



**Proyecto Regional Patrimonio Cultural,
Urbano- Ambiental para América Latina
y el Caribe (RLA)**



VERSIÓN ONLINE / Feb 2011

**Museología y patrimonio
cultural:**

críticas y perspectivas

**Cursos Regionales
de Capacitación 1979 / 80**

Escuela de Restauración, Conservación y Museología - Bogotá



**A.4.1
Vol 1**

Instituto Colombiano de Cultura
Convenio Andrés Bello
Proyecto Regional de Patrimonio Cultural PNUD/UNESCO

Museología y patrimonio
cultural:
crítica y perspectivas

Cursos Regionales
de Capacitación
1979 / 80, Bogotá

Instituto Colombiano de Cultura
Proyecto Regional de Patrimonio
Cultural

PNUD / UNESCO

Con el auspicio de la
Secretaría del Gobierno Andrés Bello

Indice

<p>Introducción <i>Sylvio Mutal</i></p> <hr/> <p>Cursos Regionales de Museología. Bogotá, 1979</p> <p>Resúmenes de las conferencias dictadas durante los Primeros Cursos Regionales de Museología. Bogotá, 1979:</p> <p><i>El museo y la cultura</i> Museo y cultura <i>Martha Arjona</i> 15</p> <p>Museo, cultura e ideología <i>Luis Lumbreras</i> 19</p> <p>Política cultural y desarrollo museológico <i>Jorge Eliécer Ruiz</i> 25</p> <hr/> <p><i>Diseño museológico</i> Diseño museológico como propuesta <i>Alfonso Castrillón</i> 27</p>	<p>5</p> <p>9</p> <p>15</p> <p>19</p> <p>25</p> <p>27</p>	<p>La programación, instrumento al servicio del conservador, del promotor y del realizador <i>Claude Pécquet</i></p> <hr/> <p><i>Planificación y organización de museos</i> Algunas experiencias en planeamiento y desarrollo de pequeños museos <i>Fernanda de Camargo e Almeida Moro</i> 45</p> <p>Museología: problemas y perspectivas en América Latina <i>Felipe Lacouture</i> 49</p> <p>Museos del futuro <i>Eduardo Terrazas</i> 57</p> <hr/> <p><i>Museo y función</i> Semiótica y museo <i>Omar Calabrese</i> 63</p> <p>El público y el museo <i>Angel Kalenberg</i> 67</p> <p>El taller de niños en el Centro del Arte</p>	<p>33</p> <p>45</p> <p>49</p> <p>57</p> <p>63</p> <p>67</p>
--	---	--	---

y de Cultura Georges Pompidou, París <i>Danièle Giraudy</i> ¿Qué es un niño? <i>Lloyd Hezekiah</i> La planeación de programas dirigidos a los niños en los museos <i>Regina de Sabogal y Elsa S. de Carrillo</i>	75	2/ Lista de participantes. Primeros Cursos Regionales de Museología. Bogotá 1979	149
<hr/> <i>Conservación y restauración</i> La humedad y la temperatura en los museos. Conservación museológica: la luz <i>Gaël de Guichen</i> Introducción al sistema integrado de diagnósticos <i>Guillermo Joiko Henríquez</i>	83	3/ Conferencistas-ponentes. Cursos Regionales de Museología. Bogotá, 1979	155
<hr/> <i>Catalogación e inventario</i> La documentación de las colecciones de museos <i>Grete Mostny</i>	87	4/ Resumen del diagnóstico de la situación de los museos en Colombia <i>Jorge Betancur y Sebastián Romero</i>	159
<hr/> <i>Seguridad</i> Curso sobre seguridad en los museos <i>George Schröder</i>	93	Bibliografía sumaria sobre museología <i>Martha Posada Torres</i>	169
<hr/> <i>Anexos</i> 1/ Prácticas realizadas durante los Primeros Cursos Regionales de Museología. Bogotá 1979 <i>Sebastián Romero</i>	101	Addendum: Segundo Curso Regional de Museología. Bogotá, 1980	175
		<i>Museo y financiación</i> Presupuesto por Programas <i>Manuel Espinoza y Alexis Rodríguez Padrón</i>	179
		<i>Conclusiones y recomendaciones de los participantes en el Curso-Seminario para Directores y Administradores de Museos sobre Planeación, Financiación y Organización de Museos. Bogotá, 1980</i>	187
		<hr/> <i>Anexos</i> 5/ Conferencistas-ponentes. II Curso Regional de Museología. Bogotá, 1980	191
		6/ Lista de participantes. II Curso Regional de Museología. Bogotá, 1980	195

Introducción

La revista semanal de espectáculos, museos y eventos culturales de Nueva York lleva el nombre de *Cues*. En términos teatrales y del espectáculo, el *cue* es una señal, una referencia. Ultimamente, visitando exposiciones en distintas capitales del mundo, me ha tocado vivir otro fenómeno del *queue*, que es "la cola". En ellas descubro también una señal, un indicio de nuestra época.

En nuestra sociedad, especialmente en los países llamados desarrollados, cada día se hacen más colas para ver exposiciones, tales como las de Monet y Dalí en París, la retrospectiva de Picasso en el Museo de Arte Moderno de Nueva York o los caballos de San Marcos, Venecia, trasladados al Metropolitan de Nueva York como antes lo fueron los tesoros de Tutankamón.

Las colas parecen ser colas para adquirir un producto más de consumo. ¿Se trata de un interés real por el arte, por la expresión de una vivencia histórica? Estamos en una era en que la cultura y la recreación se convierten también en productos de consumo.

El fenómeno de las colas, en esta era de desarrollo por un lado y de subdesarrollo por otro, se presenta en los museos pero también, desgraciadamente, en nu-

merosos lugares del mundo donde se hace cola para esperar un vaso de leche, para esperar cupo en un barco u otro medio de transporte que lleve a los refugiados a otro punto del globo, que, en muchos casos, no los recibe y los deja por días, semanas o meses en alta mar. Se presentan también en algunas partes del mundo colas de fieles que esperan ingresar a un templo, para meditar y reflexionar sobre la calidad y el sentido de la vida humana.

En América Latina ya se ven algunos síntomas de una posible avalancha hacia el consumo y la adquisición de bienes materiales, mientras se van perdiendo los valores culturales e históricos heredados de remotos tiempos. Da gusto ver, sin embargo, en algunas ciudades de América Latina las colas que se forman para visitar un museo: se trata de familias del propio país que van al museo en busca de un momento de esparcimiento para grandes y niños, un domingo por la tarde. Pero he visto también a familias enteras llegar hasta el museo y tener que regresarse por no poder pagar el ingreso que se les impone.

Si todavía no ha llegado al público general el con-

cepto de "consumo" de la cultura —y esto felizmente para los pueblos de América Latina— preocupa el ver que muchos museos no tienen visitantes, salvo algunos turistas y las grandes colas de escolares que, por lo general, se encuentran perdidos en un mundo de maravillas escondidas tras las vitrinas, sin ninguna invitación al diálogo. ¿Es que la calidad de estos museos no es lo que debe ser? ¿Son aburridas las colecciones, por hallarse almacenadas como en un depósito? ¿Son fallas de la administración? ¿Es falta de medios de financiamiento o falta de imaginación lo que impide que las exhibiciones sean atractivas? ¿Por qué muchos museos son simples repositorios y no difusores de la cultura?

El museo es, ante todo, un lugar de aprendizaje. Su contenido no puede quedar encerrado entre cuatro paredes. América Latina posee una gran riqueza cultural que actualmente está depositada en museos estatales, municipales y privados. El coleccionar, catalogar, preservar y exhibir, son tareas comunes a todos los museos. Todo museo se ve confrontado también con el problema de la investigación y cómo presentar los resultados de ésta a los visitantes. Además, todo museo debe contar con un sistema administrativo eficiente, que coordine sus diferentes aspectos y necesidades.

El uso de las colecciones del museo con fines de educación, la inserción del museo en la vida de la comunidad son aspectos que se han desarrollado en las últimas décadas. Sin duda, el acento puesto en estos años sobre esta orientación del museo es lo que ha llevado a replantearse la tarea museológica. El nuevo enfoque se ve reflejado en un tipo de exhibiciones que son a la vez lógicas y atractivas; en horarios de apertura al público más convenientes y flexibles; en el número creciente de visitantes de toda edad y condición que consideran la ida al museo como una experiencia vital valiosa.

Es necesario replantearse el concepto del museo, desde su arquitectura hasta su relación con el público.

Evidentemente, hay mucho que cambiar, empezando por los objetos a mostrar. Podemos preguntarnos: los museos de hoy, ¿a quién se dirigen? ¿de qué nos hablan? Creo que es factible que un museo —a través de su propia colección— se relacione con nuestra vida actual. Un museo de pintura colonial, por ejemplo, podrá aludir a necesidades cotidianas como la comida o el vestido. Un museo de oro podrá relacionar la tecnología aurífera an-

tigua con la moderna, podrá aludir al significado que tiene hoy el oro en el mundo.

Es importante que cada país, cada región, cada área tenga un museo que sirva de registro de lo que constituye la industria básica local, de su efecto sobre el folklore y la tradición cultural de la región y sus vínculos con áreas similares. En esta era de productos y modas *standard*, que pasan rápidamente de un país a otro, es bueno recordar que la universalidad no tendría sentido, a no ser por las tradiciones peculiares a cada región. Los museos pueden ser la manera de preservar esas características originales, que aportan una apreciable variedad a nuestras vidas y un dinamismo a nuestra sociedad.

El papel del museo en el mundo contemporáneo, especialmente en los países del tercer mundo, ya no puede limitarse a mostrar los vestigios del pasado, desde el punto de vista histórico y artístico, de una manera estática. Debe proyectarse al presente y al futuro. Problemas tales como los de la alimentación, el agua, la energía, el desempleo, la escasez de estos "años flacos" tienen que relacionarse con la historia pasada. No podemos olvidar el aspecto educativo que tiene el museo, para conocer el pasado, pero el museo puede también "enseñar" el presente, comparando, por ejemplo, antiguas tecnologías agrícolas o hidráulicas con las actuales. Los museos de historia tienen que tomar una posición progresista y dinámica, viendo la historia como proceso continuo, en el que el hombre sigue siendo el actor principal de su propio destino. En los museos de historia natural debemos enfatizar más que nunca la conservación de especies que están, cada vez más, en peligro de desaparecer. En los museos de arte religioso deberán organizarse exposiciones comparativas, mostrando las distintas creencias y religiones para abrir el horizonte del visitante quien descubre así la universalidad de sentimientos y creencias raigales del hombre. En los museos de arte moderno, la apreciación estética debe relacionarse no solamente con la creación artística del hombre, sino también con la creación en otras manifestaciones como son la arquitectura, la ecología. Es importante que los museos organicen exposiciones temporales sobre temas específicos que traten aspectos contemporáneos: los museos deben relacionarse más y más con la vida cotidiana, ya sea en medio rural o urbano. Se establece así

el vínculo entre la ciudad o la aldea y la cultura.

Para el niño (y ya hablábamos de las colas de niños aburridos, obligados a visitar museos), el museo debe ser un lugar invitador, un lugar de asombro, que le lleve a preguntarse: ¿dónde estoy yo hoy? ¿cómo me sitúo en relación a los hombres que me precedieron? El niño debe salir del museo con un empuje, con un optimismo que le transmite el ver la creación científica, tecnológica y artística del hombre.

Si por un lado el museo es depósito, constituye a la vez una vitrina de diálogo. La conservación y la investigación en el depósito son tan importantes como el diálogo: conjuntamente ayudan a crear en el hombre una conciencia de identidad cultural.

En 1979 se realizaron en la ciudad de Bogotá cursos para Directores y Auxiliares de museos. Los participantes, una vez de regreso a sus países, nos han indicado con gran entusiasmo las mejoras que están introduciendo en sus museos, para, precisamente, llegar más al visitante. Hemos notado que algunos sitios arqueológicos y parques se están convirtiendo en museos abiertos, con una connotación de diálogo, de apertura del hombre con su entorno. Esto debería ser característico de todo museo.

Para el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural PNUD/UNESCO es una gran satisfacción comprobar que los primeros Cursos Regionales de Museología, llevados a cabo en Bogotá en 1979 (en los que, precisamente, se debatieron temas como “el museo y su función” y “el museo y el público”) han tenido tan buena acogida. Creemos que ello se debe a que los Cursos han venido a llenar un lamentable vacío en el panorama museológico de la región.

Para los Cursos de 1979-80, hemos contado con la colaboración de centenares de museos de América Latina y el Caribe, así como con la ayuda de consultores y profesores de la misma región y de Europa y los Estados Unidos, quienes —conjuntamente con nuestros colegas de Colombia— nos permitieron mantener un diálogo entre aprendizaje y contribución.

El Proyecto Regional de Patrimonio Cultural PNUD/UNESCO se complace en subrayar la colaboración brindada por el Gobierno de Colombia a través de COLCULTURA; asimismo, ha sido decisivo el apoyo del Convenio Andrés Bello y de otros proyectos del sistema de las

Naciones Unidas, tales como el Programa de Desarrollo Cultural en Colombia y el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural para Centroamérica y el Caribe, con sede en Guatemala. Igualmente valioso ha sido el aporte del Instituto Italo Latinoamericano de Roma.

A fines de 1980, tendremos más de doscientos museólogos formados en los cuatro Cursos Regionales de Museología de Bogotá. Ellos colaborarán, sin duda, en la gran tarea de desarrollar la museología en la región. Tenemos fe plena que la riqueza cultural y natural de estos países, así como los recursos humanos dedicados a la preservación, conservación y difusión de la cultura son garantía de que, en la década de los 80, el museo jugará un papel de recreación y diálogo entre la cultura del pasado y el presente. El patrimonio cultural es algo progresivo, en un continuo hacerse: creemos que nuestros niños heredarán un patrimonio que no sólo estamos preservando, sino creando en el presente.

El Proyecto Regional de Patrimonio Cultural PNUD/UNESCO, dentro del sistema de las Naciones Unidas, en especial a través de la UNESCO, tanto por intermedio de su Programa Regular como de su Programa de Participación, y del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), presta actualmente —y seguirá prestando en los años venideros— su apoyo a los gobiernos y museos de la región en la preparación de diag-

nósticos sobre el estado del museo en cada país, a fin de detectar los logros y las deficiencias de estos, formar nuevo personal, dar cursos de reciclaje y buscar fondos para su mejoramiento.

La presente publicación es resultado de las conferencias-ponencias de capacitación que se han compartido con los becarios-participantes en los cursos regionales de museología de 1979, e incluye las perspectivas de formación de personal que trabaja en los museos de América Latina y el Caribe en el futuro.

El resumen del diagnóstico sobre el estado del museo en Colombia, incluido en esta obra también servirá, sin duda, a los trabajos de este tipo que realizaremos en otros países en el bienio 80/82.

El conocido psiquiatra infantil, Bruno Bettelheim, decía hace unos meses que el museo era un lugar de encanto. Esperamos que, en la década del 80, lo sea para niños, jóvenes y ancianos. Al fin y al cabo, todos somos niños en un museo.

Sylvio Mutal
Coordinador Regional y Asesor
Técnico Principal
Proyecto Regional de Patrimonio
Cultural PNUD/UNESCO

**Cursos Regionales de Museología ofrecidos en Bogotá por el Instituto Colombiano de Cultura y el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural
PNUD/UNESCO. 1979 - 81**

¿Qué significa hoy día un museo? ¿Cómo se inserta dentro de la comunidad? ¿En qué relación está con la cultura viva? ¿Cómo se programa un museo? ¿Cómo conservar "activamente" sus colecciones? ¿Cómo lograr que el museo no sea un lugar al que se entra "en punta de pies"? ¿Cuál es la actitud que deberá tener el museo frente a su público? ¿Cómo pasar de la improvisación a la ciencia museística?

Estas y otras preguntas, que reflejan la preocupación de los museólogos de América Latina, fueron temas debatidos durante los Primeros Cursos Regionales de Museología ofrecidos en Bogotá en octubre-diciembre de 1979. Esta primera iniciativa en el campo de la formación museística fue de gran importancia, no sólo desde el punto de vista técnico, sino también desde el punto de vista humano, ya que distintos museólogos de la región tuvieron la oportunidad de convivir y darse cuenta de que compartían realidades y problemas parecidos. De la interacción y la discusión salieron ideas y soluciones para enfrentar el subdesarrollo museológico que existe en la mayoría de los países de la región.

Antecedentes al establecimiento de los Cursos Regionales de Museología

Por invitación del Instituto Colombiano de Cultura se realizó, en noviembre de 1977, en la ciudad de Bogotá, un Coloquio Internacional sobre Museología y Patrimonio Cultural, con la colaboración del Instituto Italo-Latinoamericano y dentro del marco del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural PNUD/UNESCO.

En este certamen se definió el museo como "el lugar donde es posible reconocer la obra del hombre y su relación con el medio ambiente", y se afirmó que los museos se hallan integrados en el contexto socio-ambiental en el que operan.

Posteriormente, en enero de 1978, durante la Conferencia Intergubernamental de la UNESCO sobre Políticas Culturales en América Latina y el Caribe, como lo recordó la Directora del Instituto Colombiano de Cultura, Sra. Gloria Zea de Uribe al inaugurar los cursos de Museología, los gobiernos de la región "tuvieron la oportunidad de consagrar en recomendaciones muy precisas las actividades que consideraban prioritarias para lograr

un desarrollo equilibrado y armónico de las mayores potencialidades creadoras del hombre del nuevo mundo". Como resultado, se consideró necesario elevar el nivel de la formación museológica de los países de la región, dando prioridad a la formación de recursos humanos.

Teniendo en cuenta que la ciudad de Bogotá contaba con un Centro de Restauración, además de otras condiciones apropiadas, así como con el apoyo del Gobierno de Colombia, se recomendó la creación de Cursos de Museología en la ciudad de Bogotá, con alcance regional.

En este sentido, el Gobierno de Colombia suscribió con la UNESCO y el PNUD un proyecto sobre desarrollo cultural, en el que se incluyó un componente especial para efectos de museología. Así, se incorporó en las actividades del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural PNUD/UNESCO un programa para la formación de profesionales que se desempeñan en el área museística en América Latina y el Caribe. Participaban de dicho programa los países signatarios del Proyecto Regional: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, Perú y Venezuela.

El Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA) organizó reuniones de trabajo con UNESCO y el PNUD dentro del marco del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural a fines de 1978 y a comienzos de 1979 que contaron con la participación de expertos nacionales e internacionales provenientes de distintos continentes, a fin de elaborar el *curriculum* y el *pensum* de los cursos a dictarse en 1979-81.

COLCULTURA obtuvo para los cursos de 1979 y 1980 fondos adicionales provenientes del Convenio Andrés Bello. El Instituto Italo-Latinoamericano (IILA) de Roma manifestó también su interés en apoyar los cursos mediante el envío de profesores provenientes de Europa.

Con el fin de obtener un conocimiento detallado sobre los museos de Colombia, COLCULTURA, a través del Proyecto de Desarrollo Cultural PNUD/UNESCO, realizó una encuesta¹ cuyos resultados han servido para diagnosticar las necesidades y establecer prioridades en los cursos. Encuestas nacionales similares se están llevando

a cabo en otros países de América Latina, a través del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural PNUD/UNESCO, en 1980-81.

Como resultado de las reuniones y consultas antes mencionadas, se realizaron el año 1979 dos cursos regionales para personal directivo y auxiliar de museos de América Latina.

En los cursos realizados de octubre a diciembre de 1979 participaron 24 directores y 24 auxiliares² provenientes de museos de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, Guatemala, Perú y Venezuela. La participación de Centroamérica se logró a través de la colaboración del Proyecto Regional PNUD/UNESCO de esa región.

El programa de los Cursos —dirigidos a personas que trabajan en museos de Antropología, Arqueología, Historia y Arte— se diseñó teniendo en cuenta para las diferentes áreas y asignaturas el proceso real que sigue el objeto cultural cuando entra a formar parte de la colección del museo, es decir:

Catalogación y archivo

Conservación y preparación de especímenes

Exhibición y museografía

Comunicación y proyección social del museo

Estas áreas se complementaron con temas sobre Museo y cultura, e Historia y concepto del museo.

El plantel de profesores de los Cursos Regionales de Museología estuvo constituido por especialistas en la materia, procedentes de museos de América Latina, Europa y Estados Unidos.³

Curso-Taller de Actualización Básica para Directores de Museos

Los objetivos del curso fueron los siguientes:

- 1/ Determinación de los niveles académicos y de experiencia de los directores de museos en América Latina.
- 2/ Discusión acerca de las ponencias sobre los problemas más importantes de los museos de Latinoamérica.
- 3/ Actualización de conocimientos, por medio de la presentación de experiencias mundiales en el campo de la museología.
- 4/ Presentación del diagnóstico de la situación actual de los museos de Colombia y discusión de éste.

1/ Véase un resumen de la encuesta en el Anexo 4.

2/ Véase en el Anexo 2 la lista de participantes a los Cursos.

3/ Véase en el Anexo 3 la lista de profesores conferencistas.

5/ Difusión en el área latinoamericana y del Caribe de los Cursos.

6/ Intercambio de experiencias entre los distintos países.

El curso tuvo una duración de dos semanas (19 de noviembre-1º de diciembre 1979).

Las mesas redondas y conferencias del Curso se centraron sobre temas como "Museo y Cultura", en el que Martha Arjona (Cuba) recordó que la situación general de los museos de Latinoamérica y el Caribe refleja la situación de la cultura en esta región, caracterizada por la dependencia cultural, la importación de modelos y la pérdida de valores culturales propios. "Es necesario", afirmó, "que las instalaciones museísticas reflejen las imágenes reales de los valores de nuestra cultura y transmitan la expresión singular de nuestro mundo". Luis Lumbreras (Perú) disertó sobre las dos concepciones polares que existen acerca del museo: una que lo ve como institución para élites y otra que lo considera como institución para las masas. Lumbreras atacó la posición de quienes "a través del museo, exaltan los valores antiguos, contraponiéndolos a la deprimente realidad actual". Recordó que es tarea del museo la de "crear una imagen del mundo, una conciencia de identidad nacional y de plena comprensión de nuestro proceso y nuestra realidad". Jorge Eliécer Ruiz (Colombia) a su vez señaló la necesidad de definir "una política cultural de participación en oposición a una política paternalista de mera exhibición o mecenazgo. Esto permitirá que el museo salga de sus muros y se torne en memoria viviente de la humanidad", expresó.

"La Programación del museo" fue el contenido de las conferencias dictadas por Claude Pécquet (Francia) y Alfonso Castrillón (Perú). Pécquet recordó que el museo de hoy difiere del del pasado: ya no es una célula simple, sino que constituye un conglomerado de células complejas como es compleja hoy su concepción. Antes de decidir la construcción de un edificio, subrayó, "es necesario definir los objetivos del museo, teniendo en cuenta al público al que se dirige: es imprescindible definir sus funciones, sus necesidades, los medios con que debe contar. El museo de hoy tiene que ofrecer otro tipo de información de la que ofrecía el museo tradicional; debe, además, brindar comodidades que no existían, servicios de acogida, cafetería, etc." Alfonso Castrillón habló de la propuesta del diseño museológico. Dijo que

"el diseño museológico forma parte de esta concepción total que abarca desde la definición del marco ambiental y las propuestas culturales que se procesan al interior de éste. El fin del diseño museológico es concepcionar, crear, modificar y dotar de significación un ambiente que posibilite al hombre el acceso a una experiencia cultural determinada". Subrayó también el "carácter interdisciplinario del diseño museológico, su valor como investigación, en contra del espontaneísmo y la improvisación".

Fernanda Camargo de Almeida Moro (Brasil) disertó sobre "Planificación y Organización de Museos" y afirmó que si bien "los museos en el pasado fueron creados partiendo de colecciones y edificios existentes, así como de ideas abstractas, el museo moderno tendrá que tener una mayor dependencia y vinculación con la comunidad en que está inserto. Analizó luego varios aspectos referentes a la creación de un museo, como la propuesta inicial, los aspectos legales, el establecimiento de un programa museológico, el apoyo financiero, la arquitectura, entre otros.

Felipe Lacouture (México) se encargó del tema "Administración de Museos" y trató acerca de la administración cultural y la administración material, así como de la utilización de recursos humanos en el museo.

Eduardo Terrazas (México) propuso la creación de "Nuevos tipos de Museos" para el futuro. Estos "deben poder mostrar situaciones de la vida cotidiana, ser museos de lo vivo, antropología actual". Señaló que "el museo debe ir a las gentes y no sólo las gentes al museo". Eduardo Porta (España) y Sebastián Romero (Colombia) participaron asimismo en el panel que discutió acerca de los museos del futuro.

"La Semiótica aplicada al Museo" fue el punto tratado por Omar Calabrese (Italia) quien recordó que "el museo no es el lugar de 'lo bello' sino una colección de objetos culturales que se relacionan con todo un sistema de cultura". Visto así, el museo resulta ser "un sistema de signos" y constituye una suerte de "texto" que es "leído" por los visitantes. Recalcó la necesidad de contar con una serie de estrategias de comunicación para lograr la interacción museo-público.

Angel Kalenberg (Uruguay) habló de "Las Ayudas Visuales y la Comunicación en el Museo", recordando que museo y público son términos inseparables. Subra-

yó que el museo de hoy debe *inter-esarse* en el público, es decir, meterse dentro, *entre* el público. Para establecer este vínculo, el museo deberá recurrir a los medios de comunicación de masas.

“El Niño y el Museo” fue tema de las ponencias de Danièle Giraudy (Francia), Lloyd Hezekiah (USA) y Regina Otero de Sabogal (Colombia). La primera explicó el funcionamiento del Taller de Niños que ella dirige en el Centro de Arte y Cultura Georges Pompidou en París. Allí, explicó, “los niños tienen a su libre disposición un espacio especialmente concebido y equipado para ellos, y cuentan con un equipo de animadores y con un programa de actividades de expresión artística que les prepararan a aprovechar mejor los distintos departamentos del museo. Definió ese taller como “una escuela de juegos y sensibilidad que tiene como meta estimular la imaginación y la creación personal de cada niño mediante un enfoque más sensorial que didáctico, a fin de que el niño aprenda a ver, tocar, sentir, escuchar y gustar a través del juego”. Lloyd Hezekiah, del Brooklyn Children’s Museum afirmó que “un niño es alguien que experimenta el mundo físico y natural con asombro, sorpresa, maravilla, alegría y descubrimiento” El museo debe ser “el lugar en que un niño puede descubrirse a sí mismo y su mundo, sorprenderse ante la variedad del universo, maravillarse ante la habilidad de los hombres, deleitarse ante formas, sonidos y colores”. Subrayó que el niño deberá sentirse “deseado” y no sólo “tolerado” en el museo. Regina Otero de Sabogal hizo una exposición de las distintas etapas cognitivas en el niño, y señaló qué tipo de información está a su alcance en los diferentes momentos de su desarrollo.

Finalmente, George Schröder (Holanda) se ocupó de “La Seguridad en los Museos”. Definió ésta como “el conjunto de medidas a tomar para la protección del edificio del museo y de su contenido humano y material contra los daños causados por el fuego, causas naturales y humanas y fallas técnicas”. Muy en detalle, elaboró sobre los pasos a seguir para lograr la mejor protección del museo, subrayando en todo momento que la responsabilidad por la seguridad del museo recae en todos los que en él trabajan y no sólo en los guardianes.

Curso Inicial de Capacitación Técnica para Auxiliares de Museos

Los objetivos fundamentales del Curso fueron adiestrar al personal vinculado a los museos en las tareas propias de estos; proporcionar datos generales de museología y propiciar el intercambio de experiencias. Las conferencias y debates se centraron sobre temas como “Concepto e Historia del Museo”, a cargo de Alfonso Castriellón (Perú) quien trazó la historia del museo desde el punto de vista de las colecciones y de la arquitectura, poniendo énfasis en la organización y funciones del museo moderno.

Grete Mostny (Chile) fue la encargada de tratar acerca de “La Administración de Colecciones y los Métodos de Registro”. Tomando como punto de partida las instrucciones dadas en el Centro de Formación de Jos, Nigeria, disertó sobre cómo identificar, inventariar y catalogar las colecciones de los museos. Recomendó el tipo de ficha adecuado para el registro y enseñó cómo establecer un catálogo descriptivo y cómo registrar la ubicación de los objetos en el museo, entre otros problemas relacionados con inventario y catalogación. Formaron parte del panel que discutió sobre estos temas también Jaime Camacho (Colombia) y Amanda Ojeda (Colombia).

“La Conservación de las Colecciones” fue el tema expuesto por Gaël de Guichen (ICROM), quien habló de los problemas planteados por la luz en los museos. Señaló los distintos tipos de luz existentes y cómo proteger los objetos del museo de su acción dañina. Trató igualmente acerca de la humedad y su acción deteriorante, y dio pautas para prevenir o remediar el daño que causa. Cecilia Alvarez (Colombia) se ocupó de los problemas y las técnicas de la restauración artística, mientras Guillermo Joiko (Chile) en su estudio sobre “sistema integrado de diagnóstico” trató de la serie de significados que hay para el término “conservación” y dio una visión de lo que constituye “una relación de trabajo organizada entre un equipo de restauración y un museo poseedor de colecciones determinadas o un arquitecto que está a cargo de una obra-monumento”. Hizo hincapié en “la necesidad de hacer emerger una etapa de diagnosis como trabajo previo a las intervenciones sobre un conjunto” para luego elaborar un proyecto de restauración.

Bajo el tema de “Museo y Educación”, Beatriz Gon-

zález (Colombia) dirigió varias visitas guiadas a distintos museos relacionados con arte moderno, dando pautas sobre cómo hacerlo comprensible al gran público. Regina de Sabogal habló sobre cómo hacer llegar la información a los niños y cómo montar exposiciones para ellos, según el nivel de desarrollo en que se encuentren. En este último panel participó también Emma de Vallejo (Colombia).

“La Presentación Museográfica (Montaje)” fue el tema tratado por Cecilia Coronel (Colombia), quien se

ocupó del color, y por Eduardo Serrano (Colombia) quien disertó sobre muestras itinerantes. Participaron también otros expositores, y la coordinación estuvo a cargo de Alfonso Castrillón.

El curso tuvo una duración de ocho semanas (23 de octubre-15 de diciembre de 1979). La parte teórica del curso se reforzó con prácticas especializadas que se llevaron a cabo en distintos museos de Bogotá durante las tres últimas semanas.⁴

4/ Véase en el Anexo 1 la descripción de las prácticas.

El museo y la cultura

Museo y cultura *Martha Arjona*

“La historia de América, de los Incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria. . . Injértese en nuestra república el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas. . .”

Esta cita pertenece al famoso artículo de José Martí, titulado “Nuestra América”, que vio la luz en México en 1891. Encabezamos nuestro material de trabajo con ella, por la vigencia que tiene para nosotros situar la misión asignada a los museos como difusores de las culturas, y porque es necesario tener en cuenta la claridad de conceptos que debe ejercerse para un análisis concreto de los propósitos.

Para nadie es un secreto lo que comportó la conquista de América en la transformación y a veces desaparición de la cultura autóctona de nuestros pueblos, pero para algunos aún no es diáfano lo que ha significado la política sistemática de dominación que se ha ejercido y ejerce en algunos países de América a partir de la independencia del coloniaje español, por apetitos dispuestos a consumir las riquezas entrañables de los pue-

blos de Nuestra América, fragmentando en la empresa sus valores culturales. Por eso, es necesario también tener esto en cuenta, a la hora de hacer un análisis de los museos y su relación con la cultura.

En el preámbulo de los estatutos para la constitución de la Unión de Museos Latinoamericanos y del Caribe aprobados en la reunión de Villa de Leiva el pasado año se dice:

“La situación general de los museos de Latinoamérica y el Caribe refleja en líneas generales, la situación de la cultura en América Latina y el Caribe. La dependencia cultural, la dificultad de comunicación en nuestros países, la importación de modelos externos, la pérdida de valores culturales propios y la ausencia de profesionalismo, son características notorias de nuestras circunstancias. Los museos son dispositivos de trabajo cultural que, por la naturaleza y repercusión de su quehacer, no deben permanecer pasivos ante los problemas del contexto de nuestros pueblos.

Para el desarrollo integral de nuestros organismos museísticos y para que su acción sea eficaz, deben partir de la premisa de que su gestión no podrá incidir am-

plia y profundamente en la colectividad a la cual pertenecen, sino fundándose en una concepción amplia y dinámica de la cultura”.

Para que los museos cumplan la función de vasos comunicantes entre las culturas de nuestros países, y sirvan de antecedentes a las generaciones presentes y futuras y no se “importen modelos externos”; para que sirvan de instrumentos de higiene contra la dependencia cultural, es necesario llevar a cabo una política de concientización dirigida a museólogos y auxiliares de museos, muy especialmente a los jóvenes que se inician en esta especialidad, con el objeto de renovar criterios y ejecutar un mecanismo dinámico y consecuente con nuestras necesidades, que reflejen en las instalaciones museísticas las imágenes reales de los valores de nuestra cultura y trasmitan con verdadera conciencia intelectual y conciencia moral la expresión singular de nuestro mundo. Y no quiere decir que vayamos a negar las conquistas de otros mundos y el aporte que ellos han hecho a la cultura universal, a la que debemos también su savia nutricia; se trata, por un problema dialéctico, de buscar primero e informar después nuestras dimensiones de hombre y de nación y con ello lograr un mecanismo inverso como elemento de afirmación nacional, base incuestionable para alcanzar el pluralismo cultural que garantice la aspiración legítima de los pueblos, el respeto mutuo y a la reafirmación de su identidad.

Por todo ello, ¿debemos nosotros concebir los museos a través de esquemas que no nos pertenecen, adaptándolos a una realidad diferente?, ¿es que la realidad de los países desarrollados es igual a la realidad de los países en vías de desarrollo o subdesarrollados? ¿Es que la realidad del hombre latinoamericano o caribeño es igual a la del hombre europeo o norteamericano?

Si queremos rescatar la verdad para que el mundo la conozca, ¿podemos estudiar la presencia del negro en nuestras tierras sin mencionar la barbarie de la esclavitud? ¿Hablar de nuestros recursos naturales sin mencionar la explotación del indio, artífice primero de nuestra fisonomía? ¿Hablar de nuestra geografía, de nuestras bellezas naturales, sin señalar la destrucción y posesión de forasteros insaciables que la ultrajan?

A partir de la década del 60 los museos de Europa y Norteamérica comenzaron a desarrollar una política de reestructuración que comportaba transformaciones pro-

fundas dirigidas al estudio científico del museo como medio de difusión cultural, haciendo de la museología una profesión y de los museos una escuela y un laboratorio de investigaciones, en contraposición a viejas instalaciones y caducos conceptos que se cristalizaron en el siglo XIX, ofreciéndonos la imagen imperturbable de templos de culturas pasadas; algunas de ellas, sobrevividas hasta nuestros días como ejemplo clásico de la época del coleccionismo.

La labor llevada a cabo por la UNESCO a partir de su fundación, para el desarrollo de los museos y la protección del patrimonio cultural de la humanidad, ha sido decisiva, y a ella se debe esta renovación conceptual a que nos referimos anteriormente; pero no es menos cierto, que al calor del proceso renovador y legítimo, surgen mecanismos de aplicación que requieren un desarrollo industrial y un poder adquisitivo que deforman muchas veces la médula del proceso, para devenir éste en accesorio de la sociedad de consumo; y eso está pasando un poco con la museología actual en ciertos países desarrollados, pues supeditan el dato, la información, el fin a la espectacularidad, al lujo, al detalle exquisito.

Con diseños museográficos técnicamente ajustados y económicamente modestos, se obtienen grandes respuestas; y no es que estemos opuestos a los adelantos de la ciencia, todo lo contrario, pero por desgracia, su beneficio no nos alcanza a todos; debemos obtenerlo luchando, trabajando, educando. Estos principios deben ser fundamentales a los museólogos del mundo en desarrollo para cumplir su condición de trabajadores de la cultura, porque la erudición, sin una base humanista, no la necesitamos. Nos basta con ser maestros.

Hay muchos países latinoamericanos que están dando pasos muy positivos para superar las limitaciones de comunicación del museo con las masas; ejemplo de ello es el caso de México, con el plan “La Casa del Museo” y con los museos escolares, labor que merece nuestra admiración. También es importante, el indudable esfuerzo que está llevando a cabo el museo de Arte Moderno de Bogotá para difundir las artes visuales latinoamericanas y del Caribe, ofreciéndole a los creadores de estos países los medios adecuados para la necesaria confrontación de sus obras con la problemática cultural en que se desenvuelven.

Eso es legítimo y por ese camino, se irán incorporando paulatinamente otros proyectos que formen parte del engranaje que debemos crear para salvar las dificultades de comunicación que se plantean, trabajo que debemos hacer nosotros sin supervisión de extraños; y digo esto, porque a pesar de que todos sabemos el aporte que ha hecho Latinoamérica en la cultura Universal, hay elementos ajenos que subestiman la obra de nuestros contemporáneos y lo expresen además con inaudita arrogancia, pretendiendo sentar pautas de oráculo de nuestra cultura, negando de hecho, el presente y el porvenir del trabajo creador de ilustres hijos de nuestra América.

Es cierto que el facilismo, el reclamo y la urgencia,

productos de medios sociales apremiantes, han lastrado en cierta medida el desarrollo del arte contemporáneo; pero eso sucede no sólo aquí. Las galerías de París y Nueva York están repletas de cosas detestables y por eso no subestimamos lo válido que pueda haber en la obra creadora de sus mejores cultores. El fenómeno es epocal, no creado por nosotros sino por factores socio-económicos que no se generan precisamente en nuestros países; nosotros en todo caso, somos un reflejo.

Ser conscientes de ello es el primer paso para lograr la reunificación de criterios y esfuerzos del equilibrio al que aspiramos en la tarea nada fácil, de rescatar, para latinoamerica y el Caribe, el desarrollo integral de los museos.

Museo, cultura e ideología

Luis Guillermo Lumbreras

El museo, como sabemos, fue una institución para círculos muy reducidos de iniciados y, en nuestros países, la gran mayoría de estas instituciones mantienen este carácter de élite, que sólo sirve a sectores afectos a la especulación artística o a la valoración diletante o *snob* de las antigüedades o las costumbres extrañas. Desde luego, en América Latina los principales consumidores de nuestros museos son los turistas extranjeros, especialmente europeos y norteamericanos, de modo que cuando los materiales o el tema de un museo no es “interesante” para tal público, el museo desfallece por total abandono de recursos y de “interés oficial”.

Pero ocurre que la evolución institucional del museo ha rebasado totalmente estos círculos y es una conciencia generalizada el asumir que el museo es un medio de comunicación de masas que tiene que servir como instrumento fundamental en la educación de los más amplios sectores populares.

Es a partir de esta conciencia que se pone en debate el tema del museo frente a la cultura, frente a la conciencia de una identidad nacional, frente a la educación.

En nuestros países surgió desde muy temprano la asignación de un papel principalísimo del museo en la tarea de construir una conciencia nacional. Vamos a tomar el caso del Perú: apenas unos ocho meses después de que se produjo la declaración de la independencia colonial de España, en abril de 1822, se creó el “Museo Nacional”, con el objeto de preservar los monumentos de la antigüedad y enseñar al pueblo la riqueza del país, que debido a “la política estafalaria que regía la conducta de nuestros estúpidos opresores, privándonos de establecimientos científicos, contribuyó sobremanera, a que desconociésemos el mérito de las preciosidades que se han extraído para enriquecer los museos extranjeros. Más hoy, que la propagación de los conocimientos útiles va destruyendo errores perjudiciales...” (documento de abril de 1826, en: *Historia de los Museos Nacionales del Perú*, por J.C. Tello y T. Mejía Xesspe, Lima).

Pero, lamentablemente, pasada la euforia independentista, ni el Estado ni la iniciativa privada pusieron nada concreto de su parte para convertir aquellas tesis nacionalistas reivindicatorias en una institución, ni en aquel entonces ni después.

El "Museo Nacional" fue por décadas nada más que el título de un decreto gubernamental, alojado precario de cualquier otra institución, tuvo una historia mendicante y nomádica, sin funcionarios ni empleados, por años y años alojado en los espacios sobrantes de algún ministerio o en una miserable sala de la Biblioteca Nacional. No era capaz de enseñar nada, ni siquiera de avergonzarse de su propia insolvencia.

En realidad, ni los gobernantes ni los propios funcionarios del museo estaban convencidos del papel educativo que le asignaban los discursos conmemorativos de los altos dignatarios del Estado; por eso, no es de extrañar que uno de sus directores, en sus memorias, en 1913, dijera que:

"El mundo entero condena el funesto error de que el vulgo torpe i grosero se instruye, civiliza y refina contemplando en balde (gratuitamente) lo que no comprende. Ese vulgo contempla para robar, pero no para instruirse. . . Los ignorantes van a la escuela; pero a nadie se le ocurrió ni en Europa ni en América, mandarlos a los museos" ("Memoria. . ." de Emilio Gutiérrez de Quintanilla, 1950: 150).

Por suerte, claro, no todos pensaban de este modo en aquel tiempo; Julio C. Tello, el sabio arqueólogo peruano, en el mismo año de 1913 decía que:

"El museo no es como en otros tiempos el lugar donde se conservan curiosidades o colecciones de especies raras, monstruosas o destinadas a satisfacer los gustos y genialidades de monarcas, príncipes o prelados; sus especies no son para excitar la admiración y sorpresa de las gentes por su rudeza o tosquedad o por su finura y elegancia; el museo es para contribuir como la escuela a levantar activamente el nivel intelectual, y para capacitar al estudiante en el conocimiento de las artes, industrias e instrumentos de los pueblos pasados o presentes; para conocer los motivos materiales de avance o retroceso de ellos; juzgarlos más humanamente y adquirir experiencias que iluminen el porvenir" ("Presente y Futuro del Museo Nacional", p. 7).

Estas dos maneras de concebir el Museo, no son, desde luego, fortuitas ni expresan puntos de vista particulares; son las dos concepciones polares sobre el carácter y función del museo. La primera defiende la tesis de los museos de élite, de modo directo y sin eufemismos demagógicos; la segunda, defiende la tesis de los

museos para las masas. Claro que ambas concepciones están en pugna, ayer y hoy día, y en nuestros países, no tanto en la teoría cuanto en la práctica se enfrentan cotidianamente. Desde luego, oficialmente, los museólogos y los gobiernos aceptan en teoría la tesis muy actual que Tello sustentaba en 1913, pero la mayor parte de los museos obedece, en la práctica, a la descarnada tesis reaccionaria de Gutiérrez de Quintanilla que ya en 1913 era anacrónica.

Pero es que estas dos concepciones del Museo tienen un trasfondo económico, social e ideológico muy profundo, del que ninguna institución —y menos las que cumplen tareas educativas— puede evadirse. Toca este trasfondo con el poder de las clases dominantes y la ideología que ellas tratan de imponer; toca también con la voluntad libertaria y nacional de las amplias masas populares que cada vez con más vehemencia enarbolan sus demandas de llegar al conocimiento de la verdad científica. Las masas saben que construir un museo no es edificar un mausoleo; construir un museo es edificar un centro educativo de masas. Un museo de élites es, en cambio, un almacén de curiosidades que sirve para la memoria de su propia estirpe y la exaltación de sus valores.

Por eso, de acuerdo con estas dos concepciones, los museos se organizan de una u otra manera, al servicio de una u otra causa; por eso, todos los museos expresan una posición frente a la sociedad, frente a la historia. No existen museos desprovistos de contenido; no existen museos ajenos a una u otra concepción. Todos los museos tienen un sustento ideológico y lo expresan en su organización, en su estructura, en los servicios que ofrecen, en la selección de sus ediciones.

Desde luego, donde se hace más explícita la definición ideológica de un museo es en aquellos relativos a la historia, el arte o cualquier otra manifestación social. Y, aunque los arqueólogos y museólogos reclaman casi siempre una total "objetividad", a la que los historiadores honestos no pueden acogerse, ocurre que mediante los más "inocentes" recursos se introducen las ideas que el organizador tiene internalizadas.

Un buen ejemplo lo proporcionan los museos de arqueología, aparentemente desprovistos de cualquier "compromiso" ideológico. Con frecuencia, además, quienes los organizan no tienen la conciencia clara sobre las impli-

cancias ideológicas de sus exposiciones y su política museológica en general. En el caso específico de nuestros países, el papel de estos museos es fundamental, dado que tratan con problemas que abordan el fondo mismo de nuestras nacionalidades, pero que, curiosamente, cumplen un rol alienante en contra del pasado aborigen y a favor de nuestra separación histórica con ese pasado y nuestra identificación excluyente con la tradición occidental. Al organizar los museos arqueológicos, se presentan las muestras como exóticas a nosotros mismos, de tal modo que nuestra aproximación a ellas no difiere mayormente de la que tiene cualquier visitante extranjero o es de una tal indiferencia que normalmente no nos provoca visitarlos.

El visitante de museos como el de México o el de Lima, puede obtener una grata e impresionante experiencia arqueológica, que obviamente tiene todo el sabor de la "aventura" con que normalmente se envuelve dicha experiencia. Por esa causa, y no por necrofilia, es que mucha gente pregunta en los museos del Perú, por el lugar donde están las momias y muchos gozan del "espectáculo" que ofrecen los sepulcros, como el de Palenque en el Museo de México. Los visitantes se impresionan con el calendario azteca o los hermosos litos olmecas, el naturalismo escultórico de los ceramios del occidente mexicano o los mantos de Paracas, la cerámica de Moche o las ciudades incaicas. Todo eso, al final de la visita, concluye con una obvia exaltación de los valores de las antiguas civilizaciones americanas, pero al mismo tiempo con la lógica impresión de que los descendientes actuales de aquellos hombres han degenerado a un punto tal, que es incomprensible que sus ancestros hayan sido capaces de crear tanta maravilla. Nos admiramos pues, propios y extraños, de cómo los abuelos de los infelices indios contemporáneos hayan podido hacer cosas así y nos reafirmamos en la autoconciencia de que nosotros —o sea los valores recibidos de Occidente— somos superiores a todo aquello. Aprendemos a afirmar lo foráneo y a despreciar lo que es el fondo de nuestra historia. Los extranjeros que visitan tales museos y luego van a conocer el país, acogen una lección de esa naturaleza y algunos, aunque no precisamente los más capaces, escriben sobre nuestros pueblos, textos que en el fondo dicen lo mismo que los museos: "En una ocasión —escribe Víctor von Hagen— mientras

fotografiaba un nicho de piedras particularmente interesante, formado por una ingeniosa disposición de piedras labradas, al levantar la vista vi a un hombre y una vaca que me observaban con una ociosa curiosidad. La vaca, que rumiaba sus alimentos, parecía muchísimo más inteligente que el hombre, que rumiaba su ración de hojas de coca". En otra parte, graficando más su profundo desprecio por nuestro pueblo indígena escribe:

"Por allí iban y venían cerdos, pollos, niños y caballos de brillantes ojos. En un rincón, una mujer de facciones sorprendentemente delicadas, estaba sentada en medio de la basura, y cerca de ella estaba una perra. Ambas madres, mujer y perra —igualmente humanas e igualmente animales, amamantaban a sus hijos". En su incapacidad de entender más allá de lo que veían sus ojos, al igual que en un museo mal organizado, von Hagen despreciaba incluso aquello que eran gestos de buena voluntad de los "decadentes" indígenas:

"En nuestro trayecto nos cruzamos con nativos que trabajaban en el camino de tierra. Se quitaban sus sombreros de anchas alas, hechos con fieltro de pelo de llama, con gesto rastroso y timorato, y como otras tantas hormigas, siguieron echando tierra con sus palas en sus ponchos de lana tejida. . . Ese mismo poncho era su abrigo y por la noche, su manta".

Por cierto que todo el libro *Los Caminos del Sol* del norteamericano von Hagen es una constante exaltación de los valores antiguos frente a la deprimente realidad contemporánea, en donde los "indios" llevan —claro está— la peor parte. Lo que uno obtiene de este libro al terminar su lectura es lo mismo que obtiene al terminar la visita de un museo como el de Lima. Y eso es formar en la gente una imagen sobre un pueblo. Nadie le niega al señor Hagen su derecho de "objetividad" en el relato de sus viajes, pero es evidente que esa objetividad está gravemente mancillada de subjetivismo (los más castos le llaman "opinión"), que es abundante en adjetivos y denuestos francamente deplorables, pero que son inmanentes a la obra, dado que esa es la "visión" que este visitante desea transmitir de nuestro pueblo, porque él, en medio de su ignorancia del país, no logra ver otra cosa.

Esa imagen deprimente, cuando es transmitida a nuestro pueblo es sumamente grave y esa es la razón por la que quien tiene a su cargo un museo de arqueo-

logía debe saber claramente que tiene en sus manos un instrumento educativo, que en los países nuestros debe ser considerado con mucha seriedad.

Si un museo de arqueología se limita a exaltar los valores antiguos sin tratar de explicarlos científicamente, dentro del contexto histórico-social en el que se dieron, lo que ha de lograr en el pueblo es la retrógrada conciencia que parte del principio de que “todo tiempo pasado fue mejor”, que es la base de todo conservadurismo.

Si un museo explica las condiciones en las que aparecieron o se dieron determinadas obras, partiendo del análisis serio de la sociedad y no desde perspectivas tan superficiales como las del escritor mencionado, se podrá tener un “museo para las masas”; de otro modo el museo no sólo será “de élite” sino para la élite y al servicio de ella, en detrimento de las mayorías.

Esto se reproduce también en los museos de arte y, naturalmente en los de historia, que casi siempre sirven sólo para los “iniciados”.

De modo, pues, que el museo puede servir, o más precisamente sirve para crear una imagen del mundo, una conciencia histórica. Si un pueblo quiere encontrar una imagen de sí mismo, puede lograrla en un museo en donde se guardan los restos de su pasado. Quienes conducen el museo lo organizarán de acuerdo con su posición de clase, de acuerdo con su ciencia, de acuerdo con sus intereses, de acuerdo —finalmente— con su propia conciencia. Quienes creen que el objeto del museo es la presentación de los objetos, con total prescindencia de quienes los hicieron, objetivarán la superficie de la realidad, entregando imágenes como las de von Hagen; quienes encuentren que los objetos son sólo una expresión externa de factores sociales más profundos e intenten presentar las obras dentro de un tal contexto, que es el que explica las obras en su forma y contenidos, estarán entregando al pueblo, a propios y extraños, un motivo de reflexión, un sentido, en donde las obras son puestas en valor social.

Nuestros pueblos, en museos reflexivos, podrán encontrar las bases que les permitan recuperar el sentido de identidad con su propia historia, que Occidente, desde el siglo XVI ha venido socavando a través de sus cambiantes agentes.

Es esto lo que tienen que entender nuestros esta-

dos, aun cuando es obvio que es difícil que los gobernantes lo entiendan sobre todo si provienen de la burguesía que controla el poder en nuestros países. Porque la burguesía no solamente tiene un carácter de clase en nuestros países; tiene también una definición histórica y cultural; ella no se identifica con nuestra historia, es hija de la historia de Occidente y por tanto su identidad le liga más a Europa que a nuestro pueblo. El factor cultural básico de la burguesía es el de la importación de modelos externos, con los que ella está identificada. La burguesía no habla las lenguas nativas, se siente y es racialmente distinta, étnica y culturalmente distinta; “su” arte es el “arte culto” y el “arte popular” le es extraño y casi tan exótico como le es el arte antiguo pre-hispánico. Por eso a nuestros gobiernos les resulta muy difícil entender las cosas de la manera dicha, aunque en un esfuerzo democrático lo pueden lograr.

Y de allí provienen, precisamente, las dificultades de nuestros museos y sus dubitaciones; para un museo de Bellas Artes o de Arte Moderno se destinan fondos importantes, lo mismo que para un museo de tal o cual héroe, pero no para un museo de historia. Los de arqueología han comenzado a interesar recientemente con las expectativas de negocio que abre el turismo externo, pero los de historia (incluyendo los de historia pre-hispánica) se los aloja en casonas viejas y abandonadas, en antiguas cárceles o conventos, en la estación de un ferrocarril en desuso o en el galpón adyacente de un municipio. Algunas veces se contrata un historiador, pero lo más frecuente es que vaya allí un desocupado amigo de la autoridad competente, un viejo poeta sin éxito o la sobrina del compadre. Museólogos hay muy pocos y los que hay deben dedicarse a otra cosa para vivir, porque además, los museos de historia son los que pagan los salarios más bajos, si los hay. En estas condiciones, un museo es un repositorio de cosas viejas que los notables del pueblo obsequian gentilmente porque no las quieren tener más en sus casas o por que de este modo pueden perennizar la memoria de la familia. Un museo tan deprimente sólo puede dar resultados educativos igualmente deprimentes. A la burguesía no le interesa que estos museos se desarrollen, porque además pueden no servir para la exaltación de sus intereses, descubriendo, por ejemplo, el origen de su for-

tuna y su poder. En los museos de arte, en cambio, se encuentra el pretexto ideal para la exaltación de los valores “universales” de la burguesía. A la sombra de esta universalidad se enseña a la gente de nuestros países que el arte nace, crece y se desarrolla en occidente y que el que aquí se hace a imagen y semejanza de tal “arte culto” entra en la corriente “universal” y merece ser expuesto. En cambio, el arte nativo, el de nuestros países, que están en la “corriente universal” (léase Occidental), ese arte popular no entra en tales museos; para el arte de los obreros y campesinos (“popular”) se hacen museos especiales —de unos años a esta parte— que normalmente están destinados a los turistas extranjeros, para que ellos —y los burgueses nuestros— compren lo que más frecuentemente llaman “artesanías”.

No se trata de que el arte burgués —llamado “culto”— deba pues desterrarse de nuestros países; él es consustancial a quienes lo producen y tiene, en efecto, grandes valores; se trata de que en nombre de tales valores no se puede relegar al patio trasero lo que

las mayorías producen, con su pobreza de recursos y sus limitaciones técnicas y económicas, expresando su sentido de la vida y su visión del mundo. Y ocurre que los museos “de arte” sí lo hacen, discriminando clasistamente el arte obrero y campesino que, dicho sea de paso, es una expresión colectiva más bien que individual, como lo fue también el arte “culto” en sus orígenes.

La tarea museística es, pues, fundamental para quienes postulan la necesidad de cambios en nuestros países en favor del campo popular. Es una tarea tan o más importante que la que se puede realizar en las aulas escolares. En el caso de los museos ligados a las ciencias sociales, esta tarea es la de construir una conciencia histórica coherente, una conciencia de identidad nacional y de plena comprensión de nuestro proceso y nuestra realidad.

Un museo es un instrumento de lucha ideológica en el terreno mismo de la educación de las masas, que es donde incide más fuertemente la penetración ideológica de los enemigos del progreso.

Política cultural y desarrollo museológico

Jorge Eliécer Ruiz

Dentro de una política cultural, entendida como la definición de unos objetivos y programas estratégicos que tiendan a movilizar los recursos de una determinada comunidad para conocer, preservar y difundir sus bienes y valores culturales y para lograr una mayor participación de los individuos en la creatividad y en la expresión general, los museos tienen un rol de capital importancia, sobre todo si se los entiende como un complejo que reúne bienes patrimoniales, que investiga su origen, que los conserva y que difunde los valores en ellos encarnados para mantener la tradición histórica de una determinada cultura.

La adopción de una política cultural como un propósito expreso de un gobierno o de una comunidad es un concepto nuevo, que no va más allá de los esfuerzos que realizaron los países occidentales para superar los desajustes y catástrofes de todo orden causados por la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente esta noción y la de desarrollo cultural, que le está íntimamente ligada, fueron movilizadas por la UNESCO para propiciar un desarrollo global más equilibrado que superará los estrechos marcos del crecimiento económico cuantitativo. Si la opción es mejorar la calidad de la vida, los valores sensibles, los valores estéticos y aquellos bienes que los encarnan, tienen tanta importancia como los bienes naturales o los testimonios que la historia ha ido

acumulando a través de los siglos.

En este sentido, el museo debe prepararse para afrontar nuevos retos, el menor de los cuales no es, seguramente, el insertarse dentro de una estrategia coordinada, para lograr la promoción cultural, vale decir: la promoción humana.

De ahí que dentro del desarrollo de los museos demos una altísima prioridad a la formación de los recursos humanos para el trabajo museístico dentro de un criterio técnico y a la vez humanístico. Esto quiere decir que no nos contentaremos con transmitir procedimientos y técnicas, sino que cuidaremos de lograr un nuevo acercamiento al hombre y buscar una relación más dinámica — dialéctica — entre el hombre y sus obras. Solamente así se podrá garantizar un vínculo entre el pasado y el futuro y hacer de la tradición el sustento de nuevas creaciones.

Cuando se aprecia el elemento dinámico subyacente en las creaciones humanas y aun en aquellas colecciones naturales que el hombre ha humanizado en su proceso de apropiación de la naturaleza, se ha definido una política cultural de participación en oposición a una política paternalista de mera "exhibición" o de mecenazgo. Esta política será la que permita que el museo salga de los estrechos límites de sus muros y se torne en la memoria viviente de la comunidad.

THE HISTORY OF THE UNITED STATES

BY

The text of this page is extremely faint and illegible. It appears to be a list of names or a detailed index, but the individual entries cannot be discerned. The text is arranged in two columns, with a header at the top center and a sub-header below it. The main body of text consists of numerous lines of small print, likely representing a comprehensive list of historical figures or events related to the title.

Diseño museológico como propuesta *Alfonso Castrillón*

La crisis actual que vive la cultura ha tocado —no podía ser de otra manera— a la Institución secular llamada Museo. Se mantuvo bien defendida por el prestigio de los *valores artísticos* que celaba, pero es innegable que también ella ha sufrido los embates cuestionadores de los tiempos actuales, una vez que se pusieron en duda los valores y la cultura misma que detenta.

Si el museo está en crisis se debe al hecho que como institución concebida en el marco de una cultura elitista, hoy no es capaz de responder a las solicitudes de los sectores populares que han surgido con gran fuerza en las últimas décadas. El museo no está preparado para atender a un público mayoritario que tiene otras exigencias culturales.

También cuenta la arquitectura del edificio Museo, su tipología, es decir, lo que como estilo significa. La mayoría de los museos del siglo pasado, en Europa o América, tienen la apariencia de grandes templos y como tales inhiben al público. Nacieron como instituciones modernas y “democráticas” con la Revolución Francesa y en pleno estilo Neoclásico. Más tarde, a partir de 1815, con el advenimiento de la ideología liberal,

caracterizada por la exaltación del individualismo y la libertad, el museo representa la creación cultural de ese tipo de ideología, ejemplo y panacea de la creación individual frente a la naturaleza conquistada.

En este templo se reúnen los bienes que dentro de ese marco (contextualidad) se bautizan como “culturales”. Todo lo que entra en el museo (pretextualidad) es cultura y modelo de tenerse en cuenta. Lo que no puede entrar y se queda fuera no es cultura.

Si tipológicamente el museo-templo inhibe al hombre de la calle, la crisis se hace patente cuando se enjuicia la función de este templo. Es fácil constatar que la mayoría de ellos no colman las expectativas del hombre de hoy y que no tienen nada que ofrecer al visitante porque como Institución cultural el Museo no ha sido capaz de mantener viva la cultura que guarda, ni de poner en marcha el reciclaje cultural.

Resulta trágico pensar que esta crisis se debe sólo a los aspectos internos de organización y funcionamiento de nuestros Museos: que el público no visita sus salas porque están mal montadas y oscuras, porque no hay restauradores y archivistas o porque no se ofrecen

visitas guiadas. Un poco la preocupación de nuestras Instituciones culturales en Latinoamérica es atacar el mal por ese flanco, sin darse cuenta que el mal está en otro lado: que la crisis ha atacado directamente a la Institución Cultural, al modo como se maneja y dirige la cultura. Y es indudable que el Museo como manipulador de la cultura es uno de los primeros afectados.

Es necesario, pues, replantearse el problema del Museo desde el concepto mismo de cultura, de su tratamiento dentro de la Institución, de su desarrollo y acrecentamiento o de los modos de frenarla o anquilosarla. Es necesario el planteamiento de un método de análisis y diagnóstico que conduzca a la propuesta del Museo moderno como reproductor de una cultura en constante movimiento y al servicio del hombre.

Los planteamientos que se exponen a continuación, en relación al Diseño Museológico, no tienen el carácter de definitivos, ni excluyen otras propuestas. Deben considerarse como posibles soluciones al problema de los museos latinoamericanos, fruto de continuas observaciones y diálogos con jóvenes arquitectos y alumnos de los cursos de Restauración de bienes muebles e inmuebles dictados desde el Cuzco, Perú. Debo agradecer en este sentido la preciosa colaboración de Hugo Salazar y Willey Ludeña, que en constantes diálogos me ayudaron a comprender la problemática del Diseño.

1/ Aclaración terminológica y de contenido

Los términos Museología y Museografía se prestan a continuas confusiones, aun en el campo profesional. El intento de definirlos recientemente, por lo menos desde 1958, indica la necesidad que había de esclarecer el significado de estas palabras y sus contenidos ante el desarrollo de la ciencia museológica.

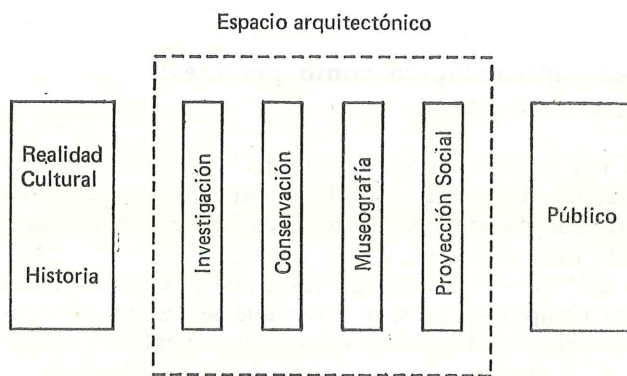
Veamos, por ejemplo, como se definió la palabra MUSEOLOGIA en la reunión de Río de Janeiro de 1958: "Es la ciencia que tiene por objeto estudiar las funciones y la organización de los Museos" (1). Iker Larrauri la define como "La ciencia de los museos. Estudia la Historia de los Museos, su papel en la sociedad, los problemas específicos de conservación, educación, relaciones con el medio físico y clasificación de diferentes tipos de museos".

