

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



VERSIÓN ONLINE / Feb 2011

A.4.1
Vol 2

Museología y patrimonio cultural: críticas y perspectivas



Indice

Presentación <i>Sylvio Mutal</i>	5	Algunas experiencias en planeamiento y desarrollo de pequeños museos <i>Fernanda de Camargo e Almeida</i>	27
Introducción	7		
Museología: problemas y perspectivas en América Latina <i>Felipe Lacouture</i>	11	El proceso de formación y evolución del museo: Su función en el contexto socio-ambiental <i>Franco Minissi</i>	31
Museología: políticas y acciones de COLCULTURA <i>Sebastián Romero</i>	17	El proceso formativo y evolutivo del museo: Su función en el contexto socio-ambiental <i>Bruno Molajoli</i>	35
El IILA y la colaboración cultural Italo-latinoamericana <i>Carlos Perrone Capano</i>	21	La arquitectura del museo <i>Franca Helg</i>	41
Resumen de las principales ponencias presentadas en el Coloquio Internacional "Los Museos y el Patrimonio Cultural" Bogotá 21/25 noviembre de 1979	25	Museo y Arquitectura <i>Manfred Lehmbruck</i>	45
		La arquitectura y la función del museo como punto central para la promoción y difusión	

cultural		El museo como centro de promoción y difusión cultural	
<i>Bart van Kasteel</i>	47	<i>Nicola Spinosa</i>	71
<hr/>			
Problemas de conservación y formación del personal técnico		Anexos	
<i>Michele Cordaro</i>	51	Conclusiones y recomendaciones del Coloquio Internacional "Los Museos y el Patrimonio Cultural"/Bogotá 21/25 noviembre de 1979	75
<hr/>			
El museo como centro de promoción y difusión cultural		Lista de Participantes/Coloquio "Los Museos y el Patrimonio Cultural/Bogotá 21/25 noviembre de 1979	79
<i>Martha Arjona</i>	55	Conferencia Intergubernamental sobre "Las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe"/Bogotá 10/20 enero 1979	83
<hr/>			
El museo como centro de promoción y difusión cultural		Documento final de la Reunión de Expertos Nacionales e Internacionales para la Creación de una Escuela de Museología en Bogotá/29 noviembre/6 diciembre 1978	87
<i>Palma Bucarelli</i>	57	Cursos ofrecidos por la Escuela Regional de Museología de Bogotá	91
<hr/>			
El museo, la última frontera			
<i>Hernán Crespo Toral</i>	61		
<hr/>			
El museo como centro de promoción y difusión cultural			
<i>Carlos Rodríguez Saavedra</i>	63		
<hr/>			
El museo como centro de promoción y difusión cultural			
<i>Eduardo Serrano</i>	67		
<hr/>			

Presentación

Hace algunos años, cuando se iniciaron las actividades del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural cuyos objetivos son la preservación y la puesta en valor del patrimonio cultural y artístico de la región andina, se subrayó el papel fundamental que cumplen los museos como instituciones dedicadas, precisamente, a conservar este legado y a ponerlo al servicio de la comunidad.

Una mirada a la condición de los museos de la región, muestra, no obstante, que los museos de América Latina, en la mayoría de los casos, no están preparados para conservar sus objetos del deterioro ambiental, dado que no cuentan con la infraestructura necesaria ni con el personal adiestrado en técnicas de conservación. No solamente en este aspecto fundamental de la conservación física, sino también en lo que se ha denominado la “conservación activa” el problema es agudo. Esta situación refleja un tipo de política museológica en el que se hace muy poco por formar a técnicos especializados en las distintas fases de la conservación, que comprende desde el almacenamiento de los objetos, su “conservación” propiamente, la exhibición de los mismos y la investigación.

Los museos de América Latina —región que posee inmensas riquezas culturales y artísticas, tanto precolombinas como coloniales y contemporáneas— necesitan contar con las estructuras adecuadas para reorientar su función en la sociedad contemporánea.

El concepto del museo está en proceso de revisión en muchos lugares del mundo. No podemos permitir que América Latina, que cuenta con un enorme potencial creativo, cometa los mismos errores que se cometieron en decenios pasados en el Viejo Mundo. Antes de que sea demasiado tarde, se pueden y deben plantear nuevas formulaciones de lo que constituye un museo, y adoptar nuevas técnicas museográficas que tomen en cuenta tanto la tendencia que enfatiza la conservación de objetos, como la que ve en el museo una institución abierta fundamentalmente hacia el público.

Los museos desempeñan un papel importantísimo en el proceso educativo; por medio de ellos se fomenta y se promueve el sentimiento de la propia identidad cultural. Debe prestarse especial atención en los museos a las generaciones jóvenes por medio de actividades en las que éstas participen activamente. A través de ellas,

el niño y el joven podrán ver en el museo no sólo un lugar donde se aprecia la cultura, sino también donde se “hace” cultura. El museo se convierte así en un centro cultural para la comunidad.

Esta publicación es un sumario de lo que la UNESCO y el PNUD, en conjunto con los gobiernos y otras instituciones nacionales e internacionales, han realizado en la región en materia de museología, tratando de redefinir las características y funciones del museo, especialmente en lo que se refiere al patrimonio cultural. Debemos destacar los esfuerzos positivos ya realizados en este campo de la museología por el Centro de Churubusco, que ha colaborado a llenar el vacío existente. Nuestras actividades esperan reforzar y aumentar los que se está realizando ya en México.

Se están llevando a cabo actualmente, con los auspicios del Instituto Colombiano de Cultura/COLCULTURA y el apoyo de UNESCO/PNUD los Cursos regionales de Museología para Directores y Auxiliares de Museos.

El entusiasmo e interés expresados por los gobiernos y museos de la región nos alienta y demuestra el deseo que existe de mejorar las condiciones de los museos e instituciones culturales. Muchos países están organizando jornadas museológicas, seminarios y cursos de formación sobre el museo y el niño, en ocasión del “Año Internacional del Niño”. El propio Proyecto Regional realiza

una fructífera actividad en este campo de “El Museo y el Niño” y los años ochenta sin duda representarán un gran desafío en este campo.

Agradecemos la colaboración de ICOM a lo largo de los trabajos preparatorios tanto del Coloquio como de los Grupos de Trabajo y, más recientemente, en la organización de los Cursos Regionales de Museología. Las sugerencias y el apoyo brindados por ICOM han sido de capital importancia tanto en las discusiones previas como en el establecimiento de los Cursos.

Quisiera expresar mi agradecimiento al Instituto Colombiano de Cultura, al Instituto Italo Latinoamericano de Roma, al Convenio Andrés Bello y a mis colegas de UNESCO y de PNUD por sus valiosos aportes. Mi reconocimiento va también a los destacados profesores, provenientes de América Latina y de fuera de la región, que participaron en los diversos eventos realizados sobre temas museológicos en los últimos años bajo el auspicio del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural.

Coordinador Regional y
Asesor Técnico Principal
Proyecto Regional de Patrimonio Cultural
UNESCO-PNUD

Introducción

Resumen de actividades: museología y patrimonio cultural 1977/1980

Uno de los objetivos del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural de UNESCO/PNUD es el de difundir información acerca de una serie de materias relacionadas con los bienes culturales, tanto del pasado como contemporáneos, de los pueblos de esta región, a fin de crear conciencia social y cultural de los valores de este patrimonio en los diversos grupos de la población, y de promover así un desarrollo de carácter multidimensional.

Este objetivo necesariamente requiere de una política de conservación activa del patrimonio cultural. En este sentido, cumple a los museos de América Latina desempeñar un papel fundamental, no sólo en la conservación física de los objetos testimoniales del pasado, sino también en la comunicación de estos al público.

Los museos merecen, pues, la atención preferente de quienes tienen a su cargo la tutela del legado artístico y cultural.

Como muchas otras instituciones —y como los mu-

seos en otras partes del mundo— los museos de América Latina atraviesan una crisis. Las viejas concepciones de lo que constituye un museo no se adaptan siempre a las nuevas necesidades que surgen de la sociedad actual; el cómo hacer para que un museo proyecte los valores culturales a la sociedad en que está inserto es hoy día tema de muchos debates, y preocupación central del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural.

Coloquio sobre Museología y Patrimonio Cultural / Bogotá, noviembre de 1977

Conscientes de la importancia que el museo tiene dentro de la sociedad, los gobiernos de los países andinos acordaron revisar en común sus políticas y programas museológicos, dentro del marco del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural (UNESCO/PNUD).

En este contexto, y en respuesta a la solicitud de los gobiernos involucrados, un grupo de especialistas de América Latina y de Europa se reunió (por invitación del Instituto Colombiano de Cultura), en un Coloquio

que tuvo lugar en Bogotá, del 21 al 25 de noviembre de 1977, sobre el tema "Los museos y el patrimonio cultural".

La reunión fue organizada conjuntamente por el Instituto colombiano de Cultura (COLCULTURA), el Instituto Italo-Latinoamericano de Roma (IILA) y el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural (UNESCO/PNUD). El Ministro de Educación de Colombia, el Secretario General del IILA y el Coordinador del Proyecto Regional estuvieron presentes en una reunión inaugural, luego de la cual empezaron las labores de los participantes en el Coloquio.¹

El Dr. Giulio Carlo Argan, renombrado historiador del arte y Alcalde de Roma, expresó, en un breve mensaje dirigido a los participantes, su convencimiento de que, en nuestra sociedad contemporánea, la función social, pedagógica y científica del museo deberá cambiar radicalmente. El museo ya no puede ser un simple depósito de los testimonios del pasado, sino que debe constituirse en un centro de elaboración de datos culturales, a disposición de toda persona que los solicite: un centro de información al servicio de la comunidad. En un mundo que persigue el establecimiento de una democracia plena, el museo deberá ser el instrumento de una nueva cultura, accesible a todos.

De hecho, las conclusiones del Coloquio² reflejaron las realidades de los museos y su relación con la sociedad tal como se viven y se perciben en los distintos países en vías de desarrollo de América Latina y el Caribe.

Unas veinticinco ponencias fueron presentadas, sobre temas que comprendían: "El proceso formativo y evolutivo del museo: su función en la sociedad contemporánea"; "Problemas de museología: técnicas y métodos de conservación; programación, capacitación de personal calificado"; "Arquitectura de los museos"; "El museo como centro de información, comunicación y promoción cultural", entre otros.

Los trabajos, sometidos por especialistas provenientes de Bolivia, Brasil, Cuba, Ecuador, Italia, México, Pana-

má, Países Bajos, Perú, República Federal de Alemania y Venezuela, suscitaron discusiones fecundas entre los participantes y un numeroso grupo de observadores colombianos, incluidos los representantes de la Asociación Nacional de Museos. Estos debates llevaron a las conclusiones y recomendaciones adoptadas por el Coloquio, y que subrayan los aspectos siguientes:

El museo debe considerarse como un instrumento de educación permanente para la comunidad en general y, por tanto, deberá integrarse en el contexto socio-ambiental en que opera.

El museo no es solamente un edificio donde se guardan los objetos que constituyen parte del patrimonio cultural: es también el lugar donde es posible reconocer la obra del hombre y su relación con el medio ambiente.

Esta concepción del museo presupone un determinado proceso de "musealización", que se identifica con una política de conservación activa y se opone al concepto estático y tradicional del museo.

Este nuevo concepto de "musealización" implica estrategia de planificación basada en un conocimiento analítico y físico de las condiciones sociales del ambiente, así como un inventario sistemático de los materiales existentes y una clara evaluación de los medios a disposición, tanto en lo que se refiere a los recursos humanos como a los logísticos.

Entre otras conclusiones, se subrayó también que el museo tiene la responsabilidad de difundir información y de ser un agente de promoción cultural.

Se recalcó igualmente que el museo debía ser un instrumento a través del cual el individuo pudiera tomar conciencia de su realidad presente y de su condición humana, y que estimulara su participación creadora en la vida comunitaria.

Así, pues, además de cumplir funciones específicas, el museo puede y debe contribuir al desarrollo y a la transformación de la sociedad.

El Coloquio precisó que, para lograr estos objetivos, es necesario establecer un vínculo interdisciplinario entre las actividades del museo y las de la universidad, así como con las de la "escuela" en todos sus niveles y las de otras instituciones de orden socio-cultural.

A pesar de que los participantes en el Coloquio opinaron que la educación, en sí misma, no era de su es-

1/ Véase en el Anexo 2 la lista de los participantes en el Coloquio.

2/ Las Conclusiones del Coloquio se encuentran en el Anexo 1.

tricta competencia, unánimemente acordaron que era necesario renovar el sistema educacional en su conjunto. El museo podría ser causa y efecto de tal renovación, tan deseada por la sociedad contemporánea. Así, el Ministro de Educación de Colombia, al referirse en su discurso inaugural al papel que deben desempeñar los museos en el sistema educativo vigente, afirmó que el Coloquio constituía una magnífica oportunidad para relacionar los museos al sistema educacional, y que debían abandonarse las viejas concepciones según las cuales el pasado se conserva en instituciones remotas, alejadas del proceso educativo.

Además de las discusiones y de los eventos sociales, se realizaron, durante los días del Coloquio, visitas a los diversos museos de Bogotá y se mostraron películas ilustrativas de las experiencias que se llevan a cabo en muchos museos de Europa y América.

Bogotá sirvió como "laboratorio", donde se pudo apreciar (en las visitas realizadas a distintos museos) las tendencias que existen en el campo de la museología y la museografía. Así, el Museo del Banco de la República, que alberga la colección de oro precolombino, constituye un estupendo ejemplo de arquitectura moderna. Por otro lado, en el centro de la ciudad, viejas casonas y conventos han sido convertidos en museos arqueológicos y de arte colonial. Muchas otras casas en Bogotá están siendo restauradas con fines museológicos, a tal punto que algunos de los participantes se preguntaban si no existe, en ciertos países latinoamericanos, la tendencia a convertir casas antiguas en museos con el fin primordial de salvaguardar el edificio. ¿Es ésta una conservación "activa" en un museo "abierto"? Se consideró que, en general, este tipo de "musealización" regresiva de casas, calles y ciudades debía evitarse, a menos de integrar estos monumentos dentro de una estructura social viva.

Los participantes en el Coloquio tuvieron oportunidad de dialogar ampliamente con los directores de los museos locales y con los arquitectos encargados de dos grandes proyectos en Bogotá: la adaptación de la antigua cárcel de Bogotá al Museo Nacional de Colombia y el nuevo Museo de Arte Moderno.

El Coloquio, que contó con la cooperación tripartita de COLCULTURA, el IILA y el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural (UNESCO/PNUD) congre-

gó a museólogos, arqueólogos, arquitectos, antropólogos, científicos sociales y educadores que abordaron los problemas de la museología desde perspectivas conceptuales, técnicas y económicas. Mas que un evento euro-latinoamericano, se trató de un evento universal, como se desprende de los debates, las conclusiones y la diversa proveniencia de los participantes.

Como bien lo expresó el Secretario General del IILA al finalizar la reunión, quedó probado que, gracias al común esfuerzo realizado por organizaciones nacionales e internacionales que trabajan en el mismo campo, es posible establecer relaciones sólidas y benéficas que lleven a un intercambio de experiencias de efecto multiplicador para bien de los museos en el área de América Latina y el Caribe, a fin de que estos respondan a las necesidades de la sociedad contemporánea.

La Conferencia Intergubernamental de la UNESCO sobre Políticas Culturales en América Latina y el Caribe

Las discusiones y debates en que participaron especialistas de distintas partes del mundo y sus colegas colombianos no terminaron con el Coloquio de noviembre de 1977. Cuando, del 10 al 20 de enero de 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 una Escuela de Museología en Bogotá, para capacitar personal en los campos de la conservación, restauración y promoción museológica de los países de la región. Se recogía así el sentir de COLCULTURA, que aspiraba a que se considerara la situación de los museos en los proyectos contemporáneos de desarrollo socio-cultural.

La Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales en América Latina y el Caribe adoptó un número de resoluciones relativas a la museología, la museografía, el patrimonio cultural, el fomento a la educación artística y creativa y la vida cultural de la comunidad.³ Durante el transcurso de la Conferencia Intergubernamental, se puso de relieve que sólo la integración de los factores culturales garantiza que las opciones del

3/ Las resoluciones pertinentes se encuentran en el Anexo 3.

desarrollo respondan cabalmente a las aspiraciones de los grupos sociales y naciones a los cuales se aplica.

Se insistió también en el hecho de que la formación y la capacitación de recursos humanos para el desarrollo cultural constituye una condición necesaria para la eficiente aplicación de las políticas culturales, especialmente en campos como la conservación del patrimonio cultural y la museología. Para ello, la Conferencia recomendó a los distintos Estados Miembros de América Latina y el Caribe que contemplan la mejora de sus museos en sus programas de cultura mediante el aumento cualitativo y cuantitativo del personal y del equipamiento de las instalaciones. Reconocida la necesidad de elevar el nivel de la formación museológica, la Conferencia adoptó una resolución que recomendaba a la UNESCO y al PNUD apoyar técnica y financieramente la creación de una Escuela Regional de Museología en Bogotá, teniendo en cuenta que Bogotá contaba con un Centro de Restauración (además de otras condiciones apropiadas) y que el Gobierno de Colombia ofrecía su apoyo.

En este sentido, el Gobierno de Colombia suscribió con la UNESCO y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo 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 de la UNESCO/PNUD un programa para la formación de profesionales de América Latina y el Caribe, que iniciaría sus actividades en los museos de los países signatarios del Proyecto Regional: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, Perú y Venezuela.

Reuniones de Trabajo para la Elaboración de los Currícula de los Cursos Regionales de Museología

El Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA) organizó reuniones de trabajo con UNESCO y el PNUD dentro del marco del Proyecto de Desarrollo Cultural en Colombia y 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 América Latina, Europa, Israel y África, para elaborar el currículum y el pensum de los cursos a dictarse en 1979-80, con el fin de

crear la Escuela Regional de Museología en el decenio de 1980.

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

Con el fin de obtener un conocimiento detallado sobre los museos en Colombia, COLCULTURA, a través del Proyecto de Desarrollo Cultural de UNESCO/PNUD, realizó una encuesta nacional que servirá, sin duda, para diagnosticar las necesidades de trabajo del curso.

Como resultado de estas reuniones y consultas,⁴ es posible ofrecer hoy al personal directivo y auxiliar en servicios de los museos de América Latina y el Caribe los siguientes cursos:

Curso Taller de Actualización para Directores

Curso Inicial de Capacitación Técnica para Auxiliares⁵

En 1980-81 se prevé el establecimiento de cursos similares dirigidos a Directores y especialistas en el campo de diseño museológico y museografía.

Ambos cursos se llevarán a cabo, inicialmente, en la sede del Museo de Arte Moderno de Bogotá, mientras se terminan los trabajos de habilitación del área destinada para este fin en el Centro de Restauración de Santa Clara.

Una vez evaluados los cursos de 1979, se pretende realizar cursos de museología en la Escuela de Museología de Bogotá en los años 80.

4/ Ver las conclusiones de la reunión de expertos realizada en Bogotá en noviembre diciembre 1978.

5/ Ver descripción detallada de los cursos en el Anexo 5.

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

TITULO II – DEFINICION DEL MUSEO

ARTICULO 3

El ICOM reconoce la calidad de museo a toda institución permanente que conserva y presenta colecciones de objetos de carácter cultural o científico para fines de estudio, educación y delectación.

ARTICULO 4

Entran en esta definición:

- a/ las galerías permanentes de exposición dependientes de bibliotecas y centros de archivos,
- b/ los monumentos históricos, las partes de monumentos históricos o sus dependencias, como los tesoros de

las iglesias, los sitios históricos, arqueológicos y naturales, si están abiertos oficialmente al público,
c/ los jardines botánicos, zoológicos, acuarios, vivariums y otras instituciones que presentan especímenes vivos,
d/ los parques nacionales.

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 funcio-

2/ *Professional Training of Museum Personnel in the World*, 1972.

Actual state of the problem.

Edición fotocopiada del original mecanografiado. ICOM.

1/ ICOM

Estatutos, edición del Comité Nacional Portugués, 1969.

namiento del Museo".

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 tota-

lidad 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 productora y no reproductora 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 pro-

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

Prof. Nicola Spinosa.

Coloquio Internacional 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.

pias 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, principiando 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 La-

tinooamérica, 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 documento 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

5/ Obra citada, número 3. Prof. Nicola Spinosa. Cita de Franco Russoli, pág. 7.

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.

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:

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 Wae-ver.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, estos 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 intencio-

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.

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).

nes 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 europea, 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 cuadrados, 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 urgente 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. CAVEIS-SELA.

Museología: Políticas y Acciones de Colcultura

Sebastián Romero B.

La Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales en América Latina y el Caribe, organizada por UNESCO a nivel ministerial y efectuada en Bogotá en enero de 1978, consideró que la formación de recursos humanos en el área de la museología beneficiaría considerablemente las acciones de los museos de los países de la región y que ello sería posible a través de la creación de una Escuela cuya necesidad es sensible para quienes trabajan en este campo. En la recomendación N° 34 del Informe Final de la Conferencia se establecía que la Escuela tendría su sede en Bogotá, donde existen las condiciones apropiadas para su funcionamiento y donde contaría con el Centro Nacional de Restauración como apoyo inicial de sus tareas.

De esta manera se evidenciaba un antiguo anhelo de los museos de los países del área y el trabajo constante que el Instituto Colombiano de Cultura ha realizado en este sentido, bajo la preocupación permanente de su Directora Gloria Zea de Uribe. Como antecedente inmediato de la iniciativa debe reconocerse el Coloquio Internacional sobre Museología y Patrimonio Cultural,

que tuvo lugar en Bogotá en noviembre de 1977, y que contribuyó a evidenciar el hecho de que los problemas que afectan a los museos son comunes dentro de los países de la región y que se hace indispensable una enérgica acción que promueva su adecuado desarrollo. El Instituto Colombiano de Cultura ha tenido conciencia de la importancia del museo como vehículo educativo y de su eficacia en la protección del patrimonio cultural en el sentido más amplio. Sin embargo, el fortalecimiento de los museos en el país sólo es posible por medio de un laborioso trabajo dentro de las fronteras nacionales y de una amplia mirada de las experiencias que en este sentido han realizado otros países.

De ahí que la Conferencia y el Coloquio hayan sido considerados prioritarios por el Instituto. La concepción del museo y de su función en la comunidad ha tenido un impulso considerable en la segunda mitad del siglo y ha permitido una relación más amplia entre las naciones. El intercambio constante de información entre los museos del mundo, el flujo de exhibiciones que han llevado la fisonomía cultural de unos a otros países y

el diálogo constante sobre los problemas comunes, propios de la institución museológica, han contribuido poderosamente a ello, así como la labor de instituciones como ICOM, que han profesionalizado el trabajo en el museo y han elevado el nivel de su influjo en la sociedad.

Desafortunadamente, el desarrollo precario de la actividad de los museos de los países de la región ha hecho que permanezcan al margen de este saludable intercambio y que su aislamiento no estuviese desprovisto de una multiplicación creciente de los problemas internos y de un empobrecimiento de los recursos para resolverlos. En la medida en que el museo, por distintos factores, pierde su voluntad de servicio a la comunidad, quebranta, a su vez, sus medios de crecimiento y se transforma en una institución inmóvil y supérstite. No basta, entonces, la voluntad de los institutos de cultura para revitalizarlos y es necesario que ellos mismos perciban las posibilidades abiertas a una labor ágil.

En este sentido, COLCULTURA ha procurado, primero, una constante discusión sobre el propósito del museo y su labor dinámica y, segundo, fijar los problemas comunes en los países de la región, además de los que afectan a los de Colombia. En el primer aspecto, el Coloquio que se ha mencionado anteriormente y que tuvo la colaboración del Proyecto de Patrimonio Cultural Andino de UNESCO y del Instituto Italo-Latinoamericano de Roma, dejó en claro la necesidad de mejorar la labor del museo capacitando a las personas que trabajan en él. Ello contribuiría poderosamente al desarrollo de los museos de los países de la región. La creación en Bogotá de una Escuela Regional de Museología que tuviera este propósito, llenaría una de las más urgentes necesidades, como se expresó en la Conferencia Inter-gubernamental de enero de 1978. Posteriormente, esta iniciativa fue incluida en el Proyecto de Desarrollo Cultural, COL 76/004, que Colombia viene adelantando con el apoyo de UNESCO/PNUD, y que concluirá con el funcionamiento de la Escuela Regional, a partir de octubre de 1979. Como etapa importante de este proyecto fue dispuesto un diagnóstico de la situación de los museos de Colombia, en el cual fuera apreciable la condición de los recursos humanos en el área. Este diagnóstico se ha iniciado y pronto permitirá conocer el estado actual de los museos y dará una referencia adecuada para me-

dir la eficacia de las acciones que sean tomadas en este campo.

Además, para la creación de la Escuela, COLCULTURA ha recibido el apoyo del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural Andino RLA 79/005, de UNESCO/PNUD, y del Convenio Andrés Bello, que indican el interés de los países de la región por ella y la necesidad común de capacitar al personal que trabaja en los museos.

En la otra dirección, Colombia colaboró en la II Reunión Interamericana de Directores de Museos, que se realizó en Oaxaca, México, en 1978, y en la que se expresó la necesidad de romper el aislamiento entre los países de Latinoamérica y el Caribe y promover un intercambio permanente de información y de experiencias, que permitiese el mutuo conocimiento entre nuestros pueblos. Posteriormente, en Villa de Leiva, Colombia, COLCULTURA, con el apoyo del Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura (CIECC) de OEA, organizó una Reunión Latinoamericana de Directores de Museos, en noviembre de 1978, con el propósito de desarrollar acciones que permitieran el mutuo conocimiento de la cultura visual de nuestros pueblos y el intercambio efectivo entre los museos de la región. Como fruto del trabajo de esta reunión, fue creada la Unión de Museos Latinoamericanos y del Caribe (UMLAC), que agrupa inicialmente museos de nueve países y que ha trabajado en el diseño de programas que permitan una relación constante y dinámica entre ellos.

Estas acciones han sido complementadas por una política interna de apoyo y estímulo de los museos del país, dentro del marco de los recursos asignados al Instituto Colombiano de Cultura. La pluralidad de la tipología de los museos que existen en Colombia, así como sus diferencias regionales, han definido una primera etapa, en la que ha sido necesario acercarlos a la comunidad y auxiliarlos técnicamente en la administración de sus colecciones. Esta política general está íntimamente relacionada con todo el problema del Patrimonio Cultural Colombiano. Además de la discusión ideológica para modernizar y ampliar el concepto de patrimonio cultural y de las tareas de inventario, preservación y restauración, el Instituto ha insistido en concebir el museo como un valioso instrumento educativo. A par-

tir de 1974 el Instituto ha realizado importantes reformas dentro de los museos adscritos directamente. La presentación del Museo de Arte Colonial fue modificada buscando ejemplificar pedagógicamente toda la época que cubre el Museo.

El Museo Nacional fue readecuado, iniciándose los trabajos desde el edificio mismo del museo, que hacía parte de él y prolongándose hasta la presentación de la colección. El equipo de personal que trabajó en este proyecto procuró siempre conseguir una presentación didáctica de las obras que en él se encierran. En este momento y gracias al entusiasmo que en esta labor se ha puesto, el Museo tiene una apreciable entrada diaria de escolares y a partir de 1978 funcionará en él un Departamento Educativo destinado a los niños y a los jóvenes.

En otro sentido, el Instituto ha colaborado con los Museos de Colombia que no están directamente vinculados a él. El Museo de Arte Moderno de Bogotá ha inaugurado su nueva sede y ha iniciado una clara labor de difusión del arte contemporáneo. El Museo La Tertulia de Cali ha iniciado un Departamento para la difusión y enseñanza de las Artes Gráficas y numerosos museos de provincia han sido efectivamente apoyados por el Instituto, buscando el incremento de sus colecciones, una adecuada conservación para ellas y un acceso más general del público a sus contenidos.

Dentro de este medio extraordinariamente propicio para trazar programas dirigidos a los museos colombianos, la iniciativa de la Escuela Regional y su labor ulterior complementará adecuadamente el propósito que el Instituto Colombiano de Cultura ha venido estimulando y propiciará el intercambio de experiencias entre los países a los cuales está destinado.

