Museum

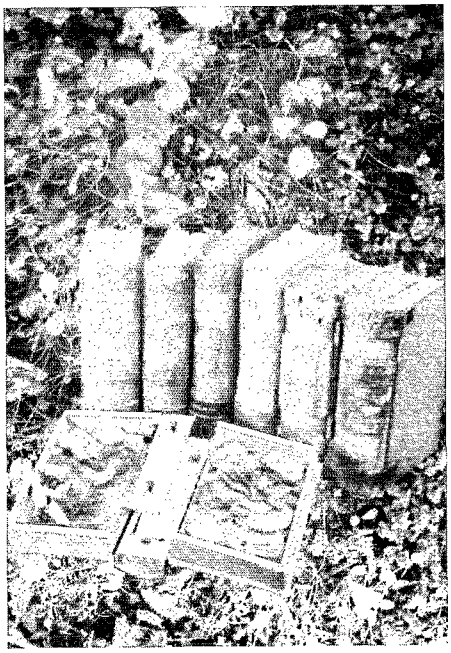
No 151 (Vol XXXVIII, n° 3, 1986)

Reflexiones y balances

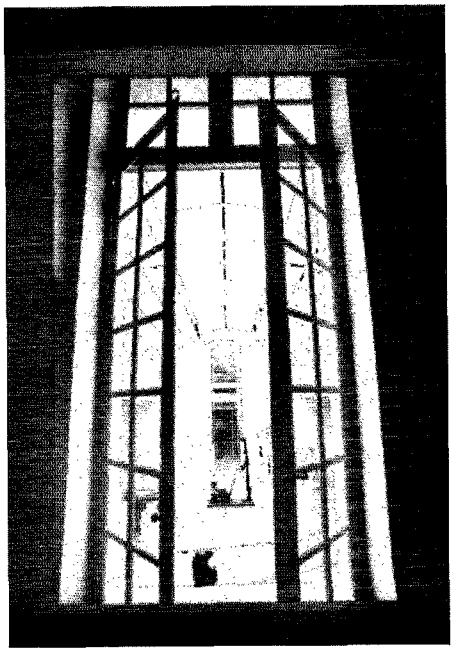
museum

Museum, sucesora de *Mouseion*, es una revista publicada en París por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Publicación trimestral. Una tribuna internacional de información y reflexión sobre todo tipo de museos.

N.º 151, 1986



Cubierta
EL JOANNEUM, MUSEO DEL ESTADO FEDERADO DE ESTIRIA
Sección de Botánica: xiloteca (conjunto de cajas talladas en forma de libros, realizadas en diferentes especies de árboles o arbustos que contienen especímenes de plantas, siglo XIX).



Cubierta posterior
EL MUSEO PICASSO DE PARÍS
El jardín de las esculturas. Picasso había guardado para sí todas sus esculturas. Ahora se hallan instaladas en el museo todas estas piezas, que forman un conjunto sin parangón en el mundo.

Redactora: Marie-Josée Thiel
Ayudante de redacción: Christine Wilkinson
Diseño gráfico: Georges Servat y George Ducret

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN

Om Prakash Agrawal, India
Azedine Bachaouch, Túnez
Fernanda de Camargo e Almeida-Moro, Brasil
Patrick D. Cardon, secretario general del ICOM, *ex-officio*
Gaël de Guichen, ICCROM
Alpha Oumar Konaré, Malí
Jean-Pierre Mohen, Francia
Luis Monreal, España
Syeung-gil Paik, República de Corea
Michel Parent, ICOMOS
Paul Perrot, Estados Unidos de América
Lise Skjøth, Dinamarca
Vitali Souslov, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

© Unesco 1986

Impreso en los Países Bajos por Smeets Offset (NBI) bv, 's-Hertogenbosch

Los autores son responsables de la elección y presentación de los datos contenidos en sus artículos y de las opiniones vertidas en ellos, las cuales no coinciden forzosamente con las de la Unesco ni comprometen a la Organización.

Se pueden reproducir y traducir los textos publicados (excepto cuando esté reservado el derecho de reproducción o de traducción) siempre que se indique el autor y la fuente.

Correspondencia:
Redactor, *Museum*,
Unesco, 7 Place de Fontenoy
75700 París, Francia

Suscripciones:
División de Servicios Comerciales
Editorial de la Unesco
Unesco, 7 Place de Fontenoy
75700 París, Francia

Precio del ejemplar: 43 francos franceses.
Suscripción anual (4 números o números dobles correspondientes): 138 francos franceses.

Reflexiones y balances

	En este número ... 138
Lourdes do Rego Novaes	*Los museos brasileños en 1986* 139
Joaquina Coelho Soares	*Museo de Arqueología y Etnografía de Setúbal: de la investigación a la divulgación cultural* 143
Stefanja Cobelj	*El Museo Provincial de Hargeisa* 150
Alfonso Madrid	*La osteología histórica en el Museo Nacional de Antigüedades de Estocolmo* 155
Friedrich Waidacher	*El Joanneum, museo del Estado Federado de Estiria: 175 años al servicio de la comunidad* 158
J. Urban y P. Justa	*La radioconservación en el Museo de Bohemia Central de Roztoky* 165
Sheldon Annis	*El museo como espacio de la acción simbólica* 168
David S. Abbey	*La exposición como instrumento educativo* 172
	CRÓNICA DE LA FMAM
	¿Qué es la Federación Mundial de Amigos de los Museos (FMAM)? 175
Claudie de Guillebon	*El Museo Picasso de París* 176
	LA PROTECCIÓN DE LOS BIENES CULTURALES
Ian Christie Clark	*El tráfico ilícito de bienes culturales: el Canadá busca concluir un acuerdo bilateral con los Estados Unidos de América* 182
Peter Gathercole	*El inventario de las colecciones etnográficas en el debate sobre la restitución de bienes culturales* 187

Créditos de las fotografías:

Cubierta: El Joanneum; *cubierta posterior:* Gaston Bergeret;
1-6: Josenildo Freire, FUNDAJ;
7-17: MAES;
18-24: W. Syad;
25-28: Finn Martner;
29-31, 35, 36: El Joanneum;
32-34, 37-40: Hofstetter;
41, 43: Museo de la Bohemia Central;
48-51, 54: Perrette Perriard;
52: Museos Nacionales de Francia;
53, 55-58: Gaston Bergeret;
59-60: Museo Provincial de la Colombia Británica;
61-62: Queen Charlotte Islands Museum;
63-67: Gregory Millen, The Australian Museum, Sidney.

ISSN 0304-5002
Museum (Unesco, París)
n.º 151, vol. XXXVIII, n.º 3, 1986

En este número...

Este número marca el comienzo de una nueva forma de colaboración entre la Unesco y la Federación Mundial de Amigos de los Museos (FMAM). En adelante, los lectores de *Museum* encontrarán en cada número de la revista una sección titulada "Crónica de la FMAM". Esta innovación responde ante todo al deseo de llegar a un público que se halla por fuera de los límites de los medios especializados. *Museum* divulgará así el punto de vista de un público aficionado que a veces tiene opiniones muy críticas sobre la museología y sus realizaciones. Por derecho propio le corresponde a la FMAM canalizar esta información procedente de lo que podríamos llamar el otro lado de la barrera, cuya ausencia pudo haber sido considerada como una laguna por algunos lectores de *Museum*. Nuestra revista estará entonces en condiciones de cumplir aún mejor que antes su tarea primordial: promover el intercambio de información en el mundo de los museos y a propósito de él. La FMAM, por su parte, se esforzará por reflejar en su crónica las reacciones que suscitan las ideas expresadas por nuestros colaboradores.

Un cierto número de amigos de museos, miembros de la FMAM, podrán en adelante abonarse a *Museum* a un precio especial. Para los museólogos, por su parte, la crónica de la FMAM podrá convertirse tal vez en la fuente de información que les permitirá sacar conclusiones útiles para la preparación de exposiciones, actividades educativas y otras manifestaciones culturales presentadas en los museos. Estamos convencidos de que esta nueva sección será provechosa, puesto que permitirá establecer una suerte de diálogo entre el conservador y el "consumidor de museos", según la expresión de Kenneth Hudson.[1]

Este número de *Museum* no está centrado en un tema único ya que los artículos describen diferentes tipos de museos o consideran distintas realizaciones recientes (edificios o presentaciones museográficas) o bien plantean cuestiones referidas a la finalidad de las exposiciones. Estos artículos revelan el dinamismo de la comunidad profesional y su capacidad de afrontar los diversos problemas que se le plantean, algunos muy antiguos y otros abordados desde hace poco tiempo, como el del tráfico ilícito de bienes culturales y la cuestión de su retorno o restitución a sus países de origen.

En las páginas siguientes presentamos entonces algunas ideas que, esperamos, se traducirán pronto en realidades concretas. ■

1. Kenneth Hudson, "Una cruzada en favor del consumidor. Los primeros veinte años del Premio Museo Europeo del Año", *Museum*, n.° 142, 1984.

Los museos brasileños en 1986

Lourdes do Rego Novaes

Nació en Río de Janeiro en 1933. Profesora adjunta en la Escuela de Museología, de 1969 a 1971; investigadora de MOUSEION desde 1973; directora de Museología de la Dirección General de Museos (FUNARJ) de 1979 a 1983. En la actualidad, directora del Centro de Documentación de la AM ICOM-Brasil, directora de MOUSEION, secretaria General del ICOM-Brasil, miembro del Consejo de CIDOC-ICOM.

Actualmente se observa en el Brasil una tendencia hacia la progresiva descentralización de los museos, tanto públicos como privados.

Hasta 1971, la actividad museológica estaba centrada en los museos nacionales dependientes del gobierno, pese a la existencia de algunos regionales y privados. Desde entonces, la descentralización ha ido ganando terreno y, en consecuencia, han cobrado mayor relevancia los museos estatales y municipales, así como también los privados.

Simultáneamente se trató de desarrollar en las poblaciones locales una mayor conciencia de su patrimonio cultural y de favorecer los intercambios entre especialistas, además de elaborar técnicas adecuadas para remediar la escasez de recursos destinados a la formación de personal. Al mismo tiempo, los museos comenzaron a interesarse mucho más por las expectativas de las diversas comunidades y a estimular su participación, intentando a la vez encontrar soluciones técnicas renovadoras y originales que les permitieran superar las crecientes dificultades económicas.

Al observar esta evolución se advierte que esos museos han sabido hacer frente a las exigencias de sus propias realidades: al buscar sus rasgos específicos y su autenticidad han sentado las bases de un desarrollo conforme a sus perfiles propios. Poco a poco, el interés por los modelos extranjeros, tan ajenos a nuestra realidad, ha cedido el paso al descubrimiento de nuevos valores que, a su vez, han llevado a adaptaciones coherentes, reveladoras de una positiva evolución profesional y de la mayor pertinencia de los temas considerados.

El Museo de Imágenes del Inconsciente[1] (figura 1) y el Proyecto Pandora[2] (figuras 2 y 3) son dos de las experiencias precursoras de este movimiento.

En 1973, gracias al apoyo de la Asociación de Miembros del ICOM de Brasil (AM ICOM-Brasil) y del Centro de Estudios Museológicos y de Ciencias Humanas (MOUSEION), se organizaron los primeros cursos y seminarios, que contaron con la participación de personal de los museos de todo el país.[3] El objetivo era elaborar una nueva política de museos y una interpretación nacional de los preceptos que el ICOM y la Unesco habían difundido a nivel internacional. Se presentaron propuestas sobre la función educativa del museo y los aspectos interdisciplinarios de la investigación y se emprendieron los primeros estudios relativos al control climático, la iluminación, la seguridad y la documentación de los museos.

Por aquel entonces, en el norte y en el sur de Brasil se crearon o reestructuraron

1. Museo del Centro Nacional de Psiquiatría. *Museum*, vol. XXVIII, n.° 1, 1976; *Museum*, vol. XXXIII n.° 3, 1981.

2. Un equipo del Centro de Investigaciones Iconográficas de Brasil (CEPI), compuesto por Lourdes do Rego Novaes, Fernanda de Camargo e Almeida-Moro y Edna Paetnik Benoliel, elaboró un proyecto llamado Pandora mediante el cual se intentaba establecer un sistema de información y enseñanza tridimensional.

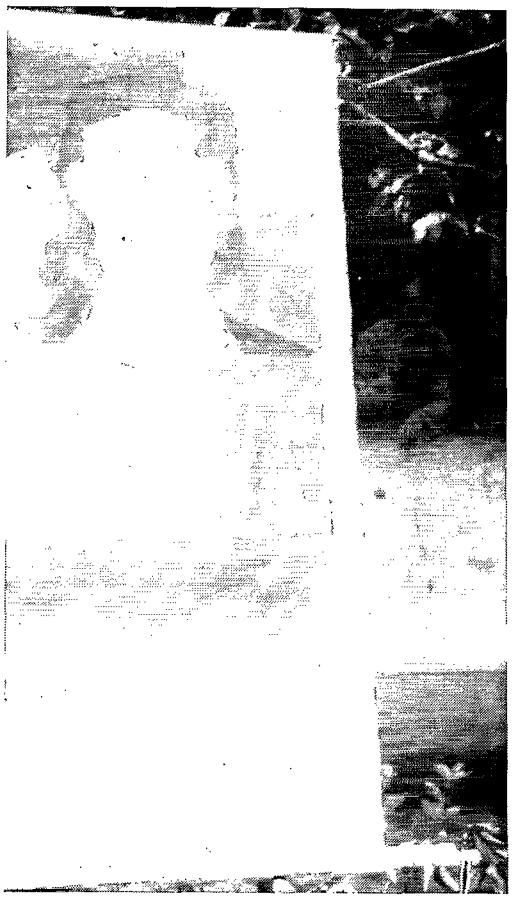
El Centro de Investigaciones Iconográficas poseía una gran cantidad de diapositivas, fotografías, películas, discos y cintas magnéticas con las cuales el equipo se proponía organizar una exposición itinerante. Pero sus esfuerzos tropezaron con todos los problemas de orden climático y ecológico propios de un país tan vasto como el Brasil, por lo cual el equipo decidió crear unos "cofres-museos", proyecto al que dió el nombre de Pandora.

Estos cofres permiten transportar a menor costo toda la información sobre un museo y sus colecciones, protegiendo al mismo tiempo los objetos de las variaciones climáticas. El contenido de los cofres se cataloga como las colecciones de un museo y quienes los utilizan pueden disponer de ellos según su criterio. Por otra parte, los cofres pueden recibir materiales distintos y ser utilizados con otros fines.

Las diapositivas constituyen el elemento fundamental del sistema, ya que permiten variar los programas indefinidamente. Los cofres son fáciles de manipular y hasta un niño podría utilizarlos.

Por último, cada juego ha sido organizado de manera tal que si la cantidad de material es muy importante se pueden utilizar varios cofres o recurrir inclusive a una computadora.

3. El programa de formación para museólogos comenzó en 1932.



1
MUSEO DE IMÁGENES DEL INCONSCIENTE, Río de Janeiro, 1973. Una nueva concepción de la museología en Brasil.

2
PROYECTO PANDORA, Río de Janeiro, 1971. Cofre presentado durante una exposición.

3
PROYECTO PANDORA, Río de Janeiro, 1971. Preparación de una exposición que contó con la participación activa de los niños.

numerosos museos de dimensiones relativamente modestas. La actividad de estos museos se lleva a cabo según las teorías museológicas más modernas y dinámicas. Sin abandonar los fundamentos de la museología tradicional, se fomenta la introducción de toda suerte de innovaciones destinadas a dar mayor atractivo a las actividades del museo y a la documentación y presentación de exposiciones. Las actividades educativas, que evolucionan con gran rapidez, tienen ahora carácter prioritario en los programas de los museos.

Si los años setenta fueron un periodo de profunda reflexión y de análisis a la vez crítico y constructivo, la década del ochenta estuvo en cambio marcada por el signo de la ejecución de todo cuanto se había concebido anteriormente y por el examen de las medidas a aplicar para extender las actividades a todos los sectores del patrimonio cultural.

Durante la década del setenta, el gobierno federal procuró aumentar el personal de los museos estatales y municipales, lo cual favoreció el movimiento de descentralización. En 1973, un grupo de expertos[4] propuso crear una red de museos establecida a nivel de las técnicas de preservación y los instrumentos básicos. La propuesta apuntaba sobre todo a una normalización de los inventarios destinada a facilitar el intercambio de información y a fomentar la continuación e intensificación de los cursos de formación para el personal en servicio en las distintas regiones. Se partía de la idea de que la distribución de la tecnología básica permitiría a los museos ser autosuficientes y gozar de más libertad y flexibilidad en sus presentaciones e investigaciones. Se constituyeron grupos de museos de diversas provincias con bases técnicas similares.

El sistema propuesto se aplicó en primer lugar en el Estado de Río de Janeiro, entre 1979 y 1983, e incluía los museos dependientes de la fundación Nacional de Artes de Río de Janeiro (FUNARJ). En 1982 se intentó por primera vez hacerlo extensivo a todo el país mediante la aplicación del Programa de Museos Nacionales, que tenía sin embargo un carácter más centralizador.

A partir de 1981 el gobierno federal ha ido aumentando su apoyo financiero a los museos, y los estados y municipalidades han seguido progresivamente su ejemplo. Una gran parte de los recursos se ha destinado a la conservación de los bienes muebles. Cabe señalar además que las empresas privadas también han comenzado a cooperar más activamente.

Recientemente se han implementado algunos proyectos de conservación del patrimonio y otros referidos a actividades culturales y educativas. El proyecto PNUD-Unesco para los países andinos, que hasta 1980 se limitaba a ofrecer a los expertos brasileños la posibilidad de seguir cursos en el extranjero, ha comenzado a prestar un apoyo más substancial y pertinente, patrocinando una serie de actividades, tales como seminarios, cursos de conservación y otros programas de formación especializada.

Los museos nacionales, que hasta hace poco eran auténticos fósiles, utilizan ahora métodos más modernos. Por ejemplo, el Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro ha mejorado considerablemente desde 1982 (figura 4). Se creó un centro de exposiciones en el Paço Imperial (figura 5); se ha ampliado el Museo de la Fundación Joaquim Nabuco (figura 6), en el Estado de Pernambuco, así como el Museo Goeldi de Belém, en el Estado de

4. Este grupo de expertos, designado por el Ministerio de Educación y Cultura, estaba integrado por tres especialistas: el Prof. Edson Motta (conservador), el Prof. Clarival do Prado Valadares (crítico de arte) y la Prof. Fernanda de Camargo e Almeida-Moro (museóloga y arqueóloga).







4
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, Río de Janeiro, 1985. Sala I: el arte brasileño del siglo XX.

Pará, y se han renovado varios museos en todos los estados de la federación. Han surgido también otros proyectos más audaces: entre ellos el Museo de Astronomía creado en 1985, que es el primer museo de ciencias exactas del país y el primero dotado de un plan museológico rector.

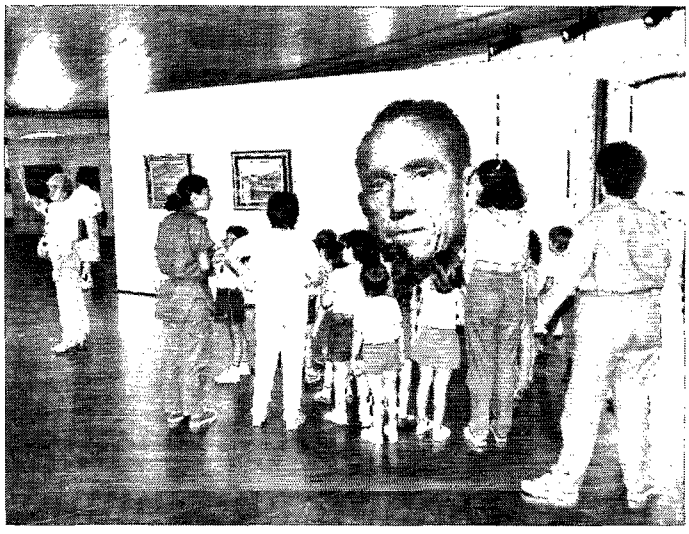
A comienzos de 1986 se planificó el Ecomuseo de Itaipú que abarcará múltiples campos: geología, botánica y zoología, tecnología de avanzada, arqueología, etnografía, arqueología industrial e historia regional. Su creación representa el esbozo de una nueva perspectiva museológica, directamente interesada en la preservación del medio ambiente.

En lo que atañe a la formación del personal de museos, el Brasil cuenta con diversas posibilidades: el Colegio de Museología de la Universidad de Río de Janeiro (UNI-RIO) concede una licenciatura. Este programa procede del antiguo curso de museología del Museo de Historia Nacional de Río de Janeiro, experiencia precursora que se inició en 1922 y funcionó ininterrumpidamente desde 1932. A comienzos de la década del setenta se inauguraron los cursos de la Escuela de Museología de la Universidad Federal de Bahía, programa de gran importancia, ya que en esa región se encuentran algunos de los elementos más destacados del patrimonio cultural nacional. En la actualidad la escuela ha cobrado gran impulso y la modernidad de sus enfoques merece ser señalada. A fines del mismo decenio se abrió en Río de Janeiro un establecimiento privado, el Colegio de Museología de los Colegios Integrados Estácio de Sã, donde funciona, con buenos resultados, un laboratorio experimental.

En San Pablo, el curso superior de museología creado para los estudiantes que deseaban obtener una maestría ha sido reemplazado por el actual Instituto Museológico de la Facultad de Sociología y Ciencias Políticas.

A un nivel más especializado existe un curso de educador de museos, creado hace poco por el Colegio de Museología de la UNI-RIO. En el Estado de Minas Gerais, la Universidad de Bellas Artes ofrece formación de nivel secundario para el personal técnico de los museos, así como cursos universitarios que permiten obtener una maestría y un doctorado.

Si se tiene en cuenta el gran número de museos existentes en el país (casi seiscientos), su distribución geográfica y su diversidad, la cantidad de cursos de formación es todavía insuficiente y, lo que es peor, en su mayor parte siguen estando vinculados a los programas de arte o historia. Se



5
PAÇO IMPERIAL, Río de Janeiro, 1985. La exposición *Seis décadas de arte moderno en la Fundación Roberto Marinho* refleja una visión moderna del artista, de su obra y del público.

6
FUNDAÇAO JOAQUIM NABUCO, Recife, Pernambuco, 1985. Un grupo de escolares se interesa en la exposición itinerante *Viajando com Nabuco.*



está examinando actualmente la posibilidad de establecer un curso de formación para el personal de los museos científicos.

Es indispensable actualizar la enseñanza de la museología, no sólo para el perfeccionamiento de los profesionales que trabajan en zonas alejadas de los centros de formación, sino también para los profesores y los prácticos que deseen adquirir una mayor especialización.

La necesidad de esta actualización se hace sentir tanto más cuando se tiene en cuenta que durante casi cuarenta años sólo existió un curso de este tipo y que el personal preparado en otras disciplinas debía adaptarse a las exigencias del trabajo museológico.

Las asociaciones profesionales tendrán que cumplir una función de gran importancia en este campo. La más antigua del país es el Comité Nacional del ICOM. Más tarde se crearon la Asociación Brasileña de Museólogos, que actualmente se denomina Asociación Brasileña de Museología, y la Asociación Brasileña de Museos de Arte. Ulteriormente surgió la Asociación de Museólogos de Bahía y, últimamente, la Asociación de Museólogos de San Pablo y la Asociación de Museos de Rio Grande do Sul.

Estas asociaciones, con la Asociación de Museólogos de Bahía a la cabeza y la colaboración del ICOM-Brasil, la Asociación de Museólogos de San Pablo y la Asociación Brasileña de Museología —veterana en la lucha por obtener una reglamentación de la profesión—, han establecido recientemente las normas que rigen la profesión de museólogo.

Estas normas permitirán corregir uno de los aspectos que más han obstaculizado el trabajo de los museos: los graves problemas planteados por el personal no especializado, que tiene relaciones políticas con los museos y en particular con su administración. Los cursos de perfeccionamiento resultan entonces particularmente necesarios en este periodo de adaptación, durante el cual los museólogos con formación en disciplinas conexas que hayan trabajado en este campo más de cinco años serán confirmados en sus puestos.

En el Brasil, el ICOM ha sido siempre pionero en el campo de la actualización de los conocimientos y del perfeccionamiento profesional. El seminario que en 1958 organizara en Río de Janeiro, bajo la presidencia de Heloisa Alberto Torres, fue un acontecimiento memorable que marcó el movimiento museológico nacional. Desde 1973, la Asociación de Miembros del ICOM en el Brasil participa activamente en el esfuerzo de formación patrocinando cursos, reuniones, seminarios, conferencias y publicaciones técnicas y fomentando el intercambio entre profesionales brasileños y extranjeros. Su programa, centrado principalmente en la preservación, la conservación y la seguridad e interesado en dar mayor dinamismo a las colecciones, ha contado con el respaldo del Centro de Estudios Museológicos y de Ciencias Humanas (MOUSEION), afiliado al ICOM. La asociación y el centro han patrocinado conjuntamente seminarios internacionales especiales de capacitación, con el apoyo internacional de instituciones como el ICCROM, los Museos Nacionales de Francia, el Museo de Israel, la Fundación Calouste Gulbelkian de Lisboa, el Real Gabinete de Lectura de Portugal y el Instituto de Restauración de Buenos Aires. También han organizado las conferencias generales de los museos brasileños e instituido un premio trienal destinado a recompensar los museos del país que se distingan por sus planteos museológicos.

Poco después de su creación, la Asociación de Museólogos de Bahía, también interesada en el perfeccionamiento profesional, organizó excelentes programas de estudios. Más tarde, siguieron su ejemplo la Asociación de Museólogos de San Pablo, la Asociación Brasileña de Museología y la Asociación de Museos de Rio Grande do Sul.

En 1974, la Fundación MUDES, una fundación nacional creada para prestar apoyo a las universidades, organizó un programa de formación remunerada que

abarcaba diversas disciplinas museológicas, del cual se beneficiaron unos mil estudiantes y cincuenta y cuatro museos. Gracias a esta iniciativa se formó un semillero de jóvenes al cual pudieron recurrir los museos. Ulteriormente, el gobierno instituyó un programa de contratación de jóvenes especialistas.

Los cambios políticos producidos recientemente en el Brasil y en el resto de América del Sur han dado lugar a un proceso de autocuestionamiento que constituye un aspecto fundamental de la vida de los museos, convertidos hoy en el lugar de diálogo entre los jóvenes contratados y los especialistas más veteranos. La Conferencia general del ICOM, que se celebrará en Buenos Aires en noviembre de 1986, permitirá plantear los problemas de la preservación de nuestro patrimonio y lanzar un llamado de alarma. Para los museólogos brasileños es imprescindible prestar una especial atención a la función de preservación del patrimonio cultural que deben cumplir los museos. ■

[*Traducido del inglés*]

*Museo de Arqueología y Etnografía de Setúbal: de la investigación a la divulgación cultural**

Joaquina Coelho Soares

Nació en 1953 en Torrão, Portugal. Desde 1972 es arqueóloga del Concejo Regional de Sines. Cofundadora del Museo de Arqueología y Etnografía de Setúbal (MAES), del cual es directora desde 1975. Miembro de la Comisión Municipal de Arte y Arqueología y de la Comisión Municipal del Patrimonio Cultural del Concejo de Setúbal. Miembro activo de la Asociación de Arqueólogos Portugueses. Cofundadora de la Asociación para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural y Natural de la Región de Setúbal (SALPA) y de la Asociación para la Defensa del Patrimonio Histórico del Distrito de Setúbal (DEPA). Autora y coautora de numerosas publicaciones y miembro del Comité de redacción de la revista anual *Setúbal Arqueológica.*

El Museo de Arqueología y Etnografía de Setúbal (MAES) no se parece en nada al museo tradicional timoratamente replegado sobre sus colecciones. El MAES es un museo descentralizado. En lugar de querer agrandar sus locales y ampliar sus colecciones, se atiene al principo según el cual, si las condiciones de conservación y seguridad lo permiten, los objetos arqueológicos y etnográficos deben ser mantenidos en su contexto cultural y en su ambiente originario, sean éstos yacimientos arqueológicos, santuarios rurales o talleres de artesanos. Esta orientación, esta suerte de indiferencia hacia sus instalaciones, ha sido una característica del MAES desde su fundación en 1974. En el mismo momento en que se inventariaban y organizaban las colecciones, circulaba por todo el distrito una exposición itinerante dedicada al *Origen y evolución del hombre,* complementada con debates, conferencias y seminarios.