Una tercera definición, de Luigi Salerno (2) dice que: "La Museología se ocupa de todos los problemas del Museo y su finalidad es estudiar, conservar, relacionar y volver accesible al presente los testimonios de la civilización".

Las dos primeras destacan el hecho de que sea *ciencia* y las tres hablan de las funciones, organización, como de la proyección social. Pero la palabra *ciencia*, aunque figure en la mayoría de las definiciones en uso, no indica que la Museología haya sistematizado sus contenidos u ordenado sus postulados hasta el punto de alcanzar la validez científica requerida. De ahí la inconsistencia metodológica que se observa en la mayoría de los autores sobre el tema.

Observemos el esquema No. 1:

Cuadro 1



1/ Según el Seminario de la UNESCO, Río de Janeiro, 1958.

2/ Enciclopedia Universale dell'Arte, vol. IX.

a/ La Museología como ciencia maneja una realidad cultural en el presente, llegada hasta nosotros desde el pasado bajo la forma de Historia. Subrayo el carácter contemporáneo de esa realidad porque ahora es realidad para-nosotros y no para nuestros antepasados. Por lo tanto, el objeto de la ciencia museológica es la cultura en la situación especial de documento manejado por nosotros, aunque traiga consigo un sustento histórico y tradicional.

b/ Dentro de ese espacio el material cultural sigue, por una serie de instancias, su camino hacia el receptor o público. Esas secuencias son las *funciones* que cumple el museo respecto al material que posee, con un personal a su disposición y de acuerdo a cierto esquema organizativo. Las funciones son, pues, el contenido de la ciencia museológica.

c/ Este material necesita de un espacio apropiado que haga posible la experiencia cultural, espacio denominado arquitectura. Sabemos que este espacio no es neutral, ni mudo, sino que está dando al visitante desde que entra, una cantidad considerable de informaciones, desde las textuales o literarias, hasta las sensitivo visuales. La función significativa de la arquitectura indica ya una determinada lectura del legado cultural que no está solo e inmunizado.

d/ El destinatario del legado cultural es el público, que, de alguna forma, modifica también la realidad cultural que recibe. Estas modificaciones que "sufre" la cultura a manos del público no deben atemorizarnos, sino alentarnos porque significa que nuestra cultura *todavía* es capaz de incitar al acto creativo.

El objeto de la ciencia museológica no es, pues, la Arquitectura, la conservación o la presentación de objetos, sino el *manejo* de la cultura en vistas a que alcance un grado de significación para la comunidad que aloja el museo. Sólo así se comprende cómo las definiciones anteriores nos presentan una ciencia sin objeto, mostrándonos sólo los continentes y no los contenidos.

Con todo lo anterior no queremos decir que la cultura esté exclusivamente dentro del museo; sabemos que también está en el campo, en la calle y en otros luga-

res. El museo no tiene la pretensión de contener y detentar toda la cultura de una región, sino algunos fragmentos, algunos documentos, por los cuales se llega a reconstruir parcialmente la cultura del pasado. He aquí la tarea del Museólogo, hacer que los fragmentos hablen para el público de hoy. Muchos de nuestros museos todavía son depósitos, algunos muy bellos, de fragmentos mudos, sin ningún mensaje para el hombre del siglo XX.

2/ Museología como diseño

El material cultural en proceso de explicación al público constituye, como hemos visto, el contenido de la ciencia museológica. El museo es ante todo una institución científica que está trabajando constantemente sobre el material que posee; los datos que obtiene no se quedan en los archivos sino que acceden a las vitrinas, "preparados" para el público, es decir explicados sin alterar la verdad, valiéndose de medios visuales apropiados.

Aquí nos encontramos en el momento de pasaje entre la propuesta cultural y su realización concreta. ¿Cómo dar cuerpo a una idea, crear un espacio, dotarlo de sentido? ¿Cómo ha resuelto el hombre sus necesidades frente a la técnica? El hombre desde tiempos inmemoriales ha dado forma a la naturaleza y esta acción modeladora ha encontrado en nuestra época la denominación de Diseño entendido genéricamente como síntesis y selección de alternativas frente a los problemas propuestos por la realidad.

Las relaciones del hombre con su medio natural y transformado abarcan un amplio espectro desde la aceptación territorial hasta los objetos de uso cotidiano. La concepción integral de estas relaciones a efectos de su transformación suponen a nuestro juicio la definición del "Diseño ambiental" como diseño a escala de la sociedad.

El Diseño Museológico forma parte de esta concepción total que abarca desde la definición del marco ambiental y las propuestas culturales que se procesan al interior de éste. Precisando: el Diseño museológico tiene como fin conceptuar, crear, modificar y dotar de significación un ambiente que posibilite al hombre el acceso a una experiencia cultural determinada.

Como el diseño es un método científico que va de las ideas generales y abstractas hacia las particulares y concretas; que procede por las instancias del análisis y el

diagnóstico hacia el proyecto, entendido como síntesis y optimización de la realidad.

El cuadro N° 2 explica gráficamente este método, teniendo en cuenta las siguientes fases:

1/ *Decisión*. El poder de la decisión depende del Gobierno, de los Ministerios o Instituciones culturales. Es importante que quien tenga el poder de decisión conforme un equipo interdisciplinario en el que figuren el conservador, el museólogo y el arquitecto que trabajarán estrechamente definiendo el objeto de estudio y creando su propia metodología de investigación.

2/ Investigación

Análisis general: en este nivel se estudia el contexto económico, político, social y cultural en que se sitúa el objeto con las políticas de desarrollo pertinentes. Se analiza además la región superestructural y el sistema infraestructural (nomenclatura y tipología arquitectónica) referidos a una realidad museológica determinada.

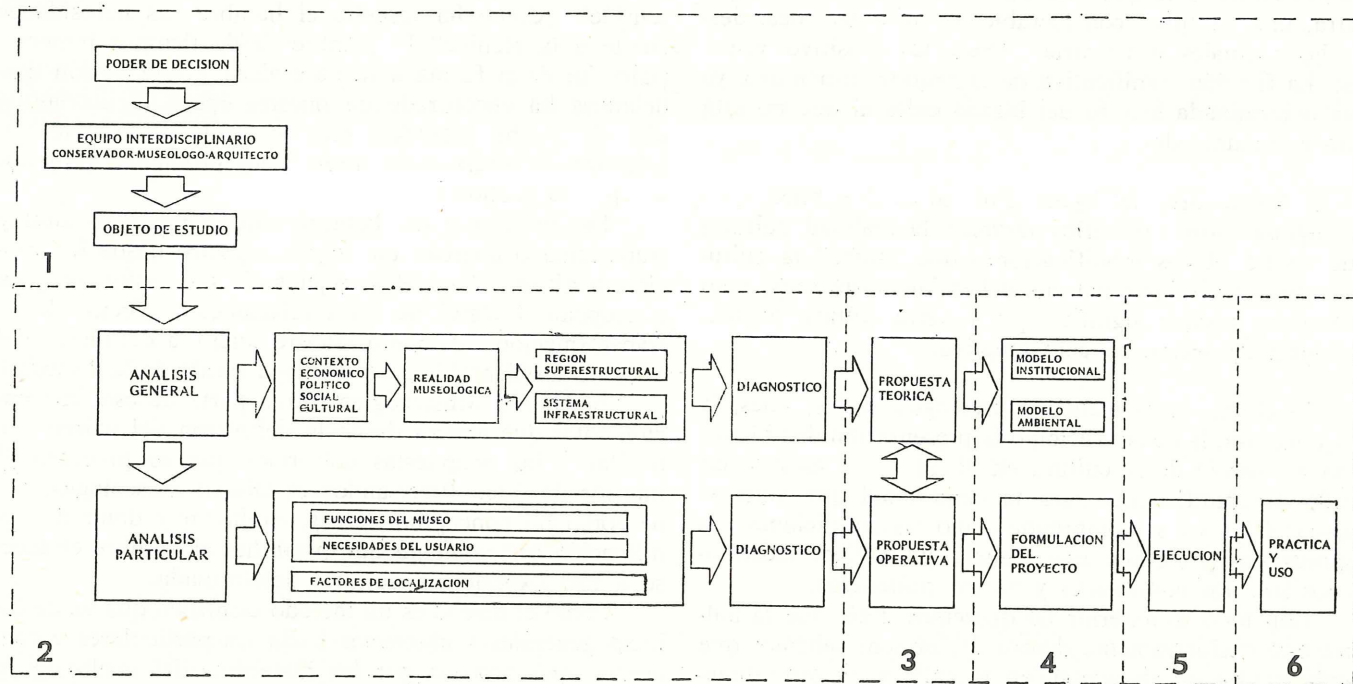
Diagnóstico: o evaluación crítica donde se examinan las causas de la situación.

Análisis particular: donde se examinan *factores de localización* (topografía, vías, clima, etc.); *funciones del museo* (administración y servicios; investigación, exposición, proyección); *usuarios* (personal administrativo y de servicio y público con sus necesidades físico-biológico-psicológicas).

3/ *Propuesta teórica*: a) *Institucional*: cómo debe ser el Museo. b) *Ambiente arquitectónico*: cómo debe ser el edificio. (Tipología abierta, versátil, etc.).

Propuesta operativa: que comienza por determinar los tipos de espacio por actividades y sus requerimientos ambientales y de equipamiento. Luego del estudio de la ficha EVM (Espacio vital mínimo) se pasa a calcular las superficies por actividad, cosa que permite la elaboración de los esquemas de correlación de los espacios (zonificación).

Cuadro 2



4/ *Formulación del proyecto*

5/ *Ejecución*

6/ *Prácticas y uso*

No podemos, por el carácter de este artículo, extendernos en particulares, pero a manera de conclusión quisiera enfatizar en el aspecto interdisciplinario del Dise-

ño Museológico y su valor como investigación, contra el espontaneísmo e improvisación que se observa con frecuencia. Es importante tener en cuenta en futuros estudios los conceptos de verdad, historia y ciencia en relación con la museología desde una teoría del conocimiento "interactivista" que supone un sujeto activo pero a la vez sometido al condicionamiento social. Por fin, debería profundizarse el aspecto semiológico del museo o la manera de codificar los signos dentro de él, estudio que daría mucha luz al momento de diseñar.

La programación, instrumento al servicio del conservador, del promotor y del realizador

Claude Pécquet

¿Por qué se aplican a los museos los estudios y los métodos de PROGRAMACION?

En primer lugar, habría que contestar que todas las obras relativas a un museo determinan ante todo una OPERACION DE INVERSION y que, en Francia por ejemplo, los estudios de programación son un elemento obligatorio de una operación de inversión.

Se entiende por operación de inversión toda empresa cuya finalidad consiste en atender materialmente unas necesidades y que exige para ello una inversión financiera. Toda operación de inversión debe tener en cuenta los tres sectores siguientes: arquitectura, material y equipo, y funcionamiento.

A modo de ejemplo, cabe citar las siguientes operaciones de inversión:

creación, renovación y restauración de edificios,
adaptación de edificios a nuevas funciones,
nueva instalación de material y equipo,
reestructuración, adaptación o extensión de una instalación ya existente,
organización funcional de nuevas estructuras,
reorganización de una estructura ya existente.

Una programación . . . ¿para qué? pero también: ¿cómo?, ¿para quién?, ¿por quién?, ¿por qué? Para dar al organismo promotor (ayuntamiento, fundación, ministerio, etc.) una asistencia técnica y práctica, que empieza por la definición de los objetivos y que se mantiene hasta que el director o el conservador ponga en funcionamiento el museo. El objetivo de esta asistencia consiste en lograr la optimización de la operación.

¿COMO? elaborando un instrumento técnico y práctico de preparación y transmisión de unas informaciones y directrices que sean utilizables e inteligibles por el organismo responsable de la construcción (promotor), por el conservador (responsable) y por el arquitecto (encargado de la concepción).

¿PARA QUIEN? para el promotor, a quien la programación permitirá tomar decisiones con pleno conocimiento de causa, para el conservador, que reconocerá en el programa la formulación concreta de las necesidades inherentes a los objetivos que se ha fijado y, por último, para el arquitecto, al que facilitará la concepción y la realización del proyecto.

¿POR QUIEN? por uno o varios programadores, especializados en estas cuatro materias: arquitecturas, fun-

cionamiento, material y equipo y museología.

El programador es un profesional al que nadie puede suplir, como tampoco se puede suplir al conservador o al arquitecto.

En la práctica, la finalidad de los estudios de programación, que consisten en optimizar intelectual y financieramente las inversiones, se centra en los siguientes principios:

1/ Establecer una relación preferente que facilite la integración total y la plena responsabilidad de los conservadores, futuros responsables y beneficiarios de la operación. El programador actúa como enlace entre el promotor, el realizador y el conservador, cuyo portavoz es.

2/ Facilitar una formulación realista de los medios que debe utilizar el promotor para realizar la operación, en los tres niveles siguientes: arquitectura, funcionamiento, material y equipo. Esta formulación se basa en un examen de los objetivos y de las funciones pertinentes, así como de los datos, exigencias y requisitos.

3/ Traducir las funciones derivadas de la formulación de los objetivos en términos de necesidades que sean claras y evidentes para el conservador que las reconoce, el promotor que las acepta y el realizador que las tiene en cuenta al preparar su proyecto.

4/ Controlar y coordinar las actividades complementarias de la concepción del proyecto arquitectónico y técnico (idoneidad ante el programa y el proyecto) por cuenta del promotor y del conservador, y establecer o coordinar los estudios específicos inherentes a la operación.

5/ Por último, facilitar la utilización de los edificios e instalaciones mediante, por ejemplo, la elaboración de un manual de utilización.

Las ventajas de la programación son de dos tipos: psicológicas, ya que ésta suscita e impone un interés y una responsabilidad reales a cada uno de los participantes; económicas, porque limita los factores aleatorios y los replanteamientos de última hora al fomentar una rápida y segura concepción y realización.

Programación y programa

Hay que insistir en que la programación es ante todo un modo de pensamiento y un método de estudio. El programa es un instrumento de transmisión de informaciones y directivas (el resultado de unos estudios realizados científicamente).

Como proceso dinámico, la programación prepara una serie de documentos programáticos que varían por su forma y contenido, y que van desde el enfoque macroscópico hasta los estudios de detalle. A cada etapa del progreso corresponde una fase de estudio (análisis) y un documento de referencia (síntesis) que permiten controlar de modo continuo y eficaz la buena marcha de las operaciones. Cada momento del proceso corresponde a una etapa de los estudios programáticos de la operación; estas etapas llevan distintos títulos, que indican la evolución de los estudios:

PRE PROGRAMA, que presenta la síntesis de los diferentes estudios y permite establecer las líneas generales de la operación y, en el plano arquitectónico, un esbozo de intención;

PROGRAMA BASICO, que permite establecer el esquema general de organización de la operación y la elaboración del anteproyecto-resumen arquitectónico;

PROGRAMA DEFINITIVO, que respalda la concepción del anteproyecto detallado y más tarde el proyecto del arquitecto.

Metodología

El método que se expone en este artículo y que tiene la ventaja de haber sido empleado en varios grandes proyectos museológicos, se basa en cinco principios fundamentales:

1/ Establecer una relación de estrecha colaboración entre el conservador y el programador, desde el principio hasta la conclusión de la operación, a fin de lograr una precisión perfecta de los objetivos y de las funciones pertinentes y una información permanente sobre cada decisión adoptada y sus consecuencias;

2/ Considerar que la arquitectura, el funcionamiento y

el material y el equipo relativos a la operación forman un todo indisoluble, que hay que abordar de un modo global y simultáneo;

3/ Abordar contradictoria y dialécticamente los problemas con lógica, por un lado, y con imaginación, por el otro;

4/ Evaluar mediante un análisis retroactivo las consecuencias de las opciones posibles, y comprobar constantemente su compatibilidad con las finalidades de la operación;

5/ Evaluar con precisión las interacciones recíprocas de las decisiones específicas, prevenir el peligro de eventuales desequilibrios y tener en cuenta los problemas de funcionamiento, en particular por lo que a costos se refiere.

Se trata de un método que se inspira en la teoría de los conjuntos y en el análisis de sistemas. Su finalidad consiste en traducir las aspiraciones de los conservadores en términos cualitativos y cuantitativos, así como en analizar en forma prospectiva las diferentes modalidades de utilización del edificio y del material y equipo, lo que permite al promotor proceder a los arbitrajes eventuales en su debido momento y con pleno conocimiento de causa.

Con este método, que facilita además una idoneidad permanente entre las necesidades expresadas y el proyecto arquitectónico, se define un proceso operativo que tiene tres fases principales: viabilidad, investigación y desarrollo.

1/ FASE DE VIABILIDAD

En esta fase se va a establecer la ENVERGADURA y el ALCANCE de los OBJETIVOS, a partir de las exigencias de política general del promotor (costos y plazos). Además, permitirá definir el programa de actividades, así como planificar la intervención y el personal necesario para los estudios.

2/ FASE DE INVESTIGACION

Consiste en facilitar la elaboración del PROGRAMA BASICO como documento de referencia para el realizador en relación con la concepción de un anteproyecto sucin-

to. Puede descomponerse en varios momentos: acopio, análisis, síntesis y orientación.

3/ FASE DE DESARROLLO

Corresponde a la concepción del anteproyecto sucinto, y, tras ello, a la elaboración del PROGRAMA DEFINITIVO, que permitirá preparar el anteproyecto detallado. Los análisis y la confrontación de los anteproyectos con los programas constituyen la IDONEIDAD entre el PROGRAMA y el PROYECTO.

Participantes, funciones y responsabilidades

La realización, la extensión o la modernización de un museo implican un gran número de actividades de diferentes tipos. Estas actividades se llevan a cabo con la dirección y el control de un promotor y son realizadas o dirigidas por cuatro participantes principales: el conservador, el programador, el arquitecto y el contratista: cada uno de ellos ha de desempeñar un papel específico que implica unas responsabilidades.

a/ EL PROMOTOR se encarga de llevar a feliz término la operación desde que se ha adoptado la decisión de realizarla (POLITICA GENERAL) hasta el final de las obras (ENTREGA DE LAS OBRAS).

b/ EL CONSERVADOR, beneficiario de la operación y futuro responsable de los locales, se encarga de definir los objetivos del museo y de darlos a conocer al programador. Representa asimismo al usuario del museo, es decir, al público.

c/ EL PROGRAMADOR, que es el engranaje operativo entre el responsable del museo y el encargado de la concepción, le incumbe la misión de establecer las funciones derivadas de los objetivos y, tras ello, definir las necesidades correspondientes al buen desempeño de esas funciones teniendo en cuenta los demás factores: datos, requisitos y exigencias. Realiza los estudios de programación y redacta los programas. Comprueba la idoneidad programa-proyecto por cuenta del promotor.

d/ EL ARQUITECTO es responsable de la realización arquitectónica y técnica del museo y prepara un proyecto arquitectónico y técnico que responda a las necesida-

des expresadas en el programa, tanto en lo que se refiere a la arquitectura propiamente dicha como al material y equipo y el funcionamiento.

e/ EL CONTRATISTA tiene que realizar las obras, sometidas al doble control del arquitecto y del promotor.

Papel del programador

Fase de viabilidad:

analizar sistemáticamente los objetivos generales formulados por el conservador;

tener en cuenta los imperativos económicos y los plazos;

poner de manifiesto la envergadura y el alcance de los objetivos.

Fase de investigación:

proceder a una encuesta sobre los datos existentes, los requisitos y las exigencias;

proceder a una encuesta sobre las funciones que hay que desempeñar;

formular unas necesidades que respondan a las funciones;

formular unos expedientes relativos a los requisitos, los datos y las exigencias;

controlar la idoneidad del lugar con respecto a las necesidades;

controlar la idoneidad de las necesidades con respecto a las posibilidades presupuestarias y los plazos;

redactar el documento programático y entregarlo al arquitecto.

Fase de desarrollo:

realizar la idoneidad programa-proyecto;

ajustar el programa;

redactar un manual de utilización.

Estudios de programación

Los estudios de las fases de "INVESTIGACION" y "FORMULACION" consisten esencialmente en reuniones de trabajo, confrontaciones y encuestas de carácter general, y permiten:

1/ precisar: la política general, las políticas particulares, los objetivos generales.

2/ definir: las actividades y sus objetivos.

3/ establecer: la ordenación de los estudios, el programa de acción, las necesidades en materia de consultores, el PRESUPUESTO GLOBAL.

Durante las fases de "ACOPIO" y "ANALISIS", los estudios se orientan en particular hacia la acumulación y el tratamiento de informaciones precisas y determinantes para la elaboración del programa. Permiten:

1/ Preparar: el expediente de los datos, el expediente de las exigencias, el expediente de los requisitos.

2/ definir: las funciones que habrán de desempeñarse.

Los estudios de la fase de "SINTESIS" explotan, mediante, una serie de combinaciones diversas y variadas, los resultados de las informaciones tratadas previamente para formular las "variantes" de ocupación del lugar y/o el suelo y redactar el programa. Permiten:

1/ conocer: las necesidades de funcionamiento, las necesidades arquitectónicas y técnicas, las necesidades relativas al material y equipo,

2/ determinar:

los **COSTOS GLOBALES ESTIMADOS**.

A partir de esta doble base del programa y de un "guión" seleccionado, los estudios de la fase de "ORIENTACION" prolongan los anteriores y permiten:

1/ establecer:

el esbozo de intención,

el programa básico,

la evaluación de los costos de funcionamiento.

Los **COSTOS GLOBALES PREVISTOS**.

sin juzgar de antemano la importancia de los programas posibles, la sucesión de los estudios de programación que acaba de exponerse se puede aplicar a todo tipo de operaciones:

1/ Global:

arquitectónica y técnica;

2/ Parcial:

de funcionamiento,

de material y equipo,

de mantenimiento,

de conservación,

de seguridad y control,

de señalización y circulación,

de transporte de productos,

de instalación interior y mobiliario,

etc.

Los documentos programáticos

Los documentos programáticos suelen ser más o menos numerosos y más o menos voluminosos. Es evidente que, para la realización de un museo muy pequeño puede bastar con tres o incluso dos documentos programáticos. En cambio, en la realización de un museo de gran envergadura quizá sea preciso subdividir y multiplicar estos documentos. Si es una operación de importancia media, se tratará de los siguientes documentos:

ENVERGADURA Y ALCANCE DE LOS OBJETIVOS. PRESUPUESTO GLOBAL

Estos documentos tienen los siguientes apartados:

previsión general de las superficies,
previsión general del material y equipo orgánico,
definición previa de las actividades,
exposición de los motivos que justifican la realización,
percepción crítica global del funcionamiento,
lista de las actividades principales,
presupuesto global de la operación.

PREPROGRAMA. COSTOS ESTIMADOS GLOBALES
Estos documentos, que son el resultado del enfoque vertical de la operación, tienen varios capítulos, cada uno de los cuales puede presentarse en una fecha distinta:

1/ Datos:

Datos urbanos (población, comercio, industria, universidades, actividades recreativas, etc.)

Vías y redes (características de las carreteras, calles, transportes, transporte público, aparcamiento, alcantarillado, teléfono, gas, electricidad, etc.)

2/ Requisitos:

Servidumbres (monumento histórico, sector de interés público, etc.)

Reglamentación técnica (seguridad de las personas y los edificios, reglas sanitarias, etc.)

3/ Exigencias:

Exigencias técnicas (tipos de fachada, tipos de estructura, etc.)

Exigencias administrativas (plazos, tipos de contratos, etc.)

Exigencias financieras (precios máximos, precios límites, etc.).

4/ Necesidades:

Este capítulo, que suele ser el principal de los estudios de programación, versa más especialmente sobre los aspectos cualitativos de la operación, a saber:

Exposición de los objetivos generales (finalidades del museo, función social, etc.).

Definición de las distintas actividades (acogida, exposición, presentación, etc.).

Exposición de los objetivos por actividades (funciones de acogida, oficinas, etc.).

Necesidades en materia de funcionamiento (enlaces, población, personal, circulación, etc.).

Necesidades arquitectónicas (superficies, alturas, ambientes, relaciones de proximidad, etc.).

Necesidades relativas al material y equipo (audiovisual, seguridad, mobiliario, carriles, vitrinas, etc.).

Asuntos que requieren la adopción de una decisión.

Costos globales estimados.

“VARIANTES” DE UTILIZACION DEL TERRENO Y/O DEL SUELO

En este documento se proponen las distintas variantes de utilización del lugar o del suelo en función de las directrices formuladas en el programa. Consiste de esquemas de implantación y ocupación y de comentarios descriptivos, técnicos y financieros para cada variante (ventajas, inconvenientes, consecuencias). Es especialmente pertinente en el caso de los edificios ya existentes.

PROGRAMA BASICO. COSTOS GLOBALES ESTIMADOS

Este documento, que es una glosa del capítulo sobre las “necesidades” del preprograma, determina más especialmente la importancia relativa de cada actividad. Supone el resultado de un enfoque vertical (preprograma), tiene los siguientes elementos:

Exposición detallada de los objetivos por actividades,
Exposición detallada del marco de realización de cada actividad,

Presentación de los conjuntos y de los elementos funcionales de cada actividad,

Asuntos relativos a las personas (público y personal, horarios, etc.),

Diagrama funcional por actividades,

Descripción detallada de las necesidades arquitectónicas y técnicas y del material y equipo,

Asuntos que requieren la adopción de una decisión,

Costos globales estimados,

Evaluación de los costos de funcionamiento.

ESBOZO DE INTENCION

Este documento, esencialmente gráfico, es una ampliación de la “variante” escogida. Pone de manifiesto sus ventajas e inconvenientes mediante un análisis detallado. Prepara el anteproyecto sucinto en el caso de una

reestructuración o reutilización de un edificio ya existente; corresponde al proyecto de un concurso de ideas en el caso de la creación de un edificio de nueva planta.

PROGRAMA DEFINITIVO

Este documento comprende y prolonga el programa básico y toma en consideración el anteproyecto sucinto del arquitecto. Además de la actualización de los distintos capítulos del programa básico, tiene las nuevas secciones siguientes:

Funcionamiento de las actividades,

Funcionamiento de los conjuntos funcionales,

Funcionamiento de los servicios (correos, teléfono, mantenimiento, etc.).

Definición de los tipos de personal y puestos de trabajo,
Presupuesto de rendimiento y cuantitativo del material y equipo normales (mobiliario, máquinas de oficinas, etc.).

Presupuesto o rendimiento y cuantitativo de los distintos tipos de material y equipo (carriles, vitrinas, rejillas de almacenaje, etc.).

Presupuesto de rendimiento cuantitativo del material y equipo especial (sistema de seguridad, de control, etc.).

MANUAL DE UTILIZACION

Este documento puede revestir la forma de folletos destinados a los responsables del museo (conservador, personal administrativo y técnico, personal de vigilancia, etc.), o a sus usuarios (visitantes, investigadores, profesores, etc.) para que puedan aprovechar en forma óptima las ventajas e innovaciones que ha traído consigo la realización del museo.

Se subdivide en los siguientes epígrafos:

Horarios, anuarios, plan de orientación,

Guía práctica de conservación,

Guía práctica de mantenimiento,

Guía práctica de transformación del espacio,

Guía práctica de la utilización del material y equipo,

Consignas, etc.

Elementos que procede tener en cuenta al preparar un programa

Los principales elementos que hay que tener en cuenta al preparar el programa son los siguientes:

1/ Con respecto al funcionamiento:
Indole y diferenciación de las actividades,
Acceso y circulación de las personas (público y personal),

Acceso y circulación de los objetos (obras, producto y documentos),
Población, frecuentación, horarios,
Perfil y plantilla de personal,
Modalidades de acceso,
Acogida del público,
Acogida del personal,
Comodidad del personal,
Condiciones de trabajo,
Información del público,
Información del personal,
Organización y gestión,
Intercambios,
Personal necesario para los intercambios (conservador, animador, etc.),
Fórmulas de intercambio (directo, diferido, etc.),
Principios de vigilancia y control,
Características generales e imagen de marca,
Conservación,
Mantenimiento de los edificios y del material y equipo, limpieza,
Almacenamiento de productos y documentos,
Utilización de productos y documentos,
Fabricación de productos y documentos.

2/ Con respecto a las obras y los productos:

Tipología,
Cuantitativos,
Ponderables,
Naturaleza,
Fragilidad,
Volumen,
Plano,
Circuito,
Revalorización,
Información,
Seguridad,
Mantenimiento,
Rotación,
Ubicación preferente,
Finalidad de presentación,

Ubicación impuesta,
Obras principales,
Obras secundarias.

3/ En el plano arquitectónico y técnico:
Superficies,
Alturas libres,
Desniveles,
Espacios libres,
Flexibilidad interna,
Extensiones,
Establecimientos de las dimensiones de los pasos,
Ubicación preferente,
Sobrecargas,
Impermeabilidad,
Acústica y vibraciones,
Alumbrado artificial y natural,
Telecomunicación y corrientes débiles,
Redes orgánicas, electricidad,
Acabado,
Seguridad contra incendios,
Enlaces verticales mecanizados,
Calefacción, ventilación y climatización.

4/ Con respecto al material y equipo:

Mobiliario y accesorios,
Instrumental,
Audiovisual,
Seguridad,
Señalización,
Control de las personas,
Transporte de productos,
Transporte de obras,
Transporte de documentos,
Conservación,
Mantenimiento,
Reservas,
Almacenes,
Reproducción y difusión,
Exposición y presentación,
Informática,
Talleres, etc.

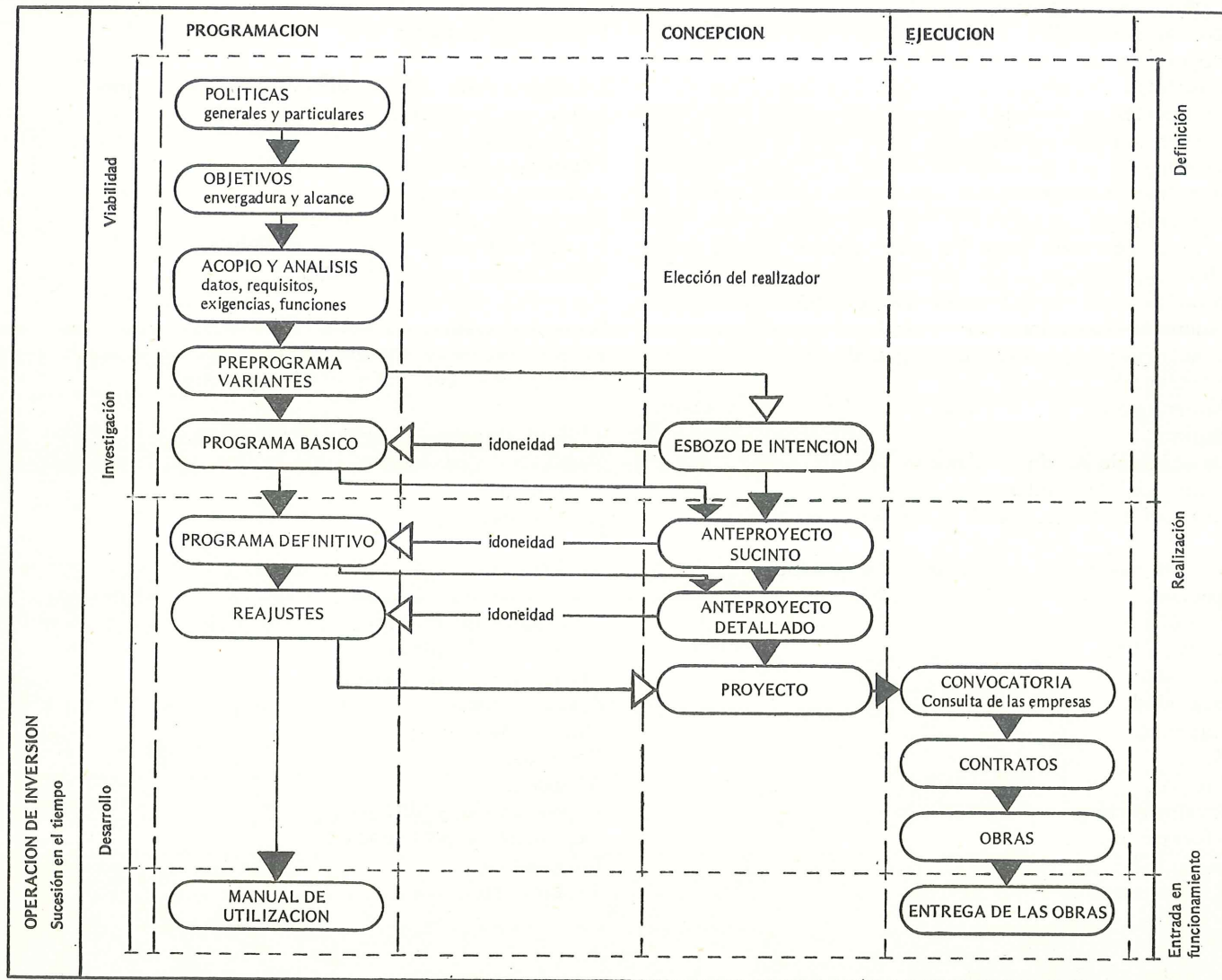
Ensayo de definición de organización de los espacios para un museo típico

Desde una perspectiva programática, la totalidad de las funciones inherentes a un museo giran en torno al concepto de RELACION: relación entre un objeto cultural y una persona; en un primer momento, relación objeto-

conservador y, en un segundo momento, relación objeto-público.

Estas relaciones determinan la finalidad esencial del museo, y, por consiguiente, las características de las funciones que hay que desempeñar para alcanzar esa finalidad. Estas funciones serán más o menos numerosas, más o menos complejas, según el tipo, la índole y la di-

Cuadro 3



mención del museo, pero cabe clasificarlas en cuatro familias de actividades:

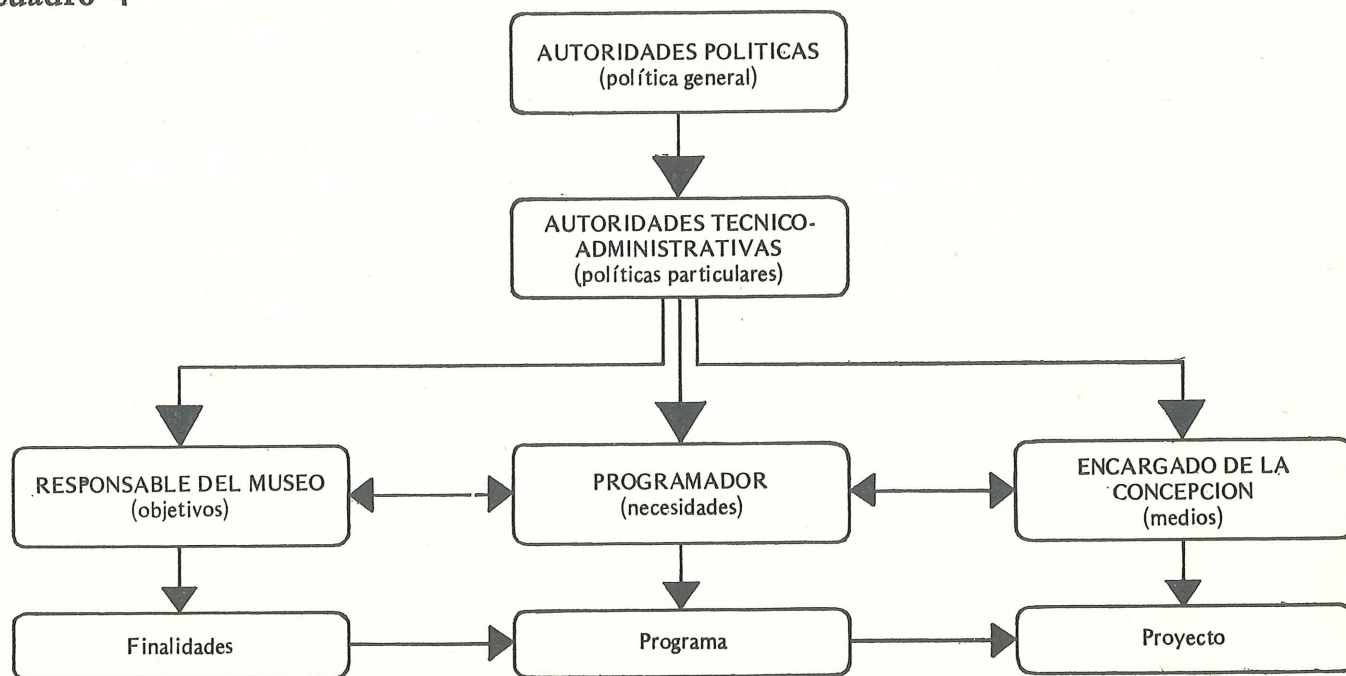
1/ Actividades de ACOGIDA, que preparan para la relación en su aspecto público.

2/ Actividades BASICAS, que sirven de marco general y permiten la relación directa objeto-público.

3/ Actividades de COORDINACION que organizan material e intelectualmente la relación.

4/ Actividades LOGISTICAS, que preparan para la relación al facilitar la utilización material de los objetos. Como lo indica su nombre, las actividades BASICAS serán determinantes para la organización general del museo. De su importancia y de sus objetivos se derivarán la importancia y los objetivos de las demás actividades. Los objetivos de estas actividades BASICAS tienen su origen en el programa científico establecido por el conservador del museo.

Cuadro 4



Organización del espacio

Independientemente de su importancia o de su complejidad, un programa de museo entraña un cierto número de las actividades antes citadas. Cada una de ellas abarca unas funciones cuya realización requiere un determinado tipo de espacio. Estos espacios tienen una definición propia y tienen que diferenciarse obligatoriamente entre sí. Cabe considerar tres tipos principales:

- 1/ espacios públicos,
- 2/ espacios de oficinas,
- 3/ espacios de servicio.

En lo que se refiere al museo "tipo", estos espacios entrañan las siguientes funciones principales:

ESPACIOS PUBLICOS

Acogida general y acogida específica,
Exposiciones temporales y presentación permanente,
Lectura y consulta,
Manifestaciones,

Proyecciones y conferencias,
Reuniones y espacios de descanso,
Bar y restaurante,
Talleres de expresión.

ESPACIOS DE OFICINA

Dirección y administración,
Gestión,
Conservación y documentación.

ESPACIOS DE SERVICIO

Laboratorio,
Talleres de museología,
Talleres del edificio,
Almacenes y reservas,
Locales para el personal,
Locales técnicos,
Estacionamiento de vehículos.

CRITERIOS PRINCIPALES DE UBICACION Y ORGANIZACION DEL ESPACIO

La ubicación preferente de los espacios relativos a la función viene determinada a partir de los criterios propios de cada actividad:

ESPACIOS PUBLICOS

Acogida general

La acogida general del público debe estar en el mismo nivel que la calle, el acceso al jardín o los aparcamientos. Cuando estos tres tipos de acceso existen simultáneamente pero en niveles diferentes, el espacio de acogida debe distribuirse en cada uno de ellos, si bien constituyendo un todo homogéneo y continuo espacialmente. En un plano ideal, el espacio de acogida del público es el único que da directamente al exterior, por razones de seguridad, análogamente, debe constituir un paso entre el exterior y el espacio destinado a recibir al público. Por consiguiente, la acogida general deberá comunicar cada uno de estos espacios. En el caso de que uno de ellos se dedique a una actividad importante y/o específica que requiera una acogida particular, la acogida general deberá comunicar con ésta. La acogida general estará exenta de todo control (salvo en situaciones excepcionales). Su acceso es libre y gratuito.

La acogida general no es un simple deambulatorio, sino que sirve de apoyatura a los siguientes conjuntos funcionales:

Descanso

Salón de fumadores.

Planificación y organización de museos

Algunas experiencias en planeamiento y desarrollo de pequeños museos

Fernanda de Camargo e Almeida Moro

El concepto que se tiene sobre la función de los museos viene sufriendo últimamente una serie de transformaciones, que influyen en el mecanismo de su creación, organización y desarrollo.

Se ha ido abandonando la tendencia hacia lo exótico y lo enciclopédico, en busca de la dimensión de la cultura local.

En 1962, empieza a despuntar la fuerza de los movimientos de innovación museológica. Se abandona la concepción de Le Corbusier, quien definía el museo como "una máquina de conservar y exponer obras de arte" y se busca, cada vez más, la participación del público. En la reunión del CECA (Leningrado, 1968) se subraya la función educativa del museo. Durante la reunión organizada por la UNESCO para la formación de conservadores y técnicos de museos en Argel, en 1968, se llegó a la conclusión de que "en el mundo moderno, y especialmente en las sociedades en vías de desarrollo rápido, el museo debe concebirse como una institución ampliamente abierta, cuya creación y desarrollo se justifican por la función social que asume".

Encuentros y coloquios habidos en México, Nueva Delhi, París, Niamey y Calcuta entre 1968 y 1970 preparan para la Conferencia General de ICOM de 1971 (Grenoble) donde se abogó por una mayor apertura en el concepto del museo.

Durante la mesa redonda auspiciada por UNESCO en Santiago de Chile sobre el papel de los museos en América Latina (mayo 1972) se hizo hincapié sobre la necesidad del trabajo interdisciplinario y se puso de relieve la relación del museo con el medio ambiente. Temas parecidos surgieron en las conferencias de Vancouver sobre "El Hombre y su Habitat" y en Dinamarca (1974). En Nairobi se puso de relieve la necesidad de la participación de la comunidad en la preservación de los monumentos. Todo esto ha llevado a que el museo, más y más, se conceptúe como un factor de desarrollo social.

El museo estará, pues, fuertemente influido por la comunidad que lo engendró, tanto en su mecanismo de creación y de formación como en su evolución.

Nos parece que, para estudiar un determinado mu-

seo o un proyecto de creación de museo relacionándolo con su medio ambiente, es preciso investigar exhaustivamente este medio ambiente así como la comunidad en general y en particular, la que participa del mismo.

Cada comunidad será diferente, según los diversos procesos históricos que la engendraron, y siguiendo las tendencias socio-culturales originadas en su formación étnica y social.

Todos estos elementos influyen en el perfil del museo, lo que no nos permite establecer un modelo ortodoxo para su creación y formación. Más viable nos parece el establecimiento de una norma de conducta flexible, basada en estructuras vivas, es decir, en sistemas abiertos en los que se conserva un flujo continuo de intercambios con el exterior. Esta flexibilidad adquiere mayores proporciones en las proposiciones de creación, en las investigaciones y en la filosofía que rige el museo, así como en las áreas más visibles de su comunicación, es decir, la organización de exposiciones y las actividades de difusión educativo-culturales y sociales.

Al lado de los grandes museos que vienen surgiendo (quizás en una tentativa contemporánea de regreso al MOUSEION), se desarrollan cada vez más pequeños museos, en general, de tendencias ecológicas y comunitarias, que constituyen excelentes vehículos socio-educativos, de preservación de las propias raíces y tradiciones y que podrán igualmente cuestionar a las comunidades que de ellos participan.

En los proyectos que desarrollamos, siempre buscamos el medio de fomentar la creación de esos museos por la propia comunidad. En ciertos casos, recorreremos a la creación de una mentalidad, concientizando a la población por medio de debates y de seminarios, haciéndola reaccionar contra la no poco frecuente enajenación social y contra el descuido que lleva a la destrucción del patrimonio, de las tradiciones y del medio ambiente, para conducirla a una toma de posición contra estos procedimientos aniquilantes.

La mayoría de las veces se forman círculos, con el apoyo de voluntarios interesados en llevar adelante la idea de crear un museo. El elemento humano es más importante que la riqueza del patrimonio y que las posibilidades económicas, pues tan sólo él podrá hacer posible la evolución del proyecto.

A menudo, empleamos al frente del grupo de tra-

bajo que se forma, a un museólogo o un profesional del área, para coordinar y dinamizar el programa. Este agente catalizador deberá tener un buen conocimiento interdisciplinario del lugar, unido a una enorme curiosidad y a no poca voluntad de profundizar en estos conocimientos.

Otro punto importante es la vinculación del proyecto a la creación de un Centro de Documentación sobre la región.

La creación del núcleo de desarrollo del museo no depende de construcciones especiales. Pueden utilizarse edificios antiguos y hasta se pueden iniciar las actividades como huésped de otra institución. Lo que importa es la creación y el desarrollo del núcleo. Conviene que haya una cierta experiencia de funcionamiento, anterior a la construcción de un edificio especial.

Estos puntos básicos son el esbozo de una posible tentativa de modelo, o, mejor dicho, de la norma de conducta flexible que se adecúa siempre a las necesidades del proyecto.

Así, ya hemos utilizado pequeñas casas de cultura como receptoras de núcleos de desarrollo de museos, y ya hospedamos estos núcleos en centros cívicos y hasta en hospitales.

Una experiencia interesante tuvo lugar en el Taller de Terapia Ocupacional del Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II — Río de Janeiro, en la que la comunidad participó activamente. Las colecciones procedentes de los talleres de Terapia Ocupacional se transformaron en un museo vivo, en un lugar de convivencia cultural.

Al estudiar el proyecto que transformaría la colección ya llamada entonces "Museo de Imágenes del Inconsciente" en un verdadero museo, analizamos el comportamiento que podría tener este tipo de institución en el lugar en que funcionaba el taller y donde estaba guardada la colección. No queríamos retirarla del Centro Psiquiátrico, pues buscábamos mantener el contacto directo entre el ambiente, el hombre y su obra. Pasamos a observar atentamente el hospital donde funcionaba el taller y, después, todo el Centro Psiquiátrico y su comunidad. Datos estadísticos fueron recogidos. Noventa por ciento de la comunidad no conocía la colección, setenta por ciento desconocía su existencia, cincuenta por ciento ni siquiera sabía que existía el taller.

Las investigaciones sobre el barrio en que se encuen-

tra localizado este conjunto psiquiátrico, uno de los mayores del país, nos mostraron una comunidad atemorizada y constantemente perjudicada debido a una vecindad difícil y agresiva que con frecuencia la molestaba. Barrio popular de parques recintos, sus habitantes desconocían la existencia del taller e incluso de las varias tentativas de tratamientos realizados en el Centro. Prácticamente noventa por ciento de la población desconocía el lado positivo, juzgando que los inmensos hospitales, siempre repletos, del Centro eran tan sólo depósitos de casos difíciles y sin esperanzas de rehabilitación. Sin embargo, siempre hubo, por parte de estas personas, una tentativa, quizás inconsciente, si no de comprensión, por lo menos de paciencia, con relación a los internados de los hospitales, y la idea de desarrollar un museo junto al taller, cuando presentada, recibió, por sorprendente que parezca, una acogida excelente.

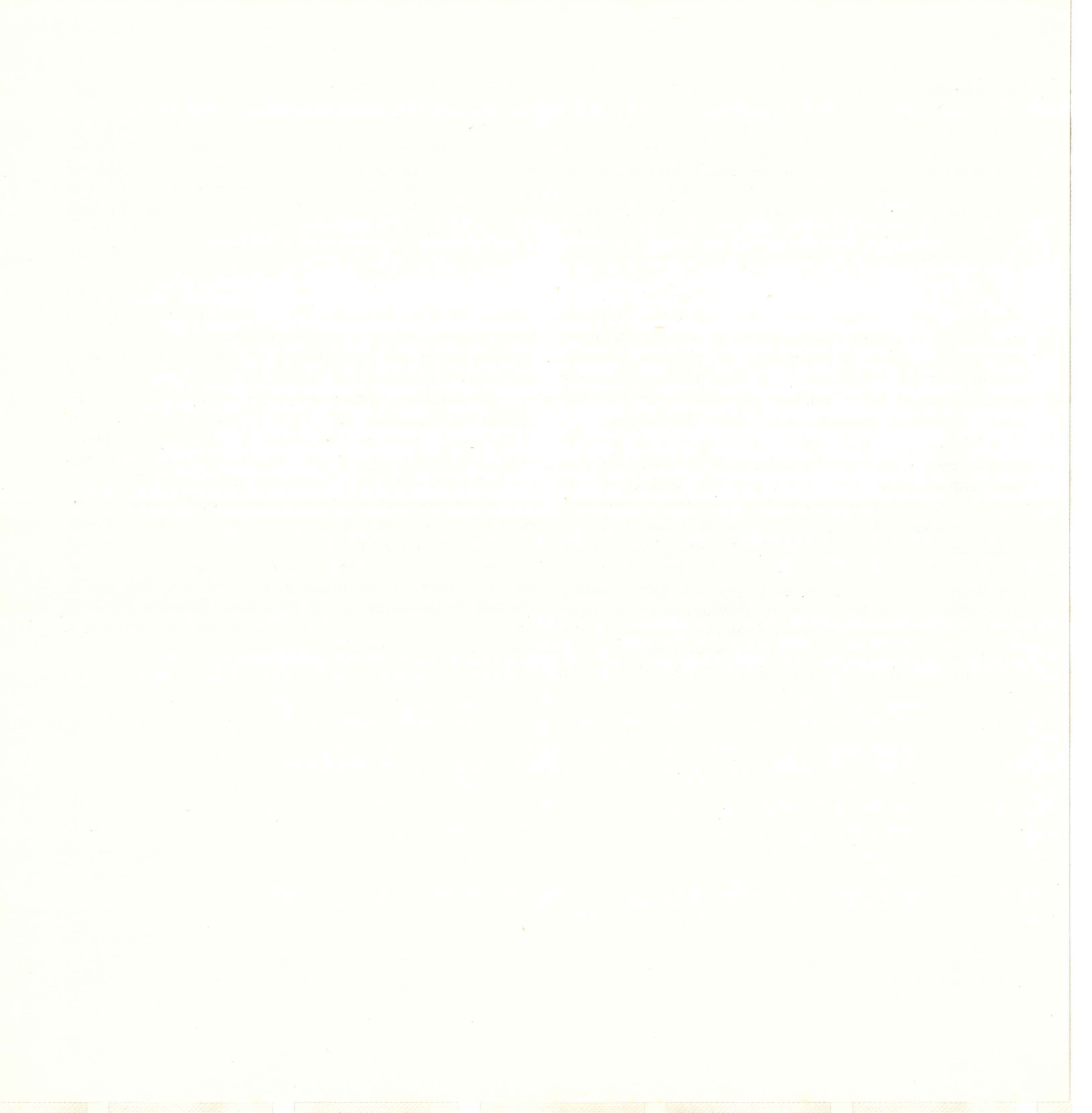
En una evaluación sobre las reacciones de los visitantes frente a las obras solamente, y al entrar en contacto con la obra y el taller, pudimos evaluar que se sentía la necesidad de una acción conjunta enriquecedora para ambos lados: se decidió que el museo sería instalado en el mismo pabellón del taller donde ya se guardaba la colección investigada. Una vez formado el primer grupo de trabajo compuesto por dos museólogos y un psiquiatra (Unidad de Planeamiento), se fueron agregando paulatinamente, como voluntarios, terapeutas ocupacionales, psicólogos, educadores, estudiantes de otras áreas, funcionarios administrativos del hospital y, en

cierta forma, los propios enfermos frecuentadores del taller.

Quedó resuelto que el museo sería interpretado como una continuación del taller. La modificación de las salas se hizo durante el horario de funcionamiento del taller; bajo todas las miradas, el grupo forraba las viejas paredes, pintaba antiguas vitrinas que servían para guardar medicamentos, transformándolas para el museo. Con la ayuda de los enfermos se trajeron macetas con plantas que ellos mismos colocaban. Los perros y los gatos que tenían libre acceso al taller empezaron a frecuentar también las salas de exposición junto con los enfermos que pasaron a ser guardianes del museo. Interiores que antes no frecuentaban el taller, comenzaron a participar del mismo por medio del museo.

El problema mayor era el de personal técnico. Se realizó un entrenamiento intensivo para un grupo interdisciplinario, tratando de llegar a una mejor adaptación al museo. Algunos terapeutas ocupacionales recibieron entrenamiento para auxiliares de museógrafos.

El trabajo del museo no está acabado, sigue evolucionando. La colección aumenta, diariamente es inventariada y guardada. Nuevas áreas de exposición se crean: jardines hechos por los propios enfermos cerca del Museo del Pabellón. El museo evoluciona, apoyado por la Unidad de Consulta, por el Grupo de Estudios y por la Sociedad de Amigos. El Museo, lentamente, empieza a cuestionar a la ciudad.



Museología: problemas y perspectivas en América Latina

Felipe Lacouture

Para tener una idea precisa de la concepción oficializada del museo, sin discusión de situaciones particulares, me permito transcribir íntegramente la definición dada por el Consejo Internacional de Museos:¹

Título II.—Definiciones

Artículo 3/ El museo es una institución permanente, no lucrativa, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, investiga, comunica y principalmente exhibe los testimonios materiales del hombre y su medio ambiente, con propósitos de estudio, educación y deleite.

Artículo 4/ El ICOM reconoce como respondiendo a esta definición, además de los museos designados como tales a:

a/ Los institutos de conservación y galerías de exposi-

ciones que dependen de las bibliotecas y de los centros de archivos.

b/ Los sitios y monumentos arqueológicos, etnográficos y naturales, y los sitios y monumentos históricos que tengan características de un museo por sus actividades de adquisición, de conservación y de comunicación.

c/ Las instituciones que presentan especímenes vivos, tales como los jardines botánicos y zoológicos, acuarios, viveros, etc.

De la misma manera recurrimos a la definición del mismo organismo internacional para definir lo que se entiende por museología y por Museografía:²

MUSEOLOGIA: “Es la ciencia del Museo. Ella estudia la historia, el papel en la sociedad, los sistemas específicos de investigación, de conservación, de educación y de organización, las relaciones entre el entorno físico, la tipología”.

MUSEOGRAFIA: “La museografía es un conjunto de técnicas y de prácticas, deducidas de la museología o consagradas por la experiencia, concerniente al funcionamiento del Museo”.

1/ ICOM

Traducción del francés por el Comité Mexicano de ICOM, 1979.

2/ *Professional Training of Museum Personnel in the World. 1972 Actual state of the problem.*

Edición fotocopiada del original mecanografiado. ICOM.

Consideramos que la profesión museística es a la vez una ciencia, un arte y un oficio, que puede relacionarse con una docena o más disciplinas diferentes, y que puede ser tratada a nivel universitario así como a nivel técnico.

Poco conocida o enunciada como profesión, se le debe dar gran reconocimiento; desafortunadamente el término museología como campo del conocimiento, continúa no siendo generalmente aceptado.

Anotado lo anterior, pasemos ahora a analizar situaciones particulares para poder avizorar el panorama general de los problemas museológicos en América Latina.

Queda establecido, por la definición misma de museo, que se trata de un instrumento cultural debido al trabajo que realiza a diferentes niveles, usando colecciones de objetos de "carácter cultural". El museo es, pues, un instrumento para tratar la cultura, e inclusive para hacer cultura, decimos nosotros, constituyéndose así no sólo en un administrador de la cultura, sino en productor de la misma.³

En efecto, el ideal del museo como instrumento de cultura, no es únicamente el de difusor y promotor, sino el de creador de cultura, ya que de esta manera quedaría convenientemente al margen de contingencias que lo indujeran a una reproducción cultural, convirtiéndolo en lo que casi siempre es en nuestro medio: un reproductor de modelos correspondientes a intereses de grupos. Si viéramos al museo como creador de cultura y no como reproductor, plantearíamos idealmente una concepción no elitista ni impositiva, sino participativa; no subjetiva con tendencia fragmentaria, selectiva, sino integrada y más conveniente a los intereses colectivos, populares. Nos referimos a incidir en una concepción del fenómeno cultural no desprendiéndolo de la totalidad de su contexto, sino insertándolo en él, en la totalidad que lo hace posible. Se sustituiría una concepción elitista y discriminante como ya se dijo, ocultadora de las verdaderas determinantes de la producción cultural, por la visión totalizadora a la que hemos aludido.

"La cultura es un conjunto estructurado como un total y responde a las formas de relación entre los hombres, a aquellas que troquelan la vida social. No se puede hablar de una cultura de los productos sin entender, dentro de una concepción objetiva a los productores mismos, sin conocerlos y tomarlos en cuenta".⁴

El museo es, para la sociedad actual, un lugar destacado en la "reproducción" de la cultura. Particularmente en Europa, donde además el museo está muy vinculado a la vida cotidiana en la historia y en el presente. El museo es parte, aunque selectiva, de la vida diaria de los pueblos. "Contrariamente, en Latinoamérica no es así, prevalece la opinión colonialista de cultura como algo no propio pero que tiene que aceptarse. Se adopta en consecuencia una actitud acrítica ante el museo".⁴ Esta situación se da seguido entre los museos de arte moderno, impositores de modas y modelos producidos en medios ajenos o lejanos pero dominantes, casi siempre manejados por intereses precisos económicos y aun políticos.

La museología latinoamericana, siguiendo las mismas citas anteriores, deberá en consecuencia recuperar, para su quehacer y para poder ser realmente productor y no reproductor de cultura, los métodos de investigación. La investigación se le da hecha al museógrafo, quien la acepta como simple "productor de una industria de la significación". El método de investigación en su inicio es autodeterminante y arbitrario y en ello nada o poco tiene que ver el museógrafo, quien es manejado por él o se hace su cómplice.

El trabajo museológico deberá, pues, producirse de manera interdisciplinaria en dos grandes campos. El primero incluye todas aquellas ciencias y técnicas propias para el trabajo en sí, para el manejo del instrumento museo. Ellas empiezan con la investigación para continuar después con la integración de colecciones, su documentación, su conservación y restauración y finalmente, ser exhibidas usando explicaciones para una acción educativa y de difusión. Esta suma de actividades deberá formar parte integrante de la museografía, prin-

3/ El Museo como centro de promoción y difusión cultural.

Prof. Nicola Spinosa

Coloquio Internl. sobre Museología y Patrimonio Cultural. Edición IILA (Roma), COLCULTURA (Colombia) PNUD (Perú). Bogotá, noviembre de 1977.

4/ Nociones de cultura. El método de investigación y el método de exposición.

Antrop. Rogelio Vizcaíno.

Notas de clase. Curso de Teoría del Museo organizado por F. Lacouture. Curso Interamericano de Capacitación Museográfica OEA-INAH, 1978-79. México, D.F.

ciando por la investigación, recuperándola, como hemos visto.

El museo no es únicamente un depósito de objetos culturales para su preservación y transmisión al futuro, lo que lo haría obsoleto por a-histórico, sin realización concreta, ni tampoco es un mero escenario de exposición ociosa. El abandono de la investigación por el museólogo es el abandono del destino y actividad social del museo al arbitrio de quien la maneje.

El segundo campo de las actividades museísticas es el propio de las disciplinas científicas o artísticas que determinan la tipología de la institución y que se refieren a las ciencias de la naturaleza por un lado y a las ciencias del hombre y su mundo, por el otro. La museología debe abordar, sea en unidades especializadas o interdisciplinarias, una visión totalizadora para permitir la integración de que hablamos antes, del hombre dentro de su contexto total y no parcial. Volvemos aquí a la necesidad de eludir el concepto de cultura elitista por selectiva y subjetivista; cultura concebida como una suma arbitraria de pedazos en contra de la idea de cultura estructurada.

Si a esto agregamos en nuestro medio latinoamericano la división técnica y también social del trabajo, se comprenderá la necesidad urgente de una museografía considerada de esta manera para ubicar al hombre.

En múltiples casos, el museólogo latinoamericano se enfrentará a situaciones pre-establecidas y deberá tomar conciencia de la función integradora de la museología para darle a la institución-museo la actividad idónea de productora de cultura y no de simple reproductora de modelos impuestos. Únicamente en esta medida la institución museal podrá insertarse a la vida y a nuestros problemas como "un instrumento para una toma de conciencia total de las relaciones del individuo y la realidad y el ambiente histórico en que vive".⁵

Como un primer esfuerzo señalado para crear un pensamiento particularizado sobre museología para Latinoamérica, es necesario recordar la mesa redonda sobre el desarrollo y papel de los museos en el mundo contemporáneo, llevada a cabo en Santiago de Chile del 20 al 31 de mayo de 1972 y asimismo recurrir al do-

cumento importante que se produjo en esa reunión promovida por UNESCO.⁶

En este documento, se indica que el tema central de discusión fue el siguiente: "el museo como institución docente de difusión del conocimiento científico y de la cultura ¿es capaz de responder al desafío que le presentan ciertos aspectos del desarrollo social y económico de la América Latina actual?"

La manera de organizar el trabajo fue en extremo interesante y novedosa. Un grupo de especialistas de alto nivel en materias de Ciencias Sociales, Tecnología, Ciencias Naturales, Urbanismo, Arquitectura y Agricultura, se encargaron de plantear problemas específicos, ingentes y urgentes en el desarrollo del Continente, para instar a una serie de museólogos y museógrafos a una profunda reflexión y motivarlos además a hacer proposiciones concretas de participación de la institución-museo a través de sus técnicas y medios de trabajo en la problemática planteada.

El resultado fue un amplio documento de gran actualidad hoy día a pesar de los siete años transcurridos y cuyas consideraciones generales transcribimos a continuación por considerarlas de gran interés al coincidir con los temas que venimos tratando.

Consideraciones generales

El resultado de la Mesa Redonda convocada por la UNESCO puede considerarse altamente positivo.

La innovación propuesta para esta Mesa Redonda, ha promovido debates extraordinariamente proficuos que han conducido a un nuevo enfoque de las actividades de los Museos en general en todas sus modalidades. Ha permitido también establecer las bases de un intercambio más fecundo y ágil entre los museólogos en América Latina, un tanto aislados de la problemática general de los Museos, en las naciones más desarrolladas.

Las conclusiones más destacables a que diera origen la Mesa Redonda pueden concretarse en las siguientes:

6/ Mesa redonda sobre el desarrollo y papel de los museos en el mundo contemporáneo.

Informe del Director de la mesa redonda, Sr. Héctor Fernández Guido. Edición mimeografiada. Montevideo, Uruguay, 1972.

5/ Obra citada, número 3.

Prof. Nicola Spinosa.

