

ADiMRA

Asociación Civil de Directores de Museos de la República Argentina



*Construcción de desagües
Benito Quinquela Martín*

AÑO V N° 5 ABRIL 2008

Comisión Directiva

PRESIDENTE

Lic. Carlos Pedro Vairo
Director Museo Marítimo de Ushuaia
museomaritimo@infovia.com.ar

VICEPRESIDENTE

Mlga. Olga Nazor
Dir. Proy. Museo Aeronáutico LAM
onazor@rosario.gov.ar

SECRETARIA

Silvia Ana Gonzalez
Museo Casa del Teatro
cuniarro@yahoo.com.ar

PROSECRETARIA

Dra. Hilda D'Alessandro de Brandi
Ex Directora Museo Pampeano
hilbran@hotmail.com

TESORERO

Jorge Alfredo Mennucci
Ex Director Museo Medicina y Museo J.Vucetich
j_mennucci@hotmail.com

PROTESORERA

Ana Margarita Larraigné
Directora Centro Cultural Alfonsina Storni
info@centroalfonsina.com.ar

VOCALES TITULARES

Lic. Eva Guelbert de Rosenthal
Directora Museo Histórico Comunal y de la
Colonización Judía Rabino Aarón Halevi Goldman
museo_mv@interclass.com.ar

Walter Di Santo

Subdirector Museo de Arte Contemporáneo
Beato Angélico
museobangelico@ucalp.edu.ar

María de las Mercedes Abbondanza
Directora Museo Ferroviario Campana
mabbondanza@hotmail.com

VOCALES SUPLENTES

Alberto Elicetche
Director Museo de Bellas Artes Casa de Arias Rengel
aelicetche@hotmail.com

Com. (R) Ing. D.Luis A.Cueto
Director Museo Universitario de Tecnología Aeroespacial
muta@iua.edu.ar

Luis Taube

Director del Museo de la Soda y el Sifón
info@museodelasoda.com.ar

REVISORES DE CUENTAS

Museóloga Flavia Santoso
Directora Museo Arqueológico Provincial
de Jujuy
flaviamuseos@hotmail.com

Jorge Busnelli

Director Museo Arte Rio IV
museomunicipaldebellasartes@riocuarto.gov.ar

Horacio Molina Pico

Director Museo Naval de la Nación
museonaval@hotmail.com

CONSEJO ASESOR

Eugenio Travella
Ex Director Museo Julio Marc
eugeniotravella@hotmail.com

Ing. Jose Sallaber

Director del Museo de Ciencia y Tecnología
Fac. Ingeniería de la U.B.A.
Jsallaber@speedy.com.ar

María Cristina De Luca de Ducis Roth

Directora Museo de Arte Contemporáneo
Beato Angélico
museobangelico@ucalp.edu.ar

Com.(R) Julio Alberto Mirgone

Director Museo Nacional de Aeronáutica
direccion@munaer.com.ar

Prof. Dra. Norma Acerbi Cremades

Directora Museo Histórico Hospital Nacional de
Clínicas.
norma_acerbi@hotmail.com

Lic. Aurora Arbelo de Mazzaro

Directora Museo Provincial de Ciencias Naturales
Dr. Amado Bonpland
auroraarbelo@yahoo.com.ar

Gabriela Garrote

Museo Municipal López Claro
lapisca35@hotmail.com

Elda Artaza

Museo de Arte Rómulo Raggio
fund_r_raggio@hotmail.com

ADiMRA

Asociación Civil de Directores de Museos de la República Argentina

Personería Jurídica (604/98).

Foto de tapa: Mural en restauración por el Programa de Recuperación del
Patrimonio Cultural del Ministerio de Economía,
Foto de Fermín Fevre, Editorial El Ateneo, Bifronte SRL, Buenos Aires, 2001.

La revolución pedagógica en los museos a partir de la aparición de los museos tecnológicos

Museóloga Olga Nazor
Rosario - Santa Fe

Jóvenes y revolucionarios, los museos tecnológicos, marcaron un punto de inflexión en la manera de organizar los servicios educativos de los museos, imponiendo cambios revolucionarios en las propuestas pedagógicas, a partir del uso de innovaciones que partieron desde el plano de la didáctica museográfica y se multiplicaron como un efecto dominó, cambiando el estático universo museológico, involucrando en ese cambio mentalidades y criterios, no solo en el ámbito de los discursos pedagógicos, sino en la modalidad de gestionar las colecciones, de involucrar al público, e incluso de administrar sus finanzas.

Prontamente estos nuevos criterios y lenguajes se trasladaron al resto de las tipologías, y cada cual, a su medida utilizó los nuevos recursos propagando un aire fresco y novedoso al mundo de los museos hasta entonces conocido.

El gran aporte innovador de los museos de ciencia y técnica fue el radical cambio en las propuestas museográficas, y las "celebridades" por así llamarlas, que dieron entidad a estas nuevas didácticas, fueron los diagramas, los modelos y las maquetas.

Dicho de otro modo, la idea novedosa, no fue ni más ni menos que la utilización de los mismos modelos y maquetas que por siglos durmieron el sueño de los justos en los museos tradicionales, pero esta vez, situadas como piezas referenciales en espacios interactivos, instalando por primera vez y para siempre una pedagogía constructivista donde el visitante se informara de los contenidos científicos, a través de una dialéctica privada entre sujeto y objeto.

El cambio consistió en la innovadora utilización de los modelos, reproducciones en tamaño real de objetos y artefactos, dibujos, maquetas, planos, gráficos, esquemas, diagramas, fórmulas, etc. Todos ellos, lenguajes característicos de la tecnología, fueron utilizados con status museográfico para representar objetos o sistemas a los fines de su presentación, comprensión o estudio.

Un elemento fundamental: el modelo.

Efectivamente la pieza clave de esta revolución pedagógica la constituye un elemento, al que llamamos genéricamente modelo, cuya universalizada utilidad en museología nos permite tanto representar o como graficar, como experimentar o relacionar. Semejante aliado de la presentación y la construcción de los discursos museográficos bien merece que nos detengamos en hablar de él, al menos para definir a ciencia cierta en que consiste, y que podemos revelar a través de él, cuando lo utilizamos.

La noción de modelo es muy abarcativa y comprende la imagen mental de un concepto o de una experiencia,

puesta en gráficos, diagramas, planos, maquetas o fórmulas, que constituyen la transferencia de nuestra imagen mental del objeto en cuestión, y que nos permite representar tanto objetos como sistemas o conceptos.

En tecnología, el modelo reproduce y/o representa los aspectos relevantes que queremos destacar de un objeto o de un sistema, y permite en muchos casos, estudiar el comportamiento del mismo en diversas condiciones de operación para sacar conclusiones en cuanto a su funcionamiento sin necesidad de construir el objeto o el sistema, sometándolo a condiciones reales de operación.

Iconicos o simbólicos, los modelos son recursos museográficos de excepción, puesto que portan en sí mismos, según Karl Deusch, cuatro funciones que le son propias: la función organizadora de contenidos, la función heurística consistente en la capacidad de conducir al descubrimiento de nuevos hechos o métodos, la función predictiva, consistente en su capacidad para prever, en el tiempo o el espacio, determinados acontecimientos, en distintos grados de especificidad y exactitud, y por último la función de medición, puesto que el modelo se encuentra vinculado al objeto representado por relaciones definidas y cuantificadas.

La mayoría de los modelos simplifican la realidad, pero en cada caso no son únicos, sino que pueden cambiar de acuerdo a los que se quiera señalar, estudiar o analizar, manteniendo su validez representativa (Gay, Aquiles: 1999). Estas son las cualidades que lo convierten recurso museográfico de excepcionales cualidades tanto discursivas como pedagógicas.

Siendo el modelo el lenguaje de la tecnología, obviamente fue utilizado con fines didácticos por primera vez en forma generalizada en los museos tecnológicos, y capitalizado prontamente en los arqueológicos, históricos, de arte y ciencias naturales.

Socios estratégicos de la educación formal

Podríamos decir que hubo tres etapas en el desarrollo de los museos tecnológicos, en la que gradualmente evolucionaron tanto en la forma de mostrar, como en la enseñar o motivar al visitante.

Una primera etapa en que se denominaron "museos de ciencia y técnica", una segunda pertenecientes a los "museos interactivos de ciencias" y finalmente una tercera etapa, la de los "museos tecnológicos".

Todas estas etapas, estuvieron íntimamente relacionadas a la educación formal dependiendo estrechamente de la evolución de la enseñanza de las ciencias en las escuelas en un principio, pero prontamente actuaron como un boomerang positivo y marcaron un cambio sustancial en la didáctica de la

enseñanza de las ciencias en las escuelas, constituyéndose prontamente en socios estratégicos de las aulas.

Esto significó que prontamente también fueran imitados en los demás museos.

Hacia fines de los años cincuenta, frente al desafío que representaba el lanzamiento del Sputnik soviético, los países occidentales desarrollaron una política de educación en ciencias orientada a preparar lo mejor posible a jóvenes en las carreras de investigación en ciencias y tecnologías. Para esto se popularizaron los concursos y olimpiadas de todo género, de manera de estimular a los jóvenes capaces de realizar, desde la enseñanza secundaria, pequeñas investigaciones especializadas. (Fourez: 1994)

Con estas prácticas nacieron las ferias y exposiciones científicas, con ellas, los museos escolares de ciencias, y a escala mayor, se popularizaron los primeros museos de ciencia y técnica: la metáfora de la ACT (alfabetización científico-técnica) estaba lanzada.

Prontamente se puso en evidencia tanto en el aula como en los nuevos museos, la condición metafórica de la nueva experiencia, y esto se debió a que la transmisión de los contenidos consistía en transmisión de resultados, de conceptos de doctrinas, o de métodos, inculcados a los alumnos como verdades no contextualizadas, es decir, sin tomar en cuenta las significaciones humanas o las circunstancias que habían presidido su elaboración. (Fourez: p.21)

Evidentemente, aula y museo tradicional se contenían en un similar estilo pedagógico.

El cambio a esta situación, aparece sobre el final de los años sesenta, con el aporte de la enseñanza renovada en Bélgica, y la reforma Haby en Francia, donde educadores y reformadores dirigen su mirada hacia la importancia de un contacto con la realidad social global, enfocando el discurso pedagógico hacia tres subsistemas íntimamente relacionados: contenido / sujeto / contexto.

La didáctica museográfica de los museos de ciencia y técnica toma esta novedad, y surgen los museos participativos de ciencia y técnica una revolución museológica/gráfica que desde fines de la década de los setenta, cambiaría definitivamente los criterios de organización de los servicios educativos de los museos, vigentes hasta entonces.

La fórmula mágica consistió en la sabia mixtura entre un público distendido, motivado por el desafío de participar, una colección mixta, integrada por objetos museológicos para ver y apreciar, pero también por modelos didácticos sobre los que se podía actuar, experimentar y jugar; contenidos en un espacio museológico desacralizado y flexible acondicionado para el aprendizaje de las ciencias.

De esta manera, los museos participativos de ciencias se pusieron de pie frente a la hegemonía de los cursos tradicionales de ciencia impartidos en las escuelas, frente al desinterés de los alumnos por ellos y también frente a la necesidad que tenía la gente de familiarizarse con los contenidos y lenguaje de las ciencias.

Esta propuesta ofreció definitivamente una auténtica alfabetización científica y tecnológica (ACT) mediante

actividades informativas, lúdicas y experimentales.

Otra propuesta novedosa que planteó esta tipología fue la interdisciplinariedad, dando por tierra con viejo dilema de los docentes: creerse obligados a elegir entre lo pragmático (el sentido de lo "utilitario") y lo teórico (el sentido de lo "cultural").

La organización de los guiones apuntaba a finalidades tan utilitarias como el aprendizaje del funcionamiento de un artefacto, como absolutamente teóricas en la medida que tendían a lograr una representación conceptual y explícita de una situación (un islote de racionalidad). A esto se sumaría una dimensión verdaderamente estética, en el sentido que, en el curso de estos trayectos, el espíritu humano se descubre y se reconoce en su creatividad. (Fourez: 1994)

La tercera etapa, corresponde a los museos tecnológicos.

Desde los años noventa a la actualidad, a cien años del comienzo del siglo XX, periodo en que se gestaron la mayoría de las tecnologías que conviven y definen la vida cotidiana del sujeto global, es tratada en estos fascinantes museos monográficos que nos cuentan sobre tecnologías aeronavegación, comunicación, informática, locomoción, alimentación, etc.

Monográficos en su propuesta, pero de enfoque transversal con ejes discursivos a escala humana, los jóvenes museos tecnológicos tratan desde diferentes perspectivas, el universo de alguna disciplina en particular, partiendo en general desde una dimensión histórica de la misma, permitiendo al visitante ver cómo esa tecnología ha nacido dentro de la historia de la civilización de la que forma parte. Arribando a una dimensión epistemológica, la de hacer comprender cómo se construyen las ciencias en nuestra sociedad y cómo trabajan los científicos. Y a una dimensión estética y corporal, la de disfrutar de un diseño o de percibir el propio cuerpo en relación a esos artefactos tecnológicos, como lugar inteligente de nuestra presencia humana.

Definitivamente, un modelo para imitar.