La labor de divulgación cultural que el museo ha desarrollado desde sus inicios y que lo ha llevado a desempeñar en toda la región la función de un activo centro educativo se ve coronada por una permanente labor de investigación arqueológica.

La investigación que permite al museo renovarse y evitar el estancamiento garantiza a la vez la verificación y actualización permanentes de la información que se transmite a la comunidad, así como su participación en las actividades culturales útiles al desarrollo de la región y de esta manera contribuye a enriquecer el conocimiento en general. Por esto hemos volcado gran parte de nuestro esfuerzo en la investigación, función que consideramos fundamental para la vitalidad de toda institución museológica.

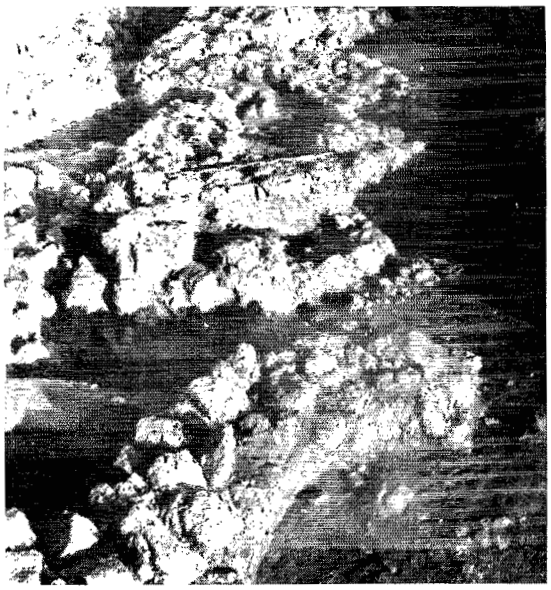
La investigación arqueológica

El Centro de Estudios Arqueológicos del MAES, dirigido por el arqueólogo Carlos Tavares da Silva, cuenta con laboratorios de sedimentología y restauración y un departamento de diseño. La investigación se articula sobre dos ejes principales: las intervenciones de rescate arqueológico en situaciones de emergencia y la ejecución constante de proyectos de investigación a largo plazo.

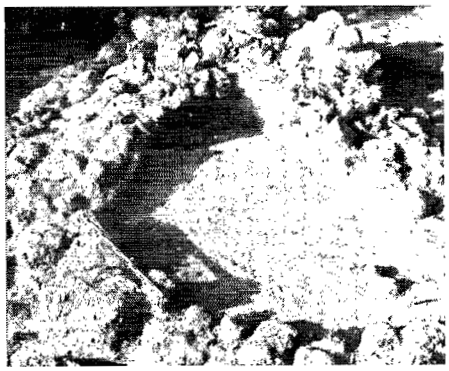
Desde su fundación, el MAES ha emprendido o participado en excavaciones realizadas en emplazamientos que datan del periodo mesolítico (hábitat de Vale Marim, Sines), el neolítico antiguo (asentamiento de Gaspeia, Alvalade do Sado), el neolítico medio y reciente (Ramalha, Almada y concheros de Comporta), el calcolítico (Monte da Tumba y Castelos, Torrão, figura 7), la edad del bronce (necrópolis de Casas Velhas, Melides y Pontes de Marchil, Faro), la edad del hierro (zona urbana de Setúbal, Castelo de Alcácer do Sal y Garvão, figuras 8, 9 y 10) y la época romana (zona urbana de Setúbal, figuras 11 y 12).

El centro trabaja actualmente en tres proyectos de investigación centrados en

* Este texto fue publicado en *Movimiento Cultural,* n.° 1, Setúbal, 1985.

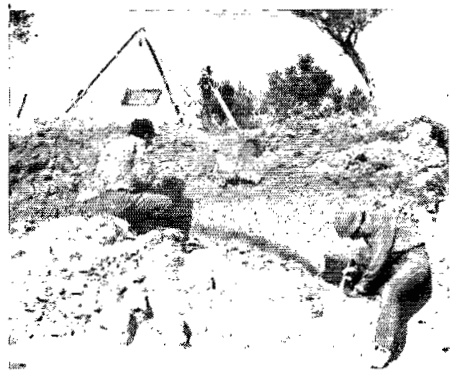


7a

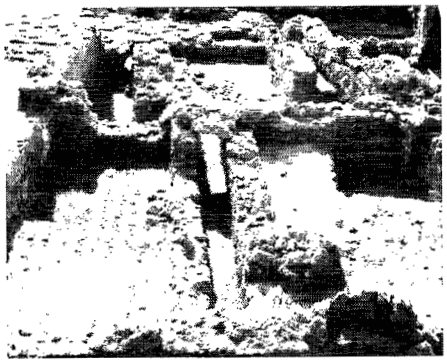


7b

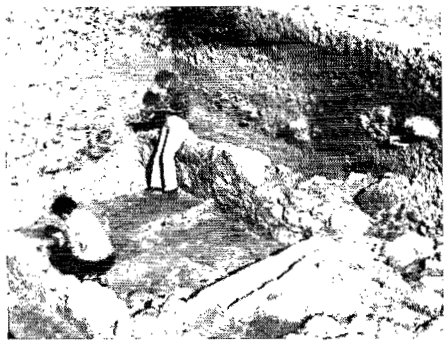
7a, b y c
Vestigios del asentamiento calcolítico del Monte da Tumba (Torrão) que datan de 4.000 a 4.600 años. Sector sur de la fortificación central.



7c

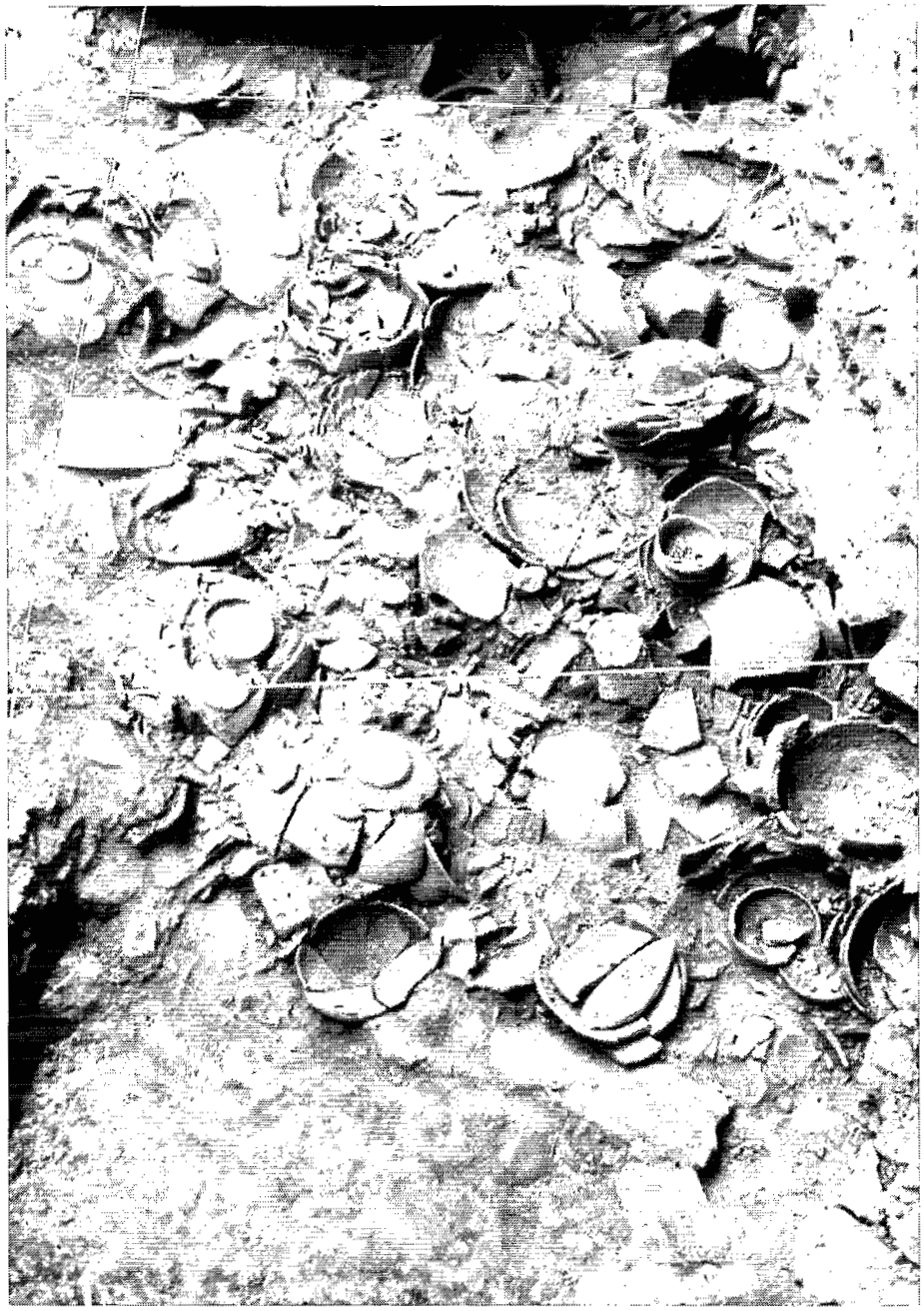


8a



8b

8
Excavaciones arqueológicas en Castelo de Alcácer do Sal. Los niveles de ocupación identificados van desde fines del neolítico a la edad moderna. Los que corresponden a la edad del hierro (del siglo VII al siglo I A. C.) y a la época romana están particularmente bien representados.



9
Depósito de ofrendas de Garvão, 1982. Vista de las excavaciones de los sectores 4 y 5.

los siguientes temas: el origen y la evolución de Setúbal, los asentamientos calcolíticos del Bajo Alentejo y la transición del mesolítico al neolítico en el litoral del Alentejo.

También participa en excavaciones promovidas por el Concejo Regional de Sines en la colonia romana de la Isla Pessegueiro y en el sector de la edad del hierro de Miróbriga.

La publicación de los resultados de estos trabajos de campo es tan indispensable como las propias excavaciones: éste es uno de los principios rectores del Centro de Estudios Arqueológicos del MAES, que publica una revista anual especializada, *Setúbal Arqueológica*, la única en su género que aparece en el distrito.

Además de estudiar y divulgar los resultados de sus propias excavaciones, el MAES se dedica a inventariar los materiales procedentes de antiguas excavaciones realizadas dentro del distrito, las cuales son de gran importancia para el conocimiento arqueológico de la región. De esta manera los objetos exhumados en las excavaciones efectuadas en Miróbiga, que se encuentran actualmente en el Museo de Santiago de Cacém, así como también los materiales descubiertos en las grutas neolíticas de Melides, ahora depositados en el Museo de Servicios Geológicos de Portugal, y los de la edad del hierro provenientes del asentamiento de Chibanes (Palmela) exhibidos hoy en el Museo Nacional de Arqueología, son objeto de estudios detallados, ya que constituyen conjuntos arqueológicos cuyo conocimiento es indispensable para llenar las grandes lagunas que jalonan las secuencias culturales y cronológicas de la prehistoria y la protohistoria de la región.

10
Depósito de ofrendas de Garvão (1982), siglo III A.C.

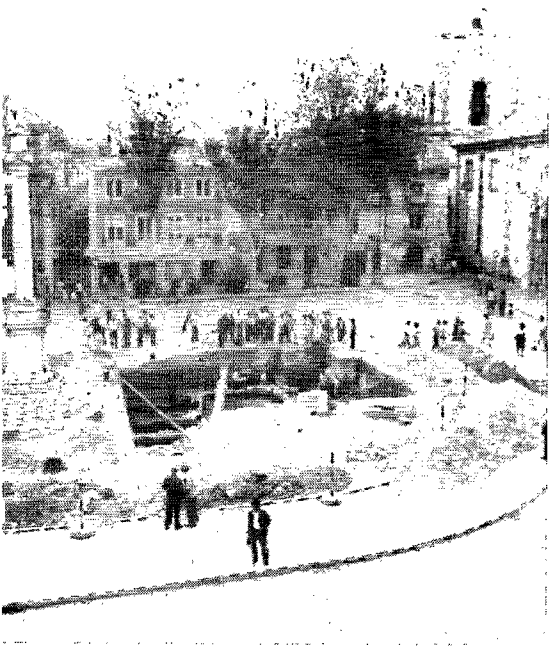


El acopio de materiales etnográficos

La labor de acopio gira en torno a actividades e instrumentos carentes de documentación y, en particular, en torno a aquellos amenazados de desaparición. A menudo se complementa con iniciativas tendientes a revitalizar actividades tradicionales. En el territorio del distrito el MAES ha levantado inventarios de las pinturas murales realizadas luego de la revolución del 25 de abril de 1974, de la cerámica de Melides, de las técnicas de elaboración del queso *azeitão* y de la literatura oral de Torrão.

Con los materiales recogidos el MAES organizó en 1981, con la colaboración del Parque Natural de Arrábida, un ciclo sobre la fabricación del queso *azeitão* que pretendía dar nuevo impulso a la producción. Así fue como se reabrieron algunas viejas queserías (figura 13). En 1983 se decidió dar prioridad a la artesanía urbana y la ciudad de Setúbal fue elegida como terreno de investigación. Los trabajos de acopio permitieron organizar una serie de actividades destinadas a las escuelas de Setúbal, entre ellas una exposición (figura 14) y visitas a los talleres artesanales.

Estas experiencias hicieron que se recomendara la creación de un taller de encaje de bolillos que funcionaría bajo la dirección del MAES, encargado de controlar la calidad del producto, llevar adelante la publicidad y asegurar la formación necesaria. El proyecto está en estudio en este momento, pero de materializarse permitirá revitalizar una de las artesanías más características de Setúbal (figura 15).



11
Intervención arqueológica de emergencia en Plaça do Bocage, Setúbal.

12
Fábrica de salazón de pescado de la época romana, descubierta en la Travesía de Frei Gaspar, Setúbal.

13
Elaboración tradicional del queso *azeitão*.

14
Exposición temporal dedicada a las actividades artesanales de la ciudad de Setúbal.

El patrimonio arquitectónico

Si bien las nociones de sitio y de centro histórico son ya desde hace tiempo familiares para todos los europeos, la campaña que libra el MAES para explicarlas y hacerlas admitir en la región está lejos de haber alcanzado sus objetivos, ya que todavía predomina el concepto de monumento y el tratamiento específico y aislado que no atiende al conjunto. La acción desarrollada por el MAES, primero a través de la Comisión de Arte y Arqueología y, posteriormente, de la Comisión del Patrimonio Municipal, consistió en seminarios anuales destinados a docentes de distinvos niveles, en innumerables visitas guiadas al centro histórico de Setúbal y en una serie de conferencias, exposiciones y publicaciones sobre el casco en su conjunto (*Casas y calles en la historia de Setúbal*) y sobre determinados periodos (*Murallas medievales de Setúbal* y *El patrimonio arquitectónico de Setúbal de la época de los grandes descubrimientos*).

En 1984 se presentó, durante la feria de Santiago, una gran exposición de documentos sobre la evolución urbana de Setúbal desde la primera edad del hierro hasta fines del siglo XIX, la cual atrajo miles de visitantes. El MAES también participó en el estudio de los vestigios arquitectónicos de la localidad de Almada, que presentan un gran interés histórico y artístico. A fines de 1984 realizó un inventario de los bienes culturales de los siglos XVIII y XIX existentes en las quintas de Setúbal y organizó por otra parte un conjunto de actividades más ambiciosas sobre el tema: dos exposiciones, dos debates públicos y visitas guiadas a las quintas; además de un trabajo que contó con la participación de dos mil alumnos de los establecimientos escolares de Setúbal. El MAES proyecta llevar a cabo otras actividades tendientes a preservar el valioso patrimonio cultural y natural que representan las quintas, pues aunque están situadas en las tierras agrícolas más ricas de la región, el avance caótico de la ciudad las va destruyendo progresivamente. Una asociación de defensa del patrimonio local, la DEPA, ha ofrecido colaborar en este programa cultural. Tanto la DEPA como la SALPA, creadas en 1980 y 1979 respectivamente por iniciativa del MAES, surgen de la convicción de que la protección del patrimonio cultural exige, de manera insoslayable, la participación activa de la población. En 1985, el principal proyecto emprendido en este campo fue el rescate del santuario de Nuestra Señora del Cabo Espichel, en Sezimbra, construido en el siglo XVIII y desde hacía tiempo abandonado y en decadencia, pese a sus enormes posibilidades turísticas y culturales. El hallazgo de valiosísimos restos de dinosaurios aumentó el interés del sitio. Ya se ha reunido material audiovisual sobre el Cabo Espichel y se está preparando una sesión de trabajo tipo sobre la observación de los fósiles y sobre su formación y significado, que servirá de material de estudio en las escuelas de la zona de Sezimbra.

Divulgación cultural y servicio educativo

Además de su exposición permanente, este sector organiza exposiciones temporales, ciclos de conferencias, debates, seminarios, cursos, encuentros científicos, proyecciones de diapositivas y visitas



guiadas del museo, del centro histórico de Setúbal y del sitio romano de Tróia (figura 16), además de la preparación de manuales escolares.

Se ha organizado un curso de antropología prehistórica abierto al público en general. De nivel superior y tres años de duración, abarca las siguientes disciplinas: métodos de investigación prehistórica, aspectos epistemológicos de la investigación prehistórica, arqueología prehistórica I y II, geología del periodo cuaternario, matemáticas aplicadas a la arqueología I, II y III, arte prehistórico, primera edad del hierro en el sur de Portugal, colonización romana del sur de Portugal, prospección arqueológica por fotografía aérea, ceramología prehistórica, tipología de los objetos líticos, cerámicas medievales y modernas y diseño arqueológico. Entre los encuentros científicos cabe señalar el II Coloquio Arqueológico de Setúbal de 1975 y la Mesa Redonda Lusoespañola sobre la Prehistoria y la Protohistoria del Sudoeste Ibérico, de 1979.

Del 24 al 26 de mayo de 1985 el MAES organizó el Primer Encuentro Nacional de Arqueología Urbana con la colaboración del Instituto Portugués del Patrimonio Cultural, la Fundación Calouste Gulbenkian, la Dirección Turística Regional de Setúbal (Costa Azul) y la DEPA.

Exposición permanente

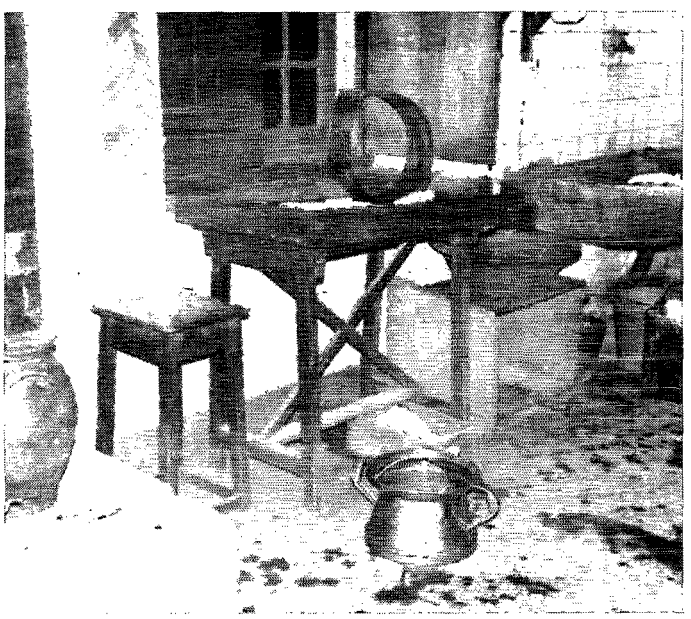
Las colecciones se organizaron siguiendo dos criterios principales: el cronológico y el geográfico.

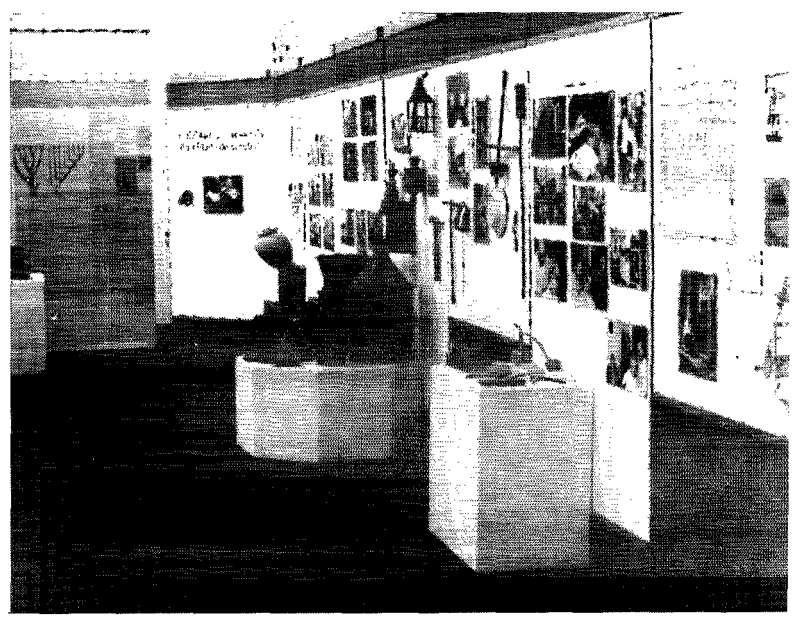
La organización de la exposición estuvo regida por una concepción museológica centrada en la presentación de objetos estrechamente vinculados al trabajo y a la vida cotidiana, que se intentaba reintegrar a su contexto recurriendo ampliamente a materiales gráficos y textos explicativos. Las vitrinas, consideradas como un mal necesario, se eliminaron siempre que fue posible hacerlo: cuanto más cerca está el objeto del visitante, tanto más eficaz resulta la comunicación. Asimismo se pensó que la exposición debía sacar provecho de la forma y el color de los objetos, es decir, de sus virtudes estéticas, ya que el diálogo que se establece entre ellos y el visitante se sitúa en primer lugar a nivel sensorial y emocional. Todo ello sin descuidar la necesidad de explicar el significado del objeto y de mostrar su utilización con ayuda de medios gráficos que ilustren el contexto de origen. A nuestro juicio la exposición debe permitir una lectura completa e inteligible, evitando que en la mente del visitante quede sólo un vago recuerdo de imágenes extrañas errando al azar en un gran edificio destinado a obras excepcionales de genios de épocas remotas.

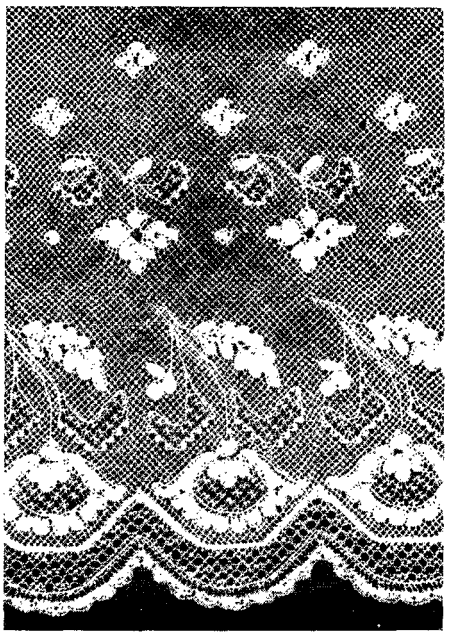
Un museo regional termina siempre por acumular grandes cantidades de especímenes muy heterogéneos, lo cual es a veces difícil de conciliar con una información coherente. El MAES, que no es una excepción a la regla, ha reunido materiales muy variados y los ha agrupado en dos categorías: arqueológicos y etnográficos, expuestos separadamente pero relacionados por una perspectiva antropológica común. Todos los objetos exhibidos han sido elaborados por el hombre y trazan casi por entero la parábola de la aventura de las generaciones que se han sucedido en la región a lo largo de toda la historia humana. Era indispensable entonces encontrar un hilo conductor para armar el rompecabezas y crear un itinerario lógico, inteligible e instructivo.

Teóricamente, lo ideal es visitar una exposición permanente de una sola vez, es decir, como quien ve una película sin intervalos. Pero como en este caso eso resultaría demasiado fatigante, para los objetos etnográficos adoptamos otro criterio de presentación, un criterio funcional que nos llevó a distribuirlos por actividades. De esta forma la exposición permanente del MAES se puede (y, a nuestro juicio, se debe) visitar por etapas. A los profesores, sobre todo a los de Setúbal, solemos aconsejarles que no programen una sola visita para ver todo el museo de una vez: el resultado es agotador y poco provechoso. Hemos tratado también de hacerles comprender que un museo no se visita sino que se frecuenta. La exposición permanente debe verse progresivamente, de acuerdo con el desarrollo de los programas escolares. Las visitas guiadas del "museo extramuros" (el centro histórico o la colonia romana de Tróia, por ejemplo) deberían ser precedidas por la proyección de las diapositivas correspondientes.

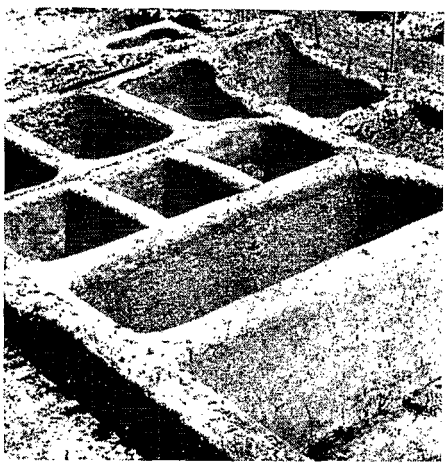
En la actualidad la exposición permanente del MAES está dividida, según hemos dicho ya, en dos zonas consagradas a la arqueología y a la etnografía, respectivamente. Ya a la entrada del museo, una colección de objetos arqueológicos provenientes del sitio de São João dos Azinhais (un ara funeraria romana y piezas visigóticas) y otra de objetos etnográficos de Sines (una balsa de São Torpes, una nasa y una pintura de Celestino Alves que representa la costa norte de Sines) presentan al visitante los dos temas de la exposición.







15
Encaje de bolillos de Setúbal.



16
La colonia romana de Tróia fue uno de los centros de salazón de pescado más importantes del Mediterráneo occidental. El MAES le consagró una publicación de gran tiraje y ha organizado numerosas visitas de estudio al emplazamiento.