Cita de Franco Rusoli, pág. 7.

a/ La concepción de una nueva modalidad en la forma de encarar las exhibiciones de los museos en general, integrando el objeto o tema motivo de exhibición al contexto socioeconómico, cultural y antropológico de la colectividad que le dio origen.

b/ La necesidad de integrar grupos multidisciplinarios en los consejos directivos de los museos con participación de educadores, sociólogos, historiadores y especialistas en la temática objeto de la exhibición.

c/ La conveniencia de introducir métodos de evaluación permanente de las exhibiciones, a los efectos de conocer las inquietudes y el grado de asimilación de la colectividad que sirve el Museo.

d/ La creación de una asociación que facilite el intercambio de información y experiencias en relación con la misión que cumple el Museo en el medio en que actúa.

e/ El establecimiento de programas de entrenamiento para maestros en actividad a los efectos de lograr una mayor eficacia de las exhibiciones de los museos en los distintos niveles de educación.

f/ La solicitud formulada a la UNESCO para la creación y fortalecimiento de centros para la formación de técnicos en museología.

De los seis puntos señalados, quizá los más importantes y novedosos sean el a, el b y el c, estando este último ligado al problema museológico contemplado a la luz de la ciencia de la comunicación y de la informática, el museo se nos presenta como modelo en potencia, para adaptarse a los esquemas de Shannon y Waever.⁷

Conviene aquí hacer una pequeña incursión sobre este importante aspecto por considerarlo fundamental para nuestra problemática museística en Latinoamérica.

Dije yo "modelo en potencia" al hablar del museo

y la Comunicación porque los esquemas aludidos que conciben en términos generales un emisor, un código o codificador, un canal, un decodificador y un receptor finalmente, establecen después como condición para que haya comunicación, una retroalimentación llegando así a un verdadero diálogo, al unir al receptor con el emisor. De otra manera todo queda en mensaje, desconociéndose el resultado del mismo. El museo maneja conceptos a través de objetos, éstos son codificados en lenguaje expositivo museográfico que se materializa en la exhibición, la que es en realidad el canal. ¿Pero qué pasa con el mensaje?, ¿en qué queda el esfuerzo del museo si se desconoce lo que se llevó en la mente el visitante? El problema de la comunicación no queda resuelto si no se hace un sondeo del público visitante, si no se estudia el resultado de la gestión museográfica para mejorar, si es necesario, el esfuerzo que puede, según el caso, ser obsoleto o provocar resultados distintos a los esperados. El museo debe definirse como un centro de comunicación. La definición de ICOM no lo precisa, aunque se deduce cuando habla de la presentación de colecciones y de objetos para la educación y otras cosas. Sugerimos el concepto de "centro de comunicación" porque lo esencial característico en el museo es la presentación de objetos-testimonio para decir algo. Hablamos pues de un *centro de comunicación a través de objetos*, siempre y cuando se establezca la retroalimentación señalada.

Durante la novena conferencia general de ICOM, llevada a cabo en Grenoble, Francia, en 1971, el Sr. Duncan F. Cameron, Director del Museo de Brooklyn en Nueva York, presentó un reflexivo trabajo sobre lo que venimos tratando,⁸ producto de sus propias observaciones en su museo. Allí plantea la problemática de la comunicación como una de las mayores en la museología y el hecho de que sin abordar el conocimiento y estudio del público, construimos nosotros los museólogos, nuestra propia Torre de Babel deseando buscar el cielo, según nuestras propias, únicas y muy personales inten-

8/ Le Musée considéré comme un moyen de communication de masse: ses méthodes et leur portée.

LA PRESENTATION

Prof. Duncan Cameron

Edición mimeografiada ICOM, 1971. 9a. Conferencia General.

Documento 71/CG. 24 (original en inglés)

7/ La comunicación y los museos.

Prof. Oscar Vera.

Notas de clase. Curso de Teoría del Museo organizado por F. Lacouture. Curso Interamericano de Capacitación Museográfica OEA-INAH, 1978-79. México, D.F.

ciones como especialistas, sin que nadie nos entienda, por supuesto.

Pero dejemos la comunicación y podremos ver que el documento de Santiago plantea en su última página aquel otro punto de integración de que ya hablamos y que los participantes denominaron el Museo Integral, que no es otra cosa que el museo o el trabajo museístico contemplado en una interdisciplinariedad como ideal, sea en unidades con este carácter o en especialidades, pero dentro siempre de una visión totalizadora. Así pues, cualquier política museística de preferencia debe orientarse a este sentido. Difícilmente los museólogos podrán conformar sus realidades a estos planteamientos en aquellos países donde el desarrollo de los museos ha sido producto un tanto del coleccionismo aficionado y ocioso, o simplemente producto de la casualidad, la improvisación o inclusive la imposición.

El modelo de museo como institución de cultura, tal como hoy lo conocemos, tiene antecedentes inmediatos en cuanto a su estructura, en los museos decimonónicos desarrollados principalmente en Europa a partir de fines del siglo XVIII y luego en Norteamérica. Otros antecedentes son el coleccionismo que se remonta a muchos siglos y a muchas civilizaciones además de la Europa, así como el principio de comunicar conceptos, ideas o reproducir ideologías a través de objetos expuestos dentro de un sistema de exposición y usos determinados. Tal es el templo que como institución tiene sus orígenes quizá en la civilización egipcia.

Independientemente de la similitud existente entre el templo y muchos museos como lugar de consagración, particularmente algunos de las naciones imperialistas europeas, hechos en honor de "conquistas y rescates culturales", el principio señalado de la comunicación a través de objetos, va indudablemente relacionado con el museo contemporáneo. La pintura, la estatuaría, el uso de objetos diversos para la transmisión de las ideas, coincide con la base misma de nuestras instituciones museísticas, donde lo esencial característico como ya se dijo, es la presentación de objetos para comunicarle algo a un público determinado.

Ahora bien, países como los del Africa Negra, que no han tenido trayectorias históricas semejantes al caso europeo y a su repetición americana y que tampoco hayan conocido o desarrollado no digamos el templo como

tal, sino tampoco el museo decimonónico, podrán más fácilmente experimentar en el futuro una museología libre de ataduras y con amplias perspectivas, planificada científicamente, acorde a las necesidades y concepciones más modernas y abiertas. Si no hay historia museológica, tampoco hay muchos obstáculos por superar en el sentido de transformar estructuras rígidas, para difícilmente superar etapas obsoletas. Algunas naciones latinoamericanas, que si bien caen dentro de lo que he llamado un tanto de pasada "la repetición americana" no disponen y quizá sea una suerte, de instituciones museísticas, pueden también plantear las cosas desde el principio, empezando por la apropiación del método de investigación, por una recolección organizada y no arbitraria como simple producto de fragmentarios diletantismos subjetivistas.

Quien esto escribe tuvo ocasión de dar una asesoría UNESCO para la República del Zaire, donde el desarrollo museológico es poco menos que precario. Existe una excelente colección de carácter artístico-etnográfico, hecha por historiadores de arte belgas. Sin embargo, no constituye aún la necesaria visión interdisciplinaria ni existe el diseño claro para una red de instituciones para el país, de acuerdo a un trabajo coordinado, sistemático y con funcionamiento jerarquizado. Sin embargo todo esto es posible por el estado embrionario del desarrollo museístico y así fue planteado en su oportunidad. También los objetivos mismos para todo el esfuerzo que representará una política de museos a escala de un país de más de dos millones y medio de kilómetros cuadra-

dos, escaso de comunicaciones terrestres y que engloba un mosaico de culturas. La urgencia en la gestión del Estado-Nación es muy grande, máxime si se tienen en cuenta las presiones desquiciantes de que el Antiguo Congo Belga sigue siendo objeto por parte de los intereses de las naciones organizadas del Norte del Atlántico.

Los objetivos básicos para esos museos se nos manifiestan claramente en una necesaria y eficaz participación en el urgido esfuerzo de integración nacional, en la toma de conciencia de la validez de cada una de las múltiples culturas del país y en la necesaria comprensión y valoración mutua.

¿Cómo pueden los museos, en tanto que instrumentos de cultura, sustraerse a las realidades de una nación y sus más grandes necesidades? Esto quedó antes dicho para América Latina en Santiago de Chile, desde 1972, pero ahora, quizá más que nunca debido al momento histórico que vivimos, es indispensable recordarlo.

Tengo noticia reciente de que Ernesto Cardenal empezó la recolección de pancartas, carteles y mantas desplegadas para iniciar un museo para Nicaragua,⁹ integrando no precisamente las colecciones a base de arte "elitista" que hubiera podido tener la dictadura, sino con los objetos producto del último esfuerzo vital de un pueblo, para poder sobrevivir y edificarse a sí mismo.

9/ Testimonio transmitido oralmente de lo comentado con Ernesto Cardenal. Managua, Agosto 1979.

Dra. Magdalena Lacouture de Revah.

Viaje de evaluación de los daños causados por la guerra de liberación nacional. VACEIS-CELA.

Museos del futuro

Eduardo Terrazas

Algunas épocas generan, por sus propias características, instituciones de un cierto tipo, que responden adecuadamente a las inquietudes y necesidades de la sociedad y del sitio donde se establecen. Mi opinión, derivada de estudios y análisis realizados previamente, es que nuestra época requiere, precisamente, de la creación de este nuevo tipo de instituciones que correspondan a las características, necesidades y exigencias del presente futuro.

Los museos, por lo general, constituyen, todavía hoy, el lugar donde se guardan, preservan y exhiben las obras más notables y significativas de las ciencias y de las artes y son en su mayoría de carácter histórico. El museo, dentro de este contexto, ha sido indudablemente de gran importancia en la labor de concientizar al público sobre diferentes temas y desde ciertos puntos de vista. Un ejemplo notable lo ha sido el Museo Nacional

de Antropología de México; todavía a principios de siglo, los objetos de las diversas culturas prehispánicas eran virtualmente —a excepción de unos cuantos, y solamente conocidos por unas cuantas personas— desconocidos del público. Poco a poco se les fue dando la debida importancia, hasta que el Museo los reunió, seleccionó y colocó en un lugar digno y bello donde se pudiera contemplar y reconocer su valor. Las culturas prehispánicas fueron reconocidas nacional y mundialmente.

Nuestra época ofrece características muy particulares que nos hacen pensar en la posibilidad de que los Museos del futuro puedan ser de una naturaleza distinta.

América Latina *necesita* y es tierra fértil para que este nuevo tipo de instituciones puedan florecer.

Objetivos de los museos del futuro

Temas para museos del futuro

Medios que habrán de utilizarse en los museos del futuro

Objetivos de los museos del futuro

1/ Buscar un aprendizaje abierto

Es indiscutible la necesidad de que existan un mayor número y una mejor calidad de herramientas que permitan a los miembros de una sociedad, mediante su acceso y uso, obtener los conocimientos e información necesarios en el momento que lo requieran. El tener que aprender por los procesos lineales de la educación oficial con una certificación burocrática se vuelve cada vez más costoso, más segregante, menos eficiente y menos adecuados los tipos de conocimiento para nuestra actividad. Este método, única forma oficial de aprender en la actualidad, es, para nuestro contexto, muy limitante.

Los museos del futuro podrían ser una de esas herramientas a las que me he referido para el aprendizaje abierto. Cualquier persona debe tener la posibilidad, por su propio esfuerzo y dedicación, de poder aprender o tener la información que desee en el momento que lo necesite.

2/ Buscar una mayor participación

Dada la concentración de las estructuras económicas, políticas y sociales productivas y culturales de nuestra época, es indispensable generar vías para que pueda existir una mayor participación activa y consciente del público en esas actividades. La participación es requerida no sólo porque socialmente la concentración es indeseable, sino porque esta participación puede contribuir a plantear nuevas alternativas de solución a los problemas. Es necesario que los museos abran sus puertas a la participación, no solamente abriendo sus puertas al público como visitante sino para que éste pueda expresar sus propias inquietudes.

3/ Buscar una integración del arte a la vida

Una de las principales características que el arte ha tratado de expresar en los últimos años es la necesidad que existe de acercar más el arte a la vida diaria, así como los hechos y actividades que van surgiendo día con

día al arte. Las formas de expresión: Happenings, pintura Pop, el Hiper-realismo son ejemplos claros de esta tendencia. Los museos podrían promover este tipo de exposiciones y actividades, donde cada presentación sería un acontecimiento popular.

4/ Buscar una identidad y un espíritu de comunidad

Es necesario, particularmente en los países en vías de desarrollo y en proceso de transformación, buscar y promover aquellas expresiones auténticas que les permitan generar sus propios patrones culturales con los cuales se identifiquen. A partir de ellos podrá surgir un ambiente propicio para que exista un espíritu de comunidad.

El encontrar, promover, mostrar y difundir patrones culturales propios y auténticos es una de las misiones fundamentales del museo del futuro.

Temas para museos del futuro

1/ La ignorancia de nuestra época y del lugar donde vivimos

Cada vez más, nuestra época nos presenta con un número mayor de conocimientos que están enfocados desde puntos de vista muy particulares y especializados. Se conocen y se nos informa de muchos hechos que no tienen nada que ver con nuestra vida general, por no decir con nuestra vida cotidiana. Se nos informa de la situación de los pobladores de Bangladesh, de sus problemas de hambre y miseria y, en cambio, no conocemos los problemas de nuestros vecinos del poblado contiguo o del propio barrio donde habitamos. Sabemos que el problema de la basura en la ciudad donde vivimos es crítico, pero en general no tenemos la más remota idea de cuáles son todos los componentes del proceso de generación, recolección y procesamiento de la basura. En otras palabras, somos ignorantes de muchas situaciones que nos afectan cotidianamente.

Es importante conocer los aspectos antropológicos de la vida hace 2000 años, pero es indispensable tener un conocimiento fundamental de la antropología actual, de una antropología viva. Los temas a tratarse y a presentarse en los museos del futuro deberían estar relacionados con nosotros mismos, con lo que nos rodea, con lo que nos afecta cotidianamente.

Medios que habría que utilizarse en los museos del futuro

1/ Utilización de todos los medios electrónicos de comunicación

Estos medios modernos, tan mal utilizados por lo general, son de los que más podrían influir en la manera de ser y de actuar de un museo del futuro. Ellos rompen el espacio físico tradicional que era el medio único que existía para exponer lo que se deseaba. Ahora se tiene por medio de ellos, la posibilidad de un contar con un espacio multidimensional, es decir, aquel que se puede generar en muchos lugares y en tiempos diversos. El famoso concepto del museo abierto o de un "museo sin muros" ahora es posible. Hoy el museo puede ir a la gente, no sólo la gente a los museos.

Es muy importante usar estos medios de comunicación con cuidado. Hay que adecuar el tema que se quiera exponer con el propósito que se quiera lograr, con el público al que se quiera dirigir. Estos medios, el cine, la televisión, el videocassette, el radio, las grabaciones, los audio visuales, etc., se pueden utilizar tanto dentro de las exhibiciones, como para realizar la presentación misma.

2/ Énfasis en las publicaciones

Las publicaciones, catálogos, libros, folletos realizados como registro y difusión de una exposición son cada vez más importantes. Constituyen la memoria de que algo trascendente existe. ¿Qué es más importante: la exhibición de Monet, propiamente, que se expuso en el museo Metropolitan de Nueva York por un tiempo determinado o el magnífico libro publicado al respecto? Desde luego, no hay ninguna semejanza entre la experiencia de ver una pintura frente a frente y verla en el libro, pero creo que las dos cosas son muy importantes. La presentación directa de las pinturas es indiscutible; el libro, por quedar como testigo de esa reunión y de esas magníficas obras y para estudio posterior lo es también.

3/ Visitas o recorridos

Para tener un conocimiento de muchos aspectos de nuestras vidas la mejor manera es experimentarlos directamente. A menudo puede uno estar en un lugar o pasar por él todos los días y no darse cuenta de situacio-

nes o aspectos que pueden ser importantes. Es necesario enseñar a ver, oír y percibir.

4/ Auto-exposiciones

Con el fin de impulsar la participación de individuos, grupos o comunidades es necesario establecer los canales para que ésta sea posible. Siendo la pluralidad social una de las características de nuestra época, es indispensable que los diferentes grupos sociales e individuales puedan expresarse, pues sólo así se puede concebir una convivencia social.

Retos para los museos del futuro

Encontrar nuevas formas de fomentar un aprendizaje abierto con el fin de ampliar y difundir conocimientos adecuados.

Ampliar el espectro del concepto "cultura" a que abarque no sólo las manifestaciones artísticas y científicas tradicionales sino integrar todos aquellos aspectos que forman parte indiscutible e importante de nuestra vida diaria.

Que se reconozcan el significado, validez y dignidad de estas formas de expresión que corresponden a la relación del hombre con su vida.

Inventar un "Museo de lo Vivo".

Buscar la forma de que los museos vayan a la gente y no solamente la gente a los museos.

Utilizar adecuadamente los medios masivos de comunicación.

Establecer los canales para una auténtica y activa participación comunitaria que no sólo consista en que los públicos vayan al museo a ver exposiciones, sino que los públicos realicen su propia exhibición.

Crear el "Espacio-Museo del Futuro" utilizando toda la ciudad, la región y a los medios de comunicación como espacio, teniendo en cuenta los objetivos deseados.

Proposición para un museo del futuro

Museo de lo cotidiano

Tema general: la cultura viva de un país, región o ciudad.

Sus fines, entre otros, serían:

a/ Darle forma y significado a la cultura viva mediante una presentación digna y objetiva.

b/ Ampliar el aspecto del concepto "cultura" para que abarque, no sólo las manifestaciones artísticas y científicas tradicionales, sino todos aquellos aspectos de lo cotidiano que son parte auténtica de nuestra vida.

c/ Reconocer la validez de esas formas de expresión y que su conocimiento sirva de base para consolidar una cultura.

Las actividades que una población realiza cotidianamente se podría clasificar en: alimentarse, transportar-

se, habitar, curarse, sanarse, divertirse, comerciar, comunicarse, aprender, gobernar, etc. Es decir esto se podría realizar tomando en cuenta las acciones o verbos que el poblado realice en su vida diaria.

Por ejemplo, dentro del "habitar" se podría presentar, el proceso de autoconstrucción; dentro del sanear, el proceso de recolección y utilización de la basura; dentro de la comunicación, los letreros y carteleros comerciales, etc.

El espacio podría ser toda la ciudad o la región. Es decir, aquellos lugares que se consideran —de acuerdo al tópico que se presentará— los más adecuados: plazas, calles, edificios, teatros, cines, televisión, etc.

Las funciones a realizar por el Museo serían: Estudiar, archivar y presentar los principales ejemplos de las actividades cotidianas de una población, que generan y establecen su cultura. Esto se realizará a base de investigaciones, conferencias, seminarios, exhibiciones, registro, archivo, realización y distribución de publicaciones y otros medios de comunicación.

Museo y función

Semiótica y museo Omar Calabrese

1/ Preliminares

Como dice un viejo dicho, el museo es una cosa demasiado seria para dejársela a los historiadores del arte. Con esto, obviamente, no quiero hablar mal de los historiadores del arte; quiero recordar, simplemente que un museo no es —o no es solamente— un lugar dedicado a las Musas, como dice su etimología. Es decir, no es un lugar donde se recogen objetos y documentos dotados exclusivamente de “valor artístico” escogidos y seleccionados en nombre de “lo bello”.

No hay necesidad de recurrir a nuevas teorías antropológicas para demostrarlo. La historia misma del museo nos ayudará a comprenderlo. El museo tal como lo conocemos hoy es, en realidad, una institución reciente: no tiene más de dos siglos de existencia. Pero tiene su origen, desde la antigüedad, en el espíritu de colección (privada o semiprivada) de *mirabilia* (es decir, de cosas maravillosas) que fue instaurado por los prohombres y mercaderes de la Roma antigua. Desde entonces —como podemos leerlo, entre otros en Horacio— la función del museo se consideraba como doble: debía *delectare* (es decir, divertir, alegrar, deleitar) y *prodesse* (es

decir, ser útil, guiar, servir de ayuda). En el primer caso, lo “Bello” era sentido como el máximo deleite, pero no constituía una categoría universal, un valor adquirido, una norma estética: estaba más bien ligado a ese principio indefinible y transitorio que podemos llamar *el placer*. En el segundo caso, la atención pasaba de la naturaleza de los objetos recogidos a las características del público que actuaría como espectador o de la sociedad que debía servirse de ellos como *monumentum* (es decir, como “cosa que enseña”).

De aquí se desprenden dos reflexiones muy generales. Una: el museo no es una colección de objetos normativos, es decir, de cánones estéticos. Esto obedece a otra razón histórica, nacida de la Contrarreforma cuando surge la necesidad de dar leyes de lo “bello” a los artistas y al público. El museo, por el contrario, es una colección de documentos culturales. En este sentido, un museo de Velásquez tiene la misma dignidad de un museo de objetos utilitarios precolombinos.

Dos: tales objetos son coleccionados por alguien. Es decir, son escogidos, seleccionados (en general, se escogen los más perfectos o ideales) de entre familias ente-

ras de objetos similares porque se les considera ejemplares superiores. Así, cada uno de esos objetos se relaciona con todo un sistema de cultura, con todo el conocimiento que, en un momento dado, posee una comunidad, tanto en sus aspectos de *élite* (el arte) cuanto en sus aspectos difusos (la vida cotidiana). Un museo, por lo tanto, es un conjunto de partes o segmentos que representa una continuidad de significados. Es, en suma, un sistema de signos. Es por ello que la semiótica —ciencia de los signos— tiene legítimamente algo que decir sobre cómo son y, más aun, sobre cómo deberían ser, los museos.

2/ El museo como signo

Acabo de afirmar que el museo constituye un conjunto de signos que están en relación entre sí y en relación con un sistema de conocimientos.

Es decir, funciona como un diccionario o una enciclopedia. Cada objeto es un *lemma*, sujeto a un sistema de clasificación. Para que un objeto sea significativo, debe sencillamente estar bien clasificado (es imposible poner la palabra “ábaco” bajo la letra “z”) y bien definido (la definición de “ábaco” debe ser clara y completa).

Antes de adentrarnos en el análisis de este aspecto fundamental del museo, es necesario recordar que el museo es también un objeto físico, un edificio, y en sí mismo, un signo. Los edificios que sirven de museo, por lo demás, generalmente se pueden reconocer como tales. Existe un “aire de familia” que emparenta a edificios semejantes, que llamamos museos, y los opone a edificios diversos que no pueden constituir museos, por ejemplo, los estadios o los baños públicos. ¿Cuáles son, pues, las características que nos dicen si un edificio puede ser un museo?

En primer lugar, el tamaño. Un museo es, forzosa-mente, grande. Por lo menos, respecto a —digamos— un departamento. Además, como necesita tener corredores, será seguramente más grande longitudinalmente que en altura: no es un rascacielos. La disposición de sus ventanas nos muestra que se compone de habitaciones que no son pequeñas. Preferiblemente, no tendrá balcones.

En segundo lugar, el decoro. Un museo es, en el fondo, un templo de una sociedad porque atestigua de

sus orígenes o de su pasado. *En cualquier caso y siguiendo cualquier ideología*, un museo es una institución que certifica el valor de ciertos objetos. Por ello el edificio —museo es un edificio simbólico—, como lo es el Palacio de Gobierno que se eleva sobre los demás edificios para simbolizar el poder político; como la iglesia para simbolizar el poder religioso; como el cuartel o la cárcel para simbolizar el poder militar; como la universidad para simbolizar el poder cultural. “Poder” no es aquí una palabra necesariamente negativa: significa solamente “lugar de la dirección de una comunidad”. En este sentido, el museo es un edificio comparable a los palacios históricos: es un monumento, ya sea antiguo o moderno.

Pero, ¿qué significa el hecho que reconozcamos como museos a edificios tan diversos en su calidad arquitectónica como el Centre Beaubourg de París, el Uffizi de Florencia o el Prado de Madrid? Significa que cada edificio *connota* elementos del propio contenido, refiere a los objetos que encierra dentro. Pensamos en el Louvre como en una gran galería de objetos artísticos de un largo período histórico, y en el Beaubourg como en un centro de arte moderno, así como pensamos en el palacio de Mónaco que contiene el Museo de la Ciencia como en algo proyectado hacia la tecnología. En este sentido, cuando se instituye un nuevo museo, es necesario pensar en el “continente” que se elige no sólo en razón de su funcionalidad, sino también por sus valores simbólicos. Por ejemplo: el lugar que contiene al Museo del Oro en Bogotá se parece demasiado a una caja fuerte y subraya el valor económico —no el cultural— de los objetos que contiene. En cambio, el Museo Nacional (siempre en Bogotá) se parece demasiado a una cárcel (función que antes tuvo el edificio) para que no asociemos sus objetos como pertenecientes a una cultura encarcelada.

3/ El museo como texto

Hemos dicho que el museo es un conjunto de signos que dan testimonio de —y refieren a— una cultura. En cuanto a conjunto de signos recolectados según un principio de clasificación, el museo es una especie de “texto” que debe ser “leído”. De hecho, como para cualquier texto verbal (un libro, por ejemplo) contamos con instrucciones para su lectura: desde las más sencillas (como el

índice, la página, los capítulos) a las más complejas (la trama, los personajes); así en el museo tenemos instrucciones para su "lectura". Estas van desde la simple ayuda didáctica y del ordenamiento de las salas hasta la construcción de una "trama": el recorrido obligado establecido para las visitas necesariamente produce una lectura en la que existe un "antes" y un "después" y en que las relaciones están pre-establecidas. Por ejemplo, un museo de historia del arte elige una sucesión histórica de sus objetos que va desde la antigüedad a lo moderno; un museo de la ciencia puede, en cambio estar dispuesto siguiendo disciplinas diversas, o por descubrimientos; un museo arqueológico puede ir por sectores de la vida cotidiana: las comidas, los ornamentos, la artesanía, etc. Un museo realmente moderno es un museo que logra constituir tramas fascinantes por medio de sus propios recorridos. Es decir, no se limita a la pura exhibición de sus principios de clasificación. Por lo demás, el sentido del "espectáculo" museístico es tan antiguo como el mundo. Sir Ernest Gombrich, el gran historiador del arte en un artículo reciente sobre "The Museum — Past, Present and Future", recogido en el volumen *Idols and Ideals* (Phaidon Press, London, 1979) subrayaba el hecho de que, desde muy antiguo, dos han sido siempre las funciones del museo: la de servir de "tesoro" y la de servir de "relicario" (*treasure/shrine*). En el primer caso lo que importa es la riqueza y la cantidad del material recogido. Casi no se perciben ya los objetos singularmente; lo que importa es la visión de lo "maravilloso" en conjunto. En el segundo caso, por el contrario, se debe tener la sensación de la absoluta unicidad del material que es casi "adorado" por el visitante/peregrino.

Lo espectacular unido al sentido de "memoria"

vuelve valioso un museo. Todos nosotros sabemos muy bien que la gente ha visitado seguramente más museos fuera de la propia ciudad que en aquella en que habita y esto porque la verdadera *unicidad* del museo no reside en la unicidad de las obras que contiene, sino en el acto que se cumple necesariamente para verlas. Yo vivo en Florencia y puedo ir al Museo degli Uffizi cuando quiero. Consecuencia: no voy nunca. Pero la primera cosa que hice en Bogotá es visitar el Museo del Oro, que para mi profesión (la de profesor de semiología del arte) es menos importante que el primero.

Pero la unicidad del acto de visitar un museo es la misma por la cual miles de visitantes admiran las exposiciones temporales, mientras se visitan mucho menos los museos. Si Uds. exponen una sala del Museo Precolombino en otro local, aunque sólo sea a cien metros de distancia, con una publicidad que diga "sólo por un mes", tendrán cien veces más personas para verla que las que vendrían a visitar la misma exposición en una sala del Museo.

Todo lo anterior para concluir que el hecho decisivo para restituir al museo sus funciones primarias de *delectare* y *prodesse* consiste en tener un conjunto de estrategias comunicativas puestas en acto en la interacción con el público. El público se fascina con un cuento: por lo tanto, es necesario transformar el contenido de los museos de "diccionarios" en "novelas" —con igual fantasía. Al público se le captura con lo maravilloso y lo "excepcional" —que no se mistifican, en este caso, sino que se recobran. Lo maravilloso y lo excepcional no son otra cosa que la cultura en cualquiera de sus manifestaciones: basta con no someterla a reglas o jerarquías de valor pre-establecidas.

El público y el museo

Angel Kalenberg

Museo y público son los términos inseparables de un par (digamos mejor *los museos*, en tanto hay muchas estructuras museales). Y la relación entre ellos, en una de sus facetas, se constituye como tema de un capítulo más general: el de la comunicación. El museo tiene una función comunicativa, él mismo es un medio de comunicación. Pero que, además, puede usufructuar de los medios de comunicación que cada sociedad habilita. ¿En qué medida puede utilizarlos para cumplir mejor sus fines? De esto hablaremos algo más adelante, luego de considerar cómo se ha ido desarrollando la función comunicativa propia del museo.

En algún momento, el arte fue exclusiva expresión colectiva de la sociedad. En la prehistoria, por ejemplo —y ahora entre los aborígenes australianos— el arte era hecho por todos. Todo el grupo interviene pintando paredes, haciendo sus enseres y sus casas y pintándose unos a otros, haciendo del propio cuerpo y del ajeno una vía expresiva que une doblemente a la tribu, en la tarea y en la identificación mutua derivada del resultado de ésta.

Para la civilización incaica, el arte es un fenómeno colectivo. No obstante, allí ya aparece un primitivo concepto de división del trabajo, de especialización. En efecto, el que dispone de la cultura (religiosa, económica, política) hace el dibujo. Los demás miembros de la colectividad pintan lo que otro ya ha delineado. Aun así, siguen siendo actores de la creación artística. A todo este período podríamos caracterizarlo como el de la elaboración comunitaria, pero vertical.

Con los egipcios nace el “público”, junto a lo que sería una forma de “propiedad estatal” (todavía no la propiedad privada: el faraón concede la tierra en usufructo). El faraón es Dios. Amón, en la vida. En la muerte, Osiris. El arte estará sometido a reglamento, al reglamento de la cultura faraónica. Quien lo hace, el artista, el pintor y sus ayudantes, comenzará a actuar *al servicio de*.

Aquí ya estamos en la sociedad estratificada. Aparecen los órdenes diferenciados: el que manda hacer, el que hace, el que mira. (Aunque el arte no es producido para él. El arte egipcio carece de una finalidad estética, conserva la finalidad mágica. Está dirigido a

la mirada de Dios y no a la de los hombres: el hombre es apenas un mirador embrionario y "descalificado". El público en tanto público recién se consolidará en la Grecia clásica).

Lo faraónico es la clase dirigente. El artista pertenece a otra. Y allí nace el espectador, que es una tercera y ni siquiera tiene acceso a la condición de artista. Mientras la persona del artista es menoscabada y menospreciada (el artista, en tanto trabajador manual, fue mal considerado hasta el Renacimiento; en Egipto sólo eran respetados los arquitectos constructores de las pirámides), la obra que produce es apreciada. De una clase salieron los artistas, que producían para otra clase, capacitada para encargar y comprar. El artista tratará de escapar al sometimiento, al Reglamento.

Al afianzarse el sentido de la propiedad (aun la estatal e inmueble) se engendra el deseo de posesión de los bienes muebles, también surge la voluntad de atesorar, es decir, de tener la propiedad de lo artístico. De guardarlo en templos y palacios, a los que sólo tiene acceso la clase dirigente. El pueblo deja de ser actor y también deja de ser espectador. La obra de arte será un producto para élite, con la familia artesanal a su servicio.

Cuando las necesidades de los pueblos (defensa y conquista) entronizan a la burguesía, y con ésta a la propiedad privada, las instituciones se democratizan. Y entre éstas, el Museo y la Biblioteca. El arte y el saber vuelven a abrirse al público. Pero el Museo, en tanto está comprendido con lo institucional, cristalizado, pierde su capacidad creadora. Deja que el público se interese por su Museo, pero el Museo no se interesa por el público. *Inter-esarse* es meterse dentro, entre el público. El que esto no ocurriera ha llevado a hablar de la crisis de los museos. Y ahora el museo debe *inter-esarse*, en procura de revitalizarse, estimulando la capacidad de creación que reside en el pueblo. De él salen, en definitiva, los artesanos, los artistas, los especialistas. Lo que nutre el arte, la fuente misma del arte.

El advenimiento del concepto de "público" (esto es: pueblo como espectador, en tanto alteridad del artista como actor) aparecería entonces producto de una evolución, propia de la estratificación de la sociedad y de la aparición de la propiedad privada, que lleva al alejamiento del artista y a su especialización.

Si este es el proceso, el Museo de Arte Moderno, una forma del Museo, representa la mitad de un camino. El que tiende a una re-integración de artista y pueblo, tanto como de las artes entre sí.

¿Por qué el Museo es lo que es? Por su origen. Lo que hay que romper, entonces, es el atavismo de su origen.

El Museo como Museo aparece como mera apertura de los palacios y sus tesoros a la vista del pueblo. Pero esta apertura todavía no equivale a "Museo Abierto". Aquí la apertura del Museo es su diversificación. Museo memoria, museo taller, expo-museo. Cada uno tiene su público, su modo de mostrar, su propósito. La ruptura está en lo feriante. La feria artesanal, por ejemplo, que reúne diversas formas culturales, es de élite por su contenido (todo es cultural, no se vende ajo ni pescado como en las ferias populares). Aparecen todas las formas, populares o no, de la cultura, pero es popular por su instalación y público. En la feria, la apertura del lugar es la apertura del público.

La apertura tampoco supone una ruptura: el museo no se puede separar de su dependencia (Estado o capital). El museo, por su propia naturaleza, está limitado, y dentro de esta limitación debe buscar sus vías de ruptura, que pueden ser dos: continuar siendo el lugar donde se muestra el arte (aunque ahora saliendo a buscar a su público), o convertirse en el lugar donde se enseña, habilitando el camino para crear. O ambas cosas. O muchas más cosas. El mostrar cumple una función para el que quiere ver. El enseñar, para el que quiere hacer.

Salir a buscar al público, para que quienes "vengan" al museo no sean siempre hombres pertenecientes a una élite o a la clase turística. Estos, por otra parte, no necesitan al museo. El "ver" es un proceso de aculturación, no mero proceso pasivo. Este papel cultural del museo es fundamentalmente el de "interesar en". Pero, ¿a quiénes? Si no hay vocación previa (la vocación como tal no existe: antes no había vocación de astronauta, porque nadie sabía nada acerca de ello; ahora sí la hay, porque se ha mostrado un área y se ha despertado interés por ella). Como no hay vocación, debe interesar al público en el arte, tratando de llegar a los más.

Así pues, el Museo emergente de la Revolución Fran-

cesa era un museo-conservador, que muestra estáticamente y tiene una relación estática con el pueblo. Se limitaba a elegir, ordenar y exponer, para quienes quisieran venir a ver. Estaba imbuido por la creencia de que su juicio es, como el juicio de Dios, definitivo.

El Museo de Arte Moderno no es este Museo. Y quizá recién ahora para el Museo pueda hablarse de público, aunque el propio desarrollo de la evolución del Museo de Arte Moderno pueda llevar a que esta noción de público se transforme y desaparezca. El equivocado concepto de público considerado después de la etapa feudal era el de espectador. De lo que se trata, ahora, es de transformarlo en actor. Pero esta transformación supone hacer posible la actividad del público, para no actuar sobre lo ya actuado (Le Parc) no para trabajar en equipo (sustituir al artista individual por tres o cuatro no cambia la naturaleza de las cosas). Para hacer posible esta actuación del público el museo debe equiparse. Equiparse en el sentido de disponer de instrumental y equiparse en el sentido de equiparse las posibilidades del público.

Frente al artista, el Museo de Arte Moderno muestra dinámicamente. Frente al pueblo, el MAM busca activamente su público y lo hace en competencia con muchas solicitudes que, a su turno, reclaman de cada uno convertirse en "público" de ellas.

Pero lo específico del MAM es tender a superar el concepto de público. Así como el de artista que crea para que el museo elija. Me refiero a la tendencia de los MAM (experiencias de Hulten, de Wilde) de convertirse en centros de estímulo y hasta en organismos que ofrezcan el lugar, los medios y las condiciones para la creación. Que será colectiva o no.

Y esta tarea de hacer público es mostrar al pueblo lo que el pueblo hace y tiene valor. No cualquier cosa. Y es en este aspecto que el dirigente es válido, porque se transforma en especialista de una determinada área del conocimiento. La tarea es la de seleccionar lo emergente en cada momento histórico, pues la función del Museo es también depositaria de los documentos de todo el proceso cultural y los exponentes de todo ese proceso de aculturación tienen que constar. Más aun siguiendo esta evolución, el Museo aparece orientado no sólo a reintegrar artista y pueblo, sino también a las artes entre sí.

Hablar de público es referirse a una determinada etapa de la historia del Museo. En esta etapa se pueden reconocer dos momentos. El momento en que el Museo se limita a recibir al público y el momento en que sale a buscarlo, en que toma partido, decidida y efectivamente, por el arte.

Una interpretación superficial diría que este cambio estuvo motivado meramente por la llamada crisis de los museos, cuando hacia los años sesenta se generalizó la conciencia de que los museos habían dejado de ser operantes y que estaban quedando vacíos. Pero esta alarma no habría sido una razón suficiente, ya que el Museo podía contentarse con recibir a los iniciados y nada más. Lo que hubo fue la convicción de que público y pueblo eran términos que debían tender a tener la misma extensión.

Respondió así a un cambio de filosofía y de postura ante los hechos sociales y la evolución de la cultura. A su vez, este cambio viene acompañado por una serie de otros cambios. Ya no se trata más de exponer obras. Ahora el acento pasa de la obra al proceso. Eso decide a transformar el Museo. Las últimas corrientes se muestran cada vez menos seducidas por el resultado y más por la investigación. La tarea es más compleja y la exposición se convierte en apenas un capítulo de todo un programa que es, a la vez, de información. Y muchas veces, también de formación.

No solamente el Museo estalla por su agonía propia sino que también estalla por las otras formas que el pueblo va encontrando y que el Museo incorpora.

En las publicaciones del Museo de Arte Moderno se patentiza como éste va modificando su concepto acerca de la naturaleza del vínculo con su público.

Así, por ejemplo, uno de los modos que asumen las publicaciones del Museo, el catálogo, ha dejado de ser el listado de obras para transformarse en un documento que promueve la investigación, que la recopila y la difunde. No es más una obra para el archivo o el recuerdo, sino una obra para la consulta, el estudio y la discusión. Y en algunos casos el catálogo es, por sí mismo, un objeto de arte que se vale tanto de las nuevas concepciones plásticas como de los avances gráficos. Es decir, el Museo no sólo está informando sino produciendo objetos. Y en otros casos, como para el arte conceptual, el catálogo es la obra y no su simple testimo-

nio. Es evidente, entonces, que las publicaciones han dejado de ser una segregación del Museo con una finalidad conmemorativa. Hoy son parte de una actividad absolutamente intencionada, cuyo objetivo es participar el Museo del proceso creativo y, por su intermedio, participar a todos de un proceso cultural.

Publicación viene de publicar, de hacer público. Pero este hacer público, es hacer público lo que al público le pertenece: es una *restitución*, más que una mera información. Es la restitución al lugar que le corresponde en el proceso creador al pueblo. Esto es, hacer entrar al Museo lo hecho por el pueblo (y entre estos, claro, por los artistas) y que fue sustraído por el carácter institucional del dirigente. Y hacerlo salir, como difusión, para contribuir a un necesario proceso de aculturación.

Pero este catálogo que documenta una investigación y propone al estudio de los demás su documentación y sus conclusiones, que ha sido concebido poniendo énfasis en la diagramación y en la fidelidad de sus reproducciones, está destinado, como pieza de trabajo, a unos pocos: los especialistas. En el Museo de Montevideo hemos llegado a agotar ocho mil ejemplares del catálogo destinado a Rodin, varios días antes de finalizar la muestra. Y esta es una buena cifra, en el mundo de los museos. Sobre todo para una población de un millón y medio. Este catálogo-para-especialistas atiende a una necesaria función. Pero no alcanza al público. Ya en el Siglo XVIII, "Pamela" de Richardson logró vender veinte mil ejemplares. Y las novelas de hoy (como los discos, como los espectadores de cine) tiran millones de ejemplares. ¿Por qué tal diferencia? Porque, como ha señalado Fiedler,* la estructura de la novela y la estructura de los medios de comunicación de masas son homólogos. Y esta homogeneidad estructural hace que una sociedad aculturada por los medios de comunicación masivos resulte permeable a la novela. Y este hecho nos está indicando un camino. Acaso los MAM deban producir dos tipos de catálogo, acompañando sus exposiciones: el catálogo-documento, para especialistas, por un lado; y por el otro, el catálogo-difusión.

En el Museo Nacional de Artes Plásticas de Monte-

video, durante una muestra destinada a revisar críticamente la obra de uno de los grandes artistas uruguayos, Rafael Pérez Barradas (inexplicablemente, un desconocido para sus compatriotas) empleamos el método propuesto. Además del catálogo-documento publicamos, como suplemento de todos los diarios de Montevideo y acompañando una edición de rutina, un tabloide de ocho páginas a través del cual, y empleando los medios técnicos que le son propios, el lenguaje y la compaginación que lo singularizan, logramos transmitir a nivel de medio de comunicación de masas una cantidad de información (literaria e iconográfica), que introdujo el nombre, la concepción del mundo, y, en alguna medida, el estilo de Barradas, en el circuito de la cultura de masas poniendo el acento en un aspecto de su producción que tiene que ver directamente con los fenómenos de la comunicación: historietas, caricaturas, afiches, ilustraciones, haciéndolas revivir y rescatando su capacidad operativa después de largos años de museificación tradicional, o sea, de incomunicación actual.

Pero con referencia a los medios masivos, esto aún no es todo. Sucede que estamos habituados a esperar que la cultura artística de las masas sea operada por los cronistas dedicados a la especialidad. La crítica de arte es un quehacer legítimo, y cuya importancia no vamos a cuestionar, aquí. Claro que nosotros hemos ensayado, además, la tarea de actuar como editores de artículos periodísticos en la prensa, o videotapes en la televisión, o programas grabados para la radio, producidos por nuestros propios técnicos en conjunto con los técnicos de los medios de difusión, a fin de que cada publicación posea las calidades técnicas inherentes a cada medio. Dicho de otro modo, hemos actuado como editores de las publicaciones difundidas por estos canales de información, para el Museo.

Si la repercusión pública de nuestras exposiciones fuera un indicador sintomático (además de ser objetiva y mensurable) el hecho de que la exposición Barradas haya sido visitada por más de cuatrocientas mil personas, quiere decir algo. Sobre todo si esta cifra constituye el 34% de la población total de la ciudad, en un país macrocéfalo.

Esta invasión, esta penetración de los medios de comunicación de masas, suele suscitar desconfianza. Se alega que las manifestaciones superiores de la cultura

* Fiedler: "Love and Death in the American Novel".

sufren un proceso de degradación cuando son desplazadas de sus ámbitos convencionalmente admitidos. El mayor teórico del pesimismo con respecto a los *mass media* es Adorno. Pero lo que Adorno y sus continuadores revelan, no es sino un prejuicio nostálgico y clasista, sin que dejen de tener razón en aspectos cualitativos.

Llegados a este punto, quizá conviene repetir lo que se ha dicho antes: que los medios masivos únicamente producirán publicaciones lícitas y fecundas, contribuyendo real y decisivamente a la disminución del “*décalage*” entre el arte y las masas, cuando se conviertan a sí mismas en principio y fin: cuando significativo y significativo sean coherentes. En este sentido, me parece oportuno recordar las experiencias de telemuseo, llevadas a cabo en Italia por Tomasso Trini, cuyo equipo de videotape “creaba” literalmente, “publicaciones” destinadas al gran público. No se trataba de entrar con una cámara a un Museo y hacer una visita guiada —porque en el caso el significativo estaría escindido del significado, produciendo un *ersatz* que, por su inautenticidad, ni estimula ni provoca al público en su capacidad creadora. Trini, por el contrario, había conseguido montar un taller —que funcionaba como estudio de televisión— y desde allí se mostraba a la audiencia televisiva un “programa” especialmente armado para la ocasión: las diferentes técnicas que manejan los artistas, discutiendo en “vivo y en directo” desde los objetivos, los métodos, el empleo de los materiales, hasta la aparición de nuevas tendencias como el arte conceptual.

En última instancia, la licitud de estos métodos la da el hecho de que “toda imagen transmisible es re-contextualizable”.

En Montevideo estamos perfeccionando, con muchas esperanzas, un nuevo modo de publicación que permite traducir a la escala del país todo las necesidades de mostrar, provocar, participar. Vamos a equipar dos vagones de ferrocarril con una muestra que incluya pintura, escultura, grabado, dibujo, cerámica, fotografía, diseño gráfico, diseño escenográfico, vestuario teatral, y en cuyo exterior se harán funciones de cine, conciertos. Pero, además de la muestra, irá una prensa, un equipo de videotape, un horno de alta temperatura, un torno de alfarero, un pequeño laboratorio químico para investigar las arcillas de cada lugar, de modo tal que los pobladores de la localidad por la que atraviese esta es-

pecie de “carro de Tespis” puedan hacer su propia *erlebnis*. Estos dos vagones de ferrocarril estarán dos semanas en cada una de las estaciones del ferrocarril a lo largo y ancho de la República. Desde y hacia donde serán llevados por las locomotoras que hacen el recorrido regularmente. La experiencia piloto se realizó en pequeñas poblaciones. Los índices de concurrencia son totalmente inusuales: superan el 70%. Y el grado de participación, muy superior al promedio.

¿Qué es participar? ¿Qué no lo es? Es una tontería atribuir valor de participación a la mera participación lúdica que genera una obra de Le Parc, pues no es una participación activa. No incentiva a la creación sino al juego. Estamos hablando, pues, de otra cosa. Es que los modos de participación tienen grados. ¿Qué consecuencias sociales tiene la conversión parcial del individuo en un participante que no participa? Un sociólogo francés ha escrito: “La pasividad o actividad de los ocios depende de la organización de la sociedad... La pasividad no es más que la transcripción psicológica de la sumisión o de la dependencia económica y social”. Este modo de participación pasivo no es exclusivo del cine (Edgar Morin alude al hecho de que los espectadores de cine serían *participantes pasivos*, en la medida que el cine propicia la identificación y la proyección. Esto es discutible). Pero ni en el cine hay tal participación pasiva. Los teóricos confunden el hecho de estar sentados en una butaca con pasividad, haciendo un paralelismo entre la postura del espectador con lo que promueve el cine. Si esto fuera así, y razonando a contrario sensu, los seres más activos serían los saltibambas. El acto de ver el cine es pasivo, pero el acto de percibir no. Percibir es tan movimiento como cualquier movimiento muscular. El cine, por su procedimiento, lo que hace es evocar, movilizar perceptivamente.

En todo caso, la participación pasiva es síntoma de la decadencia de un hombre o de una cultura. Y he ahí una de las áreas donde todos nosotros, dirigentes culturales, tenemos que operar.

El Museo no es sólo información, hemos dicho. También deberá atender a la tarea de formar. Y en el futuro, tal vez, en lugar de las publicaciones que hoy reciben ese nombre, podrá instalarse una red computarizada de cabinas-consola, equipadas de medios audiovisuales, en donde el espectador podrá encontrar todo el

material necesario para su quehacer.

Y por este medio habrá de facilitarse la producción, facilitando al pueblo el instrumento de trabajo. No sólo permitirle ver (esta fue la conquista de la ideología burguesa, que creyó llevar hasta las últimas consecuencias esa invención "voyeurista" del Renacimiento: la "veduta"), sino permitirle hacer, transformándolo en actor. Nuestra cultura cada vez se está alejando más del contacto con los materiales naturales. El Museo rescata para el público, en medio de una civilización tecnológica que disocia lo sensorial, que interpone medios mecánicos entre el hombre y los elementos naturales, el contacto directo, manual y sensible, con estos. Y, por ende, la mejor captación del proceso que condujo a los artistas expuestos en el Museo a producir esas obras, y no otras.

Este planteo definiría al Museo como inscrito en el movimiento de masificación de la cultura. ¿Es deseable? ¿Supone un riesgo?

Apresurémonos a reconocer que tiene detractores. En algunos casos el rechazo revive el elitismo clasista. En ciertos países hay una nueva forma de elitismo re-

presentada por los destinatarios del mercado de arte, que tienen una acentuada tendencia a la privatización, influida u orientada no por valores estéticos sino por el valor del mercado. Pero este es un fenómeno social que ya puede registrarse en la época helenística y en el Renacimiento. Pero este arte "mercenario" dejó al mundo las figuritas de arcilla y la obra de Leonardo. Y a veces el Museo puede caer en la trampa de convertirse, frente a su público, por intermedio de su actividad, en indeseable aval de esta comercialización.

Todo este proceso aparece viable en tanto se dé una condición: el progreso cultural de la sociedad. La vocación del Museo sería integrarse a este proceso porque, en definitiva, el problema no es sólo el destino del museo en la sociedad de masas, sino el destino de la cultura toda.

La revolución francesa trajo como consecuencia en el campo del teatro el realismo psicológico. Pero el teatro ya pasó por la experiencia de Piscator y por Arianne Mouchkine. En tanto nuestros museos están intentando recién dejar de ser "La casa de las muñecas", dejar de ser Ibsen, dejar de ser realismo psicológico.



El Taller de niños en el Centro de Arte y de Cultura Georges Pompidou de París

Daniele Giraudy

En 1976, en París, se abrió, con el Centro Georges Pompidou, el "Taller de Niños". El público de escolares y de jóvenes visitantes tenía a su libre disposición un espacio especialmente concebido y equipado para él, un equipo de cuarenta personas (treinta animadores a medio tiempo y diez personas a tiempo completo) y un programa de actividades de expresión artística que lo preparaban a aprovechar mejor los diferentes departamentos del Centro.

Paralelamente, un servicio de difusión previsto por las instituciones culturales regionales fue puesto en acción (exposiciones itinerantes, maletas, stages y reuniones pedagógicas). Desarrollaremos más adelante el contenido de este programa.

Una escuela de juegos y de sensibilidad

Desde el origen del Centro, se ha dado atención especial a ese público futuro que representan los niños. Por lo demás, este gran público de mañana crece gradualmente en Francia gracias a la ley del "tercio pedagógico", que favorece las salidas culturales de las escuelas.

El Taller de Niños está reservado para los niños

del barrio, los niños de los visitantes y también para los grupos escolares que vienen de París o de provincias. Este espacio abierto en la plaza, y los juegos y talleres concebidos por y con los niños, permiten acoger cada día a trescientos niños de 4 a 12 años. Enseñar a mirar, escuchar, sentir, educar los sentidos del niño que, en la escuela, desarrolla más que nada su raciocinio y su memoria; ponerlo en contacto con los artistas jóvenes, pintores, escultores, músicos; establecer un diálogo que permita a los jóvenes despertar a la creación contemporánea y que los familiarice con el artista y sus investigaciones, tal es el fin de este taller.

En el Centro Pompidou, seis talleres de animación funcionan al mismo tiempo en dos galerías que dan a la plaza y que tienen paneles de vidrio a través de los cuales se entra directamente. Cada uno de ellos está consagrado a un medio de expresión: dibujo, color, volumen, audio-visual, juego corporal, música y también danza. Desde que entran a su dominio, los niños se quitan los zapatos y caminan sobre un piso de césped hasta llegar a los juegos gigantes inventados por artistas según sus pedidos: un castillo, marionetas, tres en

raya sonoros, nidos y barquillas, disfraces de todo tipo, y un cinema sobre el cual se puede caminar.

Esta nueva pedagogía es difundida en las escuelas. Los animadores del Centro organizan actividades de expresión plástica y el cuerpo docente puede tomar prestados pequeños baúles pedagógicos que contienen obras con el fin de componer su propia exposición, en la clase, durante 8 a 10 días. Este servicio de préstamos completa las actividades llevadas a gran escala en provincias con las exposiciones itinerantes. En tres años, *Viva el Color*, *Del Punto a la Línea*, y *Las Manos Miran*, han creado una red de sesenta ciudades que son asimismo antenas del Taller, reunidas por el *primer Tren-Museo para niños*, puesto sobre rieles el 23 de octubre de 1978.

Cómo crear el mundo de los niños en un espacio de hormigón, vidrio y acero

Este espacio de 800 metros cuadrados ha sido concebido en estrecha relación con los niños. En sus palabras, en lo que escriben o en sus dibujos, lo que se observa más a menudo es un deseo insaciable de verdor, de hierba, de árboles, de plantas, de flores, pero también paredes para pintar con toda libertad, nidos para esconderse, un piso para acostarse y sobre el cual caminar con los pies desnudos, un teatro de marionetas, agua que corre, y todo lo que uno pueda imaginarse para jugar, colgarse o bailar. . .

A partir de estas nociones muy disparatadas, pero expresadas con mucha fuerza por los niños, los responsables del Taller han experimentado diferentes soluciones con los grupos escolares que han venido al taller, abierto preliminarmente en la calle Francs-Bourgeois N° 28, en 1975 y 1976. En contraste con el conjunto del edificio, aquí, por milagro, la alfombra de lana ya no es gris y se metamorfosea en césped verde sobre el cual los niños pueden sentarse o echarse; las cortinas transparentes de tela de vidrio incombustible, separan las diferentes actividades que se desarrollan alrededor de mesas bajas con puntas redondeadas. Las banquetas, colocadas en dos posiciones, también pueden servir para los más pequeños; todo esto en medio de una profusión de plantas naturales o artificiales con árboles verdaderos, paneles de mimbre para colocar los disfraces, sin olvidar, sobre las paredes de hormigón gris, los revestimientos de corcho o de césped verde, y el teatro

de marionetas hecho muy simplemente con armarios comunes y corrientes. Un tres es raya sonoro "para jugar con los pies" permite iniciarse a la música en el taller de expresión corporal; una "pared para pintar" de lámina de metal recibe sobre sus diez metros frescos efímeros; un arroyuelo corre a todo lo largo del piso para enjuagar los pinceles de los jóvenes artistas. Finalmente, el alumbrado ha sido distribuido según las actividades, con la posibilidad de variar la intensidad de la luz creando la intimidad de donde nace el silencio que precede a los cuentos. Los animadores no han sido olvidados, y una sala de reposo y una ducha completan las instalaciones donde son acogidos los practicantes.

Una constante búsqueda de materiales naturales de colores cálidos transforma este taller en un nido acogedor en el que los niños se sienten en su casa y pueden refugiarse lejos de las personas adultas, después de haber recorrido kilómetros de callejones, de escaleras mecánicas, y los setenta mil metros cuadrados del Centro, donde pueden tener acceso a todos los niveles, solos o acompañados.

El Taller de niños y la educación artística

La iniciación artística propuesta en el Taller de Niños tiene como meta el desarrollo de la sensibilidad y de la creatividad infantiles. Se trata de estimular la imaginación y la creación personales de cada niño mediante un enfoque más sensorial que didáctico de los materiales y de las técnicas del artista para aprender a ver, tocar, sentir, escuchar y gustar a través del juego.

Seis talleres de creatividad —Dibujo, Color, Volumen, Audiovisual, Expresión y Juego Corporal, Habitat y Ambiente— son encomendados a un equipo de treinta jóvenes artistas, especializados en animación. Estos talleres permiten descubrir las bases de una educación artística vinculada a la escuela. Esta es concebida no como una actividad separada y yuxtapuesta a otras disciplinas escolares, sino como una actividad integrada a la educación global del niño. Estos talleres completan y desarrollan asimismo, el campo abierto por las actividades de iniciación en la escuela primaria.

Elementos estimuladores del interés y de la imaginación al mismo tiempo que hilos conductores de los trabajos, los temas o asuntos propuestos parten de la experiencia sensible y cotidiana de los niños y hacen

un llamado a los medios de expresión —técnicos y materiales— más diversos.

Se enfatiza la actividad del niño, su iniciativa, y su capacidad de expresión más que el resultado. Por lo tanto la técnica es utilizada como un medio, no como un fin.

La expresión personal adquiere sentido en la dimensión colectiva de las actividades y el niño es conducido a comunicar, a compartir sus descubrimientos y a participar en los descubrimientos de los demás. El Taller de Niños es también un “lugar fuera de la escuela” que favorece un nuevo modo de relación entre adultos y niños en el que estos últimos se convierten en maestros y actores de su propio trabajo a semejanza de los adultos.

Taller de color

Este Taller propone a los niños y a los docentes que los acompañan, el *descubrir* el color mediante la pintura, la luz, el maquillaje, la vestimenta y el alimento. Según la experiencia propuesta, la vida cotidiana y su ambiente se convierten en un campo de investigación, en un terreno de experiencias pedagógicas y lúdicas. Cualesquiera que sean los temas, se trata sobre todo de aprender a ver y, por lo tanto, de dar útiles de observación variados que permitan a los niños captar el mundo del color en todos sus matices y diversidad —partiendo, por ejemplo, a la “caza de los rojos” con una *Instamatic* —o en juegos de descripción y de memorización.

Se trata también, de una manera general, de dar a los niños útiles de expresión, de iniciarlos en las diferentes técnicas del color, de enseñarles su manipulación.

Para cada animación, una documentación introduce, comenta o completa el tema escogido: diapositivas, objetos, libros u obras pintadas o esculpidas, presentadas en el Centro.

Taller de dibujo

El Taller de Dibujo es, ante todo, un Taller de Artes Plásticas. En tanto que taller, está dedicado a la creación, pero los objetos necesariamente creados por los niños son pretextos: el Taller no es ni una fábrica de obras maestras infantiles, ni un centro de aprendizaje de técnicas artesanales.

Lo que se pretende es el enriquecimiento del niño mediante nuestra contribución en la designación de útiles intelectuales y sensoriales necesarios para la comprensión y el dominio de su ambiente: el Taller recibe a la vez a los maestros y a los niños, y su pedagogía toma en cuenta a estos dos públicos destinados a cohabitar dentro de la institución. Los animadores son creadores de “situaciones pedagógicas” que proponen, a partir de acciones concretas de carácter artístico, el problema de la naturaleza y del lugar de estas prácticas en el medio escolar.

El Taller de Dibujo se ocupa de eso: Mediante la exploración sensorial del ambiente. Mediante la conformación de informaciones con el fin de crear un objeto de comunicación (dibujos, impresiones, trazos, símbolos, fotografías, esculturas, pinturas, etc.).

A través de objetos creados de esta manera esperamos abordar, de manera embrionaria, lo que la obra de arte se propone realizar:

Abordar el mundo bajo ángulos diferentes, fuera de lo habitual, aptos para hacernos renovar nuestra mirada sobre éste, y para darle un sentido.

Explorarlo comunicando (a través de ese objeto) lo que aprendemos.

Hablar del mundo como una manera de hablar de uno mismo.

Taller de volumen

El Taller de Volumen no es una iniciación a formas codificadas que estructuran un espacio abstracto (el cubo, la esfera...) como su nombre podría sugerir. Propone más bien un enfoque de la vida bajo todas sus formas y su espacio es aquél que la mano puede tocar, palpar, acariciar, medir, descubrir y transformar.

Este espacio del “huevo de la mano” es ante todo el *cotidiano*: se descubre mediante el juego de *sensaciones*, se saborea y se asimila en el vaivén de la mano al ojo, a la nariz, a la oreja, a la lengua, a la piel...

Pero la mano, desplegada, se convierte rápidamente en un instrumento de medida del mundo que la rodea: el índice extendido hacia su objeto es al mismo tiempo una prolongación del placer de conocer y un *ins-*

trumento de exploración de un espacio extraño. Los dedos se posan alrededor de los objetos como signos de interrogación.

A partir de estos puentes lanzados sobre lo desconocido, todas las proyecciones son posibles: la mano se convierte en *creadora de su propio universo*. Su dominio sobre lo real —después que éste ha sido sentido, probado, adivinado— pasa por una transformación de aquello real en *un espacio imaginario*, marcado por su huella digital, que obedece a sus propias leyes, a la vez personal y comunicable.

La marcha del Taller pasa por estas diferentes etapas de la evolución de un niño en el espacio del mundo: el descubrimiento mediante los sentidos, el aprendizaje de un saber, la libertad de invención. El equipo que lo anima se esfuerza por lo tanto en enfatizar las “lecciones de las cosas” recordando más la cosa que la lección, en aportar proposiciones de juegos que sean al mismo tiempo ocasiones para que el niño exprese “su diferencia” y pretextos para encontrarse con los demás.

Taller de juego corporal

Expresión corporal, teatro corporal, artes corporales, danza, mimo... he aquí hoy en día toda una gama de prácticas que ya no están reservadas solamente para los profesionales de la escena. Este florecimiento de cursos y talleres manifiesta la urgencia de despertar este cuerpo encorsetado durante largo tiempo por una moral, una educación y un modo de vida que lo someten a una esclerosis progresiva. En cuanto a los niños, la necesidad de “vivir su cuerpo” es reconocida pero canalizada mayormente en las actividades deportivas. Fuera de ellas, esta necesidad —que no es solamente física y muscular, sino también “sensible”— es casi siempre ignorada, especialmente en las prácticas escolares.

El taller de Juego Corporal propone un desenvolvimiento en el que el niño es llamado a reconocer su cuerpo, a conocerlo, para comunicarse mejor con el mundo y con los demás, tanto en la vida dentro de la escuela como fuera de ella.

Para nosotros no se trata de dar una “formación” corporal mediante técnicas diversas. Los niños mismos nos ponen en guardia contra esta tentación: todo enfoque corporal demasiado técnico es resentido como una gimnasia, es decir, como una actividad formal.

Por “juego corporal” nosotros entendemos toda clase de actividades lúdicas centradas alrededor de un tema (cotidiano o imaginario) familiar para los niños, y en los cuales el cuerpo es fuente de experiencia, modo de comunicación, modo de expresión. Sobre todo buscamos un despertar de la sensibilidad corporal para provocar en el niño una necesidad y un placer de integrar mejor su cuerpo al desarrollo y la expresión de sí mismo.

Taller audiovisual

Fotografía, Super 8, dibujos animados

El niño es un gran consumidor de audio-visuales (televisión, imprenta, libros, tiras cómicas, discos, radio).

Sin ser consciente de ello, él conoce el lenguaje audiovisual y descifra los mensajes mientras más pequeño es, no importa si están destinados para él o no.

Pero cuando él trata de producir, hay una gran distancia entre lo que él desea hacer y lo que hace: toma una foto de la plaza con un perrito minúsculo al fondo, y nos presenta su imagen diciendo “foto de un perro”.