Bibliografía:

- Aberbuy, Eduardo/Cohan, Adriana "Tecnología" Buenos Aires: ed. Santillana: 1998
Bunge, Mario "La ciencia, su método y su filosofía" Buenos Aires: ed. Siglo XX: 1987
Fourez, Gerard "Alfabetización científica y tecnológica" Buenos Aires: ed. Colihue: 1994
Gay, Aquiles "Temas para la educación tecnológica" Buenos Aires: ed. La Obra: 1999

Colección es Museo

Paul F. Donahue
Canada

A partir la lectura de los aportes al foro electrónico del ICOM, y por estar relacionado con debates similares dentro del Comité Internacional de Museos de Ciencia y Técnica (CIMUSET), la Asociación de Museos Canadienses y la Asociación Canadiense de Centros de Ciencia, es evidente que la mayoría de los participantes sienten que un museo debe tener una colección.

Algunas personas hasta llegan a decir que la colección es el principal motivo de la existencia de un museo y que incluso si las puertas estuvieran cerradas al público de todos modos sería un museo. ¿Qué integra una colección? ¿Cuál es el propósito expreso de la definición con respecto a las colecciones y cuáles son sus repercusiones?

El Código de Ética para Museos del ICOM no define colección *per se*, pero sí brinda cierta orientación. Por ejemplo, Patrimonio cultural se define como "cualquier concepto o elemento, natural o artificial, que se considere de importancia estética, histórica, científica o espiritual".

Los museos se definen como "depositarios de evidencia primaria..." que tienen la "obligación principal de conservar [sus colecciones]...", de adquirir objetos con la "...expectativa de que permanezcan..." y que "... los mantienen para la posteridad". No obstante, en algunos casos, como los museos "vivos" o "activos", puede ser necesario considerar que "al menos parte de su colección es reemplazable o renovable". El Código también establece reiteradamente que las colecciones se deben almacenar, conservar y documentar adecuadamente.

Existen muchas excepciones a esta definición y al concepto tradicional de un museo como una institución que colecciona. Entre los ejemplos se encuentran los museos que albergan un objeto, tal como un barco museo o casa museo con un sinfín de objetos relacionados desde el punto de vista cultural, el museo de aficionados a los pasatiempos que expone las maquetas de sus miembros pero no se ocupa de adquirir, conservar ni investigar, el museo de arte que parece no haber adquirido una colección permanente por mayores detalles, consultar el artículo de Andrew J. Pekarik "Museums and Symbols" (Museos y símbolos) en *Curator* 46/2, de abril de 2003, págs. 132-135, el museo virtual con objetos virtuales y el centro de ciencias o el museo de los niños que no posee colección.

La definición excluye a las instituciones que no adquieren, conservan ni investigan evidencia material pero que pueden funcionar al servicio de la sociedad y su desarrollo, y comunicar y exponer, con fines de estudio, educación y entretenimiento, evidencia material (e inmaterial) de las personas y su medio ambiente. La definición puede causar problemas o

ventajas injustas cuando una persona o institución tiene que enfrentarse con cuestiones tan mundanas como reunir los requisitos para obtener un seguro, subsidios, becas, pertenecer a alguna asociación, recibir capacitación académica, etc.

Para mantener la práctica, establecida en 1974, de museos que reúnen los requisitos, el ICOM debería ser menos rígido y ampliar la definición para incluir a las instituciones que no coleccionan. ¿Cuál es nuestra principal razón de ser: coleccionar o informar? Yo creo que la segunda. Debido a que una definición demasiado excluyente podría traer aparejado un ICOM más débil, sugiero que los miembros del ICOM se esfuercen en construir una visión inclusiva y fuerte de lo que constituye un museo, centralizada en el servicio a la comunidad. Para alcanzar este fin, propongo que la definición se reformule de tal modo que adquirir, conservar e investigar objetos sea opcional y no obligatorio.

ADIMRA
3

Paul F. Donahue
Executive Director, Museum Services
Canada Science and Technology Museum
Corporation
2421 Lancaster Rd., P.O. Box 9724, Station "T"
Ottawa, ON, K1G 5A3, Canada
Tel. (+1)613 993 8365 -Fax (+1)613 990 3635
Celular: (+1)613 794 4769
Contacto: pdonahue@technomuses.ca
<http://www.technomuses.ca>

Seguridad en los Museos

Lic. Carlos Pedro Vairo
Ushuaia - Tierra del Fuego

Durante los últimos años hemos visto acrecentado el robo de bienes culturales. En líneas generales se sospecha que muchos de estos robos son dirigidos a objetos en particular y con el estilo que se conoce como "por encargue".

También la inseguridad puede estar dada por la inoperancia de los responsables, sea por su negligencia o incluso puede haber corrupción en el caso que sea personal que debe protegerlos, sea de seguridad, encargados de depósitos, limpieza o maestranza. A esto se le debe agregar un alto grado de ignorancia, de la población en general, sobre el alto valor social de los bienes culturales y también de la escasa importancia que la dirigencia política le ha dado, al menos en el pasado, a la protección de estos bienes y se podría decir a la cultura. Esto se ve reflejado en presupuestos magros y que da como resultado la imposibilidad de realizar proyectos acordes a cada institución. En si una larga cadena donde se debería educar a la población en general, incluyendo a la "clase dirigente". Continúa la cadena con la inoperancia de algunos actores de los sectores encargados de desarrollar políticas apropiadas.

La inseguridad se ve también a la falta de profesionalismo con la que gozan muchas Direcciones de Museos que en algunos casos son usadas para algún amiguismo político o mandar a vía muerta a alguien, como si fuera un depósito.

Así además de los robos presenciamos el incendio del Museo de Ciencias Naturales de Rosario o que tras el robo de algún objeto histórico (como en el caso del Reloj de Belgrano del Museo Histórico Nacional) se disponga la clausura del Museo para realizar la investigación, causando un gran deterioro en depósitos, salas y en si al "patrimonio" que se debía proteger. Esto muestra a las claras la gran ignorancia de muchos funcionarios que no saben qué hacer con los Bienes Culturales, que en si le pertenece a toda la Nación.

Una de las formas de mejorar la seguridad de los Museos es con la reglas básicas de la Museología, como tener el inventario en orden y fotografiado. Otra es poder estar comunicado con Internet y ante un robo poder avisar al Comité Argentino de Lucha contra el Tráfico ilícito de Bienes Culturales de la Secretaría de Cultura de Nación; y/o directamente a INTERPOL. Muchas obras fueron recuperadas de esta forma y muchos ladrones y traficantes de bienes culturales fueron puestos en manos de la justicia; localmente e internacionalmente.

Tomemos en cuenta que durante 2006 fueron robados 8 museos y en el 2007 los casos llegaron a 12; además de los hurtos de obras de arte de casas particulares, galerías, etc. Hubo casos de gran repercusión como el robo al Museo de la Casa de Gobierno (2 relojes y una lapicera) y otros insólitos como el ocurrido en el Museo Histórico Provincial de Lujan donde desaparecieron tres grandes pailas de co-

bre y ocho monedas acuñadas en el reinado de Fernando VII. La lista seguiría con el Museo de Grabado, el Museo Mitre y el fallido intento gracias a sus empleados del Museo Sarmiento. También los hubo en iglesias de la Quebrada de Humahuaca, Córdoba, Valle de Punilla, Salta, Catamarca, Yavi (Jujuy) en realidad por toda la Argentina.

Pero vamos a abordar unas recomendaciones que es un breve resumen de solo tres secciones de las prácticas sugeridas para la Seguridad en los Museos del Comité de Seguridad en Museos de la Asociación Estadounidense de Museos (marzo 2006).

Creemos que se pueden realizar proyectos que en muchos casos a falta de presupuesto oficial se conversa con la Asociación de Amigos y convencer a las autoridades pertinentes. No hacer como muchos directores que solo mantienen el cargo tratando de ocultar su inoperancia. Muchos Museos de la Argentina están poniendo en práctica estas medidas más otras adicionales que se ajustan a la Institución en particular; como el caso del Museo Nacional de Bellas Artes. Existen líneas generales que vamos a enunciar pero cada Museo, según su la colección que tenga, requerirá de medidas específicas.

Sistema de Alarmas

En la actualidad es muy importante poder contar con sistemas de alarmas. Las hay de varios tipos. Los precios han bajado bastante y la tecnología evolucionado mucho en los últimos 15 años.

Las recomendaciones son:

- Todas las puertas exteriores deben contar con interruptores magnéticos que detecta la apertura de las mismas. Se debe tener en cuenta de no dañar la puerta y colocarla del lado protegido. Cualquier instalador puede asesorar. En tales casos, se debe suministrar un dispositivo de detección de movimiento.
- Todas las ventanas exteriores que se abren deben contar con interruptores magnéticos de apertura, salvo que tengan cerradura.
- Detectores de rotura de vidrio o golpe fuerte.
- Cuando resulte factible, se recomienda combinar los métodos de detección de movimiento y rotura de vidrio o apertura.
- En los lugares estratégicos de todo el edificio, deben existir dispositivos de detección de movimiento.
- Las salas de depósito de colecciones permanecerán cerradas con llave en todo momento y la alarma debe estar activada cuando estén desocupadas. Tanto las de detección de movimiento las de apertura no autorizada.
- Las cajas fuertes y bóvedas de seguridad que contienen colecciones, dinero u otros objetos de valor deben poseer alarma o deben estar ubicadas dentro de salas protegidas por los sistemas de

alarma.

- Las salas de exposiciones deben poseer sistemas de detección para alertar sobre intrusiones en las salas cuando no están abiertas. Siempre que sea posible, las salas de exposiciones deben poseer puertas que se puedan cerrar con llave y cuenten con alarma.
- Es posible que ciertas piezas en exposición o que se encuentren dentro de cajas necesiten la protección adicional de dispositivos de detección que estén activados las 24 horas del día. La determinación de cuáles piezas deben contar con alarma dependerá del valor, la posibilidad de reemplazo, susceptibilidad a la controversia (tales como factores políticos y sociales), facilidad de venta por parte del ladrón, vulnerabilidad al daño provocado por vandalismo o curiosidad, como cuando un visitante toca el objeto. Los artículos que se pueden ocultar entre la ropa, bajo un abrigo o en un portafolio, cartera o caja, se deben exponer en vitrinas o cajas.
Las siguientes piezas se deben exponer siempre en cajas o deben estar fijadas en forma permanente a la estructura del edificio para que no se puedan retirar: piezas elaboradas con metales preciosos, piedras preciosas, armas de fuego, armas blancas, papel moneda, monedas, joyas y estampillas.
- Los cuadros seleccionados colgados en muestras deben poseer alarma para que ésta suene en la central de vigilancia y/o en la comisaría local cuando se los toque o mueva. La alarma debe sonar si el cuadro es retirado de su sitio en la pared o si es tocado levemente ya sea con la mano o con la hoja de un cuchillo o utensilio similar. El criterio para elegir qué cuadros deben poseer alarma es responsabilidad del director del museo, previa consulta con el responsable máximo de la seguridad o con un consultor de seguridad competente. Los criterios para decidir qué cuadros requieren alarma son similares a los criterios esbozados anteriormente.
- En particular los cuadros: Estos deben estar fijados con firmeza a las paredes para que no se puedan retirar con facilidad. Se deben utilizar tornillos, soportes de seguridad o ganchos con dispositivos de cerradura. Es decir para poder retirarlos se debería conocer el método como fueron fijados.
- Debe haber botones en las cajas registradoras, que permitan avisar a la policía en caso de un asalto a mano armada, puestos en forma disimulada y debe alertar afuera del edificio o central de policía.
- A estas alarmas se debería agregar la de detección de humo.

Consideración particular. En la actualidad se pueden conseguir alarmas que además de hacer tocar una sirena alertan al responsable del lugar por teléfono y a la policía.

Llaves y cerraduras

Aunque parezca sencillo es interesante tomar ciertos recaudos:

- A) Un buen control de devolución de llaves y registro de quien se las llevó.
- B) Una central de depósito de llaves debidamente

protegida y con una persona responsable.

C) Las cerraduras deben ser de buena calidad y las que tienen acceso al exterior con claves y dispositivos anti ganzúas.

D) Las ventanas y puertas que se pueda deben poseer cerrojos o trabas internas no factibles de ser abiertas desde afuera.

Control de paquetes

Se han registrado robos de hasta una momia de un párvulo (Caso Museo de Cera de La Boca en febrero el 2008) simplemente por no ejercer el control de los bolsos o mochilas. Lo aconsejable sería tener casilleros con llaves para que los guarden allí. Pero existen recomendaciones muy importantes como ser

a) El control de ingreso y egreso de todo bulto por Personal de seguridad o responsable de este procedimiento.

b) Hay lugares que lo hacen con scanner u otros medios Pero son realmente costosos.

c) Se debe registrar en Museografía y tener los permisos especiales si se retira algún objeto de la colección. Se debe indicar a donde va, de qué forma, quien lo autorizó y cuáles son las medidas de seguridad.

Capacitación

Es muy importante poder capacitar al personal, tanto de seguridad, como de limpieza, de museografía y de salas, según la colección que tenga cada institución. Eso debe formar parte de un plan debidamente programado con un responsable de la Dirección. En el caso del Museo Marítimo esta bajo las Normas ISO 9001 con colaboración de Bomberos y la Policía local.