El IILA y la colaboración cultural Italo-Latinoamericana

Carlo Perrone Capano

En el amplio campo de la colaboración cultural, que figura en los programas del IILA, la elección del tema de la reunión de Museología —resultado del cordial intercambio de puntos de vista y de evaluaciones que la precedieron— se orientó hacia los problemas de la conservación y de la valorización de los bienes culturales (comprendiendo con esta expresión todo lo que constituye un patrimonio de interés universal, de la arqueología a la antropología, de la etnología al arte).

Así, esta participación, abierta a los estudiosos y expertos europeos y de toda América fue, según la intención del IILA, la demostración de una voluntad de colaboración Italia-Europa y mundo latinoamericano, en la búsqueda, conservación y valorización de un patrimonio artístico y cultural antiquísimo, enriquecido sucesivamente gracias al renovador aporte hispánico.

Entre los tantos problemas vinculados con el compromiso de conservación y de valorización de los bienes culturales, el de los museos es seguramente de gran actualidad e interés.

En efecto, desde hace algunos años, la constitución

y la reordenación de importantes museos, en la capital y en las principales ciudades de Colombia, ha sido objeto del creciente interés por parte del mundo cultural y político, con muy importante participación activa del económico (cuyos testimonios ejemplares son el modernísimo Museo del Oro de Bogotá y el nuevo edificio que hospeda al Museo de Ciencias Naturales, el Planetarium y el Museo de Arte Moderno, todos en Bogotá). Tanto es así que se han planteado propuestas, proyectos e ideas que, sin duda alguna, merecen un adecuado y ulterior desarrollo, dentro de las líneas sistemáticas que este típico medio moderno de difusión cultural que es el museo ha asumido en nuestra época en un plano internacional. Es suficiente, para atestiguarlo, mencionar la parte que se le ha dedicado en los amplios programas de la UNESCO, máximo órgano mundial de propulsión, asistencia y coordinación cultural y del ICOM (International Committee of Museums), emanación de la UNESCO.

El Instituto Italo-Latinoamericano, cuya sede se encuentra en Roma, se ha valido de su ubicación para

aprovechar la ventaja de poder recurrir con mayor facilidad a la experiencia italiana; es decir, a la de un país que posee algunos títulos para ofrecer una colaboración de orden técnico y científico en el campo de la museología, fruto de una experiencia particular, antigua y reciente, vivida y meditada.

Antigua si se considera que la historia italiana, por más de veinte siglos, ha sido acompañada y documentada puntualmente por los signos del arte en sus manifestaciones más variadas y selectas, y que, en primer lugar el coleccionismo privado y luego el museo como institución pública, pueden hacer alarde en Italia de un multi-secular primado histórico.

Pero también he hablado de experiencia reciente. En efecto, los problemas modernos de la tutela y de la conservación, el estudio y la realización de medios y métodos de defensa y de revaluación de las obras de arte, de la restauración a la museología, justamente por la excepcional amplitud y por la complejidad del campo de aplicación, han suscitado en Italia, antes y más que en otro lugar, investigaciones y soluciones sistemáticas y metodológicas que, a su vez, han generado estructuras técnicas, jurídicas y administrativas. Estas, no obstante que los italianos consideran que no están a la altura de las crecientes necesidades provocadas por el desarrollo de la vida moderna, continúan manteniendo su validez y eficacia fundamental.

Cuando, después de la última guerra, el problema de la tutela del patrimonio histórico y artístico se hizo motivo de empeño internacional con la creación de la UNESCO, en esa sede se compararon, armonizaron y desarrollaron las iniciativas de todos los países del mundo interesados en estos problemas. Y puesto que en la base de toda actividad son esenciales dos elementos, la certidumbre de las metodologías y la calidad del factor humano, es decir, en nuestro caso, la disponibilidad de operadores especializados, cuando, hace casi veinte años, la UNESCO decidió la institución de un "Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales", escogió a Roma como sede de este Centro. Lo hizo, sobre todo, en consideración del gran desarrollo y de la eficiencia alcanzada por las instituciones italianas en este específico campo de la investigación: en particular por el Instituto Central para la Restauración y por la Facultad de Ar-

quitectura de la Universidad de Roma. Desde entonces, estas Instituciones se asociaron, y lo siguen estando, a la actividad didáctica y de investigación del nuevo Centro Internacional. En él, cada año, muchos jóvenes aspirantes a la carrera de arquitecto restaurador de monumentos, de técnico de museo, etc. y provenientes de los países más lejanos, reciben una adecuada formación especializada.

Me complazco en recordar que las mismas Instituciones que he nombrado estuvieron al lado del IILA cuando, hace unos años, el Instituto tomó la iniciativa de colaborar con COLCULTURA para la constitución en Bogotá, de un Centro de Restauración hoy en plena actividad. Quisimos que estuviera abierto a otros países del área y al servicio de América Latina, de los países de la región, en el espíritu que anima a toda Organización Internacional, emanación directa de la voluntad de los Estados que la forman, la sostienen y le dan vida.

En la línea de esta iniciativa y en el espíritu de una colaboración cordial y placentera, se colocó la reunión de Museología, promovida por el Instituto que me honro en representar, en unión de la UNESCO y con COLCULTURA, con el objeto de examinar el estado actual y, en lo posible, estimular nuevos progresos tanto en lo que respecta a los problemas constitutivos de los museos y a la función de estos en relación a las condiciones socio-ambientales, así como con referencia a los aspectos metodológicos y prácticos de su actividad.

Si la delegación europea que el IILA envió a la reunión de Museología fue tan numerosa y altamente representativa, ello se debe, merece recordarse, también al interés despertado más allá del Atlántico por algunas iniciativas que tuvieron origen en Bogotá.

Me parece obligatorio recordar la famosa muestra del "Oro de Colombia" ideada por nuestro ex-Presidente, Excmo. señor Embajador Antonio Alvarez Restrepo, realizada por el IILA. Esta exposición, siguió de Roma en gira a las capitales y principales ciudades europeas, siendo acogida por una afluencia tan numerosa de público y de crítica que superó ampliamente nuestras expectativas más optimistas.

A partir de ese día, el IILA abrió un discurso que todavía continúa en Europa, sobre el significado y la importancia de las culturas pre-colombinas, iluminándolo y vivificándolo con toda una serie de importantes exposi-

ciones dedicadas a los tesoros arqueológicos de Ecuador, del Perú incaico y preincaico, de Costa Rica y de Panamá. El IILA es, y quiere seguir siendo, un trampolín hacia Europa. Yo creo que a pesar de los medios de comunicación masivos y de nuestras ilusiones personales, América Latina y Europa —con excepción de España e Italia que son casos aparte por los múltiples vínculos que las unen, de sangre, de religión y de historia— no se conocen lo suficiente. De allí la necesidad de multiplicar nuestras relaciones, por encima de todo, a través del intercambio intelectual. El IILA se encuentra abocado a esta tarea.

Tenemos la certidumbre de que de la comparación de experiencias y de intuiciones de los estudios de especialistas de ambas orillas del Atlántico, surgirán recomendaciones preciosas para la valorización y la conservación de un patrimonio artístico de interés excepcional.

“La arquitectura debe ser el mediador entre la obra en custodia y el público”.

Franca Helg

“La labor del museo es eminentemente creativa en lo que toca a la interpretación de las obras”.

Eduardo Serrano

“Una vinculación más íntima entre restauración y metodología crítica de la historia del arte y conocimiento científico y técnico de los materiales de las obras de arte . . . se convierte en el fundamento mismo de toda intervención conservativa y de restauración”.

Michele Cordaro

“Debemos pasar de una concepción del museo como receptáculo de objetos a la de un museo orientado hacia las personas y la comunidad”.

Sylvio Mutal

**Resumen de las principales ponencias
presentadas en el coloquio internacional
sobre museología y patrimonio cultural
organizado por el Instituto
Italo-Latinoamericano (IILA) Roma;
el Instituto Colombiano de Cultura
(Colcultura) y el Proyecto Regional de
Patrimonio Cultural UNESCO/PNUD.
Bogotá, Convento de Santa Clara
21/25 de noviembre 1979:**

*Algunas experiencias en planeamiento y desarrollo
de pequeños museos*, por Fernanda de Camargo e Almeida;

*El proceso de formación y evolución del museo: Su
función en el contexto socio-ambiental*, por Franco Minissi;

*El proceso formativo y evolutivo del museo: Su función
en el contexto socio-ambiental*, por Bruno Molajoli;

La arquitectura del museo, por Franca Helg;

Museo y Arquitectura, por Manfred Lehmbruck;

*La arquitectura y la función del museo como punto
central para la promoción y difusión cultural*, por Bart van Kasteel;

*Problemas de conservación y formación del personal
técnico*, por Michele Cordaro;

El museo como centro de promoción y difusión cultural, por Martha Arjona;

El museo como centro de promoción y difusión cultural, por Palma Bucarelli;

El museo, la última frontera, por Hernán Crespo Toral;

El museo como centro de promoción y difusión cultural, por Carlos Rodríguez Saavedra;

El museo como centro de promoción y difusión cultural, por Eduardo Serrano;

El museo como centro de promoción y difusión cultural, por Nicola Spinosa.

Algunas experiencias en planeamiento y desarrollo de pequeños museos

Fernanda de Camargo e Almeida

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 MUSEION), 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, recurrimos a la creación de una mentalidad, conscientizando 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 inter-disciplinario 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 en-

cuentra 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 pocos recursos, 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, sino 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 frequentadores 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. Internos 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 cercan el 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.

“El museo no puede ser solamente el lugar donde se conserva un patrimonio de obras de arte, sino un centro de elaboración de datos, de producción de cultura, de difusión de información”.

Giulio Carlo Argan

“Precisa que al lado de las salas de exposición del patrimonio permanente, el museo desarrolle una acción informativa, a través de múltiples actividades didácticas”.

Palma Bucarelli

“Las exposiciones temporales alimentan la vitalidad del museo y con ello el interés del visitante. . .”.

Bruno Molajoli

“Es necesario que el museo abandone su aislamiento constitucional y se organice como organismo productor de cultura al servicio de la comunidad”.

Franco Minissi

El proceso de formación y evolución del museo: su función en el contexto socio-ambiental

Franco Minissi

Llevar adelante un debate sobre el *proceso* de formación del museo, sobre su evolución y sobre su función en el contexto socio-ambiental significa colocarse en ese profundo *proceso* de transformación de los conceptos y de las finalidades que actualmente la política de conservación de los bienes culturales busca en todo el mundo.

Esto significa el pasar de una tradicional *conservación pasiva*, caracterizada, sobre todo en lo que se refiere al museo, desde la antigüedad, por el coleccionismo privado, a una *conservación activa* capaz de constituir, en sus diferentes articulaciones, uno de los instrumentos fundamentales para la difusión de la cultura. Para este fin es necesario ante todo afirmar y difundir algunos conceptos fundamentales que se considera que estén a la base de una inversión efectiva de tendencia en la administración del patrimonio de los bienes culturales:

- 1/ el hallazgo de las obras de arte o de restos arqueológicos, su restauración y su traslado a un museo, la excavación y la protección de los lugares arqueológicos, la recuperación de centros históricos, la tutela del paisaje tanto urbano como natural, representan ese conjunto de

terapias diferenciadas operativa y técnicamente, y que tienen por objeto la *recuperación* y la *conservación física* del patrimonio histórico-artístico y ambiental en su múltiple y variada complejidad;

- 2/ el concepto de *conservación activa* del patrimonio histórico-artístico y ambiental debe interpretarse y hacerse posible como superación de su pura conservación física de interés limitado y circunscrito a sectores de especialización para emplearse operativamente como medio insustituible de *promoción cultural* y de *educación permanente* de la sociedad;

- 3/ la *promoción cultural* y la *educación permanente* de la sociedad deben constituir los objetivos a lograrse si se desea que los esfuerzos que se están haciendo por la salvaguardia del patrimonio histórico-artístico y ambiental, sean sostenidos y potenciados por la más amplia participación de la sociedad misma, a fin de que ésta llegue a la autogestión de ese patrimonio y se convierta en garante de su conservación y de su transmisión al futuro;

- 4/ la fisonomía del museo como lugar arquitectónico,

que oscila entre el “palacio de bellas artes” (Ragghianti) y el “depósito de obras de arte”, debe sustituirse con el concepto de *que el museo existe donde existen “objetos” del pasado (inclusive cercano) para los que, al reconocerse su calidad de testimonio histórico y/o artístico, se promueve su restauración, su conservación y su protección y para ello se predisponen condiciones ambientales que permitan y faciliten su correcta interpretación histórico-crítica*”.

Existe una excesiva sectorialización en lo relacionado con las “terapias” de recuperación y de conservación física del patrimonio histórico-artístico y ambiental. Esto ha provocado la creación de una serie de feudos culturales comprometidos en resolver por separado y de manera demasiado autónoma los problemas de su específico interés, ignorando frecuentemente los intereses de otros sectores y, a veces, en contraposición con ellos, olvidándose de establecer una relación con la sociedad que habría debido “utilizar” los resultados de su acción.

El resultado de tal situación es doblemente negativo por dos razones fundamentales:

1/ con relación a la *falta de sensibilización de la sociedad* y su consiguiente exclusión de una participación activa y consciente en los procesos de recuperación y de conservación de los bienes histórico-artísticos, en general sucede que el hallazgo ocasional o intencional de un centro arqueológico por parte de particulares, después de ser despojado de todos los restos que pueden extraerse, es abandonado o destruido y que el mercado de antigüedades, más o menos clandestino, es abastecido constantemente con la enajenación de obras de arte pertenecientes a entidades religiosas o a particulares que han heredado edificios históricos, en perjuicio de la unidad de ese patrimonio histórico-artístico del que todo ciudadano debería considerarse co-propietario,

2/ en cambio, en lo que se refiere a la sectorialización excesiva de los campos de interés cultural, ha sucedido a menudo que el arqueólogo no haya dudado en destruir una parte de una ciudad histórica, estratificada sobre una pre-existencia arqueológica, para descubrir las ruinas de esta última, trasladando luego todo lo que fuera extraíble al museo y provocando así la pérdida o la grave mutilación de los hallazgos del lugar, o que haya llevado a cabo, con métodos a menudo arbitrarios, restauraciones de restablecimiento o de completación en

búsqueda de una presunta “unidad estilística” del monumento. Ocurre igualmente que el urbanista planifique el territorio o la ciudad sin considerar las potencialidades culturales y prácticas de las pre-existencias naturales o urbanas; y que el arquitecto titubee con frecuencia entre las tentaciones de la anti-histórica ambientación mimética y el contraste expresivo intencional, no logrando expresarse en forma responsable en ese “discurso” histórico ya iniciado y en el cual debería haberse introducido como continuador e interlocutor.

Es necesario que las diferentes competencias especializadas superen el aislamiento en que actúan en general. Provocar su convergencia y la participación social en la administración del patrimonio cultural, en una acción coordinada que evite la intervención de intereses unilaterales, significa *afirmar el carácter indivisible de tal patrimonio, el carácter interdisciplinario de todo proceso para su conservación, así como su carácter de patrimonio público*.

Conservación activa

En lo que se refiere al concepto de conservación activa, ésta puede realizarse solamente si se actúa en modo que los “objetos histórico-artístico conservados” resulten “extraídos” lo menos posible de su contexto ambiental e histórico. Es decir, que con el proceso de conservación y de musealización de tales objetos deben realizarse las mejores condiciones para adquirir el conocimiento de su razón de ser original, a fin de llegar a una comprensión exhaustiva de su significado y de su valor, hoy muchas veces perdidos debido al desmembramiento.

Para superar esta situación es necesario proceder ante todo al *censo de todo el patrimonio histórico-artístico* teniendo en cuenta las complejas interrelaciones que existen entre sus diferentes componentes, desde la dimensión territorial, hasta aquella del más modesto testimonio del arte popular, para evitar, una vez más, que los intereses sectoriales de la cultura oficial continúen llevando a cabo su desmembramiento mediante intervenciones de restauración y de conservación episódicos y sectoriales. Debería, por lo tanto, potenciarse al máximo, donde aún es posible, el concepto de la *conservación y musealización sobre el lugar de las pre-existencias histórico-artísticas* para evitar que las obras de arte móviles sean extraídas de su contexto original.

De esta manera, por ejemplo, separar un fresco mural, el mosaico de un piso, o quitar un cuadro o el mobiliario original de un palacio o de una iglesia antigua para transferirlos a un museo, no debería ser el resultado de la decisión unilateral del especialista del sector, sino al contrario, el resultado de una investigación intersectorial que haya evaluado todos los componentes del problema en una visión global. Por consiguiente, las evaluaciones y las propuestas del historiador del arte no deberían prescindir de las del historiador de la arquitectura, las del restaurador de la obra de arte de las del restaurador de monumentos, las del historiador de la arquitectura de las del historiador del urbanismo, etc.

Si la conservación y la musealización sobre el lugar no fueran posibles objetivamente, habría que orientarse hacia la creación de "*museos locales*" en los mismos monumentos y en los lugares, arqueológicos a fin de mantener, en primer lugar, la unidad del conjunto histórico artístico y obtener, además, los siguientes múltiples resultados de conservación activa:

a/ mantenimiento, entre los objetos transferidos al museo y el lugar donde han sido hallados, de una estrecha relación de interdependencia y de una posibilidad constante de referencia recíproca a fin de que de esa manera no se pierdan esos conocimientos de los que se ha hablado más arriba;

b/ detenimiento del crecimiento ilimitado de los museos centrales metropolitanos y de la dañina superabundancia de obras en su interior, que a menudo provoca la difícil comprensión de las obras mismas;

c/ realización de una penetración intensiva del museo como instrumento de evolución socio-cultural, también en las pequeñas y pequeñísimas comunidades periféricas;

d/ empleo de las colecciones, en los museos pertinentes topográficamente, que se encuentran en los depósitos de los grandes museos centrales donde en general el público no puede disfrutar de ellas.

El contenido de los grandes museos centrales se limitaría a las obras más significativas provenientes de los mismos lugares y los museos centrales se convertirían así en instrumentos de anticipación y estímulo de conocimientos que se ahondarían visitando esos lugares.

En la necesidad actual de una promoción cultural de la sociedad mediante el empleo del patrimonio his-

tórico-artístico, el museo es uno de los instrumentos indispensables, pero debe afirmarse y subrayarse que no es el único y que, prescindiendo de su mayor o menor eficiencia organizativa, será tanto más activo cuando más esté vinculado con todas esas pre-existencias histórico-artísticas y ambientales que no pueden transferirse a su interior, pero que a menudo son las generadoras y las sedes originales de lo que en él se conserva. En las colecciones de los museos existe sin duda un aspecto que debe disfrutarse "por sí mismo" (conocida definición de Cesare Brandi)¹ y es su valor estético intrínseco, pero no debe olvidarse que su mensaje cultural puede ser mucho más amplio y que por consiguiente no puede transmitirse si, junto con la musealización de las obras, no se realiza para ellas un proceso indispensable de *recontextualización histórica*.

Definición del museo

Se puede afirmar que:

- 1/ el proceso evolutivo del museo se realiza derribando las fronteras tradicionales que desde siempre lo han identificado como sede única de lo que se musealiza;
- 2/ la conservación de los bienes histórico-artísticos, tanto en el interior del museo como fuera de él, tiene por objeto su musealización y constituye su premisa insustituible;
- 3/ la musealización no debe considerarse como fase conclusiva del proceso de conservación, sino como fase activa que tenga como fin la predisposición de los instrumentos y de las condiciones necesarias para que el patrimonio de los bienes histórico-artísticos conservado pueda ser empleado en forma operativa en la evolución cultural de la sociedad.

El museo, en el ámbito de una conservación activa del patrimonio de los bienes histórico-artísticos, deberá perder muchas de las calidades que desde siempre lo han caracterizado, transformándose de sede estática para la contemplación de los valores propios de lo que encierra en sede de una actividad constante y compleja para el estudio y el conocimiento de la "historia de la civilización" cuyas manifestaciones artísticas representan su documentación más elocuente.

Por consiguiente, la museografía ya no podrá limi-

1/ Cesare Brandi: "Teoría del restauro".

tarse solamente a crear ese "lugar arquitectónico" que exprese "la conciencia crítica del momento que lo ha producido" (Brandi), sino que también tendrá, y sobre todo, que crear un organismo capaz de desarrollar esas actividades de estudio y de investigación de la que se ha hablado. Los espacios arquitectónicos del museo ya no deberán cristalizarse y referirse únicamente al protagonismo de las obras expuestas, sino que deberán articularse para permitir que estas últimas puedan asociarse normal y cíclicamente a otras expresiones artísticas y culturales con las que poseen una interrelación de tiempo y espacio. Es decir, que deberá ser posible el desarrollo, mediante la atribución de una flexibilidad idónea a los espacios del museo y a las instalaciones expositivas, de actividades culturales que proporcionen a los visitantes un cuadro cognoscitivo lo más completo posible de la civilización que ha producido las diferentes obras de arte, o conjuntos de ella, expuestas en el museo.

Hoy los problemas museológicos y museográficos tienen una dimensión muy diferente a la del pasado. El ordenamiento y el programa de actividades del museo ya no deberán ser tarea exclusiva del conservador y del superintendente, sino que deberán ser fruto de un trabajo de equipo.

Es necesario que el museo abandone su aislamiento constitucional y se organice como organismo productor de cultura al servicio de la sociedad.

El compromiso que debe asumirse deberá ser por consiguiente el de hacer que el perenne, general e irrenunciable proceso de musealización, al que están destinados los productos del arte y de la cultura de todo momento histórico, se configuren como uno de los instrumentos más eficaces y activos para ese progreso civil de los pueblos, que no puede realizarse sin el conocimiento del propio pasado.

**El proceso formativo y evolutivo del
museo: su función en el contexto
socio-ambiental**
Bruno Molajoli

El mundo moderno ha heredado el museo con toda una larga tradición que se remonta a tiempos antiquísimos.

Igualmente antiguo es el concepto de utilidad pública conexas con la recolección y la conservación de las obras de arte y de los testimonios de la historia y de la civilización. Este concepto estuvo ya presente en la Roma antigua, sostenido por primera vez por Marco Agripa; se renovó en la época del Renacimiento con la donación que, en 1471, el Papa Sixto IV della Rovere hace al pueblo de Roma de las esculturas antiguas recolectadas en el Campidoglio y con el legado análogo que, en 1523, hace el Cardenal Grimani de su colección de antigüedades de la Serenísima República de Venecia. Se asegura el museo de modo definitivo en el curso del siglo XVIII con ejemplos ilustres creados especialmente para uso público en Florencia (1737), en Londres (1753), en Dresde (1765), en Kassel (1789), hasta el momento en que la Revolución Francesa, en 1793 al nacionalizar los bienes de la corona constituye al Louvre en "Museo de la República".

El siglo XIX es la gran época del museo público.

En toda Europa y en los Estados Unidos surgieron museos en gran número, sea al acoger la herencia de antiguas y riquísimas colecciones, sea nuevas instituciones, fundadas con voluntad de enriquecer el patrimonio artístico de sus respectivos países.

El interés científico, al lado del conservativo y del contemplativo, es común a todos los museos, cualquiera sea su contenido.

A la *élite* de los poderosos que habían formado sus colecciones con el fin de gozarlas privadamente o como emblema exterior de poder, se substituyó la *élite* de los sapientes, que tienden a modelar el museo según las exigencias propias de la investigación, del estudio, la catalogación y conservación de documentos indispensables a la reconstrucción histórica y al progreso de los conocimientos científicos.

Concurren al desarrollo de los museos otros factores históricos. El reconocimiento del valor histórico y documentario, a más del estético, implícito en el patrimonio artístico de los siglos pasados, ha impuesto la exigencia de su tutela y su conservación.

La búsqueda arqueológica ha traído como consecuencia el descubrimiento de inmensas cantidades de objetos de excavación, dignos de estudio y conservación. Los estudios etnológicos y antropológicos han valorizado igualmente una gran cantidad de objetos que habrían sido destinados a la destrucción.

Se trataba, pues, de dar asilo a esta inmensa masa de materiales. El museo asumió y asume todavía esta tarea.

Pero ya en las indicadas condiciones está implícita la diferencia que existe entre los museos de formación histórica, de antigua constitución —como son en gran parte aquellos italianos, derivados de colecciones de la época del Renacimiento, ligadas cada una al nombre de una familia o a la historia de una ciudad— y los museos de moderna institución.

Los primeros reflejan en la calidad de su contenido una impronta común, de carácter unitario, en la selección determinada por ciertos momentos del gusto o por la representatividad de una época históricamente coherente. Son museos inevitablemente estáticos y, como norma, ocupan desde un principio sedes históricas, monumentales, que por la calidad de su arquitectura, de la decoración y de su mobiliario armonizan hasta formar un todo con las colecciones.

En los museos de nueva o de reciente institución, en cambio, no existe, por lo general, un requisito de compatibilidad histórica: sea en el edificio, que en general resulta anónimo y refleja la tendencia de la época (desde el palladianismo y el clasicismo que invaden Europa y América en el siglo XIX, pasando por el eclecticismo estilístico hasta llegar a la desnudez ascética defuncionalismo arquitectónico más reciente), sea en las colecciones en las que difícilmente se llegan a borrar o a disimular el defecto de origen, común a casi todos los museos del mundo: el carácter de casualidad u ocasión de las formaciones por adquisiciones sucesivas o por donaciones.

No se ha dejado de profundizar, de algunos años a esta parte, en los motivos de orden cultural y sociológico que deben instar a un empeño más radical de renovación del Instituto "museo".

Dato fundamental e inalienable es su función específica de búsqueda, estudio, clasificación y conservación científica de los bienes culturales que atestiguan la his-

toria y la condición pasada y presente del arte, de la ciencia, de la técnica; en una palabra, del desarrollo de la civilización humana. Que para cumplir estas tareas el museo disponga de medios humanos y materiales, indispensables para obtener el máximo grado de eficiencia, es compromiso prioritario de la sociedad moderna.

Otro tanto debe decirse en lo concerniente a las funciones activas hacia el exterior, de transmisión y comunicación, con las cuales el museo asume la función no menos importante de instrumento difusor de la cultura.

De allí la necesidad de adecuación del museo al nuevo papel de la cultura en el mundo moderno, entendida como conocimiento crítico de la realidad en la cual obra el hombre y por ello abierta a todos los componentes de la vida social.

La cultura contemporánea está ya dispuesta a multiplicarse, a perfeccionarse y a propagar las ocasiones de conocimiento y de experiencia, abriendo al mismo tiempo nuevos caminos al complejo problema de la "comunicación".

Es necesario, pues, tomar en cuenta la así llamada "cultura de masas" a la cual los medios modernos, los *mass-media*, proveen en modo masivo e indiscriminado un cúmulo de informaciones que aún no se resuelven en "formaciones".

Estamos en una nueva fase evolutiva de aquel proceso que se inició con el pasaje de la lengua oral a la lengua escrita, y que está en la raíz del hombre "civilizado", si bien es cierto que este prodigioso pasaje se ha hecho a costa de la disminución de su vida fantástica, emotiva y sensorial, constatada a su tiempo por Rousseau y más tarde por los poetas y filósofos románticos.

Frente a la civilización de la escritura y de la imprenta de la edad de Gutenberg, nuestro tiempo mecánico propone, con una aparente inversión de tendencias, la nueva civilización de la "imagen". El lado negativo es aquel de la superficialidad, fugacidad e inconsistencia de las imágenes, que rozan nuestros sentidos sin dejar en ellos trazas durables: "señales" más que "símbolos", se captan implacablemente en el cine, la televisión, el periódico ilustrado.

Es aquí donde el museo asume un nuevo papel propio, hoy más que nunca necesario: no solamente opera

dinámicamente en el campo de la información y de la certificación crítica, sino que ofrece el valor de la imagen el apoyo de la autenticidad del objeto, el testimonio indiscutible del documento, la inmediata comunicación del producto salido de la mano del hombre (ahora y siempre *homo faber*) y por lo tanto original y cada vez nuevo y único.