Por lo tanto, todo nuestro trabajo consistirá en reducir, mediante ejercicios diferentes, esta distorsión entre lo que él dice y lo que quiere decir.

De esta manera nuestra acción se desarrolla en muchos planos:

Damos al grupo con el cual trabajamos la oportunidad de realizar lo que éste deseaba cuando vino al Taller (hacer una película),

Descubrimos y ponemos a su alcance el dispositivo que permitirá esta realización,

Mediante este trabajo queremos hacer una investigación sobre las percepciones audio-visuales del niño con el fin de iluminar nuestras investigaciones futuras.

Nuestro desenvolvimiento ante todo toma en cuenta una realidad: la empatía del niño con el medio audiovisual. Los niños que frecuentan el Taller Audio-visual vienen para trabajar alrededor de una actividad escogida por ellos con anticipación y para producir algo: ellos quieren hacer una película en Super-8.

Este es generalmente un primer encuentro con los medios de creación audio-visual. Casi siempre, éste es su

único encuentro, dentro del marco de sus actividades escolares o extra-escolares.

Por lo tanto, dentro de este estrecho marco, debemos permitirles a los alumnos que hagan un cierto número de descubrimientos del lenguaje y de la comunicación. La etapa de descubrimientos rara vez es supe- rada: para ello sería necesario que nuestro trabajo sea continuado por el maestro o los padres, lo cual sucede muy rara vez.

Video y Cine Animado

El rol de este taller es hacer practicar a los niños ciertas técnicas para que comprendan mejor la creación y la concepción audiovisual sin aceptar todo aquello que les es diariamente propuesto en la radio, en el cine o en la televisión.

Ellos deben comprender que hay un mecanismo al nivel de la concepción que puede ser manipulado hasta cierto punto. Lo esencial es no dejarlos pasivos.

Con el Video y el Super-8 realizamos reportajes in- terrogando a los transeúntes acerca de un tema que he- mos escogido juntos. La presencia de una cámara y de un micrófono permiten un contacto de igualdad con los adultos. En el momento de mirar la cámara de Video o de película tratamos de comprender todo lo que ha si- do dicho, comentándolo y agregando nuestras opiniones personales.

El Cine Animado está bastante representado en el Taller y según la duración de los ciclos practicamos di- bujo directo sobre película de 16 mm. realizamos mini- dibujos animados, y animamos imagen por imagen con pasta de modelar.

El Cine Animado sirve también para realizar nu- merosos trucos con la *Pixilación*, una técnica en la que los mismos participantes pueden crear efectos que no existen en la realidad, obteniendo como resultado una cierta demitificación de los audio-visuales.

Taller de música

Una primera experiencia de colaboración entre el Taller de Niños y el Departamento Pedagógico del IRCAM co- menzó en 1979.

El niño tiene la música en sí mismo. Es importante que él participe en su evolución, pero su deseo natural de hacer música es demasiado a menudo frenado y so-

focado por el adulto, sea docente o progenitor, sobre todo debido a que este deseo se expresa en un lenguaje primitivo, como un ritmo marcado con el dorso de una cuchara que se golpea sobre la mesa o sobre una lata de conserva. Por otra parte, el niño vive dentro de un conglomerado de ruidos y de sonidos que lo rodean, que lo invaden y a menudo le impiden escuchar aislada- mente uno o más sonidos y jugar con estos sonidos, le privan del placer de transformarlos como cuando él tra- baja con pasta de modelar. . .

El propósito del taller de Música es crear las con- diciones para que la música se convierta nuevamente en un acto vital, abordándola no sólo en cuanto que lengua- je aislado, y al mismo tiempo elitista, sino en tanto que lenguaje concreto ligado directamente a la vida. Esto a partir de investigaciones e improvisaciones instrumenta- les, vocales, corporales y gráficas por una parte, y de un trabajo con material electro-acústico por otra parte.

¿Por qué escoger la improvisación?

Esta permite vivir la música como una expresión perso- nal y un medio de comunicación; el acto individual si- gue siendo la primera condición de un trabajo colecti- vo. Igualmente permite una toma de conciencia verda- dera de la realidad cotidiana de los niños, de su propio universo sonoro.

Deseamos desarrollar en este taller una manera ac- tiva de escuchar que dé valor aun a la más tímida proposición para conseguir que cada uno se exprese en este lenguaje que no es el de la palabra sino el de la música.

El taller es un lugar de experimentación y de crea- ción sonora. Tiende a:

Ampliar la noción de la audición musical

Ampliar la noción del instrumento y del juego instru- mental

Introducir elementos extra-musicales: el cuerpo, el espa- cio, el grafismo, la imagen.

Sesiones de formación destinadas a los maestros dentro del marco de la formación continua

Fuera del trabajo de sensibilización que se persigue con ahínco mediante las actividades realizadas con los niños y el intercambio constante entre animadores y maestros durante el transcurso de cinco sesiones de animación, el *Taller de Niños* organiza sesiones de formación concebidas como una introducción a la pedagogía de talleres y a sus métodos de trabajo. Estas sesiones, organizadas debido a la solicitud de las escuelas normales, pueden recibir entre veinte y cincuenta maestros y constan de 4 a 6 sesiones de trabajo distribuidas en dos o tres semanas.

Prácticas de formación pedagógica, pagadas
Destinadas a los docentes, a los animadores culturales, así como también a los conservadores y a los estudiantes de museología. Varias prácticas de una duración de tres a cinco días serán propuestas cada año sobre los siguientes temas:

El niño y la educación artística

Pedagogía artística y animación

Prácticas sensoriales

Prácticas audio-visuales

“¿Qué es un niño?”
Lloyd Hezekiah

Antes de que hablemos sobre museos para niños o sobre programas educacionales para niños en los museos, es importante que nos hagamos estas preguntas:

“¿Qué es un niño?” y “¿Qué es un museo?”

Un niño es algo más que el fruto de la unión física entre un hombre y una mujer. Un niño es un producto invaluable que no puede ser comprado en una tienda ni diseñado en el estudio de un artesano. Un niño es la fuente más preciosa de recursos de cualquier nación, y vale más que el petróleo y el gas de una nación, vale más que la plata y el oro de una nación, vale más que la tierra y el agua y los árboles de una nación. Un niño vale más que todas nuestras casas y nuestras haciendas, vale más que nuestros automóviles y nuestras joyas, vale más que nuestra ropa y nuestros muebles, vale más que todos los objetos de nuestros museos, porque estas cosas no tienen corazón, ni alma, ni mente. Un niño es un puente hacia nuestros ayeres. Un niño le dará la bienvenida a nuestros mañanas cuando le digamos adiós a esta tierra. No deberíamos nunca decir

adiós a nuestra niñez, porque entonces dejamos de mirar al mundo y a su gente a través de los ojos de un niño, a través de los ojos de la confianza, ojos de apertura, ojos de amor.

Un niño es aún alguien:

Que puede saltar de la cama por las mañanas y contemplar cómo el sol se levanta y camina a través del cielo.

Un niño es aún alguien:

que puede ver las formas delicadas de las hojas en los árboles,
que puede ver a los árboles bailar al son de la música del viento,
que puede atrapar las sombras que se mueven sobre el suelo.

Un niño es aún alguien:

que puede acariciar la tierra y la arena,
que puede sentir el peso del sol,
que puede saborear el viento,
que puede oler las estrellas.

Un niño es aún alguien:
que puede escuchar el sonido del silencio,
que puede oír todos los colores que hay en el mundo,
que puede ver el trueno,
que puede escuchar el rayo,
que puede caminar en el cielo,
que puede volar en el mar.

Un niño es aún alguien:
que puede sentir el ritmo del agua y la tibieza de las
nubes,
y que también puede sentir el dolor y el hambre en el
rostro de otro niño.

Un niño es aún alguien:
que puede ver las lombrices en la tierra,
que puede oír a millones de flores cantar,
que puede ver mariposas descansando en altos edificios.

Un niño es aún alguien:
que puede ver arcoirises que hacen de todo este mundo
un juguete,
que puede soñar con otros mundos.

Sí, un niño es aún alguien que experimenta el mundo
físico y natural con asombro, sorpresa, maravilla, alegría
y descubrimiento. Un niño y un adulto, ambos, experi-
mentan el mundo del museo de la misma manera, con
asombro, sorpresa, maravilla, alegría y descubrimiento.

Un museo es un lugar en el que un niño puede des-
cubrirse a sí mismo y a su mundo. Lo asombra el he-
cho de que el así llamado "hombre primitivo" aprove-
chaba el ambiente y se interrelacionaba con él, no so-
lamente con el objeto de sobrevivir, sino para construir
una sociedad humana. En un museo, un niño se sorpren-
de al descubrir la amplia variedad de rocas, minerales,
fósiles y animales, y los métodos antiguos de transpor-
te. Se maravilla ante las antiguas habilidades para tra-
bajar en telar, en cestería y en cerámica, en piedra y
en joyería, y en ornamentación corporal. Se deleita an-
te la forma y el sonido de instrumentos hechos de
los regalos de la tierra. Y los colores del hombre y los
colores de las pinturas, y el significado del hombre y

el significado de las pinturas provocan en su mente in-
terminables preguntas y respuestas.

Un museo es también un lugar en el que un niño
debe sentirse deseado. No debe ser tolerado simple-
mente porque ha cruzado el umbral de la puerta. ¿Pue-
den nuestros museos realmente decir "Bienvenido" a
un niño? Dejemos que este niño de Quito, Ecuador, res-
ponda. El visitó el Museo del Banco Central de Ecua-
dor y le escribió al director la siguiente carta:

"A mí me gustó mucho el Banco Central del Ecua-
dor porque tiene muchas historias del hombre más an-
tiguio del Ecuador. A mí me gustaron las Venus de Val-
divia, las puntas de lanzas, las vasijas, la máscara de
Oro, el sol de oro, la calavera que tenía 17 años 500
A.C.

A mí me hicieron buscar el tesoro encontré toditos
después me hicieron dibujar lo que e aprendido, a mí
me gusto lo que modelavan las vasijas lo que se defor-
maban el craneo, las balsas oceanicas, a mí me gusto la
cultura Bahía, Chorrera, Valdivia, me gusto el pajaro que
silva, las agujas de hueso, el exprimidor de naranjas,
los collares de concha espondilus, las mariposas de oro
que pertenecen a la cultura la tolita las momias de ejipto,
las vasijas del hombre del inca, las agujas de oro,
me gusto la mujer de dos cabezas me gusto el territo-
rio del hombre del Inga, me gusto el sonido de las pie-
dras.

Me gustaron los peinados de las Venus de Valdivia
me gusto el sol y la mascara de Oro.

Espero que a todos los niños que an llegado al mu-
seo del Banco Central del Ecuador les haiga gustado
por que a mí si me gusto mucho y aprendemos mas el
hombre mas antiguo que existio en el Ecuador y de his-
toria.

Es hermoso todo lo que hay en el museo. Yo e di-
bujado y escrito muchos tesoros que an tenido nuestros
antepasados todo esto pertenece al Ecuador y sera del
Ecuador.

Gracias". Leonardo Javier Erazo Hidalgo
5to Grado
Eloy Alfaro
11 años



La planeación de programas dirigidos a los niños en los museos

*Regina Otero De Sabogal
Elsa Salamero De Carrillo*

Teniendo en cuenta que el público infantil es uno de los más asiduos visitantes a los museos, es necesario que al planear un programa dirigido a este público se tengan en cuenta las características de su desarrollo cognoscitivo. Una integración adecuada entre las características del desarrollo infantil y de los programas dirigidos a los niños permitirá un máximo de provecho por parte de estos últimos.

Para fines del presente estudio se revisará el desarrollo del niño desde los 2 a los 11 años de edad, desde el punto de vista de la teoría de Piaget.

Características del desarrollo cognoscitivo de los 2 a los 6 años de edad:

Este período es llamado etapa preoperacional. Durante él, el niño es capaz de adquirir abstracciones primarias, es decir conceptos cuyos significados aprende en experiencias empírico-concretas.

El niño puede representarse a sí mismo objetos y sucesos, pero esta representación está ligada a situaciones reales y no organizados en sistemas complejos. En este nivel intervienen mucho las imágenes visuales para

representar los objetos, en vez de representaciones más abstractas como es una palabra o una frase; el razonamiento del niño a esta edad utiliza una lógica correlativa: atribuye una relación causal a dos cosas que ocurren simultáneamente. En esta etapa el niño es EGO-CENTRICO: es incapaz de salirse de su punto de vista para experimentar las cosas desde el punto de vista de otras personas.

Una vez analizadas las características del desarrollo del niño y su aplicabilidad al desarrollo de los programas infantiles se procederá a hacer un recuento de las principales variables cognoscitivas que afectan el aprendizaje, recuerdo y actitudes de los niños.

Estas variables son:

- 1/ Distribución del tiempo de estudio del material.
- 2/ Naturaleza de la respuesta que interviene en el aprendizaje.
- 3/ Cantidad, dificultad y organización del material.
- 4/ Forma de presentación de la información.
- 5/ Homogeneidad de la información.
- 6/ Retroalimentación.

7/ Lógica interna del material.

El pensamiento del niño en este período va en una sola dirección y no es reversible, es decir no puede comprender que aunque varíen ciertas propiedades del objeto, éste sigue siendo el mismo objeto. No puede analizar una situación desde varios puntos de vista, su guía son las propiedades concretas del objeto. Este aspecto del pensamiento infantil se relaciona con otra propiedad importante, la clasificación, que se refiere a colocar objetos o sucesos en grupos y usarlos de manera consistente. El niño aproximadamente a los 5-6 años podrá clasificar un objeto basándose en una sola característica de éste.

Todas estas características del razonamiento se relacionarán con su desarrollo perceptual en el sentido de que tendrá una noción del objeto limitada: nociones como tamaño, forma, textur, color, posición en el espacio, percepción, figura fondo, también están desarrollándose, siguiendo los patrones del desarrollo cognoscitivo de esta primera etapa.

Desarrollo de los 6 a los 11 años

Prácticamente todos los teóricos e investigadores están de acuerdo en el hecho de que existe un cambio importante en el pensamiento del niño y en el método de aprendizaje entre los 5 y 7 años.

Para Piaget, este cambio marca el comienzo del período de las OPERACIONES CONCRETAS: se caracteriza porque el niño es capaz de ir más lejos de su simple representación interna y puede empezar a pensar desde diferentes puntos de vistas. El niño en esta edad puede realizar operaciones de reversión: suma, resta, ordenación, clasificación; sin embargo todavía le es difícil trabajar mentalmente cuando no están visibles los objetos.

Un concepto muy importante que el niño debe adquirir es que ciertas propiedades de los objetos, su cantidad, número, peso, etc. no se alteran al cambiar la forma o distribución espacial.

En esta etapa el niño puede clasificar objetos muy complejos, teniendo en cuenta varias características de estos, pero sólo cuando puede verlos y manipularlos.

De los 11 años en adelante:

Las operaciones concretas no constituyen el final del desarrollo. A partir de esta edad se inicia un nuevo período llamado de las operaciones formales. El cambio fundamental consiste en que el niño no está ligado a lo concreto, es capaz de realizar las mismas operaciones, pero ahora las puede realizar mentalmente. En lugar de razonar basándose directamente en los otros, recurre a operaciones lógicas indirectas; en lugar de limitarse a agrupar los datos en clases, en función de una variable dada, formula y prueba hipótesis basadas en todas las combinaciones posibles de variables.

En resumen, lo anterior lleva a plantear los siguientes interrogantes: 1º ¿Cómo deberá presentársele al niño la información? 2º ¿Qué información deberá presentársele? Algunas características importantes que debe tener la información que se presente al niño durante su visita al museo

Características de la información de acuerdo al desarrollo cognoscitivo del niño: Para el niño cuya edad oscile entre 3 y 6 años, la información debe llegarle *presentada en forma simple*, concreta y especialmente por las vías visuales y táctiles. Para ello sería necesario utilizar paneles con dibujos simples y con esa información escrita, de forma que el niño pudiera establecer de qué se trata lo que está conociendo con la sola inspección visual de los paneles. La ayuda audiovisual sería de gran utilidad, sería necesario diseñar varios sets de diapositivas o de videos con un contenido que presentara ideas simples y muy concretas asociadas con la representación visual, que tuviera una duración no mayor de 10 minutos con el fin de que la atención se mantuviera estable, que sea atractivo, en colores, con movimientos y con significado asociado a la experiencia diaria del niño. Para niños de esta edad *la información verbal que proporcione la guía, deberá basarse en preguntas que haga al niño*, siempre haciendo referencia al objeto que esté viendo en un momento, sobre características que el objeto presente y utilizar experiencias de la vida diaria para resaltar todos los aspectos sobre lo que se desee llamar la atención.

Estas características de la presentación de la infor-

mación siguen siendo útiles para el niño de mayor edad; sin embargo para el niño cuya edad está entre los 6 y 11 años el nivel de las explicaciones visuales y verbales puede ser más complejo puesto que ya puede analizar un problema desde diferentes puntos de vista, puede clasificar, ordenar y diferenciar. Aun a estas edades, debe utilizarse como base de información la presencia de los objetos que se desea que el niño conozca, ya que sus razonamientos sólo están basados en la experiencia sensorial directa.

Es conveniente arreglar en los museos una sala especial para niños donde tuvieran acceso a sólo los aspectos más relevantes que ellos deben conocer, donde se tuvieran réplicas falsas de las muestras, pero que el niño pudiera tocar y reproducir pintándolas o modelándolas, donde hubiera un mural en el que él pudiera pintar, donde hubiera juegos educativos, por ejemplo, acertijos, rompecabezas, loterías, cuyo contenido esté relacionado con la especialidad del museo, para que pueda aprender jugando.

De los 11 años en adelante, se podrá hacer más compleja la información; pueden entrar más elementos en las informaciones visuales y auditivas, debido a que el niño ya no tiene que limitarse a su experiencia sensorial para poder hacer un razonamiento correcto.

Los elementos indispensables que actuarán en el aprendizaje del niño desde un punto de vista cognoscitivo son:

1/ El nivel de información debe ser concreto, haciendo referencia siempre a las experiencias cotidianas del niño.

2/ La información deberá llegar al niño por tres canales: especialmente visual y táctil para antes de los 11 años de edad, y con menor énfasis, por el canal auditivo. Para el niño de 11 años en adelante la información auditiva y visual será más importante que la táctil.

3/ La información visual deberá ser simple, tener contrastes en blanco y negro o en color, movimiento y significado.

Variables cognoscitivas que afectan el aprendizaje y retención

a/ *Distribución de la tarea:* Los resultados de investigaciones favorecen la conclusión de que una tarea se aprende y se retiene en forma más eficaz si ha sido distribuida en pequeños pasos que si se aborda masivamente. Esto es cierto sobre todo con niños pequeños.

b/ *Naturaleza de la Respuesta:* Las respuestas manifiestas durante la práctica facilitan el aprendizaje. La conducta debe ser emitida para que haya un aprendizaje efectivo.

c/ *Aprendizaje global y Aprendizaje parcial:* La eficacia de ambos métodos varía con la cantidad, dificultad y organización del material de aprendizaje. Las ventajas del método global consisten en que el niño puede comprender mejor la relación de las partes con el todo. El método parcial capacita al alumno a disfrutar los progresos en el aprendizaje de pequeños pasos hacia una meta. El método global se vuelve más fácil cuando los alumnos son de mayor edad o intelectualmente maduros, es decir mayores de 12 años.

d/ *Forma de presentar la Información:* La tarea de aprender debe ser presentada con ideas relativamente sencillas, suprimiendo los detalles terminológicos, metodológicos e históricos; el material debe condensarse y evitar detalles irrelevantes. El nivel de la explicación debe ser general y sencillo, dando ejemplos concisos y familiares al niño. Al mismo tiempo, éste debe tener la experiencia directa y manipulatoria de los objetos.

e/ *Homogeneidad de la Información:* Se plantea aquí la oposición entre la extensión y la intensidad de la información. Sería preferible que el niño conozca bien unas cuantas cosas a tener un conocimiento superficial de muchas. Una pequeña cantidad de conocimientos resulta útil y transferible, pero una gran cantidad de conocimientos difusos e inestables resulta poco útil.

f/ *Retroalimentación:* El suministro de información acerca de si lo que el niño expresa o hace es adecuado mejora su nivel de ejecución.

¿Cómo se aplican estas variables que afectan el aprendizaje y la retención a la manera cómo se debe presentar la información a los niños visitantes a los museos?

1/ Programando el conocimiento por parte del niño visitante a base de visitas cortas en lugar de abarcar la totalidad del museo en una sola visita.

2/ Facilitar la manifestación de respuestas por parte del niño: éstas pueden ser verbales, táctiles y motoras. El niño debe estar siempre emitiendo respuestas.

3/ Cuando una guía explica, debe sintetizar las ideas principales, luego concentrarse en algunas partes importantes de lo que el niño está viendo y concluir con una revisión global del material.

4/ La información que se recibe en una visita debe ser de poca extensión, pero de buena profundidad, omitiendo detalles irrelevantes y haciendo siempre referencia a lo concreto.

5/ El material debe ir en una secuencia de lo más simple y general a lo más complejo.

Variables, motivaciones que afectan el aprendizaje, la retención y actitud del niño hacia el museo

1/ Los factores intrínsecos: se refiere a la satisfacción personal que conlleva el haber aprendido algo.

2/ Los factores sociales: estos dependen de la historia de aprendizaje de cada niño, entre estos están: premios o recompensas, la aprobación de un grupo, la pertenencia a un grupo, etc.

3/ Los factores de estimulación sensorial: entre estos están el impulso exploratorio, de curiosidad, de activación y de manipulación.

Para incrementar la motivación de los niños hacia el museo es necesario:

1/ Presentar el material de forma tal que sea fácilmente aprendido por el niño y constituya un motivo de satisfacción personal.

2/ Disponer de las condiciones físicas necesarias para que el niño pueda desenvolverse libremente y satisfacer sus impulsos de exploración, curiosidad, manipulación y activación.

Los Museos deberían contar con un departamento de educación que tuviera por objetivo poner el museo al alcance del nivel del desarrollo del niño.

Para ello es necesario tener en cuenta los siguientes puntos:

1/ Conocer los procesos verbales, motores, sociales, afectivos y senso-perceptuales del desarrollo infantil.

2/ De acuerdo al nivel del desarrollo del niño, programar la información visual, auditiva y táctil, teniendo en cuenta las variables inherentes a la información que facilitan el aprendizaje.

3/ Programar las contingencias y motivaciones necesarias al nivel personal y social para facilitar el logro del aprendizaje y el desarrollo de actitudes positivas hacia los valores culturales.

4/ Utilizar de manera óptima los recursos del museo para que estos actúen como medios que faciliten el aprendizaje y actitudes del niño.

Conservación y restauración

Conservación museológica *Gael de Guichen*

LA LUZ

Las tres fuentes de luz utilizadas en los museos son:

- 1/ El sol (luz natural);
- 2/ Las bombillas incandescentes de filamentos de tungsteno (luz artificial);
- 3/ Los tubos fluorescentes (luz artificial).

Ejemplos de daños causados por la luz a diversos objetos:

Barnices amarillados
textiles desteñidos
destrucción de fibras textiles
papel, dibujos y miniaturas amarilladas y quebradizas
pigmentos descoloridos
fotografías desvaídas, etc.

Se puede agrupar los objetos de los museos en tres grupos, según su sensibilidad a la luz;

Grupo A: No son sensibles a la luz y no se ven afectados por ella:

pedra
metal

cerámica
mosaico
madera no decorada
marfil no decorado
vidrio

Grupo B: Son sensibles a la luz y muy afectados por ella:

pinturas al óleo
pinturas en témpera
lacas
cuero sin teñir
madera ornamentada
marfil ornamentado.

Grupo C: Muy sensibles a la luz y extremadamente afectados por ella:

vestidos
tapicerías
textiles
muebles
cueros teñidos
acuarelas

miniaturas
libros
estampas
manuscritos
plumas
pieles
especímenes de historia natural.

¿Por qué es dañina la luz para los objetos de un museo?

La luz constituye una pequeña parte del espectro electromagnético de radiaciones:

radio
ondas largas
radar
rayos infrarrojos
rayos visibles (luz) onda corta
rayos ultravioleta
rayos X
onda sumamente corta
rayos gamma

Cada uno de estos nombres cubre una banda de largo de ondas. Cuanto más corto el largo de onda de la radiación, mayor es su capacidad de producir daños. (Todos conocemos los peligros de los rayos X y los rayos gamma).

Las distintas bandas de radiación requieren distintos métodos de detección. El ojo humano es el instrumento que sirve para detectar la radiación visible.

Cuando la luz pasa por un prisma se quiebra en una banda de colores como la del arco iris, llamada "espectro", que va del violeta al rojo. Nuestros ojos son sensibles a la gama de ondas electromagnéticas desde el violeta (400 nanómetros) al rojo (760 nanómetros). Esta es la llamada "luz visible" y constituye sólo una pequeña parte de las radiaciones emitidas por el sol, las lámparas incandescentes de tungsteno o los tubos fluorescentes.

La radiación inmediatamente por debajo de 400 nm es invisible y se denomina ultravioleta (UV).

La radiación inmediatamente por encima de 760 nm tampoco es visible y se denomina infrarrojo (IR). La radiación de infrarrojos es emitida por todos los obje-

tos cálidos. Cuando un objeto es iluminado por el sol, por una lámpara incandescente de tungsteno o por un tubo fluorescente, está sometido a radiaciones ultravioleta, visibles e infrarrojas *al mismo tiempo*. Para proteger los objetos en los museos, debemos pues protegerlos de los tres tipos de radiaciones:

Se debe:

- 1/ Eliminar la radiación ultravioleta invisible.
- 2/ Reducir la radiación infrarroja invisible.
- 3/ Limitar la radiación visible en cuanto a tiempo e intensidad.

Los tres tipos de luz son diferentes

El Sol emite una radiación visible, además, de rayos infrarrojos y ultravioletas.

La bombilla incandescente de tungsteno emite radiaciones visibles, muchos rayos infrarrojos y muy pocos ultravioletas.

El tubo fluorescente emite radiaciones visibles, muy pocos infrarrojos pero, en general, muchos ultravioletas, según el tipo de tubo.

¿Cómo proteger de la radiación invisible?

La radiación ultravioleta puede eliminarse:

- 1/ mediante filtros
- 2/ con tubos especiales (p.ej. Philips 27 ó 37)
- 3/ reflejando la luz a partir de una pared blanca (muchas pinturas blancas absorben los ultravioletas).

La radiación infrarroja se puede reducir:

- 1/ mediante filtros especiales
- 2/ con lámparas especiales llamadas "de rayo frío".

Intervención

Para eliminar las radiaciones ultravioletas emitidas por:

- 1/ el sol
- 2/ la bombilla incandescente de tungsteno
- 3/ el tubo fluorescente.

se pueden colocar filtros

- 1/ en la ventana, si hay muchos objetos sensibles en la habitación.

- 2/ en la bombilla o en el tubo.
- 3/ en las vitrinas (si sólo hay unas cuantas vitrinas con los objetos sensibles).

Cómo proteger de la radiación visible

Una vez eliminada la radiación invisible, debemos eliminar la radiación visible. Esta también causa deterioro en los objetos a través de:

- 1/ la fuerza de la iluminación (llamada "iluminancia")
- 2/ una exposición prolongada a la iluminación.

La "iluminancia" se mide en unidades llamadas LUX con un instrumento llamado LUXMETRO.

Se recomienda 150 lux para objetos sensibles y 50 lux para objetos extremadamente sensibles

Lamentablemente, a menudo no se cumplen las recomendaciones sobre "iluminancia". Esto es posible, pero los visitantes deben ir acostumbrándose gradualmente a la zona de menor "iluminancia". La transición desde un nivel de luz más elevado a uno menor puede lograrse si el arquitecto y el CURADOR trabajan en conjunto. Debemos recordar que, en verano, el sol produce más de 60.000 LUX.

¿Cómo reducir el tiempo de exposición a la luz visible?

Si el objeto es iluminado por el sol, se puede:

- 1/ cerrar las cortinas
- 2/ alternar los objetos entre la exposición y el depósito
- 3/ ir cambiando las páginas de los libros expuestos, o utilizar documentación tal como fotos, copias, fotocopias, etc.

Si el objeto es iluminado artificialmente, se puede:

- 1/ Instalar un medidor que apaga automáticamente la luz.
- 2/ Instalar un tipo de conmutador en la vitrina que sólo hace contacto cuando alguien se para delante de ella.

Los medidores de luz se pueden adquirir de los productores, o en:

Frank W. Joel, the Manor House
Wereham, King's Lynn
Norfolk PE33 9AN Inglaterra

El precio en 1979 variaba de 39 Libras Esterlinas para un Weston (escala 0-5000 LUX) a más o menos 150 Libras para un Megatron (de 0 a 50,000 LUX).

La humedad y la temperatura en los museos *Gael de Guichen*

¿Es peligrosa la humedad para las obras de arte?

En un museo, como en otras partes, cuando el aire es muy seco, una tabla de madera se agrieta y, si el aire es muy húmedo la misma tabla de madera se recubrirá de microorganismos y hongos.

Un objeto de metal es rápidamente atacado y corroído cuando el aire está muy húmedo. Por el contrario, un objeto aislado de la humedad proveniente por ejemplo, de una excavación, comenzará muy rápidamente un proceso de deterioro durante el período de secamiento.

De acuerdo a estos ejemplos podemos decir que: ciertos materiales prefieren una atmósfera seca, ciertos materiales prefieren una atmósfera húmeda, ciertos materiales prefieren una atmósfera ni seca, ni húmeda.

¿Cómo el aire puede ser seco o húmedo?

La atmósfera que nos rodea absorbe vapor de agua debido a la evaporación de:

- El mar, los lagos, los ríos,
- La lluvia,
- El agua contenida en el subsuelo,
- Aguas contenidas en los muros,
- El cuerpo humano, etc.

Todo este vapor de agua contenida en el aire (y que lo carga más o menos de humedad) puede ser medido.

¿Qué significa aire "seco" o aire "húmedo"? Saturación (S)

A una temperatura dada, un volumen de aire dado contiene una cierta cantidad de vapor de agua (V.A.). Si le agregamos vapor de agua, éste excedente permanecerá en forma líquida. Pero si aumentamos la tempe-

ratura de este volumen de aire saturado, podrá de nuevo absorber vapor de agua, ya que cuanto más caliente el aire, más vapor de agua absorberá.

A título de información:

a: 5°C 1m³. de aire se satura con 7 g. de vapor de agua (1)

10°C 1 m³ de aire se satura con 10 g. de vapor de agua (1)

20°C 1 m³ de aire se satura con 18 g. de vapor de agua (1)

30°C 1 m³ de aire se satura con 31 g. de vapor de agua (1)

1. Saturación es la cantidad máxima de vapor de agua que un volumen de aire puede contener a una cierta temperatura.

Condensación

Si un volumen de aire saturado se enfría, aparece agua en forma de gotitas.

Por ejemplo, si una vitrina de 1 m³. a 30°C de saturación (por lo tanto, que contiene 31 g. de vapor de agua) se enfría a 20°C, ella contendrá siempre 31 g. de agua, de los cuales 18 g. estarán en forma de vapor y 13 g. estarán en forma líquida.

Humedad relativa (H.R.)

Felizmente para las obras de arte el aire rara vez está saturado. Llamamos humedad absoluta (H.A.) la cantidad de vapor de agua (V.A.) contenida en un volumen o en un peso de aire dado a una cierta temperatura.

H.A. = tantos gramos de V.A. por kilo de aire o

H.A = tantos gramos de V.A. por metro cúbico de aire.

En conservación, preferimos medir H. A. en g/m³.

Humedad relativa (H. R.)

La humedad relativa de un volumen de aire es la relación de la cantidad de vapor de agua presente en un momento dado (H.A.) con la saturación (S) a la misma temperatura.

$$HR = \frac{HS}{S} \times 100$$

La humedad relativa va entonces de 0% a 100%.

Por ejemplo:

Si a 10°C un metro cúbico de aire contiene 6 g. de vapor de agua:

$$HR = \frac{6}{10} \times 100 = 60\%$$

Esto quiere decir que para obtener saturación es necesario 40% de vapor de agua suplementario.

Si calentamos ese volumen de aire a 20°C

$$HR = \frac{6}{10} \times 100 = 33\%$$

Si calentamos ese volumen de aire hasta 30°C

$$HR = \frac{6}{31} \times 100 = 19\%$$

Así, hemos encontrado una medida interesante que varía cuando la temperatura varía y nos mostrará, por lo tanto, si el aire es capaz de absorber más o menos vapor de agua, lo que quiere decir que el aire es más o menos seco.

Podemos afirmar entonces que en un volumen de aire encerrado si no se agrega vapor de agua:

Cuando la temperatura aumenta, la humedad relativa disminuye.

Cuando la temperatura disminuye, la humedad relativa aumenta.

¿Cuál es la humedad relativa aconsejada para los diferentes tipos de colección?

Sin importancia

ora

vidrio en buen estado

cerámica en buen estado

Objetos inorgánicos

vidrio sensible 45%

metales corroídos inferior a 45%

piedra corroída o salada inferior a 45%

Objetos orgánicos: entre 45% y 65%

madera

pintura sobre madera, sobre tela

papel, libros
textiles
marfil, hueso, cuerno
especímenes naturalizados

Objetos provenientes de excavaciones

En el momento de su descubrimiento, están seguramente al 100% de humedad relativa. Deben mantenerse a 100% por el hecho de no haber recibido un tratamiento adecuado, evitando así el riesgo de su rápida desintegración. Sólo los metales encontrados en la tierra deben ser llevados rápidamente y sin tratamiento a una HR 45%.

Reglas a seguir

I/ Evitar siempre las variaciones bruscas de HR.

II/ Si es necesario modificar la HR, hacerlo lentamente. Es preferible una variación importante y lenta que variaciones débiles y rápidas.

III/ Si un objeto se ha mantenido sin deteriorarse durante largo tiempo a una HR diferente de la recomendada, evite moverlo.

IV/ Cuanto más deteriorado esté un objeto, con mayor razón debe ponerse a una HR recomendada.

V/ En el caso de un objeto compuesto, trate de mantener la HR recomendada para el material más sensible.

VI/ Objetos descubiertos en una excavación

Antes de modificar la HR, hacer un tratamiento para: las maderas y las telas
las piedras, cerámicas, que contienen sales.

¿Cómo podemos medir la humedad relativa con instrumentos?

Su precio es razonable pero su compra debe estar prevista en el presupuesto.

Instrumentos que necesitan calibración (ajuste de la precisión)

Psicrómetro de molinete:

Este instrumento debe ser la primera compra de un conservador:

sirve para ajustar los higrógrafos (ver arriba).

está compuesto de un termómetro de bulbo seco y un termómetro de bulbo húmedo (es decir un bulbo envuelto en una pequeña gasa húmeda).

necesita una tabla o regla de conversión para convertir la lectura de los termómetros en HR.

puede ser de aspiración manual, mecánica o eléctrica con el fin de hacer evaporar el agua de la gasa.

cuesta entre 20 y 130 \$U.S.

¿Cómo podemos modificar la humedad relativa

La humedad relativa puede ser modificada gracias a un acondicionamiento de aire pero, en general, los museos no pueden asumir tal gasto.

La humedad relativa debe estar controlada:

en los sótanos

en la pequeña sala donde las obras más sensibles pueden estar reunidas.

en las salas.

en ciertas vitrinas donde los objetos más inestables están guardados.

Teniendo en cuenta el período del año y la situación del museo, es necesario estabilizar, aumentar o disminuir la HR.

a/ Para estabilizar la humedad relativa se puede: evitar abrir las ventanas y las puertas del museo.
depositar los objetos en vitrinas bien selladas.
agregar en la vitrina de madera textiles.
agregar en la vitrina gel de sílice.

b/ Para aumentar la HR podemos utilizar:
una temperatura más baja
sales hidrosópicas
gel de sílice
un deshumidificador de condensación (aconsejado para los países cálidos) Drymatic (cuesta 300 \$US).

La temperatura

Hemos dicho muy pocas cosas acerca de la temperatura. La razón es que la temperatura de los museos varía de 5°C a 40°C y que las obras no sufren al interior de es-

tos límites, con la condición de que HR sea constante. Si usted mantiene una temperatura constante y la HR varía, las obras sufrirán mucho más. La tarea principal de un conservador es la de mantener una HR tan constante como sea posible al valor aconsejable. Después de eso, sería bueno llegar, en general, a mantener una temperatura constante aproximada a los 20°C.

UD. SERA CONSCIENTE DE LOS PROBLEMAS DE CONSERVACION EL DIA QUE UD. COMPRENDA QUE LA HUMEDAD RELATIVA ES MUCHO MAS IMPORTANTE QUE LA TEMPERATURA.

Introducción al sistema integrado de diagnósticos

Guillermo Joiko H.

I/ Introducción

La idea de plantear este tema como parte importante de la proposición y colaboración que puede dar el Centro Nacional de Restauración a un Curso Internacional de Museología, ha surgido precisamente del hecho de reconocer en la práctica una serie de problemas que se nos venían presentando en nuestras relaciones con Museos o en general con Instituciones u organismos poseedores de colecciones de obras y objetos de interés histórico, artístico o técnico.

Estos problemas surgían probablemente por falta de claridad en un mecanismo previo que establezca un modo de relación más definido entre Centro de Restauración y Museos.

Los temas han sido articulados en dos partes. La primera parte se refiere a una serie de significados para el término "Conservación", subdividida en "La idea de conservación del Patrimonio Cultural"; "Los objetos como signos"; "El concepto de Colección"; "La Conservación del Patrimonio Cultural". La segunda parte trata específicamente el "Sistema Integrado de Diagnósticos".

En lo relativo a la ubicación de este curso, en el arco didáctico que hemos planteado como área de Restauración, estaría ubicado en una zona colindante con otras materias:

Tecnología de la obra de Arte.

Causas de deterioro de los materiales que componen el objeto.

Problemas, metodología y sistemas operativos para la restauración de las obras.

Problemas del ambiente de conservación.

1/ Las ideas de conservación

A modo de introducción es necesario revisar una serie de significados para el término "Conservación", con el fin de entender mejor la necesidad y los alcances de trabajar con un "Sistema Integrado de Diagnósticos".

En general, en las numerosas discusiones en que he participado, me ha parecido que el término "Conservación" acarrea no pocas confusiones en su interpretación. A este respecto, me propongo demostrar que el problema del significado de la palabra "Conservación" puede

quedar resuelto si se entiende que éste depende en gran parte del contexto conceptual que se ponga alrededor.

1 / A. La Idea de Conservación del Patrimonio Cultural

De lo primero que mucho hemos oído cuando entramos a este campo, es de la necesidad de Conservar el Patrimonio Cultural. Tratemos de dilucidar su significado por el contexto, explicándonos qué entendemos por Patrimonio y Patrimonio Cultural. En primer lugar la idea de Patrimonio es un concepto eminentemente jurídico que se refiere a la posesión de determinados bienes privados o públicos, en este sentido conservar un patrimonio sería lograr mantener la posesión de esos bienes que constituyen la riqueza o fortuna de quien los posee.

Gracias al desarrollo de la Antropología y la Sociología, el concepto de cultura ha evolucionado hasta el punto que, en sentido moderno, se le entiende simplemente como "modo de vida". Por lo tanto, cuando hablamos de "Patrimonio Cultural", el término ha tomado connotaciones más amplias en el sentido de "evidencias que ponen de manifiesto un modo de vida o cultura que una determinada unidad social alcanza". (Sea ésta entendida como sociedad, clase, grupo étnico, nación, etc.). En este sentido es un "bien cultural" toda expresión o modo de manifestarse de un grupo social que devela una forma de ser o identidad del mismo.

La idea de Patrimonio en este caso se complica porque no sólo se refiere a la posesión de bienes tangibles, sino que emergen otros bienes, tales como un determinado modo de pensar (el caso de una ideología), un determinado sistema de creencias (ej: religión), un particular sistema de producción tanto industrial como artesanal, etc. A estos se les denomina bienes intangibles.

Ustedes ven que desde esta perspectiva, conservar el Patrimonio Cultural no se refiere simplemente a mantener intacta una posesión de riquezas materiales. Tampoco se refiere, como pretenden algunas corrientes conservacionistas o tradicionales, a conservar un "estadio cultural" mediante el detenimiento de un proceso en un momento y regido por un ideal de Cultura superada, (que no es otra cosa que garantizar la persistencia de una determinada articulación social).

Creo que esta idea se refiere más bien a una ne-

cesidad de conservar aquellos elementos que permiten al grupo social seguir evolucionando y desarrollarse con una cierta coherencia ya que él tiene referencias claras de sí mismo. Conservar una identidad no es mantenerse igual, en un momento B, a uno precedente A, sino que es mantener una unidad coherente a través de todos los cambios posibles que se busque o se sufran.

En este sentido la Conservación de Patrimonio Cultural se refiere a salvaguardar aquellos elementos que son útiles para mantener la cohesión de un grupo dentro de las transformaciones mismas y necesarias, y no perder aquellos factores de valor que con el paso del tiempo se han ido elaborando como acciones válidas del proceso histórico y que son todavía útiles al futuro.

Ciertamente, desde esta perspectiva amplia, tenemos que considerar que la "Conservación del Patrimonio Cultural implica también y necesariamente la definición de una serie de estrategias, políticas y operaciones concretas que permitan salvaguardar la unidad y la integridad del mismo".

Su unidad: porque es de este conjunto de elementos que surge algo singular que podemos definir como identidad.

Su integridad: porque todos los elementos compositivos son importantes para la articulación de esa estructura.

Cuando hablamos de estrategias y políticas para conservar el Patrimonio en sentido amplio, nos estamos refiriendo, por ejemplo, a la creación de mecanismos adecuados para que ciertas manifestaciones no pierdan continuidad en el tiempo (producción artesanal, fiestas religiosas, teatro espontáneo).

De todas formas cuando hablábamos de integridad del Patrimonio, implícitamente nos estábamos refiriendo también al hecho de que se debe evitar percibir el patrimonio exclusivamente como "objeto".

La idea de "Mundo" está referida en un cierto sentido al contexto cultural en el cual un individuo o grupo social se desarrolla. Podemos afirmar también que todas las culturas elaboran una "imagen del mundo" y todo individuo perteneciente a ella PARTICIPA DE ESA IMAGEN".

A nosotros nos interesa comprender que son parte de ese mundo todas nuestras ideas, gestos y acciones,

porque justamente en ellas podemos leer un cierto significado. A nosotros nos interesa comprender también que el individuo puede, a través, de sus manifestaciones, objetivar esa imagen de mundo que ha articulado en su conciencia (base individual del concepto de cultura), y esto lo hace a través de la “exteriorización de señales” (carácter semiológico del gesto) o poniendo fuera de sí una serie de signos (ya que manifestaciones con significado). En esa manifestación “del individuo y su mundo” surgen diversas expresiones que a su vez pasan a ser “el mundo de los otros”.

Una expresión fundamental es la producción de objetos y esto parte precisamente de una aptitud (o necesidad) que posee el individuo para objetivarse o manifestarse, y aquí no hablamos sólo de la producción de objetos concretos, sino de todos los objetos que conforman el arco cultural (hay más de alguno que piensa que Dios es una creación del hombre).

Es así que el hombre en cada época ha ido creando una constelación de objetos (ya en sentido concreto) que según el planteo anterior, no son otra cosa que una serie de signos que develan la propia existencia en un “mundo”.

Vistas las cosas de este modo, ustedes pueden entender que “salvaguardar la unidad e integridad de un patrimonio objetal” es algo que tiene un sentido especial ya que se busca proteger un sistema de signos (carácter semiológico de los objetos) que en su calidad de tal constituyen un verdadero lenguaje que puede ser descifrado; que además puede ser leído y críticamente interpretado —tal como lo hace la historia— para comprender a sus creadores, extrayendo justamente aquellos elementos variables y permanentes que constituyen las características del individuo, grupo o pueblo que los ha producido y ha dejado como testimonio de su paso por el tiempo.

Esbozo de los niveles de lectura del Objeto: Todo objeto es estructurable (descifrado) al menos desde tres perspectivas diferentes es decir, de cualquier objeto se puede extraer por lo menos tres tipos de información:

En la estructura “objeto producido —hombre productor” se puede leer la tecnología del objeto que nos lleva a definir la inteligencia técnica y la habilidad operacional

del hombre que lo produjo.

De la estructura “objeto objeto—hombre usuario” mediante la utilización del objeto como soporte para la formación de representaciones, y trabajando con la imagen de un “hombre-supuesto” (verdadero fantasma histórico sin personalidad individual sino más bien cultural-general), podemos reconstruir lo que fueron ritos cotidianos, familiares o sociales de un individuo o grupo, de tal suerte que conocemos las costumbres del usuario.

De la estructura “objeto manifestaciones-hombre internacional” a partir de esta relación podemos “críticamente” dilucidar por el objeto, las razones más profundas que ha buscado exteriorizar el hombre que lo ha producido. Las categorías de objetos son múltiples pero hay algunos que dan más referencia de este caso, tales el objeto de arte, el objeto de culto.

Ahora bien, lo realmente importante que quiero demostrar con los argumentos anteriores es el hecho de que parte fundamental de la memoria histórico-social se encuentra no sólo en las tradiciones y en la documentación escrita, sino en esa constelación de signos producidos (producidos “in situ” o por alguna razón traídos de otras regiones) y que son los objetos.

Es indispensable pensar que estos, para su buen aprovechamiento en función de la develación de sus significados, tendrán que ser muy bien conservados en su originalidad. La definición de conservación de estos objetos se juega como “protección de un sistema de signos” y por esto es absolutamente imperativo proteger y conservar los objetos en sí, en cuanto soportes materiales de esa realidad signica. Recalco además que, si bien hemos recorrido un camino más largo para demostrar la necesidad de conservar el Patrimonio Objeta, ésta busca ser acorde con la actual concepción de Patrimonio Cultural.

El Concepto de “Colección”

El concepto de “Colección” es fundamental para entender también el alcance que puede tener la palabra “conservación” en el campo de la museología, y para ver con más claridad la necesidad de crear sistemas adecuados de trabajo que tengan un carácter de colaboración

entre restauradores-conservadores y directores de Museos.

A este aspecto creo que la palabra italiana "Raccolta", que se traduce como "Recolección", ilustra mejor la idea que me propongo expresar. Es decir, cuando hablamos de colección estamos haciendo mención a un conjunto de objetos que han sido reunidos fundamentalmente según una intención de base. Entrar a definir, a estudiar, es cuestión larga, creo que bastaría mencionar algunos ejemplos:

Algunas colecciones tienen su código básico en "el tipo de objeto" que se reúne. Tales son las colecciones numismáticas, filatélicas, colecciones bibliográficas.

Puede ser también que la referencia sea un determinado personaje histórico-estilístico, tal es el caso de una colección de diversos objetos pertenecientes al personaje o que ilustran sobre su personalidad y pasajes biográficos. Ejemplos: existen Museos Napoleónicos, Quinta de Bolívar, etc.

Hay otros casos en los cuales las colecciones son simplemente la manifestación de una sensibilidad individual. Este es el caso de algunos señores que dejan sus casas o residencias para que sean conservadas intactas. Lo normal en estos casos es que en ellas se reúnan una serie de objetos que aparentemente provienen de regiones geográficas, culturales y temporales muy variadas (y además no tienen mayor vínculo con su vida); sin embargo ese conjunto puede alcanzar, en su diversidad, una gran unidad, como si de algún modo se aunaran calidades diferentes por una especial lectura que quien ha ido reuniendo esos objetos ha realizado para su elección.

Existen otros casos en los cuales son los ámbitos y las actividades que en ellas se desarrollan las que imponen las condiciones para una particular acumulación de objetos. En estos casos esa colección de objetos, aun cuando no tiene mayor ilación estética o histórica, alcanza un carácter muy especial, de gran unidad y que se hace todavía más complejo ya que en realidad, al relacionarse con el edificio (obra arquitectónica) que las alberga, se conforma una única unidad monumental. Este es el caso de un templo con imágenes de cierta devoción,

o de un edificio con significado civil como un palacio de gobierno, un club, y otros.

1/B. La Colección al origen del Museo:

Ahora bien, ustedes saben que probablemente el origen del Museo radica precisamente en la formación de las colecciones por amadores. Pero el Museo nace justamente en el momento en el cual el conjunto va puesto a disposición de un mayor número de personas y no sólo de sus propietarios, para que puedan aprovecharlo. Aquí emerge una cuestión interesante: cada objeto puede ser aprovechado en sí mismo, en su especificidad porque posee una calidad intrínseca, sin embargo ésta se hace más legible cuando se ponen a su alrededor otros objetos que hacen de contexto y que son útiles precisamente para reconocer la singularidad del objeto en sí. Podríamos decir que una colección es una estructura compuesta de elementos en la cual uno de ellos sirve para poner de manifiesto la singularidad de los otros. Pero el fondo del problema radica más bien en la comprensión de esa intencionalidad crítica mediante la cual el sistema de objetos ha sido articulado. Justamente por medio de esa intencionalidad selectiva se puede extraer sentidos determinados a los objetos, que pueden ser estéticos, históricos, científicos, etc. alcanzando así una unidad conceptual para el conjunto.

Una colección no es sólo aprovechable en función de las piezas aisladas que reúne, sino que lo es también en un aspecto crítico-selectivo que se revela como específica intencionalidad cultural.

1/C. Dos ejemplos

En este punto quiero hacer una relación entre los dos conceptos antes enunciados (colección-conservación). Cuando tengamos que pensar en la conservación de una colección, no sólo nos planteemos los problemas en función de la protección o garantía de la integridad de los objetos que la componen, sino que en muchos casos será entender que el problema radica en el saber proteger ese criterio selectivo que da una unidad intencional al conjunto de objetos. Desde este punto de vista, es muy importante saber que es necesario conservar las colecciones evitando que sean dislocadas (por traslados de piezas) o fragmentadas por ventas públicas. A este fin, cualquier esfuerzo del conservador será poco cuando

se trate de evitar la disgregación de una serie de piezas; este mecanismo es sumamente frecuente en el caso de Patrimonios privados que son puestos a la venta en lotes separados con el fin de negociarlos con mayor facilidad (casos de ventas por herencias u otros).

Otro tipo de problema en este aspecto de la conservación fue discutido en Roma, durante un seminario de Sociología de la Cultura "Problemas de Conservación del Patrimonio Cultural". Este problema fue tratado mediante dos ejemplos, uno de ellos lo constituyen los Museos Vaticanos: un visitante desprevenido que no conoce la historia de estos museos, además acostumbrado a un sistema museográfico moderno, piensa que la organización de las piezas en muchas salas no existe y que la técnica expositiva es deficiente, ya que muchas obras no son completamente apreciables por su ubicación y porque están rodeadas de muchas otras piezas parecidas. Sin embargo, este es un caso típico de museos que no es tal, sólo porque alberga determinadas piezas, sino porque es también ejemplo irremplazable del modo de concebir el museo del Siglo XVIII, con una determinada forma de presentar las piezas y buscando una precisa relación entre las obras y el espacio arquitectónico diseñado para tal fin. Este museo tiene que ser conservado también en este sentido.

El otro caso que se discutió en el mismo seminario corresponde a la Galería de Pintura existente en el Palazzo Spada (siglo XVI) también en Roma. Es esta una pequeña pinacoteca que posee obras de artistas importantes tales como Tiziano, Andrea del Sarto, Brueghel, etc., y en la cual la lectura de los cuadros resulta difícil por la altura en la cual se encuentran ubicados y por la escasa luz en algunos sitios, esto es sin embargo "una de las galerías más características de Roma y es la única que se ha conservado intacta, como ejemplo de lo que fueron las colecciones privadas de las familias tomanas del Siglo XVII, que se encuentra todavía en su ambientación original".

Con estos ejemplos estamos afirmando que nuestro problema como "conservadores" no es sólo el de salvaguardar los objetos, como si fueran signos aislados (o palabras), sino que es necesario pensar también esas frases articuladas que son los conjuntos incluidos en determinados inmuebles.

1/D. La Conservación del Patrimonio Objetal:

Después de haber revisado algunos significados amplios para el término "conservación", podemos entrar a plantearnos algunos problemas relativos a las ideas de "conservación material de los objetos", vista como modo de garantizar su presencia en un espacio y su continuidad en el tiempo.

Respecto a la conceptualización del término "conservación", precisamente éste varía de significado según varíen los criterios con los cuales se ha decidido el tipo de operación para la salvaguardia de esos objetos. En la actualidad existen dos posiciones técnicas diferentes para la conservación del Patrimonio objetal: una se refiere a la estabilización de las condiciones ambientales en las cuales el objeto se encuentra, cuyos desequilibrios han sido vistos como factores primarios de su deterioro. La otra se refiere, en cambio, a la estabilización de los materiales que componen el objeto, deteniendo el proceso de degradación de los mismos evitando la desarticulación de su estructura (tecnología del objeto).

Es decir, se puede conservar un objeto interviniendo sobre el ambiente y se puede conservar un objeto interviniendo directamente sobre él.

Ambos criterios de conservación pueden ser útiles. En ningún caso pueden ser considerados antagónicos aunque ambos tengan implicaciones diferentes, tanto para el objeto en sí como para el Patrimonio Objetal en su globalidad.

Es muy difícil que sobre un objeto se pueda realizar una intervención puramente conservativa, sin llevar a cabo otros trabajos paralelos y de diferente significado. Pero para entender mejor todo esto, es indispensable que partamos definiendo lo que es "Restauración". Una de las definiciones más completas para esta actividad ha sido propuesta por el teórico e historiador del Arte italiano, Cesare Brandi, en su "Teoría del Restau-ro" (Ref. Bibliográfica EINAUDI EDITORE TORINO 1977, PICCOLA BIBLIOTECA EINAUDI): "La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su aspecto físico y en su doble polaridad estética e histórica en vista de su transmisión al futuro". Según esta visión, la restauración de un objeto de arte no sólo se refiere a la aplicación de diversos sistemas operativos para detener pro-

cesos destructivos o para un eventual rescate estético, sino que se constituye propiamente como una disciplina metodológica y que es tal por su carácter esencialmente crítico, ya que trabaja con los sistemas de valores de la Obra de Arte.

Para la mejor comprensión metodológica, en el Centro de Restauración, hemos hecho un ordenamiento esquemático del proceso en cuatro diferentes fases:

Estudios Preliminares.

Análisis Clínicos y operaciones de Conservación.

Restitución de Valores Estéticos e Históricos (Recuperación de Aspectos originales).

Presentación Estética (complementos visuales para una adecuada lectura de la imagen).

Es necesario recalcar el hecho que la restauración de una obra de arte es una tarea sumamente compleja y, por lo mismo, a veces de muy larga duración. El proceso contempla distintos tipos de operaciones (y no sólo de "reparación", como se piensa normalmente), pero además involucra estudios "histórico-críticos" para la identificación y valoración, como también análisis especializados de tipo científico (reconocimiento de la técnica, análisis de los deterioros).

En este contexto de ideas, el término "Restauración" es sin duda más amplio dentro del trabajo completo (se entiende ahora el por qué de la necesidad de hablar de "Conservación material de los objetos").

"La restauración debe lograr el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, mientras sea posible alcanzarla, sin cometer una falsificación histórica y sin borrar las huellas del paso de las obras a través del tiempo" (C. Brandi "Teoría del Restauo").

Resumiendo, un proceso de restauración bien ejecutado tiene implicancias favorables para la obra de arte, porque detiene su deterioro y porque revela en ella valores hasta el momento cubiertos o inéditos.

Cuando entramos a considerar desde una perspectiva más global la necesidad de favorecer esos posibles cambios en todas las obras que componen el Patrimonio Objetal (histórico-artístico), nos encontramos con dos

inconvenientes fundamentales (y aquí empezamos a ver la necesidad de trabajar con un sistema integrado de diagnósticos).

El primero se refiere a una cuestión de tiempo y cantidad. Frente a la posibilidad real que tenemos de restaurar correctamente la totalidad de un patrimonio, que se encuentra a veces en condiciones deplorables, nos damos cuenta que la ejecución de un trabajo completo para una obra puede significar la pérdida de muchas otras en términos de conservación-protección (1ª fase del tratamiento). Este no es un factor negativo de la restauración en sí, sino que es un problema de escasez de personal idóneo, y es por lo tanto, un problema de organización del trabajo.

El segundo inconveniente se refiere a una cuestión "estético-crítica" del conjunto. Cuando una obra es parte de una colección por ejemplo, si se la restaura perfectamente se transformará en un elemento perturbador dentro de la unidad de la misma (uniformidad en las alteraciones y deterioros). Este problema se resuelve con una adecuada definición de los tratamientos y las prioridades con las que serán realizados; es entonces también un problema de organización del trabajo.

Muchos conservadores tratan de evitar el manipuleo y las prioridades con las que serán realizados; es entonces resultan fatales. Nosotros hablamos de lo mismo cuando decimos "Restauración Metodológica" (aspectos críticos y científicos incluidos) en oposición a otro tipo de "Restauración empírica (que se lanza por ejemplo, en pinturas u obras policromadas, al descubrimiento de los estratos originales, sin que estos sean otros que los en ese momento visibles). Pero negamos la dialéctica entre restauración y conservación, lo hacemos porque también sabemos que hay muchos casos en los cuales para salvar un objeto se requiere precisamente de una intervención directa porque los deterioros no han tenido su origen sólo en el ambiente.

Seguramente si en forma paralela se realizan trabajos sobre el ambiente requerido, entonces el problema en sí queda mejor resuelto.

Resumiendo: podemos conservar y restaurar un objeto interviniendo sobre el ambiente, deteniendo su degradación material y restableciendo su mínima o máxima unidad potencial.

Dada la urgencia de salvaguardar un Patrimonio en-

tero, nos encontramos con algunas dificultades; se debe tener claro que estas dificultades no radican en las disciplinas (Restauración y Conservación) por lo cual es innecesaria la dialéctica entre ellas, sino que más bien radican en las obras, en los conjuntos y en los conjuntos monumentales. Serán estos los que por sí solos están planteando sus necesidades y los requerimientos de desarrollar trabajos específicos. Para definir estas necesidades es indispensable ver con precisión y alcance los distintos problemas. *Y es aquí donde surge la necesidad específica de un buen sistema de diagnósticos integrados.* Ello implica un trabajo de equipo interdisciplinario para la adecuada lectura de los problemas. Las determinaciones últimas dependen de una política general de conservación del Patrimonio, con sus correspondientes programas y proyectos que son las modalidades concretas de salvaguardarla del mismo.

II/ El Sistema Integrado de Diagnósticos

Premisas de esta proposición

Es importante tener presente que este trabajo es una proposición conceptual que pretende definir con mayor precisión la relación que se establece entre un equipo de restauración y un museo poseedor de colecciones deterioradas o un arquitecto a cuyo cargo está un obramiento con un patrimonio incluido.

El interés de esta proposición es hacer emerger una etapa de diagnosis como trabajo previo a las intervenciones sobre un conjunto para luego elaborar lo que llamamos un proyecto de restauración de un conjunto de obras.

Para poder desarrollar el trabajo propuesto en forma adecuada se requiere desde luego una colaboración estrecha entre museo o arquitecto y equipo de restauración. Esta colaboración presupone también aportes previos que son:

a/ Un buen levantamiento del inmueble y un adecuado inventario del patrimonio incluido.

b/ Una definición tipológica de las piezas que componen el Patrimonio incluido con el fin de definir áreas de restauración que intervendrán en el diagnóstico.

c/ Una evaluación de las piezas en cuanto a su interés artístico o histórico específico, y una definición general de las características del conjunto con el fin de empezar a ver prioridades de trabajo y medidas de emergencia.

Sobre trabajos previos de estudio y estados de conservación en el museo

Establecimiento de una ficha

Dadas las dificultades de elaboración de los diagnósticos, es necesario proponer una serie tipificada de problemas con el objeto de proporcionar al operador del Museo un mínimo de datos indispensables para determinar el Estado de Conservación y utilizar al mismo tiempo un lenguaje descriptivo más completo y de uso generalizado.

El empleo de un modelo con la esquematización de los problemas que se puedan presentar en las distintas obras, es útil para hacer una evaluación muy general del estado en que éstas se encuentran, pero sirve mucho más para que el Museo defina el Estado de Conservación del conjunto de piezas y pueda por lo tanto prever y programar los estudios de restauración necesarios, sin alterar la funcionalidad del mismo en cuanto tal. Entendemos que la inclusión en las fichas de sumarias indicaciones sobre el estado de conservación de las piezas puede ser útil al trabajo de inventario, porque no sólo completa la imagen de las obras, sino también permite realizar una evaluación global del estado de conservación, con miras a la definición de estrategias y políticas de conservación del mismo.

El sistema

El sistema de trabajo propuesto se basa en un estudio del estado en que éstas se encuentran, pero sirve aunque conforman un conjunto para luego organizarlos en su globalidad; es decir, tales diagnósticos deberían ser organizados en base a dos criterios fundamentales: el primero en relación a cada obra y el segundo al lugar donde la misma se conserva.

a/ Diagnósticos Individuales

Es más conveniente el empleo de un sistema de diag-

nósticos individuales organizados por conjuntos de obras. De esta forma no sólo se facilita una elaboración más precisa de las proposiciones de tratamiento que interesan, tanto de conservación como de restauración, sino que técnicamente abren también la posibilidad de que se presenten proyectos de intervención basados en una cuantificación más real de la globalidad de los trabajos a ejecutar. Esto permite hacer cálculos más exactos de personal, tiempos, instalaciones, equipos, materiales y costos para su desarrollo.

b/ Estructuración Técnica de los diagnósticos individuales.

Para cada obra se hará un análisis de las alteraciones que presentan, siguiendo un orden descriptivo de sus partes estructurales y de las relaciones entre ellas.

De este análisis técnico de los deterioros se deduce en Estado de Conservación del objeto.

En una tercera parte del diagnóstico deberían ser reconocidas las posibles intervenciones anteriores de restauración, definiendo las técnicas aplicadas y evaluando los efectos que han tenido.

Por otra parte se identificaría también la presencia de elementos ajenos al objeto, pero no provenientes de intervenciones técnicas: ej. suciedad natural, materiales orgánicos por acción de insectos, aplicación de etiquetas, etc.