Sistema de Cámaras

Estas no reemplazan a la presencia humana, pero además de grabar y mantener días de grabación en las computadoras o incluso verlas desde cualquier lugar por Internet, son muy disuasivas y pueden lograr evitar el hecho. La ocasión hace al ladrón, según un viejo refrán.

La seguridad con respecto a incendios y terremotos depende de cada región y material de construcción siendo prácticamente cada caso, un caso particular. Sería ideal tener al menos los detectores de humo con sirena y conectado al cuartel de Bomberos. En nuestro caso hasta han detectado cuando se calentaron alimentos en el lugar no apto para ello.

Recomendamos consultar el trabajo realizado por Doug Hall del Smithsonian Institution (Director Técnico de Seguridad del Instituto Smithsonian) o al especialista para Catástrofes del mismo Instituto: Bayne Rector.

Arqueólogos y respeto a los ancestros

César A. Gálvez Mora
Trujillo -Perú

En ocasiones los arqueólogos divulgamos en los medios de comunicación masivos, los hallazgos de tumbas, extensos cementerios y bienes muebles aislados, información que circula en un escenario donde la aproximación de las comunidades tradicionales hacia su patrimonio cultural aún enfrenta dificultades, debido a que el proceso del fortalecimiento de la identidad sigue siendo un reto en el Perú y varios países del Área Andina.

El problema surge cuando las noticias aislan de su contexto a los seres humanos que encuentran los arqueólogos, de modo que el valor trascendente de los ancestros prehispánicos queda minimizado, mientras sus objetos suntuarios son realzados con grandes titulares en los medios de comunicación. Sin embargo, en ciertas ocasiones el centro de la noticia es el buen estado de conservación de los cuerpos, aunque no siempre se les brinda un trato respetuoso. Lo cierto es que en estos casos la opinión pública puede asumir que la Arqueología depende de ciertos "descubrimientos" y que los arqueólogos se dedican a su búsqueda para tentar notoriedad por medio de la prensa, al punto de ceder a la tentación de posar junto a su "gran hallazgo" no sólo para los medios de comunicación, sino también en prestigiosas revistas de circulación mundial (1), perdiendo la perspectiva de para qué o para quién investiga.

Por eso, ante el riesgo de la visión distorsionada de los valores de cuanto estudia el arqueólogo en su actividad profesional, vale recordar la advertencia de dos investigadores mexicanos:

"...Y si bien es cierto que es muy agradable (y tal vez en el fondo todos aspiramos a ello) realizar un gran hallazgo, habrá que recordar que todo elemento cultural es trascendente, que constituye una pieza más para la reconstrucción del complicado mosaico del comportamiento humano que nos precedió, ya sea una simple navajilla o un taller lítico, una concentración de tepalcates, o una ofrenda rica o suntuosa, los cimientos de una unidad habitacional o una acrópolis de cinco niveles, fragmentos de hueso o la gran tumba de tiro con entierros múltiples" (2).

Por eso, si bien es cierto que es muy importante el encuentro de quienes nos antecieron en la historia y el hallazgo de los testimonios materiales que ellos produjeron, no menos significativo es marcar la diferencia entre un ser humano y un objeto.

Esta valoración de los seres humanos del pasado se sustenta en el hecho que las ciencias sociales han demostrado el rol y significado del ancestro en la cosmovisión de los pueblos antiguos y de siempre en el Área Andina (3). Así, por ejemplo, mediante la investigación de los contextos funerarios la Arqueología viene probando la veneración y respeto a los ancestros en el Perú prehispánico desde hace 12000 años atrás hasta la caída del imperio incaico,

independientemente de las variables espacio y tiempo, rango y procedencia étnica del individuo (4,5).

Igualmente, las fuentes históricas escritas desde el siglo XVI brindan un información excepcional sobre el trato y veneración a los ancestros, que incluía los sacrificios y ofrendas que los pueblos indígenas les daban en su honor (6), porque creían en la continuidad entre la vida y la muerte (7), y asumían que los cuerpos muertos sentían, comían y bebían (8). Es razonable, entonces, que el culto a los muertos haya sido un aspecto principal de la religión andina (9). Finalmente, la Antropología demuestra la continuidad del comportamiento de los pueblos tradicionales en relación a los ancestros, cuya vigencia se ha prolongado en la memoria colectiva y se manifiesta en el respeto a los llamados "sitios de gentiles" y en las conmemoraciones en honor a los difuntos. En tales circunstancias, los vivos no sólo comparten alimentos con ellos, sino que establecen un "diálogo" y consulta como parte del ceremonial andino (10,11).

Otro caso notable es el de los niños incas escogidos en la celebración de la *capacocha*, los cuales eran llevados a los cerros altos, donde se les adormecía y colocaba vivos en pozos profundos, ataviados con ropas finas, alhajas, recipientes, topos y objetos de plata (12). Es posible que este sea el caso de los seres humanos dedicados a los volcanes existentes en los actuales territorios del Perú, Argentina y Chile, varios de los cuales han venido siendo removidos desde 1896, de los espacios donde -según la cosmovisión andina- continúan viviendo. Sólo en la última década los arqueólogos sacaron once momias de niños incas de los volcanes Ampato (1995), Sara Sara (1996), y Misti (1998) (Arequipa, Perú); y tres del volcán Lullaillo (Salta, Argentina). Si bien la metodología del trabajo arqueológico y las medidas para preservar los restos humanos no han sido cuestionadas, en cambio el manejo de los cuerpos y su repercusión en los pueblos originarios, ha suscitado una controversia que se ha extendido al mundo científico. Esto es evidente en el caso Lullaillo, donde se encontró los cuerpos de una adolescente de 15 años, una niña de 6 años y un niño de 7 años, asociados a vestimentas y ofrendas diversas; sin embargo, la extracción y manejo del cuerpo de la niña de 14 años, encontrada en el Ampato con su ajuar, no ha suscitado mayor debate en el Perú. Los hallazgos de Ampato y Lullaillo fueron reportados por National Geographic (13, 14) y su divulgación pública la hicieron los medios de prensa peruanos y argentinos.

A diferencia del caso peruano, los representantes de los pueblos originarios de Argentina han expresado su oposición a que se exhiban los *niños dormidos* del Lullaillo, según lo manifestaron en varios eventos: el Foro de Turismo Indígena (2004), XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina (septiembre 2004),

el Primer Foro Pueblos Originarios-Arqueólogos (mayo 2005), entre otros.

De manera que en la actualidad hay tres opiniones en juego: La primera sostiene que el destino de los niños debe ser nuevamente la cumbre del volcán; la segunda defiende la devolución de los niños a la comunidad a la cual pertenecen, que sería la legítima *dueña*; y la tercera, que comparte una minoría, cree que las momias deben ser aprovechadas como un gran atractivo turístico, cuyos ingresos beneficiarían a las poblaciones indígenas. Sin duda, esta última posición guarda distancia del tradicional respeto a los ancestros en el Área Andina.

En este debate, un sector de abogados incluyendo la Comisión de Juristas Indígenas Argentinos- y personalidades del mundo cultural de ese país -entre ellos reconocidos científicos sociales-, instituciones académicas, asociaciones civiles (como NayA) y un sector de la prensa, vienen apoyando el derecho de los pueblos originarios sobre los cadáveres de los niños, aún cuando no esté reconocido por la **Ley de protección del patrimonio arqueológico y paleontológico N° 25.743**, pues ellos consideran una obligación moral el no exponerlos y respetar su derecho a descansar en paz.

Esta realidad la percibí cuando participé en el Primer Foro Pueblos Originarios-Arqueólogos en Río Cuarto (Argentina, mayo del 2005), donde fui testigo de cómo se forjó la histórica Declaración de Río Cuarto, que entre otros asuntos- recomienda: la no exhibición pública de restos humanos en todos los museos del país y sensibilizar al público sobre las razones que fundamentan esta propuesta; respetar la sacralidad ancestral de los restos humanos y sitios indígenas, y colaborar mutuamente para la restitución de los restos humanos que estén en colecciones públicas y privadas. Asimismo, contar con el acuerdo previo de las comunidades indígenas para la realización de investigaciones arqueológicas sobre el patrimonio cultural de aquellas, y extremar las precauciones para que éstas y las autoridades cuenten con la información relevante para la toma de tal decisión; y, finalmente, hacer entrega de copias de los informes y trabajo resultantes a las comunidades donde se han realizado estas actividades. Estas pautas de buena conducta y respeto a los ancestros, a las comunidades y a su cosmovisión deberían ser asumidas por los arqueólogos nacionales y extranjeros que investigan los sitios arqueológicos en el Área Andina.

Es evidente que un aspecto esencial del debate es además de la extracción de restos humanos- el destino final de los cuerpos: su exhibición en museos y muestras públicas y privadas o la restitución a los lugares de donde provinieron o cuando es posible a sus comunidades de origen. No menos importante es considerar como parte de la discusión el previo acuerdo y consenso entre arqueólogos y medios de prensa, para lograr una divulgación equilibrada de los restos humanos que encuentran estos investigadores, que deberían ser presentados en un contexto amplio, privilegiando su valor excepcional como seres humanos y referentes de los pueblos tradicionales cuyos usos y costumbres persisten en el tiempo. Este respeto a los ancestros necesariamente debe extenderse a no publicar fotografías de sus cuerpos desnudos o semi -

desnudos en los medios de comunicación masiva.

De este modo se pueden evitar hechos como la divulgación de fotografías del cuerpo desnudo de una mujer noble de la época Mochica, que vivió hacia el 300 a. C. en el Complejo Arqueológico El Brujo, centro ceremonial del valle Chicama en la costa norte del Perú. En efecto, en mayo del 2006 las fotografías de la momia aparecieron en un prestigioso diario peruano de circulación nacional y por internet (15, 16), lo cual ha originado una corriente de preocupación y desacuerdo con esta manera de exponer irrespetuosamente a un ancestro a la curiosidad y a la humillación pública, hecho doloroso para quienes descendemos de antiguas familias originarias del valle Chicama. Más aún, la publicación de este tipo de fotografías se observa en prestigiosas revistas internacionales, que ceden sus portadas y páginas interiores para mostrar momias despojadas de parte o toda su vestimenta, las cuales sin duda- despiertan la curiosidad de los lectores de diversos países del mundo (17, 18). Es del todo probable que, en estos casos no fue tomada en cuenta la opinión de las comunidades vinculadas ancestralmente con los seres humanos del pasado, y es evidente la inexistencia de un acuerdo ético entre los arqueólogos y los medios de prensa, en la medida que no se logró un enfoque respetuoso del tema.

Por todo lo expuesto, es imprescindible que se vigore una respetuosa aproximación del arqueólogo a los seres humanos del pasado, cuando aborde la investigación de contextos funerarios y divulgue la noticia en los medios de comunicación; igualmente, el arqueólogo no puede olvidar su deber de producir información científica y publicar los resultados de sus investigaciones como corresponde. Por eso, debemos trabajar para que sean menos los arqueólogos que asumen el encuentro con los ancestros como un "descubrimiento" y una oportunidad de alcanzar notoriedad por medio de la prensa, sin prever que este hecho minimiza sus antecedentes profesionales, atando sus nombres por largo tiempo al "descubrimiento". Es importante en todos los casos destacar el amplio contexto espacial y social en el cual se insertan los restos humanos indígenas y sus bienes asociados, previendo y evitando los efectos sociales negativos que tienen lugar cuando la cautela se deja de lado.

César A. Gálvez Mora

Sociedad de Estudios Prehistóricos Americanos y

Centro de Estudios Históricos de Trujillo (Perú).

Socio correspondiente del Instituto de Estudios Andinos (Berkeley, California, EE.UU.).

Contacto: taycanamo@nativeweb.net.

El museo como entidad sin fines de lucro

Milton J. Bloch
New York, USA

En el debate del foro electrónico ICOM-L que explora la cuestión de cómo redefinir al museo, algunos afirmaban enfáticamente el principio de que un museo debe continuar siendo una entidad sin fines de lucro. Otros, reflejando las presiones crecientes para generar ingresos adicionales, se preguntaban si las actividades comerciales de los museos podrían hacer peligrar su condición de entidad sin fines de lucro. Este es un panorama breve de la situación.

La condición "sin fines de lucro" es conferida a una empresa por una autoridad gubernamental que generalmente la exime del pago de impuestos nacionales, provinciales e impuestos a la propiedad y las ventas. En los Estados Unidos, el "sector sin fines de lucro" incluye instituciones de caridad, fundaciones y otras organizaciones relacionadas con la asistencia social, la religión, la salud, los servicios humanos, el medioambiente, la educación, las artes y la cultura. Generalmente son privadas, autónomas y no emiten acciones. La teoría es que estas organizaciones merecen una desgravación impositiva porque prestan servicios que benefician a la sociedad y complementan los del gobierno. Por lo tanto, el gobierno incentiva que se les brinde respaldo público. Una restricción importante impuesta a estas empresas es que, si bien pueden acumular un superávit, no pueden producir ganancias.

Una empresa con fines de lucro típica atrae inversores para que compren sus acciones o bonos con la expectativa de que recibirán un beneficio económico derivado del éxito de la actividad comercial. Los inversores de dicha empresa o hasta de un negocio familiar esperan ganar una recompensa monetaria por arriesgar su capital. El superávit se distribuye periódicamente entre los inversores en forma de dividendos, intereses o el aumento del valor de las acciones. Las empresas sin fines de lucro, como los museos, no emiten acciones y no tienen inversores de capital. El superávit que generen, bajo o alto, no será gravado en tanto la organización opere dentro de su campo de exención impositiva establecido y aprobado, y el superávit se gaste en actividades relacionadas. Por lo tanto, un superávit (el excedente de ingresos brutos descontado el total de los gastos) representa un "lucro" o ganancia en una organización con fines de lucro, pero no en una organización sin fines de lucro.