El museo, al integrar los esquemas abstractos y formales de las ciencias históricas, económicas y sociales, materializa la percepción y pone en evidencia y exalta los valores "ejemplares", ofreciendo muestrarios de la realidad fenoménica en sus aspectos objetivos, con sus datos empíricos, concretos, experimentales.

A través del filtro interno de la curiosidad, el museo excita el espíritu de observación, el gusto por el descubrimiento, el sentido de "presencia" que la conciencia percibe al contacto de una realidad existente. Infunde en el visitante el deseo de conocer, de objetivar el mensaje, el significado del que cada objeto es portador, hasta lograr ubicarlo histórica y sistemáticamente.

Este ofrecimiento de lo "auténtico" hoy sólo el museo puede brindarlo para las cosas del pasado.

El museo moderno vio abrirse vastísimos campos de actividad, al evolucionar y transformarse de un aparato casi exclusivo de conservación a centro activo de investigación científica y de producción y difusión cultural.

Cualquier amplificación del radio de acción de un determinado instituto afecta al conjunto de su estructura, de su organización, de su capacidad funcional.

Los problemas de los museos, en la fase evolutiva hoy deseada, son bastante homogéneos en cualquier parte del mundo, ya sea que se trate de "grandes museos" de importancia y rango internacional, o de medianos y pequeños museos, de interés "regional" o local. Pero el creciente desarrollo de estos últimos impone una particular atención a sus problemas peculiares con relación al ambiente.

Todos los coloquios de museología, empezando por aquellos patrocinados por la UNESCO, en Brooklyn en 1952, en Atenas en 1954, Río de Janeiro en 1958, en Tokyo en 1962, han concedido particular atención a los museos de interés que llamaremos "regional" (aunque la palabra puede parecer arbitraria cuando se trate de extensiones territoriales con gran variedad de condiciones históricas y sociales).

El progreso económico y tecnológico, el ritmo acelerado del consumo, las férreas leyes de la industrialización en nuestro tiempo y en cada rincón del mundo, tienden a uniformar las culturas nacionales, haciéndolas perder gran parte de sus características tradicionales. Por ejemplo, el patrimonio folklórico y muchas actividades artesanales están sujetas a dispersión. Los productos de la industria, aun los de la industria cultural, sustituyen poco a poco a los productos étnicamente más calificados.

Frente a la complejidad y a lo ineluctable de este fenómeno, el papel del museo es doble: por una parte, debe desplegar al máximo su esfuerzo por adquirir y conservar los ejemplares más típicos de la actividad artesanal o del patrimonio folklórico (vestidos, poesía, música, etc.) en vías de extinción. De otro lado, puede alimentar, a través del repertorio constituido de sus propias colecciones, el espíritu de renovación estética de los productos industriales que podrían caracterizarse como diferentes de los *standards* de producción mecánica normal y acoger estímulos y corrientes de continuidad de las formas históricas tradicionales.

Nuestra época ha visto intensificarse el fenómeno del turismo colectivo, aun para las grandes distancias. Todo lleva a creer que este fenómeno está llamado a crecer en el futuro próximo. El viaje a los países lejanos no es ya cosa reservada a pocas personas, a pocas clases privilegiadas, que tenían posibilidades de documentarse sobre los hechos históricos y las características culturales de los países que recorrían lentamente, en etapas sucesivas, durante largas estancias. Los museos y los sitios históricos constituían el objeto de estos viajes.

Hoy y mañana el viaje es y será posible para grandes números de personas, proporcionalmente menos preparadas culturalmente, pero que, como lo demuestra la experiencia, conservan siempre la costumbre de buscar en cualquier parte al museo, como una especie de pasaje obligado, casi un santuario de documentos y de "rarezas", una exposición sinóptica de la historia y de la civilización del país que están visitando.

El museo debe prepararse a corresponder siempre mejor y más ampliamente a estas nuevas exigencias, con todos los métodos de penetración cultural hoy disponible gracias a los *mass-media*, y sin descuidar el rigor científico y la voluntad de salvaguardar su propio

crédito de institución cultural.

Otro fenómeno típico de nuestros tiempos es el del llamado "tiempo libre", resultado de la moderna organización del trabajo. Este "tiempo libre" deja a vastas categorías de trabajadores un espacio para actividades culturales entre las que asume importancia de relieve una racional programación de visitas, paseos y excursiones, con el fin de hacer conocer los lugares y las cosas del propio país. Es una especie de "turismo en casa" que puede llevar al museo nuevas categorías de visitantes. Y el museo deberá estar listo a acogerlos con visitas guiadas, conferencias ilustrativas, manifestaciones literarias y musicales.

Está siempre en aumento, y deberá incrementarse, la actividad del museo encaminada a efectuar intercambios con otros museos, sea de objetos particulares o de grupos de objetos, sea de exposiciones temporales, dedicadas a un tema particular. Estos intercambios se consideran como excelentes artífices de progreso para la educación y para la difusión de la cultura. Su importancia es mayor en los casos en que las colecciones de un museo específico, aunque bastante rico, están limitadas a la herencia cultural y científica local o, en ciertos casos, nacional, lo que significa que estos museos no pueden ofrecer al visitante posibilidad alguna de conocer o de estudiar "en vivo" el patrimonio cultural de otros países, inclusive los vecinos. Esta limitación de horizonte puede superarse con sistemáticos programas de intercambio o trueque de exposiciones y de préstamos temporales.

Las exposiciones temporales alimentan la vitalidad del museo y con ello el interés del visitante, ofreciendo ocasiones de experimentar libremente diversos modos de presentación museográfica, de distribución, de decoración y de iluminación.

Particularmente importante y quizá el más complejo y urgente de todos los problemas que se le plantean a los museos regionales es aquel de la conservación y de la restauración de materiales.

Algunos climas como el marítimo o el tropical facilitan los procesos naturales de alteración o de destrucción que dependen de la luz, del calor, de la contaminación atmosférica y comprometen la consistencia física de los objetos más fácilmente deteriorables (madera, telas, papel, etc.). En estos casos es indispensable la asis-

tencia continuada de laboratorios idóneos y de técnicos competentes. Donde esta estructura no existe, es de desear que el cuidado de constituir una entidad que cree y administre un laboratorio central sea asumido por una organización regional superior, o bien colectivamente, mediante una asociación o un consorcio, entre varios museos en el plano regional o interregional.

Condición básica y fundamental es que la instalación de un laboratorio de conservación y de restauración responda a los criterios más adelantados de la ciencia y de la técnica que en este sector se han alcanzado ya en Europa y en Norte América. La ciencia debe sustituir al empirismo.

El rol social previsto para el museo condiciona obviamente su estructura, empezando por la arquitectónica.

El mismo hecho de que el museo sea destinado a ser el intermediario entre el hombre y el objeto histórico, artístico o científico, y que este encuentro nunca deba ser pasivo o anónimo y aun menos convencional, establece la diferencia tipológica y estructural del museo respecto a los edificios de diferente destino.

Superado, en la proyección arquitectural, el mito de la dimensión monumental y del lujo decorativo o escenográfico, tan ampliamente difundido en el siglo pasado, se han aclarado algunos postulados de funcionalidad moderna, que aún no se han consolidado en una verdadera y propia tipología de la arquitectura del museo moderno, no obstante los apreciables ejemplos que nos ofrecen grandes arquitectos como Berlage, Van de Velde, Le Corbusier, Wright, Mies van der Rohe, etc.

Requisitos primarios de un museo moderno son el espacio articulable y luz abundante y variable en dirección y en intensidad.

La flexibilidad del espacio no puede ser ilimitada, o proyectada a crear espacios indiferenciados, amorfos, neutros.

La articulación de los espacios sigue intuiciones sin las cuales no se hace obra creativa de arquitectura, ni estructura funcional adecuada a los fines del museo. Los museos de arte, de historia, de ciencias imponen todos, aunque de modo diferencial, determinadas secuencias visuales según criterios que se manifiestan caso por caso: cronológicos, históricos, comparativos, de categoría, afinidad, líneas de tendencia o de desarrollo.

Naturalmente una mejor correspondencia con sus

funciones culturales y sus condiciones socio-ambientales presupone que hay que resolver problemas fundamentales, antiguos y nuevos, que se refieren a la ubicación del museo en el complejo urbano, a la planificación equilibrada de la clasificación de sus colecciones de carácter fijo en relación con los espacios reservados para las manifestaciones periódicas, a la racionalización de los montajes fijos en los servicios técnicos, didácticos o científicos (biblioteca, archivo, laboratorios, aparatos audio-visuales, etc.) nuevas y estrechas relaciones con la organización escolar y con las instituciones culturales paralelas, especialización y puesta al día de personal técnico-científico calificado.

Por cierto, la calificación del personal asegura la preeminencia del carácter científico del museo como organismo de estudios histórico-artísticos y científicos, y al mismo tiempo, su disponibilidad social y su integración en el ambiente que puede traducirse en verdadera y estimulante popularidad.

Así, la sociedad moderna, que adquiere un conocimiento cada vez más amplio de la importancia de la ciencia y de sus aplicaciones, verá en el museo un instrumento vivo y productor de progreso cultural y científico, un medio disponible de "información" y de "formación" que favorecerá a estratos cada vez más amplios para disfrutar del inextinguible patrimonio común de los bienes culturales.

“El museo es a la vez memoria de valores culturales, catalizador de la personalidad socio-histórica y ente propulsor y formativo del desarrollo cultural”.

Carlos Rodríguez Saavedra

“Hay que prevenir mediante un vínculo común que puede ser la arquitectura el peligro del distanciamiento que implica a priori la concepción occidental del museo”.

Manfred Lehmbruck

“Un museólogo debe ser, además –sea cual fuere su especialidad en el campo de la museología– un maestro”.

Martha Arjona

“En el concepto que se tiene sobre la formación de los museos, se ha ido abandonando la tendencia hacia lo exótico y lo enciclopédico en busca de la dimensión de la cultura local”.

Fernanda de Camargo e Almeida

“El museo no puede restringirse a su recinto, ni su mensaje a una élite: el museo tiene que llegar a todos, encarnarse en la problemática presente o desaparecer”.

Hernán Crespo Toral

La arquitectura del museo

Franca Helg

En la economía de este encuentro, considero de mayor utilidad no referirme a los grandes problemas del museo que están vinculados a la política cultural, a la interpretación de la sociedad y a los progresos de la crítica, sino más bien referirme —aunque mi contribución al estudio del tema “La arquitectura del museo” pueda parecer específicamente sectorial— a mis experiencias directas. Experiencias museográficas que, a partir de 1952 he conducido bajo la guía y al lado de Franco Albini, mi maestro y “senior partner” desde hace más de 25 años. Me he ocupado principalmente de museos y exposiciones de arte, a menudo en edificios antiguos y monumentos, mientras con menor frecuencia he debido enfrentar la proyección de edificios nuevos expresamente pensados y construidos para destinarlos a museos.

Cada museo presenta características diversas por su ubicación urbanística, por la calidad de sus colecciones, por el contexto socioeconómico, etc. Sin embargo, los criterios informadores de la organización funcional y espacial del museo, y los de su estructuración arquitectónica pueden expresarse en términos generales.

Ya desde el comienzo de nuestra actividad en este ámbito se delineó la función de información del museo y la necesidad de su incorporación en la vida moderna, la atención de los museólogos se extiende de la obra en custodia al público: la arquitectura debe ser el mediador entre ambos.

Además, se va proponiendo la necesidad de la utilización y la adaptación de antiguas estructuras edilicias a nuestra vida actual. En el caso de re-utilización de edificios antiguos, cumplimos a la vez el papel de restauradores y de museógrafos.

En la reutilización de un edificio está implícita la problemática de la tradición y de su continuidad. El monumento antiguo debe considerarse siempre unitariamente en su ambiente: interior y exterior del monumento, obviamente indivisibles, deben respetarse por igual.

La adaptación a museo puede ser una de las más oportunas utilizaciones de un edificio histórico, pero no es suficiente considerar el monumento por su apariencia exterior y, en cambio, modificarlo arbitrariamente en su interior. En el caso de que la nueva estructura-

ción sea el museo, no sólo las obras deben ser objeto de fruición, sino que debe valorizarse también el edificio que las hospeda: los antiguos espacios deben interpretarse en términos actuales.

Nuestra tarea de restauradores y de museógrafos es compleja: las dos especializaciones deben complementarse y de nosotros se exige, de un lado, la interpretación del monumento y su restitución a la colectividad como testimonio de la cultura y, de otro, su organización de acuerdo con las necesidades funcionales del museo.

Nuestra labor es la de interpretar el monumento con instrumentos y lenguaje apropiados; es decir que sean característicos de la cultura contemporánea.

Los antiguos espacios, aunque desposeídos de sus funciones, tienen su propio valor intrínseco, valor que constituye un potencial emotivo que sólo una nueva intervención atenta y sensible, que instaure una nueva función y que realice nuevas relaciones espaciales, podrá liberar y hacer explícito y activo. La intervención, atenta y sensible, debe ser sobre todo un hecho creativo y exige la contribución del "designer" y del ordenador.

En la primera fase es el ordenador quien, a través de un proceso científico acompañado de intenciones metalógicas, plantea el tema al arquitecto, organiza las finalidades museológicas, determina las secuencias cronológicas (o por escuelas u otras afinidades) de las colecciones que deben exponerse.

Algunas sugerencias para el ordenamiento y preparación tienen su origen en la situación del monumento y, recíprocamente, la colocación y la agrupación de las obras pueden intervenir y expresar el carácter del monumento.

Ordenador y arquitecto actúan con instrumentos diferentes pero en coordinada colaboración; aquel a través de la definición de las funciones museológicas, la selección y ubicación de las obras que deben exponerse y el arquitecto a través de la investigación, la elección y la invención de las formas y de los instrumentos expositivos.

Una clara definición de las funciones, la colaboración y la armonía de los ordenadores críticos con los arquitectos formalizadores, a través de una dialéctica productiva, podrá generar nuevos puntos de vista y poner en luz valores que estaban latentes.

Entre las finalidades del museo figura la de transmitir al visitante el sentimiento que las obras que observa, ya sean antiguas o modernas, pertenecen a su cultura, a la actualidad de su vida.

El aspecto expositivo es un problema muy complejo de comunicación: el área no es sólo la de las obras expuestas, sino también la del monumento que, valorizado de acuerdo con el sentido que le es connatural, se convierte en elemento para la formación de una conciencia cultural y estética. Sensibilidad e invención deben utilizarse según un examen atento, riguroso, sistemático, racional, de cada problema. Se entiende que sensibilidad y creatividad no deben prevalecer sobre aquella serie de pequeños aspectos que hacen un museo practicable tanto desde el punto de vista de su administración como desde el punto de vista de su función: es decir, hay que cuidar que las "invenciones" no prevalezcan y no estén por encima de los valores del monumento y de las obras expuestas.

Según Giuseppe Samonà, la habilidad y la pericia del crítico-historiador-coordinador consisten en la claridad con que sabe dar al arquitecto una idea suficientemente precisa y circunstanciada de las finalidades museológicas que se quieren alcanzar en ese caso determinado y en ese determinado tema, pero el ordenador válido debe también estar disponible a aceptar en parte las exigencias creativas del arquitecto, exigencias orientadas a provocar un contacto humano entre las obras expuestas y el público, a través de una atmósfera particular del ambiente que, al contrario de lo que a veces se piensa, es siempre un ambiente emotivo y no un marco neutro para las obras de arte.

Por neutralidad Samonà entendía agnosticismo, indiferencia, algo descolorido, por debajo de la objetividad, mientras, por el contrario, él invoca una intervención rica de contenido que introduzca en la conservación y en la transmisión de la expresión artística y cultural del pasado aquellos elementos culturales que logren establecer la relación entre público y arte, de manera que el museo (o el núcleo histórico) se convierta en elemento para la continuidad de la tradición, en la permanente evolución de los valores culturales y de las costumbres.

(A continuación Franca Helg relató detalladamente la experiencia que, de 1950 a 1960, tuvo lugar en los museos de Génova, donde se planteó la organización y

el ordenamiento del Palacio Bianco, del Museo del Tesoro y del Palacio Rosso. Allí, las colecciones de los viejos museos estaban ordenadas en función del decorado de palacios destinados a residencias patricias, mientras los nuevos arreglos, a través de la rigurosa selección de las piezas y de una presentación que facilita su lectura, abren los museos a un amplio público, que ya no es sólo de especialistas o de aficionados).

Según Luigi Moretti, en el Palacio Bianco, "la figura de las salas se ha organizado y resuelto basándose exclusivamente en aquellos parámetros esenciales y no reducibles que dependen del estado de los ambientes disponibles y de las necesidades estrictamente técnicas vinculadas a la buena visibilidad de las obras de arte.

Estos parámetros se enumeran rápidamente: los espacios propios del edificio, en la figura y en su dotación de luz natural; los sostenes, tirantes y apoyos de las obras de arte: las obras de arte en sí mismas con sus valores de superficie, con sus exigencias para una perfecta conservación y para una buena lectura".

En el Palacio Rosso, la restauración fue muy compleja: consolidación, reorganización del edificio en sus plantas originales y restauración de los frescos.

Las exigencias del museo fueron armonizadas con las de la restauración y del respeto arquitectónico. Los efectos de transparencia dados por el patio y los pórticos, la conexión fluida entre los espacios fueron recuperados y exaltados. Fue necesario dotar el edificio de instalaciones y crear nuevos servicios, pero estas nuevas intervenciones tecnológicas se realizaron con mano atenta para no alterar los valores y la fisonomía del monumento.

La nueva escalera de acero ubicada en el nudo entre el palacio y sus dependencias interpreta y exalta la organicidad del espacio continuo que tiene el edificio.

La interpretación en términos actuales se ha obtenido gracias a la utilización de materiales característicos de nuestra época: el uso del acero, del vidrio, de lámparas de producción y uso industriales, la esencialidad del dibujo con particulares constructivos nuevos para completar el palacio y para todos los accesorios expositivos están en intencional y, según nuestra opinión, eficaz contraste con el ambiente barroco.

A partir de 1960, en el campo de las intervenciones, se va ampliando el interés: del monumento como unidad se pasa a considerar al centro histórico, enten-

dido como un hecho unitario que debe disfrutarse en la complejidad de sus estratificaciones.

Para este ámbito más amplio es necesaria una convergencia de esfuerzos por parte de operadores de diversas competencias y en varios niveles, desde los administradores de los asuntos públicos a los expertos de problemas socio-económicos y ordenadores que penetren en la sustancia artístico-científica del tema, así como también arquitectos capaces de dar soluciones concretas y formales a la doble instancia de conservar memorias y vestigios de los tiempos pasados y de hacer que los lugares cargados de historia se adapten a las costumbres actuales. El edificio se considera en su circunstante por su posibilidad de incorporarse en el tejido urbano, en una dinámica respetuosa de los valores tradicionales, pero partícipe de las necesidades y de las modalidades de la vida contemporánea.

A este espíritu de conjunto antiguo que participa de la ciudad viva actual, pertenecen la restauración de los claustros de los Ermitaños en Padua (para la formación del nuevo Museo Cívico de la ciudad) y el conjunto de San Agustín en el corazón del centro histórico de Génova.

Nuestras propuestas para una mejor instrumentación de las exposiciones comprenden medidas elementales: el empleo de luz fosforescente y, donde la calidad de las obras expuestas lo exija, de luz incandescente montada en guías eléctricas continuas, con aparatos iluminantes fácilmente inspeccionables y muy flexibles; las vitrinas espaciosas de manera que el personal del museo pueda entrar y cambiar la disposición de las colecciones y mantenerlas. Pantallas o cortinas semitransparentes que permitan el completo control de las salas desde cualquier lugar, el empleo de paneles livianos móviles, componibles y corredizos, de modo que sea posible cambiar fácilmente el orden de las colecciones y mantenerlas. En efecto, la comunicación de masas, la evolución del pensamiento crítico, la posibilidad de nuevos hallazgos en el caso de museos arqueológicos, de nuevas adquisiciones si se trata de museos de arte moderno, la necesidad de tener un programa abierto que pueda adecuarse a la evolución del orden institucional, jurídico y cultural del museo, necesitan contar con la posibilidad de continuas modificaciones en la presentación y la adopción de nuevos instrumentos que puede

proponer el progreso tecnológico. Confirmando que para mí el ambiente del museo debe ser rico de sugerencias y de carga emotiva y que los elementos de servicio de la exposición deben ser simples y calibrados con cuidadosa atención.

Es necesario pensar que la exposición estable debe ser fácilmente integrable con aquella serie de argumentos de gran vigencia, pero de más rápida obsolescencia que acompañan la lectura de las obras (o de los problemas) según parámetros vinculados a la actualidad contingente.

Este criterio de obsolescencia diferenciada exige que las estructuras murales y las partes fundamentales de la presentación sean por su calidad, líneas y materiales capaces de durar por mucho tiempo, mientras las partes auxiliares pueden expresar también el aspecto formal y su adhesión a criterios que pueden cambiar rápidamente.

He hablado de nuestras experiencias en Italia a lo largo de 25 años. Los puntos que he tocado son muchos: la reutilización de antiguos edificios que deben considerarse en su globalidad y en su contexto; la continuidad de la cultura y de la tradición expresada y transmitida a través de la interpretación de obras y monumentos del pasado en términos contemporáneos; la eficacia del museo, no sólo marco neutral de las obras expuestas; las funciones y la colaboración entre ordenadores y arquitectos; la verificación, en una continua dialéctica operativa, de la adhesión de las soluciones formales y prácticas a las exigencias de conducción y de crítica de los museólogos.

Hace dos años, durante una misión de la UNESCO a Venezuela, llegué de Caracas, atravesando los Andes, hasta Cúcuta en Colombia, y me di cuenta de la densidad de los problemas de los países andinos en el ámbito de la conservación del patrimonio artístico y cultural y del dinámico debate, abierto y problemático, que existe en torno a los problemas del museo y la comunicación.

Creo que muchos problemas italianos (o europeos), aunque sea en escala diversa, presentan analogías con los que propone la realidad de la región andina.

De los debates y puntos de vista expresados en esta reunión de diversos componentes culturales, pero orientada hacia un objetivo común, surgirá un recípro-

co enriquecimiento de conocimientos y, quizá, también de dudas saludables.

(Algunas ideas extraídas del denso estudio sobre el tema de la relación Museo-Arquitectura que el Arqto. M. Lehmbruck publicó en *Museum*, Nº 3-4, 1974).

1 / Pluralidad y dinamismo

La primera característica del museo actual es el pluralismo, tanto en lo relativo a los visitantes como a los objetos expuestos. La relación mutua entre el hombre y el objeto es diversa en el museo que en el medio ambiente común tradicional. Esta nueva relación debe ser recreada cada vez. Hay que prevenir mediante un vínculo común —que puede ser la arquitectura— el peligro de distanciamiento que implica “a priori” la concepción occidental del museo.

La segunda característica del museo actual es el dinamismo. Los objetos no deben dormir sino comenzar una vida nueva con los otros “habitantes” —los visitantes y los otros objetos— del “hogar” común que es el museo. Por lo tanto la arquitectura debe crear las condiciones previas y las calidades espaciales que permitan la eliminación de la separación entre el pasado y el pre-

sente, entre lo que está “muerto” y lo que está “vivo”.

2 / Una antinomia: conservación y exposición

Los objetos de los museos pueden dividirse en tres grupos: a) los objetos en el sentido estricto del término (en inglés, “real things”), que han sido creados por el hombre o por la naturaleza y que poseen un valor original; b) las reproducciones, modelos o copias que, en ciertas circunstancias pueden tener el mismo valor que los originales; c) los medios de interpretación y de enseñanza, audiovisuales y otros, cuya importancia sigue aumentando actualmente.

El deber del conservador consiste en asegurar la preservación de los objetos, cuyo carácter único y su fragilidad reclaman tratamientos especiales. Los originales son los que requieren mayor vigilancia. En nuestra época sobresaturada de informaciones e interpretaciones el objeto original es la única información constante, auténtica, cuya sustancia no puede ser manipulada. Precisamente por esto los originales ofrecen constante-

mente nuevas posibilidades de interpretación. El original, pues, es la base del museo, su razón de ser y su criterio.

Las ciencias exactas y las técnicas que intervienen para la conservación son múltiples. Desde el punto de vista de la arquitectura, sin embargo, podemos decir que todos los esfuerzos tratan de proteger al objeto de las agresiones y fluctuaciones de la naturaleza (luz, temperatura, humedad, etc.) y a colocarlo en un medio ambiente constante, más o menos artificial.

En este orden de ideas el concepto de conservación se extiende también a la protección contra las depredaciones y los robos dado que estos problemas inciden también en el proyecto arquitectónico.

Aquí aparece la oposición, en principio insalvable, con las tendencias de las ciencias sociales y humanas, que reclaman a los museos la supresión de todas las barreras y el contacto máximo con el objeto: libre acceso desde el exterior e integración en el medio circundante; libre acceso a todos los objetos en el interior del museo; exposición abierta; medio ambiente normal, por lo tanto, para el objeto y para el visitante; cambios de lugar, desplazamientos y viajes para ampliar la zona de influencia del museo, etc.

Todo esto se halla en contradicción completa con las exigencias de la conservación, que están basadas sobre las nociones de cierre y constancia. Las tendencias más avanzadas de la sociología, orientadas a la apertura, y las tendencias al cierre, características de la conservación, son diametralmente opuestas. No sorprende, pues, que algunos cuestionen el deber fundamental de la conservación y que a la noción del museo de "conservación" opongan la noción de museo de "consumo". En esta controversia ambas tesis cuentan con numerosos adeptos, pero una de ellas llevaría a la pérdida irremediable de los originales.

La arquitectura de los museos debe responder de la mejor manera posible a ambas exigencias, colocando el acento, según el caso, en uno u otro de ambos polos, a saber, la conservación o la exposición.

3 / Ventajas del "Centro Cultural"

El estilo solemne del museo tradicional y su aislamiento respecto a las otras esferas de la existencia han hecho difícil la irradiación de su acción en la sociedad.

La tendencia actual es renunciar a la separación funcional que caracterizaba el pasado y a multiplicar al máximo los contactos con los otros dominios. Dado que los puntos de contacto posibles de un museo con otras instituciones culturales son numerosos, surgió fácilmente la idea de una reunión en lo que se llama un "centro cultural", como una colaboración en pie de igualdad entre diferentes actividades culturales, representadas bajo todos sus aspectos y no asociadas como accesorio de otro conjunto de funciones (como es el caso de una pequeña exposición en el hall de un teatro). Se trata, pues, de la interpenetración de campos culturales, por ejemplo: a) educación, biblioteca, archivos; b) teatro, cine, música; c) museo y artes plásticas, etc.

Hay que distinguir los problemas de organización de los problemas intelectuales. Desde el punto de vista de la organización las ventajas funcionales son numerosas: un centro cultural es una zona colectora común con amplias zonas de contacto, uso de lugares de estacionamiento, hall de entrada polivalente, zonas de reposo y de servicios agrupadas, salas para congresos y zonas para la administración, talleres, depósitos, etc. La organización deberá hallar la justa medida entre comunidad independiente, armonizando, por ejemplo, los horarios, evitando puntos de congestión de la circulación, etc.

Numerosas son también las ventajas en lo intelectual. La integración es estimulante y aporta posibilidades suplementarias. La comprensión puede suscitarse y profundizarse por la interpretación de otros dominios de la percepción. Sin embargo, la diversidad de condiciones puede producir serias perturbaciones, como, por ejemplo, la preponderancia de la actualidad superficial, del ruido y de la agitación sobre el mensaje silencioso del objeto contemplado en calma.

La arquitectura debe tratar de contrabalancear estas dificultades, dando satisfacción a los diversos requerimientos de un organismo tan complejo como un centro cultural.

La arquitectura y la función del museo como punto central para la promoción y difusión cultural

Bart van Kasteel

Vengo de uno de los tres países más ricos del mundo: probablemente no sea nada de qué enorgullecerse. Pero vengo también de lo que seguramente es la más antigua de las democracias modernas —eso sí es algo de qué ufanarse.