Con este tercer tipo de análisis se completa el diagnóstico sobre el Estado de Conservación de la obra, no sólo desde el punto de vista objetal sino también histórico y estético.

Con los datos obtenidos en la etapa de diagnósticos se elaborará la proposición de tratamiento para la obra estudiada.

c/ Estudios sobre el Ambiente

El segundo criterio para la elaboración de diagnósticos se refiere a la necesidad indispensable de estudiar las características del ambiente en el cual se encuentran las obras.

Es necesario intervenir sobre los lugares donde las piezas se mantienen habitualmente, creando y controlando condiciones ambientales adecuadas. Resulta claro que si a una obra que ya ha sido restaurada se le coloca en lugares con condiciones ambientales desfavorables, por

acción del desequilibrio se manifiesta la iniciación de un nuevo proceso de deterioro en ella. Para estos estudios se considerarán factores técnicos tales como: tipo de construcción, características de los muros, temperaturas, humedad relativa, sistemas de calefacción, acondicionamiento de aire, ventilación, iluminación, circulación de personas, cantidad y ciclaje de visitantes, etc. De estos surgirá un diagnóstico en términos de higiene ambiental.

d/ Diagnósis Global

Estos estudios en el caso de conjuntos de obras servirán como ordenador contextual de los diagnósticos individuales y las proposiciones de tratamiento. Una vez realizados ambos estudios (individual y de ambiente) será posible establecer relaciones entre las alteraciones encontradas en las obras y las características ambientales detectadas, determinando cuáles son los deterioros causados por malas condiciones ambientales y cuáles los propios de la estructura de cada objeto.

Propuestas de modalidad para visitas de inspección

Equipos interdisciplinarios: Se debería definir e instituir un sistema de visitas de inspección, en las que participaría un equipo interdisciplinario cuya función sería analizar simultáneamente los distintos aspectos del deterioro de las obras y definir en conjunto la problemática fundamental de la estructura "obra deteriorada-causas de deterioro ambiente". Dicho equipo estaría compuesto por un restaurador profesional, un químico, un físico, un microbiólogo, un arquitecto y optativamente un fotógrafo.

Relación "equipo de Restauración-arquitecto. La relación interdisciplinaria entre el arquitecto y el resto del equipo de restauración es muy importante ya que puede desarrollarse en dos sentidos distintos.

a/ En el caso de que el inmueble que albergue las obras de arte no requiera necesariamente de un proceso de restauración, en el sentido estricto del término, la relación se desarrollará hacia la determinación de "si el edificio es apto o no para albergar dichas obras". El arquitecto elaborará un diagnóstico sobre las características de higiene ambiental del edificio y se derivará luego hacia proposiciones conjuntas de saneamiento y acondicionamiento, para lo cual serán importantes los diag-

nósticos específicos de las obras incluidas en él.

b/ En el caso de que el inmueble que alberga las obras de arte necesite ser restaurado, por tratarse de un monumento arquitectónico, la relación del arquitecto con el resto del equipo continuará juzgándose en términos de definición permanente de los requisitos de conservación del Patrimonio incluido en él. La interrelación "objeto de arte-obra de arquitectura" es lo que, en última instancia, caracteriza en tales casos la importancia del monumento.

Conclusión

Hemos visto distintos aspectos relacionados con el término "Conservación" con el fin de definir ciertos problemas que nos llevan a la necesidad de una permanente visión de conjunto. De aquí deriva una introducción al "sistema integrado de diagnósticos", que en ningún caso ha pretendido explicar cómo estos se hacen desde un punto de vista técnico, sino se ha querido dar más bien una visión que permita más claramente una posible "relación de trabajo organizada" con un equipo de Restauración.

Catalogación e inventario

La documentación de las colecciones de museos *Grete Mostny*

Introducción

Este pequeño manual de instrucciones está destinado principalmente a las personas encargadas de la identificación, del inventario y de la catalogación de las colecciones de museos. Puede tratarse del Director o Conservador de un museo pequeño, o de los jefes de departamento o secciones especializados en el caso de un gran museo.

El manual se basa en las instrucciones dadas desde varios años en el Centro de Formación de Técnicos de Museos para el Africa Tropical en Jos, Nigeria. Han sido traducidas al Español por el Centro Nacional de Museología de Santiago, Chile, y completadas con comentarios y explicaciones dadas en este Centro por Mlle. Yvonne Oddon durante un Seminario sobre la Documentación museográfica, en noviembre 1969.

1/ Documentación de las colecciones

Los museos deben reunir y registrar informaciones exactas acerca de todas sus colecciones de cualquier naturaleza que sean: objetos de arte, de etnografía, de ciencias, documentos históricos, especímenes naturales, etc.

Esta documentación se presenta en forma de registro, de fichas, listas o archivadores, fotografías o diapositivos, de películas o grabaciones sonoras, de obras o documentos impresos.

Su objeto es asegurar y preservar la *identidad* de las colecciones a fin de facilitar primero la labor administrativa y después su presentación, su interpretación y su estudio.

La documentación museográfica está repartida entre diferentes servicios que son en general:

- el servicio de registro o inventario
- el servicio de catálogo
- la fototeca y eventualmente los servicios de films y grabaciones
- la biblioteca.

2/ La documentación en el museo

Creemos que es mejor que en lugar de comenzar a hablar de métodos y de detallar la Documentación, definamos el lugar que ocupa la Documentación en el conjunto de los servicios de un Museo.

Se puede ilustrar las actividades de documentación en un Museo por medio del siguiente gráfico (No. 1).

No. 2: LAS COLECCIONES. ¿Qué clase de colecciones entran en un Museo? No hablaremos de dos categorías de ellas: los préstamos (No. 3) y los depósitos (No. 4). Los préstamos pueden tener una duración más o menos larga; los depósitos constituyen una categoría especial, porque a veces terminan por formar parte de las colecciones del Museo.

En el No. 7 se trata realmente de la *adquisición*: se confunden a veces los términos “adquisición” y “compra”, pero no son la misma cosa. La adquisición representa a todo lo que entra al Museo como propiedad de éste; esto no significa que todo haya sido *pagado*: puede tratarse de legados al Estado, o de donaciones al Museo.

Aparte de la categoría de *donaciones* (No. 9) y *compras* (No. 8); existe la *recolección en el terreno* (No. 10) y los *canjes* de objetos y especímenes (No. 5).

Todo esto dará lugar a los trabajos de *identificación* y a lo que se llama:

EL REGISTRO O INVENTARIO (No. 12). Este consiste en un servicio especial del Museo. En los grandes museos existen varios servicios dedicados a las colecciones, el de las donaciones, de las compras, de los canjes, etc.

En los museos pequeños existe a veces sólo un servicio para todas estas operaciones; a veces es el Director el único encargado de él. Pero la necesidad de este servicio subsiste, aunque no exista el personal especial para él. En inglés se llama “Registrar” a la persona que registra las colecciones; en francés no existe término y se habla del “servicio de registro”.

Hablaremos poco del MARCAJE (No. 13) que no constituye un servicio especial de documentación sino se sitúa en el marco del registro.

LA BIBLIOTECA (No. 18) está ubicada en este organigrama en conexión con toda la documentación: la *fototeca* (No. 19), la *grabación sonora* (No. 20), el *catálogo descriptivo* (No. 15), etc., y también con los *servicios científicos* (No. 17) a los cuales necesita para informarse acerca de sus adquisiciones y los cuales, por su parte, la utilizarán para sus investigaciones bibliográficas, etc. La administración de un Museo dispone de un servicio de ARCHIVOS (No. 22). Los archivos de

un Museo son en realidad la historia de la administración de este Museo. En ciertos museos antiguos se encuentran en los archivos rastros de compras importantes, de gastos de funcionamiento, la correspondencia y casi la biografía de antiguos directores del Museo, etc. Todo esto es mucho más importante para el pasado del Museo que para su marcha y la documentación corriente, y por esta razón, sitúo los archivos con la Administración.

EL CATALOGO DESCRIPTIVO (No. 15). Este servicio, que está en relación directa con los anteriores, no debe ser confundido con catálogos o guías impresos, destinados a ser distribuidos al público o a la venta en el Museo. Este catálogo descriptivo, escrito en fichas, será, quizás, el único catálogo científico del Museo, pero hay museos en los cuales ni siquiera existe éste.

LOS SERVICIOS CIENTIFICOS (No. 17) se encuentran lógicamente en este organigrama. Queda entendido que es en los pequeños museos donde hemos visto al Director ocuparse de todo a la vez: el personal, las cuentas, los archivos, etc.; es él mismo el especialista científico que reemplaza a los servicios científicos ausentes.

En los museos más importantes hay departamentos o secciones. De todas maneras se trata aquí en el Museo de especialistas encargados de la gestión de ciertas categorías de colecciones. Estos servicios dependen evidentemente de la Dirección del Museo, pero están estrechamente interesados en ciertas actividades de las cuales hemos hablado, especialmente en la recolección en terreno.

El Museo envía para este efecto investigadores para recolectar especímenes de ciencias naturales, objetos de arqueología, de etnografía, etc. Ejecutan sus trabajos según los métodos científicos y también según métodos de la técnica documentaria. Si el recolector no posee suficientes conocimientos científicos, el Museo se hace ayudar por especialistas de afuera.

El catálogo descriptivo tampoco puede ser confeccionado sin el aporte del personal científico; el Registro recurre muchas veces a él, ante todo cuando se trata de inventariar colecciones antiguas, para las cuales no existe identificación.

La confección de fichas que se realiza en el momento de la adquisición (Fichas de identificación, No 11) no

depende de este servicio, salvo cuando se trata de colecciones complicadas. Muy a menudo esto no es necesario. La ficha de identificación no es una verdadera ficha científica, pero es esencial que sea exacta y lo más completa posible. Las informaciones contenidas en ella serán enseguida revisadas por el servicio científico para la confección del catálogo descriptivo.

PUBLICACIONES DEL MUSEO (No. 21), sean éstas científicas o destinadas al gran público, son redactadas gracias a la colaboración de los servicios científicos y de los servicios de documentación y en caso de existir, de los servicios educacionales.

En todos los casos se basan en colecciones documentadas, pero su presentación, su sentido y estilo son diferentes según se dirijan a los especialistas, al gran público o a la juventud. En este último caso, la presentación incluye numerosas ilustraciones.

3/ Las adquisiciones

No se puede nunca ser demasiado prudente en el momento en que se acepte un objeto para el Museo. Hay tal cantidad de objetos falsificados, imitados, fabricados ayer o anteayer en un taller, que el profesional del Museo debe tener un sexto sentido para juzgar la autenticidad de un objeto.

Naturalmente, como los aficionados al arte que forman colecciones personales, un Director de un Museo de arte que desea comprar colecciones debe estar al corriente de los precios internacionales de venta de objetos.

Las mismas precauciones deben observarse cuando se le ofrece un objeto, y es todavía más difícil si se trata de donaciones o de legados.

Es muy delicado aceptar una parte y rechazar el resto, pero en el conjunto de un legado hay a veces objetos sin valor alguno. Es una cuestión de diplomacia del Director de saber rechazar (sin que se moleste el donante) lo que no debe aceptar o de darle el derecho de disponer libremente. Cito un ejemplo corriente: un Museo puede ser colmado de "retratos de familia", que no tienen interés alguno para la colectividad, pero a causa de tres o cuatro obras de arte importantes, Ud. está obligado a aceptar todo. No se comprometan a exhibir todo y resérvense el derecho de canjear ciertos objetos. Comprendo que no deberán venderlos si se trata de un legado, pero por lo menos tomen la precau-

ción de no estar obligados de poner todo en los muros o en las vitrinas.

Otra fuente importante de adquisición es, como lo hemos visto, *la recolección en el terreno*, especialmente para museos de ciencias naturales, de arqueología y de etnografía.

En estas circunstancias el recolector es personalmente responsable de su documentación. Anota también en un cuadernito día a día todos sus trabajos y cuando encuentra un objeto, le da un número, que se refiere a su inventario personal (el Museo en general no lo toma en cuenta), en cambio debe entregar al Museo una copia de cada hoja de este diario de campo.

4/ La identificación de las colecciones

La identificación de un objeto no es trabajo de rutina. Cualquiera que sea el campo de acción del Museo, la adquisición de nuevas colecciones exige conocimientos científicos y técnicos especiales y compromete la responsabilidad del recolector o del comprador.

Esta identificación comienza desde la adquisición del objeto, antes de que llegue a la mesa de trabajo del conservador o del técnico encargado del registro. Constituye la base de todo el trabajo de documentación siguiente. Es, por tanto, esencial ejecutarlo de la manera más escrupulosa.

La ficha de identificación

Este trabajo de identificación es, pues, en general el resultado de un cuestionario. Si se hacen excavaciones arqueológicas, son cuestiones de sitio, nivel, estratos de terreno, etc. Si se trata de objetos etnográficos, la dificultad consiste en hacer las preguntas adecuadas a las personas que los proporcionan.

De todas maneras, no olviden nunca esta lista de términos: ¿"dónde, quién, cuándo, cómo, qué, por qué"? Si Uds. pueden contestar todas estas preguntas, tienen ya identificado el objeto.

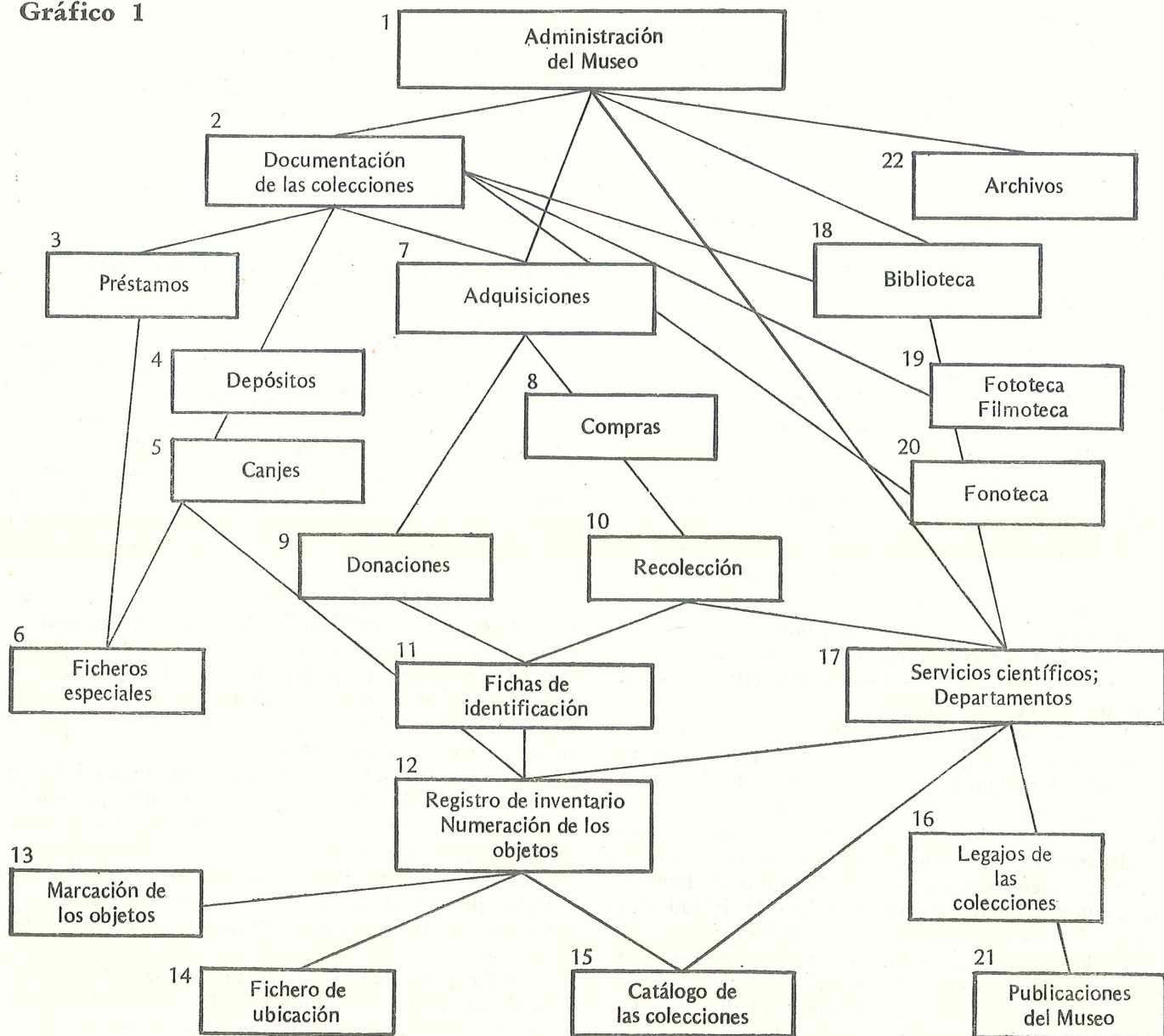
Sugerimos que todos los objetos o colecciones adquiridos por cualquier medio sean identificados en un único tipo de ficha, en parte destinada a recordar estas preguntas.

Se compone de dos partes, una es de tamaño *standard* de las fichas de biblioteca (7.5 x 12.5 cm.). La parte más angosta tiene también una perforación y es

simplemente la etiqueta que se fija en el objeto cuando es enviado o entregado al Museo. Después del registro del objeto en el Museo, la etiqueta es completada y puede

de quedar adherida al objeto, si éste es guardado en la reserva, mientras que la ficha puede ingresar en un fichero de documentación.

Gráfico 1



Las preguntas esenciales están indicadas por las rúbricas de la ficha:

Ejemplo de ficha de identificación con etiqueta a desprender

Designación: ¿Qué es este objeto?

El nombre del objeto o del espécimen (la primera cosa a inscribir en una ficha de identificación) debe ser inscrito de la misma forma empleada generalmente en el Museo, pero debe añadirse el nombre en la lengua de la población local; esto es muy importante para la identificación de los objetos.

Adquisición: ¿Cómo este objeto ha sido adquirido, y de quién?

Sucede en ciertos museos que el inventario deja una duda entre la persona que ha vendido o donado el objeto y la que lo ha adquirido. Deben anotarse ambas, cada vez que se les conoce.

Lugar: ¿Dónde ha sido adquirido el objeto?

No se debe confundir el lugar donde ha sido encontrado o comprado y su *origen*: éste es el lugar donde el objeto *ha sido fabricado*. En muchos registros de museos no se especifica la diferencia del término; se pone origen o procedencia y hay una confusión al hacer el catálogo de las colecciones.

Cuando se hace una excavación arqueológica se supone a menudo que el sitio es también el origen del objeto, aunque esto no sea absolutamente seguro. La misma cosa pasa con especímenes de ciencias naturales: si Ud. encuentra un insecto en cierto lugar, Ud. podrá pensar que es su *habitat* original; pero si sabe que este insecto viaja o que ciertas aves son migratorias en esta época, debe anotarse este hecho en la ficha.

Fecha de adquisición: ¿Cuándo ha sido adquirido este objeto? Si Uds. hacen una colección de ciencias naturales, de entomología por ejemplo, no dejarán de anotar las temporadas, la hora del día, etc.

Responsable de la adquisición: ¿Adquirido por quién? Esta puede ser la persona que compre el objeto directamente al comerciante, para el Museo, o la persona que hace una excavación en el terreno. De todas maneras, su nombre debe figurar en la ficha y no debe

confundirse con el del vendedor o del donante.

Misión científica: Por ejemplo una expedición del Museo.

Precio pagado: Determinar de qué moneda se trata.

Origen: ¿De dónde viene?

Es decir: lugar de fabricación. En caso de conocerse se puede agregar el lugar de distribución (por ejemplo, comercial) y el lugar de utilización del objeto.

La *edad* o la *época* atribuida al objeto es igualmente anotada. Deje en blanco lo que se ignora.

Autor: ¿Quién lo hizo?

Se inscribe el nombre del artesano, del artista o del autor si se trata de un objeto de arte firmado, por ejemplo.

A menudo es útil determinar aquí si el objeto ha sido fabricado por un hombre o una mujer, y determinar a qué categoría social pertenece el artesano.

Grupo étnico o especie: Se rellena según sea el caso, la línea referente al grupo étnico o cultural o a la especie.

Si se trata de un espécimen de historia natural, se anota la especie sin averiguar la clasificación científica completa (clase, orden, etc.).

5/ Inventario de las colecciones

Puesto que los museos son de propiedad de colectividades públicas, se les puede exigir en cualquier momento la presentación del estado de sus colecciones.

El registro cronológico de todas las adquisiciones del Museo hace posible este control: es esencial en los países latinos especialmente, donde constituyen un documento legal.

En resumen, este registro facilita la elaboración de estadísticas relativas a las colecciones, permite resolver posibles conflictos jurídicos o problemas de seguro y es prueba de una buena administración.

El registro de inventario

Ahora estudiaremos la inscripción en el registro del inventario. Está confeccionado en papel corriente de un tamaño calculado para una máquina de escribir de carro grande (40 ó 42 cms. de ancho).

El sistema antiguo era imprimir registros encuadrados con las páginas numeradas 1, 2, 3, etc. Desde que se usan máquinas de escribir, esto ya no es posible. Se utilizan entonces hojas sueltas, numeradas y al fin de año o de dos o tres años, según el caso, se encuadernan estas hojas. Por eso debe preverse a la izquierda un margen de dos o tres centímetros.

Es indispensable que la persona encargada del registro conozca perfectamente:

el método utilizado en el Museo para la *numeración* de los objetos y los casos especiales que pueden presentarse,

el significado exacto de los términos empleados para el registro y que figuran a la cabeza de cada columna del registro.

Las rúbricas del registro: Este modelo de registro tiene nueve columnas; es el mínimo de lo que debe inscribirse en un Museo (el registro oficial francés tiene dieciocho columnas, porque una parte de la información tiene importancia administrativa para la gestión de los bienes culturales del país).

Cuando las fichas de identificación han sido minuciosamente redactadas, la inscripción en el registro no provocará ninguna dificultad.

Columna 1/ Fecha del registro: Se inscribe la fecha en la cual se hace la inscripción; es interesante saber cuándo el objeto ha sido inscrito; pero ésta no es la fecha de adquisición del objeto, fecha en la cual ha llegado al Museo; ésta se anota en otra columna, si es conocida. En efecto, un objeto registrado hoy, puede haber sido adquirido hace tiempo. Las dos fechas deben figurar en el registro siempre que sea posible.

Columna 2/ No. de inventario del objeto: Se trata de dar un número propio de identificación al objeto. Volvemos a este asunto. Hasta ahora, el objeto no tiene número, salvo el que quizás le ha dado el recolector.

Columna 3/ Designación: Dar el nombre específico del objeto en el idioma usado en el Museo y también el de la lengua o dialecto local, según sea el caso.

Columna 4/ Origen geográfico: grupo étnico; época o periodo: Se pone el origen real del objeto (el país o la región de donde viene originalmente o donde ha sido hecho), y, si es conocido, el sitio de distribución comercial y la región de utilización.

Si el origen no es conocido, no se pone nada. Debe siempre dejarse en blanco los hechos que se ignoran antes de suponer cualquier cosa, porque siempre se puede pedir a un especialista que haga una investigación o investigar uno mismo en la biblioteca, o esperar que venga un especialista de otro país, si se trata de un objeto de origen extranjero.

Precisar, en caso que haya, el *grupo étnico o cultural*, subrayándolo para evitar una posible confusión con un toponimio.

Indicamos igualmente aquí las informaciones *crónicas*: época, periodo o fecha.

Columna 5/ Descripción: Dar una descripción somera del objeto. Si se trata de un cuadro o de otro objeto de arte, indicar en primer término el nombre del *artista* y el título de la obra.

Si se trata de un espécimen de ciencia natural, indicar el nombre de la *especie*.

Especificar el o los *materiales* (y materia prima) de los cuales está hecho el objeto, y asimismo la *técnica* y la *decoración*: pátina, color, etc.

Indicar las *medidas* esenciales: alto, largo, ancho, profundidad, diámetro y en caso de necesidad el peso.

Es importante señalar la *función* o el uso de un objeto, especialmente cuando se trata de colecciones etnográficas.

Se puede inscribir todo esto muy escuetamente.

Columna 6/ La adquisición: Especificar *cuándo* el objeto ha sido adquirido y por qué *medio* (recolección, compra, donación, etc.), el *lugar*, el *nombre* del recolector o del comprador quien lo adquirió para el museo.

Columna 7/ Precio: Determinar de qué moneda se trata.

Columna 8/ Estado del objeto: Se puede poner: mal estado, buen estado, dañado, incompleto, etc.

Especificar si el objeto o espécimen, a su llegada debe ser reparado.

68.15.1 el primer objeto de la décima quinta adquisición (que es una colección) en 1968

68.15.2 el segundo objeto de la misma colección, etc.

68.16 la décimosexta adquisición del año (objeto aislado).

El número marcado sobre el objeto o en una etiqueta permite de esta manera saber inmediatamente si el objeto ha sido adquirido solo (número de dos elementos) o si forma parte de una colección (número de tres elementos).

Aquí es importante no llamar *colección* a cualquier serie de objetos comprada al mismo comerciante sin que tengan nada más en común, como por ejemplo una unidad de lugar, de época, o de etnia.

Cuando se trata de una colección muy importante que reciben como legado, como donación, o como compra en una venta pública, también pueden considerar que se trata de una *colección* porque ella ha sido, por ejemplo, reunida por alguien, durante toda su vida y es importante tener una lista total de todas las piezas de esta colección.

En su trabajo de inscripción cotidiano, muchas veces no disponen de tiempo para inscribir todos estos objetos, más aún, algunos son difíciles de identificar. En este caso Uds. pueden muy bien escribir detrás del segundo elemento (que es el de la adquisición: 68.15) la cifra 1-50, por ejemplo, y dejar el espacio. Pero si se tiene un departamento especial encargado de esta categoría de colecciones, por ejemplo la Arqueología, deje que el departamento dé este tercer elemento del número a cada objeto individual. Esto se hace en los grandes museos donde existen secciones muy diferentes, con sus propios registros detallados. Si mientras tanto otro departamento recibe una sola pieza, esta adquisición podrá ser registrada sin demora en el inventario general.

En resumen, la ventaja de este sistema es que el museo sabe inmediatamente cuánto se ha pagado por colecciones enteras y cuándo y cómo un objeto ha entrado. Cada departamento hace sus propios arreglos de todas maneras, pero basándose en una cifra común en el registro general del Museo.

Colecciones de fragmentos: Como hemos visto, ciertas colecciones llegan al museo en cajas, bolsas, o frascos.

Se trata o de múltiples especímenes parecidos (plantas, insectos, etc.) o de fragmentos de piezas procedentes de excavaciones arqueológicas o prehistóricas. Uds. pueden considerar estas adquisiciones como colecciones y no darán números individuales a cada pieza, en el registro principal.

De todas maneras estos lotes deben ser acompañados de etiquetas y fichas de identificación que llevan las informaciones necesarias, de orden cronológico, topográfico, etc. Si es necesario disponer de datos suplementarios para registrar las colecciones, el número de inventario del recolector que aparece en la ficha de identificación, permite referirse a los apuntes tomados en el terreno.

Objetos de varias partes: Si un objeto comprende varias partes separadas, cada pieza es numerada individualmente, añadiéndose una letra a su número.

Este puede ser el caso de objetos con tapas separadas, de trajes compuestos de varias piezas, etc.

El inventario retrospectivo

En la mayoría de los museos se encuentran muchos objetos que no tienen identificación alguna y que nunca han sido registrados. Su identificación significa muchas veces largas investigaciones que no se pueden hacer rápidamente.

Puesto que estos objetos no son demasiado numerosos y se encuentran de vez en cuando en los diferentes recintos del Museo, el método más sencillo es el de registrarlos como cualquier otro.

Se le da el número de registro corriente, precedido por la letra R (retrospectivo) y en la columna 6 reservada a la fecha de adquisición, se coloca un signo de interrogación, a falta de una fecha segura.

En caso de que se trate de identificar y registrar colecciones importantes, el trabajo no puede hacerse sino progresivamente según el tiempo disponible.

En este caso, debe utilizarse otro registro, un "*inventario retrospectivo*" en el cual son registrados todos los objetos en orden consecutivo de 1 a x con la letra R que precede al número: R1, R2, R3, etc.

Para facilitar el trabajo, se recomienda clasificar con anterioridad los objetos según su categoría.

El inventario de los depósitos

Al contrario de préstamos a corto plazo que no son, no serán jamás, propiedad del Museo, los préstamos a largo plazo, o depósitos, deben ser registrados.

En la esperanza de que un día serán donados o legados al Museo, se suele registrarlos según el método propio del Museo, colocando delante del número de registro la letra *D* (depósito).

Es de todas maneras más prudente, en caso de que sean retirados del Museo, registrarlos aparte, en un *registro de depósitos*.

Adopción de un nuevo método de registro

Cuando un conservador ha decidido cambiar el método de registro, un *nuevo registro* puede ser adoptado inmediatamente. Pero no supriman nunca el antiguo: es preferible no registrar dos veces las colecciones antiguas, cuyos registros se conservan.

6/ Recomendaciones complementarias

Nunca *postergar* la inscripción en el registro.

Si el Conservador o Director piensa: "no tengo tiempo de tomar todos estos datos, lo haré otra vez", este trabajo a lo mejor no se hará nunca. Por eso se encuentra tan frecuentemente en los museos, en rincones oscuros y bien escondidos, cantidades de objetos que nunca han sido identificados.

Nunca se deberá inscribir un objeto en el registro de inventario sin la *ficha de identificación* que es la garantía de exactitud.

En caso de *duda* consultar al conservador o a un especialista del Museo.

Siempre falta alguna información; esto es uno de los grandes problemas de los museos, sobre todo cuando no existe un método estricto de identificación.

Se evitarán los subjetivismos: es necesario observar una rigurosa *objetividad* y unidad de criterio.

La *legibilidad* es de suma importancia: si no es posible dactilografiar los textos, deben por lo menos escribirse los nombres propios con letras de imprenta.

Verificar, al registrar el objeto, si lleva una *etiqueta*. Inscribir inmediatamente el número en la etiqueta. La persona a cargo del registro, separa la ficha y deja la etiqueta adherida al objeto, y así Ud. está seguro que no hay confusión.

Es entonces cuando se efectúa la siguiente operación:

Marcado o Marcaje: el objeto es entregado a la persona encargada de escribir los números sobre los objetos, lo que no se llama numeración sino marcaje.

El marcaje suscita problemas que no son de documentación. Existen instrucciones detalladas sobre la manera de escribir los números sobre los objetos, según su material y color. Se debe escribir números muy pequeños en una parte donde no serán vistos cuando el objeto es exhibido; si se trata de cerámica, en el interior o en el fondo; si se trata de un tejido, sobre un trozo de género que se cose encima; para los especímenes conservados en frascos, sobre un papel especial, etc.

Las *páginas* del Registro deben ser dactilografiadas en *dos ejemplares* (por lo menos) o sacar fotocopias —o microfilm de las páginas manuscritas. Una copia debe ser guardada en otro lugar que el Museo, por ejemplo, en el Archivo Nacional, para el caso de incendio, robo, etc.

El Conservador debe *controlar* periódicamente la tenencia del Registro si los servicios de registro no están a cargo de un personal especializado.

El registro de inventario del Museo *no debe ser considerado como un catálogo*, aunque puede ser usado como tal, si el Museo no dispone de personal técnico apropiado.

7/ El catálogo descriptivo

Los museos pueden conformarse con una documentación limitada de sus colecciones: el *Registro de inventario* proporciona información cronológica; las *fichas de identificación* (si son correctamente llenadas) pueden servir de catálogo metódico somero, y el *fichero fotográfico* es un índice práctico de nombres de países, grupos étnicos, artistas o categorías de objetos. Pero los

museos grandes deben disponer de un *catálogo descriptivo* detallado de sus colecciones.

Dado que por lo general este catálogo es destinado a la investigación, exige para su elaboración la colaboración del personal científico del Museo.

Existen numerosos modelos de fichas descriptivas, de diferentes tamaños, pero muy parecidas en lo que se refiere a las rúbricas.

En realidad, no significa ninguna ventaja para mu-

seos mixtos el adoptar diferentes modelos de fichas según las categorías de sus colecciones. Pueden utilizar una *ficha polivalente* que sirve a la mayoría de los casos.

Nosotros sugerimos un tipo de ficha de tamaño standard (12.5 x 20 cm.) donde están indicadas las rúbricas esenciales: solamente las nociones que es importante conocer, tanto del punto de vista científico como para la gestión de las colecciones (ver más adelante).

Cuando se hace una *fotografía*, es con la finalidad

Gráfico 4

Modelo de ficha descriptiva polivalente

1 No. del objeto _____	4 Clasificación _____	5 Ubicación _____
2 Institución _____	Museo _____	
3 Propietario _____		
6 Lugar de origen _____		
7 Nombre del objeto o de la especie _____		
8 Nombre del autor o clase _____		
orden, familia, género _____		
9 Materiales _____		
10 Descripción, técnicas _____		
título (si hay), firma, _____		
dimensiones _____		
11 Fecha, modo, fuente y _____		
lugar de requisición _____		
12 Precio pagado, evaluación _____		
13 Recolector, misión _____		
14 Grupo cultural o étnico _____		
15 Función, uso, utilización _____		
16 Cronología, dudas acerca de autenticidad _____		
17 Estilo, escuela, influencias representadas _____		
18 Historia _____		
19 Conservación, restauración, _____		
notas museográficas _____		
20 Documentación _____		Código _____
Archivador técnico: _____	Negativo: _____	Foto: _____ del Museo _____

de poder más fácilmente identificar el objeto al leer la ficha descriptiva. Vale más colocar la fotografía o un dibujo en un sobre pegado en el dorso de la ficha.

8/ Legajos de colección o de objetos

Los departamentos científicos pueden tener interés en utilizar la ficha polivalente, pero tienen también en sus archivadores, *legajos técnicos* para estudiar sus colecciones.

Dentro se guarda las diferentes informaciones que no pueden figurar en una ficha, ciertas fotografías por ejemplo; a veces la correspondencia; cuando se trata de una donación, una fotocopia; cuando se trata de un instrumento de música, el registro sonoro; si se trata de una colección importante de insectos o peces, etc.; se puede guardar en este legajo todos los estudios realizados.

Si un objeto importante ha sido analizado o reparado, las fases de este trabajo pueden ser indicadas en el legajo (esto no impide que un *laboratorio* bien organizado tenga también su documentación propia de fichas en las cuales anotará las observaciones que han sido hechas acerca de los objetos, y la fecha en la cual estas operaciones se han realizado, etc.).

No debe olvidarse que, en las fichas descriptivas, existe en la parte baja la mención "Archivador técnico" y también la mención "Documentación". Tal es el caso, por ejemplo, de que haya una bibliografía del objeto, o cuando un cuadro ha figurado en una exposición, etc. Porque es difícil indicar todo en la ficha, se indica el *número del legajo* (es generalmente el mismo que el de la colección o del objeto).

En general, no se facilita el archivador técnico al público, pero es posible que un investigador necesite consultar ciertas fotografías o documentos, y por eso lo más simple es no dejar cosas confidenciales en los legajos.

9/ Ubicación y movimiento de objetos

Ya sea que un objeto está exhibido en vitrina o guardado en depósito, se gana tiempo si se conoce su lugar exacto.

Si no se puede tener un verdadero *fichero topográfico* de colecciones, de todas maneras es posible señalar *con lápiz* la ubicación de los objetos en el registro

de inventario o en las fichas descriptivas (bajo el rubro No. 5 reservado para este uso).

Cuando un objeto es retirado de depósito para ser exhibido o prestado, su etiqueta debe ser desprendida y clasificada bajo su número en un *fichero de depósito*, para dejar constancia de esta operación.

El objeto puede también haber sido trasladado a un taller o laboratorio: su etiqueta indicará el lugar donde se encuentra actualmente (no se olviden de que el número está escrito de todas maneras sobre el objeto). Esto evita hacer una ficha especial y es simplemente una economía de tiempo y trabajo.

10/ Registro de préstamos

Las listas de *préstamos*, que recibe o que hace el Museo, deben figurar en registros o ficheros diferentes.

En ambos casos, la inscripción se hace en orden cronológico de las fechas de recepción o de envío de las colecciones y menciona, después de la designación del objeto, su número de inventario, una estimación de su valor, el costo de seguro, el estado del objeto, el modo de envío y la duración del préstamo.

11/ El catálogo metódico

Las fichas descriptivas en general son clasificadas según el número de inventario de los objetos. Pero aunque fueran clasificadas metódicamente por temas, sería necesario subdividir esta clasificación para encontrar sobre cada objeto, informaciones más precisas.

Una *copia múltiple* de la ficha original permitiría por supuesto clasificarla a la vez bajo la división geográfica, el grupo étnico o la especie, la materia o la técnica, etc.

Un método más económico consiste en elaborar *fichas de referencia* someras para cada rubro importante; el número de inventario del objeto permitirá encontrarlo en el registro o en el catálogo descriptivo.

No obstante, es evidente que un repertorio de esta clase, que comprende en general nada más que una ficha principal del tema, una ficha geográfica y otra más clasificada bajo el grupo étnico (o, según el caso, bajo el nombre del artista), no responde a las exigencias de la investigación científica.

Los grandes museos tratan ahora de utilizar *códigos* para encontrar inmediatamente todos los elementos

Gráfico 5

Ejemplo de ficha descriptiva polivalente analizada con un código visual

Dominio de colección		Grupo étnico			Categoría		Origen geográfico		Epoca		Material		Modo de adquisición		Ubicación							
Posición: 0 color morado. Etnografía.		Pos. 1 (opcional) col. blanco (y otros. con letras) para grupos étnicos.			Pos. 5 col. morado. Reciente.		Pos. 6 col. morado. Obj. doméstico.		Pos. 11 col. blanco. CAU (provincia).		Pos. 12 col. blanco. Chile.		Pos. 15 col. negro. Reciente.		Pos. 17 col. gris. Madera.		Pos. 20 col. gris. Compra.		Conservación (Mada)		Pos. 24 col. amarillo. Depósito.	
Ar							CAU															
1	No. del objeto	69.14				4	Clasificación	643.3				5	Ubicación	Depto. Etnogr.								
2	Institución	Museo Nacional de Historia Natural, SANTIAGO						Objetos domésticos					en Museo	Depósito								
3	Propietario	-----																				
6	Lugar de origen	CHILE, Provincia de CAUTIN, Depto. VILLARICA, EL COYHUE																				
7	Nombre del objeto o de la especie	Plato (Araucano: "RALI")																				
8	Nombre del autor o clase, orden, familia, género	Sergio FERNANDEZ AVILA																				
9	Materiales	Madera (roble: "TELLIN")																				
10	Descripción, técnicas, título (si hay), firma, Dimensiones.	Artefacto hecho de una sola pieza de madera, de forma elipsoidal, con dos asas. Tallado con anzuelo. Largo: 24 cm; ancho 18 cm; profundidad: 6 cm.																				
11	Fecha, modo, fuente y lugar de adquisición	8 Nov. 1969. Compra. Vendido por el Sr. G. Yáñez, en Santiago.																				
12	Precio pagado, evaluación (si hay fecha)	100 escudos																				
13	Recolector, misión	Adquirido por la Dra. Grete MOSTNY, Museo Nacional de Historia Natural.																				
14	Grupo cultural o étnico	Araucano ("MAPUCHE")																				
15	Función, uso, utilización	Uso doméstico: para preparar, guardar y comer alimentos.																				
16	Cronología; dudas acerca de autenticidad	Reciente																				
17	Estilo, escuela, influencias representadas	Tradicional																				
18	Historia	Objeto nunca utilizado																				
19	Conservación, restauración, notas museográficas	-----																				
20	Documentación	Archivador técnico: 69.14												negativo: -----		foto: -----		Código del Museo: MNHN				

de análisis, más detallados todavía.

El uso de un código numérico de clasificación daría una primera solución al problema, siendo además los números de uso más universal que las palabras.

Un número de *clasificación decimal* (Dewey o CDU) por ejemplo, que da cada categoría de objetos y las zonas geográficas, permitiría transformar el índice de un *catálogo sistemático* comparable al que se usa en las bibliotecas.

Podría entonces encontrarse en un solo fichero, por ejemplo, los utensilios domésticos agrupados bajo el número 643.3, los tambores bajo 789.1, los puerco-espines bajo 599.323, etc.

Además llega siempre un momento, en que no se puede ir más allá sin obtener números muy complicados y en este momento se pueden usar *códigos alfabéticos o alfa-numéricos*, como el "Cutter-Sanborn Author Table" que usan los bibliotecarios.

Las ciencias exactas y naturales han sido codificadas desde mucho tiempo y ellas tienen una terminología universal, muchas veces en latín; esto facilitará la adopción de un *sistema automático* de análisis y de investigación, que permitirá integrar un día las colecciones de un museo en un conjunto científico más amplio.

Los técnicos de museos deben encarar un futuro de esta clase, aunque la mayoría de los museos no tienen todavía los medios para utilizar fichas perforadas; pero habría que disponer de máquinas utilizables para el trabajo corriente, capaces de indicar rápidamente todos los elementos de identificación y de investigación, *más la imagen del objeto*.

Mientras tanto podemos utilizar *sistemas visuales* muy económicos mediante la señalización en colores (ver ejemplo más adelante).

De todas maneras, ningún procedimiento automático reemplazará jamás el paciente trabajo de identificación e investigación que es trabajo diario del personal de museos.

12/ La fototeca del Museo

Ya sea que las fotografías sean tomadas en el terreno o en el Museo mismo, ellas constituyen una importante documentación para un Museo.

Los negativos son clasificados cronológicamente en

álbumes especiales. Debe indicarse la fecha, y los números de inventario de los objetos deben figurar al lado de los números correspondientes a los negativos.

Las fotografías deben ser montadas sobre hojas de cartón de calidad y espesor correspondientes a las condiciones locales de temperatura y humedad. En un ambiente tropical, una "carte de Lyon" (cartón no poroso) de 7/10 mm. puede ser usado.

El montaje puede ejecutarse con ayuda de una simple plancha eléctrica o de una prensa termostática especial y con papel adhesivo transparente, de doble faz.

En el caso de un *Museo de etnografía*, la siguiente identificación por ejemplo, debe ser anotada (preferentemente con tinta china) en la parte alta de cada hoja:

Sitio geográfico o administrativo

Nombre específico del sujeto representado (y nombre vernacular si hay)

Nombre del grupo étnico, tribu o clan, o de la cultura

Número del negativo

Número de inventario del objeto

Nombre del fotógrafo, si la fotografía no ha sido tomada en el Museo

Nombre de la persona responsable de la recolección, de la compra o de la recepción del objeto para el Museo.

Para utilizar esta documentación al máximo, se recomienda hacer tres copias de cada objeto y clasificarlas bajo rubros diferentes.

Sin embargo no se olviden de que una pequeña fotografía ya está colocada con la ficha descriptiva del objeto.

La clasificación puede ser dividida en tres secciones:

1/ *Clasificación geográfica*: fotografías de escenas o paisajes y de sitios o hallazgos arqueológicos (se clasifican bajo las divisiones geográficas o administrativas correspondientes).

2/ *Clasificación por categoría de objetos*: fotografías cla-

sificadas según un orden lógico, previamente establecido (un sistema de clasificación *simplificada* se da más abajo).

Cuando un objeto puede ser clasificado bajo diferentes rubros y no se dispone de un número suficiente de pruebas, las referencias cruzadas permiten referirse de un rubro a otro.

3/ Clasificación por grupo étnico o por cultura: Cuando la identificación de un objeto permite adscribirlo a un grupo étnico o a una cultura determinada, una fotografía debe ser clasificada bajo el nombre de la tribu o de la cultura.

Una sub-clasificación por categoría permite colocar la fotografía bajo una de las características más importantes de esta cultura.

Guías intercaladas: las guías que señalan los rubros de la clasificación con ayuda de un indicador fijado en tarjeta de cartón, serían intercaladas en el fichero.

Pueden cortarse en el largo deseado, si se compran tiras de material plástico de dos lados adhesivos, que pueden ser aseguradas en la base con corchetes.

Ejemplo de clasificación simplificado

Alimentación, Agricultura, etc.

Caza y pesca (ver tb. *Armas*)

Utensilios agrarios

Conservación y preparación de alimentos (v. tb. *Cocina y Comida*)

Bebidas, estimulantes, narcóticos

Tabaco y pipa

Habitación y mobiliario

Cocina y comida: utensilios y recipientes (v. tb. *Alfarería, Calabazas decoradas, Madera esculpida*)

Mobiliario (v. tb. *Madera esculpida*)

Objetos de uso doméstico (ej. escobas, cajas, soportes de ollas, etc.)

Vestimenta y adorno

Vestimenta de hombres (v. tb. *Textiles*)

Vestimenta de mujeres (v. tb. *Textiles*)

Vestimenta de niños

Vestimenta especial (ej. trajes de baile o ceremoniales) (v. tb. *Instrumentos de música, ceremonias, Ritos y magia*)

Accesorios de vestimenta (ej. sombreros, sandalias, cinturones. . .)

Accesorios de aseo personal (ej. peines, cosméticos, etc.)

Adornos del cuerpo (pinturas o escarificación corporal, marcas tribales, etc. (v. tb. la clasificación bajo *Grupos étnicos*)

Adornos (ej. collares, brazaletes, ornamentos de nariz, de orejas, etc.) (v. tb. *Cuentas, Metalurgia*)

Herramientas y Artesanía

Utensilios e instrumentos de uso múltiple (ej. Cuchillos, Pinzas, Martillos, Agujas, Limas, Raspadores, etc.)

Armas y Armaduras (v. tb. *Caza y Pesca, Metalurgia*)

Arcos y flechas, porta-flechas, etc.

Rompe-cabezas, mazas, hachas

Espadas, lanzas

Corazas, Escudos, etc.

Madera: trabajo de madera, madera esculpida (v. tb. *Mobiliario, Escultura*)

Piedra (v. tb. *Escultura*)

Metalurgia (incl. Trabajos de orfebrería)

Hierro, Forja, fundición

Bronce y latón

Cera perdida, etc.

Cueros y pieles (v. tb. *Talabartería*)

Hueso y marfil

Fibras y cordaje (v. tb. *Textiles*)

Textiles (v. tb. *Vestimenta*)

Calabazas decoradas (v. tb. *Decoración*)

Alfarería

Cestería

Cuentas (perlas) y conchas

Transporte

Transporte terrestre

Transporte humano

Transporte de bultos

Transportes de niños (v. tb. clasificación por *Grupos étnicos*)

Transporte animal (sillas, arneses, frenos, etc.)

Vehículos

Transporte acuático: navegación (ej. Canoas, remos, etc.)

Comercio y dinero

Dinero y objetos de trueque (v. tb. *Cuentas, Metalurgia*)

Pesos y medidas

Artes plásticas y decorativas

Pintura

Escultura

Artes gráficas

Decoración (v. tb. *Calabazas decoradas, Madera esculpida, Alfarería, Metalurgia, Textiles, etc.*)

Música: instrumentos de música; *Baile*

Aerófonos (instrumentos de viento)

Flautas, Silbadores, Trompetas, etc.

Cordófonos (instrumentos de cuerdas)

Violines, Harpas, Laúd, Guitarras, etc.

Idiófonos (instrumentos de percusión en general)

Campanas, Cascabeles, Sanzas, Tambores de madera, Xilófonos. . .

Membranófonos (instrumentos de membrana vibrante)

Tambores

Baile (v. tb. *Vestimenta; Ceremonias*)

Juegos y Juguetes

Muñecas, etc.

Conocimientos y medios de recordar

Instrumentos mnemotécnicos: cuerdas, tallas, etc.

Escritura y símbolos escritos

Pesos y medidas (v. tb. *Comercio y dinero*)

Medicina y Cirugía (v. tb. *Ceremonias, Ritos y magia*)

Objetos de prestigio o de autoridad (v. tb. *Ceremonias, etc.*)

Ceremonias, Ritos, Magia

Objetos sagrados o mágicos

Fetiches, amuletos y talismanes

Protección contra enfermedades, etc.

Efigies; imágenes sagradas (estatuillas, etc.)

Máscaras (subdividir según las categorías que existen: incluir máscaras de baile)

Ceremonias y ritos religiosos o mágicos.

Se puede también clasificar las subdivisiones según el orden alfabético.

13/ La biblioteca del museo

La biblioteca es un instrumento de trabajo indispensable en un museo.

Ella debe contener *obras de referencia* esenciales tal como atlas, diccionarios, bibliografías, vocabularios lingüísticos, manuales museológicos, etc. e igualmente una buena colección de libros referentes al dominio del Museo y obras de interés general.

Una docena de revistas cuidadosamente seleccionadas constituye por su parte una colección de *periódicos* de base suficiente para un museo pequeño.

Igual que el Museo, la biblioteca está destinada a *desarrollarse*: por eso es necesario prever, desde un principio, locales suficientes, métodos de trabajo normalizados, y un sistema de clasificación bastante sencillo, pero no obstante susceptible de extensión e internacionalmente reconocido.

De todas maneras, las colecciones de una biblioteca especializada son siempre complejas y exigen la presencia o la colaboración de un *bibliotecario profesional*.

Sin embargo, muchos museos disponen de bibliotecas que no cuentan actualmente con un personal competente.

Las bibliotecas universitarias, en cambio, con sus servicios de bibliografía y documentación, pueden ponerse a la disposición de los bibliotecarios de los museos para problemas de uniformidad en los procesos técnicos. Pueden también facilitar a los investigadores libros sobre temas generales o no comprendidos en el campo del Museo.

Se pueden organizar sistemas de catalogación centralizada o cooperativa con la participación de las otras bibliotecas del país, región, estado o provincia. Evidentemente en lo que respecta a la técnica catalográfica, deben basarse en principios internacionales, por ejemplo los adoptados en la Conferencia Internacional de Catalogación realizada por la Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios (FIAB) en París (1961).

Porque todas las escuelas de bibliotecarios enseñen las ideas fundamentales, no hablaremos acerca de detalles técnicos.

Señalaremos simplemente el empleo de una *ficha de pedido y de recepción* y del *registro de entrada*.

Clasificación: Como hemos dicho más arriba, es evidentemente necesario que se utilicen también sistemas de clasificación de reconocida validez y eficacia.

El único sistema que se enseña en todos los países es la Clasificación Decimal, sobre todo la de Dewey. Su adaptación europea (CDU: Clasificación Decimal Universal) es más detallada y presenta características que permiten agrupar geográficamente cualquier tema por país.

Recepción

El bibliotecario deberá encargarse de los libros que pertenecen al Museo y que han sido adquiridos con fondos públicos, desde su llegada; no deben ser puestos en circulación antes de haber sido registrados y timbrados.

A su llegada, el libro debe ser *examinado* para asegurarse que está completo y en buen estado.

El nombre de la biblioteca es *timbrado* en la página del título del libro y en otra página, mediante un pequeño timbre de goma.

Registro de entrada

Las páginas del registro de entrada tienen diez columnas: No. de entrada o de inventario / Fecha de entrada / Nombre del Autor / Título / Nombre del Editor / Fecha de la publicación / Cantidad de volúmenes / Nombre del librero (fuente de la compra) / Precio / Observaciones (se pone la encuadernación en la última columna).

Los libros son inscritos en orden *cronológico de llegada*. El número de entrada se compone de las dos últimas cifras del año y de un número consecutivo.

Este código geográfico de la CDU puede ser utilizado al mismo tiempo de la clasificación Dewey por temas.

Por ejemplo si queremos agrupar en un mismo estante los libros sobre Chile, la clasificación puede ser:

libros sobre las bibliotecas en Chile	--	(83)	027
libros sobre los inmigrantes en Chile	--	(83)	325
libros sobre la enseñanza técnica	--	(83)	373.6
libros sobre las plantas	--	(83)	580
libros sobre la pesca	--	(83)	639
libros sobre las reservas naturales	--	(83)	719
libros sobre la orfebrería	--	(83)	739
libros sobre la historia del país	--	(83)	983
etc.			

Pero libros sobre la orfebrería en general, se clasificarán sobre 739, la botánica sobre 580, etc.

Es útil escoger este sistema cuando es importante encontrar este tipo de clasificación, por ejemplo en la mayoría de los museos de etnografía.

Además, la elaboración de un *catálogo sistemático* muy *analítico* se impone. Organizado por orden de la clasificación, permite todas las subdivisiones indispensables y debe también admitir numerosas subdivisiones alfabéticas.

Este tipo de catálogo (por supuesto que comprende un *índice*) conviene más a una biblioteca de estudio que el orden alfabético ("diccionario" o metódico) cuyos encabezamientos son poco conformes con la terminología científica.

Entonces cada libro o folleto de la biblioteca debe figurar en tres repertorios:

Fichero de pedido y recepción

Catálogo alfabético por nombre de autor o título

Catálogo sistemático y analítico (esto puede ser utilizado también como repertorio topográfico, porque el índice de clasificación de la obra indica a la vez su materia principal y su ubicación con relación a otros libros).

“Es motivo de satisfacción presentar en este momento realidades concretas respecto de una idea que surgió hace unos años, cuando en 1977, por invitación del Instituto Colombiano de Cultura, y dentro del marco del Proyecto Cultural de Patrimonio Cultural PNUD/UNESCO, los gobiernos de los países andinos acordaron revisar en común sus políticas y programas museológicos, para lo cual se reunió en la ciudad de Bogotá un grupo de especialistas de América Latina y Europa. Participó también como organizador de dicha reunión el Instituto Italo Latinoamericano de Roma (IILA).

Cuando, en 1978, se realizó en Bogotá la Conferencia Intergubernamental de la UNESCO sobre Políticas Culturales en América Latina y el Caribe, Colombia presentó una moción pidiendo el establecimiento de Cursos Regionales de Museología en Bogotá para capacitar personal en los campos de la conservación, restauración y promoción museológica de los países de la región.

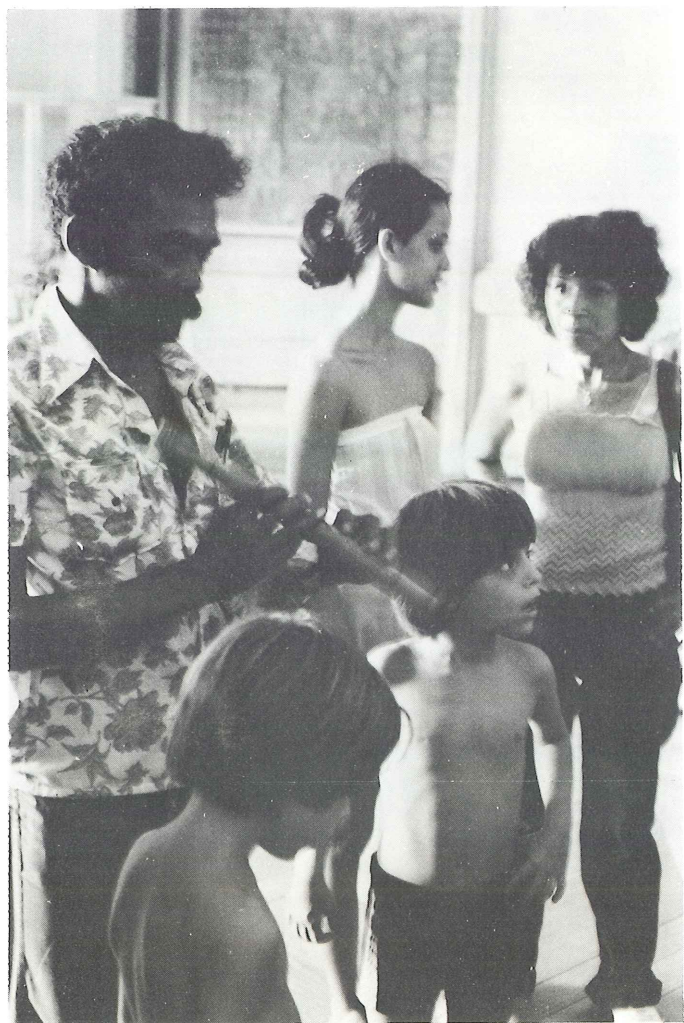
El diagnóstico sobre el estado de los museos en Colombia, llevado a cabo dentro del espíritu de conocer las necesidades de la región en materia museística, nos hizo conocer un estado lastimoso que se puede hacer extensivo a todos los países de la Región: el descuido respecto a la formación del personal que integra los museos dio una radiografía cuyos resultados deplorables era necesario atacar en forma inmediata.

Este compendio de ideas, conferencias y programas que podemos presentar hoy forma parte del primer paso dado para transmitir esos conocimientos básicos a aquéllos que son los pilares de ese museo dinámico e integrado a la comunidad que queremos perpetuar.

Es posible que no veamos los frutos por ahora: vamos a tener que esperar un poco para medir objetivamente los alcances de estos Cursos, pero lo importante en la vida de los museos que conforman nuestro continente hispano, es que los primeros pasos están dados”.

Gloria Zea de Uribe
Directora
Instituto Colombiano de Cultura/
COLCULTURA

Visitantes en el Museo de Historia Natural de Río de Janeiro probando instrumentos de música de la región amazónica.



Muchos museos en América Latina carecen de cafetería, salas de lectura y descanso y otras comodidades. Aquí, en las inmediaciones del Museo de Historia Natural de Río de Janeiro, se prepara una comida.

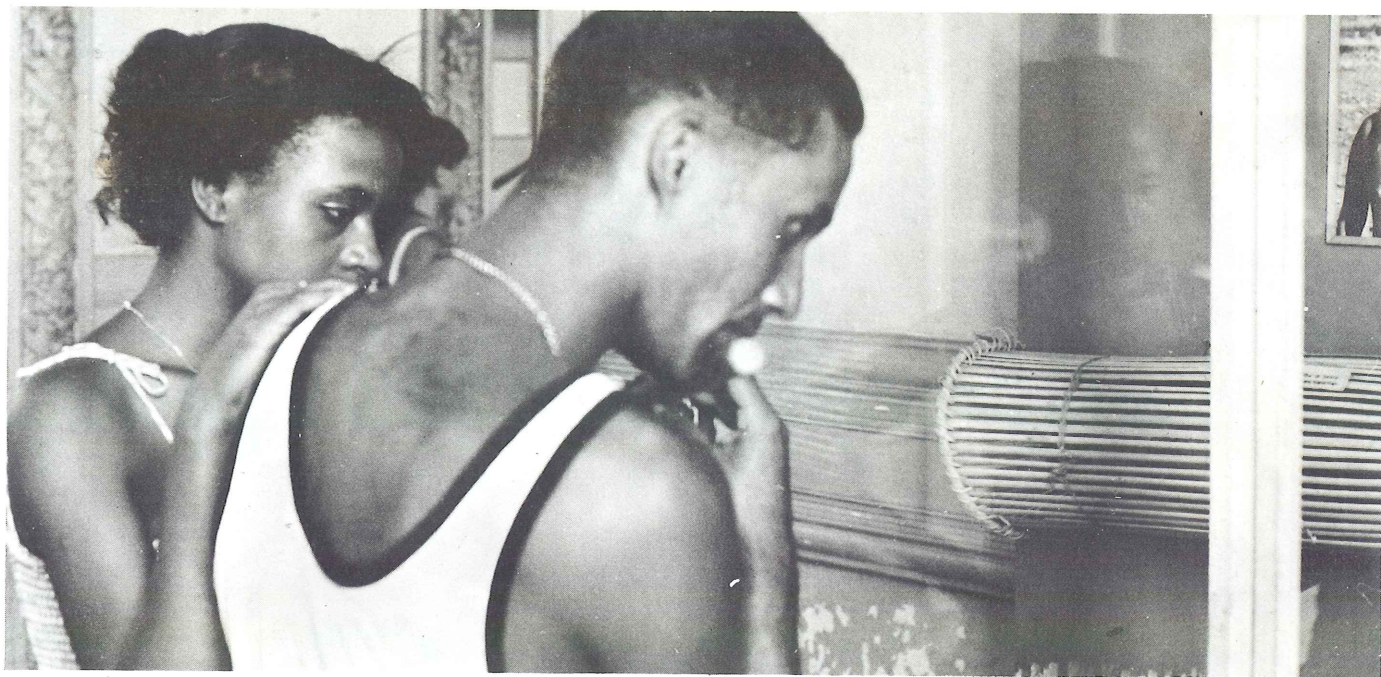


El museo debe mostrar la cultura viva: un hombre
toca un instrumento musical
africano para deleite de los visitantes.





Distintas culturas se conocen y se acercan mediante exposiciones como ésta, de objetos africanos, realizada en el Medio Oriente.





Página izquierda arriba. Una pareja pasa un domingo por la tarde en el Museo de Historia Natural de Río de Janeiro.

Página izquierda abajo. Centro de conservación de papel. Museo Nacional, La Habana.

Página derecha. Restauración de pintura de caballete. Museo Nacional, La Habana.

La conservación: un aspecto fundamental de la museografía. Taller de conservación de textiles del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima.