Sin embargo, se aplican ciertas restricciones. Aparte del personal asalariado y los proveedores legítimos, a nadie que administre la organización ni que esté asociado a la misma, tal como un miembro del consejo de administración o fundador, se le puede pagar un beneficio o dividendo. De nuevo, el superávit se debe devolver a la organización para financiar sus actividades relacionadas. En los Estados Unidos, si el ingreso deriva de una actividad no relacionada, está sujeto al impuesto

sobre la renta por actividad comercial no pertinente (*Unrelated Business Income Tax, UBIT*). ¿A qué se refiere renta por actividad comercial no pertinente? Esto puede ser algo tramposo, pero si usted está vendiendo heladeras en su local de regalos, probablemente tendrá que pagar el impuesto sobre esa renta. El restaurante de su museo es un servicio razonable para los visitantes, pero si usted administra un restaurante que se encuentra en un edificio independiente en una ubicación remota sólo para ganar algo de dinero adicional, es posible que esté sujeto a impuestos, o sanciones o multas. Resulta claro que el gobierno no desea que compitamos deslealmente con una empresa comercial (porque nosotros no pagamos impuestos). Sin embargo, no existe ningún aspecto ilegal relacionado con abrir un negocio con fines de lucro diseñado para aportar ingresos a su museo. En prácticamente todos los casos, es mejor si esa entidad se establece como una empresa separada que paga impuestos debidamente y que, por lo tanto, no mezcla ni confunde su condición de fines de lucro con la condición sin fines de lucro de su museo.

Por otra parte, si bien la mayoría de los museos tienen pocas preocupaciones relacionadas con ingresos provenientes de actividades comerciales no pertinentes, muchos parecen no tener conciencia de que es posible pagar a un miembro del personal un salario excesivamente alto. En los Estados Unidos, si se puede demostrar que un determinado salario en una organización sin fines de lucro es sustancialmente mayor que cualquier otro que se pueda verificar dentro del mismo campo, puede dar lugar a sospechas de trato privilegiado y puede estar sujeto a una forma de impuesto indirecto.

La mayoría de los museos nunca experimentará el tipo de problemas que podrían amenazar su condición de sin fines de lucro o su exención impositiva. Pero no son pocos los casos de administradores de museos que han dado muchas vueltas, o que al menos se han preguntado, sobre la legitimidad de llegar al fin de uno o más años con superávit. Los museos que tienen la fortuna de encontrarse en semejante posición envidiable solo necesitan seguir unas pocas reglas básicas y luego dar gracias.

10 años del Guggenheim Bilbao

Un museo que une economía, cultura e identidad

Publicado en Norte 20-10-07

Fabio Javier Echarri
Resistencia - Chaco

En este mes de octubre se cumple una década desde la inauguración de Museo Guggenheim de Bilbao. Un museo de arte moderno que se levantó en el marco de un proyecto estratégico de revitalización económica, y que es hoy en día un símbolo identitario para una ciudad con más de mil años de historia.

¿No sería factible encarar una obra así para el Chaco?

Ideas y concreción

En 1991 el Gobierno Vasco se reunió con representantes de la Fundación Solomon R. Guggenheim, proponiéndoles la idea de participar en un Plan Estratégico de revitalización de la ciudad, cuyo proyecto fue aprobado y firmado ese mismo año. Este *'se inscribe en el conjunto de actuaciones desarrolladas por las Administraciones Vascas para contribuir al proceso de regeneración de la estructura económica del País Vasco y potenciar las posibilidades de convertir el área metropolitana articulada en torno a Bilbao en núcleo de referencia de las regiones del eje Atlántico.'*

Se eligió el sitio de emplazamiento, y se encargó al arquitecto Frank Gehry el diseño y dirección de la obra. En 1994 comenzaron los trabajos, para ser inaugurado el 19 de octubre de 1997. En un terreno de 35 mil m2, aledaño al río Nervión, se levanta la impresionante estructura, compuesta de volúmenes interconectados cubiertos de láminas de titanio, cristal y piedra caliza que totalizan 24 mil metros cuadrados cubiertos 19 galerías de exposiciones -, y una altura de 50 metros. Todas las muestras realizadas fueron de primer nivel internacional, y provocaron la visita de miles de turistas a la ciudad: **en menos de un año, 1,3 millones de visitantes llegaron al museo, provenientes de distintas ciudades europeas y del resto del mundo.**

La importancia de la cultura

El Museo Guggenheim fue un eslabón en la cadena del Plan Estratégico, que se componía de otras acciones tendientes a volcar la economía de País Vasco a distintos mercados internacionales, y que no quedara reducida solamente al estado. **La cultura haría acrecentar la imagen de la ciudad y generaría la mirada del mundo.** En este plano seguirían luego el Palacio Euskalduna de la Música y Congresos, y el Bilbao Exhibition Centre, entre otras propuestas. Las expectativas se cumplieron con creces, a pesar del escepticismo puesto de manifiesto al principio por ciertos sectores, que no veían a la cultura como una alternativa económica y social para el crecimiento. A un año de su inauguración ya había recuperado la inversión inicial. Juan Ignacio Vidarte, su director, manifiesta:

"El Museo Guggenheim ha aportado una infraestructura

cultural de proyección internacional... el Museo atrae a un número muy importante de personas todos los años ~en torno al millón de visitantes, como en 2006-, de los cuales casi el 90 % provienen de fuera del País Vasco y más de la mitad, de fuera de España; eso hace que el Museo genere... una imagen de la ciudad y de Euskadi en el mundo y efectos económicos importantes...". El museo es parte de Bilbao y se ha hecho carne en su gente. Es un símbolo de identidad tan importante como el Athletic y las baldosas. Es un símbolo que hace pensar que Bilbao no sería ya Bilbao sin el Guggenheim

¿Un museo de arte para el Chaco?

Hace años que la Subsecretaría de Cultura de la Provincia del Chaco posee un proyecto para construir el **Museo Provincial de Bellas Artes 'Rene Brusau'** que habría que contemplar la posibilidad de cambiar su nombre por el de algún artista local -, en el terreno de Mitre y Marcelo T. de Alvear que por otra parte es del estado -. Se postergó la iniciativa por la crisis del 2001/02, pero ahora, y una vez superada la misma, no hay razones para no concretar la idea.

Donde funciona hoy el museo, no es un sitio concebido para tal fin, y es alquilado. No son pocas las voces de artistas plásticos que reclaman que se pongan manos a la obra, y la decisión se viene dilatando. Pero además, y una vez llevada a cabo, hay que pensar en su mantenimiento, en su personal, en su gestión, en su dirección acéfala desde el fallecimiento de su creadora Prof. Miriam Ruth Romagnoli.

Salvando las distancias con Bilbao, **¿no sería factible concretar una obra que identifique al Chaco y a la ciudad de Resistencia?** ¿Una obra de tal envergadura que sean muchos los visitantes atraídos a la provincia sólo para contemplarla? ¿Un museo que se convierta en un símbolo de identidad? ¿Un museo que contribuya a mejorar nuestra imagen a nivel nacional e internacional? Se puede hacer el proyecto original o mejorarlo. Hacerlo en ese lugar o en otro. Desde la provincia o desde la ciudad. Pero **debe ser una obra que, dentro de algunos años, nos haga pensar que Resistencia no sería Resistencia sin este museo.**

ADIMRA
9

Fabio Javier Echarri
Director Museo de Medios de Comunicación
Contacto: fabioecharri@yahoo.com

El cuidado de una colección de mapas

Lic. Carlos Pedro Vairo
Ushuaia - Tierra del Fuego

Cómo proteger su colección.

PARTE I

Los que coleccionamos mapas y grabados antiguos nos sentimos atraídos por esta práctica debido a una variedad de razones. Una de las principales generalmente es la emoción que significa sostener un registro histórico gráfico que sobrevivió cientos de años. Una vez que la pieza ingresa a nuestra colección, la continuidad de su supervivencia se convierte en nuestra responsabilidad.

Las siguientes son pautas básicas y medidas preventivas que ayudarán a proteger su colección de los tipos de daño más comunes.

MANIPULACIÓN

La manipulación descuidada es por lejos la causa más frecuente de daño a objetos de papel. Puede provocar roturas, desgaste, pérdida de la imagen, arrugas y manchas.

Prepare una superficie de observación limpia para disfrutar de su colección. Asegúrese de que no haya líquidos, comida, lapiceras ni objetos similares que pudieran causar un accidente.

No manipule el papel sin lavarse las manos previamente.

Los aceites y las sales de la transpiración dañarán las fibras de papel y dejarán manchas que son extremadamente difíciles de quitar. Es mejor usar guantes quirúrgicos limpios para observar su colección.

Procure siempre un apoyo adecuado para el papel y manipúlelo con ambas manos. Nunca levante un trozo de papel por los bordes, especialmente si existe alguna rotura.

Los clips, los broches y las notas *post-it* no se deben usar sobre las obras de arte. Los clips metálicos pueden corroerse y dejar manchas de óxido sobre el papel. Las notas *post-it* pueden dañar la imagen o la superficie del papel.

ALMACENAMIENTO

Los mapas y grabados se deben guardar desplegados y en cajones de poca profundidad o en cajas libres de ácido.

Las piezas individuales se deben guardar en carpetas o fundas hechas de papel 100% libre de ácido o Mylar.

Si una pieza es demasiado grande para guardarla desplegada, enróllela y colóquela en un tubo de bastante diámetro. Para un almacenamiento prolongado, el tubo debe estar hecho de materiales libres de ácido o forrado con Mylar para proteger el papel.

No almacene su colección en un lugar en donde se produzcan cambios extremos de temperatura o humedad, y asegúrese de que esté fuera del alcance de insectos y roedores. En la PARTE II, trataremos sobre las maneras adecuadas de enmarcar y exhibir los mapas antiguos. También abordaremos los pros y los contras de la restauración.



Mapa del Estrecho de Magallanes del año 1729
Colección Vairo

Salvemos nuestra antigua fotografía

Abel José Alexander
Director del Museo Fotográfico

La fotografía, uno de los inventos más portentosos del siglo XIX, nació oficialmente un 19 de agosto de 1839 en la ciudad de París, gracias a los desvelos de dos notables franceses, Joseph Nicéphore Niépce y Louis Jacques Nandé Daguerre.

Su introducción en la Argentina se remonta al año de 1843, cuando en la ciudad de Buenos Aires, el norteamericano John Elliot ofrecía al deslumbrado público porteño, los primeros "retratos al daguerreotipo".

Desde aquellas iniciales planchas daguerreanas de mediados del siglo pasado, hasta nuestros días, la fotografía ha evolucionado en forma permanente, tanto en sus aspectos técnicos, como en sus modalidades artísticas.

Daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos, fueron los primitivos registros visuales utilizados en nuestro país a partir de la misteriosa "fuerza de la naturaleza" como se la llamaba en la época, a la inteligente combinación de elementos químicos, principios de física y la ayuda eficaz de reformadas cámaras oscuras.

Todos estos sistemas tenían en común la característica de ser positivos únicos, sin posibilidad de copias y sus soportes eran respectivamente de cobre pateado, vidrio y latón esmaltado, retratos y vistas se presentaban al cliente en lujosos estuches de cuero y terciopelo, en marcos de fina madera de caoba y aún engarzados en delicadas joyas de oro y plata.

Luego sobrevino la más democrática fotografía en papel o sistema negativo-positivo, de enorme impacto en amplias capas de la sociedad, debido a sus bajos precios y a la posibilidad de múltiples copias montadas sobre delgadas cartulinas, que hasta podían enviarse por correo, una posibilidad impensada hasta pocos años antes.

Como todo intento de importancia, la fotografía tuvo diversas etapas, transformaciones y modas; hoy la complejidad del tema es evidente para quien estudia y se interesa por estos verdaderos documentos históricos.

Daguerrotipos, ambrotipos, calotipos, ferrotipos, clanotipos, panotipos, porcelanas, estereografía, miniaturas, foto pintura, copias a la albúmina, negativos de vidrio al colodión húmedo, al gelatino bromuro, carte-devisite, portrait cabinet, son solo algunos de los sistemas utilizados durante el siglo XIX.

A esta larga lista, habría que agregarle los distintos procedimientos empleados durante el presente siglo tanto por fotógrafos profesionales como amateurs.

Buena parte de este importante material se encuentra actualmente en repositorios bonaerenses, como museos, archivos y bibliotecas, formando parte de colecciones históricas, el resto de este material se encuentra en poder del máximo repositorio nacional; el pueblo argentino.

En la actualidad estos valiosos e irremplazables documentos gráficos se encuentran en franco peligro de extinción, debido a múltiples factores, casi todos originarios por un desconocimiento absoluto sobre su importancia, manipulación, guarda, conservación y preservación.