La arqueología

El proceso de hominización aparece descrito en dos paneles que muestran la evolución física y cultural del hombre, desde el *australopitecus* hasta el *homo sapiens.*

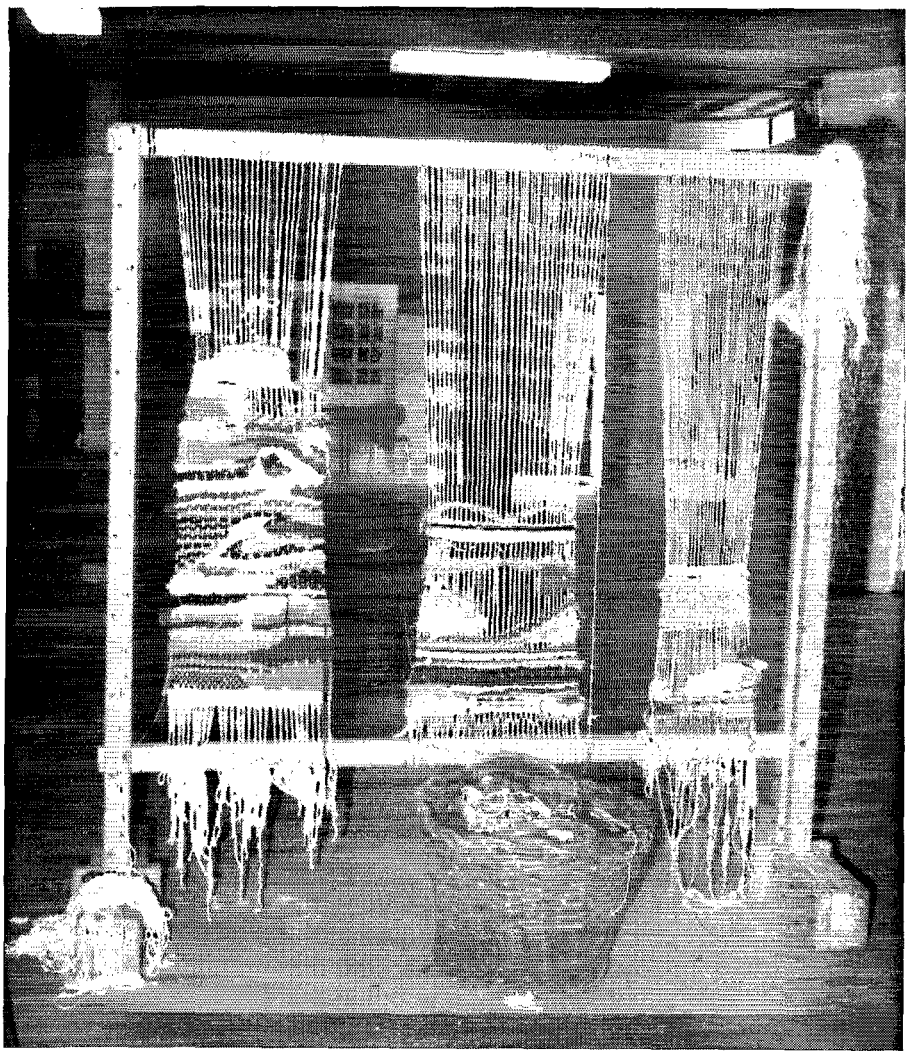
La arqueología regional es el tema de una sala equipada con una vitrina continua de 16 m² donde se exponen sin solución de continuidad materiales y documentos que ilustran las culturas comprendidas entre el paleolítico antiguo y la época romana. Allí pueden verse instrumentos paleolíticos provenientes de playas elevadas situadas entre Sezimbra y Cabo Espichel, del litoral de Sines y de las terrazas fluviales del Tajo en Alcochete, instrumentos de piedra y de hueso procedentes de los concheros mesolíticos del Valle del Sado (Cabeço do Pez) y del litoral de Sines (Vale Marim y Samouqueira) y otros objetos de diversos periodos: del neolítico antiguo (asentamientos de Vale Pincel I, Cabeço do Pez, Salema, Gaspeia y Fonte de Sezimbra), del neolítico medio tardío (asentamientos de Comporta y monumentos megalíticos de Palhota y de Fernão Vaz), del calcolítico (asentamientos de Rotura, Cabeço de Mina, Cortadouro, Vale Pincel II, Monte Novo, Capuchos, Malhadas y grutas artificiales de Quinta do Anjo), de la edad del bronce del sudeste (necrópolis con urnas de la región de Sines), de la edad del bronce tardía (Cerradinha y Pontes de Marchil), de la primera edad del hierro (necrópolis de Ourique y Castelo de Alcácer do Sal), de la segunda edad del hierro (Miróbriga y Castelo do Alcácer do Sal) y de la época romana (aglomeración de Setúbal, Tróia, necrópolis de Santo André). Fuera de la vitrina se exponen una tapa tallada de la edad del bronce del sudeste (Defesa), una estela de fines de la edad del bronce (Ervidel), materiales de construcción de la época romana y ánforas procedentes de los hornos romanos de Pinheiro (Sado). Un panel ilustra las técnicas y métodos del trabajo arqueológico.

Otra sala está enteramente consagrada a un emplazamiento situado en los alrededores de Setúbal, ocupado durante el periodo calcolítico antiguo y reciente, a fines de la edad del hierro y en la época romana.

La etnografía

Un panel que describe las actividades pesqueras en el distrito de Setúbal muestra la evolución de las técnicas utilizadas y del proceso seguido por las relaciones de producción desde el paleolítico hasta nuestros días. Un segundo panel presenta diferentes tipos de anzuelos, arpones y otros aparejos de pesca.

Esta sección exhibe también un óleo de Fernando Santos de 1930 que representa la partida de un bacaladero. Un panel muestra la evolución urbana del barrio de pescadores más antiguo de Setúbal, Troino, y otro presenta aspectos del barrio de Fontainhas, también habitado por pescadores. Pueden verse además piezas de arte popular relacionadas con la pesca, como encajes de bolillos y cuadros del 1900 hechos con escamas de corvina, ruecas y husos utilizados para hilar el lino destinado a la fabricación de redes, agujas para coser o reparar redes, miniaturas de redes y maquetas de embarcaciones típicas del Sado: la canoa, el *saveiro* (bote de pesca largo y estrecho), el *buque* (pequeño bote de pesca) y un barco para el transporte de sal. Las ropas que usaban las vendedoras ambulantes y los cargadores de pescado se exhiben junto a paneles con herramientas y documentos alusivos a la producción y el comercio de la sal. Las cerámicas y porcelanas provenientes de la zona urbana de Setúbal de principios del siglo XVII revelan contactos con Holanda, principal importador de la sal producida en la región. Un panel ilustra los principales aspectos de la evolución económica de las comunas situadas sobre la margen sur del Tajo. En la sección que le está consagrada se muestran maquetas de embarcaciones típicas: de carga (una gabarra y un *varino*) y de pesca (un bote de Seixal). Se exhiben también trabajos de arte popular realizados en 1900 por un artesano de Barreiro especializado en el trabajo en corcho y por un ebanista de Alcochete. A ellos se agregan exvotos de los siglos XVIII y XIX procedentes del santuario de Nuestra Señora del Rosario. Las actividades agropecuarias están ilustradas por un panel que muestra la evolución de la agricultura desde sus orígenes hasta nuestros días. En la sección dedicada al pastoreo se exponen pellizas, zahones y cayados, recipientes de corcho utilizados en el ordeño, cucharas de madera y cizallas para la esquila. Los ciclos del cultivo de cereales están ilustrados por objetos de arte popular hechos en corcho, arados, yugos, trillos y otros instrumentos de desgrane junto a otros aperos de labranza de variada utilización en la zona. También pueden verse instrumentos destinados a la extracción de resina y otros utilizados en el cultivo del arroz, la extracción del corcho y la cosecha de aceitunas. Un

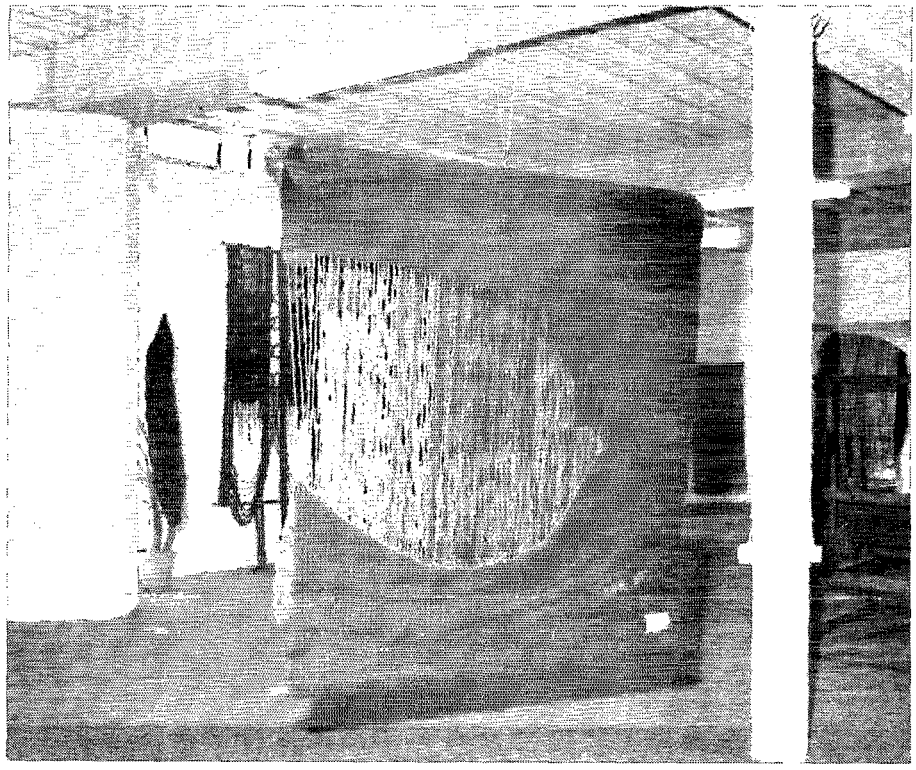


17
Exposición permanente: dos vistas de la sala dedicada al hilado y el tejido.

conjunto de elementos utilizados para trabajar el lino y la lana ilustran el hilado y el tejido. Los acompañan un panel que muestra su evolución histórica, una manta de lana y otra de retazos y un telar horizontal a pedales (figura 17). A su lado puede verse un arcón campesino con algunos objetos de uso doméstico y medias de hilo y zapatos de mujer utilizados para trabajar. En otro arcón, originario de Setúbal y del siglo XIX, encontramos medias de hilo de vestir y zapatos de hombre y de mujer del mismo periodo y lugar. Vemos allí también diversos tipos de candiles de aceite, candelabros para velas de estearina y exvotos del santuario campestre del Señor de los Mártires (Alcácer do Sal).

El arte popular y la arqueología industrial están representados por trabajos de arte popular sobre madera, de origen rural y periurbano, objetos de corcho de fabricación industrial, maquetas (algunas con partes móviles) de diferentes lugares tales como un aserradero de los años cincuenta, un taller de hierro forjado de 1960, una fábrica de conservas de pescado de 1915 y una granja de la comuna de Palmela. También se exhiben reproducciones de vehículos de tracción animal característicos de Setúbal, antiguos implementos de bomberos, herramientas de albañiles, carpinteros y ebanistas y modelos reducidos de embarcaciones (yate de recreo, palangrero y draga). ■

[*Traducido del portugués*]



El Museo Provincial de Hargeisa

Stefanja Cobelj

Diplomada en la Facultad de Filosofía de Belgrado, obtuvo el doctorado de historia del arte en 1965, en Ljubljana, y un diploma de etnología en 1973, en Belgrado. Conservadora de museos de Belgrado y Ptuj (Eslovenia), ha organizado múltiples exposiciones de arte moderno y etnología en Yugoslavia y en el extranjero. Creó cinco colecciones de museos y concibió, tradujo y estableció un gran número de catálogos, introducciones, estudios y artículos especializados referidos a la historia del arte y la etnología. En 1981 y 1982 fue consultante de diversos museos de Somalia.

Durante los últimos años, Somalia ha realizado grandes esfuerzos para mejorar su red nacional de museos. Uno de los resultados de esa labor ha sido la fundación de un museo en Hargeisa, capital de la Provincia Septentrional y segunda ciudad del país. Aunque muy breve, la historia de este museo tiene un interés particular, ya que es uno de los primeros creados en el país luego de la proclamación de la independencia en 1960.

La historia del Museo Provincial de Hargeisa comienza en 1976, año en que se creó un comité especial encargado de lanzar una campaña destinada a reunir objetos para formar la colección del futuro museo. Al mismo tiempo, una importante ayuda del gobierno permitió iniciar la construcción del edificio del museo, de modo que al año siguiente éste contaba no sólo con un techo propio sino que además estaba ya abierto al público. Este proceso logró llevarse a cabo con tanta rapidez gracias a la amplia participación de los habitantes de la región, que con gran entusiasmo se apresuraron a hacer donación de sus objetos y a trabajar en la construcción del edificio, y gracias al valioso concurso de otras instituciones culturales, la Biblioteca Nacional y el Teatro Nacional.

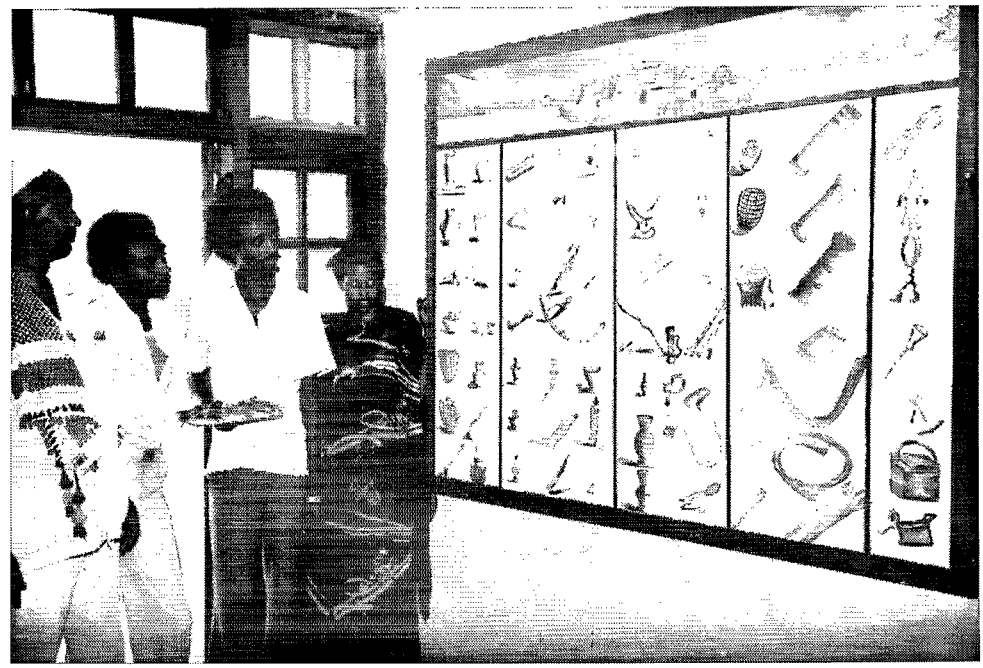
La construcción del museo se confió a Osiman Dahir Adan, un dinámico y talentoso arquitecto de Hargeisa que, a diferencia de la mayoría de los profesionales de Somalia, no ha salido nunca del país. Interrogado sobre las maquetas y planos del edificio, respondió que nunca habían existido. Dijo que simplemente había concebido el edificio en su mente y luego había ido resolviendo los detalles sobre el terreno a medida que avanzaba la construcción, de modo que se ajustaran a las condiciones imperantes y a la finalidad del proyecto.

El complejo abarca una superficie total de 900 m², incluidas las zonas verdes. El edificio se adapta perfectamente a las condiciones atmosféricas locales y su estructura se inspira en una imagen de círculos concéntricos a la que se superpone el símbolo de la tienda nómada. Esto aparece muy claramente expresado en el pabellón central, que culmina en una cúpula de hormigón precomprimido. El pabellón es lo suficientemente grande (aproximadamente 70 m²) como para organizar allí pequeñas exposiciones temporales cuando no se utiliza como sala de reunión. Una estrecha franja verde con un sendero de concreto separa ese pabellón del edificio central de museo, que es de forma circular y está construido con materiales sólidos sobrealzado con relación al nivel del suelo para evitar los daños causados por las inundaciones durante la estación de lluvias. En la entrada principal, un gran vestíbulo se abre a las diferentes salas de exposición, a los círculos interiores y al pabellón. El museo propiamente dicho tiene una superficie de 650 m² dividida en cuatro salas. Las ventanas convencionales han sido reemplazadas por largas y estrechas aperturas que recorren los dos lados inmediatamente bajo el cielo raso y permiten la circulación del aire en el interior, dejando entrar suficiente luz pero impidiendo al mismo tiempo que los rayos del sol lleguen de manera directa hasta los objetos expuestos. La gran ventaja de esta distribución es que las paredes quedan libres para servir de soporte a los objetos. Tal como está concebido, el edificio responde a las exigencias actuales; con el tiempo, sin embargo, es probable que el museo necesite más espacio, ya que, además de la zona de exposición, sólo hay lugar para una oficina, un guardarropa para el personal auxiliar y algunos locales de depósito. La solución más simple sería la de construir otro piso sobre el techo, que es plano, haciendo lo posible por disimularlo del exterior por medio de arcos levantados en la fachada que evoquen la silueta de una tienda nómada.

Una exposición montada por aficionados

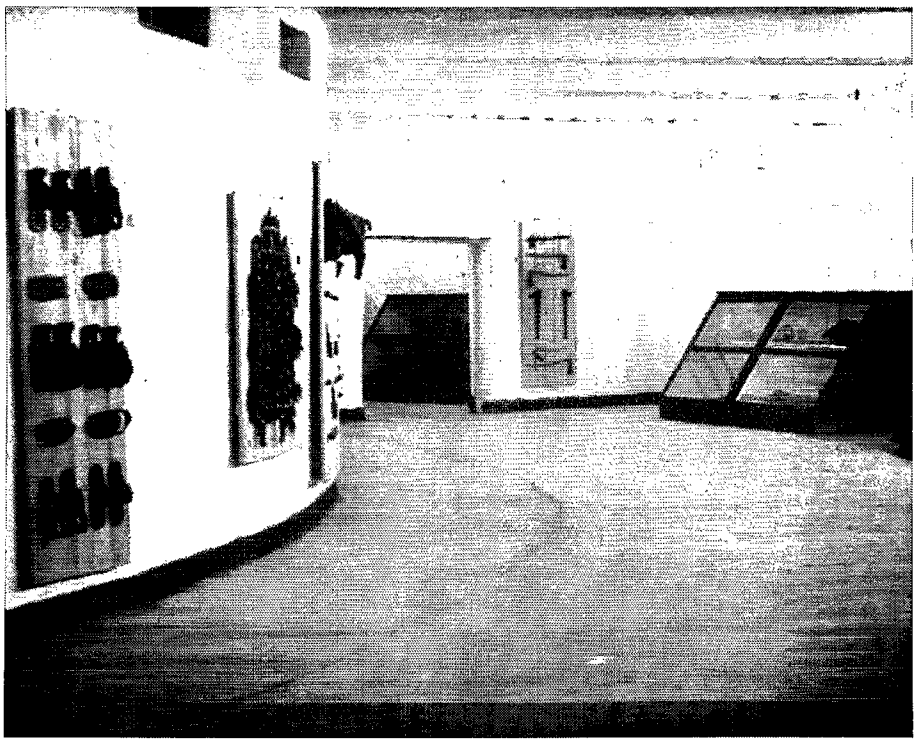
La primera exposición del museo no fue organizada por profesionales sino por particulares que querían que su ciudad tuviera un museo propio e hicieron enormes esfuerzos para que ese deseo se convirtiera en realidad. En efecto, la idea de utilizar vitrinas no era mala, pero en las dos salas equipadas con vitrinas de 20 m de longitud los paneles de vidrio previstos inicialmente no llegaron nunca a colocarse. Lo mismo sucedió en las otras dos salas, aunque las vitrinas eran más pequeñas. La iluminación fluorescente con tubos rojos, amarillos y azules no era suficiente, recordaba demasiado los escaparates de los almacenes comerciales y la publicidad con luces de neón. Todo el material acopiado estaba exhibido en las vitrinas sin orden alguno ni previa selección, sin haber sido limpiado, ni protegido, ni dividido en grupos por temas. Fuera de dos guardianes, un jardinero y una persona encargada de la limpieza, el museo carecía de personal y de dirección y en estas condiciones la colección no tardó en deteriorarse. Al cabo de cuatro años, los insectos y otros parásitos habían invadido las esteras de junco clavadas directamente a las paredes y de allí habían pasado a las vitrinas. Los pájaros se introducían a través de las ventanas rotas y causaban estragos en las colecciones. Los visitantes podían tocar los objetos a voluntad, ya que éstos no estaban ni protegidos ni fijados adecuadamente, y las piezas más valiosas eran ofrecidas como homenaje a los miembros de las delegaciones extranjeras que visitaban el país. Todo esto hacía necesaria una intervención y para poner remedio a la situación el Ministerio de Educación Superior y Cultura decidió poner el museo y la Biblioteca Nacional bajo su autoridad.

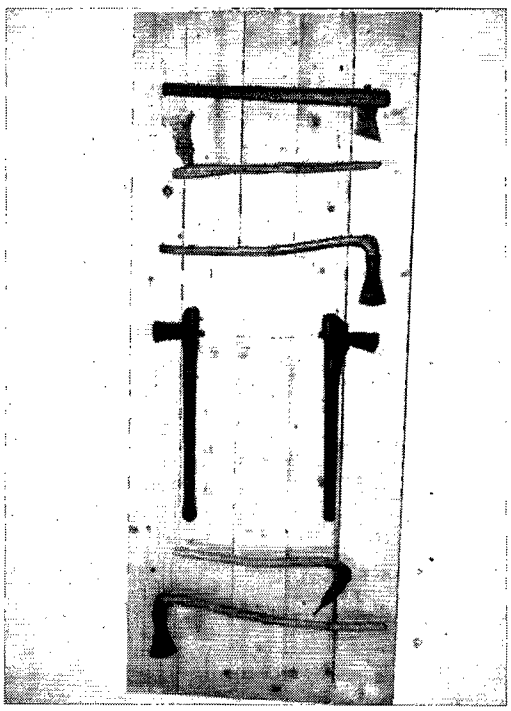
En el verano de 1981, terminado el programa de construcción del nuevo edificio del museo de Mogadiscio, las autoridades somalíes solicitaron a la autora de este artículo que prolongara su visita de trabajo en el país, lo cual le dió la oportunidad de reordenar la colección de Hargeisa. No fue tarea de poca monta, tanto más porque los carpinteros, los pintores, los equipos de limpieza y otros obreros debieron adaptarse a una labor un tanto inhabitual. Desde luego, debían desocuparse todas las salas y vitrinas y era necesario sacar los objetos al aire libre. Las salas de exposición no eran húmedas, pero no habían sido nunca ventiladas. Todas las salas, que estaban pintadas de azul, rojo, verde y amarillo, se pintaron de blanco para hacer resaltar los objetos. Ante todo debía tenerse presente la necesidad de utilizar materiales que pudieran encontrarse en Somalia. La iluminación multicolor, que no functionaba desde hacía mucho tiempo, fue reemplazada por bombillas comunes, de fácil mantenimiento, más luminosas y que guardaban mayor armonía con el estilo de las salas. Se desmontaron las dos grandes vitrinas y su madera, que era de buena calidad, volvió a utilizarse, lo cual permitió reducir considerablemente el costo de los materiales necesarios para la exposition permanente. Con la madera recuperada se hicieron ciento dieciséis marcos para las ventanas del edificio del museo y el pabellón, las cuales, una vez provistas de malla (y no de vidrio), no dejarían pasar ni insectos ni pájaros y permitirían la circulación constante del aire. Con la misma madera se hicieron también cuarenta y siete paneles, sobre los cuales se dispusieron pequeños objetos que se colgaron luego en las paredes, a manera de cuadros. Los objetos más grandes, raros y valiosos se colocaron en vitrinas. El resto de la madera de recuperación se utilizó para equipar el guardarropa y las áreas de depósito. Las veintitrés vitrinas más pequeñas existentes se utilizaron para presentar la exposición permanente, una vez equipadas de vidrios y cerraduras y pintadas de blanco por dentro. Al margen de la preparación del área de exposición, continuó el trabajo de selección entre los cuatro mil objetos recogidos, de los cuales se eligió cerca de un tercio para



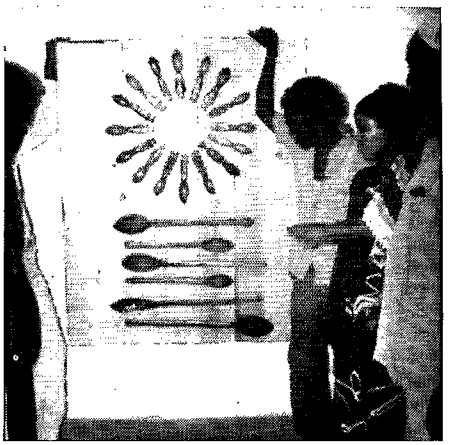
18
MUSEO PROVINCIAL DE HARGEISA.
A la entrada del museo el visitante puede consultar un cuadro que indica los tipos de objetos expuestos.

19
Vista de la sala IV. Los objetos están expuestos en paneles y vitrinas colocados a lo largo de los muros, dejando libre la parte central, para facilitar la circulación de los visitantes.





20
Hachas y herramientas agrícolas.



21
Panel en el que se exponen cucharas de madera de notable factura artesanal.

la exposición permanente. Todos los objetos, incluidos los que iban a dejarse en depósito, se sometieron a un tratamiento de limpieza y, en la mayoría de los casos, se iniciaron las operaciones tendientes a la conservación.

La colección

Los objetos que se exhiben tienen un carácter eminentemente etnográfico e histórico (figura 18). Tratamos de presentar la colección de la manera más atractiva posible, adoptando un diseño simple y una distribución agradable, procurando que los visitantes pudieran circular libremente en las galerías. Por esta razón, todo el material está expuesto a lo largo de los muros, ya sea en vitrinas o en paneles, de modo que la parte del medio quede vacía, lo cual facilita además el control de los visitantes poco deseables (figura 19). En la presentación tratamos también de respetar el orden cronológico y disponer los objetos de la manera más funcional posible, realzando, sobre todo, el carácter y la belleza de los materiales y destacando su forma, acabado y color. Nuestra preocupación fundamental era representar adecuadamente el modo de vida de los habitantes de ciertas regiones donde la tradición está tan íntimamente unida a la vida cotidiana que es difícil fechar los objetos aislados, ya que muchos de ellos se utilizan todavía hoy. Cabe señalar, en particular, el caso de ciertos adornos que durante décadas o incluso siglos han pasado de generación en generación, cuidadosamente protegidos y utilizados únicamente en las grandes ceremonias.

Lo que impresiona es el aspecto racional de estos objetos: en su mayoría son de talla reducida, lo suficientemente pequeños como para poder transportarlos sin dificultad cuando las personas se desplazan, lo cual es muy común en una sociedad predominantemente nómada.

Entre los objetos expuestos, los más grandes son elementos de habitaciones; los más pesados, las esteras de junco utilizadas para cubrir las tiendas y los arados y yugos para uncir los bueyes; los más numerosos son recipientes para acarrear agua, maletas de viaje y artículos similares, transportados generalment a lomo de camello. Aunque los bosques son escasos en Somalia, la madera es sin embargo el



22
Los niños van a la escuela coránica llevando bajo el brazo sus tablillas de madera cubiertas con citas del Corán.

material más utilizado para fabricar elementos de casas, utensilios domésticos, como morteros y bandejas (figura 21), artículos personales como peines y rodetes, así como diversas armas y herramientas. Las fibras provenientes de la corteza de árboles, bejucos y otras plantas gramíneas, se utilizan para hacer cuerdas y para tejer maletas, esteras y ciertos recipientes. El cuero de animales salvajes y domésticos se emplea para hacer vestidos y calzados, y las vejigas para fabricar odres de agua, leche, etc. El cuero se usa, además, para hacer tapetes para orar, escudos, arneses para el ganado y muchos otros objetos.

En África Oriental existe una larga tradición de fundición y manufactura de metales, utilizados para hacer cuchillos, jabalinas, flechas, hachas, hoces y otras herramientas (figura 20). Las caracolas sirven a la vez como instrumento musical y como medio de comunicación entre las tribus (en caso de declaración de guerra, por ejemplo) mientras las valvas y caracoles pequeños se utilizaban hasta hace poco como moneda corriente y todavía hoy, por su carácter decorativo, se emplean para fabricar adornos y talismanes, en razón de las virtudes mágicas que se les atribuyen. Los cuernos de animales eran transformados en armas o en tabaqueras o incluso reducidos a polvo, ya que tenían gran importancia en la medicina popular.