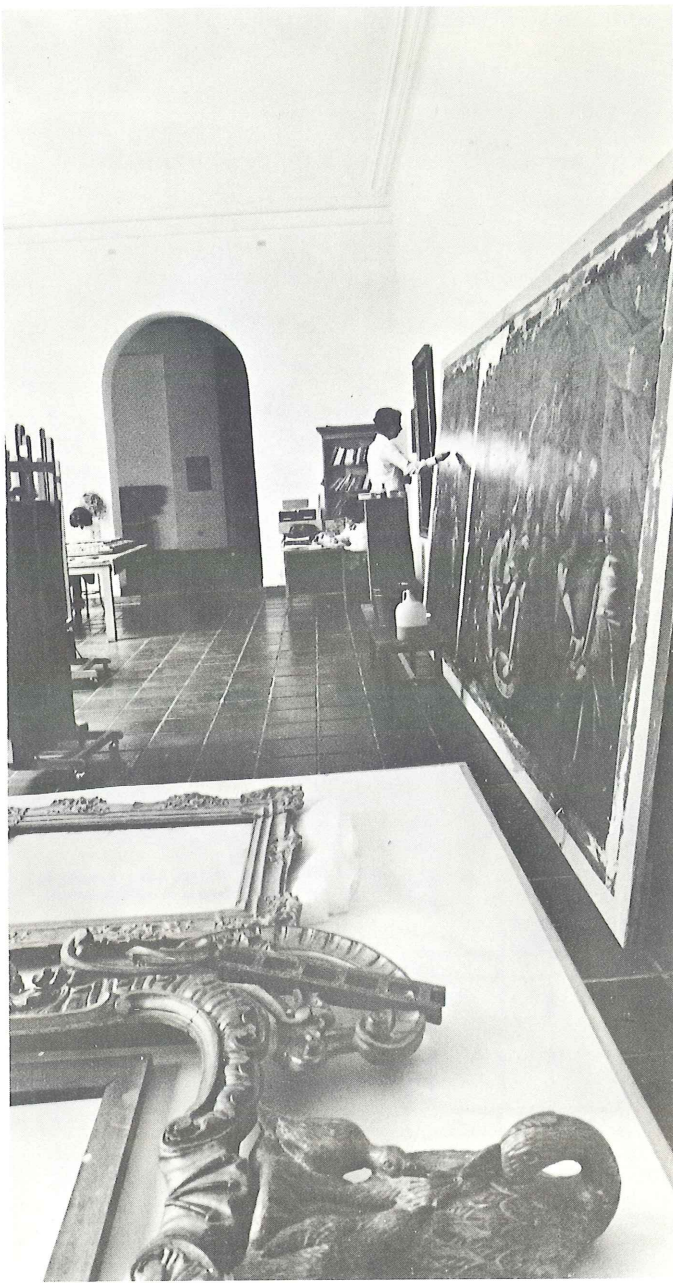
El mal almacenamiento es causa del deterioro de los objetos. Aquí, un aspecto de las viejas cajas para guardar tejidos en el Museo Nacional de Antropología, Lima, hoy guardados en el moderno centro de conservación de textiles.



El Museo Nacional de Antropología e Historia de México, un ejemplo de arquitectura y colección integradas.



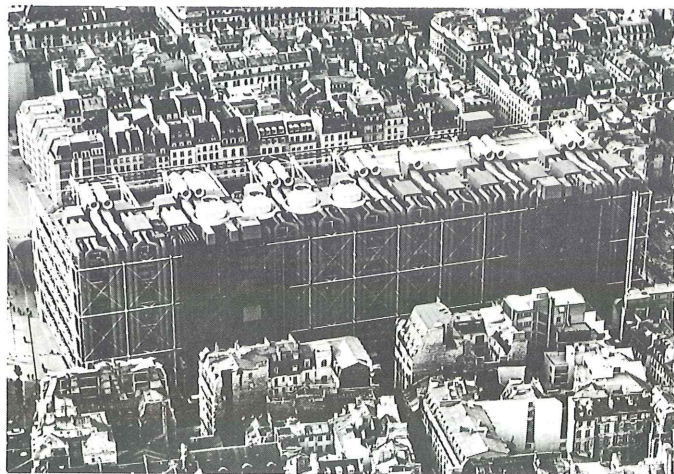
Centro de Restauración de Santa Clara, Bogotá, sede de los Cursos Regionales de Museología. Taller de conservación de pintura de caballete.



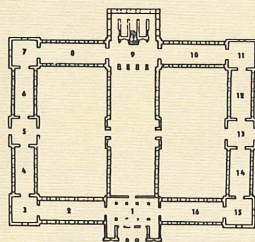
Proyecto de Remodelación del Museo de Historia Natural, Santiago de Chile.

Arriba. El Museo Georges Pompidou, París, de novísima arquitectura, integrado en el Centro Histórico de la ciudad.

Abajo. Aspecto aéreo del Museo Siqueiros, México.



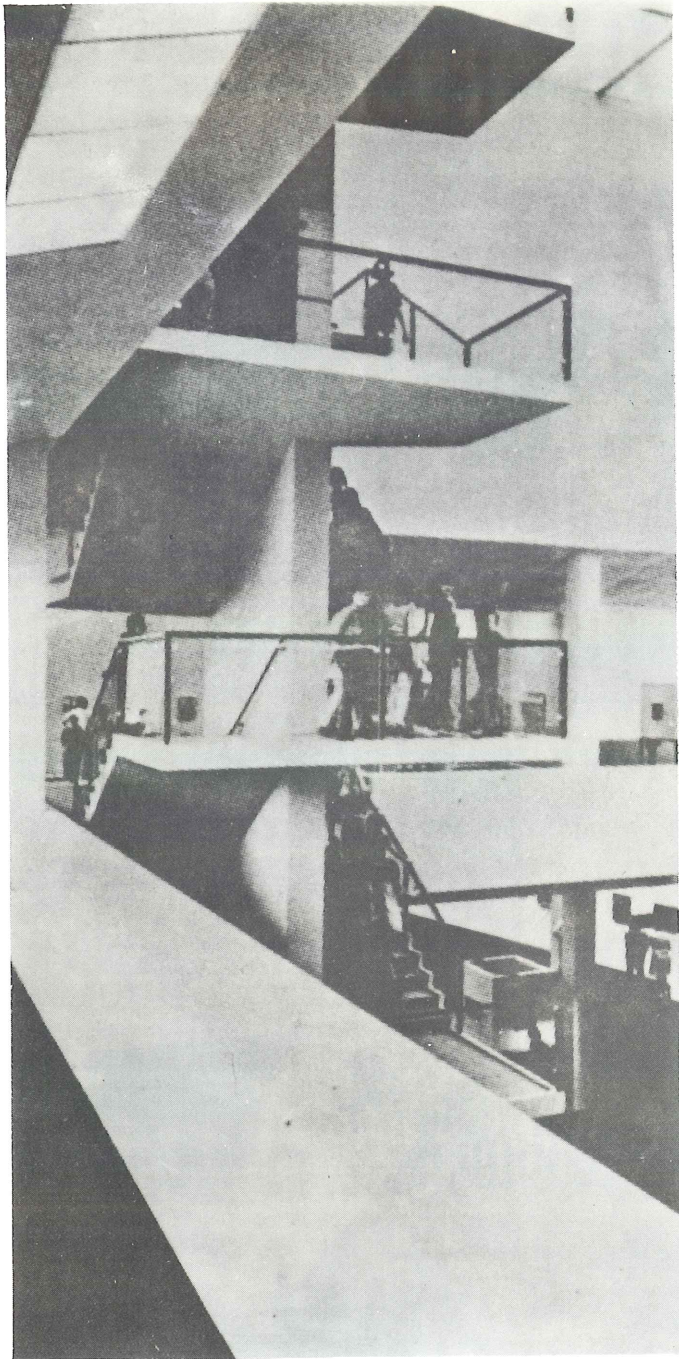
DISTRIBUCIÓN DE SALAS - PLANTA BAJA - PROYECTO DE REMODELACION MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL.



- 1 Hall de entrada
- 2 Chile un punto en el infinito
- 3 Altiplano
- 4 Precordillera, Salar y Pampa
- 5 Litoral de Desierto
- 6 Norte Chico
- 7 Chile Central
- 8 Esquí y Praderas de Chile Central y Sur
- 9 Reconstrucciones Pictóricas de Fauna Pleistocénica
- 10 Región de los Lagos, Archipiélago de Chiloé, Chiloé
- 11 Arqueo Continentales
- 12 Región de los Canchales
- 13 Tundra y Estepa Patagónica
- 14 Canales Fuegoles e Islas Australes de Chile
- 15 Chile Antártico
- 16 Mar de Chile
- 17 Océano Pacífico

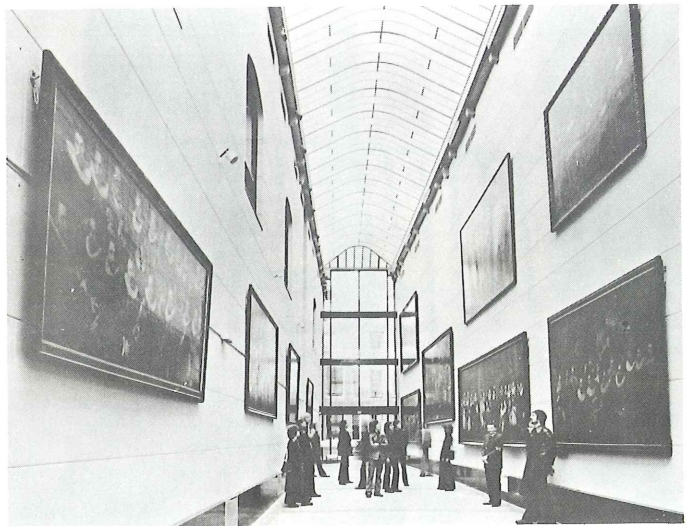
Taller de Blassé - Museo Nacional de Historia Natural





Estructura interna del Museo van Gogh, Holanda.
(Rietveld, van Dillen y Trich, arquitectos).
Excelente distribución del espacio.

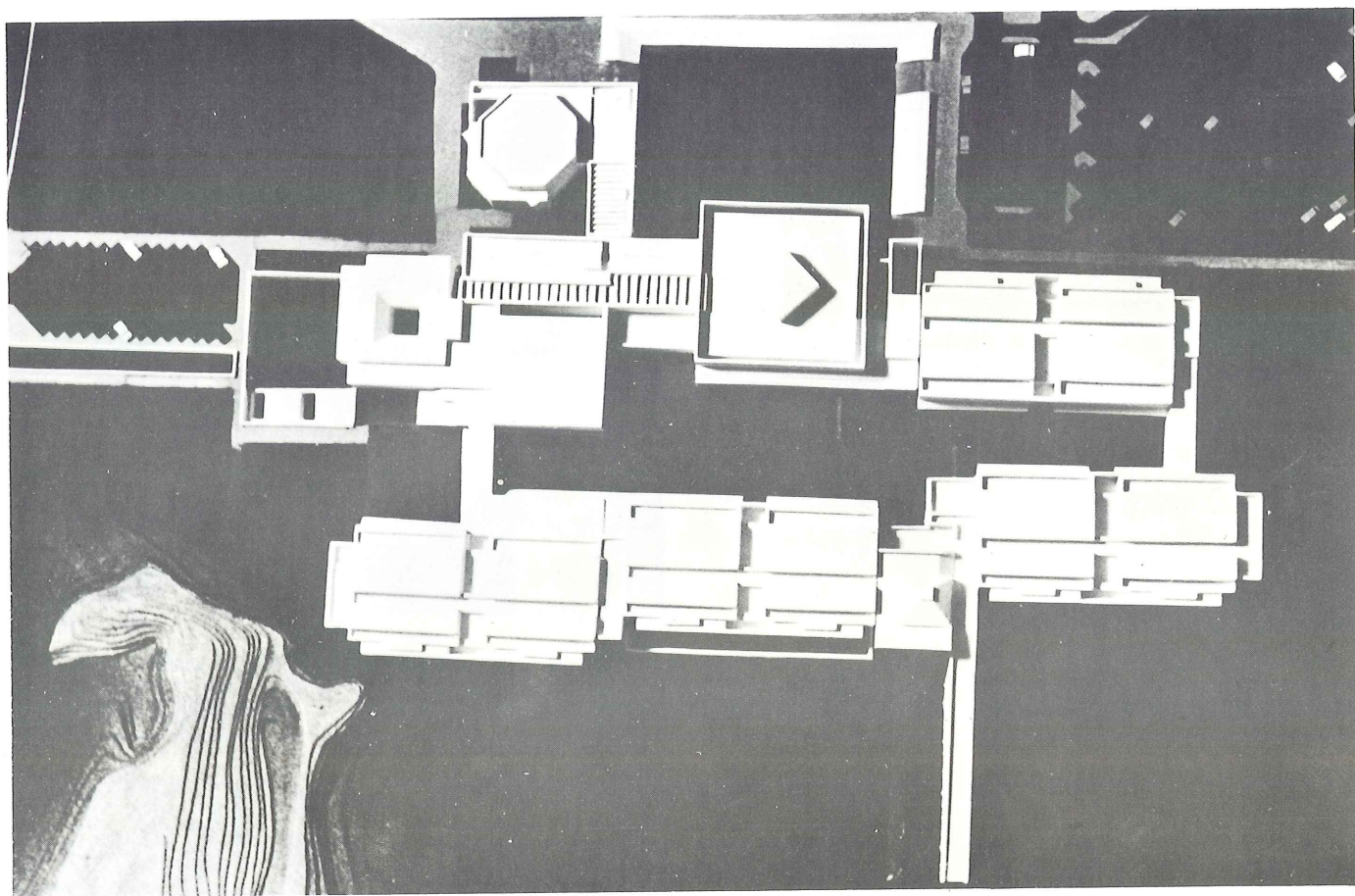
Una "calle-galería" en el Museo de Historia de Amsterdam.
(Arquitecto Bart van Kasteel).





Museo Arqueológico del Banco Popular, Bogotá, ejemplo de una antigua casa colonial transformada en museo.

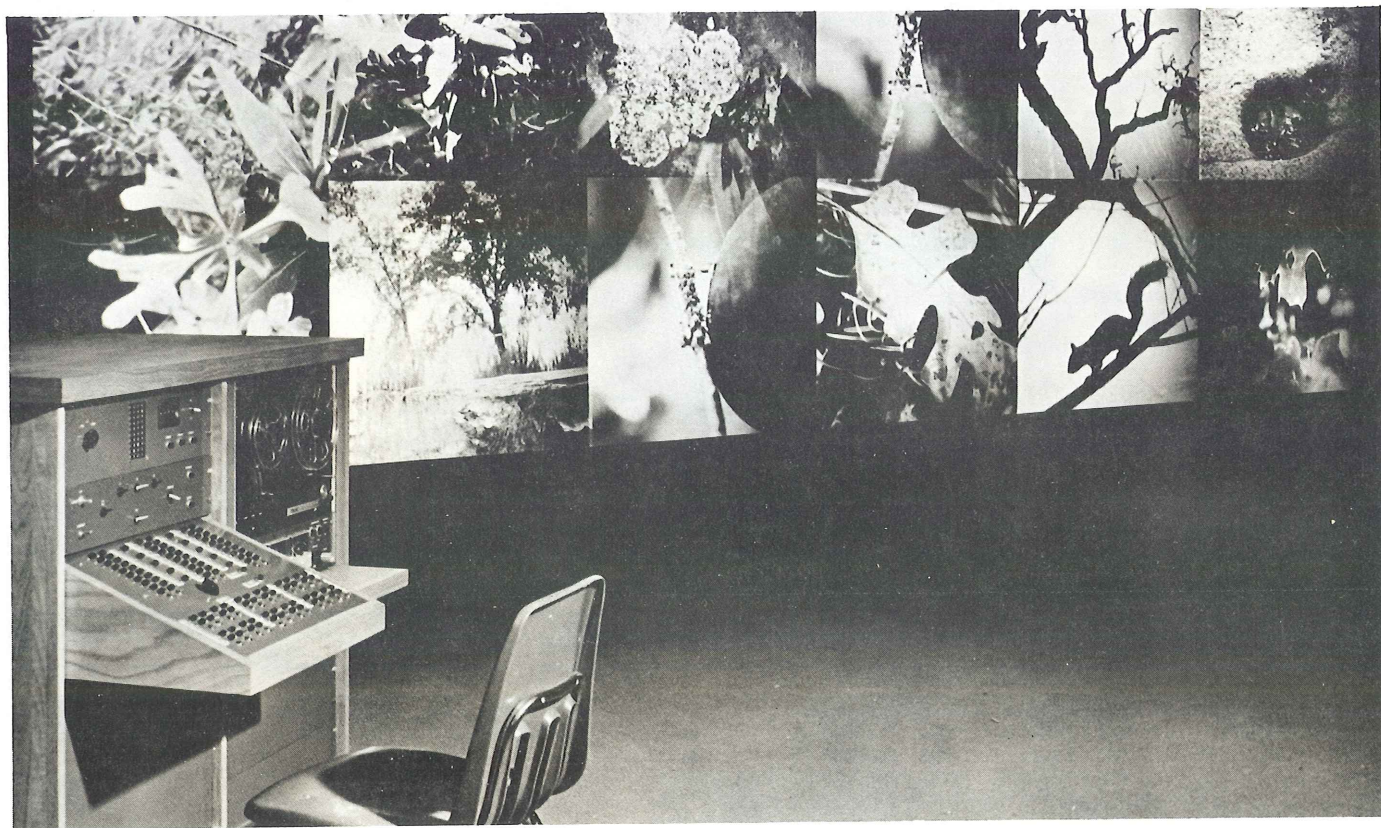
Maqueta del nuevo Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima, que se construirá próximamente (Arquitectos: Gianella, Alegre y Silva).



El museo debe tener muy en cuenta a los niños que lo visitan. Aquí, la "Galería de exploración", concebida especialmente para los niños en el Smithsonian Institute, Washington, D. C.



Los métodos audiovisuales son necesarios para que el museo constituya un verdadero centro de comunicación. En la foto, el Museo de Oakland.



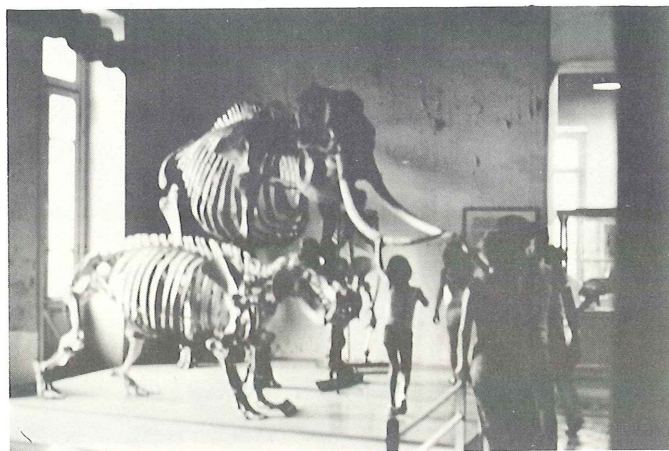
El Moderne Museet de Estocolmo programa actividades educativas especiales para niños.



La historia se enseña a través de tiras cómicas: una página del libro "Cuando no se hablaba castellano en el Perú". (Dibujos: Margarita Jaramillo).



Un niño observa el esqueleto de un animal prehistórico en el Museo de Historia Natural de Río de Janeiro.



Una niña en el Taller de Niños del Centre Georges Pompidou.

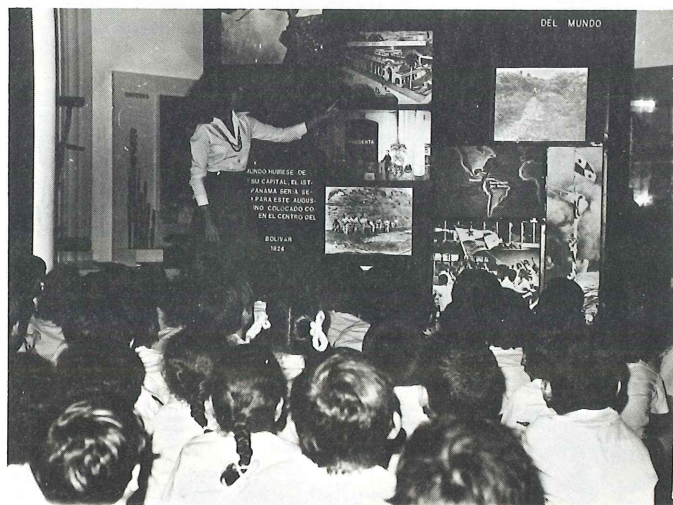
Un aspecto del Brooklyn Children's Museum, concebido especialmente para los jóvenes.



Página derecha. Colas de niños que esperan ingresar a un museo.

Arriba. En el departamento para jóvenes del Museo de Israel, Jerusalén, un grupo de niños pinta un mural.

Abajo. Un grupo de niños escucha una explicación en el Museo del Hombre Panameño (Panamá).







Izquierda. Niños colombianos admiran una representación de marionetas.

Derecha. El niño es hondamente imaginativo: aquí un pequeño ha transformado una botella en carrito. El museo debe fomentar esa capacidad imaginativa.

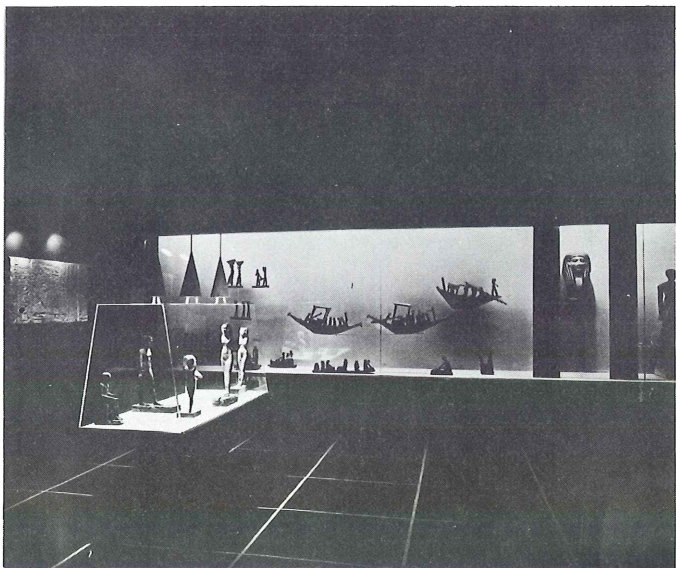




Izquierda. Niños polacos dibujan en el Museo de Literatura en Varsovia. Se trataba de una exposición que ilustraba un poema nacional escrito por Adam Mickiewicz.

Derecha. En el Museo del Banco Central del Ecuador, Quito, unos niños dibujan lo que ven.





Izquierda. Un ejemplo de buen vitrinaje, en el Musée Ethnographique, Neuchatel.

Arriba derecha. La seguridad es asunto de todo el personal que trabaja en el museo y no sólo de los guardianes de sala.



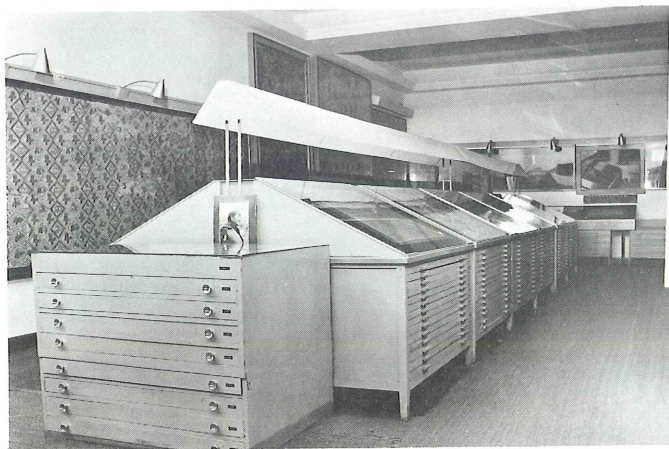
Abajo derecha. En Lima, estas niñas admiran las telas precolombinas exhibidas.



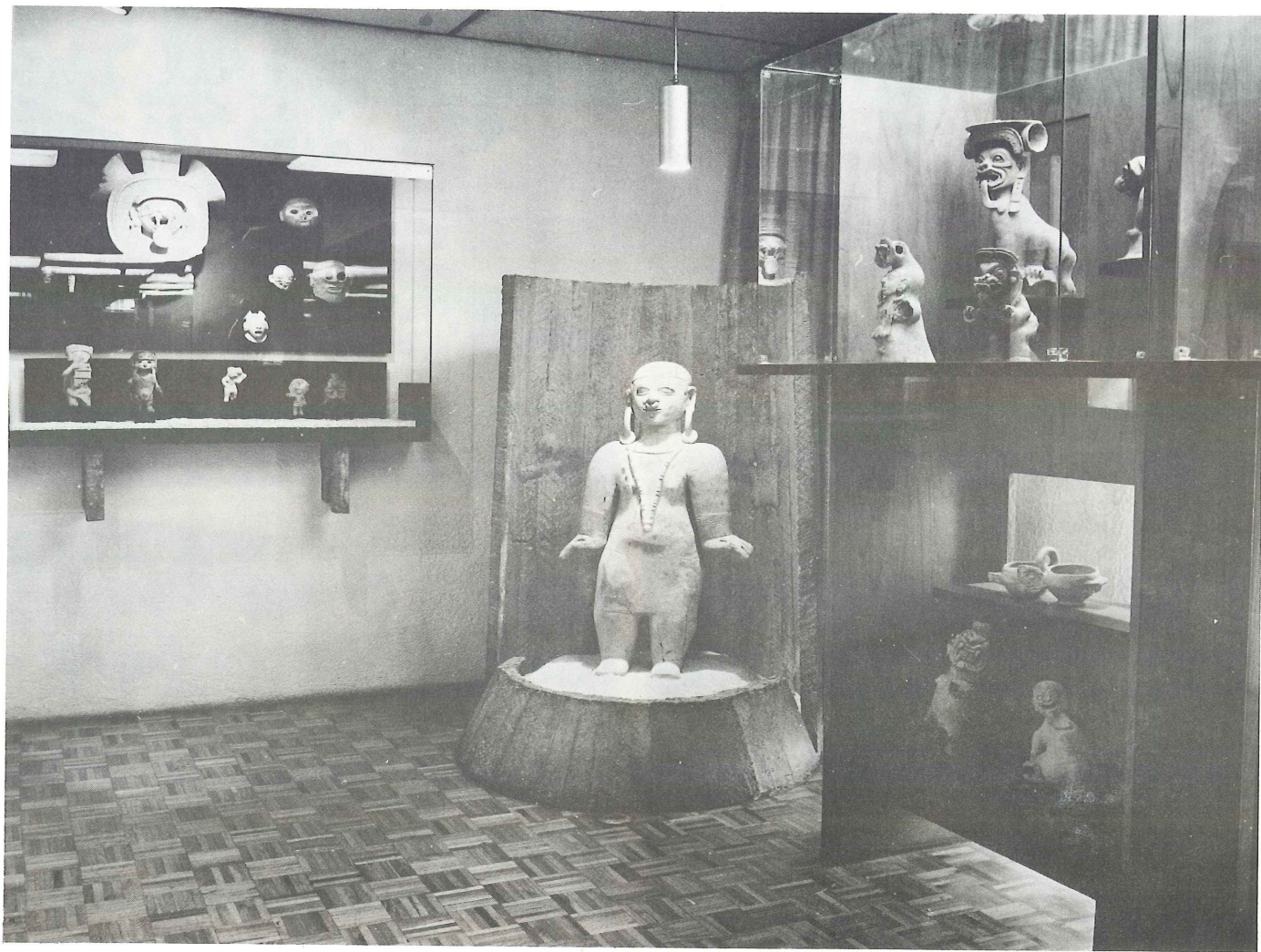
Izquierda. Una vitrina muy bien montada en el Museo Arqueológico del Banco Popular de Bogotá.

Arriba derecha. Todo museo debe contar con planes para prevenir robos y catástrofes.

Abajo derecha. Una solución sencilla y eficaz para guardar textiles: gaveteros en el Museo Amano, Lima.



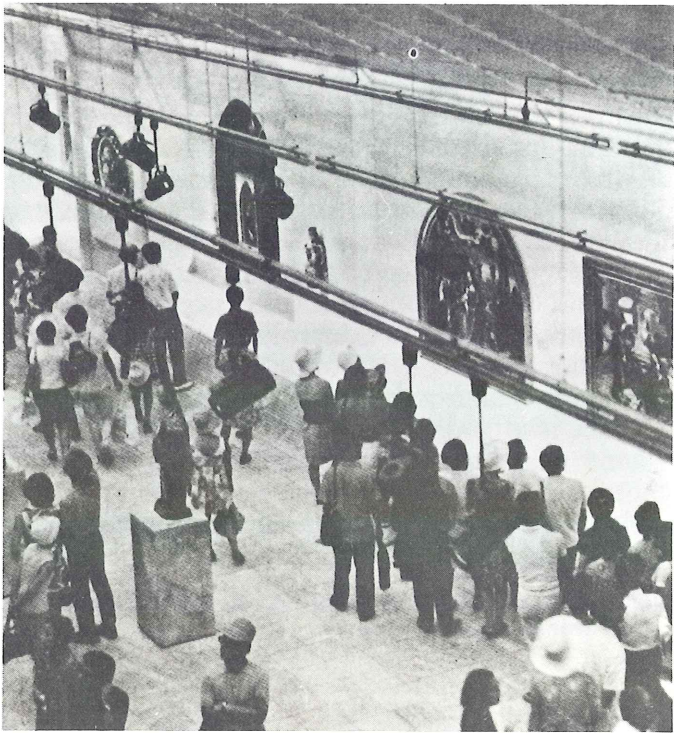
Otro ejemplo de buena museografía lo constituye el Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.



Aspecto del Museo Nacional de Bogotá.

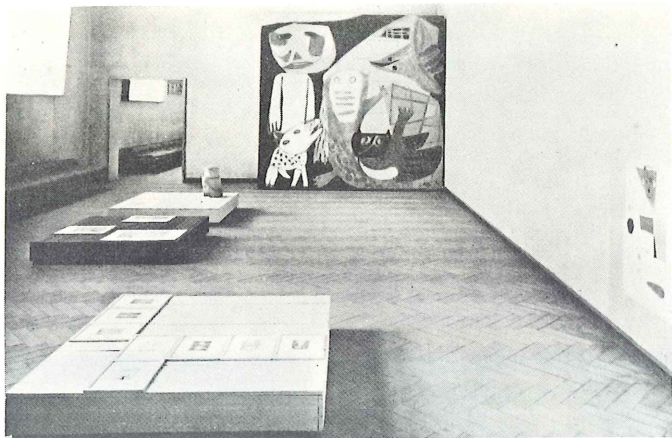


Una galería del Museo Nacional de Bogotá, antigua cárcel transformada en Museo.

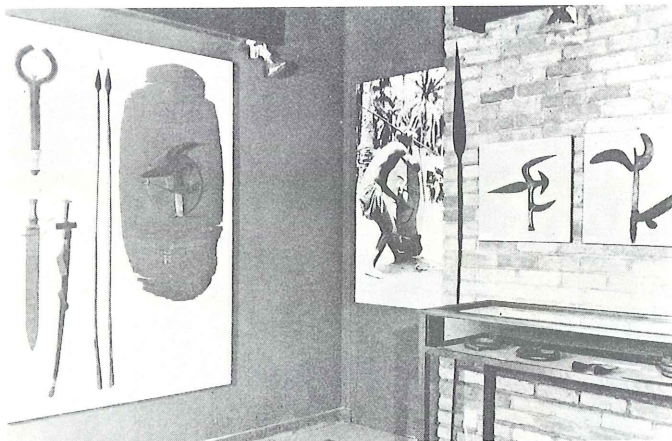
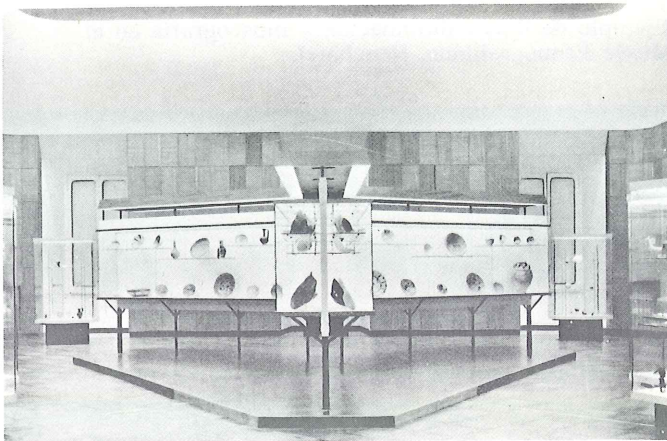


Contraste entre la presentación del siglo pasado y la actual: una sala de la National Gallery en 1886 y la sala del Museo de Bellas Artes de Osaka en la exposición mundial de 1970.





Exhibición de arte iranio en Roma; vitrina en forma de "Y". (Diseño Franco Minissi).



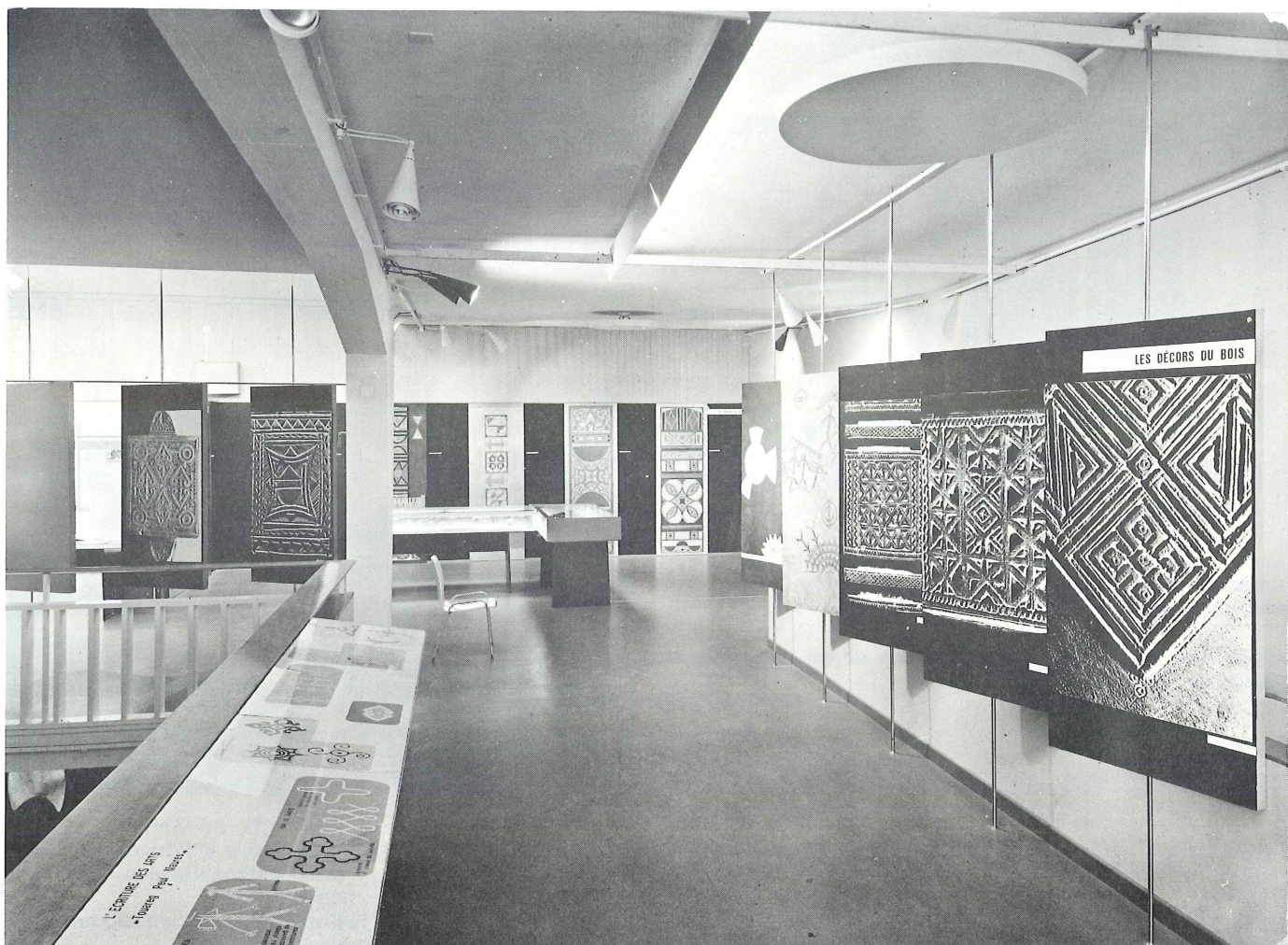
Arriba. El Stedelijk Museum, Amsterdam. Uso de luz tamizada y exhibición sobre plataforma baja: una nueva manera de mirar los objetos.

Abajo. Las fotografías explican el uso de un instrumento. Musée de l'Homme, París.



El Director General de la UNESCO, Sr. Amadou M'Bow, la Sra. Gloria Zea de Uribe, Directora del Instituto Colombiano de Cultura, y otras personalidades admiran una exposición montada por Colcultura en ocasión de la Conferencia Internacional sobre Políticas Culturales realizada en Bogotá.

Ejemplo de buena iluminación y museografía en el Musée Ethnographique, Neuchâtel.





La catalogación y el archivo: dos aspectos esenciales de la labor museológica.

Escenas captadas durante el Primer Curso de Museología en Bogotá: La directora del Instituto Colombiano de Cultura, Sra. Gloria Zea de Uribe, lee el discurso de inauguración del Curso.



Danièle Giraudy y Claude Pécquet conversan con otro asistente al Curso.

Arriba, un grupo de asistentes al Curso-Taller para directores en animado debate.

Abajo, Sylvio Mutal, Asesor Técnico Principal y Coordinador Regional del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural escucha una conferencia al lado de Sebastián Romero. En el extremo, Alfonso Castrillón, coordinador académico del Curso.



Sylvio Mutal conversa con Mario Vásquez sobre temas museológicos.

Arriba. Gloria Zea de Uribe y Sylvio Mutal.

Abajo. Rosalía de Matos, Luis Lumbreras y Carlos Rodríguez Saavedra, museólogos peruanos durante el Coloquio previo al establecimiento de los Cursos.

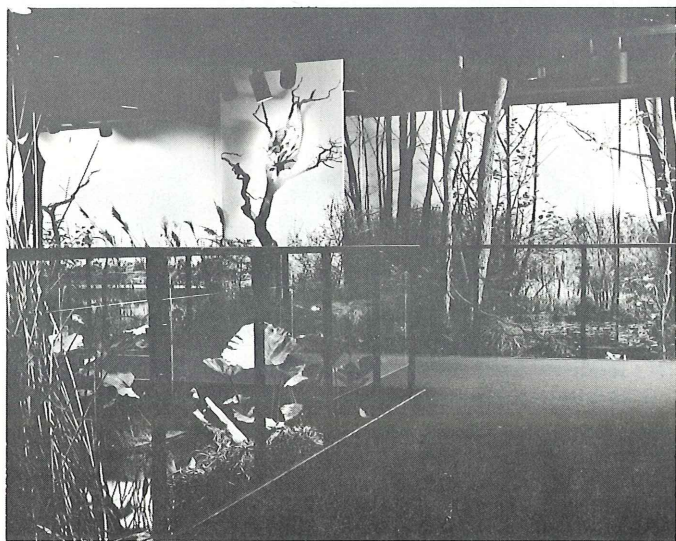
Arriba. Lloyd Hezekiah y George Schröder.

Abajo. Un grupo de museólogos realiza una visita a un museo bogotano.



Bart van Kasteel y Sylvio Mutal

Los museos de Historia Natural (como éste, de Copenhague) hacen al visitante más consciente y cuidadoso del ambiente que lo rodea.





Las distintas especies de pájaros fascinan a esta niña que visita el Museo de Historia Natural de Nueva York.

Los parques naturales constituyen verdaderos "museos ecológicos".





Página Izquierda, en los sitios arqueológicos, la conservación del ambiente es tan importante como la de las ruinas en sí. Aquí, las ruinas de Machu-Picchu.

Niños escolares en una exposición sobre la selva en el Museo de Bellas Artes, Caracas.



Una niña admira una cerámica precolombina de Colombia.

Museo de Bellas Artes, Caracas. Ejemplo de un museo que se integra con el medio ambiente.



Técnicas en museología de América Latina en el taller de diseño museográfico del curso, Agosto 1980.



“Para el Convenio Andrés Bello constituye motivo de satisfacción constatar que los programas y acciones en que participa se ejecutan con honradez científica, capacidad técnica y organización efectiva. Durante la IX reunión de Ministros de Educación de los países signatarios, celebrada en Quito en diciembre de 1978, la delegación de Colombia puso en consideración de los otros países la necesidad de apoyar la naciente Escuela Regional de Museología con sede en Bogotá, creada en base a la recomendación N° 34 de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales en América Latina y el Caribe organizada por la UNESCO. Este proyecto tuvo la más amplia acogida por cuanto los fines que persigue se identifican plenamente con los objetivos del Convenio Andrés Bello. Capacitar, formar personal en el área de la museología, es una tarea que cumplir para dedicarnos seriamente a la gran responsabilidad de preservar la identidad cultural de nuestros pueblos en el marco del patrimonio común latinoamericano.

Los resultados de los primeros cursos para directores y técnicos de museos realizados en 1979 dicen por sí mismos la necesidad de reforzarlos con agresividad y mística para fomentar la integración entre los participantes y obtener como producto inmediato el intercambio de experiencias.

Para los programas de 1980, la Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello no tuvo reparos para ofrecer su aporte a esta nueva actividad. Sin embargo de ello, la X Reunión de Ministros, celebrada en Caracas, al brindar su apoyo instruyó que las acciones de la Escuela Regional de Museología se encaminen —como necesidad prioritaria— hacia la integración de los museos andinos y se insista a través de los cursos en demostrar la identidad y parentesco de nuestras culturas andinas . . .”.

Eduardo Lorini Tapia
Secretario Ejecutivo
Convenio Andrés Bello

Curso sobre seguridad en los museos *George Schröder*

1/ Introducción General a la seguridad en los Museos

a/ Definición

La seguridad comprende todas las medidas a tomarse para proteger el edificio del museo y su contenido de los daños causados por:

causas naturales
causas humanas
fallas técnicas.

b/ Elementos

La seguridad en los museos depende de tres elementos:

prevención
instalaciones de alarma
acciones correctivas.

c/ Necesidad urgente de seguridad en los museos

La gravedad del problema de seguridad no debe subestimarse. Los daños crecientes debidos a incendios, van-

dalismo, contaminación ambiental, etc. hacen que sea de primordial importancia proteger la propiedad cultural en el mundo.

Es lamentable constatar que apenas unos cuantos museos se hallan adecuadamente protegidos. No existen soluciones globales para el problema de la seguridad en los museos: cada caso debe analizarse por separado.

Uno de los primeros pasos a tomarse es convencer a quienes controlan administrativa y financieramente el museo de que *existe* necesidad de protección.

La planificación de las medidas de seguridad debe hacerse desde el comienzo. La seguridad no puede tratarse como una operación aislada, que se añade al museo: debe ser parte integrante del funcionamiento general del museo.

d/ Responsabilidad

La responsabilidad de la seguridad del museo la tiene el director, y estará muy ligada a los medios económicos y administrativos de que disponga.

Deberá existir una estrecha colaboración entre los

pequeños museos para la aplicación de medidas de seguridad. Cualquier incidente que sobrevenga en un museo deberá ser comunicado a los demás.

Se presenta a veces un conflicto entre los requerimientos para proteger un museo contra incendios y su protección contra robos. Si surge un verdadero impasse entre estas dos necesidades, debe darse preferencias a la protección contra incendios, ya que el fuego causa daños irreparables, mientras que lo robado a menudo se logra recuperar.

Téngase en cuenta que un incendio puede ser un pretexto para cometer robos.

e/ El oficial principal de seguridad

Cada museo deberá contar con una persona encargada de la protección total y continua del museo: el oficial principal de seguridad.

Su labor consiste en planificar, organizar, coordinar, controlar y verificar las medidas de seguridad tanto permanentes como eventuales que se establezcan en el museo.

Este oficial debe tener autoridad sobre el personal como para hacer cumplir todas las consignas de seguridad. Debe consultársele sobre todas las materias que puedan influir sobre la seguridad: reconstrucción, planos, visitantes especiales, nuevos nombramientos de personal, etc. Su labor deberá realizarse en estrecho contacto con el personal administrativo, técnico y de conservación. Deberá, asimismo, mantener estrechas relaciones con el cuerpo de bomberos local, la fuerza policial y otras organizaciones de defensa civil.

Serán también actividades de su competencia el entrenar a vigilantes y otro personal de seguridad, supervisar el funcionamiento de los sistemas de alarma, velar por el cumplimiento de las consignas de seguridad. Estará en estado de alerta, atento a los cambios en el museo (o en sus alrededores) que pudieran atentar contra la seguridad. El oficial de seguridad deberá cuidar de que la seguridad prevalezca sobre las demandas estéticas, y no deberá permitir que la conveniencia del personal pase por encima de las precauciones necesarias a la seguridad del museo.

f/ Análisis de peligros y evaluación de riesgos
Los peligros que afectan potencialmente al museo pue-

den agruparse de la manera siguiente:

La historia de pérdidas en el museo;
La probabilidad que existe de que un peligro actual se convierta en una ocurrencia real en el futuro;
La importancia que tendría tal peligro para el Museo. (¿Resultaría en una pérdida importante?)

Al tomar en cuenta estos factores, es recomendable hacer una Lista de Evaluación de Peligros. Dicha lista empezará por definir las amenazas potenciales (tales como accidentes, contaminación ambiental, terremotos, robos, vandalismo, fallas en el suministro de fluido eléctrico, etc.). Luego se registrarán los casos de pérdidas habidas en el pasado, lo más detalladamente posible. El tercer paso es evaluar la probabilidad de nuevas ocurrencias en el futuro. Utilizando una escala de 0 a 5, se puede asignar un total de mínimo 0 y máximo 5 a cada posible acontecimiento.

g/ El puesto central de seguridad

Para el buen funcionamiento de las operaciones de seguridad, el museo necesita tener un puesto central donde se reciban todas las informaciones, mensajes y señales, tanto aquellas que provienen del personal como las que se reciben de los sistemas mecánicos y electrónicos de alarma. Debe recordarse que es esencial que transcurra el menor tiempo posible entre el momento en que se detecta un problema y el momento en que se actúa sobre él.

En ciertos casos, el puesto de seguridad puede estar conectado a un puesto de policía, o a una estación de bomberos.

Hay casos en que el puesto central de seguridad se halla fuera del edificio del museo y están conectados a él varios museos. De ser así, el puesto puede ser operado por una firma comercial competente que se especialice en seguridad. Otras instituciones como bancos, joyerías, supermercados están —en estos casos— conectadas al centro de seguridad.

Cuanto más valiosas las colecciones de un museo, más eficiente y moderno debe ser el puesto central de seguridad.

El puesto central de seguridad deberá cumplir con los requisitos siguientes:

Seguridad mecánica. La construcción deberá ser de concreto y de material incombustible, sin ventanas. Se necesitará un sistema de aire acondicionado independiente del del museo. La entrada tendrá un vestíbulo y dobles puertas de acero que no se pueden accionar simultáneamente. El operador deberá poder verificar quién ingresa antes de abrir la segunda puerta.

Equipo técnico. La habitación tendrá su propio sistema de alarma contra robo e incendio. Tendrá un tablero de monitoreo confiable, y los circuitos mecánicos y electrónicos deberán duplicarse de manera que un desperfecto no los afecte. Habrá que contar con un grupo eléctrico de emergencia.

Otras consideraciones: los baños deberán ser fácilmente accesibles desde el puesto de control. Es necesario tener algún lugar para cocinar, así como reservas de alimentos para casos de emergencia.

Será necesario también contar con extinguidores y con botiquines de primeros auxilios.

2/ La Guardianía de los Museos

La base de la seguridad es la vigilancia humana, que puede ser incrementada o controlada por medios mecánicos y electrónicos, pero *nunca reemplazada* por ellos.

a/ Status de los guardianes

Tradicionalmente se ha menospreciado la enorme importancia que tienen los guardianes de los museos. Habrá que desplegar esfuerzos importantes para dotar a los vigilantes de las calificaciones y *status* que deben tener.

b/ Deberes de los guardianes

Asegurarse de que todo visitante del museo cumpla con las reglas de seguridad establecidas.

Poner en marcha, en el momento necesario, los dispositivos mecánicos y electrónicos de seguridad.

Tomar cierto tipo de acciones pre-determinadas en caso de incidentes.

Dar información sumaria a los visitantes.

Para realizar su tarea, los guardianes pueden estar en posiciones diferentes:

como porteros vigilarán las entradas y salidas del edificio, controlando las idas y venidas del público.

como encargados de recibir los abrigos de los visitantes, prohibirán que estos lleven capas, grandes carteras o bolsos, paraguas o bastones al interior del museo. Las reglas sobre lo que está y no está permitido ingresar al museo deberán ser muy claras.

como encargados de los jardines y parques, vigilarán los alrededores del museo. Cuidarán de las esculturas que se hallan en el exterior.

como vigilantes de sala, protegerán las obras expuestas y velarán porque no se fume en las galerías; ayudarán a una mejor circulación del público; prevendrán todo desorden e incidente.

Los vigilantes y guardianes deberán comprobar que todo los objetos exhibidos se hallen en su sitio al comenzar sus rondas en la mañana e igualmente al final del día. A la hora del cierre del museo, tendrán que comprobar que nadie ha quedado oculto en su interior, verificarán el cierre de ventanas y puertas, y revisarán las instalaciones para prevenir inundación o incendio.

c/ Uniformes

Se debe poder identificar al personal de seguridad por el uso de un uniforme distintivo.

d/ Capacitación y promoción

Dados los presupuestos insuficientes, los museos cuentan por lo general con menos personal de seguridad que el que necesitan.

Por ello, la capacitación para el buen desempeño de sus funciones es esencial.

Los cursos de capacitación para el personal de seguridad deberán comprender una parte teórica y una parte práctica. Los temas a cubrirse son:

las reglas generales de seguridad

seguridad específica contra incendios, robos e inundación

el arte de saber observar

cómo tratar y manipular objetos de museo

comportamiento hacia el público

historia del museo y de sus colecciones

conocimiento de la planta física del museo y de sus distintas instalaciones

radicomunicación (si este sistema se usa en el museo)

los sistemas de alarma instalados

primeros auxilios para casos de emergencia o accidentes,

rudimentos de idiomas extranjeros (si los visitantes son, en su mayoría, foráneos).

La capacitación de todos los vigilantes deberá ser continua, y se reflejará en su sueldo y promoción.

e/ Número de efectivos y organización

El número total de vigilantes depende, entre otras cosas, de:

la naturaleza del edificio, número de puertas de entrada, plano de las salas de exhibición

la naturaleza de los objetos que se hallan tanto en las salas de exhibición como en los depósitos y almacenes

el sistema de alarma en operación

el número de visitantes diarios

cómo se visita el museo (visitas individuales o en grupos guiados).

Se insta a que los museos capaciten a su propio personal de seguridad en lugar de requerir los servicios de una firma comercial ya que así la lealtad de los guardias será hacia el museo (y no hacia una agencia intermediaria).

f/ Guardianía nocturna

La necesidad de tener o no vigilantes nocturnos (durante las horas en que el museo permanece cerrado) depende de:

la complejidad, tamaño, plano del museo y sus alrededores aparte el valor de las colecciones.

los sistemas de alarma en operación
las posibilidades de tomar acción inmediata en casos de urgencia (lapso que transcurra entre el momento en que suena la alarma y se toman las medidas para contrarrestar el robo).

3/ Protección contra incendios

A lo largo de la historia, el fuego ha sido el peor destructor en los museos. Un incendio es el enemigo "número uno", pues las pérdidas causadas por el fuego son casi siempre irreparables y totales.

Los incendios han ido en aumento en el mundo. Los especialistas en protección contra incendios ven como causas de ello:

la mecanización y automatización, cuyo resultado es que existen más instalaciones eléctricas que antes en los museos; éstas constituyen un potencial en materia de incendios.

una irresponsabilidad muy en boga hoy día; así, las personas parecen ser más descuidadas e indiferentes.

El objetivo de las medidas establecidas contra incendios es el de:

tomar las precauciones debidas para que no empiece un incendio.

restringir un incendio si ya ocurrió.

señalar rutas de escape y salidas de emergencia.

ayudar a las brigadas de bomberos con el propio personal adiestrado para estos casos.

a/ Medidas preventivas

Se trata de eliminar en lo posible toda causa de incendio. Al construir un nuevo museo —o al adaptar para uso museístico una estructura antigua— es indispensable usar materiales resistentes al fuego. Todas las instalaciones y conductos como la caja de ascensor, circuitos eléctricos, canales de aire acondicionado, etc. deberán ser a prueba de incendios. El edificio deberá tener un sistema adecuado de pararrayos.

El edificio deberá poder aislarse en secciones mediante puertas de acero, a fin de que el incendio no abarque todo el edificio. Estas puertas deberán perma-

necer siempre cerradas, pues si no, de nada servirían.

Los conductos de circulación de aire y de calefacción pueden propagar el incendio si no tienen válvulas automáticas de cierre para el caso de que suba la temperatura.

El edificio deberá tener entradas especiales por las que puedan ingresar los bomberos y la policía. Para los visitantes, deberá haber por lo menos dos entradas o salidas de emergencia.

El mayor peligro de incendio en un museo no se da en las galerías, sino en los laboratorios, almacenes, oficinas, cocinas o lugares en reconstrucción.

Instrucciones contra incendios

La mayor parte de los incendios se deben a la *IGNORANCIA*, a la *IMPRUDENCIA*, y a la *INATENCIÓN*.

Un director cuidadoso dará a su personal instrucciones precisas a seguir para prevenir incendios y velará por su cumplimiento.

Al establecer reglamentos preventivos, deberán tomarse en cuenta:

Las instalaciones eléctricas. Los sistemas eléctricos son la causa principal de incendios. Nunca deberán utilizarse instalaciones improvisadas, ni alambres inadecuados. Se tendrá mucho cuidado de no dejar sin vigilancia hornillas prendidas, o calentadores enchufados. Los calentadores deberán colocarse sobre material incombustible y lejos de todo material inflamable.

El fumar en el museo deberá prohibirse, salvo en lugares específicos designados por la Dirección como pueden ser el restaurante, cafeterías, oficinas, etc.

Materiales combustibles. Son peligrosos no sólo el petróleo, alcohol, sustancias químicas volátiles, gas butano, propano, etc. sino también el aserrín y materiales utilizados para empacar. Estos deberán almacenarse en lugares especiales a prueba de incendios (si fuera posible, separados del edificio principal).

La cantidad de material combustible utilizado en laboratorios y talleres no deberá exceder lo que se necesita para un día o dos. El resto se almacenará fuera del museo.

Los trabajos de restauración que utilicen líquidos

inflamables o gases deberán realizarse en lugares bien ventilados y a prueba de incendios.

Cualquier actividad que conlleve un alto riesgo de incendio (tal como soldadura, quemado de pintura, etc.) sólo deberá realizarse en presencia de un vigilante que tenga en las manos un extinguidor de fuego portátil.

Nunca se permitirá que ingresen al museo cilindros de acetileno u oxígeno. Si fuera necesario soldar dentro del museo, la operación se realizará dejando el cilindro en el exterior y utilizando largos tubos de presión.

Control

Cada día a la hora del cierre, el personal de seguridad deberá verificar que todas las ventanas y puertas exteriores estén cerradas y trancadas y las puertas interiores (especialmente aquellas que son resistentes al fuego), bien cerradas. Habrá que estipular claramente los lugares que los vigilantes deben controlar y verificar que lo hagan cada día. Todas las instalaciones eléctricas deberán revisarse cuatro veces al año, según el programa pre-establecido para la prevención de incendios.

b/ Detección

A pesar de las medidas preventivas, los incendios ocurren. Lo primero en este caso es tocar la alarma. Debe notificarse a las brigadas contra incendios *antes* de tratar de apagar el fuego: mucho tiempo valioso se pierde al tratar de apagar un incendio infructuosamente. Para prevenir todo siniestro, es necesario que la alarma automática esté siempre conectada de tal modo que suene no sólo en el museo sino donde los bomberos.

Los sistemas de detección de incendios sólo resultan eficaces si la respuesta de los bomberos es muy rápida (deberán llegar al museo a más tardar en cinco minutos). Si no es el caso, se recomienda instalar sistemas automáticos de rociado de agua en los talleres, oficinas, áreas de servicio y aun en las bibliotecas.

Las instalaciones automáticas anti-incendios comprenden distintos tipos de detectores:

- detectores de ionización
- detectores de humo
- detectores de llamas
- detectores térmicos.

La elección del tipo apropiado de detector depende de varios factores, tales como el tipo de fuego que pueda ocurrir, la altura de los techos, circunstancias perturbadoras, etc. Es necesario consultar con los especialistas a fin de adoptar el tipo de detector más eficaz.

Todos los sistemas de alarma contra incendios — por más diferentes entre sí — tienen algo en común: *es necesario controlar su buen funcionamiento por lo menos una vez al mes* para asegurarse de que operarán debidamente en momentos críticos.

c/ Extinción del fuego

El museo deberá contar con un número suficiente de extinguidores portátiles. El tipo de extinguidor que utiliza sustancias químicas secas es mejor que cualquier otro extinguidor de peso similar. Los extinguidores deberán ser lo suficientemente livianos para que *todo el personal* del museo los pueda utilizar (y no sólo los guardias o vigilantes).

El museo también deberá tener mangueras contra incendios, conectadas de manera permanente a las cañerías. Estas mangueras sobre carretes o ruedas se colocarán de modo que cada centímetro cuadrado del museo esté cubierto por dos mangueras por lo menos. El acceso a las mangueras no deberá trabarse nunca; los carretes se pintarán de rojo para ser fácilmente reconocibles. Se verificará el buen estado de funcionamiento de los extinguidores por lo menos una vez al año y cada dos meses el de las mangueras.

Es recomendable el uso de sistemas automáticos de rociado de agua allí donde hay objetos de gran valor que se quiere proteger. El argumento tradicional contra el uso de este sistema (que el riesgo de daños causados por agua es peor que el fuego) puede contrarrestarse, ya que hoy día la filtración o escape de agua es un problema superado y cualquier filtrado de agua aparece señalado en el sistema de monitoreo.

No se recomienda el uso de estos sistemas en galerías que exhiben objetos frágiles, tales como textiles, manuscritos antiguos, libros, etc.

d/ Entrenamiento del personal

Se recomienda, en especial en los museos grandes, entrenar al personal para luchar contra el fuego. Todo el personal debería saber *qué hacer* en caso de incendio.

El primer paso, siempre, deberá ser el de *accionar la alarma*. Después se procederá a tratar de sofocar el fuego: se cerrarán puertas y ventanas para evitar corrientes de aire que alimenten el fuego. Se cerrarán todas las llaves del gas. La llave de la electricidad se cerrará solamente si no están en funcionamiento las bombas de agua. Los vigilantes pedirán a los visitantes que abandonen el museo, sin causar pánico. La vigilancia deberá redoblar, pues en un momento de conmoción algún ladrón podrá tratar de robar.

e/ Rescate de los objetos museísticos

Es imprescindible tener un plan de rescate que pueda ponerse en acción inmediatamente. Este plan deberá contener instrucciones sobre cómo y cuándo rescatar objetos del museo, de la biblioteca, los archivos, etc. Asigna prioridades, según los sitios en que se puede prever un incendio. El plan de rescate deberá establecer detalladamente qué le toca hacer *a cada* miembro del personal y quién deberá reemplazarlo en caso de ausencia.

El plan indicará:

los lugares donde se encuentran implementos de rescate, tales como escaleras, poleas, material para encajonar y empacar, etc. *Todos* deben conocer estas ubicaciones.

los lugares seguros donde se coleccionarán los objetos. Pueden considerarse lugares fuera del museo que estarán debidamente indicados en el plan.

La policía y los bomberos deberán tener conocimiento del plan de rescate para poder prestar toda su colaboración.

4/ Protección contra robos

a/ Motivación y objetivos

Los robos en museos, iglesias y monumentos históricos ocurren por una variedad de razones. Se roban objetos que tienen valor *en términos de dinero o importancia histórica, artística, religiosa, simbólica o científica* y que tienen mucha demanda y fácilmente se pueden comerciar.

b/ Robos

Los ladrones de objetos museísticos son verdaderos pro-

fesionales que a menudo observan los detalles del edificio, las medidas de seguridad adoptadas, las vías de escape, salidas, etc. durante semanas antes de cometer el robo.

Prevención. Para prevenir robos, se pondrá la mayor cantidad de obstáculos al ladrón.

Se protegerá:

el edificio, mediante protección de todo el perímetro. las salas, galerías y depósitos individualmente. (Protección volumétrica).

los objetos por separado. (Protección de puntos fijos u objetos).

Protección del perímetro

La protección de un museo contra robos depende en gran medida del tipo de edificio. Al construir un nuevo museo, deberán tomarse en cuenta desde el comienzo medidas de seguridad contra robos. Si el edificio del museo es antiguo, sin embargo, existirán problemas de seguridad ligados a la construcción misma del edificio. Las paredes medianeras, sótanos, patios y techos son lugares que presentan peligros y requieren atención especial. Gruesas rejas en las ventanas, o barras de acero son de gran ayuda para asegurarlas. Se debe hacer de modo que resulte difícil escalar las paredes del edificio; habrá, pues, que evitar los tubos, cañerías, adornos arquitectónicos que podrían ayudar al ladrón a subir. Es buena política el iluminar con potentes reflectores el exterior del museo. También se pueden utilizar "sensores" exteriores, tales como haces de luz infrarroja, micro-ondas, rayos laser, radar o sistemas acústicos que desencadenan la alarma aun antes de que el ladrón penetre en el edificio.

Resulta eficaz el uso de patrullas alrededor del edificio, preferentemente acompañadas de perros policiales, siempre y cuando las patrullas hagan sus rondas sin una marcada regularidad pero con gran frecuencia.

Los especialistas en la prevención de robos opinan que la protección de todo el perímetro exterior resulta en general demasiado costosa, y prefieren dejar entrar al ladrón y sorprenderlo dentro del edificio.

Protección interior

Siempre se recurrirá a este tipo de protección ya que puede fallar la protección exterior y, por otro lado, el ladrón puede haber permanecido oculto al interior del museo al momento del cierre. Este tipo de protección conocido como "protección volumétrica", o "de área", o "de sala", es más eficaz y cuesta menos que la protección del perímetro.

La protección interior funciona en dos sentidos: es esencial proteger la autonomía de ciertas áreas y asegurar la comunicación entre ellas. Cada área deberá ser independiente y se tendrá cuidado de que las comunicaciones con otras áreas se realicen bajo control. Los lugares de recepción de visitas, servicios de información y educación, oficinas, etc. deberán estar separados de los ambientes donde se exhiben las colecciones.

Algunas medidas recomendables en este sistema sectorial de protección son las siguientes:

mantener una vigilancia permanente con patrullas nocturnas (preferentemente acompañadas de perros) y en contacto por radio o teléfono con la estación central).

todas las puertas interiores deberán estar cerradas, especialmente las puertas resistentes al fuego. Se colocará un sistema de cierre para las puertas que llevan a las secciones importantes del edificio; éste será un sistema eléctrico, manejado centralmente.

el interior se dejará iluminado: así es más fácil ver a una persona desplazarse dentro del edificio.

se colocarán instalaciones de alarma que indiquen la presencia y ubicación del ladrón.

todo el personal deberá observar una disciplina rígida en materia de seguridad pasiva.