OBSERVACIONES MÍNIMAS DE PRESERVACIÓN Y CONSERVACIÓN

- 1 Guardar las fotografías en el lugar más fresco y seco del edificio. El calor y la humedad excesiva son coadyuvantes para importantes deterioros, como por ejemplo la actividad química residual del hiposulfito de sodio, que amarillenta y desvanece la imagen, o también la contaminación de hongos y microorganismos que corroen y solubilizan la emulsión.
- 2 Preservarlo todo lo posible del polvo, los gases contaminantes de productos químicos para limpieza, pintura fresca, lacas o solventes en general.
- 3 De ser posible, guardar el material en muebles metálicos de buena calidad, manteniéndolos debidamente ventilados.
- 4 Utilizar fundas individuales adecuados para cada formato de papel no ácido, o en su defecto, plásticos como el polipropileno cristal. Nunca utilice para fundas P.V.C (Clorato de Polivinílico).
- 5 No amontonar, en lo posible, el material. Es aconsejable guardar las copias en carpetas colgantes. Los negativos de vidrio no deben guardarse apilados unos sobre otros. Deben colocarse parados de canto, excepto en caso de grandes planchas.
- 6 Se debe guardar por separado el material según su respaldo o característica, copias de papel, daguerrotipos, transparencias, negativos de vidrio.
- 7 No escribir sobre las fotografías, ni con bolígrafos, ni con tintas de ninguna especie. Tampoco sobre la emulsión o el reverso de las copias.
- 8 No usar telas adhesivas ni pegamentos modernos, tanto sobre la emulsión, como en el reverso de los negativos y copias. No usar etiquetas autoadhesivas sobre las fotografías, ni tampoco sobre los envoltorios que las contengan.
- 9 No colocar los dedos sobre la emulsión de los negativos o de las copias, tomar siempre el material por sus bordes sin apoyar las manos sobre él. Usar, en lo posible guantes de algodón blancos y limpios.
- 10 Hasta conocer los métodos correctos, limpiar las copias y negativos con un pincel de pelo de marta suavemente, o en su defecto, utilizar un pincel soplador que se adquiere en los comercios de fotografía.

- 11 No utilizar ganchitos o clips de metal para mantener juntas las copias o los negativos, cuidado con carpetas o sobres que posean elementos metálicos, su probable oxidación hace estragos en el material fotográfico.
- 12 Las banditas elásticas de goma, son material prohibido en un archivo fotográfico.
- 13 Evitar la exposición directa y constante del material fotográfico a la luz natural, los rayos del sol afecta notablemente las copias. Evitar la iluminación con tubos fluorescentes.
- 14 Prohibido comer y fumar en los archivos fotográficos, el humo del tabaco daña las emulsiones.
- 15 La fotografía antigua es de enorme valor documental, bajo ningún punto de vista este material debe salir de su repositorio natural. Para su préstamo o reproducción.
- 16 Las reproducciones fotográficas de los originales de época se realizarán siempre en todos los casos en el museo o archivo y bajo la supervisión de sus autoridades.
- 17 Para la exhibición de fotografía antigua, se aconseja que se utilicen reproducciones de buena calidad, los originales son muy delicados y pueden sufrir daños a veces de magnitud.
- 18 Nunca exhiba o coloque una fotografía de época, apoyada sobre el vidrio directamente este procedimiento daña la copia por ferrotipia y por humedad.
- 19 Mantener el archivo fotográfico perfectamente limpio, en sus paredes, techos y pisos. Se desaconseja el uso de cortinas, alfombras y otros adornos que acumulen polvo.
- 20 Como una forma de divulgar estos conceptos, se puede reproducir esta cartilla museológica, para ser enviada a otras entidades vinculadas al tema o para su reproducción en los medios de difusión local. Por Abel José Alexander Dir Museo Fotografico.

quebradizos. Los casos extremos, (36° C de temperatura y 65% de humedad relativa) favorecen el desarrollo de colonias de hongos y microorganismos en imágenes y documento.

Por lo tanto se debería elegir un sitio fresco y seco para archivo y exhibición, de 19° a 23° C de temperatura y de 40 a 55% de humedad relativa para acervos fotográficos y de postales. Siempre se debe evitar los cambios bruscos de temperatura y humedad dado que provocan dilatación o contracción del soporte afectando la imagen y la perdurabilidad del soporte. En si es ideal que el archivo, depósito y sala de exposiciones estén en temperaturas y porcentajes de humedad similares.

Para conservar la humedad relativa del ambiente en forma constante hemos designado a una persona que controla 2 veces por día humedad y temperatura. Al cierre lo hacen los encargados de salas. La temperatura esta en un promedio que oscila entre los 19 y 21 grados y la humedad entre 35 al 45% En biblioteca y salas de Arte y depósitos es donde más cuidado tenemos. Al ser una zona fría la humedad se logra con bateas de acero inoxidable que van sobre las estufas (debajo del enrejado) recargándolas dos a tres veces por día.

Un dato de la práctica: (Lic Carlos Pedro Vairo)

Indicaciones sobre Temperatura y Humedad

Según experiencia recogida de conservadores y a solo efecto de tener en cuenta. Estos factores se pueden controlar con los termómetros que se pueden comprar en casas de fotografía. Es aconsejable verificar que marquen, más o menos, los datos reales o sino conocer el error que pueden tener. En el caso del Museo Marítimo de Ushuaia se tienen unos 35 sensores de este tipo y casi todos mantienen una diferencia. Tenemos un Termómetro patrón controlado anualmente por una empresa en Buenos Aires (PH Electrónica, Perú 275 Tel: 4331-0707 / 5300 www.phelectronca.com.ar) y con él sacamos la diferencia de uno a otro.

A partir de 25° C de temperatura y 55% de humedad relativa, se favorece la oxidación de la plata en positivos y negativos fotográficos, así como el amarillamiento y oxidación en papeles y cartulinas volviéndolos

Abel Alexander
Director Museo Fotográfico
Contacto: mbloch@mwpai.org

Modelo de convenio de voluntariado

En base al trabajo de Pasantías y Voluntariados de Walter Di Santo, publicado en la Revista de ADIMRA de Octubre de 2005, se elaboró un modelo de convenio de voluntariado.

Cabe destacar que el mismo es sólo un modelo, el cual debe ajustarse al lugar que se aplique con la intervención de un profesional en el tema

CONVENIO DE VOLUNTARIADO SOCIAL

Entre EL MUSEO _____, con domicilio en _____ de la ciudad de _____, provincia de _____, representado en este acto por el Sr./a _____, D.N.I. _____ en adelante EL MUSEO, y el Sr./a _____, D.N.I. _____ con domicilio legal en calle _____ de la ciudad de _____, provincia de _____, en adelante, EL VOLUNTARIO, acuerdan celebrar el presente convenio.

El presente Convenio de Voluntariado Social se conviene encuadrarlo específicamente en lo determinado por la Ley 25.855, y en un todo de acuerdo a los términos y condiciones que seguidamente se enuncian:

- 1) Los voluntarios tendrán todos los derechos y obligaciones enumerados taxativamente en los artículos 6 y 7 de la Ley 25.855, manifestando el pleno conocimiento de los mismos. Asimismo, los términos de adhesión del Acuerdo Básico Común del Voluntario Social se detallan en el Anexo del presente convenio, el que forma parte integrante del presente. _____
- 2) Las vacantes de voluntariados estarán abiertas a todos aquellos que quieran realizar prácticas correspondientes a las asignaturas propias de sus especialidades, en particular a todos los alumnos de las carreras afines a la labor museológica _____
- 3) Los voluntariados se llevarán a cabo en el MUSEO _____
- 4) Los objetivos educativos consistirán en proporcionar al alumno la práctica necesaria que sirva de cumplimiento a su formación técnica, a fin de habilitarlo en el ejercicio de la profesión elegida. _____
- 5) EL MUSEO se compromete a:
 - a) Facilitar el material documental y de apoyo para las prácticas. _____
 - b) Supervisar a través del/los instructor/es designado/s a tal efecto, las actividades de los voluntarios _____
 - c) Avalar los certificados de capacitación profesional. _____
- 6) EL VOLUNTARIO se comprometerá a:
 - a) Cumplir con los trabajos encomendados _____
 - b) Ajustarse al régimen de asistencia y evaluación propuesto en los voluntariados; y al reglamento del MUSEO (ver anexo A). _____
 - c) Cumplimentar todas las exigencias de seguridad que se les imponga, atento a la naturaleza de la Institución. _____
- 7) Se deja expresamente establecido que los voluntariados no serán rentadas, EL VOLUNTARIO, en ninguno de los casos estará bajo relación de dependencia, y no contará por lo tanto con los beneficios que dicha relación otorga, en un todo de acuerdo a lo establecido por el art. 4 de la Ley 25.855 _____
- 8) Los gastos correrán por cuenta de los alumnos a excepción de los casos en que EL MUSEO decida realizar pagos en concepto de viáticos u otros gastos inherentes a los trabajos a realizar.
- 9) Los voluntariados tendrán una duración entre 30 y 90 días, renovables por un solo periodo y con frecuencia no menor a veinte horas semanales. Además, deberán cumplir con el 80 % de asistencia. Si EL VOLUNTARIO interrumpe o no cumple con la asistencia requerida no recibirá el certificado de capacitación profesional. _____

—En prueba de conformidad se firma el presente Convenio en dos (2) ejemplares de un mismo tenor, en la ciudad de _____, a los _____ días del mes de _____ del año dos mil _____.

Términos de adhesión del Acuerdo Básico Común del Voluntario Social

ANEXO A

DURACIÓN DEL CONTRATO

El plazo de ejecución del presente convenio, es de (.....) meses, a partir deldede, finalizando en consecuencia el díadede Queda establecido que este convenio no importa una expectativa o derecho a prórroga a beneficio del contratado, pudiendo ser prorrogado o renovado únicamente de común acuerdo entre las partes mediante la suscripción de otro convenio. La continuación en la prestación de los servicios una vez operado el vencimiento del contrato no importa en modo alguno la tácita reconducción del mismo.

Sin perjuicio de lo expresado anteriormente, este contrato podrá renovarse indefinidamente, por periodos iguales, siempre que cualquiera de las partes contratantes no manifieste su voluntad de darlo por concluido.

RESCISION

Las partes se reservan el derecho de rescindir en todo momento el presente acuerdo sin expresión de causa, correspondiendo en tal caso comunicarlo en forma fehaciente a la otra con una antelación de 10 (diez) días de anticipación. El ejercicio de esta última facultad por una de las partes, no generará a la otra el derecho de reclamar indemnización alguna.

DECLARACIÓN

El Voluntario declara:

- Que la información sobre condiciones de persona natural y sus calificaciones y trayectoria personal son ciertas.
- Que se compromete a cumplir los reglamentos y disposiciones del presente Convenio en lo que es aplicable a su persona y habilidad profesional.
- Que conoce plenamente los términos de adhesión del Acuerdo Básico Común (Anexo A.) del trabajo que en virtud de este convenio se le encomienda y que se considera apto para realizarlo.

FUNCIONES Y TAREAS

1. EL VOLUNTARIO deberá presentarse un día antes del establecido como fecha de inicio del régimen de pasantía, dentro del horario de apertura de EL MUSEO, en el caso en el cual se hospede en el mismo.-----
2. EL VOLUNTARIO contará, al igual que el resto del personal de EL MUSEO, con 30 min. de almuerzo, luego de los cuales deberá reincorporarse a sus tareas.-----
3. EL VOLUNTARIO deberá, al igual que el resto del personal de EL MUSEO, mantener cierta línea en cuanto a su indumentaria e higiene personal.-----
4. Obrar con la debida diligencia en el desarrollo de sus actividades, aceptando los fines y objetivos de la organización.-----
5. Guardar la debida confidencialidad de la información recibida en el curso de las actividades realizadas, cuando la difusión lesione derechos personales.-----
6. Participar en la capacitación que realice la organización con el objeto de mejorar la calidad de desempeño de las actividades.-----
7. Cumplir con los trabajos encomendados.-----
8. Ajustarse al régimen de asistencia y evaluación propuesto en los voluntariados. EL VOLUNTARIO deberá cumplir con el 80 % de asistencia. Si el VOLUNTARIO interrumpe o no cumple con la asistencia requerida no recibirá el certificado de capacitación profesional.-----
9. Cumplimentar todas las exigencias de seguridad que se les imponga, atento a la naturaleza de la organización.-----
10. Utilizar adecuadamente la acreditación y distintivos de la institución.-----

El Programa de Recuperación y Conservación del Patrimonio Cultural

Lic. Mario Naranjo
Buenos Aires

Creado con la finalidad de recuperar y conservar lo que se denomina *patrimonio cultural* tanto de la propia cartera como de las empresas sujetas a proceso de privatización y/o liquidación, ha prestado valiosos servicios al rescatar obras artísticas que luego han sido restauradas debiendo en alguno de los casos recurrirse a medios legales, como ha sucedido con el mural *Día de Trabajo* de Benito Quinquela Martín o una de las réplicas del bronce de Ferrari, emblema de la que fuera la Caja Nacional de Ahorro y Seguro.

En la actualidad el Programa de Recuperación del Patrimonio Cultural del Ministerio de Economía, sigue con la investigación, relevamiento y la reconstrucción del patrimonio cultural en este Ministerio según los dictados de las Resoluciones N° 67 S.C.A.T. y N° 59 S.P.E. 13-5-92.