Uno de los grandes problemas que estamos enfrentando en la lejana Holanda, es el de cómo asegurar que aquellos que ganan S/. 12,000 anuales no sufran una baja en su nivel de vida, en la actual situación económica mundial. En otras palabras: ¿cómo van ellos a continuar pagando los alquileres, ir de vacaciones por lo menos una semana al año, mantener el propio automóvil, enviar a sus hijos al colegio o a la universidad, comer en forma apropiada? No a un nivel menor que el del año pasado, sino preferentemente mayor. . .

Pero, ¿qué tiene que ver aquello con la arquitectura de un museo? Haré lo posible para convencerlos de que la arquitectura de los museos debe jugar un papel importante en todo esto, aunque actualmente no lo haga.

En general, los museos están situados en el centro de las ciudades, en los palacios de los príncipes, ya que

ellos fueron los primeros coleccionistas. En el Rijksmuseum de Amsterdam, se da el caso de que muchas de las obras que conforman su tesoro fueron comisionadas por quienes gobernaban la ciudad. Así, el propietario no era un particular, sino la ciudad. Hoy, tanto en Holanda como en muchos otros países, el estado ha asumido este papel de propietario.

Pero, ¿quién es el Estado? Somos todos, y eso significa que somos *nosotros* los dueños de todos estos tesoros coleccionados. ¿Se ha percatado de esto el pueblo? ¡Sostengo que no! Varios argumentos pueden explicar el por qué de ello.

Generalmente, los museos y las galerías de arte están ubicados lejos de las viviendas de sus actuales propietarios. Los nuevos museos siempre están ubicados en el lugar más bonito de la ciudad: el Metropolitan y el Guggenheim, por ejemplo, están en dos de los lugares más agradables de Manhattan y sólo un pequeño número de propietarios son los privilegiados que viven alrededor.

¿Cuántos de ustedes, me pregunto, son vecinos y

viven cerca a un museo o una galería de arte?

Después de todo, ustedes son co-propietarios de los tesoros artísticos que ellos conservan. Por supuesto, ustedes dirán que no puede resolverse ese tipo de problema en una ciudad de, digamos, un millón de habitantes. No todos pueden vivir cerca a un museo. . .

Antes sucedía lo mismo en Amsterdam. En los alrededores del Rijksmuseum y del Stedelijk Museum vivían únicamente algunos ciudadanos pudientes. Ellos, que también son co-propietarios de las colecciones, tenían fácil acceso a ellos. ¡Pero eran tan pocos!

Sin embargo, la próspera sociedad de Europa Occidental ha encontrado la solución: se puede tomar un tren de Roma o París a Amsterdam para ir y dar una mirada al Louvre o al Rijksmuseum. Amsterdam está colmada de omnibuses extranjeros durante el verano, pero probablemente los visitantes que vienen de Dusseldorf nunca han visto sus propios museos. En Amsterdam, puede ver lo que tienen los holandeses, mientras que los holandeses están ocupados contemplando la propiedad de los franceses en el Louvre, cosa que es bastante fácil de hacer, ya que los propietarios franceses no están en París, sino en algún otro sitio donde haya lugar para ellos.

Estarán de acuerdo conmigo en que se trata de una situación disparatada. . .

Cuando pensamos en construir un museo, lo primero que debemos hacer es pensar en su mejor ubicación en la ciudad.

¿Deberá el museo estar cerca de los hoteles más costosos, en los alrededores de las lujosas residencias de algunos pocos propietarios de los tesoros artísticos? Las agencias internacionales de viajes contestarían que sí. La gente de las ciudades está empezando a decir no: queremos ver nuestros tesoros artísticos en nuestras monótonas ciudades-dormitorio: somos la mayoría de los propietarios, y por lo tanto es mejor que comencemos a buscar una buena ubicación antes que aparezca un famoso arquitecto que querrá crear una obra de arte para el lugar más bello de la ciudad.

La industria internacional de viajes se ha apoderado injustamente de los museos debido a que los verdaderos propietarios todavía disfrutaban y conocen muy poco de su patrimonio cultural.

¿Qué deben hacer aquéllos que controlan los teso-

ros de los museos y galerías? ¿Ser amigables con las agencias de viaje por las ganancias que pueden obtenerse de los países con moneda dura? O decirle a los verdaderos propietarios de los objetos a ellos encomendados: ¡“Vengan y den una mirada a sus tesoros artísticos: haremos lo mejor que podamos para explicarles por qué un objeto ritual de oro Indoamericano parece ahora una joya cuando realmente en un tiempo tuvo un significado funcional!”

Creo que si se hace un esfuerzo serio para explicar lo que se pueda de los tesoros artísticos a sus propietarios, se estará sentando las bases para una cultura y una apreciación del arte que, a su vez, será la base del descubrimiento de un nuevo arte y nuevos museos y galerías situadas en medio de la población.

Por consiguiente, traten de instalar, por ejemplo, una pequeña sucursal de un museo en las zonas de la ciudad donde vive la gente.

Por siglos, el arte estaba reservado a los privilegiados, al protagonista, no a las masas de Amsterdam, seres anónimos que vivían en cabañas fuera de las murallas de la ciudad. Aumentar el número de los privilegiados, es entre otras cosas, tarea de aquellos que se ocupan de museos y galerías de arte, desde el curador y el arquitecto hasta el encargado de la limpieza. . .

Aparte de la enseñanza formal, los museos y las galerías de arte son los medios por excelencia que permiten que los propietarios de obras de arte (o a los potenciales propietarios de obras de arte) desarrollen una capacidad de discriminación.

Pasará mucho tiempo antes de que la colectividad de un pueblo o de una ciudad en Holanda o Colombia establezca su propio museo, pero es nuestro deber hacer que con cada fundación de un nuevo museo, se trate de acercarlo a la realidad; es decir, es nuestro deber tratar de proveer a nuestros compatriotas con la inspiración que les dé algo que decir en su propia cultura.

¿En qué forma puede el arquitecto contribuir a todo esto?

Como he dicho anteriormente, la ubicación del museo es importante: debe estar en el centro de la ciudad.

El museo o galería ideal es pequeño. . . Tan pequeño como la colección de un particular.

Los ciudadanos, el pueblo, los propietarios. . . y otros visitantes, deben sentir que pueden estudiar las cosas

con libertad, que no tienen ninguna obligación de caminar por todo el museo, preguntándose en cada momento cuándo terminarán de ver todo, cuándo podrán tomar un café o fumar. En esta situación la gente ve todo, es cierto, pero no asimila nada.

Si no se puede lograr un museo pequeño, por lo menos hay que tenerlo bien organizado: el visitante debe sentir libertad de acción en cuanto a espacio físico necesario desde cualquier punto para poder salirse de su ruta sin sentirse culpable de no estar haciendo lo que debe.

Un museo, no debe ser un complejo de edificios envenenados con luz artificial y aire acondicionado: debe ser capaz, en cierta forma, de orientarse al mundo exterior. Esto da una sensación de libertad y re-orientación o reflexión. Eviten un exceso de arquitectura, ayuden a crear un sencillo corredor o una selección de vías a través del edificio y cuidense de montar exhibiciones en forma más refinada de lo que su significado merece.

Cierta vez, en una visita a las galerías de arte del Metropolitan y del Guggenheim, noté que la gente que visitaba el Guggenheim se comportaba de una manera algo más ruidosa que aquellos en el Metropolitan. Ahora bien: en el mundo especializado de los expertos en museos, se supone que el Guggenheim no es el edificio ideal para este propósito. Mi reacción es un gran interrogante. Si uno naturalmente empieza a comportarse en forma relajada en un museo o en una galería de arte, la capacidad de observación es probablemente mayor y tiene mayor significación que la que podría producir el montaje de exhibiciones técnica y teóricamente ideal.

Me parece esencial revisar las exigencias de la UNESCO en cuanto a sistemas de aire acondicionado en museos. Es mi experiencia que las demandas técnicas actuales que se hacen a edificios históricos en Europa Occidental son extremadamente difíciles sino imposibles de cubrir, aparte de que prácticamente todo lo que se ve en un edificio de este tipo ha durado cientos de años sin aire acondicionado. Ahora que todos hemos tomado conciencia del hecho de que debemos ahorrar nuestras reservas energéticas, es tiempo ya de que empecemos a cuidar la forma cómo tratamos a nuestros museos y galerías.

Bien, todo esto suena a “grandes palabras”, produc-

to de una democracia antiguamente establecida: pero también viene del producto de un imperio colonial. Tal vez mi colega cubana, si está entre nosotros, dirá que uno no puede realmente realizar estas ideas en forma gradual: hay cada vez más propietarios no privilegiados, y cada vez más directores y arquitectos con muy poca comprensión de la situación...

Predigo que esta conferencia será también ensombrecida por convencionalismos tales que impidan un debate significativo sobre el tema. Pero en el futuro tal debate será inevitable o completamente imposible.

El ‘arte degenerado’ en Alemania fue o destruido o ahuyentado del país. En la Unión Soviética, desapareció en los sótanos: esto es significativo, porque al final, prevaleció la duda sobre la agresión.

Yo practico mi profesión de arquitecto entre la duda y la agresión, con más duda que agresión, tal vez, pero tratando de llevar los problemas —incluidos los de los museos y galerías de arte— hacia un final feliz.



Problemas de conservación en los museos y formación del personal técnico

Michele Cordaro

En torno a la formación, estructura y finalidades de un museo de objetos de arte se puede discutir mucho, y mucho, en realidad, se ha discutido. Soluciones, adaptaciones y cambios diversos pueden considerarse y realizarse y no es fácil considerar en abstracto la determinación ideal de una estructura museográfica. En efecto, ésta depende de toda una serie de factores concomitantes y analizables caso por caso. Se trata de adecuar una realidad museográfica a los objetivos de una comunidad que expresa, en su devenir, una relación nueva con la herencia cultural de su propio pasado.

La finalidad principal e ineludible de cualquier museo es la de asegurar la sobrevivencia, la seguridad y la mejor conservación de los objetos de arte que contiene. Debe ser éste el criterio guía de toda estructura de museo, al que debe subordinarse cualquier otro criterio, adaptando a la realidad de esta exigencia la decisión de las soluciones que se refieren a los otros aspectos o finalidades de la vida del museo.

Si lo que se acaba de señalar es el *principio* sobre el que se basa toda organización museográfica, es neces-

sario ahora determinar con mayor precisión los significados. Es decir, es necesario explicar qué debe entenderse por sobrevivencia, seguridad y conservación de una obra de arte.

La sobrevivencia y la seguridad de una obra de arte pueden depender de calamidades naturales, de eventos humanos incontrolables y, finalmente, del azar o del descuido o de la incomprensión del hombre. En los dos primeros casos las posibilidades de una acción eficaz parecen a primera vista inexistentes porque no son determinables a priori. En realidad, esto es verdad, hasta cierto punto. En el caso de terremotos, fenómenos hidrogeológicos, derrumbamientos u otras calamidades, un estudio cuidadoso de la naturaleza geosísmica del territorio en el que surge el museo y de sus particulares condiciones hidrogeológicas pondrán en condiciones de pre-determinar medidas especiales en la construcción de nuevos edificios destinados a reunir las colecciones o construir obras de consolidación adecuadas de antiguos edificios, no con el fin de eliminar los riesgos del desastre, sino para limitar lo más posible sus efectos. La tris-

te experiencia de dos conflictos mundiales nos ha enseñado cuán poco puede la obra de salvaguarda con respecto a un patrimonio monumental; pero también nos ha enseñado cuáles pueden ser las medidas que es preciso adoptar para salvar obras movibles y objetos de arte, que pueden transportarse y custodiarse en sitios más seguros.

Las posibilidades de un incendio, debido a un corto circuito, por ejemplo, o el robo pueden ser limitados mediante adecuados instrumentos, como son los equipos anti-incendio y anti-robo, un sistema de prevención generalmente eficaz.

Los factores hasta ahora indicados que condicionan la existencia de la obra de arte son todos de carácter externo. Pero un aspecto que determina en modo más preciso la consistencia material de la obra de arte y su deterioro natural, es la relación entre la realidad física, química, biológica de los materiales que la constituyen y las condiciones higrométricas y luminosas del ambiente en el que se conserva.

En primer lugar, es necesario considerar la relación entre las condiciones climáticas de la región geográfica en la que tiene su sede el museo y la incidencia que tienen en el microclima del edificio del museo. Este depende de los materiales con que se ha construido el edificio, del espesor de los muros, de la ubicación de los ambientes, de la cantidad y superficie de las aberturas, de la orientación, de la presencia más o menos numerosa y constante de visitantes que determina variaciones de temperatura y de humedad a veces notables en el interior de un edificio.

En consecuencia, el conocimiento de los principales parámetros ambientales y un control adecuado de los mismos constituyen la base esencial para escoger los criterios de construcción de un nuevo edificio destinado a museo, o de adaptación de un edificio pre-existente a la función específica de "contenedor" de obras de arte. La adopción de distintas soluciones dependerá de la necesidad de establecer un normal equilibrio entre condiciones ambientales y exigencias conservativas de los materiales.

Pero esta conservación preventiva no es sino un aspecto de la museografía. El museo no conserva, pues, cualquier objeto, sino objetos a los que una comunidad, estructurada según determinadas condiciones sociales y

culturales, atribuye una particular importancia histórica o artística. Y es por esto que la función de la museografía es también la de facilitar la determinación y el reconocimiento de las particulares cualidades inherentes al objeto desde el punto de vista histórico y artístico. Es lo que Cesare Brandi llama "las exigencias figurativas que provoca la espacialidad de la obra con respecto a su ambientación".

Esto nos permite entender cómo en el ámbito del museo la actividad de revelación y puesta en luz de las particulares cualidades artísticas e históricas inherentes al objeto constituye otras de las finalidades fundamentales de la existencia de la estructura museográfica.

Es el problema de la restauración propiamente dicha entendida en la única acepción posible: como metodología concreta de interpretación crítica. Una vinculación más íntima entre restauración, metodología crítica de la historia del arte y conocimiento científico y técnico de los principios constitutivos de los materiales de las obras de arte y de sus alteraciones en el tiempo, se convierte en el fundamento mismo de toda intervención conservadora y de restauración. Es esencial percibir el valor y el significado único e irrepetible de la obra de arte desde el punto de vista histórico y estético.

En consecuencia, la participación y complementariedad del historiador (arqueólogo o historiador del arte), del experto de laboratorio y del técnico de restauración son exigencias que deben afirmarse con fuerza si no se quiere caer en la improvisación y la aproximación.

De estas consideraciones deriva una consecuencia importante para la organización del museo: la presencia de laboratorios de análisis y de instalaciones necesarias para un examen preciso del estado de conservación de la obra y para el control de todas las fases y operaciones de intervención.

Me parece importante tratar a continuación el problema de la formación del personal técnico encargado del control del estado de conservación de las obras y de su restauración y, especialmente, del historiador y del operador material de la restauración.

La formación más habitual del historiador de arte o del arqueólogo se basa esencialmente en un estudio de carácter histórico, cultural y estético de las obras, y rara vez se tiene en cuenta en la mayor parte de las universidades el análisis de los aspectos materiales y

técnico, que son, en cambio, fundamentales para la conservación y la restauración de las obras.

El punto de vista del historiador es esencial, pero es necesaria una preparación especial que lo ponga en condiciones de ser un preciso interlocutor del experto científico y del restaurador. Paul Philippot sintetiza muy bien las bases principales de la formación del historiador-conservador: una consciente asimilación de la problemática crítica que es propia de la restauración en cuanto aspecto particular de la metodología crítica y estética y el conocimiento de los principales aspectos técnicos de la conservación y de la restauración, de manera que pueda entablarse un diálogo constructivo entre el historiador y los especialistas a fin de poder integrar, en cada caso concreto, el punto de vista técnico y crítico.

Pero, sin duda, el problema más complejo es el que se refiere a la formación profesional de los restauradores. Habrá que tomar en cuenta el lugar mismo del aprendizaje —si se trata de un instituto especializado o de una academia o de un instituto de arte; la formación de base necesaria para ingresar al estudio de las técnicas de restauración— si es preferible una experiencia adquirida con la práctica del dibujo y de la pintura o bien limitarse a exigir una preparación general con la posibilidad de una educación manual que debe cumplirse en el ejercicio de la práctica de restauración; el nivel en el que debe mantenerse el estudio, si el universitario o, en cambio, limitarse a proporcionar los instrumentos culturales y técnicos más importantes para asegurar un ejercicio consciente y teóricamente determinado de la profesión. Las que acabamos de señalar son algunas alternativas a las que, en diferentes países y en diversas situaciones, se han dado soluciones distintas según necesidades particulares.

Describiré la experiencia y el planteamiento del Instituto Central de Restauración, con sede en Roma. La ejemplificación se refiere a uno de los sectores en los que se articula la actividad del Instituto: el de las pinturas.

El lugar de la formación no es una academia, ni un instituto de arte o una universidad, sino un instituto especializado. Para ingresar es necesario un concurso que comprende una prueba de dibujo del natural y, mediante el simple trazo lineal, la reproducción de un particular de un cuadro, así como una prueba de estucado o/y

de reintegración, mediante bosquejo con acuarela, de una “laguna” y un coloquio sobre temas de historia del arte e historia de las técnicas artísticas. Los principios en los que se inspiran la investigación técnica y científica y a la actividad didáctica son los que ya se han indicado; es decir, el respeto absoluto de la autenticidad histórica y estética de la obra de arte, considerada en sus materiales constitutivos y en su estructura de imagen, y la segura reversibilidad de toda intervención conservadora y de restauración.

Se confrontan problemas que, en síntesis, pueden reducirse a estos tres esenciales:

- 1/ la relación con las técnicas tradicionales de los laboratorios artesanos de restauración;
- 2/ la relación con el conocimiento tecnológico y científico que constituye racionalmente la práctica y el ejercicio de la conservación y la restauración;
- 3/ el conocimiento de los significados integrales, históricos y artísticos de las obras que deben ser restauradas.

Del estudio de cada obra resulta la necesidad de una versión crítica de algunos procedimientos tradicionales de restauración. Esto ha llevado al abandono de algunas operaciones en la práctica habitual de restauración como la separación, la extracción, el transporte. De otra parte, se ha tratado, por ejemplo, de perfeccionar el sistema del forrado recurriendo a diversos tipos de tela que aseguren una tensión más estable y duradera; o bien la decisión de realizar los retoques y de preparar las “lagunas” reintegrables con una intervención a bosquejo y con colores de acuarela, sin renunciar a la reconstrucción de la unidad potencial de la imagen. Estos son sólo algunos ejemplos, pero esta relación de aceptación y de control crítico de las intervenciones, de derivación más propiamente artesanal, debe ser necesariamente patrimonio conocido y poseído en la formación del restaurador, porque son muy frecuentes los casos en los que se debe intervenir sobre obras ya restauradas, pero cuyo deterioramiento no se ha detenido sino que, al contrario, se ha agravado. El conocimiento y la práctica de estas operaciones es indispensable, así como también el conocimiento de los materiales más usados en las viejas restauraciones, de su naturaleza, de sus propiedades y de sus posibles alteraciones.

Un aspecto que en los últimos decenios se ha hecho verdaderamente fundamental en la conservación y en la

restauración de los bienes culturales es del conocimiento de los principios científicos que constituyen la estructura de los materiales y de las leyes que gobiernan sus modificaciones en el tiempo y al interior de las condiciones ambientales. Es necesario proporcionar al alumno restaurador las informaciones necesarias para que pueda convertirse en un interlocutor consciente (y en grado de orientarse con suficiente precisión en las dificultades de este tipo de estudio) del químico, del físico, del microbiólogo, en el sentido que pueda exponer en el modo más preciso los problemas sobre los que espera una respuesta.

El último aspecto, en fin, de la formación profesional del restaurador se refiere a la naturaleza especial del objeto que se le entrega para trabajar, naturaleza a la que se subordina la decisión de todos los procedimientos operativos, en el sentido de que su eficacia debe adecuarse siempre a la salvaguardia de los significados históricos y estéticos que constituyen la especificidad de la obra de arte. El restaurador debe saber vincular los resultados de una determinación estética a la muy particular naturaleza de los materiales usados y de las técnicas de ejecución.

La finalidad que se quiere alcanzar es la de hacer del restaurador no un ejecutor pasivo de las indicaciones del especialista de laboratorio o del historiador del arte, sólo capaz de traducir manualmente las operaciones que otros deciden: el restaurador debe ser el técnico que aporta una cultura específica y autónoma, conquistada con una experiencia, armada de las más importantes ayudas científicas y críticas, fundada en el directo contacto con los materiales antiguos de las obras de arte y en la consciente capacidad de controlar los resultados de sus decisiones operativas en el cuerpo vivo de la obra, hasta en sus más íntimos secretos aspectos.

Una experiencia lo más vasta posible es, pues, el aspecto formativo por excelencia del restaurador, experiencia que no puede ser libresca sino adquirida en la acción y con el control constante de la inteligencia y de los conocimientos que puedan dar una atenta preparación teórica.

La necesidad de una estrecha integración de todos los componentes técnicos, científicos, históricos, críticos que participan en la determinación de las intervenciones de conservación, como también en la formación de

los restauradores, justifica ampliamente la elección — como lugar de esta formación — no de una academia o instituto de bellas artes, sino de una entidad creada especialmente, con una precisa y específica actividad en el campo de la conservación y la restauración, para permitir de esta manera una más estrecha participación, en todos los niveles de la elaboración, a todos los jóvenes que se inician en la conquista de este oficio.

Condición necesaria para toda buena escuela de restauración es la de tener también precisas responsabilidades en la tutela y en la conservación de los bienes culturales de un territorio específico o de uno o varios museos y pinacotecas. Es también la única condición para hacer del conjunto de los laboratorios una organización en grado de realizar una investigación y una formación permanentes para todos los que se dedican a la conservación y restauración de obras de arte.

El museo como centro de promoción y difusión cultural

Martha Arjona

A partir de la década del 40, cuando finaliza la II Guerra Mundial, comienza un movimiento de revalorización de la herencia cultural. Europa, esquilada por la monstruosa apología del odio que ejercieron sobre ellas las hordas fascistas... se lanza al rescate de su historia, de su pasado, con conceptos distintos del valor de la vida y las cosas.

En otros continentes la situación era similar, con el agravante de que en un gran número de países todavía colonizados, la cultura estaba sometida a la deformación extranjera sin que se permitiera a sus pueblos el derecho de autovalorarse; situación que aún hoy, a más de 30 años de la derrota del fascismo en Europa, perdura en países de vastísima herencia cultural.

Con entera razón, en el movimiento de rescate y revalorización de la herencia cultural, se ha puesto énfasis en la definición y el alcance de las funciones que deben cumplir los museos.

Mucho se ha hablado desde entonces sobre las actividades de los museos como medios de promoción y difusión cultural, mucho se ha invertido en seminarios,

coloquios, convenciones y recomendaciones que sin duda han sido útiles y han cumplido en la etapa a que nos hemos venido refiriendo. No vamos a repetir lo que se ha dicho y escrito en innumerables eventos y publicaciones, que han llegado a todos los que, de una u otra forma, se interesan por estas cuestiones.

No se trata aquí de hablar de métodos ya cristalizados, de la "academia", de la propaganda en el ámbito de la museología sólo al alcance de algunos por lo costoso de materiales y equipos. Se trata ahora de lograr con esos métodos, o con otros de recursos más modestos, que el visitante acuda no a saciar su curiosidad, sino a resolver una necesidad para su formación y desarrollo. La mayor atracción debe ejercerse sobre la población infantil y juvenil. Los niños serán jóvenes y los jóvenes adultos y, si aspiramos a construir una sociedad en la que cada etapa de la formación del hombre responda a los parámetros sociales deseados en sus diferentes ciclos, debemos asumir la responsabilidad de poner los medios de difusión y desarrollo de la cultura que poseemos, en función de esa misión tan impor-

tante. Porque un museólogo no puede ser indiferente a los fenómenos sociales: un museólogo debe ser, además, sea cual fuere su especialidad en el campo de la museología, maestro.

Ahora bien, ¿cómo lograr sin grandes recursos, en los diferentes niveles, la asiduidad a centros que conservan y exhiben bienes culturales?

Estimamos que para ello es indispensable:

1/ Hacer de los museos instituciones auxiliares indispensables para la población estudiantil e investigadores en formación.

2/ Desarrollar los museos e instituciones especializadas por materias y tratar de erradicar los museos de la "tología" que, salvo excepciones, sólo han servido para grandes maratones turísticas donde se acude a ver las *vedettes* expuestas, paseando ojos indiferentes por verdaderas maravillas.

3/ Proyectar en regiones fabriles y artesanales museos especializados en ciencias y técnica, de tradiciones populares, de historia local y del aporte del hombre en la lucha contra el subdesarrollo. En este aspecto, por ejemplo, Cuba está organizando un museo de la invención popular, que tanto ha contribuido a remediar las dificultades creadas por el bloqueo económico a nuestro pueblo. Este museo será un testimonio del aporte de nuestra clase obrera a la lucha contra el subdesarrollo.

4/ Por último, crear pequeños museos-laboratorios con transportes auxiliares (Museobus) en regiones rurales, para la exposición, investigación y divulgación de los fenómenos ecológicos, como medio de protección del medio ambiente y para la divulgación popular de las especies beneficiosas y dañinas, herbicidas, pesticidas, etc., que ayudan al agricultor profesional y eventual a mantener el equilibrio en el ambiente natural en que labora.

También es importante atender los problemas que afrontan los países subdesarrollados por el pillaje y la sustracción sistemática del patrimonio cultural que han ejercido y ejercen las fuerzas opresoras en países colonizados u ocupados, así como por el tráfico ilícito de obras de arte. Ello produce la fragmentación de su acervo cultural, borrándose en muchos casos, con esto y con la penetración extranjera, las raíces de pueblos que han hecho un valioso aporte al desarrollo de la creación en otras tierras.

Promover y difundir las formas de combatir estos delitos es misión, y muy importante, de los museos.

Es una necesidad moral que los museos dediquen espacio para difundir en las masas la noción de "patrimonio cultural" para que se adquiriera conciencia de su importancia, a la vez que denuncien la sustracción de bienes culturales en beneficio de museos de otros países. En los países colonialistas se exhibe sin ningún pudor el testimonio del vasallaje, ofreciendo al visitante el producto exótico de su historia rapaz. Por eso, los *museos, como medio de promoción y difusión de la cultura*, deben solidarizarse para combatir todo vestigio delictivo, discriminatorio y deformante; y el museo que haga eso será el más desarrollado, el que mejor servicio dé al público que lo visite y el que más cabalmente difunda la cultura.

El museo como centro de promoción y difusión cultural

Palma Bucarelli

En la actualidad, el museo de arte moderno no puede solamente ser un lugar donde se conservan y se coleccionan obras. Por rico que sea un museo, nunca podrá ser totalmente completo, tanto más cuanto muchas obras del pasado constituyen hoy piezas raras y sumamente costosas. Precisa que al lado de las salas de exposición del patrimonio permanente que se ha coleccionado, y que se incrementa constantemente, el museo desarrolle una acción informativa, con una serie de múltiples actividades didácticas variadamente articuladas. Muchas cosas pueden hacerse en este sentido: muestras didácticas de reproducciones a color, con comentarios históricos, críticos y biográficos; una sala de proyección permanente que funcione durante las horas de visita del museo; monografías sobre las obras maestras del arte moderno con texto grabado que comente el argumento y cada diapositiva; reproducciones, fotografías y textos que faciliten el conocimiento completo de la imagen y de la obra de los artistas representados; conferencias (a efectuarse de preferencia los domingos, para favorecer a los trabajadores y a los estudiantes) con proyec-

ciones a color de manera de mantener al público al corriente de todo lo que se está produciendo en distintos campos del arte; cursos nocturnos de divulgación que, sin perder el rigor científico, interesen al mayor número de público; espectáculos, conciertos y debates que enfoquen problemas comunes de la vida artística actual.