Protección de objetos

Esta protección resulta más costosa que la protección interior pero es deseable en caso de que se posean objetos de gran valor. Lo mejor es poner esos objetos en una caja fuerte en el momento del cierre. Si no es posible, se puede proveer a estos objetos de un "sensor"

que remite una señal de alarma a la estación central apenas alguien toca el objeto.

Protección pasiva

Toda persona que trabaja en un museo deberá participar en la protección pasiva; ésta deberá convertirse en una disciplina rutinaria que observa siempre el personal.

Las puertas que generalmente se cierran con llave deberán estarlo.

Las puertas de las oficinas, talleres, bibliotecas, etc. deberán ser cerradas por las últimas personas que abandonan esos lugares.

Ningún miembro del personal deberá permitir el ingreso de extraños a las zonas no vigiladas del museo. Si es necesario traer a alguna persona de fuera a estos lugares, se le vigilará constantemente.

El personal del museo no deberá divulgar cuáles son las medidas de seguridad adoptadas en el museo, ni conversar de ello en público.

Los miembros del personal no ingresarán al museo después del cierre de éste sin antes comparecer ante los vigilantes.

Todos los miembros del personal —sea cual fuere su cargo— acatarán las órdenes de los vigilantes y miembros del personal de seguridad.

Quien vea escaleras sospechosas, sogas u otro equipo que pueda servir para ingresar al edificio deberá notificar inmediatamente al oficial encargado.

Si las puertas y ventanas que generalmente se mantienen cerradas deben abrirse por alguna razón, se notificará al personal de seguridad.

Las llaves del edificio nunca deberán dejarse sin vigilancia.

La remoción de objetos del museo de su ubicación usual (sea temporal, sea definitivamente) deberá comunicar-

se al jefe del servicio de seguridad.

Nadie deberá hacer que su conveniencia personal o su confort pase antes que la seguridad del museo.

Cerraduras

Dependiendo del tamaño y de la naturaleza del museo, se tratará de encontrar un sistema de cerraduras que:

ofrezca el menor impedimento en caso de incendio.

ofrezca la mejor protección contra robos.

ofrezca el menor riesgo de negligencia por parte del personal.

cause el menor inconveniente posible al personal durante el transcurso de sus labores.

ofrezca la mayor seguridad, de manera que nadie pueda entrar o salir del edificio sin ser visto.

Para escoger el mejor sistema, habrá que recurrir a expertos tales como la policía especializada en la prevención de robos. No es suficiente confiar en los vendedores. La seguridad que ofrece una cerradura depende de ciertos factores técnicos que son invisibles para quien la mira desde fuera.

Si muchas cerraduras pueden ser abiertas con una misma llave, el grado de seguridad de la cerradura decrece en proporción al número de cerraduras y de llaves existentes. Con un sistema de llaves maestras, la pérdida de una sola llave pone en peligro una serie de otras cerraduras.

Las cerraduras eléctricas, que se accionan desde un punto central y funcionan mediante tarjetas magnéticas o botones en clave son generalmente de construcción endeble. Se recomienda el uso de este tipo de cerradura eléctrica conjuntamente con cerraduras más fuertes para salas que necesitan mayor protección, tal como depósitos, almacenes, etc.

Llaves

Sea cual fuere el tipo de cerradura utilizado, habrá que mantener una disciplina muy rígida en lo que toca a las llaves.

Las llaves del museo (o las tarjetas con clave) nunca deberán salir del museo. Si el museo no tiene vigilancia nocturna, apenas a unas cuantas personas se les permitirá llevarse las llaves a casa. Es responsabilidad suya el cerrar y poner en estado de funcionamiento el sistema de alarma al salir. La policía y los bomberos deberán conocer los nombres y direcciones de estos miembros del personal.

Todas las llaves deberán ser numeradas y se registrará a quién se entregan. El receptor deberá firmar cuando las recibe, y se le indicará claramente que es responsable, personalmente, de la llave entregada.

No se tolerará que las llaves se presten o se intercambien, salvo previo aviso al oficial de seguridad.

Se prohibirá terminantemente que se instalen "cerraduras privadas" en las puertas de talleres, oficinas, armarios, etc. El jefe de seguridad del museo y, en muchos casos, los vigilantes nocturnos, deberán poder ingresar a todas las áreas del museo.

Sistemas de alarma contra robo

El punto crítico de los sistemas de alarma contra ladrones es el lapso que corre entre el momento en que suena la alarma y las contra medidas que se toman. Es un factor decisivo para determinar dónde se colocará el detector y dónde sonará la alarma: en la oficina central de seguridad, en la estación de policía o en casa del director del museo.

Los "sensores" son claves en todo sistema. Miden e indican los cambios en ciertas condiciones físicas o la intensidad de ciertos fenómenos físicos, tales como:

- corrientes eléctricas;
- vibraciones mecánicas;
- campos magnéticos;
- campos electro-magnéticos;
- ondas acústicas;
- rayos laser; rayos infrarrojos;
- campos di-eléctricos y eléctricos;
- inducción;
- ondas ópticas.

Antes de decidir qué tipo de detección se utilizará, se procederá a analizar las actividades y el ambiente del museo durante veinticuatro horas, a fin de determinar si alguna corriente de aire, o el aire acondicionado, el tránsito pesado, campanas, movimiento de los vigilantes nocturnos o del personal de limpieza, etc. podrían hacer sonar la alarma.

Las alarmas sólo sirven si alguna persona se encuentra suficientemente cerca para oír las y atender a ellas. En general, a pesar de la sensibilidad y complejidad del equipo, *las alarmas dependen — para su eficacia — de la persona que responde a ellas*. Deben enviar señales claras, a las que se responda rápidamente.

Medidas a tomar en cuanto suene la alarma

Si un sistema de alarma informa sobre la presencia de ladrones, se procederá a alertar a la policía. En espera de la llegada de la policía, la estación central tratará de determinar la ubicación exacta de los ladrones dentro del museo, y la ruta que están siguiendo dentro del edificio. En lo posible, restringirá sus movimientos, accionando puertas que se cierran centralmente de manera automática.

Se puede ahuyentar a ladrones no profesionales encendiendo luces o hablando a través de un altavoz.

b/ Hurto pequeños

Si bien muchos ladrones profesionales trabajan más bien de noche, durante el día se cometen robos más pequeños, en horas en que el museo tiene pocos visitantes. Generalmente se roba en lugares apartados y mal vigilados. Muchas veces el ladrón trabaja con un cómplice que distrae a los guardianes. Por lo general, se trata del hurto de objetos pequeños que se pueden esconder fácilmente bajo la ropa o en un bolso.

Prevención

Para prevenir estos robos pequeños, se tomarán las siguientes medidas:

supervisión y vigilancia constantes

la observación de las salas a través de un circuito cerrado de televisión.

se seleccionará a personal confiable.

se evitará la provocación, no se dará a conocer públicamente el valor de los objetos, no se exhibirán de manera tentadora.

se mantendrá un estrecho contacto con el departamento de prevención de robos del puesto de policía más cercano.

las piezas se exhibirán en vitrinas sólidas y cerradas, o se fijarán rígidamente a paredes y piso.

Sistemas de alarma contra hurtos pequeños

Para la protección de objetos en exhibición, varios "sensores" pueden ser utilizados:

Distintos tipos de conmutadores de corriente eléctrica, conmutadores a presión, micro-conmutadores, contactos corredizos, varrillas de metal, etc.

sensores vibradores

sensores magnéticos

sensores dieléctricos.

El magnómetro (que se utiliza contra robos en tiendas) puede ser utilizado en las salas y galerías, dándoles así protección individual; hasta ahora, sin embargo, sólo puede usarse para la protección de objetos de gran tamaño ya que requiere etiquetas especiales que acompañan al objeto.

Medidas inmediatas a tomar en caso de hurtos

El vigilante del museo, si coge a un ladrón en el acto, deberá guardar la calma y la compostura. Es más importante recuperar el objeto que castigar al culpable. Si se le requiere que devuelva el objeto de una manera tranquila, generalmente lo hará y después huirá. Si el ladrón trata de escapar con el objeto, el guardián deberá cerrarle el paso y pedir ayuda a los visitantes del museo. Es necesario evitar que el ladrón corra con el objeto en la mano, pues puede dañarlo.

Si el ladrón logra huir con el objeto, se debe in-

formar a la policía suministrando una descripción detallada del objeto desaparecido, así como de las características del ladrón.

Algunos directores de museos rehusan informar sobre robos, pues creen que ello da una mala imagen a su museo.

La publicación de listas de objetos hurtados en los museos, con descripción detallada de los mismos es muy útil. Se puede publicar estas listas en periódicos y revistas especializadas. Los anticuarios, así informados, pueden cooperar con los museos y recuperar objetos robados.

Robos a mano armada

Todo museo deberá contar con la posibilidad de que se produzca este tipo de robo después del cierre del museo. Es útil contar con sistemas de televisión para ver quién ingresa en el museo, y tener un sistema de doubles puertas en el vestíbulo de entrada.

Sistemas de alarma

Para contrarrestar este tipo de robos, se requiere de un sistema de alarma de acción muy rápida. Los botones de la alarma deberán colocarse de manera que ésta se pueda accionar sin ser visto; la alarma (silenciosa en el museo) sonará en la oficina policial. También es útil que el guardián lleve pequeños transmisores de señales radiales, los que esconderá bajo su ropa.

Medidas inmediatas a tomar en casos de robo a mano armada

No es recomendable proceder a cerrar puertas o mantener vigilantes armados en estos casos, ya que no se sabe nunca cómo reaccionarán los ladrones. Pueden rendirse, pero también tomar rehenes. La policía deberá ser alertada y ella determinará la acción a tomar.

d/ Seguridad interna

La base de la seguridad interna, en última instancia, depende de que *todo* el personal, desde el director del museo hasta los barredores, sean personas confiables.

El personal estable, así como el personal eventual y los voluntarios deberán llevar una tarjeta de identificación con su fotografía.

Cualquier persona que ingrese a trabajar en el mu-

seo (personal no-permanente, operarios, etc.) deberán hacerlo bajo vigilancia. No se permitirá la entrada a las áreas privadas del museo si el visitante no está acompañado de un miembro del personal.

Después de la hora de cierre, toda persona que ingrese al museo (miembros del personal y acompañantes) deberá firmar a la entrada y a la salida.

Las llaves se asignarán en forma limitada y se mantendrá un registro de quién las recibe.

Las entradas de servicio, así como la puerta de ingreso del personal, etc., deberán estar muy bien vigiladas. Ningún objeto se podrá sacar de su lugar sin los documentos debidos.

Entre el personal y los vigilantes, deberá establecerse una amigable cooperación. El personal deberá voluntariamente dejar que los encargados de la seguridad registren e inspeccionen sus bolsos o paquetes.

Deberá quedar muy claro que los miembros del personal del museo no deben hablar de la seguridad del museo con personas extrañas a él. La impresión general que se debe dar es que *el museo está bien protegido*.

e/ Control de inventario

El continuo control, establecido mediante el registro de inventario y la inspección de ese registro es indispensable para la seguridad del museo. El saber que todo está catalogado disuadirá a los ladrones; el inventario hace posible darse cuenta inmediatamente de la pérdida de un objeto, y provee una descripción detallada que ayuda a recuperarlo en caso de robo.

Identificación

Al momento de ingresar en el museo, cada objeto recibirá un número o código que lo identifique claramente con una marca como propiedad del museo.

Registro fotográfico y escrito

Después de asignarle la marca identificatoria, se procederá a fotografiar el objeto. Se acompañará este registro visual con una ficha que indique las dimensiones, elementos decorativos, marcas de fabricación, tratamiento especial y toda otra señal individualizadora. Los registros descriptivos deberán protegerse del robo y fuego.

Control de desplazamiento interno

Además del registro descriptivo, todo museo deberá mantener un registro de ubicación, que permite saber en todo momento dónde se halla cada objeto. Antes de desplazar un objeto en el museo, habrá que llenar un recibo en duplicado. El original se deberá guardar en el archivo. Con frecuencia deberán realizarse inspecciones para verificar la ubicación de los objetos. Así se establece un control que disuade al ladrón.

Control de desplazamiento externos

Antes de que un objeto abandone el museo se deberá llenar un recibo por él. Se fotografiará y se añadirá un informe escrito acerca de su estado y del método de embalaje.

5/ Sinopsis de la destrucción que pueden sufrir los objetos museísticos

a/ El público

La destrucción debida a causas humanas puede ser involuntaria, o puede deberse a un comportamiento infantil destructivo y hasta maniaco.

El vándalo maniaco es impredecible. Su comportamiento es arbitrario, brusco. A veces trata de dañar algún objeto que se halla un poco escondido, por algún rincón. Otras veces realiza su acto de vandalismo a ojos del público y de los guardianes. Se trata, en general, de personas que sufren una perturbación mental.

Los niños causan daños cuando utilizan las galerías y salas como lugares de juego.

Muchos adultos tienen la costumbre de tocar las piezas y ensucian con sus dedos las pinturas, tapices, etc.

Los grupos demasiado numerosos de visitantes pueden alterar la humedad y la temperatura de las salas del museo y causar daños. Deben tenerse en cuenta todos los peligros de "erosión" que presentan los grupos demasiado numerosos. Los pisos pueden ceder si se trata de edificios antiguos.

Prevención

Para prevenir este tipo de daños, se pueden tomar algunas medidas: las pinturas se pueden cubrir con vidrios; las tapicerías se pueden colocar fuera del alcance de la mano; los objetos pequeños se pondrán dentro de vitrinas sólidas.

Habrá que tener en cuenta el hecho de que el vandalismo es contagioso. Si un museo se ve descuidado, invita a un tipo de conducta irresponsable.

En el caso de que haya grandes masas de visitantes, es conveniente prolongar las horas de exhibición. Habrá que revisar el plan de circulación dentro del museo. Habrá que evitar la congestión.

En el caso de grupos de niños, habrá que enseñarles el daño que pueden causar y no limitarse a decirles: "no toquen".

Sistemas de alarma

Los sistemas de alarma que se utilizan en la prevención de robos también protegen contra el daño si se trata de una alarma que suena y llama la atención del vigilante cuando se toca un objeto. El guardián deberá poder saber (p. ej., por medio de una luz) de qué objeto se trata.

b/ Daño causado por factores ambientales

La seguridad del museo se ve afectada también por factores ambientales, que causan daño y deterioro. Es esencial que el personal de seguridad mantenga una vigilancia estricta, aun cuando las medidas a tomar en este caso sean de competencia de los conservadores.

Las causas de deterioro más frecuentes son:

la humedad relativa y la temperatura

la luz

la contaminación ambiental

los hongos

los insectos

el manipuleo indebido.

Habrá que tomar las medidas necesarias para prevenir los daños en cada caso.

c/ Disturbios

No se sabe nunca cuándo pueden estallar disturbios, manifestaciones, etc. Las medidas preventivas a tomar para tales casos son las mismas que las que se aplican en caso de incendio o robo. En caso de la posibilidad de disturbios, el director del museo o el jefe de seguridad deberán estar en contacto con la policía. Si peligra el mu-

seo, se cerrará, aun cuando haya visitantes dentro. Habrá que colocar extinguidores cerca de las ventanas, previendo la posibilidad de que se lancen bombas incendiarias.

d/ Posibilidad de bombas

Si alguien llama para decir que ha colocado una bomba dentro del museo, se le preguntará la ubicación del artefacto y la hora en que debería estallar. Si se sospecha que alguien ha colocado una bomba en las salas, se procederá a evacuarlas. Se alertará inmediatamente a la policía.

e/ Chantaje y extorsión

Realizado un robo, se deberá notificar inmediatamente a la policía. Es probable que el museo reciba llamadas del ladrón, pidiendo una suma por la devolución de los objetos robados. Es buena política grabar esta conversación telefónica, ya que ello ayudará a la policía a hallar al ladrón.

Se recomienda a los directores que rehúsen todo chantaje o pedido de rescate. Para evitar estos problemas, el museo no deberá hacer publicidad sobre el valor monetario de sus objetos.

f/ Circunstancias excepcionales

El museo requerirá de protección especial en casos de guerra, revolución o catástrofes naturales. Es necesario que exista un plan nacional o regional, en el que se especifiquen las medidas a tomar para evacuar las colecciones y proteger el edificio en estas eventualidades.

La Convención de La Haya del 14 de mayo de 1954 estipula acerca de la protección de la propiedad cultural en casos de conflicto bélico.

g/ Seguridad personal

El edificio del museo deberá ser revisado, a fin de que no presente peligros para el personal ni los visitantes. Se evitarán los escalones pequeños, umbrales, pisos resbalosos, alfombras sueltas, cordones eléctricos peligrosos, etc.

En los museos de sitio y sitios históricos o arqueológicos, algunos objetos pueden resultar peligrosos (esquinas filudas en esculturas, etc.). Habrá que cuidar de proteger a los objetos de los visitantes y viceversa, en

tales casos.

b/ Fallas técnicas

Las fallas en las instalaciones técnicas pueden causar daños a los objetos y las personas en el museo. Para prevenirlas, habrá que:

establecer un control (por parte de los vigilantes) de todas las instalaciones. Así, cualquier falla puede ser detectada *antes* de causar daños.

contar con técnicos que, periódicamente, se ocupen del mantenimiento y buen funcionamiento de dichas instalaciones.

contar con un sistema de alarma conectado a las instalaciones que pueda informar sobre circunstancias extraordinarias, tales como la presencia de humo en los ductos de aire, el súbito aumento de velocidad del agua en las cañerías, etc.

6/ Sinopsis del Estado de Seguridad

La seguridad principia y termina con la toma de conciencia de su necesidad por parte del director del museo y de todo el personal.

Se trata, básicamente, de analizar los peligros que corre el museo y la probabilidad de que ocurran ciertas catástrofes.

Para ser de veras eficaz, la seguridad del museo no se puede ver como algo aparte, separado. Se trata de un proceso continuo, que se lleva a cabo día a día y, en consecuencia, requiere de controles regulares.

El comité internacional para la seguridad de los museos del *International Council of Museums (ICOM/ICMS)* publicará en 1980 una lista de medidas preventivas de unas 100 páginas que cubre los aspectos más importantes de la seguridad. Deberá usarse conjuntamente con el libro de ICOM *Museum Security*, publicado en 1977. La lista sirve a varios fines; entre otros:

es un recordatorio para los oficiales encargados de la seguridad

es un medio de obtener datos para un análisis de seguridad

es una ayuda para los sondeos hechos por los profesionales de la seguridad

es una manera de recomendar la adquisición de equipo de seguridad, sistemas de alarma, etc.

es una manera de recomendar cambios para mejorar la organización de la seguridad, o para cambiar los planes de seguridad existentes

es una ayuda para la planificación de la seguridad en nuevos museos o nuevas alas de un museo

es una ayuda para preparar nuevas exhibiciones, para el transporte de obras, etc.

Al establecerse un equipo que sondee la seguridad en el museo, se analizarán los riesgos existentes y para ello se deberá llenar una tabla de "evaluación de riesgos". Para prepararla, se recurrirá a la policía, a la historia del museo, a los periódicos, instituciones estatales, y se entrevistará al personal del museo.

El equipo procederá a inspeccionar detalladamente el museo, usando la lista para no olvidar ningún aspecto. Se obtendrá así una visión general de todas las medidas de seguridad con que cuenta el museo, de su eficacia, sus fallas y deficiencias, lo que ayudará para proponer y recomendar cambios.

Naturalmente, tal informe mostrará los puntos flacos de la seguridad del museo, y por lo tanto será tratado como material **ESTRICTAMENTE CONFIDENCIAL**, al que solamente tendrá acceso la autoridad que lo haya requerido.

Prácticas de los cursos de museología *Sebastián Romero*

El marco teórico en el cual se mueve el concepto de museo desemboca siempre en una serie de factores empíricos, tan importantes como los teóricos. El museo ha de actuar sobre la comunidad en la que se halla ubicado y ha de actuar sobre los objetos a su cuidado. La enorme responsabilidad del museo está en el respeto inmenso que debe tener por estos dos puntos extremos. Sin un entrenamiento adecuado de su personal, el museo no podría salvaguardar el patrimonio que le corresponde conservar y tampoco podría ponerlo al servicio de la sociedad que lo sostiene y alimenta.

Es por ello que la enseñanza de la Museología debe destinar un gran porcentaje a ciertas tareas manuales y a ciertos hechos prácticos de la vida diaria del museo. Es un entrenamiento difícil de obtener y que exige un largo proceso de aprendizaje. El personal que trabaja en los museos ha de estar habituado a las condiciones necesarias para la supervivencia de los objetos de la colección, de cada uno de ellos. Su efectividad debe estar dispuesta a evitar la existencia de cualquier clase de accidente. Casi debe el museólogo eliminar de su acción diaria la idea del imprevisto. En otro sen-

tido, ha de estar atento, en vigilia, frente al público y a las apetencias culturales e intelectuales de éste.

Esta ha sido la conciencia que se ha tenido al plantear los primeros Cursos de Museología. Pese a que fueron estudios introductorios a las disciplinas que intervienen en el funcionamiento de un museo, se buscó desde el principio hacer hincapié en los factores prácticos. Los cursos iban dirigidos a personal ya vinculado a los museos de América Latina y el Caribe, pero se tuvo presente que la experiencia varía de uno a otro museo, según sean las condiciones económicas y técnicas en que trabaje. Esto implica cierta dificultad en el nivel de experiencia del personal vinculado a los museos de nuestro continente. Precisamente, es lo que se deseó evitar mediante el establecimiento del programa del Instituto Colombiano de Cultura y de UNESCO.

Prácticas del Curso Inicial de Capacitación Técnica para auxiliares de Museos

Como se expresó anteriormente, este curso experimental fue de naturaleza introductoria, por cuanto la Escue-

la podría en esta forma iniciar a un grupo de 52 técnicos en los conceptos más modernos de la Museografía y porque de otra forma se obtendría una experiencia preliminar sobre el proceso general de enseñanza de esta disciplina. El curso fue programado con contenidos teóricos para cinco áreas principales y con un ciclo práctico para ellas.

Los alumnos harían prácticas en cada área en las primeras semanas del curso y, en las dos últimas, se dividirían en cuatro grupos, que harían prácticas especializadas en las cuatro áreas principales, según la especialidad de su trabajo en el museo. Pese a la planeación, en la práctica se tropezó con algunas dificultades, previsible en un curso que inicia su primer ciclo, que no impidieron que las prácticas fueran realizadas.

En el área de Administración de Colecciones, Métodos de Registro, se hizo una práctica general con las fichas de ICROM, buscando entrenar al personal en los métodos más corrientes de Registro y Catalogación. Hubo visitas de práctica a la Sección de Inventario de Cultura y al Archivo Nacional.

En el área de Conservación y Seguridad hubo prácticas generales, en las cuales se hicieron estudios sobre conservación en el Museo de Arte Colonial y una visita, también de estudio, al Centro Nacional de Restauración y a la Iglesia de Santa Clara.

En este Centro se realizó una práctica especializada sobre diagnóstico de la obra de arte, dirigida por los profesores que llevaron el área.

En el área de Presentación Museográfica se hicieron tres prácticas especializadas. Un grupo de alumnos diseñó y montó una exposición de fotografía en el Museo de Arte Moderno. Otro grupo en el mismo museo, diseñó y montó una exposición de grabado. Otro grupo participó en la presentación de una exposición de arqueología, bajo la dirección de uno de los profesores. Se hizo una visita a la galería de arte Garcés y Velásquez, con el objeto de estudiar ciertas condiciones locativas para la presentación de exhibiciones. Se hizo, finalmente, una práctica de embalaje en el Museo Nacional, en la cual se hizo hincapié en la forma de desempacar una exhibición.

En el área de educación se realizaron prácticas sobre el material formativo para niños y sobre el material

de difusión del museo. (Remitidos de prensa, catálogos, etc., fueron estudiados).

Además de las prácticas reseñadas, hubo visitas de estudio a varios museos, como el Museo del Oro, con contenidos prácticos.

Prácticas del Curso Taller de Actualización Básica para Directores de Museos

Teniendo en cuenta que este curso tuvo la forma de seminario y que su corta duración no permitía mucho énfasis en las prácticas, se limitó a tratar problemas generales concernientes a la política cultural del museo y a los aspectos teóricos que la rigen.

Sin embargo, se programaron dos prácticas, una para cada semana.

La primera fue una visita al Museo del Oro de Bogotá, orientada al estudio práctico del funcionamiento del museo. La segunda fue el estudio y re-diseño de una de las salas del Museo Nacional. En esta última práctica, además de las labores de presentación que fueron realizadas con los profesores y alumnos, se discutieron diversos factores técnicos, como la iluminación, manipulación, humedad, etc.

Hubo una visita adicional de estudio al Museo de Artes y Tradiciones Populares, con el objeto de aplicar algunas de las nociones que se discutieron en el curso.

Conclusión

Con la experiencia enriquecedora para docentes y alumnos de los dos primeros cursos, la Escuela programa para 1980 un nuevo ciclo, en el que se ha tenido especial cuidado en el entrenamiento práctico que permita adquirir a los alumnos el dominio de las manualidades indispensables en el trabajo del museo.

Como norma general, se ha adoptado el principio de que la práctica debe duplicar, en el tiempo, a la parte teórica. Esto ayudará a superar la deficiente situación técnica en que se hallan los museos del continente.

Sebastián Romero B.
Consultor Nacional de Museología/UNESCO-PNUD



Lista de participantes
Cursos Regionales de Museología
Bogotá, octubre/diciembre 1979

C. A.: Curso Inicial de Capacitación para Auxiliares
C.D.: Curso-Taller de Actualización para Directores

Argentina

Alberto Texeira
Organizador y Coordinador del
Museo de Imaginería Religiosa
Prov. de Corrientes

C.A.

Brasil

Alice Aguiar de Barros Fontes
Investigadora
Biblioteca José Mindlin
São Paulo

C.D.

C.A.

Bolivia

Verónica Asbun Yacir
Asistente del Director
Museo Nacional de Arte
La Paz

C.A.

Sonia Guarita Levy
Directora
Museu de Arte Moderna
São Paulo

C.D.

Norah Beltrán Camacho
Directora
Museo Nacional de Arte
La Paz

C.D.

Rui Mourao
Director
Museu da Inconfidencia
Ouro Preto

C.D.

Tomás Montalvo
Jefe de Diseño y Montaje
Museo Nacional de Etnografía y Folklore
La Paz

C.A.

Lucila de Sá Carneiro
Jefe de la Sección Técnica de Museología
Pinacoteca do Estado São Paulo
São Paulo

C.A.

Luis Miguel Scaff Director Museu Paraense "Emilio Goeldi" Belém do Pará	C.D.	Leonor Lizcano Mariño Informadora Museo "20 de Julio" Bogotá	C.A.
Colombia Silvia Caicedo Ayerbe Directora Museo Arquidiocesano de Arte Religioso Popayán — Cauca	C.D.	Aida Martínez Carreño Directora Fondo Cultural Cafetero Bogotá	C.D.
Gonzalo Correal Urrego Director Museo Instituto de Ciencias Naturales Universidad Nacional de Colombia Bogotá	C.D.	Denise Michelsen Tecnóloga de la División de Museos COLCULTURA Bogotá	C.A.
Rodolfo Charria Profesor de Historia del Arte Museos de Colsubsidio Bogotá	C.A.	Jeannette Morales Mogollón Asistente Administrativa Sección de Artes Plásticas COLCULTURA Bogotá	C.A.
Cecilia Duque Duque Directora Ejecutiva Museo de Artes y Tradiciones Populares Bogotá	C.D.	Stella G. de Parra Archivista Museo Nacional Bogotá	C.A.
Jairo Elezme Informador Técnico de la Sección Artes Plásticas Instituto Colombiano de Cultura Bogotá	C.A.	Nohema Pinedo de Lamus Directora Museo de la Ciudad de Cúcuta Cúcuta — Santander	C.D.
Graciela Esguerra Goufray Restauradora Centro Nacional de Restauración de Santa Clara Bogotá	C.A.	Polidoro Pinto Escobar Director Museo de Historia Natural Universidad Nacional Bogotá	C.D.
Sally García Jiménez Administradora y Jefe de Personal Museo Nacional Bogotá	C.D.	Jaime Pulido Encargado de Montaje de Exposiciones Museo de Arte Moderno Bogotá	C.A.

Martha María Restrepo de Moreno Antropóloga Museo de Arte Moderno Medellín — Antioquía	C.A.	Chile Nieves Acevedo Contreras Técnica en Museología de la Sección Antropología Museo Nacional de Historia Natural	C.A.
Ana Isabel Rivera Auxiliar de Inventario de los Bienes Museo Arqueológico Casa de Bolívar Bucaramanga — Santander	C.A.	Santiago Héctor Garcés Hill Director Museo Regional de Antofagasta	C.D.
Alicia Tamayo Herrera Informadora-Bibliotecaria Museo de Arte Colonial Bogotá	C.A.	Antofagasta Héctor Zumaeta Zúñiga Director Museo Mapuche de Cañete	C.D.
Maritza Uribe de Urdinola Presidente del Museo de Arte Moderno "La Tertulia" Cali	C.D.	"Juan Antonio Ríos Morales" Cañete	
María Eugenia Valencia de Redondo Secretaria y Guía del Museo Museo Arquidiocesano de Arte Religioso Popayán — Cauca	C.A.	Ecuador Lidia Valenzuela de Abad Directora del Museo Municipal Guayaquil	C.D.
María Clemencia Vanegas Profesional Universitaria Museo "Jorge Eliécer Gaitán" Bogotá	C.A.	Sergio Durán Director Administrativo Museo del Banco Central del Ecuador Quito	C.D.
María Eugenia Villa Directora Museo de Zea Medellín	C.D.	René Cardoso Encargado del Museo del Banco Central del Ecuador en Cuenca Cuenca	C.A.
Gerardo Zuluaga Monedero Director Museo "Jorge Eliécer Gaitán" Bogotá	C.D.	Cecilia M. de Jiménez Investigadora y Catalogadora de Obras de Arte Museo Jijón y Caamaño Universidad Católica Quito	C.A.
		Gloria Pesantez Directora Instituto Azuayo de Folklore Cuenca	C.D.

Vicente Sierra Mora
Conservador de la Reserva Arqueológica
Museo Banco Central
Quito C.A.

Perú
Sara Acevedo
Conservadora C.A.
Museo de Arte e Historia
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Lima

Federico Kauffmann Doig
Director C.D.
Museo Nacional de Antropología y Arqueología
Lima

María Rostworowski
Directora C.D.
Museo Nacional de Historia
Lima

Venezuela
Silvia de Oderman
Encargada del Dpto. de Archivo C.A.
Museo de Antropología e Historia de Maracay
Maracay

Enriqueta Peñalver
Directora C.D.
Museo de Antropología e Historia

Guatemala

Ruth Celada
Directora C.D.
Museo de Arte Colonial
"Fray Francisco Vásquez"
Guatemala

**Conferencistas ponentes
Cursos Regionales de Museología
Bogotá, octubre/diciembre 1979**

Myriam Acevedo (Colombia)
Museo de Arte Moderno
Bogotá

Cecilia Alvarez (Colombia)
Centro Nacional de Restauración
Bogotá

Martha Arjona (Cuba)
Directora de Museos y Monumentos
Palacio de Bellas Artes
La Habana

Omar Calabrese (Italia)
Profesor de Semiótica Aplicada y Artes Visuales
Universidad de Bologna
Bologna

Jaime Camacho (Colombia)
Centro Nacional de Restauración
Bogotá

Fernando de Camargo Almeida Moro (Brasil)
Presidente Fundação Estadual de Museus
do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro

Alfonso Castrillon (Perú)
Profesor de Historia del Arte — Universidad
Nacional Mayor de San Marcos
Coordinador — Cursos regionales de
Museología — Bogotá

Cecilia Coronel (Colombia)
COLCULTURA
Bogotá

Bernard Feilden (Italia)
Director del ICCROM
Roma

Martha De Fontana (Colombia)
Centro Nacional de Restauración
Bogotá

Germán Franco (Colombia)
Centro Nacional de Restauración
Bogotá

Martha de Garay (Colombia)
Restauradora
Centro Nacional de Restauración
Bogotá

Francisco Gil Tovar (Colombia)
Director
Museo de Arte Colonial
Bogotá

Daniele Giraudy (Francia)
Directora
Atelier des Enfants
Centre Georges Pompidou
París

Beatriz González (Colombia)
Museo de Arte Moderno
Bogotá

Gael de Guichen (Italia)
ICCROM
Roma

María Teresa Guerrero
Museo de Arte Moderno
Bogotá

Lloyd Hezekiah (USA)
Director Brooklyn Children's Museum
Brooklyn

Alicia de Iriarte (Colombia)
Museo del Oro
Bogotá

Guillermo Joiko (Colombia)
Centro Nacional de Restauración
Bogotá

Angel Kalenberg (Uruguay)
Director
Museo Nacional de Artes Plásticas
Montevideo

Felipe Lacouture (México)
Director
Museo Nacional de Historia
Castillo de Chapultepec
México, D.F.

Luis Lumbreras (Perú)
Ex-Director del Museo Nacional de
Antropología y Arqueología
Lima

Jaime Moncada (Colombia)
Centro Nacional de Restauración
Bogotá

Oscar Monsalve (Colombia)
Museo de Arte Moderno
Bogotá

Grete Mostny (Chile)
Directora
Museo Nacional de Historia Natural
Santiago

Amanda Ojeda (Colombia)
Centro Nacional de Restauración
Bogotá

Regina Otero de Sabogal (Colombia)
Psicóloga
Universidad de los Andes
Bogotá

Claude Pécquet (Francia)

Programador
Centre Georges Pompidou
París

Eduardo Terrazas (México)
Consultor en Arquitectura y Urbanismo
México, D.F.

Lucía de Perdomo (Colombia)

Museo de Arqueología
Bogotá

Clemencia Plazas (Colombia)

Museo del Oro
Bogotá

Eduardo Porta (España)

Consultor Museología
UNESCO
Madrid

Alvaro Recio (Colombia)

Profesional Especializado de la División
Tecnológica del ICFES
Bogotá

Darío Rodríguez (Colombia)

Centro Nacional de Restauración
Bogotá

Sebastián Romero (Colombia)

Director
Cursos Regionales de Museología
COLCULTURA
Bogotá

Hugo Salamanca (Colombia)

Sene — Artes Gráficas
Bogotá

Eduardo Serrano (Colombia)

Conservador
Museo de Arte Moderno
Bogotá

George Schröder (Holanda)

Consultor sobre Seguridad en Museos
Neuw Loosdrecht

Edus de Tenares (México)
Director de Admon. y Librerías
México, D.F.

Gabriele Pécquet (Francia)
Buenos Aires
Calle de San Martín 100

Francisco de Hebeo (Colombia)
Calle de la Cruz 100
Bogotá

Estanislao Pérez (Colombia)
Calle de la Cruz 100
Bogotá

Estanislao Pérez (España)
Calle de la Cruz 100
Bogotá

Alvaro León (Colombia)
Calle de la Cruz 100
Bogotá

Francisco Rodríguez (Colombia)
Calle de la Cruz 100
Bogotá

Estanislao Pérez (Colombia)
Calle de la Cruz 100
Bogotá

Francisco Salazar (Colombia)
Calle de la Cruz 100
Bogotá

Francisco Salazar (Colombia)
Calle de la Cruz 100
Bogotá

George Schröder (Holanda)
Calle de la Cruz 100
Bogotá

Anexo 4

Resumen del diagnóstico de la situación de los museos en Colombia

Jorge Betancur
Sebastián Romero

I. Antecedentes

En el año 1971, la División de Museos del Instituto Colombiano de Cultura cursó entre los museos de Colombia detectados hasta entonces una encuesta, con el fin de publicar una Guía de los Museos de Colombia, que fue editada en 1972.

Posteriormente, en noviembre de 1977, fue organizado en la ciudad de Bogotá un Coloquio Internacional sobre Museología y Patrimonio Cultural, con la participación del Instituto Colombiano de Cultura y con la ayuda del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural de UNESCO/PNUD y del Instituto Italo Latinoamericano de Roma. En este Coloquio fue definido el museo como "el lugar donde es posible reconocer la obra del hombre y su relación con el medio ambiente", y se afirmó que los museos se hallan integrados al contexto socio-ambiental en el que operan. Este concepto supone una conservación activa de las colecciones, un montaje adecuado y una intensiva comunicación con el medio. En este coloquio la Directora del Instituto, Gloria Zea de Uribe, puso de manifiesto la necesidad de capacitar recursos humanos en las disciplinas del museo en los paí-

ses latinoamericanos, para acercar así estas instituciones a su verdadera función en nuestras comunidades.

Más tarde, en la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe organizada por UNESCO, Colombia a través del Instituto Colombiano de Cultura, insistió en esta necesidad y la Conferencia adoptó en la recomendación 34 aconsejar a UNESCO y al PNUD "apoyar técnica y financieramente la creación en Bogotá de una escuela de museología para la preparación de recursos humanos para la conservación, investigación y promoción museológica en los países de la región".

En cumplimiento de esta recomendación, el Gobierno de Colombia suscribió con UNESCO/PNUD un proyecto sobre desarrollo cultural, uno de cuyos subproyectos estaba destinado a la creación en Bogotá, con base en el Centro Nacional de Restauración del Instituto, de cursos regionales de Museología. Este subproyecto fue apoyado posteriormente por el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural de UNESCO/PNUD, por el Convenio Andrés Bello, por el Instituto Italo Latinoamericano de Roma y por el Consejo Internacional de Museos (ICOM).

Dentro del marco del Proyecto sobre desarrollo cultural, en el componente museológico, fueron establecidas varias tareas prioritarias, indispensables para el establecimiento ulterior de los cursos de Museología. Una de ellas fue la de efectuar a nivel nacional un diagnóstico de la situación de los museos, especialmente en el área de recursos humanos, diagnóstico que debería continuarse en los países del área, luego de la experiencia colombiana. Para el diagnóstico fue previsto un grupo de expertos nacionales, compuesto por un experto en estadística, un experto en ciencias sociales, un experto en museos en el área de museos históricos, otro en área de museos de arte, y finalmente, uno en el área de museos científicos.

En forma específica el estudio persiguió los siguientes objetivos:

- 1/ Establecer la clasificación de los museos e instituciones similares de acuerdo a la naturaleza predominante de sus exposiciones y de sus colecciones.
- 2/ Determinar las características en cuanto a las formas de adquisición, conservación y restauración de sus colecciones.
- 3/ Identificar el monto y la calidad de los programas de investigación que orientan los museos.
- 4/ Establecer las facilidades de presentación y explicación de las colecciones, en función de las formas de exhibición de las piezas.
- 5/ Conocer los programas de educación y difusión, y los medios utilizados para lograr tales fines.
- 6/ Establecer la cantidad y características de los recursos humanos, físicos y financieros, involucrados en el desarrollo institucional.

Como propósitos fueron adoptados los siguientes:

- 1/ Contribuir con los resultados a la formación de esquemas analíticos donde se den las bases para fijar en parte las futuras políticas culturales, que en forma de

finitiva deben adoptarse de acuerdo con la realidad nacional en el área de los museos.

- 2/ Contribuir con los resultados a la estructuración de los valores históricos y artísticos de los habitantes, en base a las actividades educativas en todos sus niveles.

- 3/ Servir de base para la formación de un directorio de instituciones que facilite la consulta permanente de estos recursos, en torno a su riqueza cultural y dedicación científica, en área del conocimiento del patrimonio cultural, tomado en el concepto más amplio que incluye el patrimonio ecológico.

- 4/ Orientar las actividades de la Escuela Regional de Museología, revelando la realidad de Colombia en este campo y el nivel educativo del personal que labora en los museos.

II Conceptos generales

Para la realización del estudio fue analizado con profundidad el concepto de museo y se tuvieron en cuenta las características de los museos nacionales. Se partió de la definición de museo expresada por el artículo 3 de los estatutos del International Council of Museums (ICOM), que reza:

“El Museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, y abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, con finalidad de estudio, de educación y de delectación, testimonios materiales de la evolución de la naturaleza y del hombre”.

Esta breve definición hace hincapié en una noción moderna de museo, que coloca a la institución dentro de la colectividad en una posición activa frente a la vida diaria de ésta y a su desenvolvimiento. Los museos están considerados hoy como vehículos de educación y no solamente como depósitos de piezas, rígidos, incapaces de procurar acciones en sentido del desarrollo del potencial que implica su función de protección y el patrimonio cultural contenido en sus salas.

Para los países en desarrollo el museo es una institución que puede colaborar inmensamente en la creación de una conciencia de nacionalidad y en la definición de la identidad cultural. Debido a la amplitud in-

terdisciplinaria de los contenidos de los museos y a su acción pública en el sentido de brindar información sobre el mundo en torno y sobre el pasado histórico de la colectividad, estos permiten una percepción honda del destino común, ante la cual las personas pueden manifestar su actitud crítica.

Por último, este diagnóstico ha considerado de capital importancia el trabajo educativo de los museos. La verdadera justificación de la institución en nuestros países está en el vigor que ella puede manifestar para llevar un sano y vivo mensaje a la sociedad sobre sí misma y sobre su medio. Las acciones en este sentido podrán hacer del museo un verdadero centro cultural, comprometido con la colectividad que lo alienta. De ahí que en el V Seminario Regional de la UNESCO, realizado en México en 1962, se haya adoptado como definición la siguiente: "El museo es una institución que por medio de sus exposiciones, trabajos de investigación y sus actividades planificadas desempeña el papel de centro cultural dentro de una comunidad. Así contribuye a la instrucción y a la cohesión de esa comunidad, y su objetivo principal es conservar el pasado y la individualidad, al mismo tiempo que descubre, protege, difunde y exalta los valores humanos universales. Situado en un lugar concreto y dotado de locales que albergan sus colecciones, laboratorios y exposiciones, el museo aplica un vasto programa general de educación, proporciona informaciones y patrocina actividades científicas y creativas. En el nivel local, regional o nacional, el museo está al servicio de un sector del público real y potencial, transitorio o localizado; es un polo de atracción cultural que debe reforzar la cohesión de la comunidad".

Clases de Museo

Pese a que el concepto de museo aplicado a tres áreas, ciencia, historia y arte, ha sido motivo de varias polémicas, por considerarse demasiado teórico, para el estudio se tomó como base el criterio adoptado por UNESCO para sus *Estadísticas sobre museos e instituciones similares, de 1976*, preparada por la Oficina de Estadística, con el propósito de unificar la terminología y la metodología de trabajo. El lenguaje propuesto por UNESCO en este estudio es suficientemente claro y eficaz cuando se trata de considerar la parte más general del problema.

Se consideró, pues, en primer término la tipología

de los museos comprendida en tres áreas: Museos Científicos, Museos Históricos y Museos de Arte. Se han añadido al concepto general las siguientes instituciones, dada su naturaleza:

- 1/ Institutos de conservación y salas de exposición que dependen de bibliotecas y de los centros de archivo.
- 2/ Los lugares y monumentos arqueológicos, etnográficos y naturales y los lugares y monumentos históricos que por sus actividades de adquisición y de comunicación tienen el carácter de un museo.
- 3/ Las instituciones que exponen especies vivientes, tales como los jardines botánicos y zoológicos, los acuarios, los viveros, etc.
- 4/ Las reservas naturales.
- 5/ Los planetariums y los centros científicos.

Según la naturaleza de sus colecciones y dentro de las tres categorías principales anotadas arriba, fueron consideradas las siguientes clases:

- 1/ Museos de Arte
- 2/ Museos de arqueología y de historia
- 3/ Museos de historia y ciencias naturales
- 4/ Museos de ciencia y tecnología
- 5/ Museos de etnografía y de antropología
- 6/ Museos especializados
- 7/ Museos regionales
- 8/ Museos generales
- 9/ Monumentos y lugares históricos y arqueológicos
- 10/ Jardines zoológicos y botánicos, acuarios y reservas naturales.

En cuanto al criterio administrativo, los museos fueron clasificados en *públicos* y *privados*.

1/ *Museos Públicos*: fueron considerados aquellos que son propiedad del Estado y son administrados por éste. Estos, a su vez, fueron subdivididos en:

- a/ Nacionales
- b/ Departamentales

- c/ Municipales
- d/ Universitarios.

2/ *Museos Privados*: fueron considerados como tales los que pertenecen a alguna entidad, persona natural o jurídica y organismos de carácter privado. Estos se subdividieron, de acuerdo a la naturaleza de la entidad de que dependen, en:

- a/ Sociedades
- b/ Fundaciones
- c/ Instituciones educativas (Universidades, colegios, etc.)
- d/ Instituciones religiosas
- e/ Personas naturales.

III La encuesta

El grupo de expertos dispuso como instrumento de diagnóstico una encuesta, que se aplicaría a los museos detectados. En el mes de diciembre de 1978 el grupo trabajó hasta concluir el instrumento y planificar su aplicación. Se hizo un cronograma y se trazó una estrategia para la aplicación de la encuesta.

Metodología

Dadas las características especiales del estudio, su realización se dividió en dos fases: una de preparación, abordada en los dos últimos meses del año 1978, y la otra de ejecución, desarrollada durante el primer semestre del año 1979.

La fase de preparación se hizo en términos generales cubriendo los siguientes aspectos:

- 1/ Estudio y análisis de fuentes de información
- 2/ Fijación de prioridades en el tipo de información a obtener y definición del contenido de la encuesta.
- 3/ Elaboración de cuestionario modelo
- 4/ Prueba del cuestionario. Esta tuvo como finalidad analizar la efectividad del instrumento.
- 5/ Diseño del cuestionario definitivo y elaboración del instructivo para su respuesta.
- 6/ Promoción del estudio a través de los diferentes me-

dios de comunicación existentes.

La fase de ejecución fue cumplida igualmente de acuerdo con los siguientes pasos:

1/ Elaboración del listado de museos e instituciones similares, con sus direcciones precisas para el envío posterior del material a recolectar.

2/ Aplicación del cuestionario. Para la recolección de los datos se analizaron las siguientes alternativas:

Encuesta total por correo. Su mayor ventaja se destacó en los costos reducidos de recolección pero a costa de altos riesgos en la efectividad de cobertura del estudio.

Encuesta con entrevista personal para la totalidad de las unidades definidas.

Encuesta con entrevista personal para instituciones de importancia en su trayectoria cultural y para instituciones de fácil acceso.

Dadas las condiciones de estos centros culturales en su ubicación dentro del panorama nacional, la última alternativa fue seleccionada como la más adecuada para ejecutar la recolección de los datos. De un total de 140 encuestas distribuidas para cumplir con este objetivo, sólo 35 fueron enviadas por correo.

Contenido de la Encuesta

Las preguntas del cuestionario se definieron de acuerdo a los objetivos del estudio y después de un examen exhaustivo de diversas fuentes, realizado con la participación de los consultores del estudio. En términos generales quedó integrado por los siguientes capítulos:

- 01/ Presentación y datos generales.
- 02/ Recursos Humanos, Características.
- 03/ Datos de la colección, naturaleza y clasificación.
- 04/ Investigación y documentación.
- 05/ Conservación y restauración. Medidas de control.
- 06/ Formas de presentación y explicación.
- 07/ Programas de educación y difusión.
- 08/ Facilidades locativas. Recursos físicos.

09/ Recursos financieros. Características.

10/ Opiniones.

Museos Encuestados

De acuerdo a los criterios definidos, fueron confirmadas un total de 106 instituciones culturales que podrían responder a la definición de museo. Sin embargo, mediante un estudio preliminar al respecto, se agregaron 34 unidades más, conformando un grupo especial cuya identidad formal sería analizada a través del proceso, para determinar su inclusión en el inventario.

Resultados

Del material distribuido para recoger la información (140 cuestionarios), 72 encuestas correspondiente a igual número de instituciones museológicas fueron recibidas durante el período asignado para cubrir esta etapa, el cual correspondió a los meses de marzo a mayo del año 1979. Igualmente se conoció el cierre en los últimos años de 8 instituciones, conformando así un total de 80 respuestas, equivalentes a un 57.1% del total institucional: (140) utilizado como marco global de referencia o a un 75.5% del total institucional (106) considerado como universo definido para realizar el estudio.

Los resultados del estudio basado en los 72 museos que respondieron la encuesta, no son halagadores. Pero, si tenemos en cuenta que la situación del resto de los museos que no respondieron es aún más deficiente, en lo que respecta a recursos humanos, recursos financieros y servicios que prestan al público, el panorama total de los museos en Colombia, salvo raras excepciones, ofrece un cuadro digno de reflexión.

El diagnóstico tiene precisamente por objeto abrir los ojos a las gentes y a las instituciones que tienen algún interés e ingerencia en el presente y futuro de los museos, para crear una fuerza positiva que los saque del estancamiento en que se hallan y los impulse a convertirse en centros creadores e irradiadores de cultura, que es la misión del museo en el mundo de hoy.

IV Conclusiones

El Museo es por su naturaleza, una entidad eminentemente creativa e irradiadora de creatividad.

Mientras el museo no esté difundiendo e irradiando su calidad creativa, no se puede considerar que esté ejer-

ciendo su misión.

El conjunto museístico de Colombia guarda en su recinto lo mejor de su patrimonio cultural. Por consiguiente, se hace necesario desarrollar una política más agresiva para que el pueblo colombiano tome conciencia de ese patrimonio y se sienta atraído a profundizar en su significado, frecuentando los museos.

Recursos Humanos

Personal de los Museos

La mayoría de los museos carece de la planta de personal adecuado para cumplir sus funciones primordiales.

En los museos del estudio trabajan en total 601 personas, lo que arroja un promedio de 8.7 empleados por institución.

Este personal está distribuido muy desigualmente. Mientras el 47.6 por ciento de los museos ocupa el 13.1 por ciento del personal, en el otro extremo el 8.5% de los museos reúne el 34.4% de los empleados.

A nivel científico y profesional, el personal en los museos es muy escaso y está concentrado en unos pocos museos.

En los niveles técnicos donde los requerimientos de los museos son más exigentes para el cuidado y tratamiento de los objetos como también para las actividades de educación y difusión, la escasez de personal es aguda, y, por consiguiente se requiere una acción más intensa en este sentido.

Las características esenciales mínimas de un museo parecen requerir una planta mínima de personal en los diversos niveles, que cubran, así sea en forma elemental, las diversas actividades específicas de la entidad.

Por consiguiente es aconsejable promover una política de fusión de varios museos pequeños en otros de tamaño mayor, en cuanto a colección y servicios, que justifique su existencia como tal.

Los niveles salariales existentes en los museos no son incentivo para atraer personal mejor capacitado a su servicio.

Las Colecciones

Aunque las colecciones existentes en Colombia no son aún bien conocidas por razón del inventario defectuoso, sin embargo, se pueden hacer algunas afirmaciones ge-

nerales que reflejan la situación actual.

Los sistemas de inventario y registro son aún deficientes, por lo cual no se conoce el número exacto de que constan las colecciones. Las afirmaciones a este respecto han de tener, por fuerza, carácter provisional.

La mayoría de los museos poseen colecciones pequeñas, lo cual facilitaría la elaboración de un registro más técnico de las piezas, y un crecimiento orgánico.

Las colecciones científicas en el área de botánica y zoología, son las más abundantes y generalmente las mejor organizadas. Esto refleja una labor metódica de largos años, emprendida pacientemente por algunos hombres de ciencia.

Las colecciones de material arqueológico han tenido notable desarrollo en Colombia, gracias a las excavaciones arqueológicas que han emprendido en los últimos años algunas entidades públicas.

El rigor científico no ha sido siempre la norma en estas actividades y por ello es posible que algunas piezas de carácter espúreo hayan podido introducirse en algunas colecciones.

En consecuencia, parece conveniente establecer un criterio más rígido en la selección de las piezas de museo, como también evitar la dispersión o repetición de objetos, con menoscabo de las colecciones.

La concepción moderna de museo, parece sugerir un número mínimo de piezas, especialmente en las áreas arqueológicas, para que la idea de museo conserve e incremente el esplendor que le pertenece.

En material histórico las colecciones tienden a estar dispersas e incompletas. Se necesita diseñar una política de intercambio, integración o fusión, así como un programa de adquisición de piezas, para lograr presentar en los museos una visión más cercana y completa de la realidad del país.

Existe un vacío alarmante en el área científica y tecnológica que recoja el acervo cultural del país en este campo. Por ello se requiere un impulso e interés por parte del Estado para promover el desarrollo de un museo científico y tecnológico.

Los escasos recursos económicos impiden diseñar una política de incremento de la colección. Este incremento sucede en forma ocasional, cuando se obtienen donaciones o préstamos.

Actividades

La frecuencia y variedad de actividades específicas en un museo son el índice de sus etapas de desarrollo o estancamiento.

La investigación dentro de los museos como parte de sus programas reguladores, es la excepción. Las cifras que aporta la encuesta son optimistas y no reflejan la realidad. Con un personal escaso y carente de preparación intelectual adecuada, no es posible adelantar trabajos de este género. La investigación enriquece el museo, y acrecienta la calidad de sus acciones.

Una minoría entre los museos cambia con cierta frecuencia su exposición permanente o lleva a cabo exposiciones temporales. Las exposiciones itinerantes ocurren aún con menor frecuencia.

En cuanto a actividades de educación y difusión de sus riquezas, los museos se encuentran en una etapa inicial y algunos de ellos están aún por despegar. Tales actividades son en cierto modo fruto de cierta holgura económica y de la presencia en el museo de personas con visión museística. En otras palabras, son función de recursos humanos y de recursos financieros. En los últimos años algunos museos han empezado a organizar programas con centros educativos.

Son pocos aún los museos que tienen publicaciones como parte de sus programas regulares. Es una actividad que es necesario incrementar en el próximo futuro.

La cantidad y calidad de las actividades propias del museo son las que le dan el nivel de su ser museístico como tal.

Conservación y Restauración

No existen criterios claros sobre los aspectos fundamentales de la conservación de los objetos del museo. Se confunde a menudo, unas pobres condiciones de almacenamiento, con procesos de conservación.

La ausencia de instrumentos indicadores de las condiciones internas ambientales de los museos, explica la total ausencia de medidas preventivas para la conservación de las colecciones.

Existe una grave falla en lo concerniente a la preparación de personal técnico especializado en el estudio de los factores ambientales y climáticos de los museos.

Se nota la falta de programas locales de conservación y desconocimiento de la labor de asesoría que pres-

ta el Centro Nacional de Restauración de estas áreas.

La mayoría de los museos que afirman desarrollar programas de Restauración, lo hacen sin contar con laboratorios, equipo de personal especializado, sometiendo los objetos a procesos antitécnicos y perjudiciales para su conservación.

Es necesario sentar las bases para la organización de un servicio nacional de conservación del Patrimonio Museístico del país, contando con el Centro Nacional de Restauración, como organismo asesor y consultor.

Asimismo se considera importante prestar especial atención al problema de la conservación en los programas futuros de cursos de museografía, con una amplia información teórico-práctica, que permita al estudiante asimilar rápidamente los conocimientos básicos necesarios sobre este tema.

Se deben organizar e impulsar programas concretos y específicos de investigación en el campo de la conservación museística y propugnar las mediciones y controles en cada museo.

Los edificios

En general, los museos han ido naciendo de hechos circunstanciales. La simbiosis entre edificio y colección no se ha dado aún en Colombia. Las dos terceras partes de los edificios no fueron construidos para museos.

Algunas de las colecciones se alojan en edificios que por su antigüedad, forma arquitectónica o vinculación a la historia patria, son considerados monumentos nacionales. Si esto por una parte enriquece la calidad del museo, por otra crea problemas complejos de adaptación, conservación o restauración que encarece los costos de mantenimiento.

No siempre el patrimonio arquitectónico complementa el patrimonio museístico. Esto quiere decir que un museo puede funcionar mejor en un edificio construido expresamente para museo. Muy pocos son los museos en Colombia que cuentan con esta prerrogativa.

La ubicación de los museos dentro del entorno urbano es algo que merece consideración, aunque sea muy difícil de modificar. Es sí muy importante propender por crear una área circundante al edificio que lo integre al sector como museo y que prolongue hacia afuera la función arquitectónica del mismo.

El público

El público es en cierto modo, la razón de que los museos existan como tales. Por consiguiente, todas las medidas que contribuyan a aumentar el número y la calidad de visitantes deben ponerse en acción.

Las cifras sobre el número de visitantes son aproximadas. No existen buenas estadísticas, ni medios para elaborarlas.

Un número considerable de museos no cobra entradas, ni existen otras formas de control de visitantes.

La concentración del público en muy pocos museos — 12 museos reciben el 83% de todos los visitantes anuales — indica que la mayor parte de los museos no ha creado aún a su alrededor el núcleo y la calidad de actividades que captan el interés del público, y les da derecho a existir como tales.

Las cifras de visitantes que nos ofrece el presente estudio son, en general, bajas para la mayoría de los museos. Solamente tres museos superan la cifra de 100,000 visitantes al año: el Museo del Oro, el Museo de Arte Moderno y el Museo de Historia Natural del Planetario Distrital de Bogotá. Cuatro museos más presentan cifras mayores de 50,000 visitantes. Más de la mitad de los museos (37) están por debajo de los 10,000 visitantes por año.

El estudio combinado de los días y las horas en que los museos están abiertos al público, y la afluencia de éste a los museos indica que no existe una proporción directa entre tiempo del museo abierto al público y número de visitantes. De hecho, algunos museos con un tiempo de servicio al público considerablemente menor, obtienen una mayor afluencia de visitantes y viceversa.

En consecuencia, es necesario estudiar en cada caso la combinación de días y horas de servicio, para lograr una mayor afluencia del público y utilizar al máximo en servicio de la comunidad los escasos recursos de que disponen los museos. En particular, posiblemente valga la pena aumentar las horas de servicio en días festivos y feriados.

La afluencia de visitantes a los museos depende de muchos factores que los directores de museos deben estudiar en cada caso, con el fin de poner la institución efectivamente al servicio de la comunidad.

Parece necesario que todos los museos hagan un esfuerzo por elevar el número y nivel de sus activida-

des, para incrementar el servicio al público. Asimismo deben esforzarse por mejorar las estadísticas en relación con la afluencia del público a sus instituciones.

Recursos financieros

Los datos que se poseen sobre los recursos financieros de los museos son incompletos. Muchas de estas instituciones son dependientes de otras entidades y no poseen autonomía económica. Algunos museos no llevan control de sus erogaciones por lo demás exiguas, y muy pocos tienen organizado un departamento de contabilidad.

Los aportes oficiales al ramo de la cultura son exigüos y han demostrado una tendencia a disminuir en términos relativos en el transcurso de los últimos años.

Dentro de las partidas asignadas a cultura, los museos no han llevado la mejor parte. De hecho, en los museos que dependen de fuentes oficiales es evidente la carencia de recursos para actividades que se consideran de importancia vital para las funciones del museo. Es de notar que más del 50% de los museos dependen, al menos parcialmente, de auxilios oficiales.

El ingreso global de los museos, ya de por sí modesto, está desigualmente distribuido entre las diversas instituciones. El 13.9% de los museos disponen del 62.9% de los ingresos totales.

En el otro extremo 21 museos, el 58.3% de los que informaron sobre ingresos, reciben únicamente el 11.6% del presupuesto total.

Los recursos económicos tienden a estar concentrados en los museos de arte.

Dentro de lo limitado de los ingresos, casi el total de las partidas se emplean en gastos de funcionamiento. Esto significa que la mayoría de los museos, estando como están en su etapa de desarrollo, se hallan destinadas a un estancamiento mientras las condiciones actuales prevalezcan. Los gastos considerables en el rubro de inversión son el privilegio de unos pocos museos.

Las fundaciones y otras formas ingeniosas de obtener fondos no han sido suficientemente exploradas por los museos. Los que lo han hecho, marchan a la cabeza de las actividades museísticas.

El pago por entradas a los museos representa en algunos casos un recurso considerable para el sosteni-

miento del museo. Sin embargo, se requiere un análisis previo para determinar la conveniencia y el monto de las entradas.

Dentro de las prioridades de capacitación, parece urgente organizar seminarios de alto contenido práctico sobre adquisición de fondos y financiación para los museos. Es de advertir que en este campo de acción aislada de cada museo puede resultar estéril, especialmente en los museos pequeños. No se deben descartar las agrupaciones o alianzas para este fin.

El presente análisis parece señalar dos áreas críticas en la situación actual de los museos: escasez de recursos humanos y escasez de recursos financieros.

En este punto, es posible llegar a una conclusión simplista: el museo no desarrolla sus actividades propias porque carece de recursos. Quizás, con la misma lógica, se pueda invertir esta afirmación y decir: el museo carece de recursos porque no desarrolla sus actividades propias. Es ésta una idea digna de reflexión por parte de directivos de museos que, a la luz del presente estudio, quieran trazar nuevos rumbos a su institución.

V Primeras acciones para una política museológica nacional

En Colombia no ha existido una política definida con relación a los museos y al patrimonio que en ellos se contiene. Ante el número de museos que se han creado en los veinte últimos años se hace evidente la necesidad de establecer acciones que estimulen y dirijan la actividad de estas instituciones.

Dentro del presente estudio se han tratado diversos temas esenciales a la institución museológica y durante su transcurso se ha venido sugiriendo la necesidad de un concepto central de museos. Hay un tipo medio que se desprende de los diferentes capítulos. Para que exista un museo es necesario que se den unas condiciones mínimas. Si una institución de esta índole es suficientemente seria y tiene el significado efectivo y práctico propio de su naturaleza, ha de poseer una colección aceptable, cualitativa y cuantitativamente, un mínimo de personal responsable que garantice su compromiso comunitario, unos recursos adecuados a su intrínseco dinamismo y unas condiciones sociales favorables.

Se hace urgente la definición de una política estatal que regule la creación de los museos y que garantice unas condiciones mínimas para ellos que asegure la supervivencia de las colecciones, irremplazables en el patrimonio de nuestra nación.

La íntima relación de los museos con los diferentes campos de acción cultural y de sus disciplinas con el desarrollo científico y tecnológico, hace imprescindible que una política relativa a ellos esté ubicada en la política cultural. Las acciones para preservar el patrimonio monumental, para la restauración o en las disciplinas como la etnología y la historia deben ser concertadas con la política que se adopte para los museos.