El patrimonio cultural de ésta cartera económica consiste en obras de arte e históricas, así evaluadas técnicamente por aquel tales como pinturas, dibujos, grabados, esculturas, técnicas mixtas, elementos decorativos y objetos históricos. Entre éstos últimos debemos valorar el instrumental de los que en su inicio se sirvió el INTI para sus controles, el primer libro de patentes del INPI, o los instrumentos de navegación de algunos de los buques que pertenecieran a ELMA, son solo un ejemplo de la diversidad de éste patrimonio histórico cultural que tiene a su cuidado éste Programa.

Las obras se hallan emplazadas en el propio Palacio, en los edificios de las secretarías de Agricultura y la de Industria, y en los organismos dependientes del Ministerio; además muchas de ellas han sido confiadas en comodato a terceros, como lo son la Escuela Nacional de Náutica, el Centro de Capitanes de Ultramar, y el Arzobispado de San Nicolás de los Arroyos. El Programa cuenta con un taller de restauración de obras de arte, el más importante de la administración pública nacional, donde se restauran las

obras de la colección ministerial. El importante trabajo que se realiza tuvo su reconocimiento público en ocasión de la restauración de la talla de madera del siglo XIV representando a San Nicolás de Bari que produjo favorables críticas y fue la primera obra de arte sacro restaurada por el estado nacional, quien además es su propietario.

El cuerpo de restauradores del Programa se encuentran abocados en la actualidad a la restauración de otra importante obra de la colección del ministerio. Se trata del mural *Construcción de Desagües*, de Benito Quinquela Martín, que se halla emplazado en Marcelo T. de Alvear 1840, confiado a la custodia del Poder Judicial de la Nación, y es una de las expresiones pictóricas más importantes que posee el país.

CONSERVACIÓN DE LAS OBRAS

Nos hemos propuesto, la preservación asumiendo obligaciones hacia el bien cultural como sus custodios y nuestro esfuerzo está encauzado hacia la aplicación de las más altas normas de conservación.

La infraestructura con la que contará el taller a la brevedad tiende a cumplir estos fines, sin afectar el bien sobre el que se interviene y no comprometer la calidad del trabajo a realizar.

La conservación preventiva es la herramienta de mayor eficacia para promover la preservación a largo plazo por la continuidad del cuidado de las obras y las condiciones ambientales para su exhibición.

Lic. Mario Naranjo encargado de la documentación y difusión del Programa de Recuperación y Conservación del Patrimonio Cultural, Subsecretaría de Administración y Normalización Patrimonial, Ministerio de Economía de la Nación.

Contacto: mnaranjo@mecon.gov.ar

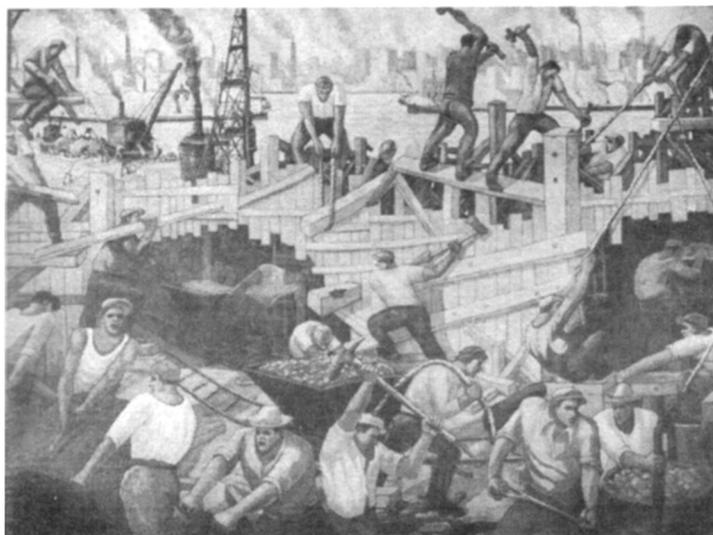


Foto: Quinquela, Fermín Fevre, Editorial El Ateneo, Bifronte SRL, Buenos Aires, 2001.

"Construcción de desagües"

Benito Quinquela Martín (1890 - 1977, Bs As)
Oleo sobre soporte rígido, 9m. x 7m. 1937.

Marcelo T. de Alvear 1840 - Recoleta

Poder Judicial, ex oficinas de Obras Sanitarias de la Nación

Visitas Especiales

Lic. Carlos Pedro Vairo
Director Museo Marítimo de Ushuaia
Ushuaia - Tierra del Fuego

Visita Teatralizada.

Se trata de una visita al Presidio de Ushuaia de un modo diferente. Surgió la idea a partir de la visita que realizáramos a la cárcel de Melbourne en 1998 con motivo de la reunión de ICOM en Australia. Fue una experiencia única. En oportunidad la visita estaba centralizada, además de cómo vivían los internos y el trato inhumano que recibían, según nuestra percepción actual, en la historia de presos famosos,

sus crímenes y como pasaron las última noche antes de ser colgados.

En esta visita había un actor que realizaba un largo monólogo de casi una hora haciéndonos pasear por distintas partes del único pabellón de la cárcel que se salvo de ser demolido. Para la parte de torturas se apoyaba en otro actor que mostraba los elementos.

Nuestra experiencia anterior en Cárcel Museo fue en Alcatraz en una visita con "Audio Guía" pero nos llamó la atención a las visitas guiadas que

hacían para mostrar los escapes de asesinos famosos y cómo los mataban. Concentraba a cientos de visitantes.

Desde ese momento me quede pensando de cómo poder realizarla en Ushuaia donde eran imposibles los efectos de Luz y sonido dado que en el verano hay claridad hasta casi la medianoche. Así fue que a instancias de Hernán Lombardi (2001) fuimos un grupo a Tilcara y entre otras cosas vimos la representación de "La muerte de Lavalle". Realmente impresionante, pero requería una gran infraestructura, actores, clima apropiado y un largo etc. Si bien era excelente creímos con Pedro Romero de buscar algo más sencillo.

Pensamos que ya sabíamos lo que queríamos. Recibir a los visitantes que se convertirían por algunos minutos en "penados recién llegados al establecimiento". Es así como son recibidos, con una copa antes para que se suelten un poco. Se ponen su chaqueta de preso y el "Guardia cárcel" (actor principal), secundado por dos Guardias armados, les grita sus deberes y ni un derecho.

Esto tomado del libro de conducta que existió para la Cárcel de Ushuaia. Así transcurre la visita donde son

llevados a sus celdas y viven un momento de encierro, con gritos, ruidos y hasta a veces algún actor entre los visitantes recibe una "paliza actuada". El resultado fue y es interesante. En los 5 años que se realiza pasaron miles de estos visitantes especiales. Es así como ya desde el exterior contratan esta visita para a veces más de 100 visitantes al mismo tiempo.

Fue cambiando a lo largo del tiempo. Al principio fue un poco dura y se fue ajustando al común del público,

escuchando pedidos especiales como llegar al muelle en camiones para arrestar a todo un grupo y conducirlo a la cárcel; esto dentro de los programas de incentivos empresariales donde se simulaba una quiebra fraudulenta de la empresa.

Pero en el común de las visitas todo termina con un abrazo y la entrega de un CERTIFICADO de liberación como los que existieron en su época con el consabido sello en tinta roja del Patronato de Liberados.

Es una posibilidad más que se puede explorar y de la cual aprendimos mucho de Marise Monteiro con su trabajo en el Palacio San José y en la casa de Sarmiento en San Juan. En nuestra propuesta los visitantes se convierten en actores y sienten ellos, con su propia imaginación, tal vez una milésima de parte de lo que deben haber sentido aquellos penados del 40.

Visita para disminuidos visuales.

La propuesta nació de un grupo de maestras especializadas que se acercaron a la Museógrafa (Karina Ereñú) y en conjunto pensamos las maquetas que se podrían hacer. Nos imaginamos que si bien podían tener la idea de una puerta o una celda o un corredor, debíamos hacerles que comprendan el tamaño del edificio, las dos plantas, el tipo de techo, la cantidad de celdas, la rotonda central, la ex panadería, etc. Siempre con referencia a una escala humana.

Así con Carlos Casella (Modelista Naval) comenzamos con un pabellón en corte, luego con todo el conjunto del Presidio. Enseguida pensamos como lo

El Departamento
Educativo del Museo
Marítimo de Ushuaia
brinda, entre otras
modalidades de visitas,
algunas muy especiales.

podrían ubicar en un plano de Ushuaia y que comprendan que a 300 metros del mar estábamos casi a 80 metros sobre el nivel del mar. Ubicamos los principales edificios para que se puedan ubicar. Esto nos llevó a hacer un mapa de Tierra del Fuego, con sus montañas, lagos, ciudades, etc. Al Presidio lo acompañamos con las casas típicas de la zona para que con su textura puedan comprender su confección con chapas acanaladas, y madera. Al principio estas maquetas mas otras mas solo se sacaban de su embalaje a pedido especial de la escuela o cuando venían de Río Grande. Por suerte nos dimos cuenta que tendría embaladas en Museografía, estábamos limitando su uso. Así habilitamos una "salita" (celda) y lo dejamos expuesto en forma permanente con una leyenda en una cadena que señala que solo es para usar por las visitas especiales.

Fue una idea realmente acertada. Ya son muchos los visitantes de distintas nacionalidades que hacen uso de las maquetas. Hace poco, un turista francés, con gran satisfacción le comenta a la guía que estaba perfectamente ubicado, y que se encontraba en la Rotonda Central, desde donde se distribuían a los penados en los 5 pabellones. Continuamos haciendo maquetas, ahora del tren de los presos y a medida de nuestras posibilidades todas aquellas que podamos incorporar. Si bien sabemos que muchas cosas no podrán apreciar, la venida al Museo del Presidio, no fue una mera pérdida de tiempo y la pueden aprovechar.



Relax y alegría
luego de la visita
teatralizada

Visita al Museo de Arte Marino de Ushuaia.

Lic. Matilde Llambi Campbell
Ushuaia - Tierra del Fuego

El Museo de Arte Marino Ushuaia exhibe una colección de obras que no son solo de marinistas famosos como Lynch, Vaz o Quinquela Martín, sino que su colección incluye a artistas como Leopoldo Presas, Berni y Soldi entre otros, en el momento que abordaron el tema "agua". Desde un Juanito Laguna pescando a una laguna de Soldi. De esta forma bajo este eje temático se pueden ir conociendo a los grandes maestros de la pintura argentina y llegar a los contemporáneos que abordan esta temática.



Matilde Llambi con alumnos de "Mi Escuela"

El programa del Museo de Arte Marino de Ushuaia
Colección Carlos Pedro Vairo
Tierra del Fuego, Argentina

Una aclaración pertinente es que este museo se pensó en vinculación con la población de destino, los artistas locales y las potencialidades de la región. El éxito de la convocatoria del programa educativo fue en cierta medida resultado de este hecho.

Objetivos principales:

1- Brindar a los escolares un espacio de comunicación, reflexión, meditación, estudio y conocimiento en relación a las artes visuales.

2- Introducir a la noción del valor del patrimonio cultural de la pintura. Siendo que estábamos frente al primer Museo de Arte de la Provincia, se hizo necesario explicitar el valor y la función de la obra artística en sí misma.

3- Generar una noción positiva del oficio de la pintura, haciendo esta noción extensiva a otros oficios. Énfasis en los materiales y herramientas de trabajo (pinceles, espátulas, tipos de pintura)

4- Destacar el valor de la individualidad de la mirada del artista como marca en el mundo.

5- Generar una discusión que vinculara las aspiraciones de los chicos y las posibilidades económicas de esta región geográfica.

Modalidades:

- Recepción de grupos escolares.

- Actividades extra.

- Realización de la actividad "hagamos nuestra marina" (Se vincula con el objetivo 2)

- Muestra fin de año exhibiendo los trabajos.

Desarrollo

Uno de los mayores problemas de los Museos en nuestro país es la falta de apelación a la población en general. Es difícil lograr que la mayoría de la población se sienta atraída por los espacios dedicados a la cultura y a la historia. Si incluso en Buenos Aires los más amplios sectores de la población consideran a los museos ámbitos ajenos y eruditos, era necesario acompañar el proyecto del nacimiento del MAMU, en términos de su director, Carlos Vairo, con una propuesta eficaz de interacción. La niñez es un momento clave para hacer surgir este interés, y el mayor esfuerzo en el programa educativo del MAMU fue hacer sentir identificados a los chicos con lo que estaban viendo.

Se eligieron tan solo cuatro obras de la colección, muy disímiles entre sí. Un óleo de Eduardo de Martino, una obra de Benito Quinquela Martín, en representación de los artistas locales y la historia y la identidad fueguina, y una obra de Sergio Boccaccio, como representante de la veta más expresiva y libre de la pintura marina.

La elección no fue azarosa. No queríamos marear a los chicos con etiquetas y estilos, queríamos lograr una primera aproximación eficaz al Arte de la pintura. Entre estos cuatro artistas se comprendían las modalidades técnicas más corrientes de la historia de la pintura: óleo (en la obra de De Martino), Acrílico (en la obra de Boccaccio), acuarela (en la obra de Nicolai) y durante la visita contábamos con una caja de pomos y herramientas, pinceles de distintos tamaños con la cuál íbamos explicando las distintas técnicas.