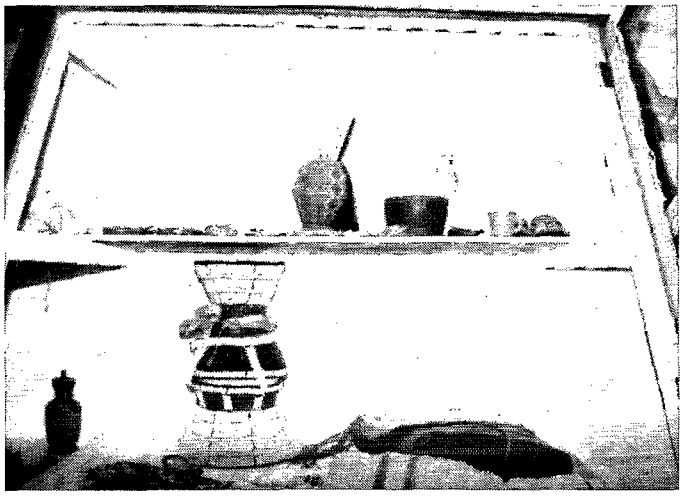
La primera galería del museo presenta nueve paneles y cuatro vitrinas con los tipos más antiguos de vestidos y adornos hechos de conchas y de huesos de mamíferos y pájaros. Allí se exponen también cuchillos de pedernal y de concha y diversos recipientes de cerámica. Los rodetes que debían llevar los guerreros ocupan un lugar relevante, así como las diferentes estacas de madera que se utilizaban como armas o como herramientas de trabajo. Junto a las armas primitivas hay catapultas, arcos y flechas y jabalinas utilizadas para cazar animales salvajes. Una vitrina especial está dedicada a las armas de fuego de principios de siglo utilizadas por los rebeldes que se unieron a Shayk Mohammed Abdila Hasan entre 1901 y 1921. En el centro de la sala puede verse también una típica tienda somalí amueblada en el estilo tradicional. Entre otros objetos hay rollos de esteras que se utilizaban para proteger el techo de las tiendas. También hay esteras más pequeñas, que cumplían una función decorativa y al mismo tiempo utilitaria. El remate de la tienda se ha dejado al descubierto, para que los visitantes puedan ver el armazón de madera en forma de cúpula, unido de manera simple e ingeniosa a las estacas que lo sostienen y que a su vez se hunden en la tierra. El ambiente natural es evocado aquí por los objetos que los nómadas dejan generalmente fuera de la tienda. Según la costumbre, son las mujeres quienes levantan la tienda: la del museo fue también montada por un grupo de mujeres de las afueras de la ciudad, donde la gente todavía vive en tiendas y observa los modos de vida tradicionales.

Antiguamente, el poder y el prestigio de un pueblo solía reflejarse en sus armas, en la abundancia de su ganado y en su religión. A este respecto, cabe señalar que ya en el siglo IX las enseñanzas de Mahoma se extendieron entre los somalíes y echaron allí profundas raíces. Todavía hoy los niños van a la escuela coránica llevando bajo el brazo sus tablillas de madera cubiertas con citas del Corán, que constituyen a la vez sus primeras nociones de religión y los rudimentos del árabe, dado que el libro sagrado no ha sido traducido al somalí (figura 22). En la exposición pueden verse antiguas tablillas con inscripciones junto a odres de agua utilizados durante la oración que muestran una gran destreza artesanal, así como esteras de cuero, rosarios musulmanes, coranes manuscritos y atriles tallados.

Los objetos expuestos en la segunda galería (doce paneles y siete vitrinas) y en la tercera (siete vitrinas y once paneles) están todos vinculados a la vida nómada que lleva todavía hoy la mayoría de la población somalí: una gran variedad de esteras, calabacinos, vasijas de cuero y de barro protegidas por mimbre, recipientes tejidos y de madera utilizados para sacar agua de los pozos y sillas y arreos para caballos y camellos.

Los nómadas somalíes preparan una especie de suero lácteo que utilizan, entre otras cosas, para conservar la carne secada al sol. Este proceso está ilustrado por calabacinos, cestas y recipientes de cuero y de madera de diversas formas y tamaños (para ordeñar, para beber, para conservar,

23
En esta vitrina puede verse un tarro de leche recubierto con cuero y caracoles, según la tradición.





24
Vitrinas con los treinta modelos de recipientes que posee el museo.

etc.). La tradición exige que se pase por el fuego el interior de las vasijas en que se guarda la leche y que los símbolos mágicos inscritos en la parte exterior se destaquen con caracolillos decorativos, incrustaciones de madera o adornos de cuero (figura 23). Más de treinta tipos de tales recipientes se exponen de manera permanente (figura 24). La extraordinaria maestría artesanal con que están realizados hace que estén adquiriendo el carácter de un símbolo nacional.

La cuarta y última galería está dedicada a los procesos de sedentarización y urbanización que están transformando, en gran medida, el modo de vida tradicional de los somalíes. Vemos allí instrumentos de labranza, herramientas utilizadas para fabricar muebles, vajilla, ornamentos y decoractiones simples, ollas que muestran una cierta evolución en los hábitos alimentarios, vestidos realizados en raras sedas importadas y telas de algodón de gran variedad de diseños, adornados con ricos ornamentos de plata, ámbar, piedras semipreciosas y abalorios. Esta grupo incluye además elementos utilizados por las mujeres para adornar y embellecer sus casas —especialmente telas bordadas— y objetos decorativos realizados en cuero y metales valiosos. Todos los objetos expuestos (más de mil) han sido debidamente registrados. Esta labor, como tantas otras vinculadas con la elaboración del programa museológico de la nueva institución, se llevó a cabo con la ayuda desinteresada de especialistas extranjeros que se encontraban temporalmente en Hargeisa.

Obstáculos para seguir adelante

Pese a la excelente colaboración que logró establecerse con el Ministerio de Educación Superior y Cultura, en Mogadiscio, y con el encargado de Asuntos Culturales de la Provincia Septentrional, fueron vanos los esfuerzos por terminar nuestra tarea preparatoria según las normas que rigen la buena organización de un museo. Entre otras cosas, el programa museográfico no pudo completarse. Por ejemplo, no hay leyendas ni textos aclaratorios, y aunque las personas responsables afirman que los guías del museo serán los encargados de dar dichas explicaciones (lo cual sería, en este contexto, la mejor solución), en el momento en que la organización de la colección estaba casi terminada, los guías no habían sido nombrados todavía. Por otra parte, consideramos que hubiera sido útil discutir con los futuros responsables del museo ciertos aspectos de su funcionamiento, sobre todo en lo que respecta a la relación con el público y a su cometido pedagógico, así como también a la conservación de los objetos, la recolección de piezas sobre el terreno, el enriquecimiento permanente de las colecciones y la investigación museológica: tantos problemas que hubieran merecido intercambios francos y detallados y que quedaron sin resolver.

Sin embargo, no cabe duda que los servicios museológicos de Somalia se desarrollarán rápidamente, especialmente en Mogadiscio, donde esa necesidad se hace sentir con mayor urgencia. El nombramiento de nuevo personal no dejará de aportar cambios significativos, en particular en el campo de la restauración y de la organización de exposiciones, que podrán así adaptarse a los principios modernos de la museología y fortalecerse mediante el contacto y la cooperación con otros museos e instituciones afines situadas más allá de las fronteras somalíes. También es indispensable que los servicios museológicos no se limiten a poner en orden sus dependencias, sino que intensifiquen y extiendan sus actividades al campo de la protección del patrimonio cultural, las excavaciones arqueológicas y el inventario de los monumentos y emplazamientos culturales. ■

[*Traducido del servo-croata*]

La osteología histórica en el Museo Nacional de Antigüedades de Estocolmo



Alfonso Madrid

Antropólogo nacido en Antofagasta, Chile, en 1947. Vive actualmente en Suecia, donde es especialista en osteología en el Museo Nacional de Antigüedades de Estocolmo. Hizo estudios de antropología social y osteología en la Universidad de Estocolmo (1978-1980) y de arqueología en la Universidad de Uppsala. Es actualmente director del Subproyecto de Antropología Física de la Región Andina del Proyecto Regional de Antropología que lleva adelante la Organización de Estados Americanos en Lima.

El Museo Nacional de Antigüedades de Estocolmo organizó hace un tiempo una exposición temporal titulada *Helgeandsholmen 1000 ar i Stockholm* en la que presentaba los resultados de las investigaciones arqueológicas y osteológicas más importantes realizadas en este país. El museo es el organismo central de mayor relevancia en lo que respecta a la historia cultural desde la edad de piedra (10000-1500 A.C.) hasta la Reforma de 1520 y el arte sagrado de las épocas posteriores.

Durante las excavaciones realizadas en el centro de Estocolmo entre 1978 y 1980[1] sobre una superficie total de 8.000 m² se removieron cerca de 50.000 m³ de tierra y se exhumaron grandes cantidades de objetos, de los cuales unos cuarenta mil han sido ya debidamente registrados.

Los arqueólogos se proponían reconstruir el ambiente natural tal como debió haber sido antes de la ocupación permanente de Helgeandsholmen. A medida que las investigaciones avanzaban se pudo comprobar que una gran parte del área estudiada había permanecido sumergida durante la edad media e incluso después, y que los asentamientos permanentes no habían sido posibles sino luego de los grandes trabajos de relleno llevados a cabo en los siglos XIII y XIV y más tarde, en los siglos XVI y XVII.

A mediados del siglo XIII Helgeandsholmen estaba formado por dos islotes separados por un canal de treinta metros de ancho, pero las excavaciones posteriores mostraron que esta topografía no era la original. Una de las islas, ubicada hacia el este, había sido una prolongación de la actual ciudadela, que antes del siglo XIII había estado separada de la isla central.

Alrededor del 1300 se instalaron en las islas un hospital y una casa de socorros para los ancianos pobres y enfermos, reservándose también un lugar para la gente pudiente que pagaba por su internación. En 1375 el hospital fue en gran parte destruido por un incendio. Reconstruido más tarde, se calcula que el nuevo edificio —de dimensiones modestas— pudo haber alojado unos veinte ancianos y otras tantas personas indigentes. También se sabe que no sufrió modificaciones hasta 1531.

Los trabajos de osteología histórica en el Museo Nacional

Uno de los aspectos más provocativos de la arqueología, pero a la vez el menos conocido del gran público, es la exhuma-

25
MUSEO NACIONAL DE ANTIGÜEDADES, Estocolmo. Exposición de osteología histórica.

1. Ver *Helgeandsholmen 1000 years in Stockholm Ström,* Stockholm Liber Förlag, 1982.

26
Una joven compara su estatura con la de los habitantes medievales de la ciudadela.



ción y el estudio de los esqueletos humanos. Los huesos humanos no representan sino una ínfima parte del patrimonio cultural de cualquier nación, pero una parte de gran significación, cuya verdadera dimensión no puede ser entendida si se presenta fuera de su contexto arqueológico. Gracias a los progresos técnicos recientes, todos los restos descubiertos en los sitios arqueológicos (en especial los esqueletos humanos) tienen ahora una historia que relatar.

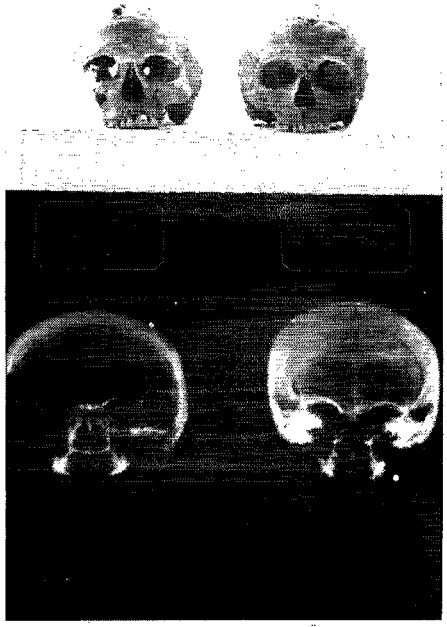
Precisamente, las muestras de esqueletos presentadas en un contexto muy bien reconstituido constituyen uno de los aspectos más interesantes de la exposición sobre Helgeandsholmen organizada por el Museo Nacional (figura 25). Las excavaciones efectuadas sobre una superficie de 400 m² permitieron exhumar siete toneladas de osamentas, lo cual corresponde probablemente a un número no menor de dos mil ochocientos cuerpos enterrados. Según las estimaciones, el área excavada constituye los dos tercios de la superficie original del cementerio, donde alrededor de cuatro mil cien personas habrían sido inhumadas a lo largo de los doscientos treinta años de utilización calculados, en su mayoría sin duda los viejos y los enfermos del hospital, pero también los muertos en las batallas que se sucedieron en las islas durante el siglo XV, cuando Estocolmo fue sitiado desde el norte. Pero el hecho de que los esqueletos de viejos sean relativamente numerosos confirma sin embargo la hipótesis de que el cementerio recibía sobre todo los restos de enfermos y ancianos del hospital. Se procedió al estudio de mil trescientos cincuenta esqueletos: sexo, estatura, edad y enfermedades susceptibles de ser detectadas a partir de las huellas todavía visibles en el tejido óseo. En la exposición se presentan los resultados y las distintas fases de los trabajos osteológicos. La estatura media de las mujeres de la época, por ejemplo, fue calculada en 1,57 m y la de los hombres en 1,71 m. El público es invitado a comparar su estatura con la de los habitantes de la ciudadela medieval (figura 26). Sabemos también que el promedio de vida de los adultos alcanzaba los 41,6 años para las mujeres y 44,6 años para los hombres.

Sin duda el análisis de los esqueletos es útil sobre todo para los arqueólogos y antropólogos, pero también puede constituir una fuente de información para otras áreas del conocimiento. La osteología humana y su aplicación a la arqueología ha estado relacionada en Suecia desde muy temprano con la medicina y la odontología, situación que pueden muy bien observar los visitantes de la exposición sobre Helgeandsholmen, donde los esqueletos se presentan acompañados de radiografías con sus respectivas explicaciones (figura 27). La colaboración entre la sección de osteología del Museo Nacional, los hospitales y los odontólogos ha sido particularmente fructuosa: esa conjugación de recursos humanos y económicos ha dado el mejor de los resultados. El estudio de las enfermedades a través del tiempo permite a los paleopatólogos reconstituir su historia y comprender la dinámica interrelación entre ellas y las poblaciones y grupos humanos de la antigüedad. Esta información permite un análisis más ajustado de las enfermedades actuales y hasta sugiere a veces cómo pueden ser tratadas o incluso erradicadas.

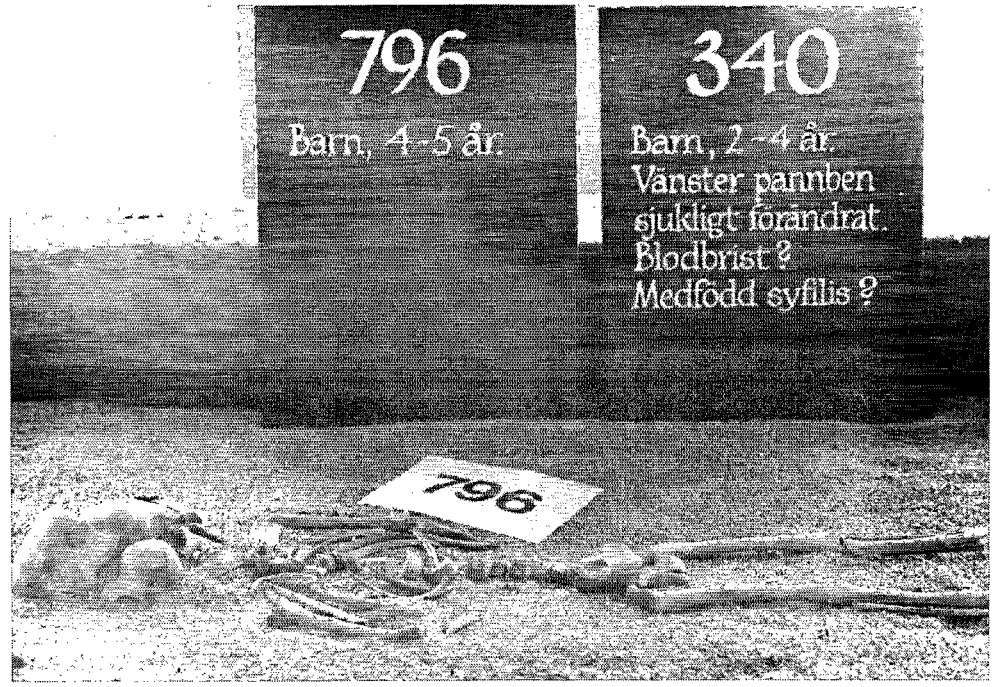
Entre las enfermedades investigadas y presentadas a los visitantes se encuentran las lesiones articulares, las enfermedades infecciosas, los desórdenes metabólicos, los cálculos y las lesiones maxilares y dentales.

Las anomalías probablemente de origen sifilítico interesaron particularmente a los osteólogos del Museo Nacional y sus colaboradores. Junto a los especímenes que justificarían esta hipótesis, el público puede ver un panel donde se sugiere el diagnóstico, aunque seguido de un signo de interrogación (figura 28). Muchas autoridades han mantenido que Cristóbal Colón y su tripulación trajeron la sífilis a Europa en 1493, a su regreso del Nuevo Mundo. De ser así, el hecho de que los especímenes exhumados en el cementerio de Helgeandsholmen (que, como sabemos, estuvo en uso entre 1300 y 1531) presenten huellas de sífilis podría indicar que durante los treinta y ocho años posteriores al arribo de Colón, los hombres llegados de España y/o navegantes suecos pudieron traer la enfermedad consigo hasta Helgeandsholmen. Según la teoría precolombina, en cambio, la sífilis estuvo presente en Europa mucho antes del regreso de Colón y su tripulación. Los defensores de este teoría recuerdan que en la literatura anterior a Colón, incluso en textos de la antigüedad griega y romana, se encuentran descripciones de enfermedades que hacen pensar en la sífilis. Más probable parece la teoría unitaria[2] según la cual cuatro infecciones, la frambesia, el tabardillo, la sífilis no venérea y la sífilis venérea no son enferme-

2. R. Ted Steinbock, *Paleopathological diagnosis and interpretation*, Illinois, Charles C. Thomas, 1976, p. 90 y 91.



27
Los cráneos se exhiben con sus correspondientes radiografías.



28
¿Qué pasó después de los vikingos? Tal vez la osteología pueda dar una respuesta.

dades distintas causadas por organismos diferentes sino síndromes causados por un solo agente patógeno, el *treponema pallidum.*

El panorama completo de las investigaciones realizadas en Helgeandsholmen por los osteólogos especializados en zoología constituye otro aspecto de la exposición. Cerca de tres toneladas de huesos de animales fueron encontrados en el emplazamiento y el Museo Nacional presenta las conclusiones de los osteólogos con gran detalle. Vemos así que en el siglo XIII la población se alimentaba fundamentalmente de carne de cerdo. Los animales eran transportados a las islas una vez descuartizados, posiblemente a fin de ser consumidos por la guarnición de la ciudadela. En el siglo XIV la situación había cambiado: los huesos encontrados muestran que los animales, en su mayoría suministrados por campesinos de las afueras de Estocolmo, eran descuartizados en el mismo Helgeandsholmen.

El régimen alimentario del hospital estaba constituido de cerveza, pan y platos a base de harinas, pescado salado y ahumado, carne también salada y ahumada, coles y tubérculos. No conocemos las proporciones en que se consumían los distintos elementos, pero según los expertos los alimentos frescos eran raros y la dieta monótona: gachas de avena, sopas y arenque salado la mayoría de las veces. Además de aves de corral, se piensa que los residentes del hospital consumían el pescado de las cercanías: lucios, carpas, gobios y arenques.

La osteología animal y humana no siempre ocupa en los museos el lugar que le corresponde, pero su importancia ha sido comprendida y desarrollada en Suecia. Al preparar la exposición, los especialistas del Museo Nacional de Antigüedades de Estocolmo se propusieron dar una respuesta a la pregunta que a menudo se plantean los visitantes: ¿qué pasó después de los vikingos? En este caso, la osteología histórica, unida a otras especialidades, ha contribuido a alcanzar uno de los objetivos más importantes de cualquier museo: educar al público.[3] ■

3. Hans-Albert Treff, "Educar al público: una tarea esencial", *Museum,* vol. XXXIII, n.° 3, 1981.

El Joanneum, Museo del Estado Federado de Estiria: 175 años al servicio de la comunidad

Friedrich Waidacher

Nació en Graz en 1934. Realizó estudios de filosofía, psicología, música y etnología. Obtuvo el doctorado en etnología e historia del arte en la Universidad de Graz. Inició su experiencia profesional en la industria y la radio. Fue auxiliar en la sección de artesanía (1964), más tarde secretario del Consejo de Administración (1968) y, desde 1977, es director del Joanneum, museo del Estado Federado de Estiria. Es presidente y miembro de varias comisiones y comités nacionales e internacionales.

El 26 de noviembre de 1811 el edecán de Juan de Habsburgo, archiduque de Austria, entregaba a la Dieta de Estiria el acta en virtud de la cual el príncipe hacía donación de sus colecciones científicas y culturales privadas. Esta ceremonia dió origen al Museo del Estado Federado de Estiria, el Joanneum.

No son muchas las instituciones que pueden aún hoy considerar que la misión que les encomendara su fundador en una época lejana (en el caso del Joanneum, hace ciento setenta y cinco años) constituye todavía un cometido válido y con sentido de futuro. Ahora bien, ocurre que el archiduque Juan, a quien los estatutos del Joanneum revelan no sólo como un "producto del llamado 'siglo de la luces' en su acepción más positiva", sino también como "un hombre que supo anticiparse al futuro al otorgar a la institución que creara toda la capacidad necesaria para seguir desarrollándose, incluso hasta el presente" (W. Modrijan, 1975), trazó en el momento de la creación un programa que, expresado en términos modernos, define claramente los cuatro pilares de toda museología responsable: reunir, conservar, estudiar, difundir.

Considerado a escala humana, el camino recorrido por el museo público más antiguo de Austria es largo y está jalonado de acontecimientos de orden intelectual, político, económico y científico que han transformado verdaderamente la faz del mundo. En un momento en que nadie podía sospechar el ocaso inminente de Napoleón, Juan cedía al Estado Federado el museo que había fundado, especificando que debía "estar siempre al servicio del interés público" y contribuir a "educar la juventud estiria, fomentar el conocimiento, estimular la eficiciencia y la industria de los habitantes de Estiria".

Es probable que su visión a largo plazo superara incluso la que somos capaces de tener hoy en día. De hecho, el más joven de los colaboradores del Joanneum puede adherir plenamente a los principios así enunciados; a tal punto siguen siendo actuales. Precisamente porque siempre tuvo conciencia de su misión y de su valor inestimable como depositario de los tesoros del Estado Federado y porque sus dirigentes siempre hicieron gala de un optimismo inquebrantable, el Joanneum ha logrado no sólo levantarse de las ruinas de dos guerras mundiales, sino también revisar los conceptos admitidos y crear otros nuevos para responder así a las exigencias de cada época.

Al releer los estatutos de la fundación, se ve por ejemplo que los principios de lo que suele denominarse función didáctica de los museos estaban definidos ya en tiempos de Goethe y de Beethoven. En efecto, Juan estipuló que el museo debía dar a sus colecciones "una forma atractiva, a fin de facilitar la adquisición del saber, estimular la curiosidad, ayudar progresivamente a superar la etapa de la simple memorización que perjudica la reflexión personal y, al mismo tiempo, contribuir a la autonomía del espíritu, colmando así la brecha nefasta entre el

29
Sección de zoología. Diorama sobre el *Lyrurus tetrix*.



concepto y la representación, entre la teoría y la práctica".

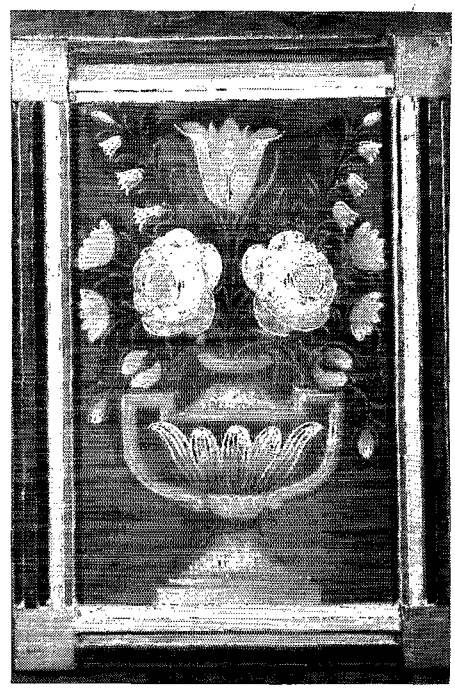
No es de extrañar, pues, que desde entonces millones de personas de todas las edades y orígenes sociales hayan encontrado en al museo una fuente de información, enseñanza, estímulo y solaz.

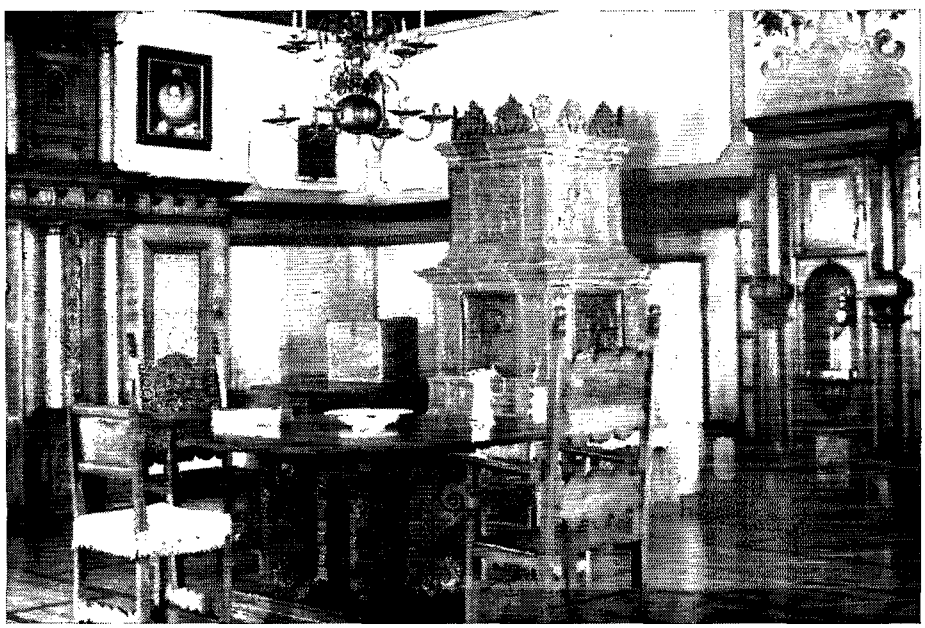
En el momento de su fundación, el Joanneum estaba integrado por una biblioteca y los siguientes departamentos: historia, estadística, física y matemáticas, ciencias naturales (figura 29), química, agricultura y tecnología. Para su museo, el archiduque recurrió a los servicios de los más grandes especialistas de la época: Friedrich Mohs, inventor de la escala de dureza de los minerales que lleva su nombre, Franz Unger, fitopaleontólogo y fundador de la fitofisiología y Peter Tunner, renovador de la siderurgia estiria.

A lo largo de su historia, el Joanneum dio origen a varias instituciones prestigiosas, entre las cuales cabe señalar la Universidad de Minería de Leoben, la Universidad Técnica de Graz, los Archivos Provinciales de Estiria y la Biblioteca Provincial de Estiria. En lo que respecta al organismo madre, fue creciendo y creando nuevos departamentos o bien tomando a su cargo importantes sitios históricos y colecciones. En 1892, el Landeszeughaus (el Arsenal Provincial) fue confiado al Joanneum; en 1985 se inauguró la actual sección dedicada a las artes aplicadas (figura 31) y en 1911 se creó el Museo Etnográfico de Estiria (figura 30). En 1941, al antigua Landesbildergalerie (la Colección de Pinturas del Estado Federado) fue reestructurada y dividida en dos secciones: la Galería Vieja y la Galería Nueva (figuras 32 y 33). En 1947 el Joanneum recibió como donación el Castillo de Eggenberg (figura 34). En 1953 se inauguró el primer Museo Austríaco de la Caza, en 1959 el Museo Rural del Castillo de Trautenfels, en 1960 la Mediateca y en 1974 el Museo Etnográfico del Castillo de Stainz. Ese mismo año el Joanneum pasó a ser el primer museo de Austria que habilitara una sección destinada a los jóvenes. Por último, en 1979 se confió a la responsabilidad del departamento de botánica del museo el Parque Alpino de Rannach. Así pues, el Joanneum, que en el momento de su creación tenía seis secciones y ocho empleados, consta actualmente de diecisiete departamentos distribuidos en nueve mansiones históricas y cuenta con ciento ochenta colaboradores permanentes.