Evidentemente, es distinto hablar de las actividades educativas que se pueden realizar en un viejo museo, concebido como colección permanente de un patrimonio de obras, y hablar de un museo concebido desde su inicio como organismo didáctico: está claro que, para ejercer una función verdaderamente constructiva en el campo de la ilustración educativa o de la educación permanente, el museo deberá tener una estructura, incluso arquitectural, muy flexible y disponer de un personal especializado así como de implementos complejos y modernos. Si se hace una ampliación o un agregado con el objeto de dotar al viejo museo de un instrumento de verdadera producción cultural, siempre será una solución temporal, ya que la solución definitiva no puede ser el "agregado" de un aparato educativo, sino la

transformación del tipo mismo del museo. Cierto es que las actividades a las que he hecho mención pueden desarrollarse con resultados óptimos aun en un viejo edificio a condición de que haya espacio y posibilidad de adaptación si el personal del museo las ejecuta con inteligencia, científicamente, tratando de divulgarlas lo más posible.

De todas maneras, trátase de un museo nuevo o de un sector agregado a un museo ya existente, la base indispensable para su actividad cultural es el estrecho contacto con la Universidad y con las escuelas de todo orden y grado.

Pienso que hay que deslindar dos planos de la actividad educativa: el de la educación escolar y el de la educación permanente. Para poder utilizar el museo en la educación escolar es necesario contar con la colaboración activa de los maestros: de hecho es importante que la experiencia del museo se integre en el marco de la enseñanza escolar y de sus varios niveles y orientaciones. No podemos imaginar, naturalmente, que en cada tipo de escuela media o elemental existan maestros dotados de preparación específica; por ello resulta indispensable la colaboración del personal del museo. Más aún, es necesario que cada gran museo cuente, dentro de su personal, con estudiosos que se ocupen de la actividad didáctica. Esta deberá comprender también la preparación de las exposiciones y de las manifestaciones culturales del museo. El contacto con el museo deberá facilitarse mediante la publicación de folletos o catálogos adecuados a la preparación y a los intereses de los jóvenes.

Un caso particular, pero de máxima importancia, es el de la relación del museo con las escuelas artísticas. Quienquiera se haya ocupado de la cuestión sabe perfectamente que, por lo común, los estudiantes de las escuelas media y secundaria frecuentan los museos mucho más que los de las escuelas artísticas. Esto depende del carácter que ha tenido en el pasado y tiene aún hoy día, en muchos países, el museo de arte moderno. Ese museo ofrece documentación sobre la pintura, la escultura, el grabado: no documenta en absoluto acerca del vastísimo campo de la producción industrial, de la publicidad, de la fotografía, del cinema, etc., lo que, precisamente serviría a la formación de los operadores culturales en el campo de la producción. Este vacío no puede atribuirse a falta de interés o mala voluntad: la in-

dividualización de los productos estéticamente calificados para su presentación en el museo requiere un asiduo trabajo de información y de selección, que sólo puede ser realizado por personal especializado. Se dice también que el museo podría limitarse a presentar los ejemplares de calidad elevada, o los prototipos de las series: pero ejemplares y prototipos no tienen interés alguno, presentados así en una falsa luz, si no están respaldados por la información completa acerca de su producción normal, sus repeticiones y variantes, los proyectos de programación, el ritmo de deterioro y el cambio de modelos. Aún hoy este problema no se ha estudiado a fondo: los jóvenes que se preparan a ser técnicos o diseñadores para la industria no encuentran en el museo nada que les interese y que les dé una experiencia adecuada a fines profesionales.

Los estudiantes de las escuelas de arte, de cualquier tipo o grado, deberían no solamente frecuentar al museo, pero trabajar dentro de él. Sólo en el museo (naturalmente, en el museo que disponga del material necesario), podrían los jóvenes estudiar los procedimientos técnicos con los cuales, en tiempos pasados, se estableció una relación entre la investigación artística y la producción económica; esto sería, pues, extremadamente importante en el plano social, dado que hoy sólo la industria —y no la escuela— es quien decide de los desarrollos de las técnicas de producción. La relación funcional escuela-museo es un tema que debe tenerse presente como fundamental, cuando se estudie la reforma de la escuela artística y del museo de arte moderno.

Con respecto a la instrucción de los adultos, el problema es aun más complejo. Un primer nivel es el de las consultas: si se desea que las funciones del museo se conjuguen con las funciones sociales, es preciso que el museo sea un local de consulta, exactamente como lo es la biblioteca. Debe, asimismo, disponer de una biblioteca especializada y de un archivo fotográfico e informativo. Es una falsa perspectiva el considerar el museo como una manera de emplear el tiempo libre, o como un sucedáneo de cultura general. El museo no debe servir a actividades secundarias o complementarias, sino que debe encarar los grandes problemas. Es necesario que sea así, si se quiere que las actividades sociales modernas no estén separadas de aquellas del pasado, es decir de la historia, por una censura insuperable: la ex-

perencia histórica no constituye un freno, sino un impulso para el progreso cultural.

En este punto, es preciso formular una pregunta: ¿qué tipo de información comunica hoy el museo? ¿Qué información quisiera recibir del museo en público que no sea solamente turístico y dominical? Aun cuando hoy día cualquier museo distribuye cultura, ¿se trata acaso de la cultura que busca quien va al museo con el fin de acrecentar y de perfeccionar la instrumentación mental o material necesaria a su propio trabajo? Hay que separar muy claramente las preferencias de las exigencias, o si se prefiere, la gestión democrática de la gestión demagógica del museo. El público, o una parte de él, puede incomodarse al ver expuesta en el museo una obra de Burri, que no comprende, y deleitarse al ver en su lugar una hermosa mujer pintada del natural por un hábil pintor académico. Esta es una preferencia que depende de prejuicios que el museo, como todo organismo educativo, tiene el deber de combatir. Se trata de poner en evidencia que el cuadro de Burri, aunque sea hecho de viejos harapos, tiene un significado que concierne de cerca los problemas de la cultura moderna y se quiere que el visitante del museo tome conciencia de ellos. Es preciso explicar al visitante no preparado que el cuadro de Burri interesa directamente a su condición de hombre moderno. Pero esto no es posible sin la colaboración de los visitantes; mejor dicho, sin que se les asigne una participación en la vida del museo. En suma, el personal adscrito al museo debe no solamente estudiar las obras, sino además al público que concurre al museo. La presencia de un psicólogo entre el personal directivo del museo, podría dirigir la investigación sobre cuáles son, no las preferencias del gusto, sino las exigencias culturales del público: podría conseguir valiosas informaciones para la orientación de la actividad educativa del museo.

Otra persona que debería tener un papel importante en la dirección del museo es el arquitecto o el proyectista. El museo es un aparato de comunicación visual. Hoy en día la comunicación visual tiene una técnica específica y una metodología precisa: la organización del aparato con relación al tema y al objeto de la comunicación es una típica operación de proyección, de *design*.

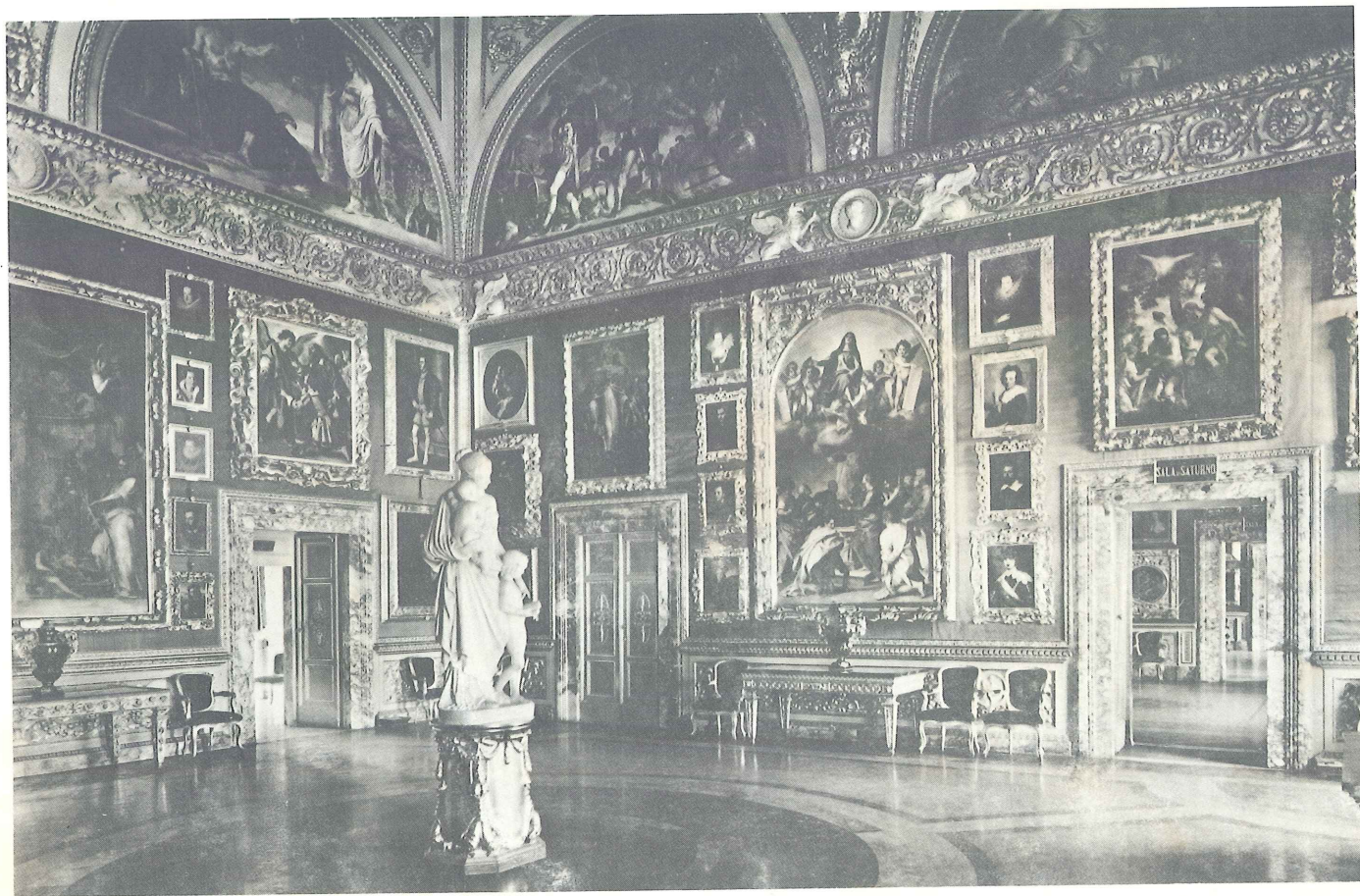
Queda un problema pendiente: ¿puede y debe el museo funcional, entendido como centro de información

y de producción cultural, sustituirse al museo patrimonial? Me parece evidente que, al menos en la situación actual, el museo patrimonial es todavía una realidad de la cual no puede prescindirse: en cierto sentido, es un aparato de comunicación dado que, para gran parte del público, el museo es quien consagra la obra de arte.

Las colecciones de los museos son siempre, necesariamente, incompletas y discontinuas. Es por ello que son necesarias las exposiciones didácticas que proporcionan al público, mediante reproducciones, el contexto en el que están involucradas las obras del museo. Solamente un museo patrimonial puede presentar al público obras originales, y el contacto directo con una obra original es tanto mayor cuanto más se haya difundido entre el público el conocimiento del arte a través de las reproducciones.

La obra de arte es un modelo de calidad: el contacto directo con la obra de arte puede ser un remedio contra la pérdida del sentido de la calidad, que es uno de los aspectos negativos de la sociedad de masa. No puede impedirse que, en las presentes condiciones de la sociedad, el conocimiento del arte por parte del público sea esencialmente confiado a las reproducciones, cuya difusión se realiza a través de los canales de comunicación de masas. El conocimiento mediante las reproducciones mecánicas no es, en sí mismo, un hecho negativo: puede, al contrario, ser altamente positivo si la noción que se recibe a través de la reproducción conduce a un conocimiento de los originales. La función informativa y didáctica del museo queda dilucidada ventajosamente a través de las reproducciones; ella deberá integrar, pero no sustituir, la exposición de los originales. No creo, sin embargo, que el museo patrimonial, con sus colecciones permanentes, está condenado a desaparecer para dejar el sitio al museo funcional: el museo patrimonial, al contrario, deberá constituirse en el museo núcleo del museo funcional, y deberá ejecutar la que considero como máxima función educativa del museo: la comunicación del original artístico de la obra de arte.

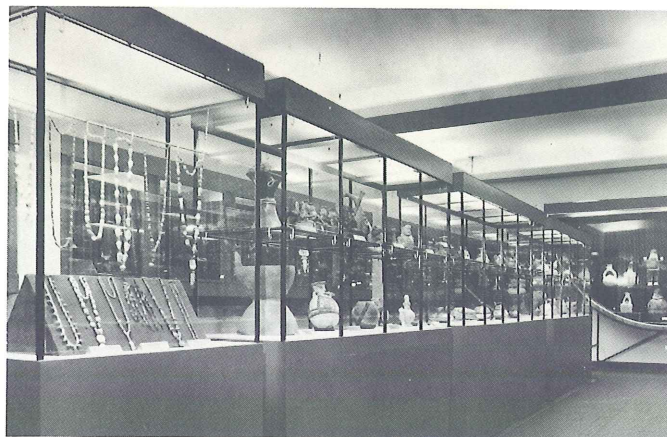
Abajo: La Galería Pitti, Florencia. Buen ejemplo de un “museo patrimonial” en el que existe una unidad entre la arquitectura y la colección. (Foto: ICOM)



Abajo, izquierda: Schnütgen Museum, Colonia. Adaptación a nuevo uso de un antiguo edificio. (Foto: Archivo).

Arriba, derecha: Museo Amano, Lima. Ejemplo de buena utilización de un espacio pequeño. (Foto: Romero).

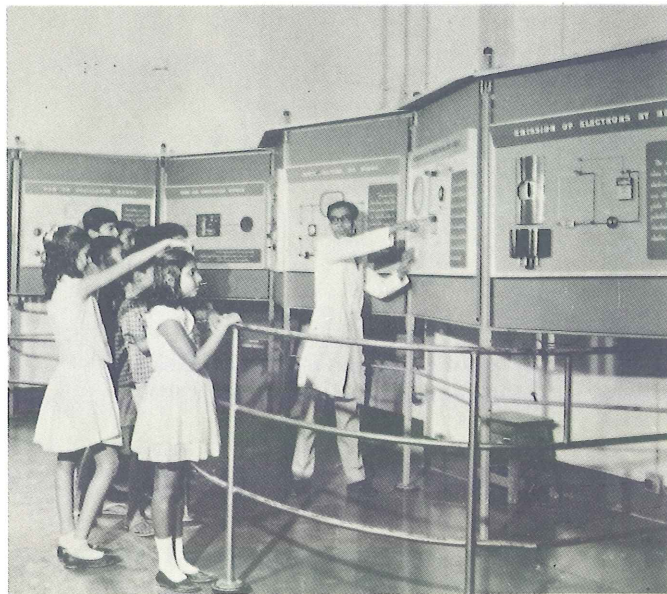
Abajo, derecha: La iluminación es fundamental para una buena exhibición. Museo Etnográfico, Neuchatel. (Foto: Archivo).



Izquierda: Una niña iraní visita una exposición africana en Teherán (Foto: Archivo).

Arriba, derecha: Niños visitando el museo del Birla Institute of Technology, Calcuta. (Foto: Archivo).

Abajo, derecha: Los departamentos de conservación son parte fundamental del museo. Una clase de conservación de textiles, Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima. (Foto: Acha).



Izquierda: Felipe Lacouture explica algunos problemas museológicos durante la reunión del Grupo de Trabajo en Bogotá. (Foto: Acha).

Arriba, derecha: Un grupo de expertos discute problemas museológicos durante la reunión del Grupo de Trabajo en Bogotá. (Foto: Acha).

Abajo, derecha: Las actividades programadas para niños y jóvenes deben ser continuas en un museo "activo". (Foto: Acha).





Izquierda: Mario Vásquez y Sylvio Mutal durante el Coloquio de Bogotá. (Foto: Archivo).

Arriba, derecha: Carlo Perrone Capano, Director del IILA, leyendo su discurso en la sesión inaugural del Coloquio "Los museos y el patrimonio cultural". Bogotá. (Foto: Archivo).



Abajo, derecha: Nicola Spinosa, Carlos Rodríguez Saavedra, Franco Minissi, Franca Helg y Michele Cordaro durante el Coloquio. (Foto: Archivo).



Izquierda: En el Centro de Restauración de Santa Clara, Bogotá: Hernán Crespo y Mario Vázquez. (Foto: Archivo).

Arriba, derecha: Franca Helg, Michele Cordaro, Hernán Crespo, Martha Arjona, Bruno Molajoli y Sylvio Mutal en el Coloquio de Bogotá. (Foto: Archivo).

Abajo, derecha: Visita a la recién restaurada "Casa del Marqués" en Bogotá: Bruno Molajoli, Rosalía de Matos, Graziano Gasparini, Franca Helg, Bart Van Kasteel. (Foto: Archivo).



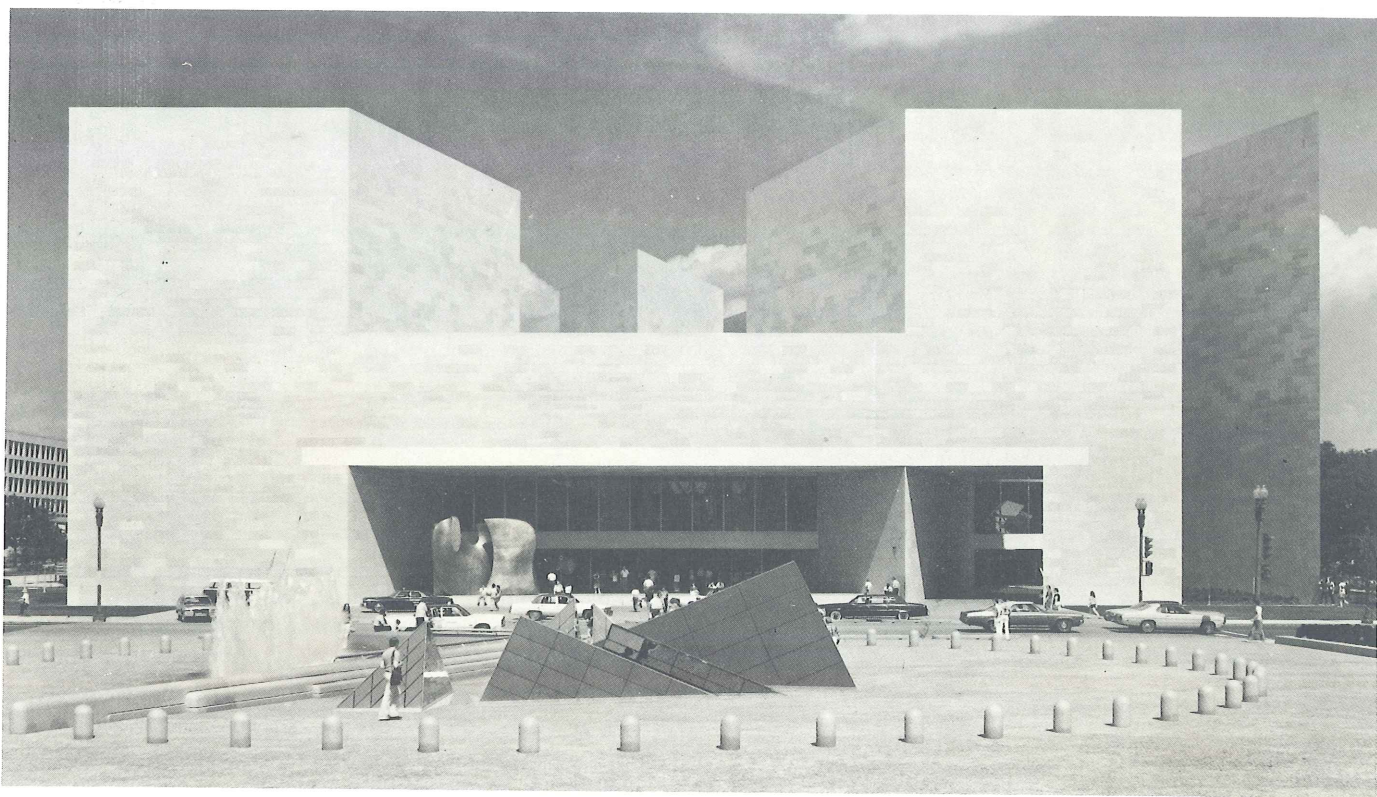


Derecha: Sylvio Mutal, Carlos Fernández Sessarego, Fernanda Camargo de Almeida, Franco Minissi, Flor de Gentile, Graziano Gasparini y Demetrio Toral en el Coloquio de Bogotá. (Foto: Archivo).

Izquierda: Carlo Perrone Capano, Hernán Crespo y Bart Van Kasteel examinan los planos del nuevo Museo de Arte Moderno de Bogotá. (Foto: Archivo).

Arriba: Niños en un museo de Estocolmo. (Foto: Archivo).

Abajo: Nueva ala de la National Gallery de Washington, D. C. (Foto: Archivo).



Izquierda: Palacio Bianco, Génova. Sala Margarita de Brabante. (Arq. Franca Helg). (Foto: Bottura).

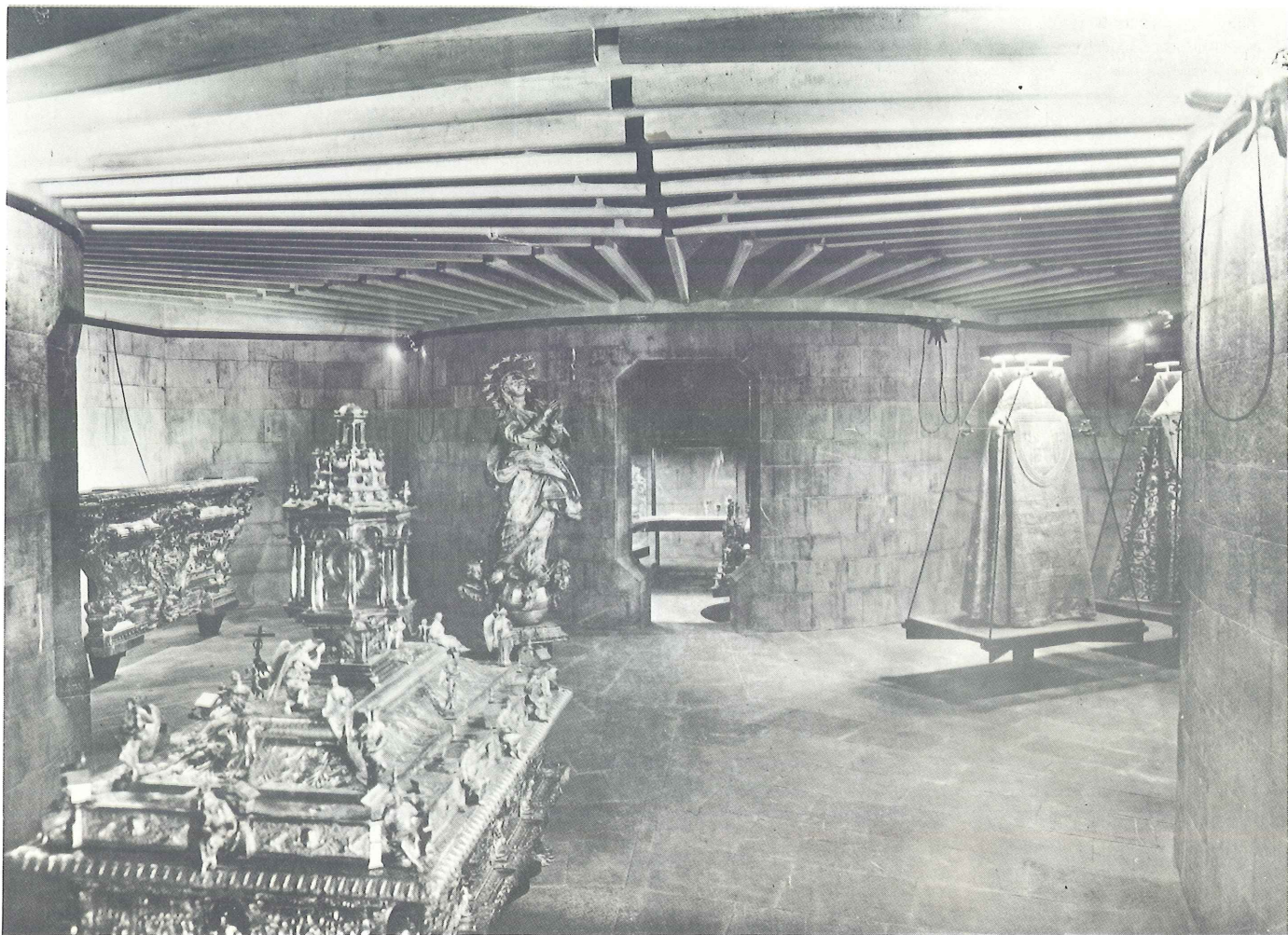
Derecha: Palacio Bianco, Génova. Sala Margarita de Brabante con patio bizantino. (Arq. Franca Helg). (Foto: Bottura).



Galería Comunal del Palacio Bianco, Génova. Sala de primitivos flamencos. (Arq. Franca Helg). (Foto: Bottura).



Museo del Tesoro cerca de la Catedral de San Lorenzo,
Génova. Sala central. (Arq. Franca Helg). (Foto: Bottura).



Museo del Tesoro, cerca de la Catedral de San Lorenzo,
Génova. La cruz de Zacarías. (Arq. Franca Helg).
(Foto: Bottura).



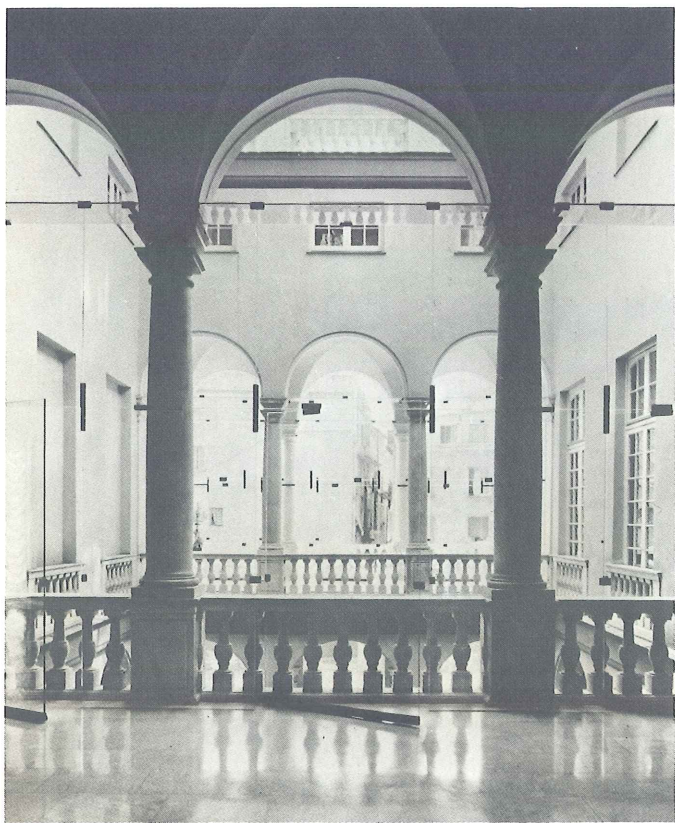
Izquierda: Museo del Tesoro. Sala con ornamentos litúrgicos. (Arq. Franca Helg). (Foto: Bottura).

Derecha: Palacio Rosso, Génova. Segundo piso. (Arq. Franca Helg). (Foto: Bottura).