De Martino, Eduardo
Fragata en altamar
Óleo sobre tela



Nicolai, Eduardo
La Blanquita
Acuarela sobre papel



Quinquela Martín, Benito
Reunión de barcas pescadoras
Óleo sobre madera



Boccaccio, Sergio
Colisión
Acrílico sobre tela

Se eligieron tan solo cuatro obras, para no marear a los chicos con etiquetas y estilos

Esta fue otra medida de aproximación al oficio que se vincula con el objetivo 3, el hacer del artista es una profesión, un oficio. Además esto sirvió para recalcar que las obras no surgen de la nada y las técnicas de expresión y los materiales tienen que ver con las posibilidades tecnológicas de un momento histórico.

Por otro lado la elección de la acuarela de Nicolai despertaba la identificación, porque es una vista de Ushuaia. La familiaridad con la imagen es para nosotros de capital importancia para romper esa brecha enorme entre el espectador de museo (los chicos) y la obra.

Por recomendación de la profesora Laura Pozzo la modalidad de las visitas guiadas se basaba en la realización de preguntas a los chicos. Esto tuvo la gran virtud de generar interés desde el comienzo y de hacer más fácil que el conocimiento aflore en sus respuestas. La clave fue el entusiasmo, el reto, el descontento si no contestaban bien. La visita al museo era una suerte de puesta en escena de una amistad divertida donde todos se entretenían.

En todas las obras se intentó un análisis de identificación del tema, la acción, los elementos presentes y la localización geográfica, así como también de la elección del modo de disponer la configuración de la imagen y los efectos de elegir tal o cuál técnica.

Otro factor destacado fue dejar en claro que preservábamos y cuidábamos estas imágenes porque para nosotros contenían información sobre nuestra historia, hechos pasados y presentes para pensarnos y pensar sobre lo que queremos. Para esto se explicaron las condiciones de seguridad, regulación de la temperatura y humedad en sala, y los cuidados de Claudia Maldonado, quien hacía la guardia y hoy está a cargo de las visitas guiadas.

También se explicó la necesidad de mantener distancia con la obra, no tocar, etc. y los motivos por los cuales esto se estipulaba así (esto se relaciona con el objetivo 2)

Además de mencionar una gama de oficios surgían comentarios vinculados a las profesiones que ofrece esta zona geográfica en particular. Que las imágenes suscitaban actividades económicas como la pesca, el turismo y las actividades portuarias desembocaba en reflexiones sobre las profesiones que los chicos podrían elegir en el futuro.

La realización de la muestra cumplió el objetivo de hacer sentir a los chicos parte de esta iniciativa, y de involucrar a los padres captando su atención sobre el novedoso MAMU en tanto único Museo de Arte de la provincia involucrado en un diálogo activo con la población.



Claudia guiando a un grupo de niños



Alumnos de "Mi Escuela"



Jardín Dulce de Leche

La familiaridad con la imagen es para el museo de capital importancia para romper esa brecha enorme entre el espectador de museo (los chicos) y la obra.

Estrategias educativas en la gestión del Museo Dr. Amado Bonpland

“LA VALIJA SALVADORA”

Lic. Aurora Arbelo de Mazzaro
Corrientes

INSTITUCIÓN RESPONSABLE: MUSEO DE CIENCIAS NATURALES “DR. AMADO BONPLAND”. Corrientes.

ZONA DE EJECUCIÓN Y POBLACIÓN BENEFICIARIA: Museos y Bibliotecas de Corrientes

Presentación Preliminar

El Museo de Ciencias Naturales “Dr. Amado Bonpland”, ubicado en San Martín 850 de la Ciudad Capital de Corrientes, depende de la Subsecretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Cultura de la ciudad de Corrientes (Argentina) tiene la **misión** de brindar a través de sus objetos en exhibición, mensajes bidireccionales y servir como factor de apoyo pedagógico y social a las Instituciones Educativas y comunidad en general con el objeto de mejorar la calidad de vida a través de acciones que tiendan al desarrollo sustentable y contribuir a la preservación del Patrimonio Cultural..

Este accionar se concreta mediante la concreción del Proyecto “Un Sitio para aprender: Los Museos” que pretende articular la Educación Formal-No Formal en los diferentes niveles de enseñanza.

Luego de conocer en profundidad las teorías de aprendizaje se han ido concretando una serie de estrategias educativas para lograr los objetivos propuestos en el servicio educativo.

Se mencionaran algunas y detalladamente una en particular.

Consciente de la necesidad de iniciar acciones educativas en preservación preventiva se propuso una valija conteniendo **UNA MUESTRA ITINERANTE con cajas que contienen materiales atacados y especies del patrimonio natural del museo que representan las plagas biológicas que dañan al patrimonio mobiliario y bibliotecario**; a fin de extender su radio de acción con estrategias que abarquen en primera instancia las bibliotecas escolares de escuelas públicas dependientes del Ministerio de Educación y Cultura de Corrientes para concientizar a este grupo **etéreo**, sobre la importancia de la conservación y preservación del acervo que tienen a su cargo y en una segunda, la posibilidad de llegar a distintas localidades del interior de la provincia; convirtiendo la acción de este museo en un programa innovador que integre diferentes temas relacionados con la conservación preventiva.

Fundamentación del proyecto

La Ley Federal de Educación N°24.195, en su Título II Principios Generales. Capítulo I De la Política Educativa. Artículo 5° Inc.o establece “La armonización de las acciones educativas formales con la **actividad no**

formal ofrecida por los diversos sectores de la sociedad y las modalidades informales que surgen espontáneamente en ella”.

En su Título IV **Educación No Formal** Artículo 35° Las Autoridades Educativas Inc d) “Promoverán convenios con asociaciones intermedias a los efectos de realizar programas conjuntos de Educación no Formal que respondan a las demandas de los sectores que representan” o “Promoverán la oferta de educación no formal vinculados o no a los servicios de educación formal”; por lo que se hace necesario generar acciones desde el Museo de Ciencias Naturales Dr. Amado Bonpland destinadas a reforzar acciones de preservación en las bibliotecas escolares.

Estas estrategias educativas debe funcionar como herramienta de aprendizaje para solucionar problemas, superar el aislamiento, coordinar acciones conjuntas, complementar y compartir esfuerzos y recursos, intercambiar y transferir experiencias, abrir canales en la circulación de materiales y avanzar en el tejido de redes que permitan conformar futuros sistemas provinciales.

Muchos de nuestros repositorios, archivos, centros de información, museos y bibliotecas cuentan con recursos para transmitir conocimientos e información. En nuestros museos estos recursos ayudan en la enseñanza y son considerados como uno de los medios de considerable trascendencia.

Identificación del problema

Fernando Báez ha publicado en la editorial Destino la obra «Historia universal de la destrucción de libros: de las tablillas sumerias a la guerra de Irak», donde se estudia cómo el hombre ha ido eliminando bibliotecas y destruyendo libros desde los inicios de la historia.

Es de común conocimiento la importancia de la responsabilidad de los bibliotecarios o archiveros como custodios de los materiales, pero, muchas veces se visualizan en prácticas llevadas a cabo en bibliotecas, la ausencia de conocimientos sobre preservación en el manejo adecuado de colecciones por lo que hace que la injerencia de un profesional en este tema sea sumamente necesaria. Igualmente importante es su contribución al momento de promover, planificar y ejecutar un plan global para el cuidado del material que se posee. Es por esto que se hace meritorio llevar a cabo prácticas de acciones concretas, contribuyendo a

que las instituciones custodien su patrimonio mobiliario o las bibliotecas no pierdan la información que contienen, que no sufra deterioro prematuro por el mal uso y por la falta de controles.

Impacto pretendido

De acuerdo con la propuesta del museo, este proyecto pretende realizar un aporte a las bibliotecas y museos, a fin de generar en ellos, acciones de conservación preventivas ; contribuyendo de **manera participativa** a resguardar la información contenida en estos recursos que es de incalculable valor. Es por esto que es de suma importancia mantener la memoria colectiva representada en el patrimonio cultural

Estas acciones de preservación del patrimonio, debe funcionar como herramienta de aprendizaje para solucionar problemas, coordinar acciones conjuntas, complementar y compartir esfuerzos y recursos, intercambiar y transferir experiencias, abrir canales en la circulación de materiales y avanzar en el tejido de redes que permitan conformar futuros sistemas provinciales.

Surgirá así, un nuevo macro-entorno multimediático regional, el denominado tercer entorno que se agrega al natural y al urbano, con la telemática, la red de redes internet y sus capacidades comunicacionales de una enorme cobertura espacial. En este marco contextual se encuentran las bibliotecas que deben asumir un rol de actor substantivo y comprometido, tratando de adecuarse y de redimensionar su sitio.

Beneficiarios directos

Bibliotecas dependientes del Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia de Corrientes

Beneficiarios indirectos

- Comunidad educativa
- Comunidad en general

Conclusión

Hoy, a nivel mundial, los Museos dejan de centrar su atención en el objeto de exhibición para cumplir un rol preponderantemente social por lo que necesitamos posicionarnos a través de la actualización, el perfeccionamiento, la autotransformación y la búsqueda de nuevas estrategias de articulación, cooperación e interacción.

Esto requiere la adopción de nuevas actitudes tendientes hacia la innovación, el valor agregado humano y todo aquello que tiende a mejorar la conservación del patrimonio cultural.

El rol educativo del museo

Arq. María Ines Colombo Diaz
Rosario - Santa Fe

Aspectos político culturales

José Pérez Gollán dice: "...hay un discurso de los museos y hay múltiples propuestas de este discurso...un museo donde se hace inseparablemente: Investigación, conservación y difusión. ...**Todo museo es un relato. Y si no hay relato no hay museo, hay gabinete de estudio y gabinete de investigación.** Los objetos no hablan por sí mismos, nosotros tenemos que hacerles preguntas y expresa:..."museo tiene que ser lo suficiente amplio y pluralista para que todos podamos hacerles preguntas a estos objetos o a esto que estamos encogiendo."

Dice también: "...Hay una pregunta que para mí es clave: **¿ cómo se mantienen los museos?** El que asigna presupuesto dicta las normas. Y esto es fundamental, si un museo no tiene libertad y pluralismo y puede ser presionado presupuestariamente, es una gran dificultad no contar con consenso en las políticas públicas atinentes al tema Museos. Si uno piensa en hacer un museo, sabe de antemano que va a entrar en conflicto con otros intereses y necesidades de la sociedad, hay que pensar fundamentalmente en cómo se va a mantener ese museo y qué esfera o aspecto institucional va a asumir.

La independencia, el respeto y el pluralismo... la capacidad de discutir... de crear nuevos conocimientos y la posibilidad de darle a la gente no una versión sino múltiples versiones de lo que se exhibe y la posibilidad de crear un discurso propio acerca del mensaje de las colecciones

.En la idea positivista... de que a mayores colecciones, mejor museo, estos museos están burocratizados, ¿ cuál es el lugar que ocupa el reglamento? No se trata de tener reglamento, **se trata de tener un proyecto.** "...un museo que genere su propio discurso..."

Dice Horacio González (op.cit.pag.35): "...hacer un museo es un gesto político de profunda significación." A lo que hay que agregar que siempre hay una interpretación posible del legado desde el marco sociológico, económico, étnico, político entre otros significados.

Definición de Museo

El museo se define en el artículo 2 párrafo 1, de los Estatutos de ICOM como:

"una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, ...difunde y expone los testimonios materiales del hombre y su entorno para la educación y el deleite del público que lo visita."

a) esta definición de museo se aplicará sin ninguna limitación derivada de la idole del órgano rector, del carácter de funcionamiento o de la orientación de las

colecciones de la institución interesada."

b) los sitios y monumentos naturales, arqueológicos y etnográficos y los sitios y monumentos históricos de carácter museológico que adquieran, conserven y difunda la prueba material de los pueblos y su entorno"

Y dice el mismo informe:

"1.5. Responsabilidad ante la sociedad

Los museos funcionan gracias a las aportaciones de distintos organismos públicos y privados. Las personas que trabajan para los museos representan múltiples disciplinas y competencias diferentes y pueden ser contratadas en condiciones diversas. A pesar de esa diversidad, todas las personas que contribuyen al funcionamiento de los museos-órganos rectores y personal- son responsables de la conservación e interpretación de una parte del patrimonio cultural mundial. Todas ellas realizan un trabajo al servicio de la sociedad y de su desarrollo. Esta responsabilidad tiene una repercusión importante en los valores fundamentales y la deontología de los museos y de la labor museística. Todas las personas e instituciones son públicamente responsables de sus actos. Por consiguiente todos los aspectos de la labor museística se deben realizar con transparencia y honradez y el interés del público debe ser preponderante cuando se tomen decisiones."

Los vínculos entre Educación y Museología hunden sus raíces en una civilización oral del siglo XII al VIII a.C. donde el carácter sagrado de Mnemosyne destaca la función psicológica de recordar y registrar la construcción de la temporalidad y la subjetividad. Madre por Zeus de las Musas que eran las custodias de la fuente de la Memoria, pobladoras del Museión, Mnemosyne regala una sabiduría de especie adivinatoria que se ocupa de lo que fue, lo que es y lo que será. Para la Grecia Clásica la palabra, la luz y la memoria eran la contrapartida de la desaprobación, el silencio, el olvido y la oscuridad.

La museología distingue habitualmente el patrimonio tangible del intangible ya que al incorporar un objeto a las colecciones viene acompañado de un relato mítico. Este objeto en ocasiones solo tiene sentido en el marco de la colección como construcción museológica y museográfica."