Es indudable que las prioridades del trabajo museológico han variado según las épocas y que ciertos proyectos debieron ceder el lugar a necesidades más urgentes. Pero no por ello las sucesivas generaciones que estuvieron a su servicio dejaron de perpetuar la institución de la que eran responsables infundiéndole un vigor siempre renovado. Su evolución reciente muestra claramente que el todo es más que la suma de las partes y que la acción solidaria de todos los responsables, sostenida por la aprobación y el concurso de la población, es una condición *sine qua non* para cumplir la misión estipulada en su acta de fundación.

Si bien el museo registró una expansión considerable traducida en un aumento sensible del número de visitan-

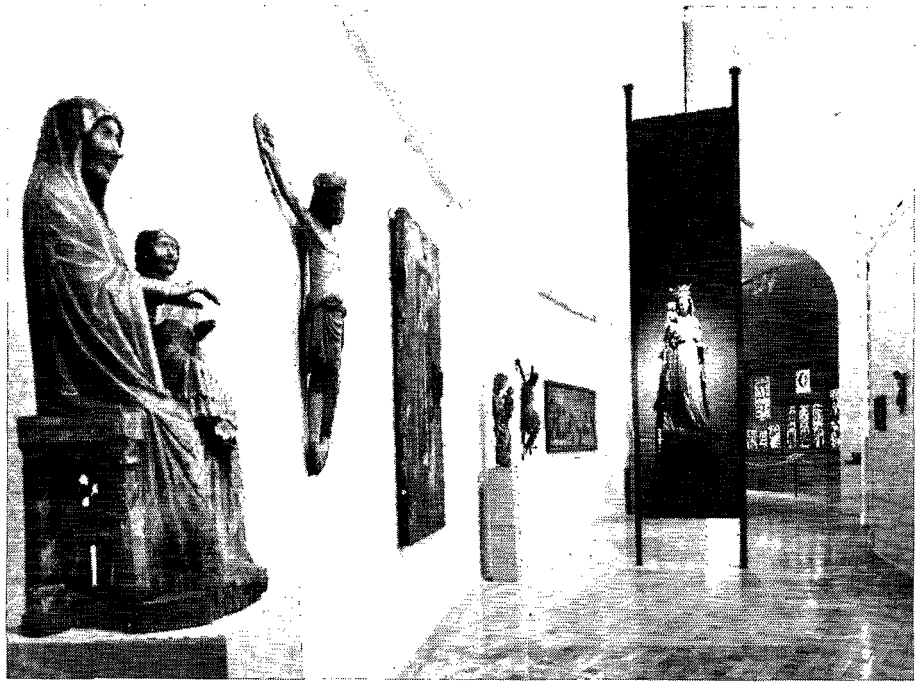




30
Museo etnográfico: armario nupcial de Ramsau, Estiria, decorado con motivos florales.

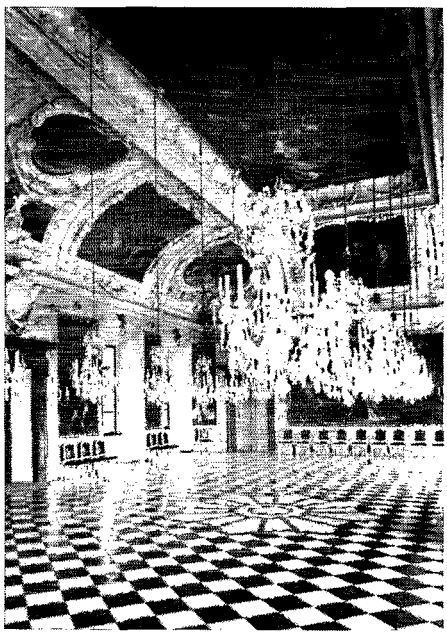
31
Sección de artes aplicadas: sala procedente del Castillo de Radmannsdorf cerca de Weiz, Estiria, 1564.

32
Vista de la exposición permanente de la Galería Vieja.



33
Vista parcial de la colección de esculturas presentada en la Galería Nueva.





34
La Sala de los Planetas del Castillo de Eggenberg, decorada con motivos en estuco de Alessandro Serenio y paneles pintados de Hans Adam Weissenkircher (1678-1685).

tes a partir de 1959, año en que se conmemoró el centenario de la muerte del archiduque Juan, los años setenta y ochenta se han caracterizado por un auge sin precedentes. Tras una reorganización efectuada según los criterios museológicos más modernos, se abrieron al público varias secciones: la de prehistoria y protohistoria en 1971 (figura 35), las nuevas salas públicas de la mediateca en 1977, la sección de geología (figura 36), paleontología e industria minera en 1979, la Galería Vieja completamente reorganizada y la sección de artes aplicadas en 1980; por último, en 1982, el gabinete de medallas y antigüedades, que había estado cerrado durante más de diez años. La creación de la Nueva Galería permitió exponer la colección de esculturas en las salas adicionales abiertas en esa ocasión (figura 37). Otros departamentos exponen sus colecciones en forma rotativa o esperan disponer de un espacio suplementario que les permita contribuir al esfuerzo general de mejoramiento. Así pues, se prepara actualmente la reforma total del museo etnográfico y una nueva presentación de la colección relativa a la historia de los armamentos de Estiria en el Landeszeughaus (figura 38). En la Galería Nueva están por terminarse nuevas salas dedicadas a las artes plásticas del siglo XIX.

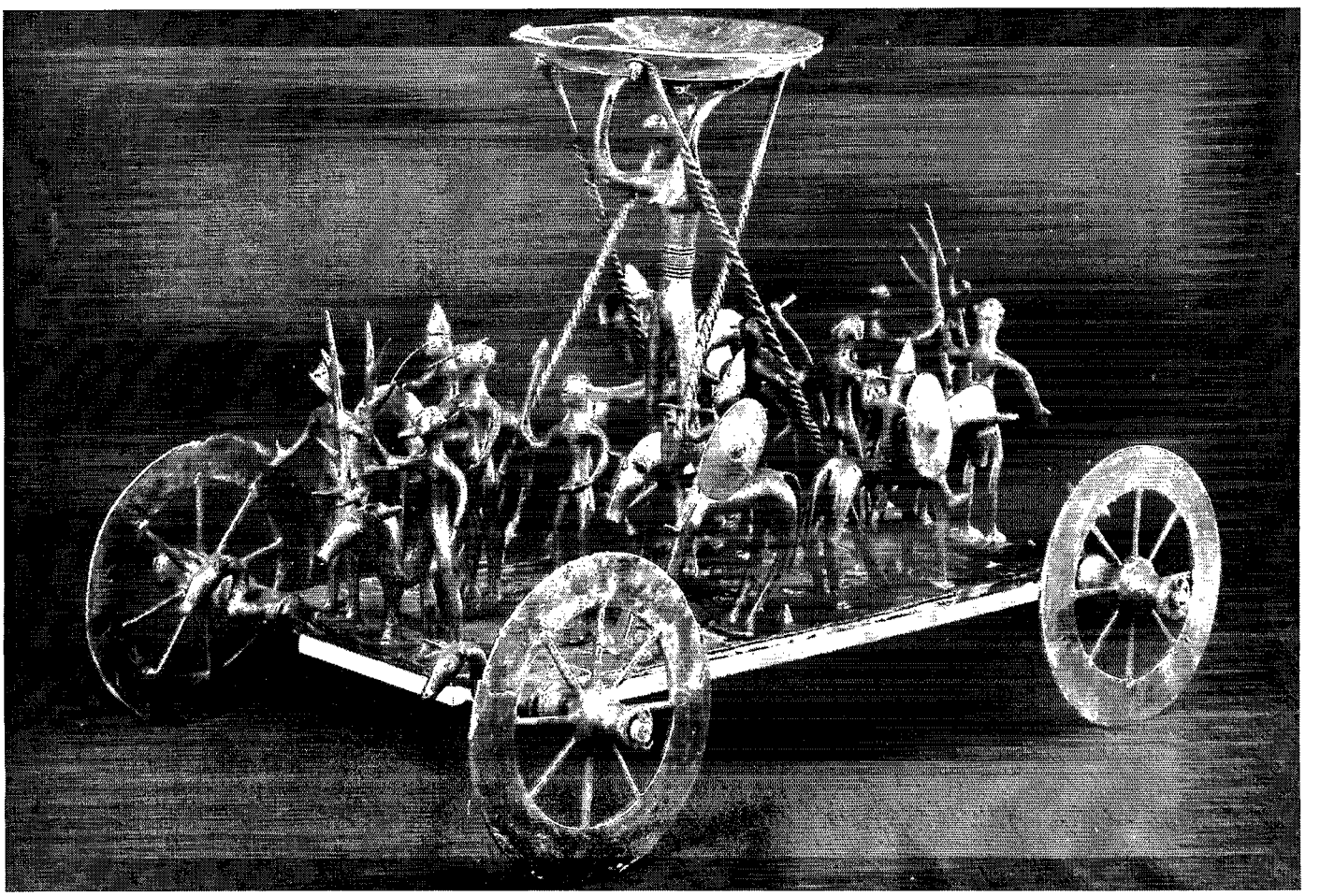
Con todo, la conversión de edificios históricos en museos no deja de plantear problemas específicos de conservación y de organización que se suman a la ya larga lista de dificultades por resolver. Y, contrariamente a lo que pudiera creerse, la presentación de una colección totalmente reestructurada no significa que el personal del museo pueda en lo sucesivo dormir sobre sus laureles. En efecto, en un museo pasa lo que en un iceberg: las colecciones, exposiciones temporales y otras manifestaciones que constituyen la parte emergente, visible para el espectador, son fruto de una labor ardua e incesante dirigida especialmente a mejorar las instalaciones interiores. Las colecciones de referencia, por ejemplo, que constituyen aproximadamente entre 65 y 95% de los fondos, deben almacenarse y clasificarse según los criterios más modernos. Es preciso actualizar constantemente el equipo de los talleres y laboratorios o crear nuevas dependencias y efectuar estudios funcionales antes de llevar a cabo cualquier reorganización. La introducción de la informática requiere el tratamiento previo de los documentos existentes. Por otra parte, el museo debe tomar en cuenta el hecho de que la percepción del público no deja de evolucionar y, en consecuencia, debe modificar oportunamente las modalidades y técnicas de presentación. Su misión consiste, en efecto, en presentar obras e informaciones de una manera que favorezca el diálogo creador y la relación personal entre el visitante y el objeto, de modo que éste se convierta en fuente de placer. Por último, hay que tener en cuenta la importancia siempre creciente del turismo y de las actividades de esparcimiento.

El Joanneum no es, desde luego, el único museo que por falta de espacio y de personal no puede abrirse plenamente a la comunidad a la cual sirve, pero ése es

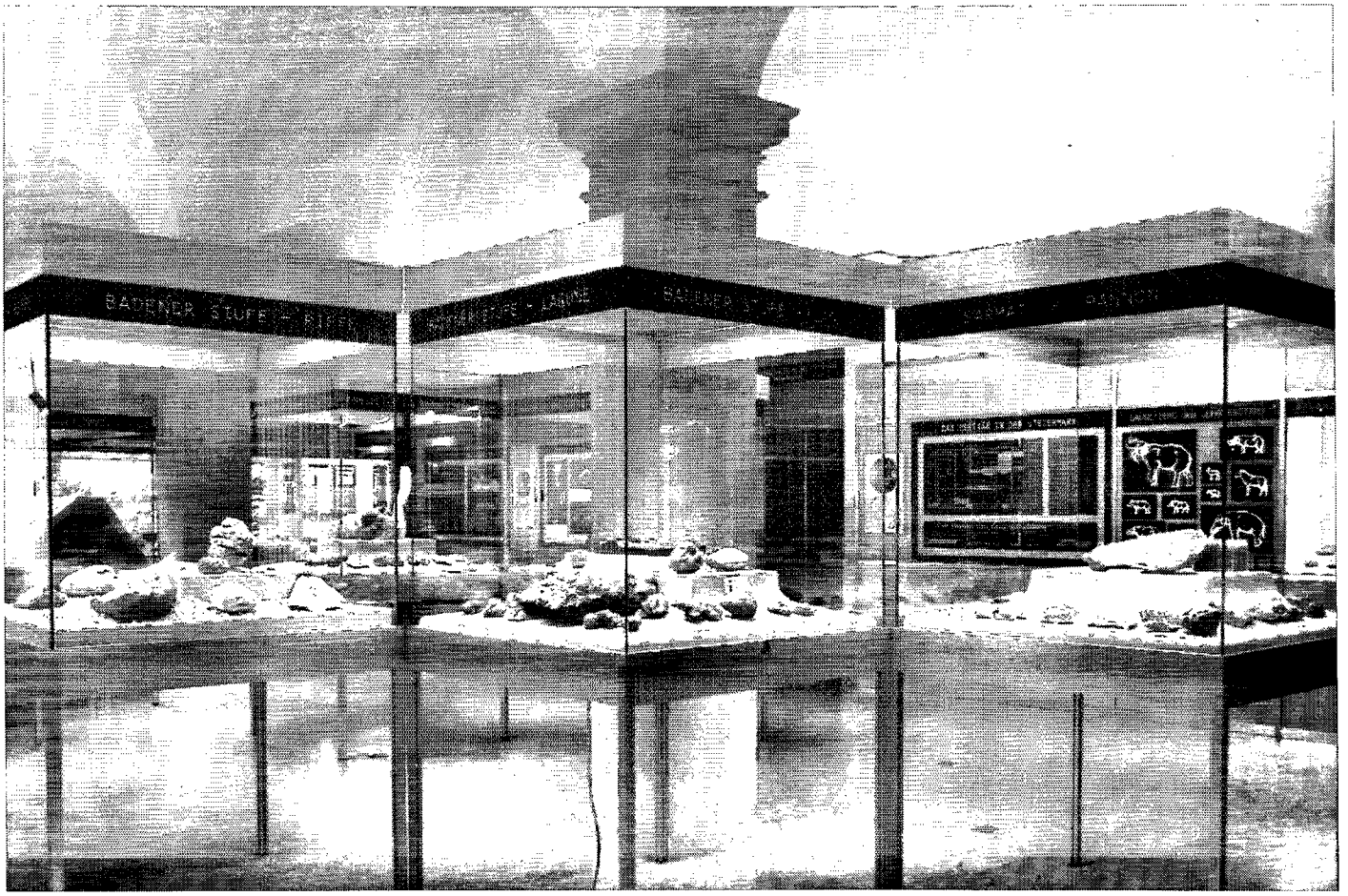
un magro consuelo. Y hay que rendir homenaje al público y a los innumerables colaboradores voluntarios del museo, tanto por su comprensión ante los contratiempos con que tropiezan, como por el reconocimiento con el que reciben la mínima mejora, demostrando así el profundo interés personal que les despierta "su" museo y todo cuanto le concierne.

Las estadísticas permiten, como se sabe, llegar a las conclusiones más diversas según la lectura que de ellas se haga. Sin embargo, las estadísticas de frecuentación de los museos carecen de ambigüedad, ya que indican simplemente el número de personas de los distintos grupos de edad que los visitan. Los excelentes resultados obtenidos por el Joanneum tienen valor de confirmación y de aliento, pero sobre todo de desafío. De unos cinco mil por año poco después de su creación, el número de visitantes pasa a un promedio de sesenta mil a fines de siglo. Luego de disminuir a veinticinco mil entre las dos guerras, vuelve a aumentar rápidamente, para alcanzar en los años cincuenta y sesenta un promedio anual de ciento sesenta mil, muy superior al registrado en los cien años anteriores. En los últimos quince años, la frecuentación anual del Joanneum se ha más que duplicado: seis millones de personas han respondido a su invitación entre 1971 y 1985, es decir, de doscientos mil a seiscientos mil o más por año. Dado que el número anual de visitantes es superior al de los habitantes de la ciudad (Graz cuenta con doscientos cincuenta mil residentes), el Joanneum ha superado ampliamente el nivel a partir del cual se considera que la frecuentación de un museo es excelente. Y, si para formular previsiones se toma en cuenta únicamente el público de las exposiciones permanentes, el menos sensible a las influencias a corto y mediano plazo, el resultado obtenido sigue siendo, independientemente de la ola de popularidad de que gozan acualmente los museos, muy notable: tres millones ochocientas mil entradas desde 1971, o sea un promedio de doscientas cincuenta mil por año.

Sin embargo, las importantes instalaciones que en los estados federados más afortunados existen desde hace varias generaciones, siguen faltando en el Joanneum: instalaciones que refuercen los vínculos entre el objeto y el visitante, que hagan la visita al museo lo más agradable posible y que creen las condiciones internas indispensables para el buen funciona-



35
Sección de Prehistoria y Protohistoria y Gabinete de Medallas: carro ritual de Strettweg (Estiria), bronce, periodo de Hallstatt, siglo VII A.C.



36
Sección de Geología: sala dedicada al mesolítico y el neolítico.

miento de los servicios. Sin embargo, ya se han dado los primeros pasos prometedores. Así pues, la sección de los jóvenes anima clubes y seminarios donde niños, adolescentes, estudiantes, docentes y museólogos elaboran en común fichas de trabajo, modelos educativos y publicaciones destinadas a los jóvenes (figuras 39 y 40), facilitando y profundizando así la comprensión del museo, verdadera memoria tridimensional del país. La vasta experiencia científica y práctica del personal del Joanneum y la aplicación de los conocimientos museográficos más modernos han permitido mejorar apreciablemente la calidad de las visitas. Y el aumento cuantitativo del público juvenil demuestra hasta qué punto este esfuerzo ha sido bien recibido: desde que el Joanneum está en condiciones de prestarle mayor atención, el índice anual alcanzó un promedio de ciento setenta mil visitantes y superó los doscientos mil en 1980. Así pues, de 30 a 40% de los visitantes del museo son niños y jóvenes. Permitirles establecer un contacto estimulante y durable con las colecciones, más que darles impresiones detalladas efímeras, es una de las tareas fundamentales del Joanneum. A esto cabe agregar los programas específicos destinados a las personas de edad y los minusválidos. Por otra parte, se han adoptado diversas medidas para prestar al público "corriente" la atención que merece, ya que los responsables del Joanneum saben muy bien que estos visitantes vienen por propia voluntad y que el objeto expuesto no sólo debe atraerlos sino saber retenerlos. Diversos boletines y folletos deplegables contribuyen a informar mejor y la prensa oral y escrita apoya de buen grado los proyectos del museo. La ampliación del horario de apertura, así como la supresión, desde hace varios años ya, del pago de la entrada para niños, jóvenes y estudiantes también han contribuido en gran medida a hacer el museo más accesible a todas las categorías de visitantes.

Pero, más allá de las exposiciones permanentes, las exposiciones temporales especiales (más de setecientas en los últimos quince años) y otras manifestaciones específicas, como cursos, conferencias, visitas guiadas, seminarios y excursiones en toda la provincia (más de mil trescientas) focalizan el interés de la población sobre ciertos temas, atraen nuevos adeptos al museo y hacen que conserve sus viejos amigos. La participación del Joanneum en importantes exposiciones nacionales e internacionales, así como la organización

o el apoyo logístico prestado a algunas grandes retrospectivas constituyen una faceta suplementarias de las numerosas actividades que se llevan a cabo en beneficio del público. Por último, más de cuatrocientas publicaciones (revistas especializadas, monografías y catálogos) permiten a los aficionados profundizar en ciertas cuestiones técnicas de competencia del museo y constituyen a la vez el nexo entre el Joanneum y centenares de instituciones afines del mundo entero.

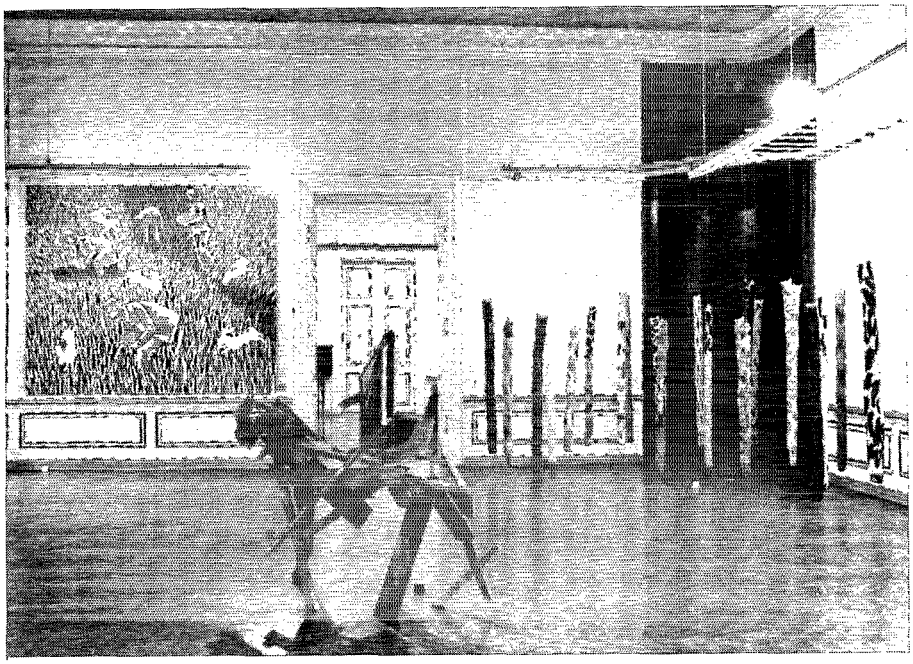
Los entretelones del Joanneum

A causa de la antigüedad de su origen y de su calidad excepcional, las colecciones del Joanneum exceden el marco regional. Completarlas y enriquecerlas por la adquisición de nuevas piezas u otros medios sería aspirar a la cuadratura del círculo, dada el alza vertiginosa de los precios y la escasez crónica de personal. Sin embargo recientemente se han realizado importantes adquisiciones, fruto de campañas de investigación en el campo de las ciencias naturales o de la pre y la protohistoria, de los inventarios regionales del patrimonio cultural tradicional, o bien de los esfuerzos financieros concentrados especialmente en la artesanía y las bellas artes. Por lo demás, sigue existiendo cierto "espíritu cívico" que se traduce en donaciones, legados y préstamos a perpetuidad de generosos benefactores, dignos del máximo reconocimiento.

Un museo debe conservar y presentar sus colecciones tanto para las generaciones presentes como para las venideras; no puede entonces limitarse al mero registro de sus adquisiciones. Los objetos deben ser limpiados, preparados, tratados y restaurados; es preciso identificarlos, inventariarlos y catalogarlos, además de reunir la documentación correspondiente e informar al público de su adquisición; por último, deben ser almacenados en condiciones que garanticen su buena conservación. La exigencia de tenerlos en todo momento a disposición de investigadores y docentes constituye una fuente de preocupación permanente para cualquier museo. También en ese campo el Joanneum ha realizado progresos que permiten a sus responsables contemplar el porvenir con cierto optimismo.

El palacio de Leslie de Graz, que en el momento de la fundación del Joanneum podía calificarse de local funcional, no satisface ya las exigencias actuales. El respeto por la arquitectura histórica dificulta las tentativas de ampliación de los locales

37
Exposición temporal en la Galería Nueva.

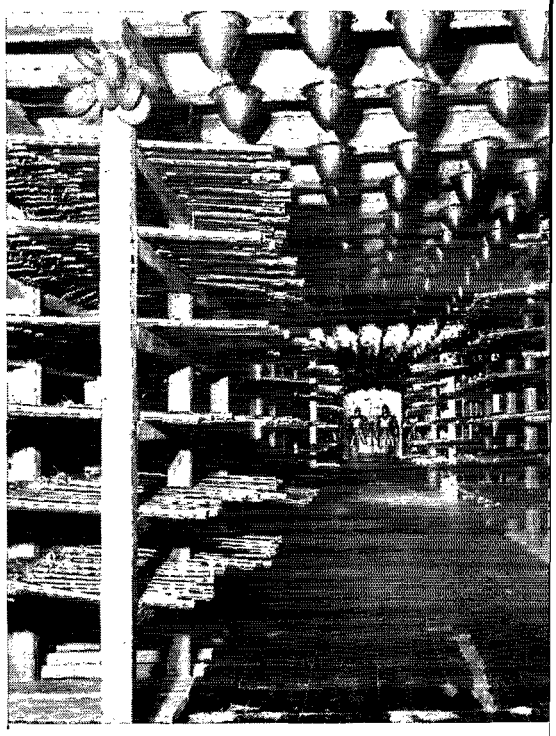


que exige el creciente volumen de las colecciones. La mejor utilización del espacio gracias a métodos modernos de almacenamiento y la habilitación de salas complementarias han permitido ya despejar notablemente ciertas secciones, pero no por ello el espacio deja de contarse entre las principales preocupaciones del museo.

Por otra parte, las tareas de conservación no se limitan a las colecciones y conjuntos arquitectónicos como el Castillo de Eggenberg y su gran parque. Dadas las amenazas crecientes que se ciernen sobre el medio ambiente, es preciso que el museo participe activamente en la protección del patrimonio natural y cultural, aportando sus conocimientos especializados de las especies animales y vegetales amenazadas y su competencia en la ejecución de todos los trabajos de arqueología local. Del mismo modo debe responder a miles de consultas y supervisar unos cincuenta pequeños museos regionales, además de llevar a cabo las múltiples tareas que exige la documentación científica.

Desde su fundación, el museo se ha dedicado de manera particular a la investigación, tarea indisolublemente ligada a las que acaban de enumerarse. Con el correr del tiempo, una larga sucesión de

38
El Landeszeughaus, que alberga en su edificio original treinta mil armas ofensivas y defensivas de los siglos XVII y XVIII, es el único arsenal de su tipo en el mundo entero que se ha preservado íntegramente.



hombres de ciencia fue sentando las bases que permiten hoy al equipo científico del museo consagrase a nuevas investigaciones de interés público. Ya se trate de la historia de las ideas o del desarrollo de la provincia, de la prospección minera o de la protección de los hábitat naturales, los investigadores del Joanneum actúan en todos los frentes. El hecho de que su colaboración y su asesoramiento sean buscados y apreciados más allá de las fronteras del estado federado es una prueba adicional del dinamismo que conserva aún hoy la idea original que inspiró la creación del Joanneum. El entusiasmo de todos aquellos que se han dedicado en cuerpo y alma al Museo del Estado Federado de Estiria lo hizo merecedor en 1983 del Premio Museo del Consejo de Europa por su "excepcional contribución a la comprensión del patrimonio cultural europeo"[1].

Los administradores del Joanneum, el más grande de los museos provinciales de Austria, tienen clara conciencia de la multiplicidad y trascendencia de su cometido y de sus responsabilidades. Saben asimismo que un museo debe ser a la vez estático y dinámico: estático por lo que hace a la conservación de sus colecciones, dinámico cuando se trata de su enriquecimiento, estudio y difusión. Y pueden estar seguros de que este depositario de los tesoros de la comunidad sabrá responder a las exigencias de los tiempos futuros y seguir siendo fiel al espíritu de las palabras con que su fundador prologara sus estatutos: "La evolución permanente y el progreso incesante son la meta del individuo, de las naciones, de la humanidad entera (...). En el escenario de un mundo en perpetua renovación, permanecer inmóvil es quedarse atrás (...). El río que se estanca se convierte en banco de hielo o pantano. Sólo hay vida donde reinan la luz y el calor". ■

[*Traducido del alemán*]

1. El Premio Museo del Consejo de Europa tuvo origen en un informe presentado a la Asamblea en 1977. Sobre la base de la Recomendación 806 adoptada por la Asamblea en esta ocasión, el Comité de Ministros apoyó la creación de dos premios para museos europeos. Mientras el Premio Museo Europeo del Año está vinculado a las innovaciones introducidas en el campo de la museología en el curso del año transcurrido, el Premio Museo del Consejo de Europa no tiene límites en el tiempo. Múltiples factores, que van de la concentración sobre un tema europeo a la cooperación con los sistemas de préstamos o de intercambios, pueden por consiguiente intervenir en el criterio de atribución de este premio, que tiene por objeto incitar a los museos a contribuir a una mayor comprensión de la riqueza y la diversidad de la cultura europea. Véase también en *Museum*, n.° 142, 1984, el artículo de Kenneth Hudson titulado "Una cruzada en favor del consumidor: los primeros siete años del Premio Museo Europeo del Año".



39-40
Diversos aspectos de las actividades de la sección de los jóvenes.