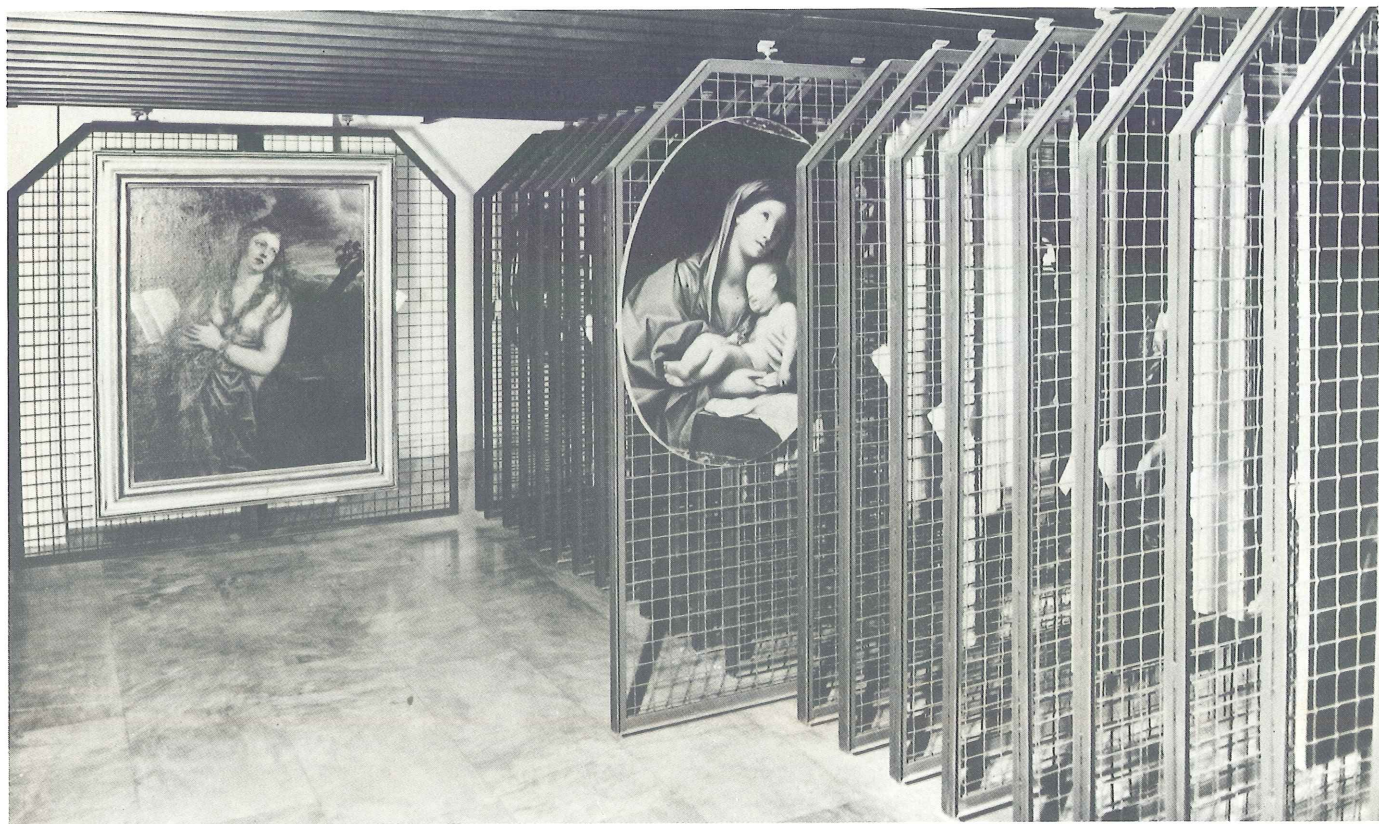


Izquierda: Palacio Rosso, Génova. Segundo piso. (Arq. Franca Helg). (Foto: Bottura).

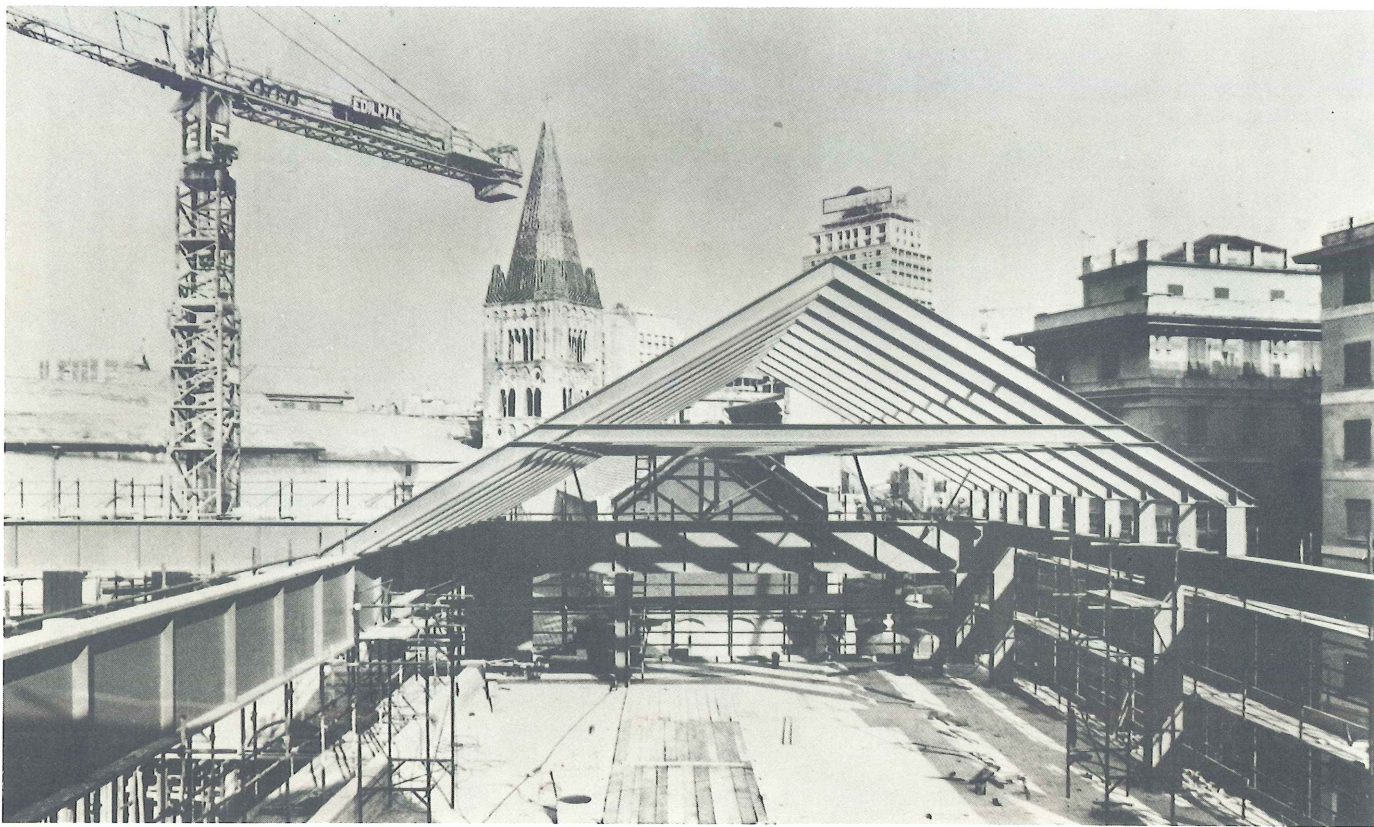
Derecha: Palacio Rosso, Génova. Primer piso. (Arq. Franca Helg). (Foto: Bottura).



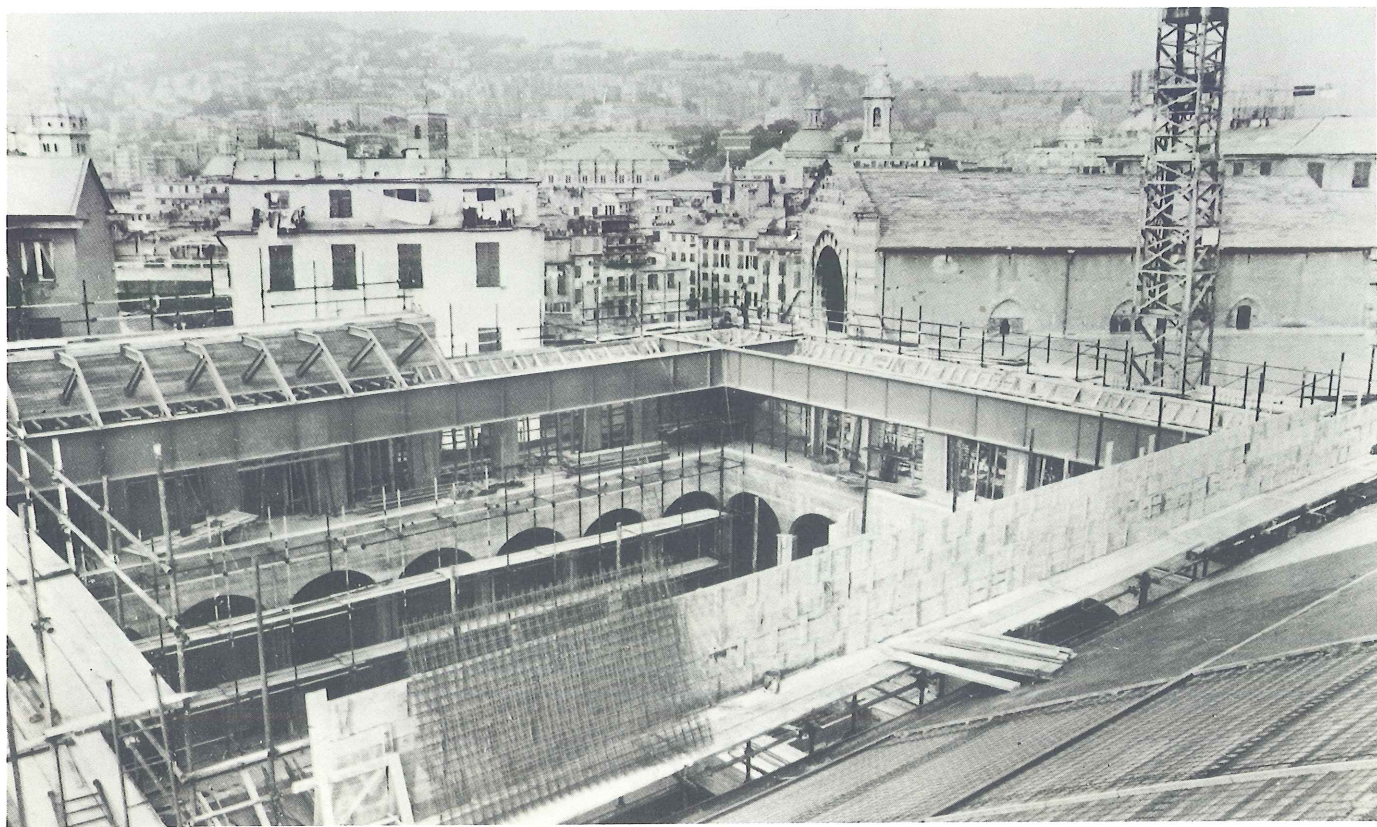
Palacio Rosso, Génova. Depósito de cuadros. (Arq. Franca Helg). (Foto: Bottura).



Museo de San Agustín, Génova. Reconstrucción del claustro cuadrangular. (Arq. Franca Helg). (Foto: Bottura).



Museo de San Agustín, Génova. Reconstrucción del claustro cuadrangular. (Arq. Franca Helg). (Foto: Bottura).

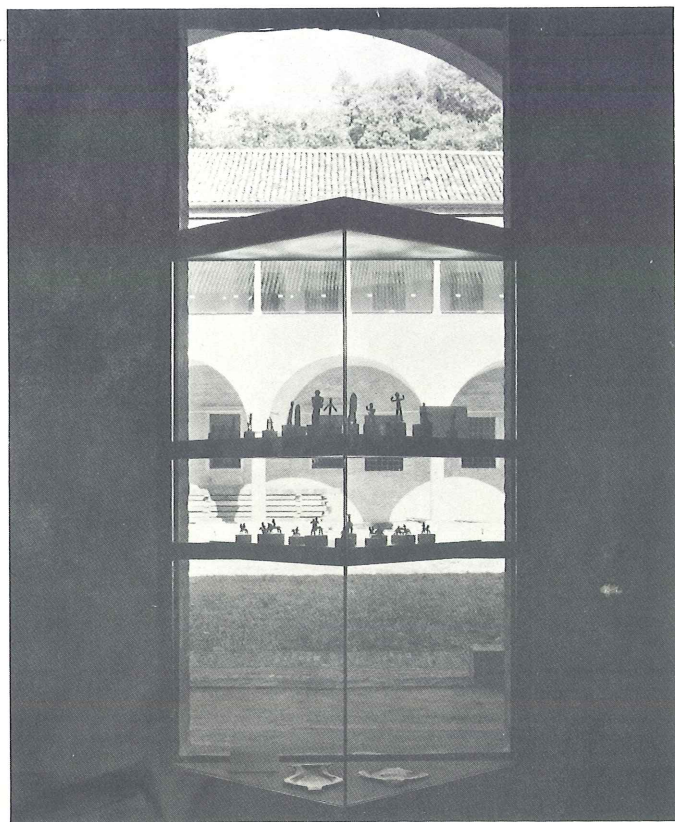
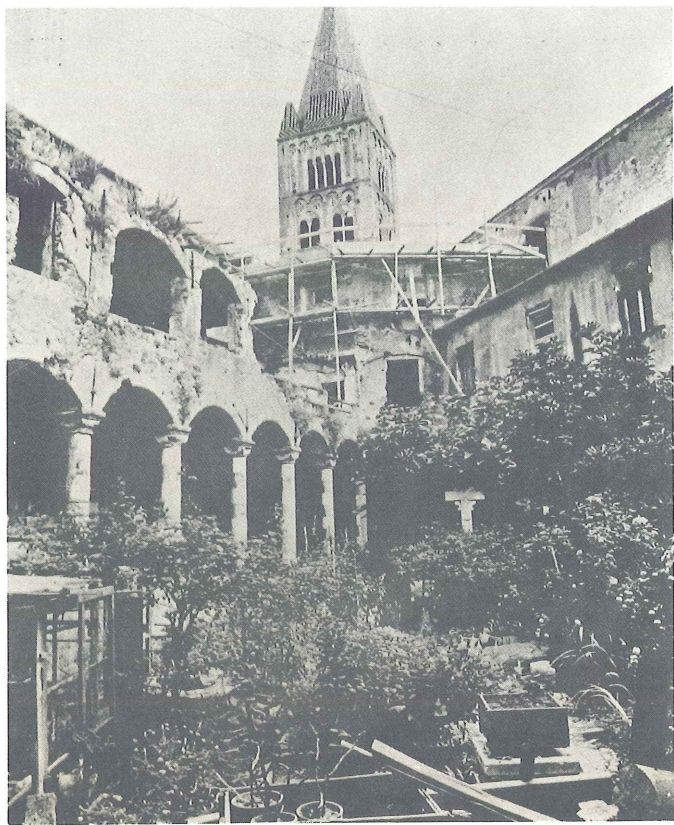


Muestra arqueológica: "Padua pre-romana". 1976.
Museo Cívico de Padua. (Arq. Franca Helg).
(Foto: Bottura).



Izquierda: Museo de San Agustín, Génova. Claustro triangular en el estado actual. (Arq. Franca Helg).
(Foto: Bottura).

Derecha: Museo Cívico de Padua. Muestra arqueológica: "Padua pre-romana". 1976. (Arq. Franca Helg).
(Foto: Bottura).



El museo, la última frontera

Hernán Crespo Toral

Al asomarme un día a la ventana desde donde cotidianamente miraba el Pichincha, noté que una atmósfera espesa, amarillenta, impedía que pudiese apreciar el verde que ascendía por los flancos desprevenidos del volcán. Tampoco podía comprender qué había pasado con esa herida profunda que se adentraba hacia las interioridades de la montaña donde, sabía yo, existía un bosque vernáculo en el que crecían plantas de las que se alimentaban algunas de las ciento cincuenta variedades de colibríes existentes en el Ecuador. Había desaparecido...

Miré detenidamente hacia la ciudad tendida allá, hacia el sur, dominada por el domo verde del Panecillo y noté algo extraño: una barrera de altos edificios de hormigón se erizaba en el paisaje; sus dimensiones, su textura, los materiales contrastaban nocivamente con el perfil de los Andes...

De repente, un país bucólico había conocido la opulencia. El petróleo, oro negro, había ensuciado el paisaje y las manos de mucha gente, y la felicidad no llegaba. La antigua urbe se transforma en tugurio, las vie-

jas casonas y sus patios, se han convertido en conventillos, las calles están llenas de vendedores ambulantes que ofrecen baratijas, de gente que abandonó el campo, su chacra o el pueblito, ¡ante el brillo de la ciudad espejismo! Mano de obra indígena para edificar una ciudad exótica... ¡Arquitectura de país industrializado en pleno Tercer Mundo, tecnología modular para un pueblo artesanal...!

Con los buscadores de petróleo llegaron al territorio de los Aucas necesidades nuevas... La piel lustrosa del jaguar, animal sagrado de las culturas selváticas, las plumas polícromas del papagayo, las iridescentes del colibrí, las semillas rojinegras de los collares, las coronas y zarcillos, la cestería y los textiles, la cerámica y la talla de madera, desaparecen vertiginosamente... Las blusas de nylon, los sostenes "maidenform", el aguardiente y las sierras eléctricas para talar de bosque, están en su apogeo... Y esto es sólo una parte de la tragedia...

Porque existe una cultura andina, viejo enfrentamiento entre el hombre y su universo, creadora de una

cosmovisión peculiar que tiene sembrado un inmenso territorio de extraordinarios testimonios de su concepción vital. Esos testimonios se remontan a muchos milenios antes de la era cristiana y son un *continuum* que paradójicamente llega hasta hoy, objetivación del enfrentamiento del hombre con el fenómeno telúrico más imponente de América — los Andes. La confrontación fue armónica, proceso simbiótico, no predación consuetudinaria, ni aniquilamiento...

Nuestro patrimonio es dual: una esencia intangible que amamantó la vida y la historia y fue y es nuestra manera de ser, cuyos ingredientes son la antigua raíz indígena y la antigua raíz hispánica y mediterránea, nueva savia indoamericana, peculiarmente andina, y la concreción material de ese destino en los bienes materiales de la cultura, imponderable herencia del pasado y robusta creación contemporánea.

El vertiginoso proceso de enajenación en el que estamos sumergidos atenta definitivamente contra ese patrimonio cultural.

El ecosistema que se había mantenido hasta hace poco tiempo, está siendo destruido implacablemente. La predación alcanza todos los elementos, la tierra, el mar, el aire. El resultado no se deja esperar: esterilización de extensas áreas, cambios de clima, exterminio de la fauna y de la flora, cuando el proceso no atenta directamente contra el hombre que habitaba esos territorios.

El proceso explosivo de urbanización ha traído consigo la destrucción del paisaje, la esterilización del suelo cultivable y, en muchos casos la desaparición del patrimonio cultural. ¡Cuántas ciudades han sacrificado sus centros históricos de inmenso valor ambiental y monumental, para dar paso al “progreso”! Los bienes culturales no son renovables: cualquier atentado contra ellos acarrea irreparables pérdidas; por lo mismo, la responsabilidad del hombre contemporáneo y de nuestra cultura es tremenda. ¿Cómo podremos responder al futuro si no hemos sabido resguardar el legado del pasado, si nos hemos empeñado en destruirlo o, simplemente en ignorarlo?

Y ¿a qué viene este largo preámbulo? ¿El museo qué tiene que ver con este insólito mundo contemporáneo? ¿Deberá integrarse a la problemática o permanecer fuera como un ente angelical, custodio de objetos y —alguna vez— de alguna increíble faceta del espíritu

humano?

El museo, en mi concepto es la última frontera, el reducto final desde donde se debe comenzar a ganar la batalla. No quiero decir con esto que sea la panacea para los males de la humanidad, ni tampoco que no se efectúan, desde otras posiciones, importantes esfuerzos para rehumanizar, más bien dicho, para humanizar el irreversible proceso de aculturación, de expansión tecnológica e industrialización.

Tampoco quiero que se me entienda mal: no pretendo estar en contra de la tecnología, ni de la industrialización, ni siquiera contra el contacto e interacción cultural, tampoco creo que nuestros pueblos son países idílicos donde se ha alcanzado el bienestar común y la justicia... ¡NO! Nuestra realidad es amarga en lo político, en lo social, en lo cultural... A lo que me opongo es al increíble proceso de alienación al que estamos sujetos mediante el cual se nos obliga a aceptar, sin beneficio de inventario, una manera diferente de ser, unos “bienes” que, por el momento, no necesitamos, unos males que nos esclavizan y desvirtúan.

El museo es un hito fundamental en el mundo contemporáneo, en nuestro mundo en crisis, pues posee los medios para entregar un mensaje verdadero y valioso. El museo es la objetivación de un pensamiento, es la entrega al hombre de un mensaje de lo que fuimos, de lo que somos y de lo que queremos llegar a ser. Y es un mensaje reiterado y permanente. Es el punto de partida, la motivación inicial que debe producir enriquecimientos y resonancias en el mundo del visitante y el cumplimiento de un destino en la comunidad.

Considero que ésta debe ser la función esencial del museo. Para cumplirla debe estar dotado de la misma agresividad que usa el contrincante: no puede restringirse a su recinto, ni su mensaje a una élite: el museo tiene que llegar a todos, encarnarse en la problemática presente o desaparecer.

El museo como centro de promoción y difusión cultural

Carlos Rodríguez Saavedra

La primera cuestión que debemos abordar, puesto que la promoción y difusión cultural supone la existencia de un conjunto de valores que han de ser el objeto de dicha actividad, es determinar cuáles han de ser esos valores. Salta a la vista, ante todo, la diferencia fundamental existente entre los museos de la cultura occidental, en sentido estricto, y los museos de algunos países de América Latina —entre los cuales se encuentra el mío— o los similares de otros continentes. Ha ocurrido que la aspiración generalmente frustrada de la mayor parte de los museos, o de los proyectos de museo, en nuestra área continental ha considerado como modelos insuperables, hasta muy recientemente, los grandes museos tradicionales de Europa y sus epígonos de los Estados Unidos.

El origen de esta equivocada ambición se encuentra en la situación de dominio-imitación cultural que hemos venido y, en gran parte, venimos todavía sufriendo. De allí la imposibilidad de organizar museos, en el sentido señalado, que fueran algo más que mezquinas imitaciones de tercera o cuarta clase de nuestros mo-

delos paradigmáticos. La toma de conciencia de América Latina como una vasta región de caracteres culturales propios y diferenciados dentro de la civilización homogenizante contemporánea, nos obliga —y este colquio es una oportunidad para ello— a realizar un esfuerzo para precisar, como tarea previa, cuál es el conjunto de valores que el museo deberá, tal como lo señala nuestro tema, promover y difundir dentro del contexto socio-ambiental.

El museo es, simultáneamente 1) memoria de valores culturales, 2) catalizador de la personalidad socio-histórica, y 3) ente propulsor y formativo del desarrollo cultural. Como repositorio de formas creadas en sucesivas etapas de la historia, el museo es memoria de los esfuerzos del hombre por debelar el sentido del ser a través de formas sensibles, vale decir estéticas. En la medida en que coincide o se identifica con la personalidad social o nacional (existente o en proceso de creación) el museo es también plantel de afirmación de la conciencia psico-histórica. Su capacidad de proyección de los valores que conserva le confiere, por último, ca-

tegoría de ente propulsor y formativo en el desarrollo cultural.

Si el museo tiene como tarea difundir y promover la cultura, es necesario, como acto previo, autenticar los valores que debe promover.

En América Latina, esta tarea se revela mucho más compleja de lo que parece a quien la mira desde afuera. Su complejidad transparenta la complejidad misma de los valores culturales de nuestra área continental. Las diferencias que existen dentro de la misma área, desde este punto de vista, son abismales. La realidad cultural, histórica o actual, por ejemplo, de países como México y la Argentina, o Brasil y el Perú, no puede ser más distinta. Más allá de estas diferencias, que son tomadas por los puntos extremos, existe, sin embargo, un conjunto de caracteres comunes que nacen de nuestra incorporación cultural y de nuestra dependencia, en variadísimo grado, al sistema de la civilización occidental. Insistiendo, por eso, en la realidad de una base común, podemos distinguir en nuestra área continental tres grandes categorías de bienes culturales:

1/ Bienes pre-existentes, autóctonos o incorporados a nuestra cultura en sucesivas etapas históricas. Vg. la cerámica precolombina o la pintura de época virreinal.

2/ Bienes en permanente proceso de aparición gracias a la actividad de los habitantes de cada país. Vg. el arte popular o la plástica de los creadores actuales.

3/ Bienes de signo internacional correspondiente a los valores de la civilización occidental o del intercambio cultural contemporáneo.

El esquema propuesto proporciona una base para la orientación de nuestras decisiones museológicas. Y éstas, si no queremos seguir alejados de nosotros mismos, si optamos finalmente por afirmarnos en nuestro propio ser, han de fundarse en la asunción y promoción de nuestros bienes más auténticos. Este esquema posibilita pues, en primer lugar, la identificación de nuestro propio repertorio de bienes, vengan del pasado o del presente, siempre que estén incorporados a la cultura viva del país. Nos impone, en segundo lugar, una obligación a nivel oficial: la formulación de planes museológicos nacionales, fundados en el reconocimiento de nuestra original y enriquecida identidad y destinados, en consecuencia, a cumplir un programa de promoción y difusión de valores culturales propios.

Poniendo de lado definitivamente la meta pueril de crear instituciones que corresponden a una etapa pretérita, de laica identificación del museo como un templo y de sus conservadores como oficiantes de un rito cuyo lenguaje conocían sólo los iniciados, América Latina ha puesto en marcha, como lo prueban el Museo Nacional de Antropología de México, el Museo del Banco Central de Quito y el Museo del Oro, de Bogotá, un nuevo ciclo cuyo signo general es el reconocimiento y la asunción de nuestra dramática y magnífica realidad.

La relación museo-sociedad tiene un carácter de actividad bilateral. Un museo vivo proyecta valores que son recibidos por la sociedad. Esta ha de nutrirse, por diversas vías, de la carga estimulante de dichos valores, y por vía de regreso, reflejará en las exhibiciones del museo su propia actividad, sus resultados, los valores nuevos que ha creado. Una situación semejante parece, a primera vista, ajustarse con exactitud solamente a los museos de arte moderno, y no a todos ellos. El museo de Arte Moderno de Nueva York es, con su cuadro de actividades múltiples y su concurrencia joven, un ejemplo feliz de esta sincronización. El Centro Cultural Pompidou-Beaubourg, de París, con su desafiante apertura y abundancia de estímulos participatorios, experimenta con actividades que patentizan un nuevo trato en la relación museo-sociedad. Los museos de obras del pasado, en cambio, son mirados por la comunidad, en general, como instituciones destinadas a la conservación de bienes muertos. La verdad es que la incapacidad de algunos de estos museos para relevar y proyectar valores viene casi siempre de que están regidos por un concepto pasadista, en el que la data cronológica o histórica de los bienes tiene un peso mayor que su valor supra-histórico, es decir actual. Un museo de arte de este tipo, tal como es El Prado en la actualidad, para citar el caso más lamentable y más notorio, se presenta sobre todo como un museo de historia de la pintura, desaprovechando en gran parte el potencial que yace en sus extraordinarios fondos. La mayoría de los visitantes de este tipo de instituciones es inducida a contemplar las obras como un conjunto de maravillosos cadáveres.

El funcionamiento de la relación bilateral presupone la existencia de un nexo psico-cultural entre sociedad y museo. Paradójicamente este nexo puede ser, en al-

gunos casos, pre-existente a la aparición misma del museo: el nacimiento de éste ha de responder a una aspiración informulada pero real de la sociedad. Y la labor del museo, a través de su entero sistema de proyección de valores, ha de consistir en la instalación de la psique social de un movimiento a reconocerse, de algún modo y en diversa proporción, en los bienes que conserva.

El significado-valor de una imagen o de un objeto ha de ser, por consiguiente, no reprimido sino liberado, a fin de que éste pueda fecundar el área del contorno. Es necesario señalar en este punto la connotación restrictiva que acompaña habitualmente al término "conservar". Una política expositiva plenamente eficaz estima que la conservación es sólo la etapa fundamental y primera de la verdadera función del museo: la liberación y proyección de valores sobre la comunidad.

La comunidad no sólo recibe y actualiza en nuevos bienes los valores proyectados por el museo sino, además, retransmite esos valores. Esta retransmisión se cumple en dos dimensiones:

- 1/ horizontalmente, entre sus propios miembros, mediante la re-proyección del valor y su difusión entre quienes no lo han recibido directamente del museo; y
- 2/ verticalmente —hacia el futuro— consolidando a través de las generaciones siguientes la continuidad de la cultura.