La historia atraviesa los objetos. La construcción de un relato acerca de ellos es una construcción colectiva producida por la oralidad y la documentación. No es tema de esta fundamentación la polémica acerca de si la historia oral es o no válida y si la historia escrita tiene la validez del que relata. Pensamos que los procedimientos están puestos al servicio de lo que se quiere comunicar. Se trata de construir un guión

museológico comunicable acerca del mensaje de las colecciones. Las Ciencias Sociales revitalizan el interés por la historias de vida como la forma de conservación de un patrimonio que se perdería si el relato del pasado se dejan las únicas manos del discurso hegemónico sin escuchar las múltiples y enriquecedor de los discursos subalternos, la pluralidad y multiplicidad de memorias según los grupos.

Sabemos que sin el propósito social la historia restringe su sentido. La educación formal e informal se sirve de la historia para el relato educativo en el muserola convocatoria a viajar por el pasado a través de la organización de objetos es un atractivo que el Museo puede desplegar para maestros y profesores, completando mediante la visualización de escenarios reales,

La posibilidad de incorporar los relatos de padres y abuelos, vecinos y otros protagonistas permite incorporar la palabra escrita de los propios espectadores que se conviertan así en sujetos activos. La escritura no es un complemento del habla sino un hecho distinto que genera modos de pensar y ser diferentes.. En nuestras cultural lo escrito tiene prestigio en tanto que lo oral está en una posición inferior.

La compilación de la historia oral es uno de los objetivos de la educación para museólogos, no por eso deben convertirse en antropólogos especialistas, pudiendo recurrir a alguno par orientar la búsqueda.

Sin embargo la historia oral renueva la relación del historiador con sus fuentes, incorporando objetos visuales como la fotografía ,el cine en donde está la palabra hablada y la gestualidad como testimonio. La historia oral no es oral por falta de documentos escritos.

La palabra como vehiculo de la Educación.

La pérdida de los testimonios por la desaparición física de sus protagonistas hace que se considere la historia oral como una valiosa herramienta.

La **conservación, continuidad y gestión** de los bienes culturales tangibles e intangibles tendrían en el museo un lugar especializado destinado a la Educación, formal y no-formal que consistiría en un equipo interdisciplinario que planificara y llevara a cabo desde Cursos acreditables de Capacitación para especialistas, a planes de enseñanza vinculados a los sistemas educativos, primario y secundario.

Aspectos, institucionales, museológicos y museográficos.

La muestra, la exposición, trata de generar en el espectador una identificación con la escena a la que se incorpora como observador y protagonista, buscándose en cualquier caso la apropiación por parte de este de un mensaje no meramente informativo.

Los propósitos educativos del museo son posibles si en las exhibiciones, que pueden ser productos culturales elaborados en el mismo museo, se cuida representar sin una excesiva distancia simbólica que impide al observador identificarse con el relato .

El justo dosage entre la exhibición y el procesamiento simbólico y artístico de los hechos deberá facilitar a la vez lo vivencial y lo reflexivo, tratando de no abrumar innecesariamente.

También es perjudicial para la comunicación el tratamiento de un tema, su traducción visual, sin una estética clara al servicio de lo comunicacional ya que la improvisación en este caso oscurece el propósito al no presentar atractivo en una civilización eminentemente visual. Ponerle palabras a las imágenes es una meta a conseguir, no lograda en el campo de la exposición, a la cual debe siempre tenderse. El relato oral de los hechos es un complemento indispensable para el éxito de la exposición aunque los textos escritos serán sugerentes y acompañaran a imágenes que impulsen a la reflexión. La historia oral y la historia escrita serán los indispensables ingredientes para la confección de un guión museológico que se convertirá en la intersección fecunda entre ambas.

El museo se piensa como un organismo de educación no formal es decir a formas no escolares , abiertas, no convencionales de educación que completan la educación formal en razón de su flexibilidad, autonomía y libertad en un ambiente de aprendizaje que se enriquece en talleres y visitas guiadas.

Al generar un espacio de cooperación con otras instituciones para dramatizaciones, visitas guiadas, clase prácticas de observación y dibujo, Formación de Formadores, Clases abiertas a público en general, el Museo deberá tener una Política pública acorde con las autoridades vigentes en el caso de ser un Museo Público, generará de acuerdo con su presupuesto su personal y sus espacios posibles, propuestas educativas organizadas en un calendario que contemple los calendarios Formales Educativos.

Es de esperar que esta breve reseña de experiencia educativa en museos sea de provecho para otros profesionales interesados.

Personalidades de la Cultura, distinguidos por *ADiMRA* en los Encuentros de Directores de Museos de la República Argentina a nivel Nacional, con diplomas y plaquetas de honor, por su contribución y trayectoria en el desarrollo y conservación de la Cultura.

Ushuaia, Tierra del Fuego, 10 al 13 de abril de 2008

Padre Juan Ticó, fundador del museo de la Misión Salesiana de Rio Grande. Tierra del Fuego
Dr. Ricardo Capdevila, Director de Museos Antárticos, (Cerro Nevado, Bahía Esperanza, etc)
Dra. Rae Natalie Prosser de Goodall, investigadora y fundadora del Museo Acatushún. Tierra del Fuego
Lic. Eva Gelbert de Rosenthal, Directora del Museo Histórico Comunal y de la Colonización Judía Rabino Aarón Halevi Goldman. Santa Fe
Profesora Margarita Laraignée García, Directora Centro Cultural Alfonsina Storni. Buenos Aires
Sra Susana de Bary, Presidenta de FADAM

Catamarca, 7 y 8 de septiembre de 2007

Museóloga Olga Nazar, por su larga trayectoria en la formación de profesionales de la Museología.
Profesora Gumila Berrondo, Ex Directora de la Biblioteca Provincial Dr. Julio Herrera, Ex Directora del Museo Folklórico Juan Alfonso Carrizo.
Néstor Kriscautzky, por sus trabajos de inventario, clasificación y propuesta de exposición de la Colección y Museo Tullio Robaudi de Tinogasta, en el Museo Eric Boman de Santa María, y en el Museo Arqueológico Adán Quiroga de Catamarca. También clasificó la colección arqueológica y organizó el Museo de la Escuela de El Rodeo, Catamarca.
Profesor Rubén Quiroga, Coordinador y Codirector del Proyecto "Patrimonio Cultural Santamariano, un compromiso de todos", creado y ejecutado desde el Museo Eric Boman.

Campana, Provincia de Buenos Aires, 20 y 21 de abril de 2007

Sr. Ezio Mollo.
Sr. Demetrio Urruchúa, docente, sus obras integran el patrimonio de diversos museos argentinos.
Sr. Alides Cruz, historiador, dedicado a la recopilación de imágenes históricas locales.
Sr. Juan Carlos Rizzo creador del Museo del Automóvil.
Sr. Pedro Gatti minucioso coleccionista, ha conformado el Museo del Anticuario,
Sra. Amelia Arnelli de Rodríguez fundadora y directora del Museo Participativo de Ciencias.

Ciudad de Buenos Aires. 21 de Abril del 2006

Arq. Gustavo A. Brandariz, actuó en la preservación del patrimonio y la creación de museos.
Arq. Pedro Delheye, por preservar el patrimonio de Museos.
Arq. Alberto Bellucci por su importante trayectoria en la Dirección de Museos
Sra. Nelly Arrieta de Blaquier por su destacada actuación en el ámbito de la Cultura
Dra. Hilda D'Alessandro de Brandi por su importante desempeño en la Dirección de Museos
A la Federación Argentina de Amigos de Museos- FADAM.
Rosa María Ravera por su importante trayectoria, como Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes.

General Roca, Río Negro, Octubre 2005

Juan Carlos Salgado, Museo Municipal de Ciencias Naturales de General Roca
José Manuel García, Dirigió la Casa de la Cultura de Gral Roca; Creador de la 1° Esc de Bellas Artes y la Asoc. Cultural del Valle. Comisión Directiva y Fundador de la Biblioteca Popular Julia A Roca, Director del Suplemento Cultural del 68 al 82 del Diario Río Negro etc.
Pablo Fermín Oreja, Historiador, Fundador del Museo Regional Gral Lorenzo Vintter en General Roca, 1949.
 Miembro Fundador de la Biblioteca Popular Julio A Roca 1936-1939

San Salvador de Jujuy, Mayo del 2005

Prof. Fortunato Forfan, Director del Museo Histórico Regional Epifanio Saravia, Sta Catalina. Jujuy
Prof. Roberto Nuñez Petey, Director y creador del Museo de Ciencias Naturales de Jujuy
Flavia Santoso, Museóloga, Directora del Museo Arqueológico Provincial

Salta, Noviembre 2004.

Lic. Mónica De Lorenzi, Autora del Diseño Museológico y museográfico del Museo Arqueológico "Pío Pablo Díaz" de Cachi. Salta.
Sr. Carlos Nadal, Creador y Director del Museo de Arte y Artesanía Iberoamericana "Tiahuanaco".
Prof. Rodolfo Parodi Bustos, Investigador de la Sociedad Científica del Noroeste. Salta.

Santa Fe de la Vera Cruz, Abril de 2004

Tadeo Hipólito Buratovich, Director del Museo Comunal de Arequito, Santa Fe
Horacio Molina Pico, Director del Museo Naval de la Nación.
Nelly De Decarolis, Presidente del ICOFOM LAM.
Jorge Taverna Irigoyen, Ex Director del Museo de Medicina.
Lic. Mónica Garrido, Directora y Fundadora de la Escuela de Museología del Cabildo.

Río Cuarto, Córdoba, Noviembre de 2003

Raúl Petrucci, Director del Museo de Radiofonía de Boulogne. Prov. Bs As (post-mortem)
Dr. Mario Ghione, Director del Museo de la Ciudad de Rosario. Santa Fe
Prof. Ricardo Giancola, del Museo Nacional y Centro de Estudios Ferroviarios
Ing. Miguel Raggio, del Museo Raggio
Lic. Susana Spereoni, del Museo del Traje

Ciudad de Corrientes, Julio de 2003

Rafael Ferraro, Director del Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa". Córdoba.
Francisco Tinte, Director del Museo de Arte Regional "José A. Terry". Tilcara, Jujuy.
Oscar P. Zanola, Museo del Fin del Mundo. Ushuaia. Tierra del Fuego.

Gonnet, La Plata, Noviembre de 2002

Travella Eugenio Ángel, Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc"
Del Blanco Hipólito, Director del Museo Libres del Sur, de Dolores, Buenos Aires.
Villar Oscar, Presidente de ADiMRA hasta Abril del 2002

San Salvador de Jujuy, Abril de 2001

Cabrera José Oscar, Director del Museo de Arte "Santiago Parodi" (San Martín, Buenos Aires)
Díaz Mohamed, Museo Patria Chica
Ducis Roth Oscar, Museo Fray Angelico, de la Universidad Católica de La Plata, Buenos Aires.

Santa Fe, 2001

Speroni Susana, Museo de la Historia del Traje. (Capital)
Giunipero, Castellano, Museo de la Radiofonía (Pergamino, Buenos Aires)
Vallejos, Dora, Museo Histórico y de Arte "General San Martín". Buenos Aires
Vergel, Juan Vergel (Ceramista- fallecido en 2002)
López Claro, Cesar (por su obra y el Museo Cesar López Claro)
Galván, Celsio, Ex-Dir. Museo Policial de Santa Fe

Fundación Rómulo Raggio, Buenos Aires, 2000

Giancola, Ricardo José, "Museo Nacional y Centro de Estudios Ferroviarios" (Capital)
Mitre Jorge Carlos, Museo Mitre. (Capital)
Noceda, Gesué Pedro, Museo de Historia y Ciencias Naturales del Club de Pesca de Lobería y Museo Histórico "La Lobería Grande". Lobería, Buenos Aires
Pécora, Oscar Carlos y Sra, Museo del Grabado (Capital)

Mar del Tuyú, Buenos Aires, 1999

Miguel Mario Raggio, Museo de la Fundación Rómulo Raggio (Vicente López, Buenos Aires)
Violeta Gladys Shinya, Museo Parque Ecológico Cultural "Guillermo Enrique Hudson" (Bs As)

Colaboraron en este número con las siguientes notas

La revolución pedagógica en los museos
a partir de la aparición de los museos tecnológicos
Olga Nazor

Colección es museo
Paul F. Donahue

Seguridad en los museos
Carlos Pedro Vairo

Arqueólogos y respeto a los ancestros
César A. Gálvez Mora

El museo como entidad sin fines de lucro
Milton J. Bloch

10 años del Guggenheim Bilbao
Un museo que une economía, cultura e identidad
Fabio Javier Echarri

El cuidado de una colección de mapas
Carlos Pedro Vairo

Salvemos nuestra antigua fotografía
Abel José Alexander

Modelo de convenio de voluntariado
Walter Di Santo

El Programa de Recuperación y Conservación
del Patrimonio Cultural
Mario Naranjo

Visitas especiales
Carlos Pedro Vairo

Visita al Museo de Arte Marino de Ushuaia
Matilde Llambi Campbell

Estrategias educativas en la gestión del
Museo Dr. Amado Bonpland
Aurora Arbelo de Mazzaro

El rol educativo del museo
María Ines Colombo Diaz

*Un aporte a la construcción
y difusión cultural*