La radioconservación en el Museo de Bohemia Central de Roztoky

J. Urban

Nació en 1918. Se graduó en el Instituto de Tecnología Química de Praga, en 1946. Obtuvo el doctorado en tecnología en 1949 y en ciencias en 1966. Desde 1956 a 1980 trabajó en el Instituto de Investigaciones Nucleares de Řež. Su principal campo de actividad lo constituyen la radioquímica y la aplicación de radiaciones ionizantes a la conservación.

P. Justa

Nació en 1955. Se graduó en el Instituto de Tecnología Química de Praga, en 1981. Colabora con el Museo de Bohemia Central. Se interesa particularmente en la conservación de las obras de arte mediante radiaciones Gamma y procedimientos de polimerización.

Mientras en los países industrializados se tiene una idea bastante clara de la amenaza que pesa sobre ciertas especies animales y vegetales, no se presta ninguna atención a la existencia de plagas que representan un peligro cada vez mayor para los objetos históricos de madera, cuero, tejido, papel y otros materiales que constituyen las colecciones de los museos. Aproximadamente, entre 50 y 60% de los objetos del Museo de Bohemia Central de Roztoky están infestados de carcomas y otros parásitos. Desgraciadamente no disponemos de datos estadísticos suficientes sobre otras regiones del país o del exterior, pero es de temer que la situación no sea muy diferente.

Inconvenientes de los métodos de tratamiento tradicionales

Combatir las plagas implica a la vez la protección preventiva de los objetos amenazados y su tratamiento por métodos químicos. En las circunstancias actuales, los dos métodos tienen sus limitaciones y los mejores resultados se obtienen mediante una combinación de ambos.

La protección preventiva exige locales de depósito de grandes dimensiones. A medida que aumenta el número de piezas de la colección, los depósitos (con frecuencia inadecuados para albergar ese tipo de objetos) se ven cada vez más abarrotados, con lo que se multiplican los riesgos de infestación y deterioro. Es indispensable entonces contar con métodos activos para exterminar los parásitos.

Para eso se han venido usando hasta ahora productos químicos. El tratamiento con insecticidas líquidos es fácil de aplicar desde un punto de vista técnico (por revestimiento, inmersión o rociado), pero su eficacia es relativa, ya que el insecticida no penetra hasta las capas más profundas del material. El gas (por ejemplo, ácido cianhídrico, fosfuro de hidrógeno u óxido de etileno) es más activo porque se aplica a gran presión, pero este método requiere cámaras especiales y puede tropezar con la oposición de las autoridades, ya que los museos y los talleres de conservación se encuentran habitualmente en zonas pobladas y las normas sanitarias exigen chimeneas de ventilación de treinta metros como mínimo para la fumigación, requisito imposible de cumplir en la mayoría de los casos, por razones estéticas o de planificación urbana. La fumigación de todo el depósito, por otra parte, no da resultados satisfactorios, ya que no permite alcanzar ni la concentración necesaria ni la presión suficiente de los fumigantes.

Ventajas del tratamiento por radiación

El inconveniente de todos los métodos químicos conocidos es la insuficiencia de su efecto en profundidad, cosa que no ocurre con las radiaciones ionizantes, tratamiento sumamente eficaz si consideramos que los rayos Gamma del isótopo de cobalto radioactivo (GOCo) son capaces de atravesar incluso objetos de hasta un metro de diámetro, exterminando así todos los insectos que los hubieran invadido. Una dosis de 250 a 500 Gy basta para eliminar la carcoma, en todas las fases de su ciclo vital. Este tratamiento no deja en el objeto ningún residuo nocivo o pernicioso para la salud ni altera en absoluto la madera, los colores, las pinturas al óleo o a la témpera, los recubrimientos, las colas, la paja, los tejidos, el cuero, el papel o el pergamino. La dosis de 500 Gy es baja si se considera la escasa sensibilidad del material no biológico a las radiaciones. En caso necesario, puede repetirse hasta veinte veces sin provocar ningún daño en el objeto expuesto.

La ventaja más importante de este método es que un gran número de objetos puede reunirse en la cámara de irradiación y tratarse simultáneamente (figura 41).

En contrapartida, el inconveniente re-

lativo es que no protege de ulteriores infestaciones. Por consiguiente, inmediatamente después de la radiación hay que proceder a un tratamiento preventivo de la superficie del objeto irradiado revistiéndolo con un insecticida persistente, capaz de impedir que se desarrollen nuevos huevos o que lo invadan hongos y mohos. Cabe señalar además que los objetos pueden ser irradiados incluso si se encuentran embalados en cajas de madera o metal, con lo que se reduce al mínimo el riesgo de daño por desplazamiento.

La radiación ionizante puede aplicarse también para provocar la polimerización en procedimientos de petrificación, pero este método es inutilizable en aplicaciones masivas, por lo cual no lo trataremos aquí. La radiopetrificación se encuentra todavía en la fase experimental. Quedan por resolver los problemas que plantean la diversidad de los materiales a petrificar y la disponibilidad en el mercado de los monómeros necesarios. Este método exige planteamientos específicos para cada caso y no puede emplearse todavía de manera rutinaria.

Descripción del servicio de radioconservación

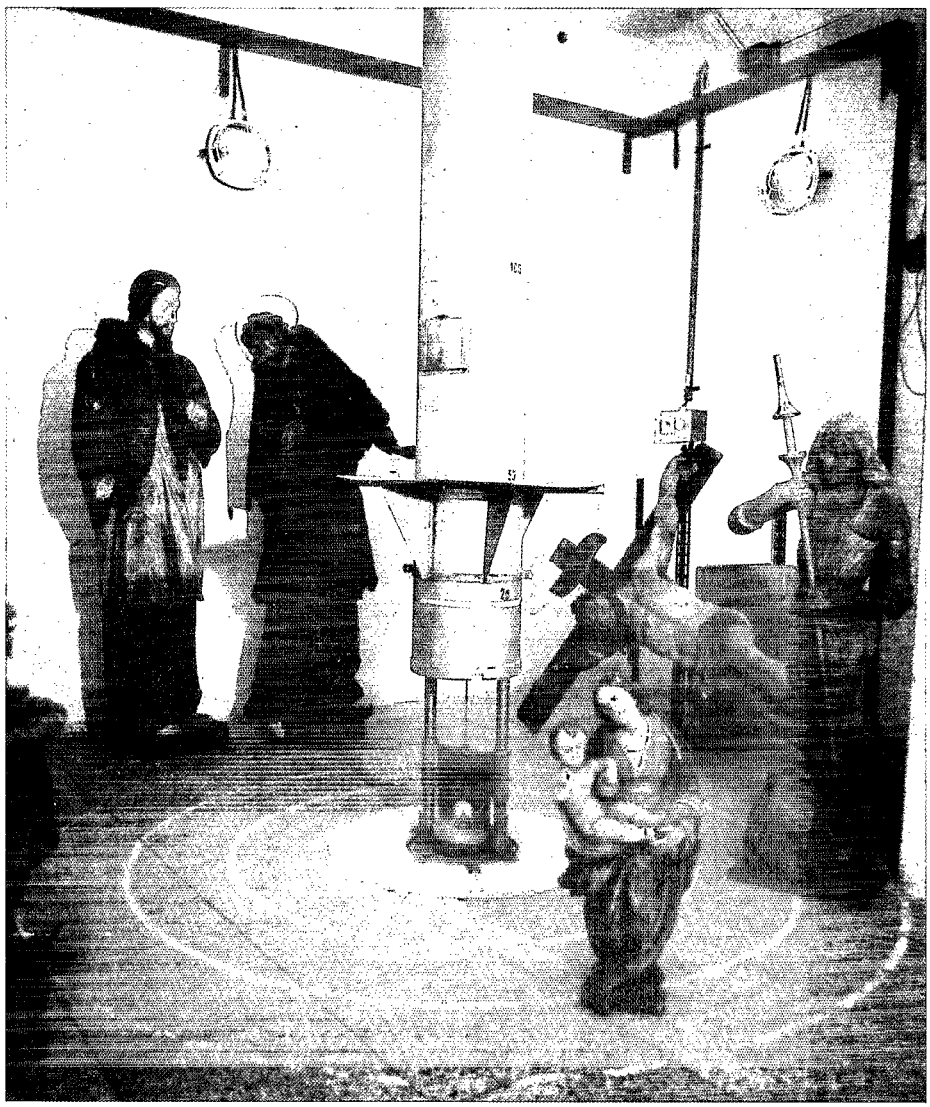
Entre 1976 y 1980 se instaló un servicio de radioconservación en el Museo de Bohemia Central de Roztoky, en colaboración con el Instituto de Investigaciones Nucleares de Řež. Este servicio, utilizado exclusivamente para tratar las colecciones de objetos históricos, se encuentra en el sótano de la antigua cervecería del castillo y tiene cinco salas, con una superficie total de 120 m². Los objetos voluminosos o pesados se transportan en carretillas de cuatro ruedas. La cámara de irradiación mide 4,5 × 4,5 × 3,6 m (figura 42). Las paredes, que originalmente tenían un metro de espesor, fueron reforzadas con una capa de cemento de veinte centímetros. Otra medida de protección consistió en construir un nuevo techo de hormigón armado de veinte centímetros de espesor.

Se dispusieron además una sala de comando, un depósito, una sala de manipulación y un laboratorio de conservación química con un sistema extractor de gran potencia que permite utilizar sustancias peligrosas. La puerta blindada de la cámara de irradiación, de fundición de quince centímetros de espesor, se abre y se cierra electrónicamente (figura 43). La protección así obtenida permite triplicar la capacidad inicial de la bomba de cobalto (66 TBq), que se encuentra ubicada bajo el nivel del suelo de la cámara de irradiación, en un contenedor de transporte adaptado KIZ 10.000, de plomo y acero inoxidable. La bomba y un obturador de seguridad se levantan por medio de un sistema de cables y poleas accionados desde la sala de comando hasta quedar en posición de irradiar.

Los sistemas de señalización y de bloqueo eléctrico y mecánico garantizan la seguridad del personal. La puerta de la cámara de irradiación no puede abrirse cuando la bomba está en posición de irradiar; inversamente, tampoco es posible poner la bomba en marcha si hay alguien en la cámara y la puerta no está cerrada.

La evacuación de los productos radiolíticos del aire (ozono y óxido de nitrógeno) se efectúa por medio de dos ventiladores que renuevan totalmente el aire de la cámara de irradiación en un lapso de treinta y tres u once minutos, según la puerta esté cerrada o abierta. Este método de eliminación de los productos radiolíticos tiene un coeficiente de seguridad 10, de modo que al terminar la operación es posible penetrar en la cámara sin riesgo alguno.

Estos dispositivos de seguridad van acompañados de un sistema luminoso de señalización que informa al operador de todo lo que pasa en la cámara de irradiación. Este sistema comprende las señales luminosas de la cámara, las que se encuentran encima de la puerta blindada y las del tablero de comando que indican la posición de la bomba, el funcionamiento de los ventiladores y si se puede abrir o cerrar la puerta de la cámara. La elevación o descenso de la bomba de cobalto puede visualizarse en la pantalla de televisión que se encuentra encima del tablero de comando. La posición de descanso de la bomba dentro del contenedor está indicada por un radiómetro conectado al tablero de comando que mide la actividad en la cámara. El sistema de seguridad "de una sola llave", que excluye la posibilidad de irradiación accidental, está además reforzado por un mecanismo que en caso de emergencia puede accionarse



41
Objetos de madera preparados para ser tratados por irradiación.

desde el interior de la cámara y que hace que la bomba descienda inmediatamente al contenedor y la puerta blindada se abra.

Las ventajas de un servicio de radioconservación

Dado que el servicio de radioconservación del Museo de Roztoky es probablemente el único de este tipo instalado en una institución cultural, tal vez resulte interesante señalar sus ventajas y la simplicidad de su funcionamiento. Un museo no es un lugar muy adecuado para alojar una cámara de irradiación, hecho que se ha tenido en cuenta en la concepción técnica del servicio. En primer lugar, su instalación en el sótano hizo innecesaria la construcción de gruesos muros de protección, con lo cual se preservó el carácter histórico del Castillo de Roztoky. Por lo demás, el problema que plantea la recarga de la bomba de cobalto 60 se ha resuelto aquí de un modo muy sencillo. El contenedor KIZ 10.000, que es transportable, se desmonta y se lleva al Instituto de Investigaciones Nucleares de Řež, que no está lejos de Roztoky. Una vez allí, la bomba se recarga en una piscina especial de 2,5 m de profundidad. La operación completa, comprendidos el desacoplamiento, el transporte, la carga y el montaje, dura tres días.

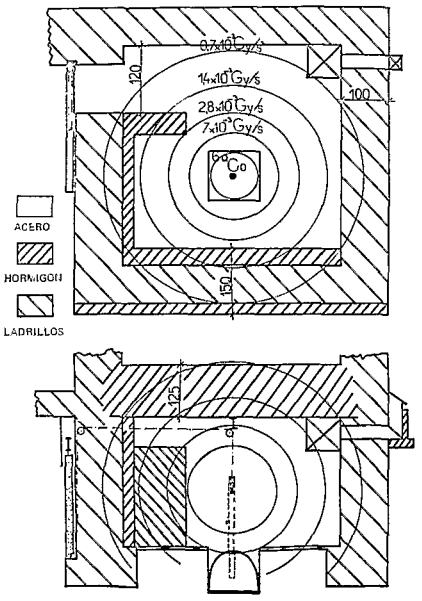
El desplazamiento de la bomba para ponerla en posición de irradiar y devolverla al contenedor se efectúa manualmente, gracias a un dispositivo mecánico que prescinde absolutamente de la electricidad, lo cual permite interrumpir la irradiación incluso en caso de corte de energía. La devolución de la bomba al contenedor reviste la máxima importancia para la seguridad de la operación. Por ello está señalizada de diversas maneras y puede también verificarse visualmente en el monitor de una cámara de televisión. Un cilindro fabricado con una lámina de duraluminio, accionado por control remoto desde la sala de comando, impide que la apertura del contenedor sea bloqueada durante la irradiación por una astilla de madera, un animal pequeño o cualquier otra eventualidad. En caso de incendio, la bomba vuelve también inmediatamente al contenedor: el detector de incendios acciona automáticamente el circuito eléctrico de emergencia antes mencionado que devuelve instantáneamente la bomba a su posición de descanso dentro del contenedor.

El servicio de radioconservación del Museo de Bohemia Central de Roztoky viene funcionando desde 1982 con una capacidad de tratamiento de 1.850 objetos de medianas dimensiones por año.

La radioconservación es un procedimiento de restauración revolucionario en un campo en el que precisamente los métodos de trabajo tienden a permanecer estancados. Hubo entonces que empezar por vencer la actitud conservadora de nuestros restauradores, para que aceptaran el método y empezaran a apreciar su gran eficacia, su inocuidad y la economía de tiempo que permite.

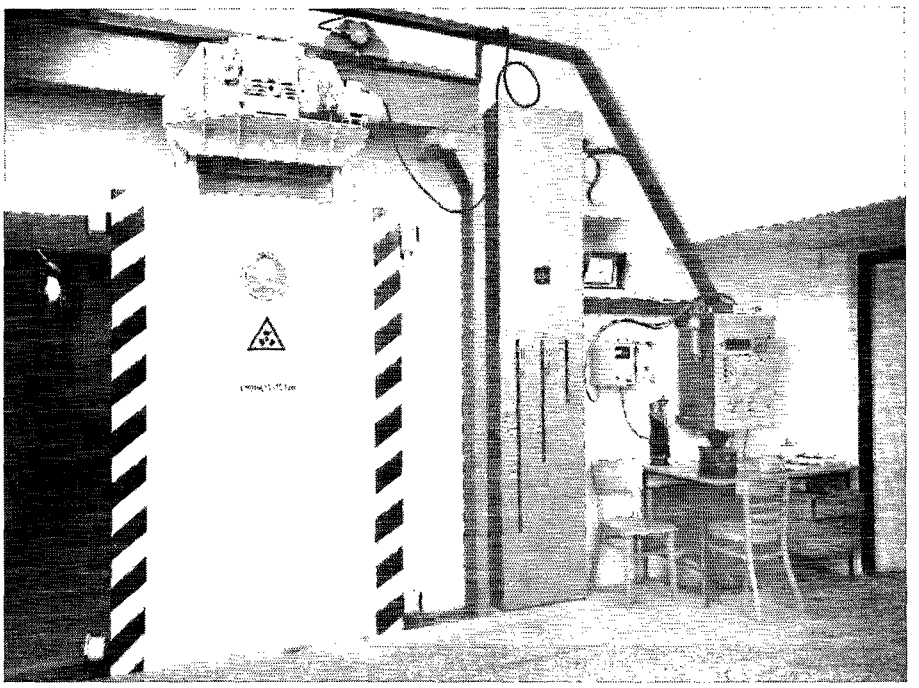
La instalación puesta en servicio en Roztoky responde a todas las exigencias de la restauración, incluso en una institución tan "conservadora" como un museo. ■

[*Traducido del inglés*]



42
Plano de la cámara de irradiación.

43
Entrada de la cámara de irradiación y dispositivos de comando.



El museo como espacio de la acción simbólica *

Sheldon Annis

Realizó estudios de urbanismo (M.A.) y de geografía (Ph.D) en la Universidad de Chicago, Estados Unidos de América. Es asistente de investigación en la Oficina de Planificación e Investigación de la Inter-American Foundation y jefe de redacción de la revista *Grassroots Development*, publicada por esta fundación. Vivió muchos años en América Central, donde trabajó como asesor de diferentes agencias de desarrollo económico y llevó a cabo investigaciones sobre los tejidos de Guatemala.

* Deseo expresar mi agradecimiento al profesor William D. Pattison, de la Universidad de Chicago, cuyo aliento y estímulo me ayudaron tanto en la elaboración de este trabajo.

En los últimos años el concepto de símbolo ha sido objeto de múltiples trabajos de erudición. Todo un cortejo de términos relacionados con él (signo, señal, semiótica, emblema, ícono, *signans, signatum*) recorre no pocas disciplinas tan diversas como la antropología, la historia del arte, la lingüística, la folklorología, la geografía y la crítica literaria. El diccionario de la Real Academia Española define el *símbolo* como "imagen, figura o divisa con que materialmente o de palabra se representa un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia que el entendimiento percibe entre este concepto y aquella imagen". En otras palabras: es una cosa que representa otra, en virtud de una correspondencia analógica. Pero sí se sabe lo que el símbolo *no es*: no es una ecuación algebraica en la que S = *otra cosa.* Porque los símbolos son, ante todo, multívocos y polivalentes, es decir múltiples en significados y combinaciones. Cambian según el contexto y ganan matices con el uso. Es precisamente esa plasticidad y no su capacidad de representación directa lo que convierte al símbolo en un elemento medular de la acción y el pensamiento humanos.

Un museo es una suerte de reserva cultural, un lugar donde se custodian, clasifican y exponen objetos substraídos a su contexto natural. Cuando se los presenta en el marco de una exposición, los objetos se transforman y adquieren nuevas significaciones. La reserva, entre otras cosas, sirve como punto de enlace. Desde el punto de vista de la significación, el objeto-símbolo oscila entre dos mundos, el mundo del que proviene y el mundo creado por la muestra.

Por la sola presentación de los objetos, los museos garantizan a los visitantes su validez y su inserción en campos de significación más vastos. Los conservadores de museos están destinados, en última instancia, a comunicar contenidos culturales. Al seleccionar los objetos y disponerlos de una manera determinada, le confieren legitimidad. Implícitamente, el invisible conservador parece decir al visitante que los objetos tienen un sentido y que hay que tomarlos en serio. Sin embargo, hay una distancia entre el mundo del objeto y el mundo del museo, así como hay una distancia, de otra naturaleza, entre el mundo del museo y el mundo del espectador. Pero aunque sea el museo el que asegure que los objetos expuestos son dignos de admiración, aun así, el visitante aprehende su significación de una manera absolutamente personal y el sentido que él les da puede ser en gran medida independiente del mensaje concebido por quien proyectó la exposición. Para el visitante, ese sentido es decubrimiento o creación. Ahora bien: ¿Cómo llega el visitante a constituir una reserva personal de símbolos? Y la capacidad de asociar objetos y significados, ¿tiene algo que ver con la popularidad y el éxito creciente de los museos en todo el mundo? La respuesta a estas preguntas se encuentra, me parece, en el hecho de que el museo es un medio de expresión, lo cual, a su vez, tiene que ver con su naturaleza tangible. Como una suerte de texto que proyectara símbolos y debiera ser leído, interpretado y vivido, el museo posee sus rasgos distintivos. A diferencia de una película, de un libro o de un cuadro, los símbolos del museo pueden ser abordados desde diversos ángulos (literalmente) y según un número casi infinito de series y combinaciones. El significado de la experiencia del visitante dependerá del itinerario que elija recorrer, entre símbolos estáticos.

Comparemos el museo con una obra de teatro: el público permanence inmóvil durante la función, los símbolos se desplazan en el escenario ("actúan"). El mensaje, cuyo ritmo y transmisión dependen de los actores, está sujeto a la receptividad y sensibilidad del auditorio. La situación se invierte en un museo: el "director teatral" articula un escenario disperso con objetos-símbolos inmóviles y el público crea su propio "ritmo". En cierto modo, cada visitante escribe su libreto personal, avanzando a través de un bosque de símbolos y procurando vincularlos por asociaciones y significados, como si fuera a la vez autor y protagonista de su propia pieza.

Las exposiciones suelen concebirse como un todo dramático. Muchas de ellas (sobre la evolución de la humanidad o la historia del aluminio o el desarrollo de la cerámica etrusca) están organizadas como verdaderos microdramas. Pero, como



44
El hombre y el centinela, aguafuerte de Marc Chagall, 20 cm x 15 cm, reproducido en: Milton S. Fox (dir. publ.), *Marc Chagall: his graphic work*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1957. Por el ordenamiento "irracional" de sus elementos, esta obra evoca el "espacio onírico" del visitante de un museo.

cualquier visitante de museo sabe, los pensamientos y la coreografía del espectador rara vez obedecen al libreto imaginado por quien diseñó la exposición. El libreto personal no está obligado a respetar la seriedad didáctica de la exposición y mucho menos su propuesta conceptual de conjunto. La aventura del visitante es mucho más compleja: desprolija, improvisada y a menudo placentera.

Cuando uno se pregunta de qué modo el visitante condensa los significados que suscitan los objetos expuestos y los símbolos que va encontrando a su paso, es útil imaginar que los diversos "libretos" o hallazgos simbólicos se producen simultáneamente en varios planos. Esos planos de la interacción objeto-espectador pueden ser pensados como "espacios". Tres de ellos se analizan a continuación: el espacio onírico, el espacio pragmático y el espacio cognoscitivo.

El espacio onírico

Es un campo no racional de formación de imágenes. En el museo, el espacio onírico es el campo de interacción entre los objetos sugerentes y la conciencia no racional del espectador.

Hagamos abstracción, por un instante, del orden en que se exponen los objetos y de los rótulos que los identifican. El museo se convierte así en un recinto cargado de motivos, formas, colores y sonidos. El visitante avanza y sobre ese telón de fondo abstracto aparece un paisaje cambiante de objetos sugerentes: objetos despojados de su uso primitivo y lejos de su contexto natural pero presentados con una habilidad que sabe evocar otros tiempos y otros lugares. La mente y el ojo del espectador captan de modo irracional ciertos objetos que conmueven la memoria y provocan asociaciones donde se mezclan los fantasmas, los deseos y las angustias. Este subconjunto de objetos abarcados por el ojo y la mente delimita el espacio onírico.

El espacio onírico es similar al creado por la pintura expresionista. Tomemos, por ejemplo, el aguafuerte de Chagall titulado *El hombre y el centinela* (figura 44). Vemos allí objetos disociados de las relaciones que imperan en la realidad. La forma y la línea no representan: sugieren. Los objetos, incorpóreos, se convierten en símbolos o al menos los desatan. El rostro de un hombre (¿o de una mujer?) está encaramado sobre un caballo que a su vez sobrevuela una casa (¿un caballo de humo, una casa que humea?) de donde parte un centinela que marcha (¿es el mismo hombre? ¿Y qué vigila?). Un caballo, una casa y un centinela en el lugar de un torso descansan sobre piernas carnosas (¿masculinas?) sentadas en una silla.

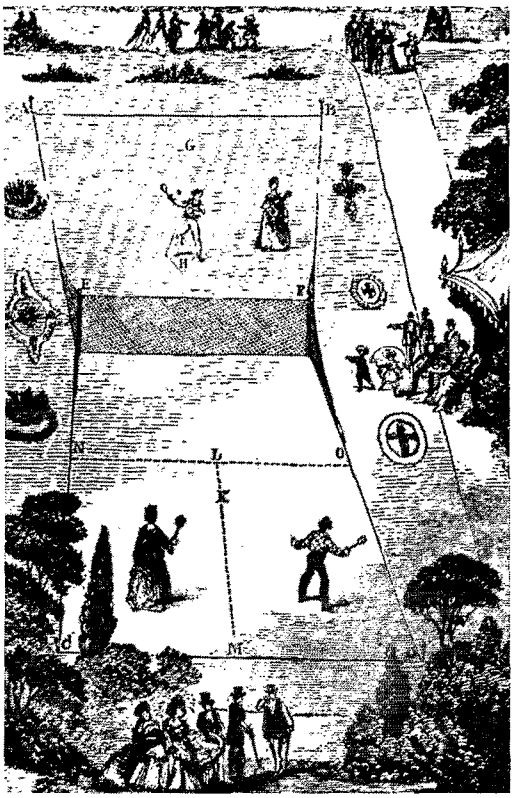
Hay un desorden contextual, pero se trata justamente del tipo de desorden que carga la obra de provocación. El espectador experimenta un doble placer: prueba su sintonía emocional con el artista, verifica su propia respuesta frente a lo que aquél sugiere (¿hay un caballo, un centinela en mí?) y también se interna en un proceso intelectual de síntesis, de conjetura, de interpretación de la personalidad del artista y de sus símbolos (¿había un caballo y un centinela en Chagall?).

Los símbolos de la pintura expresionista son planos y fijos. Al espectador sólo le cabe detenerse ante la superficie del cuadro, proyectarse en ella, medir su propio mundo imaginario con el espacio onírico de otro. El paisaje simbólico del museo, por el contrario, es tridimensional. El visitante puede entrar, atravesarlo y salir. Puede aminorar la velocidad de las imágenes, acelerarlas, detenerlas. El museo se vive como la fulgurante travesía de una constelación de símbolos. La mirada, el pensamiento y la marcha se conjugan para conferirle velocidad y dirección a la tercera dimensión. En el espacio onírico del museo fluye un río de imágenes y significados sumamente personales más o menos conscientes, a veces tranquilizantes, otras sorprendentes: "me gusta, no me gusta, no me interesa, ya lo conozco ..."

El espacio pragmático

El espacio pragmático es el campo de actividad donde la presencia física adquiere más significación que los objetos. El visitante es sin duda allí el símbolo principal. Los circuitos que elige pueden tener significados absolutamente independientes de los contenidos del museo.

Tomemos, por ejemplo, el caso del turista que va al Louvre. La visita puede ser el símbolo de un viaje a París, lo cual, a su vez, tiene una significación personal cuando en las espaldas pesan cincuenta



45
Una tarde en la cancha de tenis.
La interpretación vigorosamente socializada de la acción que se desarrolla en el terreno evoca el "espacio pragmático" del visitante de un museo (Tomado de Walter C. Wingfield, *The major's game of lawn tennis*, Londres, 1873).

semanas de trabajo rutinario signadas por la preocupación del dinero. El encuentro con el museo se vive entonces como una verdadera conquista. Después de haber recorrido heroicamente en dos horas todos los rincones del museo, el viajero parte exhausto pero satisfecho, llevándose como trofeo un objeto comprado en la tienda del museo, la prueba tangible de su visita: haber pasado por allí es una afirmación.

El espacio del museo se convierte en el campo de complacencia narcisista: "aquí estoy yo, un conocedor. Aquí estoy yo, un ser que reflexiona". Pero, sobre todo, el espacio pragmático es el campo de satisfacción de nuestro ser social. Cualquier observador instalado en la puerta del museo puede constatar que los forasteros suelen visitarlo en grupos caracterizados por la paridad social (cónyuges, amigos, turistas participantes de un viaje organizado); mientras la gente del lugar llega casi siempre en grupos cuya disparidad es evidente (padres e hijos, docentes y alumnos, guías y visitantes). Esta disparidad genera cierta tensión. Las funciones sociales de unos y otros se ponen en evidencia, a través de gestos y palabras. A medida que, por grupos de dos o tres miembros, estos visitantes socialmente dispares recorren el espacio pragmático del museo, se desarrolla entre ellos una suerte de juego escénico, una representación teatral para y contra el otro. Para la mayoría de estos visitantes no hay nada más interesante que desempeñar el papel social que le es propio.