El carácter esencialmente dinámico de la vida contemporánea influye y recíprocamente es influido, como es sabido, por los medios de comunicación (prensa, radio, televisión), por los espectáculos (cine, teatro, deportes) y, en la sociedad de consumo, por la propaganda comercial. Es obvio que estos modos de comunicación, de entretenimiento o de publicidad, impregnan la comunidad de valores y antivalores culturales.

El hecho es que la sensibilidad receptiva de la sociedad actual ha sido, como fuera, agudizada y acelerada por tales canales de expresión, que ha alcanzado un grado de percusión sin precedentes en la historia. Es precisamente este fenómeno el que constituye un reto para la labor de difusión cultural de los museos. Si estos no aceptan el desafío y no ingresan al campo de competencia creado por los medios que hemos señalado en el mercado receptivo de la sociedad, corren el riesgo de auto-marginarse. Y auto-marginarse supone castrar en alguna medida su tarea de proyección de va-

lores y, por lo tanto, su deber cultural. El fondo del problema consiste en encontrar los medios adecuados para ingresar a un mercado intensamente competitivo, sin desmedro de la calidad y profundidad del mensaje que los museos deben comunicar. El concepto de museo-espectáculo corresponde —dicho de otro modo— a la situación de los medios de comunicación de la sociedad contemporánea. Y espectáculo contemporáneo significa cada vez más espectáculo participatorio. La única posibilidad que tiene el museo, por lo tanto, de cumplir plenamente su labor de "centro de promoción y difusión cultural" es adaptarse al sistema actual de comunicaciones, de un modo general. Esta es también su vía para instalar y activar en la sociedad los auténticos valores de la personalidad psico-histórica y su consecuente impulso creador. Si el museo permanece al margen de este sistema, permanecerá también al margen de una realidad incuestionable del hombre contemporáneo.

El museo como centro de promoción y difusión cultural

Eduardo Serrano

EL MUSEO.-En una reunión de la Asociación de Directores de Museos celebrada en 1972 en Nueva York se definió el concepto "museo" como una "institución permanente, esencialmente didáctica o estética en propósito, que cuenta con un personal profesional, y que adquiere objetos, los cuida, los interpreta y los exhibe públicamente". De tal definición se deduce que el museo cumple una doble función por cuanto recopila obras de arte y facilita al mismo tiempo el acceso del público para su apreciación. Y esta doble función, precisamente, determina el "status" del museo como un centro de promoción y difusión de cultura.

Pero los museos son además instituciones públicas que se originan en el convencimiento de que su labor humaniza y enriquece espiritualmente a las sociedades a las cuales sirven. De ahí el carácter misionero y proselitista que asumen las actividades de todo el museo. Y de ahí que el museo deba esforzarse permanentemente, tanto al atraer al público como en aumentar los conocimientos de quienes demuestren algún tipo de interés en sus objetivos.

CULTURA.-Antes de discutir las razones y los medios de alcance al museo para "promover y difundir cultura", es importante precisar que la palabra cultura tiene al menos dos acepciones en las cuales corresponde con la actividad de un museo. La primera de estas acepciones se refiere a cultura como educación, como conocimiento general, y la segunda a cultura como valores locales, como características del grupo social al cual pertenece el museo.

DIFUSION.-Toda obra de arte se realiza con el objetivo primordial de que sea vista, y es responsabilidad fundamental del museo que, al menos aquellas obras bajo su jurisdicción, puedan ser apreciadas por el público de manera regular.

El museo debe difundir sus obras más allá de sus propios muros, al tiempo que debe ser una institución alerta a la información que recibe de otros museos y de la comunidad. En este sentido, el museo debe actuar como una agencia difusora extendiendo a otros museos el conocimiento de los logros de su sociedad, y a su sociedad la información que originan instituciones simila-

res en la ciudad, en el país, o en cualquier parte del mundo.

Aunque los museos han sido descritos como “instituciones conservadoras por naturaleza”, la labor del museo es eminentemente creativa no sólo en lo que se refiere a la elaboración de su calendario (exposiciones individuales, históricas, por escuela, por tema, etc.), sino también en lo que toca a la interpretación y presentación de las obras. La programación del museo y la manera en la que se presentan las piezas deben generar interés y servir de estímulo. Después de todo, una de las más notorias responsabilidades morales del museo de arte se deriva de la importancia que alcanzan sus realizaciones en la conformación del gusto público. Y es por ello de esperar que el museo dé un ejemplo no sólo de buen gusto y de cuidado y limpieza en su apariencia y su ambiente, sino también de actitud respetuosa y seria con la que deben considerarse las manifestaciones artísticas.

El museo tiene un papel de vital importancia en la vida de la comunidad y ostenta la misma legitimidad de otras instituciones educativas como el conservatorio y la universidad. Todo museo es un centro de aprendizaje cuya responsabilidad principal es con el público, y cuya labor más urgente consiste en facilitar la información pertinente que la comunidad requiera para su información y beneficio.

El museo, finalmente, es una institución íntimamente ligada con la historia, y la historia, como es sabido, debe estar sujeta a una revisión constante. El concepto “museo” desde cualquier punto de vista es esencialmente didáctico, y “promoción” y “difusión” son mecanismos fundamentales en todo programa educativo que aspire a fomentar la apreciación del arte.

AUDIENCIA.-La audiencia es parte integral del museo, y el museo debe tener en cuenta que el público requiere un tratamiento y una información diferente de acuerdo, por ejemplo, con el interés o con el grado de educación artística que posea.

INFORMACION.-El museo debe compenetrarse con su comunidad de manera que la información que ofrece corresponda con sus necesidades y sus interrogantes. No es suficiente que la colección sea excelente. El significado de la colección, de las exposiciones temporales y de toda actividad del museo debe llegar al público. Si

bien es cierto que el arte depende de una reacción o respuesta personal, y por ende transmisible, también es cierto que la información que ofrece el museo amplía de todas maneras para el observador las posibilidades de gozo y de apreciación estética.

El museo debe, además proveer a los profesionales con facilidades para el estudio del arte, y permitir su acceso a las obras del depósito así como a los archivos de datos y fotografías. Debe contar con una biblioteca especializada, con una hemeroteca, con la posibilidad de presentar audiovisuales y de llevar a cabo mesas redondas y conferencias. Debe prestar y recibir en préstamo obras de otras instituciones y debe, finalmente, mantener un catálogo actualizado y preciso sobre las exposiciones que presenta y sobre su propia colección.

PROMOCION.-Difusión y promoción son dos actividades estrechamente vinculadas con relación al arte ya que el éxito de la primera depende en gran parte de la segunda. Es decir, es necesario promover el arte para atraer al público al museo y poder de esta manera difundir su imagen. La promoción del arte, sin embargo, debe hacerse de manera cuidadosa, medida y exacta, sin permitir nunca que baje el nivel de la información que brinda.

La mejor promoción es, desde luego, a través de la imagen (difusión), pero la información del público también es una manera importante de promover el arte. El personal del museo debe responder todos los interrogantes que se presenten, o debe orientar al público hacia las fuentes que puedan solucionarlos.

La televisión, la radio, los periódicos, guías y revistas son por supuesto medios fundamentales en la promoción del arte, a los cuales debe facilitarse inmediatamente la información que requieran. Existe también, desde luego, la posibilidad de la publicidad pagada de acuerdo con la política de cada museo.

El museo debe programar eventos especiales (inauguraciones, películas, conciertos, etc.), que atraigan al público, y debe contar con programas especiales para los diferentes grupos que soliciten sus servicios. Debe también emitir opiniones responsables sobre las obras de arte particulares que se presenten para su estudio.

Una de las más efectivas maneras de promoción con las que cuenta el museo son, obviamente, sus propias publicaciones. El museo debe poner en circulación no

sólo libros especializados para el lector profesional, sino también catálogos, boletines, monografías, folletos, afiches, tarjetas postales y todo tipo de publicaciones con información básica para beneficio tanto del estudio como del público en general.

Finalmente, debe contar en su labor de difusión y promoción del arte con la valiosa ayuda de asociaciones voluntarias y amigos del museo, y debe colaborar con otras instituciones en proyectos conjuntos en los cuales su participación resulte positiva.

Dada la naturaleza, esencia, lógica y estructuras del museo de arte, éste debe ser esencialmente centro de promoción y difusión de cultura.

El museo como centro de promoción y difusión cultural

Nicola Spinosa

El debate de estos años sobre la función del Museo en la sociedad contemporánea ha tenido por objeto la solución de esa crisis profunda que desde hace un tiempo busca la transformación del Museo de lugar dedicado tradicionalmente a la mera conservación de testimonios de la historia y de la civilización del hombre en centro activo de promoción y de difusión cultural, capaz de establecer un vínculo seguro con las nuevas instancias que emergen de la realidad de nuestra época.

En particular, esta transformación debería responder a las instancias para el empleo social, además de cultural, más calificado del instituto del museo: instancia que es sólo un aspecto de la exigencia siempre más difundida y patente, de amplios sectores de la sociedad contemporánea, de una participación más directa en la administración no sólo de la propia realidad "material", sino también, mediante procesos individuales y colectivos de adquisición cognoscitiva más compleja, de la propia identidad histórica y cultural.

En esta situación, que implica necesariamente procesos impostergables de democratización de la cultura

y, por consecuencia, nuevas formas de hacer cultura, la función tradicional del Museo termina por ser superada por aquella de lugar productor de cultura, de centro —como se decía— de promoción y de difusión cultural.

No obstante, ha de ser positivo que también en esta sede, se despeje una serie de equivocaciones que a menudo han acompañado el debate sobre la "nueva" función que quiere asignarse al instituto del museo.

Entre las equivocaciones más difundidas, se destaca, en particular, la que conduce a considerar como suficiente, para los fines de la transformación del Museo en el sentido indicado, una re-estructuración que permita un ordenamiento "crítico" de los materiales que aparezca en forma clara para el visitante.

Es evidente que con este tipo de operación el visitante termina por mantenerse en la condición tradicional de quien debe someterse pasivamente y sin posibilidad de crítica a una serie de "mensajes", impuestos o transmitidos generosamente a través de la función de intermediación del ordenador del museo (sea éste el historiador del arte, el arquitecto museógrafo o ambos),

quien considera ser el único en condiciones de emplear los instrumentos de cultura, y por consiguiente, el único capaz de hacer cultura.

Otra equivocación, bastante difundida en algunos museos de América del Norte, es aquella que consiste en solicitar que el instituto del museo, de "lugar sagrado" para la exposición de objetos de "culto" (como serían las obras de arte) se transforme en un espacio destinado a las más diferentes operaciones y experimentaciones, pero en donde las obras y los objetos expuestos no sean nada más que instrumentos y oportunidades de estímulo.

Por otra parte, tampoco puede considerarse suficiente que el Museo "nuevo" se convierta sólo en un archivo o un laboratorio de investigaciones para "especialistas", aunque, justamente en su calidad de centro activo de producción cultural, éste no puede por cierto no atender a una de las que continúan siendo sus funciones primarias: la actividad de investigación vinculada con las actividades científicas de la Universidad.

El vínculo entre estas dos instituciones es articulado y complejo y se establecerá a través de intervenciones que, lejos de apartar al Museo y a la Universidad de su función de presencia concreta y segura incidencia en el tejido social y cultural del que forman parte, afianzará las relaciones directas entre el instituto del Museo y las necesidades culturales del mundo contemporáneo. El estudiante universitario tiene un papel activo que desempeñar en esta relación.

Pero si la vinculación con la Universidad es necesaria, es indispensable aquella con el mundo de la Escuela. Esto responde a la necesidad de proporcionar una nueva concreción operativa a los criterios y a los instrumentos tradicionales de la educación y de la formación de la juventud en la Escuela, como a la de una relación constante y directa entre el Museo y el tejido social. De ello resultaría, al final, un vínculo ambivalente, por el que por una parte la Escuela se sirve del Museo y, por otra, este último adquiere una justificación y validez por la contribución que, sin duda, puede proporcionar a la Escuela.

Si, efectivamente, el instituto del museo desea salir final y seguramente del aislamiento en que se encuentra, si realmente se desea transformarlo en centro activo y productor de cultura (que además no podría

dejar de ser una cultura democrática o, si se prefiere, una forma democrática de hacer cultura y de administrarla), en un centro que tenga relaciones con la Universidad, con la Escuela y con otras instituciones culturales y, sobre todo, con la realidad del momento, entonces deberán proyectarse soluciones que sean efectivamente útiles para el cumplimiento de aquella que — a mi parecer — es la única función realmente válida del museo hoy en día: es decir, la de ser un instrumento seguro de formación o, aún más, tomando las palabras del difunto Franco Russoli, un "instrumento para una toma de conciencia total de las relaciones del individuo con la realidad y con el ambiente histórico en que vive". O sea, un instrumento que sirva para un conocimiento problemático de la naturaleza y de la historia, que no conduzca hacia una doctrina dogmática, sino que sea materia y motivo de un juicio libre y espontáneo y, tal vez también, de discrepancia, pero que haya madurado a través de una relación directa (de naturaleza estética, histórica y científica) con los documentos originales de la evolución de la vida, de la naturaleza, de la sociedad y del hombre.

La necesidad de transformar el Museo en un centro activo de cultura, previa su correcta comprensión, responde además en forma concreta a la concepción moderna por la cual un producto de la civilización del hombre (lo que hoy indicamos corrientemente como "bienes culturales") no sólo es un documento histórico que debe salvaguardarse y custodiarse también para las generaciones futuras, sino que, por lo contrario, es sobre todo un instrumento de educación de conjunto, de comunicación y, por lo tanto, de socialización. De lo contrario realmente el Museo estaría destinado por la eternidad a ser un mero contenedor de objetos, y las tareas de quien tiene su responsabilidad científica se limitarían a la sola obra de conservación "física", material, de esos objetos.

No pueden ignorarse los numerosos problemas y dificultades que se oponen a la realización concreta de este proyecto, y que van desde la organización interna del instituto hasta la frecuente y total inadecuación de sus estructuras a las nuevas tareas que se le quiere asignar, desde obstáculos de carácter burocrático-administrativo, hasta carencias endémicas del personal, que en la mayoría de los casos es impreparado o reacio a cumplir con

funciones que no sean las de tipo tradicional. Pero estas dificultades dependen de otras razones de fondo y se explican, sobre todo si se tiene la intención de asignar al instituto del museo una función "progresiva" y no puramente de conservación, por la condición de marcada dependencia de cualquier institución cultural (por lo tanto también del Museo) de las orientaciones ideológico-políticas de las fuerzas que poseen y administran el poder y, por reflejo, de las leyes, de los ordenamientos y de la burocracia, que reglamentan el "destino" del patrimonio cultural de una nación.

El que un museo funcione efectivamente como centro de promoción y de difusión cultural, implica necesariamente tanto una renovación radical de otras instituciones culturales similares, como una cooperación más estrecha y continua entre estas instituciones y el Museo. Esta renovación más general deberá ser el resultado de una amplia y compleja obra de planificación de las iniciativas que tanto el Museo como otras instituciones quieran realizar, obra que elimine los peligros de una administración privada y a menudo "improvisada" de las actividades relacionadas con su funcionamiento.

Para los fines de una presencia concreta del Museo en la sociedad contemporánea, toda propuesta para una organización de sus "servicios" que quiera tener en consideración esta finalidad, y también toda propuesta para una nueva clasificación y colocación expositiva de las obras y de los objetos conservados en él, deberá considerarse siempre provisional y susceptible de ser modificada continuamente. Un instituto de museo que funcione activamente como lugar de producción cultural, efectivamente, sólo podrá ofrecerse siempre como espejo e imagen, cada vez diferente y mutable, de un mundo en el que situaciones y valores terminan siendo —al ser aspectos y momentos de una corriente histórica que no puede detenerse— siempre diferentes y mutables.

Tal organización deberá corresponder a una toma de conciencia, por parte de los responsables del Museo, sobre la identidad de su público, público que es el único elemento concreto de la vinculación efectiva entre el instituto del Museo y la realidad.

Para el problema de la relación público-museo, será mejor remitirse a los resultados de la investigación conducida —en forma excelente por Bourdieu y Darbel, que figuran en el conocido ensayo *L'amour de l'art*

(París, 1966) y a las observaciones no menos significativas con que Giovanni Bacheloni presentó en Italia la traducción de ese texto. Considero indispensable citar algunas de las conclusiones más interesantes de esa investigación: 1) que hoy el mayor número de público de un museo representa sobre todos esos sectores de la "clase media" que tiene actualmente una fuerte expansión socio-política, económica, así como también cultural, 2) que la relación que se establece normalmente entre estos sectores y los bienes culturales está caracterizada siempre, en forma sustancial, por una actitud acrítica y pasiva con relación a esos bienes, así como a cualquier otro hecho de naturaleza cultural, o máxime, por un empleo de esos bienes en cuanto éste comporta un presunto crecimiento del prestigio social, 3) que, no obstante, desde hace un tiempo, de esa misma clase comienza a surgir un nuevo tipo de público, formado sobre todo por jóvenes, que exige que el empleo del bien cultural, y por lo tanto también del Museo, implique una adquisición de experiencias y de conocimientos necesarios para el programa de profunda renovación de su condición existencial, tanto en relación con las "necesidades" específicas individuales, como con las exigencias más generales de la colectividad; 4) que, de todas maneras, de una relación constante y constructiva con el Museo, como con cualquier otra institución cultural, aún hoy continúan excluidas, inclusive en países del área occidental en donde no existen constreñimientos externos, amplias fajas de nuestra sociedad: desde la obrera, (que sin embargo comienza a colocarse siempre con más decisión en un área totalmente semejante a la que ocupa la clase "media" —de la que tiende a heredar inclusive los mismos comportamientos y las mismas aspiraciones—) hasta la campesina o, sobre todo, aquella de las masas de marginados del llamado "subproletariado urbano"; 5) que la condición existencial de estas fajas es tal, sobre todo en lo que se refiere a la del subproletariado urbano en constante aumento, que las coloca en una situación por la cual no sólo no sienten ninguna "necesidad cultural" que satisfacer, sino que aún no han tomado ni siquiera conciencia de ser individuos privados hasta de la conciencia de este estado de "necesidad" y de privación; 6) que, para terminar, como consecuencia de todo esto, toda actividad que se quiera proponer para abrir el Museo a un público amplio y

compuesto socialmente, será siempre un programa limitado necesariamente a sectores determinados de nuestra sociedad, puesto que una participación más general y completa del público en la vida cultural y en la función socializadora del Museo (como de cualquier otra institución semejante) puede surgir únicamente de una mutación radical de las relaciones sociales actuales y, por lo tanto, de la consiguiente transformación de los modos que caracterizan los procesos actuales de producción y de difusión cultural.

Por consiguiente, en las presentes circunstancias y en la presente fase de desarrollo social, al Museo "nuevo" se podrá asignar solamente la tarea, aunque de gran importancia, de cumplir con una indispensable función de aceleración del proceso de democratización de la cultura que desde hace varios años se está realizando. Proceso que, aunque necesariamente no podrá dejar de poseer características y peculiaridades que varíen de nación en nación, de las que tendrá que ser el reflejo de lo especial de cada uno de los acontecimientos históricos y culturales, políticos y sociales, es de desear, sin embargo, se sienta también como necesidad profundamente supranacional.

En Italia, aparte de algunas raras —aunque significativas— experiencias, realizadas en la Galería de Arte Moderno de Roma (promovidas por Palma Bucarelli), en la Pinacoteca Brera de Milán y en la Galería Borghese de Roma, el balance de este sector es deficitario.

No es sólo con la costumbre de acompañar las obras y los objetos en "exposiciones" con paneles didácticos, ni con la organización periódica de "visitas guiadas" a cargo de pocos especialistas dotados aún de buena voluntad, ni tampoco mediante el montaje en el museo mismo de pequeñas muestras temporáneas, de arte antiguo o contemporáneo, introducidas o acompañadas por "cultas" conferencias y "animados" debates entre los "encargados de los trabajos", o tan sólo por medio de la instalación de las más "refinadas" ayudas audiovisuales que ofrece la tecnología moderna, que podremos ilusionarnos, en Italia y en otras partes, de que el Museo haya asumido o esté en grado de asumir esa función de centro cultural deseada en tantos, en demasiados, convenios, pero siempre tan difícil de realizar.

Anexos

Conclusiones y recomendaciones del Coloquio Internacional "Los museos y el patrimonio cultural" organizado por el Instituto Italo-Latinoamericano (IILA), El Instituto Colombiano de Cultura/Colcultura y el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural UNESCO/PNUD. Bogotá, Convento de Santa Clara, 21/25 noviembre de 1979

1/ El Museo debe ser entendido como un instrumento de educación permanente de la comunidad y como tal debe estar integrado en el contexto socio-ambiental en el que opera, y, por tanto, está comprometido con las necesidades y problemas de ella.

2/ El Museo no es solamente el edificio donde se guardan los objetos que constituyen el patrimonio cultural, sino también todos aquellos lugares donde es posible reconocer la obra del hombre y su relación con su medio ambiente.

3/ Esta concepción de museo supone un proceso de "musealización" que se identifica con una conservación "activa" que se contrapone con el concepto estático, tradicional de museo.

4/ Este nuevo concepto de "musealización" requiere o implica una planificación basada en el conocimiento físico y analítico de las condiciones sociales dentro de las cuales se procede a esta "musealización", así como también del catastro y del conocimiento sistemático de los materiales, además de una evaluación precisa de los medios disponibles y de los recursos humanos para llevar-

la a cabo.

5/ Para lograr estos fines es indispensable tener (en cuenta que:

a/ Debe establecerse criterios muy claros sobre los principios de restauración que, partiendo del reconocimiento de las características tipológicas, técnicas y del estado de deterioro de la obra, permitan realizar una intervención adecuada respetando las características individualizadas, evitando reconstrucciones que alteren la originalidad y usando siempre materiales que aseguren una precisa reversibilidad de toda la operación.

b/ Debe establecerse que para una buena conservación de la obra restaurada se parta de un estudio profundo de las condiciones ambientales y del control constante de los fondos guardados en el museo.

c/ Debe establecerse que un mantenimiento riguroso permanente garantice la salvaguarda del patrimonio cultural.

d/ Debe establecerse que la intervención de la museografía sea en edificios antiguos adaptados a museos o en nuevas construcciones hechas especialmente para museos, y debe tener en cuenta las necesidades psicológi-

cas y fisiológicas del comportamiento, percepción y carácter del público, relacionándolo con el ambiente y la naturaleza del objeto presentado.

e/ Debe establecerse que la museografía implica una preparación técnica, una actitud racional y una sensibilidad creativa. Esta creatividad debe utilizar expresiones y técnicas contemporáneas, evitando en todo caso imitaciones estilísticas.

6/ Debe entenderse que siendo el museo un medio de comunicación directa, su responsabilidad en las tareas de difusión y promoción es sumamente grave.

Debe tenerse en cuenta que sus implicaciones sociales son tan importantes como las estrictamente culturales.

Debe ser un instrumento para que el individuo tome conciencia de su realidad; debe estimular su participación creativa, lo que presupone una gestión abierta del museo en todos sus niveles. Por consiguiente el museo, además de cumplir sus funciones específicas, debe contribuir eficazmente al desarrollo y a la transformación de las sociedades.

Partiendo de esta premisa, resulta evidentemente indispensable que la actividad del museo, propia de su empeño formativo, colabore estrechamente, en una acción inter-disciplinaria con la actividad de la universidad, de la escuela en sus distintos niveles y de otras instituciones socio-culturales. Para tal fin es absolutamente necesaria una profunda renovación del sistema educativo conjunto.

Recomendaciones

1/ Potencializar al máximo la conservación de los bienes culturales en el originario contexto histórico-ambiental, garantizando la presencia y participación activa de la comunidad favoreciendo así la creación de museos locales.

2/ Considerar que es una condición indispensable y urgente la formación de cuadros técnicos y profesionales de distintos niveles de especialización en las técnicas de restauración y conservación de los bienes culturales, como también en las técnicas de museografía y "animación", sin lo cual existe el peligro de la progresiva destrucción de dichos bienes. La formación de estos cuadros profesionales debe integrar una sólida conciencia histórica y un preciso conocimiento de los requisitos de

conservación y restauración. Esto debe acompañarse con la organización de los indispensables laboratorios de mantenimiento en cada museo para el control constante de las condiciones ambientales y la posibilidad de una urgente intervención en los casos de necesidad. Es aconsejable organizar institutos —laboratorios localizados en áreas regionales, climáticas y culturalmente homogéneas, a fin de realizar investigación aplicada a los problemas de restauración y conservación y la formación y entrenamiento de museólogos y técnicos.

Igualmente, debe considerarse la existencia de organismos centrales que unifiquen la política de conservación y la metodología a aplicarse, así como la coordinación de las actividades de investigaciones.

3/ Es indispensable que los organismos competentes aseguren la difusión y el intercambio de las informaciones de sus resultados en la investigación y la práctica de la conservación a nivel regional, nacional e internacional.

4/ La acción programada de la conservación y la restauración debe basarse en un conocimiento preciso, cualitativo y cuantitativo, de los bienes culturales en los más graves aspectos de su deterioro, de modo de establecer las prioridades a fin de determinar la intervención especializada e instituir una secuencia gradual en la formación del personal necesario.

5/ Que al interior de los museos, en relación con la problemática de los bienes culturales que guardan, se promuevan actividades formativas e informativas también sobre otras manifestaciones de la cultura en su totalidad que estimulen, en particular, la creatividad y la conciencia crítica de las generaciones más jóvenes.

6/ Que la organización y dirección de la actividad del museo sea encomendada a personal técnico-científico de alto nivel.

7/ En todo caso, la actividad primordial de los museos debe estar dirigida a la profundización de los diversos aspectos de la investigación histórica y científica.

8/ El Coloquio comprueba con satisfacción el respaldo y la asistencia financiera proporcionada por instituciones privadas —notoriamente bancos y organizaciones de crédito— a la labor de los museos; y recomienda la extensión de dicho apoyo a las específicas tareas de investigación, creación de laboratorios de restauración y centros de documentación en los museos existentes, de

acuerdo con las condiciones prevalentes en los países.
9/ El Coloquio estima necesario, para el mejor desarrollo de la integración de la América Latina y el Caribe, la realización de muestras itinerantes que reflejen el patrimonio cultural de los diversos países del continente, recomendando además que dichas muestras se cumplan en varios niveles, a saber: tecnológico, antropológico, arqueológico, estético, etc.

10/ El Coloquio recomienda que el envío de muestras provenientes de museos de países de América Latina y el Caribe a los países desarrollados incluyan, en los convenios respectivos, un elemento de compensación en forma de labores de restauración, conservación, enmarcado, o cualquier otro servicio que beneficie y se incorpore, según los casos, a las obras enviadas que necesiten de ello.

11/ El Coloquio recomienda que en los proyectos de desarrollo turístico que elaboren y que pongan en ejecución los gobiernos e instituciones nacionales e internacionales, se incluya un componente destinado al desarrollo y mejoramiento de los museos dentro de los lineamientos precisados en este documento.

12/ Este Coloquio recomienda que se tomen las medidas necesarias con las autoridades aduaneras para que presten toda clase de facilidades para el más rápido ingreso y salida de obras destinadas a exposiciones en los museos de América Latina y el Caribe.

13/ Este Coloquio recomienda además que se publiquen catálogos razonados de las obras y de los monumentos, y se incentive la publicación de libros especializados en lo que se refiere a los testimonios del pasado, comprendidos los elementos y problemas urbanos.

Lista de participantes
Coloquio "Los museos y el
patrimonio cultural"
Bogotá, Colombia, 21 al 25 de
noviembre de 1979

1 / Participantes-ponentes

Martha Arjona

Directora de Museos y Monumentos

Palacio de Bellas Artes

Animas y Zuleta

La Habana, Cuba.

Fernanda de Camargo e Almeida

Directora de Investigaciones Aplicadas del Centro de

Estudios Museológicos y de Ciencias del Hombre

Leblon, Río de Janeiro, Brasil.

Michele Cordaro

Istituto Centrale di Restauro

Roma, Italia.