En el momento actual se hace necesario ampliar el concepto de museo, en el sentido que se anotó en la definición del presente estudio. Este nuevo concepto debe comprender los jardines botánicos, los zoológicos, algunos monumentos históricos y los parques que tengan esta función.

Es importante estudiar la distribución actual de los museos en el territorio nacional y determinar las necesidades mínimas. Existe una concentración de museos en pocos lugares y no siempre desempeñan la función que es previsible. Pero es esencial cuidar que una ac-

ción descentralizadora sea acompañada de otra centralizadora, puesto que se observa la proliferación de museos destinados a la misma disciplina o la atomización del patrimonio de algunos museos con la creación de museos regionales. Los servicios inherentes al museo deben agruparse, para evitar el empobrecimiento de los recursos. El presente estudio proporciona bases suficientes para una distribución más coherente del patrimonio museológico nacional, buscando su adecuación a las realidades de la población y a las fisonomías y aptencias de nuestras regiones. Sobra decir que en este aspecto todo está por hacer en el país.

En cuanto a los recursos destinados por el Estado a los museos, es indispensable que se tracen criterios claros que permitan el estímulo de aquellos que tienen importancia nacional. Podría afirmarse que los museos que deben recibir en primer término este estímulo son aquellos cuya acción y utilidad está claramente establecida. El presente diagnóstico es de suma utilidad para asentar los criterios ulteriores para la distribución de recursos, puesto que en él se aprecia con claridad el estado de cada museo y el alcance que tiene en la comunidad.

Bibliografía sumaria sobre museología

Elaborada por *Martha Posada Torres*

Aloi Roberto

Musei, Architettura Tecnica. Urlico Hoepli Editore-Milano 1962.

Allan D. A. Owen D. E. and Wallis F. S.

Administration 1960. 52 p.

Ballestrem Agnes

La escultura policromada y los problemas de restauración. Resumen del Primer Curso de Restauración de Bienes Muebles. 1979.

Bazin Germain

The Museum Age. New York, Universe Books, 1967. 302 p. ill.plans.

Benoist Luc

Musées et muséologie. París. Presses Universitaires de France, 1960. 128 p., ill., plans, bibliogr. (Que Sais-Je 904).

Brandi Cesare

Principios de la teoría de la restauración. Curso del Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales de Roma (UNESCO) y la facultad de Arquitectura de Roma.

Borhegyi Stephan F de

"Field manual or cataloguing guide". (*Museum News*, Washington, v. 43, n. 5 Jan. 1965, p. 38-40).

Borhegyi D. F. de

"Space Problems and Solutions". (*Museum News*, Washington, v. 42, n. 3, 1963, p. 18-22).

Buck, Anne

Costume... 1958, 32 p. ill. Bibliogr.

Burns Ned J.

Field Manual for Museums. Washington, U.S. Govt. Print off. 1941 Xii, 426 p. ill., plans.

Carmel James H.

Exhibition Techniques. Travelling and Temporary. New York, Reinhold, 1962. 276 p. ill. Fig.

Clair Jean

"Erostrate ou le musée en question". En: *L'Art de masse n'existe pas. Revue D'Esthétique*, 1974, N° 3-4, p. 185. *Climatology and Conservation in Museums.* International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, 1960. (Works and Publications, 9). Paris, UNESCO, v. 13, n. 4, 1960, p. 202-289, ill.).

Computers and their Potential Applications in Museums. A Conference Sponsored by The Metropolitan Museum of Art. . . 1968. New York. Published for the Museum by Arno Press, 1968. XX, 402 p. ill.

Cox Sir Trenchard

PICTURES. . . 1958. 34 p. ill.

Creighton Reginald A. and

Crockett James J. Selgem

(Self Generating Management): *A System for Collection Management.* . . Washington, Smithsonian Institution Information Systems Innovations v. 2, n. 3 Aug. 1971).

Dudley Dorothy and Bezold Wilkinson Irma
Museums Registration Methods. (Rev. ed.) Washington, the American Association of Museums and the Smithsonian Institution, 1968, VIII.

Fall F.K.

"General rules for handling museum objects". *Museum News*, Washington (v. 43, Sept. 1964, p. 33-39).

Feller Robert L.

"Control of Deteriorating Effects of Light upon Museum objects". (*Museum*, Paris, UNESCO, v. 17, n. 2, 1964, p. 57-98, ill. Bibliogr.).

France: Ministère des Affaires Culturelles.
Inventaire général de monuments.

Franks J. W.

A Guide to Herbarium Practice 1965, 34 p. ill. (Pt. E. Sect. 3).

Frese H. H.

"Anthropology and the public": *The Role of Museums.* Leiden, E.J. Buill, 1960. VIII 254 p. ill. (Mededelingen van het Rijks Muséum voor volken Kunde, Leiden, 14).

Gabus Jean

"Aesthetic Principles and General Planning of Educational Exhibitions". (*Museum*. Paris UNESCO, v. 18, n. 1, 1965, p. 2-59, ill. plans. v. 28, n. 2, 1965, p. 65-97, ill. plans).

Giraudy Daniele

Le Musée et la vie. La Documentacion Française. Paris 1977.

Greenaway Frank

Science Museums in Developing Countries. With additional chapters by Torsten Althin, W.T. O'Dea and Stephen Thomas. Paris, International Council of Museums, 1962, 66 p.

Guthe Garl E.

So you want a good museum. A guide to the management of small museums. Washington, the American Association of Museums, 1957, 37 p. ill. (Publications New Series 17.).

Handbooks for Museum Curators

London. The Museums Association. (Collection of illustrated manuals).

Henderson S.M.K. and Kapp Helen

Special Exhibitions. . . 1959. 24 p. ill.

Higgs J.W.Y.

Folk Life Collection and Classification. . . 1963. 58 p., ill. (Pt. C. Sect. 6).

Icom

"La lumière et la protection des objets et specimens exposés dans les musées et galeries d'art" Par le Groupe Français éclairage des oeuvres d'art. Paris. (Association Française de l'éclairage, 1971) 43 p. ill. Fig.

Icom

Meeting of experts to study the ethical rules governing museums acquisitions. Conclusions. (*ICOM News*. Paris v. 23, n. 2, June 1970, p. 10-13 and 49-51).

Icom

Meeting on the Role of Museums in Education and Cultural action Moscow — Leningrad, 14-21 May 1968. Corsham, Bath Academy of Art for ICOM, 1969. 241 p.

Icom

Museums and Research. *Papers from the General Conference*. . . Munchen, Deutsches Museum for ICOM, 1970. 126 p.

Icom

The Museum in the Service of Man: Today and Tomorrow. The Museum's Educational and Cultural role. . . Papers from the 9th. General Conference of ICOM. (Paris and Grenoble, Aug-Sept. 1971). 195 p.

Icom

The Problems of Conservation in Museums. London. Allen and Unwin for ICOM and Paris ed. Eyrolles, 1969, 224 p., bibliogr. (Works and Publications, 8).

Icom

The Problems of Museums in Countries Undergoing Rapid Change. Symposium organized by the International Council of Museums, Neuchatel, 17-25 June 1962, Berne and Paris, ICOM 1964. 94 p. (Reports and papers on Museum, 1).

Inverarity R.B.

Accessioning and Cataloguing. Blue Mountain Lake, N.Y. Adirondack Museum, 1965.

Inverarity R.B.

Visual File Coding Index. Bloomington, Indiana Univ. Research Center on Anthropology (Pub. 15). (*International Journal of American Linguistics* pt. 23, v. 26, n. 4. Oct. 1960).

Irgma

Information Retrieval Group of the Museums Association, London. Draft proposal for an interdisciplinary museum cataloguing system. London, the Imperial War Museum for Irgma, 1969, 46 p.

La Conservation et la Restauration des Monuments et des bâtiments historiques. UNESCO, Vol. XIV. Paris 1972.

Le Musée et son Public. . . Colloque organisé par le C.N.B., ICOM (Comite National Belge pour l'Icom) Bruxelles, Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, 8-10 mai 1968. 255 p.

Les Expositions Temporaires et itinerantes UNESCO, Vol. X.

"Les Problemes des Musées dans le Pays en voie de Développement Rapide". Colloque organisé par le conseil international des musées. Neuchatel, 17-25 juin, 1962, publicado en Berne-Paris, 1964.

Lighting of Art Galleries and Museums. Technical report of the Illuminating Engineering Society. 31 p. bibliogr. (IES. Technical Report, 14).

Lumbreras Luis G.

Museos de masas y museos de élite. En *La Arqueología como ciencia social*. Ediciones Histar, julio 1974.

Madrid Miguel Alfonso

Manual de mantenimiento. Museografía". Dirección de Museos INAH. Sep. México D.F. 1976 — 2ª Edición.

Glosario de términos museísticos. Centro Interamericano de Capacitación Museográfica. México D.F.

Minisi Franco

"Corso di Museografia. Prima Parte Università Degli Studi di Roma, 1965-66.

"Les musées et les ordinateurs". *Museums and Computers (Museum)*. Paris. UNESCO. v. 23, n. 1970-71, 62 p. ill.

Musées et Recherches sur le Terrain. UNESCO. v. XII. *Musées, Imagination et Education*. UNESCO. vol. XV.

Musées et Jeunes Age Scolaire. (In *Musées et Collections Publiques de France*, Parsi, n. III, 1970. (N. spécial, 64 p.).

Museum Classification Scheme. Paris, Center of Museographic Documentation, UNESCO-ICOM, 1968. Also published without the index, in the first issue of the international Museological Bibliography in 1969.

Neusrupny Jiri

Museum and Research (Tr. by B. Vancura). Prague, Office of Museums and Regional Work of the National Museum, 1968. 160 p. Bibliogr. (Muzejni Prace/Museum Work, 13).

North F.J.

Museum Labels... 1957. 43 p., ill., bibliogr. (Pt. B., Sect. 3).

Oddon Ivonne

Elements of Museum Documentation. JOS, Nigeria, JOS Museum Training Centre for Museum Technicians, 1968. 68 p., ill.

Guide for the Cataloguing and Analysis of Collections in General Museums. Paris, Centre de Documentation Muséographique UNESCO-ICOM, 1971. 27 and 33 p. multigr.

"The Documentation of Collections in General Museums" (*ICOM News*, Paris, v. 28, n. 3, Sept. 1970, p. 25-30 and 55-60).

Plazas de Fontana Martha,**Joiko H. Guillermo**

Teoría de la Reintegración. Primer curso de Restauración de Bienes Muebles, Centro Nacional de Restauración de Santa Clara, Bogotá, 1979.

Plenderleith H.J. and Werner A.E.A.

The Conservation of Antiquities and Works of Art. Treatment, Repair and Restoration. 2nd. ed. London, Oxford Univ. Press, 1971.

Rebetez, Pierre

How to Visit a Museum. Strasbourg, Council of Europe, Council for Cultural Co-operation, 1970, 188 p.

Riviere Georges Henri and Visser Herman F.E.

"Museum Showcases". *Museum*, Paris, UNESCO, v. 12, n. 1, 1960, p. 2-55, ill.

Ruiz Durand Jesús

"El diablo en bolsa de plástico con cartelito", *Sociedad y Política* N° 1, junio de 1972. Lima, Perú, p. 53.

Salerno L. Voz

"Museo". *Enciclopedia del Arte*. Vol. IX.

Sol Rosales José

El Conservador del Museo. Centro Interamericano de Capacitación Museográfica. México, D.F. 1974.

Stolow Nathan

"The Action of Environment of Museum Objects. I: Humidity, Temperature, Atmospheric Pollution". (*Curator*, New York, v. 9, n. 3, p. 1975-1985, 1966. Pt. II. Light v. 9, n. 4, p. 298-306, *Diagr.* 1966).

The Audio-Visual Equipment Directory, Fairfax, Virginia, National Audio-Visual Association, 1972. 18th. ed. 1972-73. 464 p.

Unesco

Index of National Legislation on the Protection of Cultural Heritage. Paris, UNESCO, 1969. 48 p.

Unesco

Temporary and Travelling Exhibitions. Paris. UNESCO, 1963. 123 p. ill. fig. (Museums and monuments, 10).

Unesco

The Conservation of Cultural Property with Special Reference to Tropical Conditions. Prepared in co-operation with the International centre for the study of the Preservation and Restoration of Cultural property. Rome. Paris, UNESCO, 1963, 341 p. ill. fig. (Museums and Monuments II).

Unesco

The Most Effective Means of Rendering Museums Accessible to Everyone. Paris, UNESCO, 1960. 35 p. (Doc. 11 C/16).

Unesco

The Organization of Museums. Practical Advice. (Ed. by H. Daifuku) Paris, UNESCO, 1967 (Rev. Ed.) 188 p. ill. fig. Bibliogr. (Museum and Monuments 9).

Varios

L'idée d'un musée pour enfants". En: *Nouvelles du Musée d'Israel.* Jérusalem, junio 1966. Vol. I, No. 3.

Wakefield Hug, and White Gabriel

Circulating Exhibitions. 1959. 24 p. (Pt. 6, Sect. 4).

Werner A.B.

The Conservation of Ethnographic Collections. Report presented to the ICOM Committee on Conservation. Amsterdam, 13-19 Sept. 1969. 14 p., multigr.

Wilson Kenneth M.A.

"Philosophy of Museum Exhibition". (*Museum News*, Washington, v. 46, n. 2, Oct. 1967, p. 13-20, ill.).

Winstanley Barbara

School-Loan Services, 1959, 36 p. ill. (Pt. G. etc. 4).

Zetterberg, Hans L.

Museums and Adult Education. London, Evelin, Adams and Mackay, for the International Council of Museums, 1968. XI, 89 p., bibliogr. (Reports and papers on museums, 4).

Addendum:

Segundo Curso Regional de Museología Bogotá, 1980

El Segundo Curso Regional de Museología tuvo lugar en Bogotá, en la sede del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología de Santa Clara. El Curso-Seminario para Directores y Administradores de Museos sobre Planeación, Financiación y Organización de Museos se llevó a cabo del 6 al 17 de octubre de 1980; el Curso-Taller para Auxiliares y Técnicos sobre Presentación y Explicación Museográfica se realizó del 25 de agosto al 17 de octubre. Los Cursos, establecidos por el Instituto Colombiano de Cultura/ COLCULTURA y el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural PNUD/UNESCO contaron además con el apoyo de la Secretaría del Convenio "Andrés Bello" (SECAB). Participaron en estos Cursos, que fueron dictados por profesores tanto colombianos como europeos y latinoamericanos,¹ becarios provenientes de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, Guatemala, Nicaragua, Panamá, Perú, Uruguay y Venezuela.²

1/ Véase en el Anexo 5 la lista de Profesores.

2/ Véase en el Anexo 6 la lista de Participantes.

A/ Curso-Seminario para Directores

Los temas del Curso-Seminario para Directores se centraron sobre áreas de Planeación, Financiación y Organización de museos, teniendo en cuenta que son temas que interesan particularmente a los Directores y Administradores de los museos latinoamericanos. Este curso se propuso aportar con una serie de materias que fueron de interés y utilidad para la actualización de conocimientos de las personas que tienen a su cargo el destino de los museos de la región, a fin de que, de regreso a sus países, pudieran poner en práctica los criterios de la moderna museología. Los temas y áreas tratados durante el curso fueron: Cuestiones legales y jurídicas aplicadas al museo, por Gustavo Palomino Gómez (Colombia); Financiación, por Manuel Espinoza (Venezuela); Maneras de obtener fondos para museos, María Victoria Robayo (Colombia); Problemas de financiación, Sergio Durán (Ecuador); Programación, Claude Pécquet (Francia); Conceptos de organización en los museos, Fernanda Camargo de Almeida Moro (Brasil) y Felipe Lacouture (México); El niño y el museo, Danièle Giraudy (Francia); Criterios museológicos, Franca Helg (Ita-

lia). Actuó como coordinadora del curso Alice Aguiar de Barros Fontes (Brasil).

A sugerencia de los participantes en el curso, éste se llevó a cabo en forma de discusiones y mesas redondas. Las tardes se dedicaron a la visita de distintos museos de la ciudad: Museo del Oro, Museo Nacional, Museo de Arte Moderno y Museo Arqueológico, que sirvieron para evaluar de manera práctica los criterios teóricos.

B/ Curso-Taller para Auxiliares-Técnicos de Museos

El Curso-Taller para Auxiliares-Técnicos de Museos contó con un plantel de profesores colombianos, europeos y latinoamericanos que tuvieron a su cargo el desarrollo de las siguientes materias: Introducción a la Museología, Fotografía, Diseño, Psicología, Semiología, Conservación y Apreciación Estética. Los objetivos del Curso fueron ofrecer al personal técnico de los museos de la región capacitación en el campo del montaje de exposiciones, de manera que estén en aptitud de realizar trabajos en el área de la Museografía y puedan actualizar el aspecto general de los museos en que trabajan.

La atención de este curso se centró preferentemente en el Diseño Museológico, definido como método de trabajo que permite analizar la realidad en que funciona el museo, diagnosticar los males y realizar una propuesta. Se subrayó que "el Diseño museológico tiene como fin conceptualizar, crear, modificar y dotar de significación los ambientes que posibiliten al hombre el desarrollo de una experiencia cultural determinada". Se puso especial énfasis desde el comienzo en el Diseño, pues se pensó que no hay museografía sin el ejercicio de esta disciplina. Paralelamente a la teoría sobre Museología, dictada por el Profesor Alfonso Castrillón (Perú) se realizaron en las tardes las prácticas a cargo del Profesor Jorge Gutiérrez (Colombia). Los ejercicios de composición y volumetría familiarizaron a los alumnos con el uso del espacio. Además de las prácticas de Diseño, se dictaron cursos sobre Apreciación Estética y Conservación aplicada al museo. La psicóloga Marcarena Agüero (Chile) se ocupó de temas como "Definición de la figura modal relativa al visitante del Mu-

seo" y "Análisis y significado connotativo del término 'museo'". El curso de fotografía estuvo a cargo del Profesor Antonio Castañeda (Colombia). Claude Dietrich (Perú) dio el curso de Diseño gráfico aplicado al museo, mientras que los Profesores Cecilia Alvarez, Guillermo Joiko, Darío Rodríguez y Martha de Garay, todos del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología de Santa Clara, se ocuparon de los distintos aspectos de la conservación.

Los alumnos del Curso se dividieron en cuatro grupos, quienes presentaron proyectos para el montaje de una exposición sobre la base de un catálogo histórico presentado por la Dra. Pilar Moreno de Angel. Por consenso del alumnado, se escogió como mejor proyecto el titulado "Yo, Simón Bolívar". Las últimas semanas del Curso se dedicaron exclusivamente al montaje de dicha exposición, inaugurada el 17 de octubre.

El grupo de alumnos propuso también el establecimiento de mesas redondas, en las que se trató de la realidad latinoamericana en los museos. Para conocer mejor esta realidad, se realizaron también seminarios, en que los distintos alumnos hablaron de las condiciones que caracterizaban a sus museos. Como resultado, se redactaron cuatro resúmenes sobre la realidad en los museos de América Latina que versaron sobre las Políticas Culturales, la Educación, la Investigación y la Conservación.

Coincidiendo con la venida de profesores internacionales para el II Curso de Directores y Administradores de Museos, se dispuso un programa de conferencias para las dos últimas semanas, durante las cuales la Arquitecto Franca Helg mostró sus proyectos y los del Arquitecto Albini sobre remodelación de edificios antiguos; Danièle Giraudy, encargada del Departamento Infantil del Centre Georges Pompidou, desarrolló temas relacionados con la educación en el museo; Claude Pécquet, programador de varios museos franceses, explicó el método de la programación empleado en el citado Centre Pompidou y otros museos del mundo; Felipe Lacouture disertó sobre las muestras itinerantes y la Profesora Fernanda Camargo de Almeida e Moro abordó temas generales de museología, recurriendo a ejemplos brasileños.

Nota

De entre las ponencias presentadas en el Segundo Curso Regional de Museología (Bogotá, 1980), incluimos la siguiente, sometida por el Profesor Manuel Espinoza (Venezuela) y elaborada por el economista Alexis Rodríguez Padrón, del Centro Latinoamericano y del Caribe para el Desarrollo Cultural, Venezuela. Escogimos ésta por tratar un aspecto —el de la financiación en los museos— que se consideró de importancia fundamental para quienes ejercen cargos de dirección y administración en los museos.

Presupuesto por programas

Alexis Rodríguez Padrón

El Presupuesto, situado en el plano general de los instrumentos de gestión, es un medio para prever y decidir la producción que se va a realizar en un periodo determinado, así como para asignar formalmente los recursos que esa producción exige.

En el plano de lo concreto-real, el Presupuesto debe concebirse como un proceso determinado por el carácter de previsión y decisión que se materializa por etapas: formulación, discusión, ejecución, control y evaluación.

El Presupuesto expresa el plano en que la enumeración y definición de los productos a generar, hace la asignación previa y específica de los recursos para lograrlos. El Presupuesto es así un instrumento de asignación de recursos para producir bienes y servicios, cuestión que, con ser básica y a veces decisiva en la ejecución de muchas políticas, no agota las formas o instrumentos que pueden utilizarse para lograrlas.

El Presupuesto por Programa, no es más que una clasificación presupuestaria que tiene como propósito:

- 1/ Presentar los *objetivos* para los cuales se asignan los recursos fiscales.
- 2/ Indicar los *costos* de los programas que se desarrollan a objeto de cumplir con los objetivos del gobierno a corto plazo.
- 3/ Establecer las actividades específicas de los programas.
- 4 Señalar las *metas* y/o *volúmenes de trabajo* que se esperan alcanzar.
- 5/ Indicar las *unidades ejecutoras* responsables.

Este tipo de clasificación del presupuesto no excluye a los demás tipos de clasificación como son: la institucional, objeto del gasto económico, etc.

El "Manual de Presupuesto-Programa de Venezuela" define el Presupuesto por Programa como:

Una presentación sistemática de las actividades que realizan los organismos del gobierno, de las *metas* en función de las cuales se proyecta el trabajo de la administración y por último, del *costo de la ejecución* de los programas y proyectos a desarrollarse anualmente.

Pero también al mismo tiempo, el presupuesto-programa es un instrumento de *ejecución financiera*, en el cual los diversos gastos que exige el desarrollo de las actividades vienen agrupados por Unidades programáticas.

En conclusión, podemos decir que el Presupuesto-Programa permite conocer *qué actividades* se pretenden realizar, *en qué magnitud*, a qué costo y cuál es el organismo que se responsabiliza de su ejecución.

El Presupuesto por Programa contiene una descripción de los programas que se van a desarrollar durante un año con indicación de los objetivos, las metas y las unidades de medida. Permite, además, especificar los gastos en cada programa.

A efectos de explicar más claramente las características sistemáticas del Presupuesto por Programas, es necesario dejar perfectamente definidos algunos elementos que conforman el sistema, en efecto:

Insumos

Son los recursos humanos, materiales, equipos y servicios que se requieren para el logro de un producto. Si se toma como ejemplo el Consejo Nacional de la Cultura, son insumos los siguientes:

a/ *Recursos Humanos*: Personal Directivo y Administrativo, secretarías, personal docente, obreros, etc.

b/ *Materiales y Equipos*: papelería, maquinarias, calculadoras, escritorios, máquinas de escribir, equipos audiovisuales, etc.

c/ *Servicios*: Alquileres, luz, agua, pasaje, viáticos, etc.

La asignación mediante tecnologías de producción adecuadas de dichos recursos permite el desarrollo del objetivo prioritario de la institución, que consiste en la capacitación en todas las áreas y niveles del hecho educativo, para lo cual es necesario producir y generar el elemento capaz de responder a las demandas cualitativas y de actualización que se requieren.

Producto

Es el bien o servicio que surge como resultado, cualitativamente diferente, de la combinación de los insumos que requieren su producción. Al proceso de combinar los diversos insumos para obtener un producto le llamaremos proceso de producción.

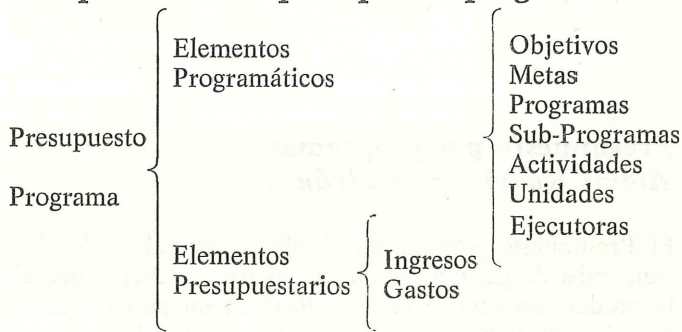
Relación insumo-producto

Es la relación técnica que expresa al combinación, de diversos insumos en cantidad y calidades adecuadas y precisas para obtener un determinado producto.

Así, por ejemplo, para desarrollar las acciones tendientes a la formación de administradores culturales se puede requerir de cierta cantidad hombres/año en diferentes especialidades, máquinas de escribir, escritorios, papel de oficina, máquinas fotocopadoras, servicios tales como agua, luz, teléfono, etc.

De ello se deduce que en una relación de insumo-producto, la cantidad y calidad del producto que se busca lograr, así como su tecnología de producción, definen las cantidades y calidades precisas en que son requeridos los insumos.

Componentes del presupuesto-programa



Objetivos

Es la finalidad para la cual ha sido creada determinada institución, es decir el fin que se persigue con el desarrollo de un conjunto de acciones concretas.

Metas

Cuantificación del objetivo en sus aspectos medibles.

Programa

Es la categoría presupuestaria que refleja un objetivo concreto en términos de producción de bienes y/o prestaciones de servicios, comprende el conjunto de acciones necesarias para alcanzarlo, los bienes que permiten llevar a cabo las mencionadas acciones, los créditos presupuestarios que hacen posible contar con dichos recur-

tos reales y la o las unidades ejecutoras en la (s) que se conjugan debidamente todos los medios en función del objetivo.

Sub-programas

Es nivel presupuestario relativo a cada uno de los objetivos parciales de un programa complejo; por lo tanto, se refieren o deben contener el conjunto de acciones necesarias para su realización, los recursos humanos, materiales y otros insumos imprescindibles, los créditos presupuestarios que garanticen la obtención de los insumos requeridos y la organización que conjugue los factores de producción en procura del objetivo del cual es responsable.

Actividades

Es la categoría presupuestaria relativa a un conjunto especializado de acciones y, por tanto, más íntimamente relacionadas y complementarias entre sí que con los demás del programa y de la institución; comprende dichas acciones, los insumos necesarios, los créditos presupuestarios que los garanticen y la organización en la que se reúnan todos los elementos mencionados.

Unidad ejecutora

Es la unidad administrativa responsable del cumplimiento de los objetivos, metas y acciones presupuestarias que de acuerdo a la apertura programática establecida le hayan sido definidos.

Objetivos del presupuesto por programas

El sistema de presupuesto por programas, además de cumplir con las funciones del sistema tradicional, cumple con los objetivos siguientes:

- 1/ Sirve como instrumento de programación debido a que permite traducir los objetivos de largo plazo en acciones de corto plazo. En efecto, el sistema de presupuesto por programas permite:
 - a/ Mostrar lo que el Gobierno espera hacer en el corto plazo, es decir, cuáles son los objetivos que se desean lograr (¿qué hacer?).
 - b/ Indicar la cuantía de recursos financieros materiales y humanos que se van a emplear (¿cuánto gastar?).
 - c/ Asignar los recursos en función de los objetivos, mues-

tras y costos.

d/ Tomar decisiones sobre las necesidades a atender (jerarquizar necesidades).

2/ Permitir medir la eficiencia con que se prestan los servicios públicos. En efecto, permite conocer información valiosa sobre:

a/ Los responsables de la ejecución de los programas (los identifica).

b/ El control de la ejecución física.

c/ La descentralización de los gastos.

d/ Aspectos financieros y contables

3/ Posibilita la aplicabilidad de correctivos, para un mejor funcionamiento de la Administración Pública.

En tal sentido, el sistema de presupuesto por programa permite:

a/ Localizar duplicidad en las funciones de las unidades administrativas o de los programas.

b/ Detectar programas o actividades incompatibles (ej. la construcción de un hospital sin que se prevean las asignaciones para dotación y gastos de funcionamiento).

c/ Descubrir desviaciones en los objetivos de los programas.

Etapas del proceso de presupuesto por programas

El proceso o sistema presupuestario constituye una unidad en la que se identifican las siguientes etapas:

Formulación.

Discusión y Aprobación.

Ejecución.

Control.

Evaluación.

La eficacia del sistema se basa en que los conceptos, métodos y procedimientos aplicados en cada etapa tengan coherencia con los aplicados en las demás etapas. Pero al mismo tiempo, es necesario que progresivamente cada etapa se revise y se mejore para garantizar su continuidad.

A continuación se presentan los elementos más significativos e importantes en el desarrollo de cada una de las etapas anteriormente indicadas.

Formulación

La elaboración del proyecto del Presupuesto Programa

(formulación) exige necesariamente el uso de la técnica de programación presupuestaria. En forma simple, esta técnica tiene por objeto traducir los objetivos de largo plazo, cuantificados en términos de metas en el corto plazo a través de la elaboración de programas de trabajo.

La primera etapa de formulación, consiste en la elaboración de Programas de Trabajo, es decir, determinar las actividades necesarias para el cumplimiento de un objetivo determinado en un período determinado, tomando como punto de referencia los planes a mediano plazo.

El sistema presupuestario, en esta etapa, debe cumplir con los siguientes aspectos, en estricto orden:

Cada dependencia gubernamental, atendiendo a las funciones que le han sido asignadas y tomando en cuenta las actividades que viene desarrollando y las orientaciones del plan de la nación, prepara sus programas de trabajo y los somete a consideración de la Oficina Central de Presupuesto.

Esta Oficina evalúa y ajusta los programas de operación y deja a la Oficina Central de Coordinación y Planificación la tarea de evaluar y ajustar los programas de inversión.

El conjunto de estos programas, preparados por cada organismo bajo un enfoque sectorial, y una vez revisados y ajustados por la Oficina Central de Presupuesto y la Oficina Central de Coordinación y Planificación, constituye el programa global del gobierno.

Naturalmente, para la elaboración de los programas, cada dependencia necesita contar con un conjunto de lineamientos que le son proporcionados por el plan de mediano plazo. La Oficina de Presupuesto de cada organismo debe transmitir tales orientaciones al resto de las unidades administrativas.

La segunda parte, que no está separada en el tiempo, sino que se realiza simultánea o paralelamente, consiste en la determinación de los objetivos, es decir, las metas que deben cumplirse en el período y la estimación de los costos de los programas por cada unidad, utilizando por supuesto criterios de prioridad en función de las condiciones imperantes en el momento y las que se prevén para el futuro inmediato.

Dicha definición de metas y estimación de costos implica un análisis de las diversas opciones que se conduzcan a la escogencia de aquella que mejor se ajuste

a los objetivos inmediatos y a la disponibilidad de recursos.

Tercera etapa. Conocida la estructura del programa (con sus actividades debidamente especificadas) cada unidad procede, bajo la asistencia y supervisión de la Oficina de Presupuesto correspondiente a presentar los costos estimados por programas, actividades y tipo de gasto, utilizando para ello el "Clasificador de Partidas" y los formularios de preparación del proyecto del presupuesto que hayan establecido.

Posteriormente, una vez que todos los organismos del sector público han elaborado el Proyecto de Presupuesto, la Oficina Central de Presupuesto efectúa la revisión, análisis y elaboración del Proyecto de ley de Presupuesto para ser presentado en la oportunidad que lo señala la ley a consideración del Poder Legislativo.

Discusión y aprobación

Esta fase corresponde al Poder Legislativo, en síntesis consiste en la revisión y análisis de cada uno de los programas con el propósito de determinar si los objetivos y metas previstas y si las estimaciones de ingreso y la distribución de los gastos se corresponden con los lineamientos del plan y con las prioridades del país desde el punto de vista económico y social. A tal efecto, el proyecto debe ser acompañado de todos aquellos documentos que justifiquen los aspectos básicos de cada programa y que ilustren con claridad las necesidades que se pretenden satisfacer en el ejercicio presupuestario.

Durante esta etapa, los técnicos que participaron en el proceso de elaboración asisten a las cámaras legislativas con el propósito de explicar los aspectos fundamentales del proyecto y orientar a los parlamentarios sobre las consecuencias que podrían generarse ante los cambios que estos consideren introducir: Este proceso de análisis generalmente es encomendado a varias comisiones de trabajo constituidas por parlamentarios y asesores especializados en la materia.

Ejecución

Esta fase corresponde al Poder Ejecutivo a través de sus diversos organismos.

Consiste por una parte en las operaciones financie-

ras que realizan cada una de las instituciones del estado y que tienen por objeto:

- a/ Recaudar y custodiar los ingresos fiscales y
- b/ Utilizar dichos recursos en el cumplimiento de las diversas actividades contempladas en el presupuesto.

Por otra parte la aplicación de los recursos fiscales debe estar orientada al cumplimiento de los objetivos previstos en la Ley de Presupuesto, es decir, al logro de las metas estimadas y el desarrollo de los volúmenes del trabajo requeridos para el cumplimiento de dichas metas.

El desarrollo de esta etapa se realiza en base a un conjunto de normas y principios establecidos en la Legislación vigente, aplicable tanto a la recaudación de los ingresos como la ejecución de los gastos. Los ingresos figuran en el presupuesto en forma estimada, es decir, las cifras no son limitadas o restrictivas; el fisco puede recibir ingresos por encima de los montos estimados, salvo en el caso de los provenientes de operaciones de crédito público.

Por otra parte, las autorizaciones de gastos representan para el gobierno *no la obligación de ejecutar* gastos sino la autorización para realizarlos cuando estén plenamente justificados y existan las disponibilidades correspondientes, la ejecución del gasto, por su parte comprende las siguientes fases:

Compromisos

Constituye un acto administrativo mediante el cual se dispone formalizar un contrato de compra-venta de bienes y/o servicios entre el Estado y terceros. La disposición de efectuar dichos gastos puede ser con o sin contraprestaciones y/o servicios y se origina una deuda u obligación del pago para el Estado, es decir, al hacerse exigible el pago de la obligación correspondiente independiente del momento en que se efectúa dicho pago.

Pago

Es el momento en que cancela o abonan las obligaciones, es una salida de fondos del tesoro, destinada a cancelar obligaciones que tenga el Estado con terceros.

Programación de la ejecución

Es una previsión dinámica para los distintos períodos

del ejercicio presupuestario, de realización en términos de objetivos y acciones y de requerimientos de recursos reales y financieros, así como de los procedimientos necesarios para llevar a cabo dichas realizaciones y contar en tiempo oportuno con tales recursos. Por tanto, ésta es una tarea que, si bien debe ser efectuada durante todo el ejercicio presupuestario, es previa a la ejecución misma.

Los criterios generales para programar la ejecución del presupuesto de gastos son las siguientes:

Se debe conocer la política presupuestaria del programa al cual pertenece.

La programación de la ejecución financiera debe realizarse sobre la base del conocimiento de lo que se va a realizar en términos físicos o de las metas y/o volúmenes de trabajo a desarrollar.

Se debe conocer el tiempo en el cual se prevé recibir el bien o se va prestar el servicio, que será lo que en última instancia indican las pautas para comprometer.

Conocida la etapa en la cual se causa o devenga el bien o servicio, se debe programar el pago.

Debe por otra parte, iniciarse un conjunto de acciones que garanticen la programación y ejecución presupuestaria como son:

- 1/ Verificar si el ritmo previsto en la ejecución de las actividades permite cumplir las metas en los períodos que se han establecido.
- 2/ Si se han previsto los tiempos que requiere la formulación de los compromisos, es decir: el período normal que se necesita para llevar a cabo contrataciones ya sea de personas, como bienes y servicios.
- 3/ Tomando en cuenta el tiempo normal en que se reciben los bienes y se presta el servicio, verificar la correlación entre el monto de los compromisos a nivel de Subpartida específica y de los gastos a causarse.
- 4/ Debe verificarse los desvíos que se observen entre los totales de los recursos financieros que aparecen en la distribución institucional a nivel de actividades y los que surgen de la programación de la ejecución. En ningún caso la sumatoria de los créditos de las actividades podrá ser mayor que los recursos asignados al programa y partida prevista en la Ley de Presupuesto.

Control

Esta etapa se refiere a una serie de datos que el estado realiza con el propósito de vigilar que:

- a/ Los gastos e ingresos previstos en el presupuesto se ejecuten de acuerdo con las normas legales vigentes.
- b/ Los programas se desarrollen de acuerdo con los objetivos y metas previstos.

En atención a estos propósitos, el control puede ser financiero o físico.

El control financiero tiene por objetivo verificar que las cantidades comprometidas y/o gastadas se registren debidamente según el Clasificador Presupuestario de partidas de gastos, y que tales compromisos u obligaciones se contraigan de acuerdo a las normas y disposiciones legales que existan sobre la materia. Así mismo, el control financiero permite puntualizar sobre el nivel de disponibilidad del presupuesto y la forma como puede ser objeto de modificaciones.

Este tipo de control exige la preparación de informes que contengan datos referentes a:

Compromisos contraídos.

Gastos efectuados.

Pagos realizados.

Disponibilidad presupuestaria.

Otros aspectos financieros.

En lo referente al control físico del Presupuesto, está relacionado con los actos que se desarrollan a fin de verificar que se cumplan los objetivos y las metas propuestas de acuerdo con la programación que al efecto se haya establecido. En el control físico se hace necesario el uso de unidades de medidas para la determinación de costos unitarios.

Evaluación

Esta última etapa dentro del proceso presupuestario tiene por objeto analizar los resultados de la ejecución, con la idea de determinar si los mismos responden cualitativa y cuantitativamente los factores positivos o negativos que influyeron en el desarrollo de los programas y las medidas aconsejables para efectuar las correcciones necesarias y para procurar la continuidad de los programas con la mayor eficiencia posible.

Importancia de la programación de la ejecución

La programación de la ejecución puede definirse como las previsiones para los distintos sub-períodos de un ejercicio presupuestario, de las metas, volúmenes de trabajo, proyectos y obras a realizarse y de los recursos financieros necesarios para ello.

Concebida en estos términos, la programación de la ejecución tenderá al logro, como mínimo, de los siguientes objetivos:

Prever el ritmo de ejecución de los programas en función de las características intrínsecas de cada uno de ellos, por lo tanto la adopción de las medidas necesarias para contar oportunamente con los recursos humanos materiales requeridos.

Compatibilidad del ritmo de ejecución del presupuesto de gastos con el flujo estacional de los ingresos y ambos con la política económica.

Gerenciar el sistema de administración presupuestaria sin menoscabo de los controles establecidos al respecto.

Mejorar el crédito del sector público, y por ende los precios de bienes y servicios adquiridos, mediante la cancelación de los compromisos contraídos dentro de los planes pactados.

Mantener recursos en caja, dentro de niveles adecuados a las políticas de expansión o contracción del circulante.

Metodología de presupuestación de los programas y sus partes componentes

Como marco de referencia básico para el establecimiento de metas y objetivos del presupuesto, se debe contar inicialmente con:

- 1/ Planes sectoriales de largo y mediano plazo.
- 2/ Información para la elaboración de los planes anuales operativos, que basados en los planes sectoriales de mediano plazo y en estudio de las coyunturas existentes configuran el marco de acción del sistema económico a corto plazo.
- 3/ Evaluación de la ejecución de los planes y ejercicios anteriores y el análisis de la marcha de la ejecución de los planes del año en curso.

El aspecto técnico tiene que presentar las decisio-

nes políticas concretándolas a través de la pirámide institucional de planificación, programación y ejecución. Es obvio que la orientación tiene que partir de arriba hacia abajo, pero eso no afecta la posibilidad y necesidad de la colaboración de los niveles más directamente vinculados a la ejecución y mejores conocedores de la problemática operativa. Además, para efectos de la programación presupuestaria, son las unidades ejecutoras las que realmente cuentan con la capacidad de establecer los requerimientos de recursos humanos, materiales y equipos para el logro de las metas y objetivos que se hayan propuesto.

Cálculo de los requisitos de recursos humanos

Para la previsión adecuada de los requerimientos de recursos humanos, es necesario conocer ampliamente las tareas para el cumplimiento de las actividades, como de los trabajos requeridos para el logro de las obras de los proyectos que configuran los sub-programas y los programas. Aquí, los niveles más simples de la programación adquieren importancia, ya que sólo a través de ellos se puede identificar con realismo la calidad y cantidad de recursos requeridos para el logro de determinadas metas y objetivos.

En la realidad, es en los niveles más simples de la estructura programática donde se tiene que prever la necesidad de recursos, ya que para los demás niveles basta agregar la información sobre los inmediatamente inferiores.

Se puede identificar los siguientes casos en la programación de recursos humanos.

1/ Acciones cuya demanda de recursos humanos queda determinada por dispositivos legales. Dichas acciones corresponden a la de dirección de los distintos niveles administrativos. En este caso no hay relación directa entre metas y requisitos de recursos humanos. Por ejemplo el hecho de ampliar o incrementar las metas del programa de educación primaria en un 10%, no implica que se necesite ampliar los cargos de dirección.

2/ Acciones que, si bien no guardan una proporcionalidad lineal entre metas y los recursos humanos, pasados determinados límites, sí requieren de más recursos hu-

manos.

3/ Finalmente, las acciones cuya relación de funcionalidad entre las metas y los recursos humanos es considerablemente proporcional sin llegar a serlo totalmente.

Cálculo de los requisitos de materiales, servicios, etc.

El cálculo de los insumos materiales y servicios debe tener por objetivos fundamentales:

a/ Contar con los insumos materiales y servicios en el debido tiempo y en el local apropiado para que las metas y los objetivos programados se logren.

b/ Evitar exageraciones en las compras que pueden llevar a despilfarros de magnitud, tanto por la manutención de grandes cantidades de recursos inmovilizados, como por el posible deterioro de los mismos.

Al igual que para los demás recursos, también aquí la previsión debe ser llevada a cabo en los niveles más simples de programación, donde realmente se puede identificar la cantidad de los insumos materiales y servicios.

Para el cálculo de este tipo de insumo, es necesario establecer la funcionalidad entre los mismos y las metas. Hay algunos que guardan relación directa con las metas y por lo tanto las relaciones insumos/metás y servicios/metás se conservan constantes, tal es el caso de material escolar (cuadernos, lápices, libros, etc.) de un programa de educación primaria; medicina para un programa de salud, etc. Hay otras que son directamente proporcionales y las variaciones se hacen de manera discontinua, tal es el caso de material de aseo, etc.

Para efecto de la terminación de las necesidades de equipos o bienes de capital, se hace necesario efectuar diagnósticos de existencia de ese tipo de bienes capital, con los niveles de operatividad y obsolescencia de tal manera que se puedan explicitar los equipos que deben adquirirse por efecto de reposición y los que deberán incrementar el capital fijo.

Por último, los requerimientos de recursos financieros, vendrían dados por la cuantificación en términos de moneda nacional de los requerimientos de recursos humanos, materiales, servicios y equipos ya establecidos.

Conclusiones y recomendaciones de los participantes en el Curso-Seminario para Directores y Administradores de Museos sobre Planeación, Financiación y Organización de Museos. Bogotá 1980

Los Directores y Administradores de Museos de América Latina, reunidos en Bogotá en el Segundo Curso-Seminario para Directores y Administradores de Museos sobre Planeación, Financiación y Organización de Museos, auspiciado por PNUD-UNESCO, Secretaría del Convenio Andrés Bello y Colcultura, teniendo en cuenta el significado e importancia del encuentro y la necesidad de su prosecución y mejoramiento y estando representados por los siguientes países: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, Guatemala, Nicaragua, Panamá, Perú, Uruguay y Venezuela, acordaron emitir las siguientes conclusiones y recomendaciones aprobadas por unanimidad:

- I/ Sobre la política de los museos en América Latina
- II/ Sobre la organización contenida del Curso-Seminario.
- I/ **Sobre la política de los Museos en América Latina**

a/ Dado que es necesaria la integración entre los Museos de América Latina y el Caribe, para la superación

de su aislamiento, para el conocimiento recíproco o intercambio de experiencias, para el mejoramiento de sus condiciones de funcionamiento, y para el mutuo apoyo en sus gestiones de promoción y divulgación cultural, los participantes del Segundo Curso-Seminario para Administradores y Directores de Museos sobre Planeación, Financiación y Organización de Museos proponen:

1/ Al conocer la existencia de la creación de una asociación que originalmente fue concebida ante tales expectativas, la UMLAC; conociendo también que, a los dos años de su creación, se ha revelado como inoperante y desvinculada de las necesidades reales de los Museos de América Latina y del Caribe, proponemos su evaluación, revisión y reorganización a fin de que se convierta en el vínculo operativo que integre a los museos de América Latina y del Caribe y dé satisfacción a las aspiraciones enunciadas anteriormente.

2/ De no lograrse este propósito, se recomienda la creación de una nueva Asociación que asuma y realice los fines de integración, asistencia técnica, intercambio de experiencias y mutuo apoyo entre los museos de América Latina y del Caribe.

b/ Al constatar que a la mayoría de los museos de nuestros países se les dificulta el cumplimiento de sus fines y objetivos por su excesiva dependencia de otros organismos, recomendamos que se les confiera la debida autonomía presupuestaria, programática y administrativa.

c/ Al considerar que los bienes culturales de nuestros países están sometidos a constante depredación, se hace indispensable que los museos se conviertan en organismos que refuercen activamente la acción de las instituciones a quienes por ley les ha sido atribuida la tarea de preservar nuestro patrimonio.

d/ Al considerar que los museos de América Latina y del Caribe comparten y conforman una realidad socio-cultural común, proponemos:

1/ La creación e implementación de un "Manual de sistemas y procedimientos administrativos" para los museos de América Latina y del Caribe.

2/ La clasificación y categorización del personal científico, técnico y administrativo de los museos, a fin de obtener su mejoramiento y perfeccionamiento profesional, su reconocimiento de prestaciones y servicios sociales, para su mejor desempeño en el desarrollo de los museos.

3/ La unificación de sistemas de registro y catalogación de los bienes culturales que conforman las colecciones, patrimonio de los museos.

e/ Al ser los museos uno de los recursos utilizados por el turismo, se recomienda que en los planes de financiación de obras con fines turísticos se incluya un porcentaje de esas inversiones para la adecuada conservación y difusión de los museos y colecciones, respectivamente.

f/ Al considerar que el continente y contenido de los museos (edificios y colecciones) se encuentran en constante amenaza de deterioro por falta de adecuadas condiciones de conservación, se recomienda que se creen y adopten normas mínimas de seguridad, de acuerdo a la realidad Latinoamericana y del Caribe.

g/ Que el programa regional PNUD-UNESCO publique y distribuya a la brevedad, un boletín informativo y bi-

bliográfico con periodicidad.

II/ Sobre la organización y contenido del Curso-Seminario para Administradores y Directores de Museos

a/ Para facilitar una mejor integración, al respecto de las realidades de América Latina y del Caribe, y una más amplia formación de los participantes, se recomienda que la sede de los Cursos-Seminarios de Museología, auspiciados por la UNESCO y el PNUD, sea rotativa entre los países del área, que garanticen una infraestructura básica de recursos y servicios, para su correcta puesta en marcha.

b/ Que la oficina del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural PNUD-UNESCO realice una encuesta preliminar al Curso Seminario de Museología, para que los Directores de Museos de América Latina y del Caribe sugieran oportunamente los temas de mayor interés de acuerdo a sus problemas, experiencias y proyectos en desarrollo.

c/ La selección de temas y la posterior asignación de profesores idóneos debe atenderse a los problemas señalados como prioritarios de la realidad latinoamericana y del Caribe.

d/ Es necesario que exista la continuidad en el conocimiento, divulgación y aprovechamiento de las experiencias obtenidas en el desarrollo de los Cursos-Seminarios de Museología.

Por consiguiente, se hace necesario que sus organizadores garanticen la acumulación de conocimientos, a través de la difusión de normas y procedimientos adoptados, de los documentos de trabajo, de las informaciones y experiencias adquiridas en los cursos, estableciendo una red de distribución entre las instituciones de los países participantes.

Con la recomendación final y el compromiso que adquieren los abajo nombrados de divulgar el contenido de estas conclusiones, se clausura el Curso-Seminario para Directores y Administradores de Museos sobre Planeación, Financiación y Organización de Museos, en la ciudad de Bogotá, a los 17 días del mes de octubre de 1980.

Comisión Redactora:

Fabio Magalhaês

Lucía Montoya

Graciela Pantin

Víctor Pimentel

Participantes:**Argentina:**

Nohemí María C. Lozada de Solía

Manuel Eugenio Macchi

Bolivia:

Alberto Medina Mendieta

Rolando Varela Galván

Brasil:

María Helena Duboc Andrés

Fabio Luis Pereira de Magalhaês

Regina Mendoza Furtado Mattos

María Ignez Zuccon Mantovani

Colombia:

Marina Cadavid Hernández

Jorge Orrego Gaviria

Carmen Uribe de Idarraga

Aída Martínez

María Mercedes Castilla de Kuhne

María del Carmen Benavides

Luz Amparo Adames de Jiménez

Sally Yolanda García Jiménez

Lucía Montoya Gómez

Silvia Ayerbe de Caicedo

Esperanza Gómez de Zárate

Jorge Barreto

María Victoria B. de Uribe

Nohema de Lamus

Hernando Arias

Germán Páez Morales

Costa Rica:

Ana Acosta Vega

Chile:

Andrés Pinto Picó

Carlos Lastarria Hermosilla

Ecuador:

Vicente Mena P.

Edgar W. Vinueza López

Guatemala:

Dora Guerra de González

Nicaragua:

Armando Mejía Godoy

Panamá:

Marcela Camargo

Perú:

Víctor Pimentel

Jesús Lambarri Bracesco

Uruguay:

Mario César Tempone

Venezuela:

Nelson A. Dávila

Flor Zambrano de Gentile

Graciela Pantin

Henriqueta Peñalver Gómez

Conferencistas-ponentes

**II Curso Regional de Museología
Bogotá, agosto/octubre 1980**

Alice Aguiar de Barros Fontes (Brasil)
Biblioteca José Mindlin
São Paulo

Macarena Agüero (Chile)
Psicóloga
Santiago de Chile

Cecilia Alvarez (Colombia)
Directora
Centro Nacional de Conservación, Restauración y
Museología de Santa Clara
Bogotá

Fernanda de Camargo Almeida Moro (Brasil)
Presidente Fundação Estadual de Museus do Rio de
Janeiro
Rio de Janeiro

Antonio Castañeda (Colombia)
Fotógrafo

Centro Nacional de Conservación, Restauración y
Museología de Santa Clara
Bogotá

Alfonso Castrillón (Perú)
Profesor de Historia del Arte — Universidad de
San Marcos
Lima

Claude Dieterich (Perú)
Diseñador gráfico
Lima

Sergio Durán Pitarque (Ecuador)
Sub-Director — Museo del Banco Central del Ecuador
Quito

Manuel Espinoza (Venezuela)
Director — Galería de Arte Nacional
Caracas

Martha de Garay (Colombia)

Centro Nacional de Conservación, Restauración y
Museología de Santa Clara
Bogotá

Daniele Giraudy (Francia)

Directora — Atelier des Enfants
Centre Georges Pompidou
París

Jorge Gutiérrez (Colombia)

Universidad Católica
Bogotá

Franca Helg (Italia)

Arquitecta
Turín

Guillermo Joiko (Colombia)

Centro Nacional de Conservación, Restauración y
Museología de Santa Clara
Bogotá

Felipe Lacouture (México)

Director — Museo Nacional de Historia
Castillo de Chapultepec
México, D. F.

Gustavo Palomino Gómez (Colombia)

Abogado
Bogotá

Claude Pécquet (Francia)

Programador
Centre Georges Pompidou
París

Darío Rodríguez (Colombia)

Centro Nacional de Conservación, Restauración y
Museología de Santa Clara
Bogotá

María Victoria de Robayo (Colombia)

Directora — Museo de Arte Moderno
Bogotá

Anexo 6

Lista de participantes

II Curso Regional de Museología Bogotá, agosto/octubre 1980

C.D.: Curso/Seminario para Directores y Administradores de Museos sobre Planeación, Financiación y Organización
C.A.: Curso/Taller para Auxiliares-Técnicos de Museos sobre Presentación y Explicación Museográfica

Argentina

Juan José Ganduglia
Jefe del Dpto. Técnico
Museo de la Casa de Gobierno
Escuela Nacional de Museología
Buenos Aires

Rosa Elvira Iglesias
Secretaría Técnica
Museo Histórico Nacional del Traje
Buenos Aires

María Teresa Iglesias
Jefe del Area de Difusión
Museo de la Casa de Gobierno
Buenos Aires

C.A.

C.A.

C.A.

Nohemí María C. Lozada de Solla
Directora del Museo Histórico Nacional
"Casa del Virrey Liniers de Alta Gracia"
Córdoba

Manuel Eugenio Macchi
Director Palacio San José
Museo Histórico "Urquiza"
Entre Ríos

Bolivia

Alejandro Bocángel
Catalogador del Museo Nacional de Arte
La Paz

Alberto Medina Mendieta
Director, Casa de la Cultura
Universidad Técnica de Oruro
Oruro

C.D.

C.D.

C.A.

C.D.

Enrique Sáenz
Departamento de Procesamiento de Datos
Museo Arqueológico de La Paz
La Paz

Rolando Valera Galván
Director Museo Casa de Murillo
de la Municipalidad de La Paz
La Paz

Brasil

María José Assumpção Da Cunha
Técnica en Asuntos Culturales
Museu de Inconfidência
Ouro Preto, Minas Gerais

María Helena Duboc Andrés
Directora de Coordenação dos Museus do Maranhão
Sao Luis — Maranhão

Claudia Maria Ferreira
Directora Adjunta del Museu de Floclore Edison
Carneiro
Responsable del sector técnico de Museología
Rio de Janeiro

Fabio Luis Pereira de Magahlaes
Director, Pinacotecas de Estado de São Paulo
São Paulo

Regina Mendoza Furtado Mattos
Directora do Museu "Cámara Cascudo"
Natal, Rio Grande do Norte

Eva Salvador Vasconcelos
Jefe de la División de Antropología del Museu del
Estado de Pernambuco
Recife — Pernambuco

María Ignez Zuccon Montovani
Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo
Divisão de Museus
São Paulo

C.A. **Colombia**
Elvira María Alvarado
Biólogo Marino del Museo del Mar
Bogotá C.A.

C.D. Hernando Arias
Asistente de la Facultad de Ciencias de la
Universidad Nacional de Colombia
Ciudad Universitaria
Bogotá C.D.

C.D. Jorge Barreto
Museo del Mar
Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Bogotá C.D.

C.D. María del Carmen Benavides
Directora, Fondo de Promoción de la Cultura
Banco Popular
Bogotá C.D.

C.A. Ofelia Botero Duque
Secretaria General del Museo de Arte de
Medellín "Francisco Antonio Zea"
Medellín — Antioquia C.A.

C.D. Marina Cadavio Hernández
Directora Museo Arqueológico del Quindío
Banco Popular
Armenia — Quindío C.D.

C.D. Silvia Ayerbe de Caicedo
Directora del Museo Arquidiocesano de Arte
Religioso de Popayán
Popayán — Cauca C.D.

C.A. Iván Cano Mejía
Asistente de la Dirección
Museo de Arte Contemporáneo
Bogotá C.A.

C.D. Hernán Corrales
Asistente del Museo Nacional
Bogotá C.A.

- Leonor Aya de Díaz
Tecnóloga del Museo Nacional
Bogotá C.A.
- Juan Guillermo Escobar Laverde
Curador II del Museo Universitario UDEA
Medellín — Antioquía C.A.
- Graciela Esguerra Groufray
Coordinadora Técnica, Cursos de Museología
Bogotá C.A.
- Sally Yolanda García Jiménez
Administradora del Museo Nacional
Bogotá C.D.
- Lucía Montoya de Gómez
Directora, Museo de Arte de Medellín
"Francisco Antonio Zea"
Medellín — Antioquía C.D.
- Carmen Uribe de Idarraga
Directora, Museo Nacional de Comunicaciones
Bogotá C.D.
- Luz Ampapp Adames de Jiménez
Antropóloga, Museo Arqueológico
"Casa del Marqués de San Jorge"
Bogotá C.D.
- María Mercedes Castilla de Kuhne
Directora Técnica del Museo Indígena Ethnia
Bogotá C.D.
- Leonor Lizcano Mariño
Guía del Museo 20 de Julio
Bogotá C.A.
- Aída Martínez C.
Directora del Fondo Cultural Cafetero
Bogotá C.D.
- Jorge Orrego Gaviria
Medellín — Antioquía C.D.
- Carolina Ponce de León
Coordinadora del Departamento de Educación
Museo de Arte Moderno
Bogotá C.A.
- Germán Páez
Director del Museo de Arte Contemporáneo
Bogotá C.D.
- Nohema Pinedo de Lamus
Directora de la Casa de la Cultura
Cúcuta — Norte de Santander C.D.
- María de la Luz de Puech
Antropóloga, Museo de Arte y Tradiciones
Populares
Bogotá C.A.
- María Eugenia Valencia de Redondo
Secretaria General del Museo Arquidiocesano
de Arte Religioso
Popayán — Cauca C.A.
- Ana Rodríguez Roda
Asistente de la Dirección del Fondo
Cultural Cafetero
Bogotá C.A.
- Jairo Rodríguez
Preparador del Museo del Mar
Bogotá C.A.
- Gloria Oviedo de Rueda
Directora de Artes Plásticas en Pro-Art
Centro de Educación Humanística
Universidad del Rosario
Bogotá C.A.
- Esperanza Gómez de Zárate
Museo del Mar
Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Bogotá C.D.
- Costa Rica**
Ana Acosta Vega
Directora Museos Regionales C.D.

Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes
San José

Chile

Militza Agusti
Funcionaria del Departamento de Museografía
Dirección de bibliotecas, archivos y museos
Ministerio de Educación
Santiago de Chile

Carlos Berner Muñoz
Museólogo del Museo Nacional de Historia Natural
Santiago de Chile

Carlos Lastarria Hermosilla
Conservador-Jefe del Museo de Bellas Artes
Viña del Mar

Andrés Pinto Picó
Subdirector del Museo Histórico Nacional de Chile
Santiago de Chile

Ecuador

Rocío de Acosta
Directora de la Reserva Arqueológica
del Museo Jacinto Jijón y Caamaño
Universidad Católica
Quito

Rina Cevallos
Jefe de Guías del Museo Casa de la Cultura
Ecuatoriana
Quito

Vicente Mena P.
Director de Museos de la Casa de Cultura
Ecuatoriana
Secretario General de la Asociación Ecuatoriana
de Museos (ASEM)
Quito

Carmen Rosa Ponce
Curadora del Museo del Banco Central del
Ecuador "Museo Camilo Egas"
Quito

Edgar W. Vinueza López
Subdirector del Museo Jacinto Jijón y Caamaño
Pontificia Universidad Católica del Ecuador
Quito

Guatemala

Dora Guerra de González
Directora del Museo Nacional de Arqueología
y Etnología de Guatemala
Guatemala

Nicaragua

Armando Mejía Godoy
Ministerio de Cultura
Gobierno de Reconstrucción Nacional
Nicaragua

Panamá

Marcela Camargo
Jefe, Museo del Hombre Panameño
Panamá

Elvia Zambrano
Jefe de Sala del Museo de Historia de Panamá
Panamá

Perú

Manuel Azañero Gómez
Técnico Restaurador del Museo Nacional de
Historia
Lima

Jesús Lambarri Bracesco
Director del Museo de Arte Religioso
Fundación: José Orihuela — Arzobispado del Cuzco
Cuzco

Víctor Pimentel G.
Director del Museo Nacional de Antropología
y Arqueología
Lima

Rodolfo Vera Loayza
Museógrafo del Museo Nacional de Antropología

C.A.

C.A.

C.D.

C.D.

C.A.

C.A.

C.D.

C.A.

C.D.

C.D.

C.D.

C.D.

C.A.

C.A.

C.D.

C.D.

C.A.

y Arqueología
Lima

Vicente Zauny
Director del Museo Italiano de Lima
Lima

Uruguay

Mario César Tempone
Director del Museo de Bellas Artes "Juan
Manuel Blanes"
Montevideo

Venezuela

Rafael Castro G.
Jefe de la Unidad de Extensión de la
Galería de Arte Nacional
Caracas

Nelson Dávila
Museo de Historia y Arqueología
Casa de los Celis
Valencia

Flor Zambrano de Gentile C.D.
Museo Bolivariano
Caracas

C.A. Josefina Navas Navas C.A.
Encargada del Museo y Departamento de Pedagogía
del Museo de Arte, Historia y Antropología
de Valencia

C.D. Valencia C.D.
Graciela Pantín C.D.
Sub-directora Administrativa
Galería de Arte Nacional
Caracas

C.A. Henriqueta Peñalver Gómez C.D.
Presidente de la Fundación "Lizandro Alvarado"
Directora Fundadora de los Museos de Antropología
e Historia de las ciudades de Valencia y Maracay

C.D. Valencia

**Otras publicaciones del Proyecto Regional
de Patrimonio Cultural
PNUD/UNESCO:**

**1/ Propuesta relativa a la conservación y
desarrollo del centro histórico de Cusco**

**2/ Inventario y catalogación del
patrimonio cultural**

**3/ Coloquio sobre la preservación de los
Centros Históricos ante el crecimiento de
las ciudades contemporáneas**

**4/ Cursos de restauración de monumentos,
conservación de Centros, Sitios Históricos.
Documento sumario Cusco 1975-78**

**5/ Museología y patrimonio cultural:
críticas y perspectivas**

**6/ Críticas y perspectivas de la
arqueología andina**

**7/ Los textiles precolombinos y su
conservación**

**8/ El museo y el niño, programas
experimentales en Colombia, Chile,
Ecuador y Perú 1979-80**

Supervisión general: Sylvio Mutal
Fotografías: Mario Acha, Manuel Romero y archivo
Compilación y cuidado de la edición: Juana Truel
Diseño: Claude Dieterich
Impresión: INDUSTRIALgráfica S.A.