La materialidad física del museo favorece esta clase de juego social, lo mismo sucede en un ámbito tan distinto como la cancha de tenis representada en la figura 45. Pero a diferencia de lo que ocurre en la cancha de tenis (o en una iglesia o en un teatro), en un museo la atención del visitante está sujeta a pocas reglas. Abandonado a su propia deriva, el visitante encuentra la dirección y el ritmo adecuados a sus funciones y expectativas personales. Puede buscar espacios calmos o ruidosos, llenos o vacíos, serios o frívolos. Puede ignorar con toda libertad las intenciones didácticas del conservador. Suele ocurrir también que una persona mayor o más instruida dé explicaciones a una persona de menos edad o menos conocimientos. En suma, las piezas expuestas en el museo son como esos objetos interesantes y curiosos que adornan el salón de una casa y sirven de tema de conversación: abren el acceso a mundos más importantes del interés humano.

En el espacio pragmático, la visita al museo constituye, por lo general, un acontecimiento placentero y socializado: estar allí en un contexto social determinado es, a la vez, causa y efecto. Y poco importa, en realidad, si las monedas expuestas eran chinas o romanas.

El espacio cognoscitivo

El espacio cognoscitivo es el ámbito que corresponde al pensamiento racional y al orden asignado. En los museos, es el espacio definido por un subconjunto de símbolos que el espectador manipula a fin de adquirir "conocimientos" o "educación".

Los conservadores de museo hacen grandes esfuerzos por organizar con eficacia el espacio cognoscitivo. Los objetos son clasificados y distribuidos con el propósito de ilustrar conjuntos de ideas. Por ejemplo: cuando el visitante de una exposición de herramientas paleolíticas las interpreta como productos de un cierto periodo o como objetos funcionales o como elementos de una secuencia evolutiva, las está analizando desde un punto de vista cognoscitivo.

En ese espacio, a diferencia de lo que ocurre en el espacio onírico y en el pragmático, el espectador se encuentra a menudo en la misma longitud de onda del conservador. Allí, un conjunto de objetos presentados con habilidad procura comunicar una idea y a veces lo consigue. Una sala de pintura puede ilustrar el florecimiento de cierta edad de oro. El corte de un motor alimentado a gasolina puede mostrar la mecánica de la combustión interna. Una vitrina entomológica puede representar la división taxonómica de los insectos o, tal vez, en un plano cognoscitivo levemente superior, ilustrar el principio científico en el que se basa esta clasificación. Las ideas están ahí, falta aferrarlas, concretarlas. La interacción física, visual y mental con los objetos va regulando el proceso de comprensión.

Casi siempre los conservadores conciben la disposición de las salas en función de un orden cognoscitivo. El diseñador de una muestra desarrolla una idea —la evolución histórica del caballo, por ejemplo (figura 46)— mediante formas físicas inscritas en el piso y los muros del museo. Objetos y palabras constituyen su lenguaje. Los órdenes inferiores preceden a los superiores, los periodos más antiguos a los más recientes, lo primitivo a lo moderno.

Sin embargo, la capacidad de desprender significados depende menos de la *Gestalt* cognoscitiva de los objetos que de la *Gestalt* cognoscitiva del observador. Como la cabal comprensión del mensaje del conservador requiere paciencia, sosiego, tiempo libre y ausencia de empellones, la mayoría de los visitantes del museo ingresa al espacio cognoscitivo con una actitud selectiva. Lo más probable es que el espectador ocasional y poco metódico se incline menos por lidiar con secuencias y funciones y más por explorar objetos que tienen para él un determinado valor personal: selecciona un conjunto de objetos para analizarlos racionalmente en función de sus intereses, su formación y su campo de visión inmediata.

No es un defecto que la apreciación cognoscitiva se independice con frecuencia del designio de la exposición, ya que existen muchas maneras "válidas" de ver con espíritu cognoscitivo un museo, una muestra o incluso una pieza aislada. Un garrote originario de Australia, por ejemplo, puede ser considerado el producto de una cultura determinada, o bien de un lugar, de una época, de un nivel tecnológico dado, o bien la respuesta a

46
La evolución del caballo. Este dibujo, que expresa una relación enteramente inductiva por medio de referencias dimensionales, evoca el "espacio cognoscitivo" del visitante de un museo. (Tomado de Edmund Samuel, *Order: in life,* Englewood Cliffs, Nueva Yersey, Prentice-Hall, 1972.)

una necesidad ecológica, o un objeto ritual, un arma mortal, una obra de arte, un producto fabricado con materiales particulares, un objeto que presenta similitudes con otros, una pieza interesante para agregar a una colección, o bien algo que tiene valor comercial o incluso que resulta fotogénico. El objeto en sí es el paciente inerte de los innumerables contextos cognoscitivos en que lo instala el pensamiento.

A menudo se critica a los museos por su ineficacia para transmitir contenidos educativos mensurables. Algunos estudios afirman que, salvo excepciones, la mirada del espectador sólo se detiene pocos segundos en un objeto y rara vez el visitante está en condiciones de responder detalladamente a preguntas precisas sobre lo que acaba de ver.

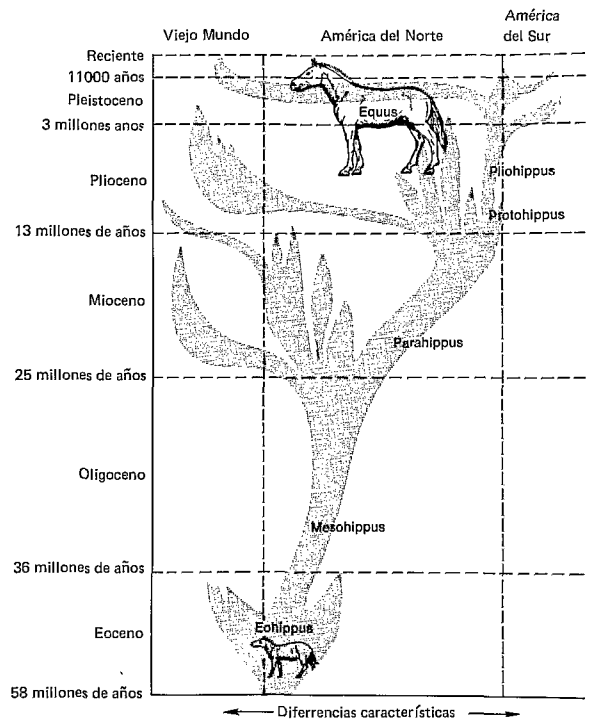
Esto no tiene nada de sorprendente y tampoco debe ser motivo de alarma. Las pruebas de medición del mensaje educativo son verbales, no así los museos. Su poder consiste en ensanchar el mundo de la representación, no en reducirlo.

Por fortuna para los museos, el visitante los recorre con evidente placer aunque parezca que no está "prestando atención".

El interés por los museos se acrecienta y el número de visitantes y amigos no cesa de aumentar.

Sin duda es posible que el público no se interese verdaderamente por las máscaras kwakiutles o los pintores cubistas por sí mismos, pero, dada la inquietud que parece despertar la salud de los museos, tal vez convenga recordar que también es muy probable que los visitantes descubran allí su propia manera de servirse de ellos y su propia manera de articular significaciones. La magia, que tanto atractivo confiere a los museos, podría consistir en la plasticidad con que el público crea allí sus propios espacios. Los museos son algo más que la suma de las etiquetas y el ordenamiento que proponen. Los museos, como los objetos que custodian, carecen de significado en sí mismos. En cambio, aceptan y reflejan los significados que el visitante les sabe atribuir. ■

[*Traducido del inglés*]



BIBLIOGRAFÍA

CANE, Cynthia; KENDALL, Keith. "Space, time and family interaction: visitor behavior at the Science Museum of Minnesota". En: *Curator,* vol. XXI, n.° 3, 1978. Éste es uno de los pocos estudios que cuantifican la utilización con fines pragmáticos (sociales) el espacio del museo. Los datos se basan en la observación de las interacciones familiares en la sala de antropología del Science Museum de Minnesota. Los autores sostienen que los museos serán mejores educadores cuando su concepción contemple tanto las funciones sociales como las cognoscitivas.

DUNCAN, Carol; WALLACH, Allan. "The Museum of Modern Art as late capitalist ritual: an iconographic analysis". En *Marxist Perspectives,* vol. I, n.° 4, invierno de 1978. Los autores proponen una interpretación del Museo de Arte Moderno de Nueva York en tanto monumento ritual del capitalismo estadounidense contemporáneo. Analizan el contenido iconográfico de cada sala del museo.

GRABURN, Nelson H. H. "The museum and the visitor experience". En: Linda Draper (red.), *The visitor and the museum.* Documento presentado en la Conferencia Anual de la American Association of Museums de 1977. Graburn retoma y reelabora algunas de las ideas expresadas en una versión anterior de este ensayo, reiterando que "en nuestro esfuerzo por evaluar las experiencias del visitante, no debemos olvidar las diversas satisfacciones que espera obtener (y obtiene) de la frecuentación de un museo". Su análisis cultural de los museos examina tres clases de experiencias: reverencial, asociativa y cognoscitiva.

STILES, Norman; WILCOX, Daniel. *Grover and The Everything is the Whole Wide World Museum, featuring lovable, furry old Grover,* Nueva York, Radom House y Children's Television Workshop, 1974. El museo según *Plaza Sésamo:* el adorable, lanudo y viejo Grover visita un museo cuyos objetos están presentados en función de los intereses de los niños ("La sala pequeña", "La sala alta", "La sala de las cosas que te hacen caer al suelo", "La habitación de las cosas que te hacen cosquillas", "El cuarto de los muñecos de felpa"). La última etapa, la "Sala de todo lo demás", se abre al resto del mundo: todo lo que se encuentra allí —las cosas del mundo entero— pertenecen al museo.

UPDIKE, John. "Museums and women". En: *Museums and women and other stories* (publicado por primera vez en *The New Yorker,* 1962), Nueva York, Fawcett Crest, 1973. El novelista evoca los museos y las mujeres de su juventud. "En el museo — dice— buscamos lo intacto, lo nunca antes descubierto; y es la final imposibilidad de esa búsqueda lo que nos mueve a la esperanza y al retorno". Después de haber buscado y descubierto, termina por abandonar a la mujer que amó ("mi mujer, totalmente explorada; mi museo, totalmente poseído (...); condenado, en mi búsqueda del resplandor extinguido, a entrar a otros museos, cada vez a más museos, y a exaltarme cada vez un poco menos y a desilusionarme cada vez un poco más por las salas familiares que me esperan".

WHEATLEY, Paul. "Levels of space awareness in the traditional Islamic city". En: *Ekestics,* vol. XLII, n.° 253, 1976. Wheatley aplica las categorías de conciencia espacial propuestas por Christian Norberg-Schultz y analiza la ciudad islámica tradicional como un conjunto de espacios jerárquicamente ordenados: "el espacio programático de la acción física, el espacio perceptivo de la orientación inmediata, el espacio existencial que brinda al ser humano una imagen estable de su medio ambiente, el espacio cognoscitivo que proporciona un sistema para ordenar y manejar las construcciones espaciales y el espacio abstracto de las relaciones lógicas, que aporta un instrumento de generalización de los demás niveles de la experiencia espacial".

WITLIN, Alma. *Museums: in search of an useable future.* Cambridge, Massachusetts y Londres, the MIT Press, 1970. En sus dos primeros capítulos ("¿Qué es un museo?" y "Preludio a los museos públicos"), Witlin analiza los distintos factores (impulsos personales, necesidades sociales y tradiciones históricas) que convergieron para dar origen al museo moderno.

La exposición como instrumento educativo

David S. Abbey

Profesor de educación de adultos en el Ontario Institute for Studies in Education, Toronto, Canadá.

Presentada en vitrinas, en salas o en anfiteatros, estática o bien dinámica, una exposición puede ser instructiva, agradable y enriquecedora, pero también puede aburrir, mal informar o dejar indiferentes a quienes la ven o la soportan. En este sentido, una exposición —independientemente de su categoría o finalidad— no se diferencia de un experto o un profesor. No trataré aquí de la concepción u organización de exposiciones con fines educativos, sino de su evaluación, y más precisamente de una forma de evaluación que se ha dado en denominar "evaluación reactiva".[1] Mi propósito es determinar si esta forma de evaluación presenta alguna utilidad para los responsables de museos, galerías de arte y exposiciones, deseosos de conocer el efecto de su trabajo sobre el público. Por otra parte, quisiera incitar así a los lectores a establecer un diálogo entre sí y si fuera posible con el autor, a fin de medir el interés de este tipo de evaluación.

En 1958, por invitación de Duncan Cameron, entonces en el Royal Ontario Museum de Toronto, acepté llevar a cabo ciertas investigaciones encaminadas a determinar "por qué la gente va al museo". Para comenzar realizamos una serie de estudios del perfil del público, cuyo modelo ha sidò retomado por museos y galerías de arte de todo el mundo. Logramos así evaluar de manera general el impacto de la publicidad de los museos y la medida de su eficacia para atraer a los visitantes, así como también el nivel de interés aparente de diferentes galerías. Sin embargo, esta evaluación "a ojo de buen cubero" resultó insuficiente para responder a la pregunta inicial.

Ulteriormente, Cameron y yo, con la ayuda de especialistas como Theodore Heinrich, Ayala Zachs y William Withrow, realizamos en Toronto un estudio a gran escala de las actitudes del público respecto del arte moderno.[2] También en este caso conseguimos llegar a ciertas conclusiones generales, aunque el hecho de haber recurrido a un plan de muestreo y haber resumido centenares de respuestas significaba que estábamos todavía lejos de conocer las actitudes y los juicios de valor reales de cada individuo. Y aunque tuvimos el placer de constatar que nuestro proyecto era bien recibido en otras instituciones y que un trabajo análogo se llevaba a cabo en otros centros, no estábamos plenamente satisfechos.

En Milwaukee, el difunto Stephen Borheghi prestó apoyo moral y financiero al tipo de trabajo que Cameron y yo veníamos realizando, así como a un método completamente diferente ideado por Chan Screven. Mientras nuestro trabajo se emparenta en lo esencial con los censos y los estudios de consumo, el método de Screven era, y sigue siendo, experimental. Nosotros nos interesábamos en las preferencias de los visitantes y en los tipos de visitas, mientras Screven buscaba manipular los elementos del medio (la exposición) para mejorar la adquisición de conocimientos de los visitantes. Para ello utilizó las bases de la teoría del aprendizaje y de la metodología de la formación (tratando a los visitantes más o menos como a animales de laboratorio) para enseñar disciplinas tan diversas como la antropología o la historia del arte.

Con Cameron sostengo que antes de organizar o reorganizar los programas y las exposiciones es necesario saber quién frecuenta los museos. A mi parecer, eso es absolutamente indispensable. No se pueden preparar comunicaciones, exposiciones, programas de exhibición y otras actividades análogas de manera eficaz sin un conocimiento suficiente del público al

1. E. Stake, (red.), *Evaluating the arts in education: a responsive approach*, Columbus, Ohio, Charles E. Merrill Publishing Co., 1975.

2. T. A. Heinrich y otros, "Public attitudes towards modern art", en *Museum*, n.º 3/4 1969. Véase también "¿Qué opina la gente del arte moderno? Resultados de una encuesta", *El Correo de la Unesco*, París, Unesco, marzo de 1971, p. 5-34.

que se destinan. Por supuesto, en la práctica esta verdad no parece tan evidente. A menudo se dedican tiempo y dinero a la creación de galerías, la organización de exposiciones y el montaje de vitrinas sin saber gran cosa sobre el público. Cuando no se ve la razón de ser de todos esos esfuerzos, suelen utilizarse diversos argumentos lógicos o de autosugestión para intentar justificar los gastos efectuados. Por mi parte, también he defendido con energía el método de Screven. La investigación experimental y la aplicación de lo que ya se conoce sobre la percepción y los mecanismos de aprendizaje son esenciales para preparar exposiciones que puedan *a priori* ser consideradas aptas para alcanzar un objetivo pedagógico determinado. Los problemas relativos a las motivaciones, al uso de un hilo temático conductor, a los medios de relacionar nuevos y viejos conocimientos y de dar satisfacción al visitante, deben ser examinados de manera sistemática. Es necesario elaborar soluciones racionales para llegar a una óptima explotación del potencial de aprendizaje-formación de las piezas expuestas. Existen sobradas pruebas de que una exposición puede ser estética y al mismo tiempo eficaz para alcanzar objetivos pedagógicos.

Sin embargo, los estudios realizados según los dos enfoques descritos no han conseguido producir, en mi opinión, el tipo de información que los responsables de museos y galerías necesitan verdaderamente. Además, cuando se les da el nombre de evaluación, estos trabajos parecen prometer resultados que en realidad no producen: información sobre el valor o el interés de una exposición o los aciertos y deficiencias del programa o de su concepción, o bien indicaciones de carácter global o dinámico que reflejen exactamente la experiencia de los visitantes. Por otra parte, ambos tipos de investigación exigen a menudo de los profesionales (conservadores, diseñadores, organizadores y administradores) el cumplimiento de actividades ajenas a su competencia o incluso contrarias a lo que propugnan. Las encuestas obligan a los directores de galería a contentarse con estadísticas y promedios generales, cuando lo que desean realmente es conocer mejor las reacciones del público expresadas en sus palabras, sus impresiones y sus juicios de valor. Por el contrario, la investigación experimental exige que el conservador, el diseñador o el educador (individualmente o en equipo) formulen con precisión las reacciones que sus exposiciones deberían suscitar en el comportamiento del público. Para ser satisfactoria, la evaluación de una exposición implica a menudo la utilización de criterios conductistas,[3] por ejemplo: "Entre diez piezas seleccionadas, el visitante deberá identificar correctamente las siete pertenecientes al periodo bizantino". Quienes hubieran enunciado sus objetivos en términos de "La finalidad de esta exposición es acrecentar la capacidad del visitante de apreciar el arte bizantino", debían agregar más detalles: ¿Toda la exposición? ¿Qué parte de la exposición? ¿Todos los visitantes o solamente ciertos visitantes? ¿De qué edad? ¿Qué entiende por "apreciar"? Y otras preguntas semejantes.

A mi juicio, incluso las evaluaciones mejor concebidas (tanto las encuestas como las evaluaciones experimentales) no han producido los resultados esperados. En algunos casos se han formulado preguntas improcedentes y en otros los resultados se han presentado de manera difícil de comprender. He comprobado que intentos administrativos de realizar una investigación sobre la eficacia de una exposición se frustraban completamente después de unas pocas confrontaciones con el procedimiento de evaluación o con sus resultados. En esos casos, he recurrido a un criterio conductista para evaluar el grado de adhesión: el monto de las asignaciones presupuestarias acordadas y su relación con las de otros elementos del programa. Cuando se compra pintura para delimitar las plazas de estacionamiento y el programa de evaluación se deja "temporalmente" de lado, puede suponerse que en esa decisión interviene un orden de prioridades implícito, que excede el discurso aparente.

Estas observaciones coinciden en lo esencial con las que E. Stake hace en el capítulo titulado "To evaluate an arts program" de su libro *Evaluating the arts in education: a responsive approach*. "Una evaluación reactiva", escribe Stake, "es una solución alternativa, una solución antigua, basada en la actitud natural de quien evalúa las cosas observando y reaccionando". Adviértase que ello supone que el evaluador observe y reaccione, por lo cual se habla de evaluación reactiva. Ésta difiere diametralmente de un tipo de evaluación que puede calificarse de "proactivo", más cercano, a mi parecer, del método de Screven. En la evaluación proactiva, el visitante es incitado a la acción para luego pasar a ser *él* mismo el observado. El proyecto de evaluación en su conjunto puede entonces concebirse como un estímulo al que el visitante responde. Esta respuesta constituye la sustancia del informe del evaluador. Convencido de su capacidad para aprehender y hacer operacionales los objetivos, este tipo de evaluador define su función como la de un organizador de condiciones de estímulo que provocan una actitud crítica correlativa y cuyos resultados observa objetivamente para demostrar los efectos del programa de instrucción. En algunos casos, parece tan absorto por la elegancia de las disposiciones tomadas que olvida explicar cómo las respuestas se relacionan con los objetivos del programa. (Temo que los primeros intentos de evaluación que realicé en los museos y los círculos de bellas artes hayan sido o parecido ejemplos de "elegancia ininteligible", según la expresión utilizada por uno de los participantes en una conferencia, que el compilador tuvo la amabilidad de hacer desaparecer de las actas.)

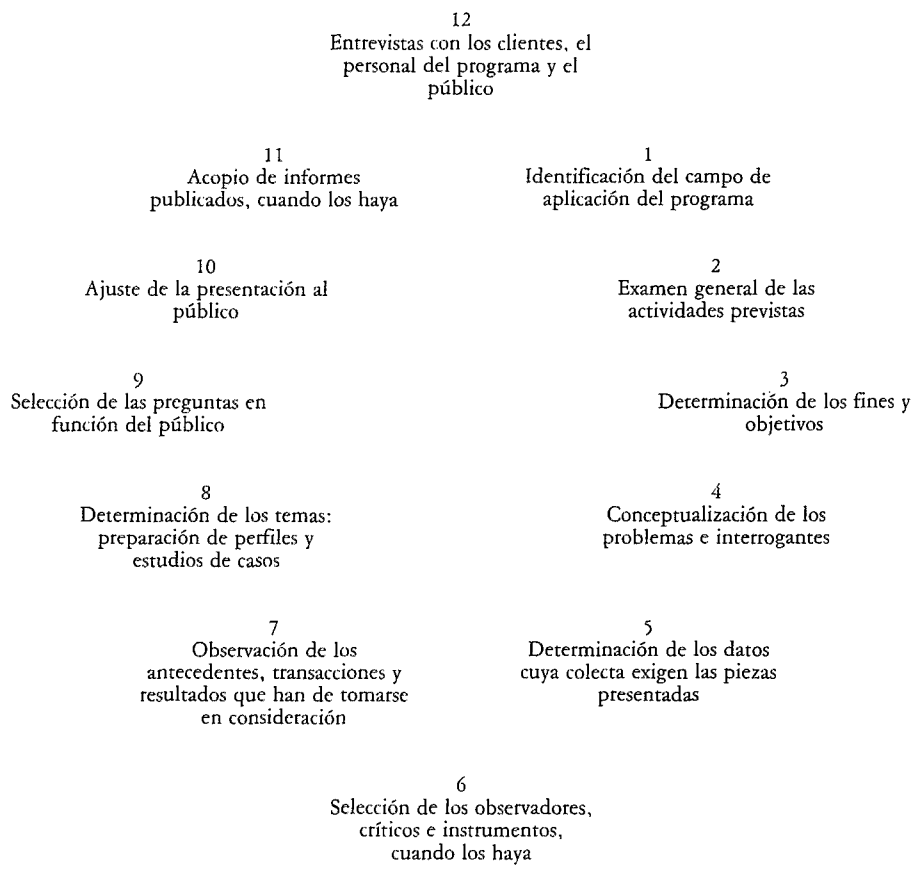
Si una evaluación proactiva o preordenada (creación de especialistas en psicología experimental y evaluadores de programas de estudio) no siempre es apropiada, entonces, ¿a qué fórmula recurrir? En otras palabras: si, como he dicho ya, la evaluación reactiva merece ser tomada en consideración, qué es lo que la diferencia de este método más riguroso y sistemático?

La figura 47 indica las principales operaciones que comprende una evaluación reactiva. Aunque estas operaciones se presentan en círculo y numeradas con arreglo al movimiento de las agujas de reloj, Stake señala (y los trabajos que he realizado hasta ahora parecen confirmarlo) que puede saltarse de una fase a otra, volver hacia atrás, repetir ciertas secuencias o simplemente prescindir de otras sin que esto incida en la conclusión.

Stake cita la opinión de David Hawkins sobre las implicaciones de ese modelo para el evaluador: "Es una caja de resonancia. Tiene que encontrarse en un estado inicial tal que: *a*) sus reacciones contengan información importante sobre el conjunto de estímulos a los que responde; y *b*) sean a la vez inteligibles en la mayor medida posible para el público al que se destinan".

Mientras la investigación y la evaluación preordenadas (o proactivas) no admiten en lo esencial ningún juicio de valor —o por lo menos, según los que recurren a este método, la subjetividad y las

3. El conductismo o teoría del comportamiento es un método de observación psicológica que tiene por objeto estudiar las relaciones entre los estímulos y las respuestas del sujeto.



47
Principales operaciones de la evaluación reactiva (basado en Stake, 1975)

distorsiones pueden controlarse y reducirse al mínimo—, la evaluación reactiva se fundamenta explícitamente en una escala de valores y busca suscitarlos. En este segundo caso, el evaluador no se limita a recoger opiniones sobre preferencias y aversiones, sino que intenta también esbozar una síntesis de las cuestiones y acontecimientos con carga axiológica, de manera que el usuario (lector) que recibe el informe de evaluación pueda reaccionar. Este informe —escrito, filmado, grabado o bajo cualquier otra forma— tratará de transmitir no sólo los elementos cognoscitivos que se desprenden de la evaluación sino también los afectivos. La evaluación preordenada de una exposición puede entonces contener informaciones de este tipo: el tiempo medio de lectura del cuadro recapitulativo de la exposición fue de cuatro segundos.

En evaluación reactiva, el comportamiento de los visitantes ante el mismo cuadro podría ser descrito así: pocos visitantes parecieron dedicar más de dos o tres segundos a la lectura del cuadro, aunque algunos, sin embargo, pasaron allí hasta tres minutos. Un comentario frecuente en este punto de la exposición fue: "¡La cafetería! ¿Vamos?".

Los responsables de una evaluación deben tener conciencia de sus propias reacciones y juicios de valor y admitirlos para hacerlos figurar en sus informes, donde deben consignar además sus propias deducciones sobre las impresiones, el estado de ánimo, las intenciones y sentimientos del visitante. Si se considera oportuno, también pueden incluirse datos objetivos de carácter estadístico y resultados de pruebas. Los evaluadores deben medir esta oportunidad no sólo según su propio parecer sino tomando en cuenta, sobre todo, el punto de vista del cliente o destinatario del informe de evaluación. Deberán también determinar lo que es importante y aceptable para los diferentes públicos según las operaciones indicadas en la figura 47 (probablemente las correspondientes a los puntos 2, 5, 9 y 10). Si el evaluador estima que las indicaciones escritas que acompañan las piezas de la exposición son incomprensibles para los visitantes procederá a una comprobación directa cuando el expositor y el público lo acepten, en caso contrario podrá recurrir a mediciones indirectas (como la evaluación de un "nivel de lectura", basada en la longitud de las frases y el número de sílabas por palabra) para obtener los datos que le interesan. Finalmente, también como parte del informe, expondrá su propia hipótesis y su propia evaluación. Puede limitarse sencillamente a decir que:

1. El promedio de edad de los visitantes parece inferior a quince años. Muy escasa asistencia de adultos jóvenes y menor aún de adultos de edad madura o de ancianos.
2. El nivel de lectura que exigen los rótulos de la exposición, según el índice aplicable, es el de estudios postsecundarios. Eso explica tal vez el sentimiento de aburrimiento o de confusión manifestado a menudo por los visitantes más jóvenes, que constituyen la mayoría.

Cuando la exposición se halla todavía en la fase de concepción, *el responsable de la evaluación reactiva tratará de formular sus conclusiones y transmitirlas a los organizadores para acrecentar así las posibilidades de éxito de la muestra.* El evaluador puede también sentirse inducido a rechazar un contrato si estima que se dará poco valor a los resultados preliminares de su trabajo. Screven ha hecho la misma observación respecto de las evaluaciones productivas.