Hernán Crespo

Director del Museo del Banco Central

Quito, Ecuador.

Franca Helg

Arquitecta

Milano, Italia.

Alfredo La Placa

Director del Instituto Nacional de Artes Plásticas

La Paz, Bolivia.

Manfred Lehbruck

Arquitecto

Stuttgart, Alemania.

Luis G. Lumbreras

Director del Museo Nacional de

Antropología y Arqueología

Lima, Perú.

Franco Minissi

Universidad de Roma

Roma, Italia.

Bruno Molajoli

Secretario General

Instituto Académico de Roma

Roma, Italia.

Carlos Rodríguez Saavedra

Crítico de Arte

Lima, Perú.

Eduardo Serrano

Curador Museo de Arte Moderno de Bogotá

Planetario, Bogotá.

Nicola Spinosa

Director del Museo Flordian de Nápoles.

Maritza de Urdinola

Director del Museo La Tertulia
Cali, Colombia.

Bart Van Kasteel

Arquitecto
Holanda.

Mario Vásquez

Jefe de Museografía
Museo Nacional de Antropología
México D.F., México.

Gloria Zea de Uribe

Directora
Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA)
Bogotá, Colombia.

Emma Araujo de Vallejo

Directora
Museo Nacional
Bogotá, Colombia.

2 / Observadores internacionales

Magda Arguedas

Instituto Boliviano de Cultura
La Paz, Bolivia.

Alfonso Castrillón

Profesor de Arte
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Lima, Perú.

Graziano Gasparini

Director de Patrimonio Artístico y Ambiental
Consejo Nacional de Cultura
Caracas, Venezuela.

Flor de Gentile

Encargada de la Dirección del Museo Boliviano
Ministerio de Relaciones Exteriores
Caracas, Venezuela.

Manuel Jiménez Carranza

Instituto Boliviano de Cultura
La Paz, Bolivia.

Luis Luján Muñoz

Director del Instituto de Antropología e Historia
Guatemala, Guatemala.

Rosalía de Matos

Directora
Museo Nacional de la Cultura Peruana
Lima, Perú.

Rodolfo Molina Duarte

Director Acervo Histórico de la Nación
Ministerio de Relaciones Interiores
Caracas, Venezuela.

Grete Mostny

Museo Nacional de Historia Natural
Santiago, Chile.

Hugo Daniel Ruiz

Instituto Boliviano de Cultura
La Paz, Bolivia.

Demetrio C. Toral

Secretario General de la Comisión Nacional de
Arqueología y Monumentos Históricos
Panamá, Panamá.

Gilca Alves Wainstein

Fundação de Desenvolvimento de Pesquisa
Universidade Federal de Minas Gerais
Brasil.

3 / Observadores Colombianos

Luis Duque Díaz

Director del Museo del Oro
Banco de la República
Bogotá.

Inés Flórez de Carvajal

Directora de la Asociación Colombiana de Museos
Bogotá.

Francisco Gil Tovar

Director Museo de Arte Colonial
Bogotá.

Carlos Granada

Director Museo de Arte Contemporáneo
Universidad Nacional
Bogotá.

Enrique Grau

Bogotá.

Guillermo Hernández de Alba

Director Museo 20 de Julio
Bogotá.

Manuel Lago

Cali.

María Isabel Mejía

Presidenta Centro de Arte Actual de Pereira
Pereira.

Teresa Peña de Arango
Directora Museo Zea de Medellín
Medellín.

Pedro Restrepo Peláez
Director Museo Arqueológico
Bogotá.

Luis Raúl Rodríguez
Bogotá.

Rogelio Salmona
Bogotá.

Eduardo Serrano
Curador del Museo de Arte Moderno
Bogotá.

John Stringer
Coordinador de Exposiciones de Australia
Museo de Arte Moderno
Planetario, Bogotá.

4 / Organismos internacionales

ICOM

Mario Vásquez
Jefe de Museografía del Museo Nacional de
Antropología de México
París, Francia.

IILA

Embajador *Carlo Perrone Capano*
Secretario General IILA
Roma, Italia.

IILA

Embajador *Jaime Castro*
Delegado de Colombia ante el IILA
Presidente de la Delegación
Embajada de Colombia
Roma, Italia.

IILA

Carlos Fernández Sessarego
Vice-Secretario Cultural IILA
Roma, Italia.

PNUD

Douglas Oviden López
Representante Residente PNUD
Bogotá, Colombia.

UNESCO/PNUD

Sylvio Mutal
Asesor Técnico Principal y Coordinador
Regional del Proyecto Regional de
Patrimonio Cultural
Lima, Perú.

UNESCO

Rafael Ricart Nouel
Oficial Regional de Enlace para la
Preservación del Patrimonio Cultural
de Centroamérica y el Caribe
Guatemala, Guatemala.

**Conferencia intergubernamental sobre
"las políticas culturales en América Latina y
el Caribe"**

Bogotá, 10-20 de Enero 1978

Recomendación N° 34

Centro regional de museología

La Conferencia,

Recordando que tanto el Coloquio internacional sobre los Museos en el Mundo de hoy (París 24-28 de noviembre de 1969), como la reunión de expertos que tuvo lugar en Roma del 26 al 30 de abril de 1976 y el Coloquio Internacional sobre Museología y Patrimonio Cultural (Bogotá, 21-25 de noviembre de 1977), destacaron la importancia del museo en el mundo contemporáneo,

Considerando que en dichos coloquios y reuniones se examinaron los aspectos relacionados con las tareas de museología y se estableció la necesidad de dar prioridad, dentro de los planes de desarrollo museológico, a la formación de recursos humanos,

Reconociendo que en la región existen centros regionales o subregionales para la formación de personal para las tareas de conservación y restauración del patrimonio cultural, pero que es necesario elevar el nivel de la formación museológica,

Teniendo en cuenta que en la ciudad de Bogotá existe un centro de restauración y condiciones apropiadas para la creación de una escuela de museología, para cuyo establecimiento el Gobierno de Colombia ofrece un apoyo inicial,

1/ *recomienda* a la 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;

2/ *Recomienda* a la OEA:

dar su apoyo a la iniciativa e incluir dentro del programa de becarios un número adecuado de becas para que sean puestas a disposición de los países miembros;

3/ *Recomienda* a los Estados Miembros de América Latina y el Caribe:

adelantar con el país sede de la escuela los acuerdos necesarios para utilizar las facilidades de docencia e investigación en una forma equilibrada y consultando las necesidades de cada país y las posibilidades de la institución.

Recomendación N° 35

Museos

La Conferencia,

Considerando el papel cada vez mayor que deben llenar los museos en las actividades de fomento de la creación y de la educación artísticas, así como en la vida cultural de la comunidad,

Teniendo en cuenta que, a pesar de los esfuerzos realizados, las necesidades de América Latina y el Caribe exceden en mucho a las realizaciones existentes,

1/ *Recomienda* a los Estados Miembros de América Latina y el Caribe que:

contemplen la mejora de sus museos en sus programas de cultura mediante el aumento cualitativo y cuantitativo del personal y del equipamiento de las instalaciones,

2/ *Solicita* al Director General que:

en la medida de lo posible, incremente la asistencia técnica en el área de museología y museografía, sobre todo para mejorar el nivel técnico del personal, en los países de América Latina y el Caribe.

Recomendación N° 39

Formación de Personal

La Conferencia,

Considerando que la mayor participación posible de los individuos en la vida de la comunidad nacional se considera cada vez más condición y finalidad del verdadero desarrollo,

Considerando que la formación y capacitación de recursos humanos para el desarrollo cultural constituyen una condición necesaria para la eficiente aplicación de políticas culturales,

Considerando que el desarrollo cultural hace necesaria la formación de planificadores, directores y ejecutores de la acción cultural institucionalizada, y también de agentes de relación entre las comunidades y las instituciones responsables de tal acción cultural para hacer más efectiva la participación,

Teniendo presente la necesidad de que en bien de la conservación del patrimonio cultural de cada país de la región, el respectivo personal de los museos y archivos alcance el más alto nivel de capacitación en el desempeño de sus labores,

Considerando los beneficios obtenidos de la asistencia

de la UNESCO — tanto en el marco de su Programa Ordinario como con financiación del PNUD— en el campo de la formación de especialistas en la investigación, preservación y animación del patrimonio cultural (Centro Regional de Churubusco en México, cursos regionales del Cusco, cursos nacionales en La Paz, Bogotá, Lima, Quito, Santiago de Chile, Recife, etc.),

1/ *Recomienda* a los Estados Miembros de América Latina y el Caribe:

a/ reconocer que todo proceso de desarrollo destinado a satisfacer las necesidades culturales de la población de los países de la región demanda la formación de recursos humanos, especialmente en los siguientes campos:

I/ administradores culturales;

II/ animadores culturales;

III/ conservadores del patrimonio cultural;

VI/ archivistas, museólogos y bibliotecarios;

b/ seguir capacitando al personal de sus servicios públicos culturales mediante la adecuada selección y actualización profesional de sus funcionarios;

c/ estimular y fomentar la profesionalización del personal dedicado al desarrollo cultural;

d/ conceder la debida atención al diseño y ejecución de políticas, planes y programas orientados a la formación de personal para el sector cultural, utilizando, entre otras, las siguientes estrategias:

I/ realizar inventarios nacionales en materia de necesidades de recursos humanos;

II/ incluir en los programas de docencia e investigación de las instituciones de educación superior nacionales internacionales la problemática del desarrollo cultural;

III/ incorporar al sistema de educación formal carreras cortas y postgrados;

IV/ realizar cursos de perfeccionamiento en las universidades;

V/ realizar seminarios abiertos en las distintas áreas mencionadas en el párrafo a);

VI/ establecer sistemas de capacitación de recursos en el extranjero.

VII/ establecer sistemas y mecanismos de control y seguimiento del personal formado;

VIII/ utilizar los mecanismos existentes de cooperación internacional, bilaterales y multilaterales.

2/ *Recomienda* al Director General:

a/ aumentar la cooperación a los países de América La-

tina y el Caribe en sus actividades de formación de especialistas en investigación y preservación del patrimonio cultural;

b/ favorecer el desarrollo de programas de formación y actualización de recursos humanos para el desarrollo cultural, especializados en la capacitación de administradores culturales para los sectores público y privado de los países de la región;

c/ proseguir con los estudios e investigaciones tendientes a identificar el papel profesional de los administradores, animadores y especialistas culturales;

d/ colaborar en el diseño nacional y regional de los programas de capacitación de personal en todos los niveles que exige el desarrollo cultural, a solicitud de los Estados Miembros;

e/ promover programas regionales específicos de formación y capacitación técnica a nivel medio;

f/ promover en la región un programa de becas que permita la formación y capacitación a nivel superior y de postgrado en las tareas especializadas del desarrollo cultural que lo requieran;

g/ incrementar la cooperación técnica en el área de museología y museografía y archivística, tendiente a mejorar el nivel técnico del personal en los países de América Latina y el Caribe;

h/ tomar la iniciativa para establecer un sistema de coordinación permanente entre los organismos internacionales, regionales y subregionales que apoyan centros y/o actividades de capacitación en investigación y conservación de bienes culturales, con la participación de los organismos nacionales responsables, para racionalizar y coordinar el apoyo a estos centros y actividades.

**Documento final de la reunión de
expertos nacionales e internacionales para la
creación de una Escuela de Museología
en Bogotá**

29 noviembre - 6 de diciembre de 1978

1/ Entre el 29 de noviembre y el 6 de diciembre de 1978, se reunió un grupo de expertos nacionales e internacionales, con el fin de evaluar la necesidad de la creación de una Escuela de Museología en Bogotá que pudiera atender las necesidades regionales del área latinoamericana y para estudiar la organización y el currículum de los cursos de capacitación y de formación que ofrecerá dicha Escuela. La reunión se llevó a cabo por iniciativa del Instituto Colombiano de Cultura y contó con el aporte de los Proyectos COL/76/004, RLA/79/005 y el IILA.

Participaron los siguientes expertos:

Yocheved Weinfeld, Israel, Museo de Israel; Kwasi Myles, Ghana, Organización para museos, monumentos y sitios; Gaelle Bernard, Francia, Centro Georges Pompidou; Felipe Lacouture, México, Museo Nacional de Historia; Francisco Gil Tovar, Colombia, Museo de Arte Colonial; Eduardo Serrano, Colombia, Museo de Arte Moderno de Bogotá; Maritza Uribe de Urdinola, Colombia, Museo de Arte Moderno "La Tertulia" — Cali; Francisco Stastny, Perú, Museo de Arte y de Historia, Universi-

dad Nacional Mayor de San Marcos; Carlos Fernández Sessarego, Instituto Italo-Latinoamericano — IILA; Michele Cordaro, Italia, Instituto Central de la Restauración; Alvaro Recio Buritica, Colombia, Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior — ICFES; Sebastián Romero B., Colombia, Jefe de la División de Museos, COLCULTURA; Nohora Haime, Colombia, Directora, Centro Nacional de Restauración — COLCULTURA; Emma Araujo de Vallejo, Colombia, Directora, Museo Nacional — COLCULTURA; Sylvio Mutal, Asesor Técnico Principal y Coordinador Regional del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural UNESCO/PNUD.

2/ A fin de precisar con mayor claridad los objetivos y el campo de acción de la Escuela de Museología a crearse en Bogotá, se acordó como paso previo hacer un diagnóstico somero de la situación de los museos en América Latina y de las características del personal que trabaja en ellos.

3/ Con ese objetivo se señaló que la labor museológica cumple las siguientes funciones básicas: la recolección

de objetos o incremento de la colección; la presentación y explicación de la colección; la investigación y documentación; la labor educativa; la conservación.

Estas funciones están sustentadas por un sistema administrativo peculiar a la institución museológica.

4/ Habiéndose escuchado los informes proporcionados por los expertos colombianos y de otras naciones americanas acerca de la situación en la mayoría de los museos de América Latina, se concluyó que, debido en gran parte de la ausencia de un personal técnico y calificado, la actividad museológica de la región adolece de las siguientes deficiencias:

1 / Deficiencias Principales:

a/ La falta de sistemas explicativos didácticos en la exhibición.

b/ La ausencia de una labor sistemática e intensiva de difusión educativa en la comunidad.

c/ El desconocimiento frecuente de las normas básicas de la conservación de las colecciones, tanto en la exhibición como en el almacenamiento y manejo de los objetos.

2 / Otras Deficiencias

a/ La falta de una presentación bien organizada de las colecciones en cuanto a las exigencias del diseño de la exhibición.

b/ La falta de adecuados sistemas de registro, inventario y documentación.

c/ La ausencia de políticas establecidas para el crecimiento orgánico de las colecciones, sobre todo en las áreas del folklore, de la etnología y de las artes, áreas que corren el riesgo de estar sujetas a transformaciones profundas a muy corto plazo.

d/ La carencia de programas sistemáticos de investigación.

Es necesario recalcar, sin embargo, que las deficiencias globales señaladas no consideran los casos aislados que se presentan en América Latina de esfuerzos muy valiosos de labor museológica profesional y técnica muy avanzada llevados a cabo en algunos museos, tal como lo describieron varios participantes en la reunión.

5/ En lo que se refiere al personal que trabaja en los museos de América Latina se observó que:

a/ Se divide en dos sectores muy desiguales: personal

directivo y científico y personal subalterno sin formación técnica o profesional.

b/ El personal directivo, a pesar de ser científico, carece de formación museológica.

c/ Entre el personal subalterno existen "conservadores" abnegados que merecen ser capacitados y promovidos.

d/ En general el personal de museos está mal remunerado y le faltan incentivos, motivo por el cual las personas más capaces abandonan el trabajo de museos.

6/ La reunión estima necesario que se otorgue en América Latina el reconocimiento profesional a quienes trabajan en los museos y en ese sentido considera muy necesaria la acción de la Escuela de Museología, a fin de que contribuya a elevar el nivel técnico y científico de este personal.

7/ En teoría el personal de museos puede dividirse en los siguientes niveles: 1) Dirección; 2) Curadores científicos; 3) Técnicos museógrafos; 4) Personal de mantenimiento; 5) Personal de servicio y de vigilancia.

En América Latina falta totalmente el tercer nivel de técnico museógrafo, y muy pocos integrantes de los niveles 1 y 2 poseen una formación museológica deseable.

8/ La reunión considera por eso de extrema urgencia la formación de una Escuela Museológica para la capacitación y formación del personal de los museos a fin de que estos puedan cumplir adecuadamente su cometido en la comunidad.

9/ Según los diagnósticos que anteceden se puede señalar que existen las siguientes prioridades en lo que se refiere a la capacitación y formación de personal de museos en América Latina:

A/ *Museógrafo tecnólogo*

Para:

Bachilleres (egresados de secundaria) o personal con experiencia en Museos.

Prioridades:

1/ Personal en servicio

2/ Según vacantes en los museos, otras personas.

B/ *Museólogo*

Para:

Profesionales, licenciados, doctores, etc., o directores de museos en servicio.

Prioridades:

1/ Directores de museos en servicio.

- 2/ Educadores que pueden incorporarse a los museos, según vacantes disponibles.
- 3/ Personal científico de servicio.
- 4/ Otros científicos, según vacantes disponibles.

Conclusiones y Recomendaciones

1/ La reunión manifiesta su satisfacción por la intención de crear en Bogotá una Escuela de Museología que pueda atender las necesidades urgentes en capacitación y formación de personal profesional de museos que existen en el área latinoamericana.

2/ La reunión considera recomendable que las actividades de capacitación y formación museológica se inicien de inmediato, ofreciendo desde junio de 1979 cursos para museógrafos-técnicos y para museólogos de nivel curatorial y directivo en servicio de los Museos de Colombia y de América Latina, según las prioridades señaladas en el N° 9.

3/ A partir de las experiencias que se obtengan al impartir los cursos programados para el año 1979, de su aceptación en museos e instituciones académicas similares, y según los resultados que arroje la evaluación de estos, se espera que las actividades se institucionalicen a partir de 1980 en una Escuela de Museología con sede en Bogotá, la cual se adecúe a las normas jurídicas del sistema educativo de Colombia y su equivalencia en las demás naciones de América Latina.

4/ La reunión estima recomendable que la Escuela de Museología funcione bajo la dirección, orientación y supervisión del Instituto Colombiano de Cultura con la colaboración y asesoría de los organismos internacionales que se comprometan con este programa.

Cursos ofrecidos por la Escuela Regional de Museología de Bogotá

Descripción de los Cursos ofrecidos por la Escuela Regional de Museología de Bogotá Participantes (Plazas limitadas a 24)

Pueden participar los directores de museos de los países signatarios del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural (Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, Perú, Venezuela), siendo los requisitos personales los siguientes: capacidad académica universitaria, experiencia en el cargo y creatividad en la labor museológica.

Para los cursos del año 1979, se dará preferencia a participantes provenientes de museos de antropología, arqueología, historia y arte. Sucesivamente, en años posteriores, se incluirá a otros tipos de museos.

A/ Curso-Taller de Actualización para Directores **Objetivos**

El curso tiene entre sus objetivos ofrecer a los Directores asistentes un conjunto de temas y materias sobre la Museología y sus problemas en América Latina

que le permitan actualizar sus conocimientos sobre una disciplina en continuo desarrollo y lograr, de regreso a sus países, el efecto multiplicador deseado a través de la creación de nuevos programas y de la formación de personal idóneo para sus museos.

Sobre la base de ponencias a cargo de especialistas, y de diálogos entre los asistentes, se irá desarrollando el programa que tiene como núcleo el tema DISEÑO MUSEOLOGICO, considerado en su aspecto interdisciplinario como el conjunto de aportes e instancias que culminan en el proyecto del Museo. Se tendrá en cuenta el curso de disciplinas como la Antropología, la Socio-Psicología, la Educación, que sirven de marco teórico para realizar el análisis del medio social en que se inserta el Museo. Paralelamente, se recurrirá a materias como la museografía, la organización y administración, que refuerzan el marco operacional del proyecto.

Siendo el museo una institución con un alto grado de información, donde ésta se vierte al público no sólo por medio de textos sino de manera especial por medio de signos, se realizará el análisis semiológico de

un museo, para desmontar el aparato informativo y de-codificarlo de acuerdo a la moderna teoría de las comu-nicaciones.

Temas

- 1/ Diseño Museológico: síntesis interdisciplinaria
- 2/ Museo y función: organización y administración
- 3/ Museo y signo: análisis semiológico del Museo
- 4/ Museo y técnica: la museografía y sus problemas.

Duración

El Curso-Taller de Actualización para Directores tendrá lugar del 19 de noviembre al 1º de diciembre de 1979.

B / Curso Inicial de Capacitación Técnica para Auxiliares

Objetivos

El curso tiene como principal objetivo la capacita-ción básica del personal auxiliar para el mejor desem-peño de sus funciones técnicas en el museo.

Los cursos teórico-prácticos se han agrupado en 4 áreas de conocimientos en relación a las funciones indis-pensables que se realizan en un museo:

Area 1/ Documentación e investigación. (Inventario, ca-talogación y archivo).

Area 2/ Conservación y preparación de especímenes. Se-guridad.

Area 3/ Museografía: presentación museográfica. Ayu-das audio-visuales.

Area 4/ Procedimientos educativos: técnicas de guiar, relaciones públicas, psicología de grupos y programas para escolares.

Duración

El Curso de Capacitación Técnica para Auxiliares se llevará a cabo del 22 de octubre al 15 de diciembre de 1979.

Participantes (Plazas limitadas a 20)

Pueden participar los técnicos no calificados en ser-vicio y los asistentes curadores de los museos de los paí-ses signatarios del Proyecto Regional de Patrimonio Cul-tural (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecua-dor, Perú y Venezuela).

Los requisitos personales son: certificado de fin de estudios secundarios (bachillerato), experiencia de tres años en museos y aprobación del Director del Museo en que trabaja para participar en el curso.

Becas

Para el Curso-Taller de Directores, se ofrecerán 7 becas a Colombia y 14 becas a los países signatarios del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural.

Para el Curso de Capacitación Técnica para Auxi-liares se ofrecerán 12 becas a Colombia y 8 para los paí-ses signatarios del Proyecto Regional de Patrimonio Cul-tural.

Las becas serán financiadas por el Proyecto de De-sarrollo Cultural en Colombia y el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural de la UNESCO/PNUD y por otros fondos provenientes de fuentes como el Convenio Andrés Bello y que serán administradas directamente por COLCULTURA para algunas becas nacionales e in-ternacionales.

Profesores

El plantel de profesores de los primeros cursos de Museología estará constituido por especialistas en la ma-teria y profesores universitarios latino-americanos y eu-ropeos como: François Lombard (Francia), Valentín Cal-derón (Brasil), Luis G. Lumbreras (Perú), Fernanda de Camargo (Brasil), Hernán Crespo (Ecuador), Felipe Lacouture (México), Henrique Oswaldo de Andrade (Brasil), Umberto Eco (Italia), Mario Vásquez (Méxi-co), Sofía Imbert (Venezuela), Angel Calemborg (Uru-guay), Grete Mostny (Chile), Martha Arjona (Cuba), Francisco Gil Tovar (Colombia), Beatriz González (Co-lombia), Eduardo Serrano (Colombia), entre otros.

Certificados

Al final del curso se extenderá un certificado a to-dos los participantes que hayan cumplido con los requi-sitos de asistencia y promoción de materias.

Elementos de trabajo

Los participantes en el Curso-Taller para efectos de trabajo y estudio e intercambio de experiencias deberán traer:

Organigrama de los museos donde trabajan;
Legislación básica sobre Conservación de Patrimonio, así como procedimientos de inventario y catalogación que

se emplean en sus países;
Informe sobre la situación de los museos en sus países de origen;

Material ilustrativo, mapas y diapositivas.

Los participantes en el Curso Inicial de Capacitación Técnica deberán traer material de información sobre sus países en relación a la Geografía Política y Humana, a la Cultura, a la Educación y al Desarrollo de los museos, material ilustrativo, como fotos y/o diapositivas. Para las prácticas de Museografía, útiles de dibujo arquitectónico.

Curso-Taller de Actualización Básica para Directores de Museos

DURACION: 19 de noviembre a 1º de diciembre de 1979 2 semanas.

TIPOS DE MUSEOS: Antropología, Arqueología, Historia y Arte.

CONTENIDO:

MARCO TEORICO

- 1/ Introducción: Museo y Cultura.
- 2/ La Museología como actividad interdisciplinaria.
- 2/1 El Museo como actividad interdisciplinaria
- 2/2 El Diseño Museológico
- 2/3 Socio-política y medio ambiente y sus relaciones con el museo
- 2/4 Sicología aplicada al museo.

PROCESO ADMINISTRATIVO. RECURSOS HUMANOS, FISICOS Y ECONOMICOS

- 3/1 Planificación
- 3/ Museo y función.
- 3/2 Organización
- 3/3 Financiación
- 3/4 Ejecución
- 3/5 Dirección
- 3/6 Supervisión:
 - a/ Evaluación
 - b/ Control.

PROCESO TECNICO Y TECNOLOGICO

- 4/ Museo y Signo
- 4/1 Semiología aplicada al museo
- 4/2 Análisis de un ejemplo latinoamericano.
- 5/ Técnicas Museográficas
- 5/1 Problemas técnicos generales del museo
- 5/2 El montaje de las exhibiciones

5/3 Ayudas visuales y comunicación

5/4 Conservación y manejo de la colección.

6/ PROFESORES

Enrique Oswaldo de Andrade (Brasil); Martha Arjona (Cuba); Eugenio Barney Cabrera (Colombia); Flor Alba Cano de Becerra (Colombia); Valentín Calderón (Brasil); Fernanda de Camargo e Almeida Mora (Brasil); Hernán Crespo Toral (Ecuador); Umberto Eco (Italia); Igael Guichen (Italia); Angel Kalengberg (Uruguay); Felipe Lacouture (México); François Lombard (Francia); Luis Lumbreras (Perú); Sofía Imbert de Rangel (Venezuela); Alvaro Recio Buritica (Colombia); Mario Vásquez (México).

Cursillo Inicial de Capacitación Técnica

DURACION:

8/ Semanas — Del 22 de octubre al 15 de diciembre de 1979

TIPOS DE MUSEO:

Antropología, Arqueología, Historia y Arte.

AREAS Y ASIGNATURAS:

- 1/ Museo: Concepto e historia
- 2/ ADMINISTRACION DE COLECCIONES
- 2/1 Nociones generales
- 2/2 Nociones de archivista
- 2/3 Nociones de Inventario Cultural
- 2/4 Registro, Inventario y Catalogación
- 2/5 Movimiento de la colección.
- 3 CONSERVACION Y PREPARACION DE ESPECIMENES
- 3/1 Nociones generales
- 3/2 Mantenimiento y aseo
- 3/3 Conservación preventiva
- 3/4 Manipulación, almacenamiento y embalaje
- 3/5 Preparación y conservación de materiales de ciencias naturales y paleontológicos
- 3/6 Seguridad: Nociones generales
- Problemas naturales
- Problemas humanos
- Técnicas de vigilancia.
- 4/ EXHIBICION
- 4/1 Presentación Museográfica
- Espacio y Color
- Mobiliario
- Iluminación

Materiales

Montaje.

4/2 Ayudas Visuales

Rotulación

Artes Gráficas: Fotografías, foto-serigrafía, serigrafía y dibujo

Dioramas

Audiovisuales.

5/ PROCEDIMIENTOS EDUCATIVOS

5/1 Nociones de psicología de grupo

5/2 Nociones de información y comunicación

5/3 Técnicas de guiar

5/4 Programas para escolares.

6/ CICLO DE CONFERENCIAS DE ACTUALIZACION SOBRE TEORIA DEL MUSEO

7/ PRACTICAS Y EVALUACION

Se dividirán los alumnos en cuatro grupos, según las especialidades del trabajo en el Museo que realizarán prácticas útiles para la evaluación del cursillo.

**Otras publicaciones del Proyecto Regional de
Patrimonio Cultural UNESCO/PNUD:**

- 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**

Supervisión general: Sylvio Mutal
Fotografías: Mario Acha, Manuel Romero y archivo
Texto introductorio y cuidado de la edición: Juana Truel
Diseño: Claude Dieterich