Creo que podemos asumir la responsabilidad de lo que hacemos, tanto respecto de la organización de exposiciones y galerías de arte como de su evaluación, ya se trate de evaluaciones e investigaciones proactivas, ya de evaluaciones reactivas. A mi juicio sin embargo conseguiríamos resultados más significativos para el ajuste de las exposiciones si nos atuviéramos a las evaluaciones reactivas sin limitarlas al producto final. Si preparamos una exposición destinada a modificar la actitud de los visitantes respecto de la escultura contemporánea, podemos evaluar nuestra eficacia mediante una serie de cuestionarios. Es fácil cuantificar las actitudes de los visitantes antes y después de la visita de la exposición. Sin embargo, así corremos el riesgo de pasar por alto el hecho de que a lo largo de toda la visita la mayor parte del público ha sido incitada a hacer comentarios sobre la utilización nueva de objetos o materiales corrientes, sobre las analogías entre algunas obras y otras esculturas "tradicionales" bien conocidas, o sobre el hecho de que todas las grandes esculturas expuestas han sido realizadas por hombres y todas las pequeñas por mujeres, etc. Las opiniones formuladas en el curso de la visita a una exposición son en cierto sentido más válidas como indicadores de la actitud del público. En una evaluación reactiva, esas opiniones substituirán o se sumarán a otras medidas de evaluación más

tradicionales tomadas antes y después de la visita.

Parece necesario entonces encontrar marcos apropiados y personas dispuestas a explorar el potencial de la evaluación reactiva. Para alguien ajeno a un museo es relativamente fácil observar con discresión las reacciones de los visitantes y preparar un informe de evaluación. Pero esto no responde sino a uno o dos puntos de la figura 47. Además, de este modo se excluye a las otras personas que tienen una función importante que cumplir (directores, conservadores, diseñadores, técnicos, auxiliares y, en última instancia, visitantes) cuya contribución activa a la evaluación y posterior preparación de los informes sería fundamental para lograr, en un lapso razonable, acrecentar el valor pedagógico y recreativo de las exposiciones. ■

[*Traducido del inglés*]

Museum espera sus ideas

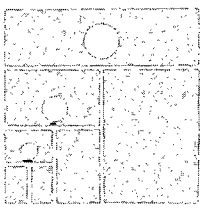
Sobra decir que en todo el mundo los conservadores de museos tienen ideas, ya sea sobre nuevos métodos, ya sobre nuevas maneras de enfocar y resolver los problemas que plantea la museología. Al igual que usted, sus colegas de otros países buscan las soluciones más apropiadas para resolver las enormes dificultades de conservación y exposición con que tienen que enfrentarse la mayor parte de los profesionales.

Museum ha buscado siempre ser la tribuna de información e intercambio de ideas a escala internacional, trátese de ideas enteramente nuevas o de nuevos modos de abordar viejos problemas. Si usted quiere decir algo original, proponer temas de estudio o divulgar una experiencia rica en enseñanzas, no deje de comunicárnoslo. Haga de *Museum* un lugar de diálogo con sus colegas del mundo entero y deles a conocer sus ideas y experiencias.

Para esto puede usted comunicarnos sus observaciones en un artículo original, o hacer sus comentarios sobre nuestros artículos en una carta destinada a la publicación, o bien señalarnos algún libro o artículo particularmente interesante que haya llegado a sus manos, o incluso informarnos sobre algún proyecto que merezca ser más ampliamente conocido. Corresponderá entonces a *Museum* aprovechar toda la información que reciba y, gracias a su colaboración, dar a conocer las ideas más modernas y estimulantes sobre la conservación en particular y sobre la vida de los museos en general.

CRÓNICA DE LA FMAM

¿Qué es la Federación Mundial de Amigos de los Museos (FMAM)?



El propósito de FMAM es constituir, mediante intercambios regulares entre amigos de los museos de todo el mundo, una tribuna representativa de los diferentes públicos que animan la vida de esas instituciones. Por esta razón asiste en calidad de observador a las reuniones del ICOM, con el cual mantiene relaciones permanentes y al que presta ayuda y transmite, si procede, informaciones que puedan facilitar su tarea.

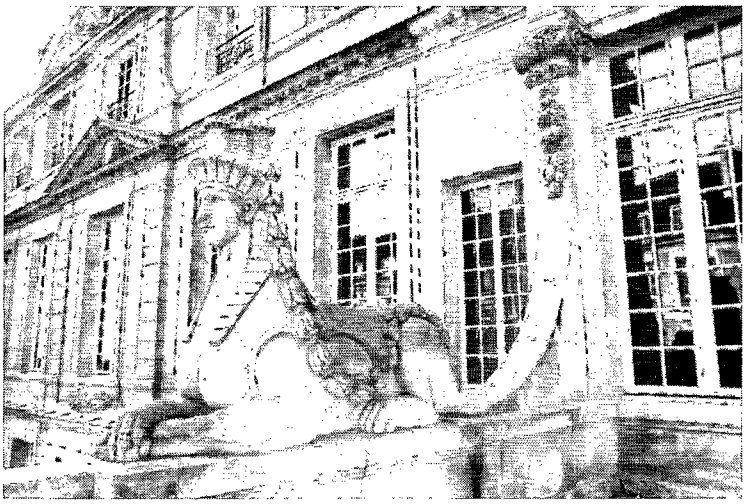
Actualmente, los miembros de la FMAM —agrupados en federaciones nacionales o en asociaciones no federadas— pertenecen a los veintitrés países siguientes: República Federal de Alemania, Argentina, Australia, Bélgica, Brasil, Canadá, Dinamarca, España, Estados Unidos de América, Francia, Grecia, India, Italia, Kenya, México, Nigeria, Países Bajos, Reino Unido, Singapur, Suecia, Suiza, Tailandia y Venezuela.

Recientemente la FMAM decidió crear una nueva categoría de adherentes, los miembros a título personal, afirmando así su deseo de asociar a sus actividades a todos aquellos que se interesan por los museos de su ciudad o región y su voluntad de contribuir a estrechar los vínculos entre los visitantes-consumidores y los museólogos: la FMAM es la voz del público para el cual se han creado los museos.

La FMAM se reúne en congreso cada tres años. El más reciente, que se celebró en la Unesco del 3 al 6 de julio de 1984, versó sobre el tema: *¿Qué público, para qué museos, con qué amigos?*, y en él participaron más de setecientas personas venidas de treinta países. Los debates se desarrollaron en cuatro comisiones que examinaron los siguientes temas: el museo y la creación; el museo en la ciudad; el museo y la comunicación; el mecenazgo. Las actas del congreso se publicaron en cuatro fascículos actualmente disponibles, redactados en inglés y en francés.

El próximo congreso se celebrará en Toronto (Canadá) en junio de 1987. Para mayor información, sírvase consultar a la Secretaría General de la FMAM, 34 Quai du Louvre, 75001 París, France.

El Museo Picasso de París: un museo moderno en un edificio del siglo XVII declarado de interés histórico



Entrevista con Claude Picasso, hijo del pintor, y el arquitecto Roland Simounet

Comentarios recogidos por Claudie de Guillebon

48
El Hôtel Salé fue construido en 1656 para Aubert de Fontenay, recaudador de impuestos sobre la sal, de allí su denominación. Puede verse aquí, al nivel del primer piso, la fachada que da sobre el patio de honor. La esfinge articula esa fachada con la balaustrada de la terraza que rodea el patio.

El edificio del siglo XVII y su decoración

Claude Picasso: Cuando quiso crearse un museo Picasso en París se buscó un lugar apropiado y el único que se prestaba a ese fin era el Hôtel Salé (figura 48). Roland Simounet concibió un proyecto que tomaba realmente en cuenta el lugar tal como era y trazaba allí un recorrido.

Roland Simounet: Antes de presentar mi propuesta visité el Hôtel Salé una sola vez, en 1976. Algunos sectores del edificio eran inaccesibles, especialmente los del sótano. Armado de una linterna, me abrí paso a través de los escombros hasta una portezuela y de allí fui descendiendo poco a poco en el sótano a lo largo de un pasaje abovedado. Eso me dio un indicio. Me dije: "Hay que descender por este cilindro hacia la gran revelación del sótano". Porque fue una revelación: ese sótano era soberbio, con su profusión de bóvedas de nervadura (figura 49). También la escalera me cautivó inmediatamente: dan ganas de subirla desde el momento en que se llega al museo.

Claudie de Guillebon: ¿No consideró la posibilidad de construir una ampliación?

R.S.: Sí, durante unos días. Pero lo que cuenta para mí es lo que existe. Frente a un edificio, trato de reaccionar como ante un paisaje. Hice diez croquis y enseguida renuncié. El edificio se bastaba a sí mismo y era muy imponente. Imposible erigir una pequeña construcción en el jardín: no habría resistido la presencia del edificio. Conservé entonces la estructura tal como se presentaba y pronto comprobé que el edificio podía contener todas las obras, gracias a la utilización de los espacios recuperados en el sótano.

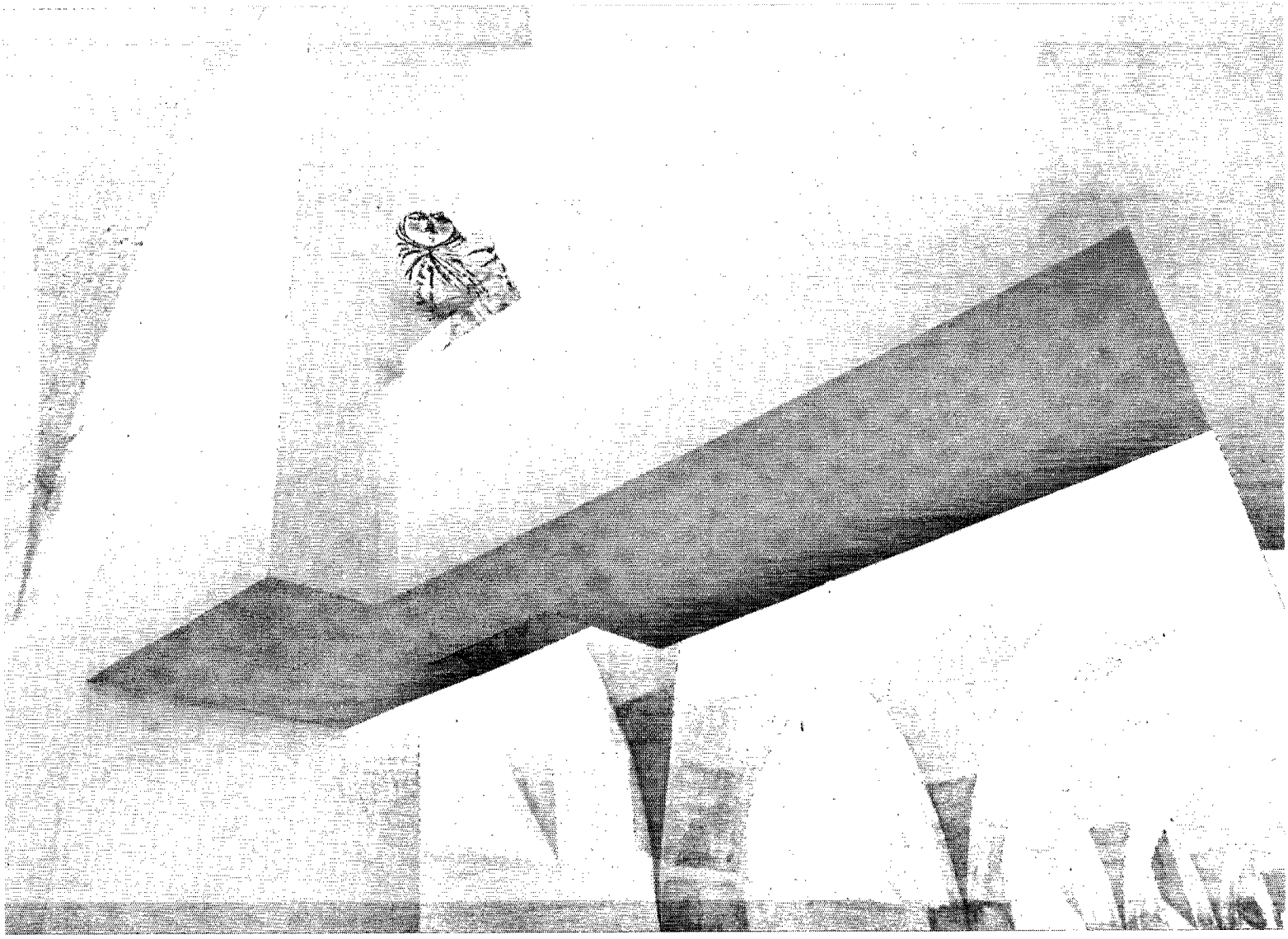
C.G.: ¿Conocía usted las colecciones que habrían de exponerse en el Hotel Salé?

C.P.: Todo el mundo sabía que habría más de doscientas pinturas y el conjunto más completo de esculturas de Picasso que existe en el mundo.

R.S.: Me dí cuenta de que, de todos modos, las obras de los comienzos eran pequeñas y podían caber en los espacios reducidos que dan sobre el patio de honor.

C.G.: ¿Conservó la decoración existente?

R.S.: La decoración que encontramos consistía esencialmente en elementos reutilizados o añadidos "a la manera del siglo XVIII". Pocos eran originales ¿Cómo reconstruir sobre esta "piel de zapa"? Opté por reutilizar todo y evocar el esplendor del siglo XVII, en lugar de tra-



49
Profusión de bóvedas de nervadura en el sótano. Cielo raso de la sala 16: *La guerra y la liberación*, 1940-1947.

tar de hacer una reconstitución idéntica. Así pues, uno de los corredores se convirtió en salita de consulta y una antigua puerta pasó a ser vitrina. Los cielos rasos y los vanos de las puertas se han conservado, aunque no en el mismo lugar. En la sala del periodo clásico mantuve un cielo raso del siglo XIX porque me pareció interesante. El sótano abovedado ha recobrado su esplendor original.

El recorrido interior: libertad y sorpresas

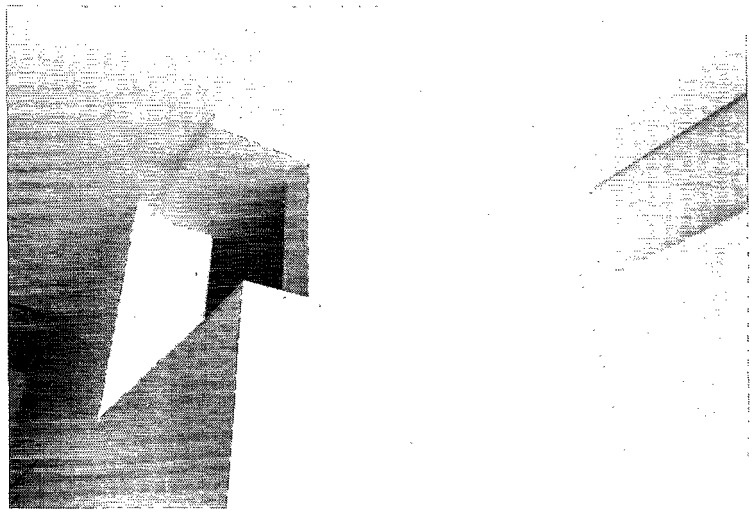
R.S.: Dí con un recorrido casi inmediatamente, como el agua encuentra su curso. Los distintos pisos debían dar la idea de una progresión, gracias a la diferencia de volúmenes, pero el punto culminante era evidentemente la gran escalera, que es en sí una arquitectura dentro de la arquitectura. Aubert de Fontenay, que la hizo construir en 1656, había deseado esa desmesura.

C.P.: No hay ningún palacete en Francia que tenga una escalera tan importante. Por lo demás, hubo que construirla atravesada para que se sostuviera.

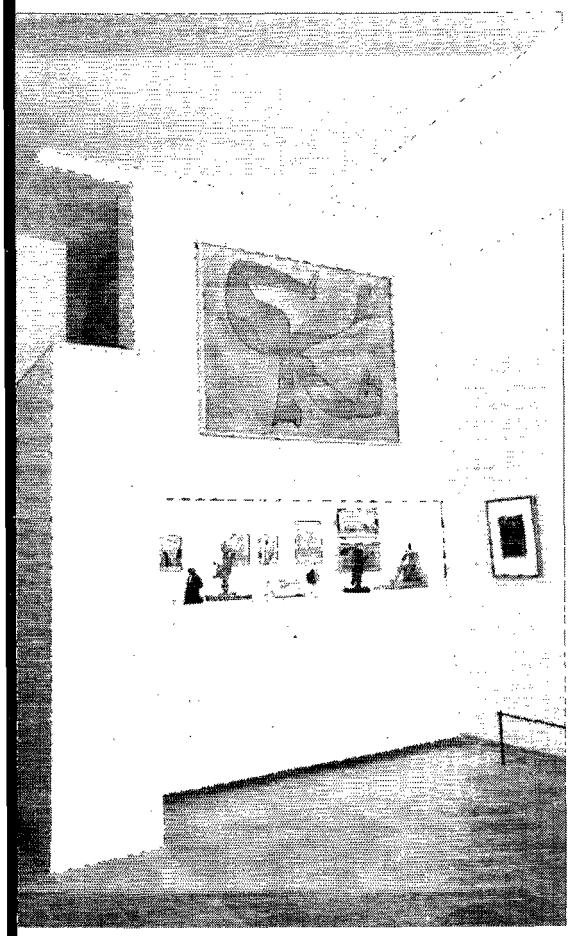
R.S.: En efecto, es monumental. De hecho, su cielo raso es más elevado que el de los salones. Al entrar, por así decirlo, el visitante se ve atrapado, aspirado por la escalera. Al llegar al primer piso, ingresa en una primera sala que es una iniciación al orden arquitectónico y una invitación a la visita. De allí, a través de un corredor estrecho, accede a la serie de salones que dan al jardín, bañados por la luz que entra por las grandes ventanas. Luego los volúmenes varían, pero se siguen integrando armoniosamente al edificio. Hay un contraste entre las grandes salas donde se exponen las obras mayores y las salas de consulta: los cielos rasos son diferentes. Lo mismo ocurre en la planta baja: junto a la gran sala que se abre hacia el jardín está la sala de la *Tauromaquia*, cuyo techo bajo existía ya en el siglo XVII. Se desciende luego por una pendiente suave hacia la antigua cochera, donde se ha colocado, sobre una grada, el gran *collage* que se titula *Femme à la toilette*. Debo decir que si el suelo tiene cierto declive es porque de otro modo el cuadro no habría podido entrar. De allí se llega a las esculturas. Al atravesar los diferentes espacios el visitante tiene la impresión de ir sosegadamente.

C.P.: Se puede terminar la visita entre una sala y otra, sin tener que recorrer todo el museo.

R.S.: Hay que evitar que el visitante



50
Detalle de un nicho y un paño de pared antes de la instalación de las obras. La iluminación es indirecta.



51
Vista de conjunto del mismo paño de pared con las obras ya instaladas.

quede atrapado en un laberinto y se vea obligado a seguir hasta el final para salir del museo, o bien a atravesarlo en sentido inverso para encontrar la salida.

C.G.: En efecto, hay museos donde, después de haber visto un cierto número de salas, uno tiene la sensación de ahogarse porque ya no sabe por dónde se sale.

R.S.: El recorrido se interrumpe en ciertos momentos; uno puede elegir su itinerario. Hay unanimidad acerca de la legibilidad del recorrido, que no es obligado. Así pues, al salir del salón de Júpiter, se puede bajar habiendo visto sólo los cuadros cubistas y el periodo clásico. En la planta baja, se puede volver al vestíbulo después de la sala Boisgeloup.

C.P.: No sólo se puede optar por ir a ver una obra o una vitrina determinada, sino que no es forzoso dedicarse a mirar las obras. Se puede dejar descansar el ojo e imaginar cómo vamos a vivir lo que veremos a continuación. Eso es muy importante.

R.S.: Hay una gran transparencia; de todas partes se ve a los visitantes en otras salas. Es una manera de dar aire, de hacer respirar al museo, y de permitir a la vez que cada uno pueda situarse con respecto a los demás. Siempre hay alguna cosa que invita y a la cual se llega a menudo recorriendo pequeños planos inclinados. He querido evitar, en la medida de lo posible, la "sensación de museo".

Una imagen muy particular

C.G.: ¿Que quiere usted decir con eso?

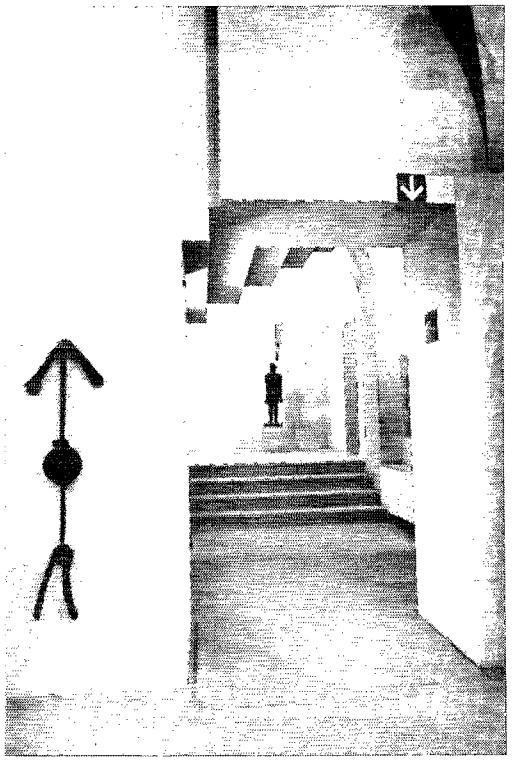
R. S.: Creo que hay que dar al lugar un carácter sagrado. Para iluminar una tela, en los museos suelen utilizarse elementos visibles, demasiado notorios y molestos. Mientras que si se entra en un espacio simplificado, tranquilo, sobrio, se tiene la impresión de estar en un departamento, en una casa particular.

C.P.: El público no se da cuenta, por ejemplo, de que la iluminación es artificial. ¿Podría explicarnos cómo ha procedido?

R.S.: La luz es indirecta y completamente integrada. Para mí, la única solución posible era que no se viera la fuente de luz. Utilicé entonces tubos fluorescentes sin ninguna sofisticación y que se pueden encontrar en el comercio. Están colocados simplemente en una garganta, y en el cielo raso un plano inclinado hace las veces de reflector. Se ha calculado cuidadosamente que la luz se distribuya de manera uniforme. Es una luz que parece natural, no proyecta sombras ni deslumbra. No se nota demasiado y no calienta; tampoco produce ningún reflejo sobre los cuadros ni altera los colores (figuras 50 y 51).

C.G.: ¿Se empleó el mismo sistema en todas partes?

R.S.: El procedimiento que acabo de explicar se reservó para las partes nuevas. En las salas con cielos rasos antiguos se



52
El diálogo entre la arquitectura interior y la obra.

instalaron arañas de Giacometti en las que se insertaron elementos ópticos regulables que dan una luz indirecta. Esta voluntad de discreción se manifiesta también en el sistema de calefacción. El aire se calienta y se mezcla sin que se vea la fuente. Las salidas de calor están dispuestas a lo largo de las ventanas o contra los paneles, sin elementos visibles. Por lo demás, todo está completamente integrado, hasta los rieles para colgar los cuadros. Los elementos que en un museo se dejan habitualmente a la vista han sido aquí escamoteados o neutralizados, y es esto lo que da esa impresión de gran mansión que, creo, habría agradado a Picasso. Algunos de sus parientes me han dicho incluso que a Picasso le hubiera gustado vivir aquí.

C.G.: Se ha hablado con razón de ambiente mediterráneo.

R.S.: Todo el mundo sueña con el Mediterráneo. El Mediterráneo es ante todo la luz. En Argel, donde nací, la luz se vive. Uno la conoce, se protege de ella, sabe cómo filtrarla y cómo tamizarla. El Mediterráneo es también una geometría simple: mi horizonte es el del mar. Este regreso a las fuentes es justamente la trayectoria del movimiento moderno que es parte de mi formación.

C.P.: Lo que ocurre es que en el Hôtel Salé se han encontrado dos temperamentos mediterráneos afines que armonizan muy bien con el lugar. El éxito de la empresa obedece a que Roland Simounet no se dijo "voy a hacer algo mediterráneo porque se trata de Picasso", sino "voy a hacer algo de Roland Simounet". Y justamente porque ambos son modernos se reencontraron ... en un edificio clásico.

C.G.: Paseándose por el museo, se siente muy bien esta doble visión de la arquitectura. Por un lado está el edificio del siglo XVII y, por otro, dentro de ese edificio, se ve una segunda arquitectura, la suya (figuras 52, 53, 54). A propósito, ¿Picasso no imaginó alguna vez un museo para sí mismo en París?

C.P.: Nunca nadie se lo propuso, pero él consideraba que algún día se pensaría en eso.[1] ■

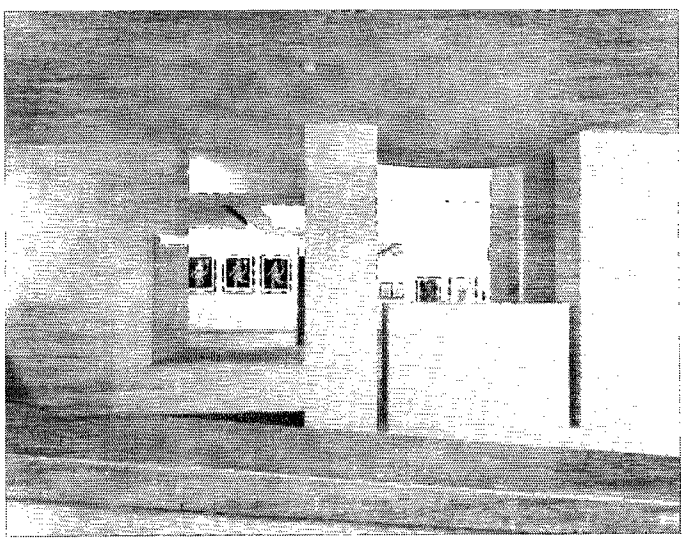
[*Traducido del francés*]

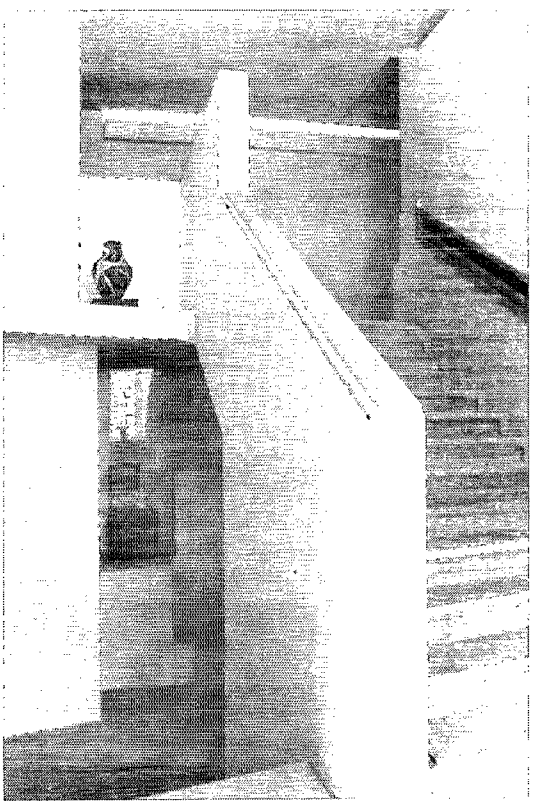
1. La creación del Museo Picasso se hizo posible gracias a la ley relativa a las daciones, la cual permite pagar con obras de arte los derechos de sucesión debidos al Estado. Por voluntad generosa de los herederos de Picasso y contrariamente a los usos en materia de dación, el Estado tuvo prioridad de elección antes del reparto sucesorio, a fin de no dispersar las obras y preservar la coherencia del museo proyectado.

La colección permanente del museo nacido de esta dación comprende doscientas tres pinturas, ciento cincuenta y ocho esculturas, dieciséis *collages*, veintinueve cuadros en relieve, ochenta y ocho cerámicas, casi mil quinientos dibujos, unas treinta libretas, más de mil seiscientas estampas, libros ilustrados y manuscritos, así como obras de arte primitivo.

Además, los miembros de la familia Picasso hicieron donación al museo de unos cincuenta dibujos y pinturas de artistas admirados por Picasso (Renoir, Cézanne, Rousseau) o que fueron sus amigos (Derain, Braque, Matisse, Miró).

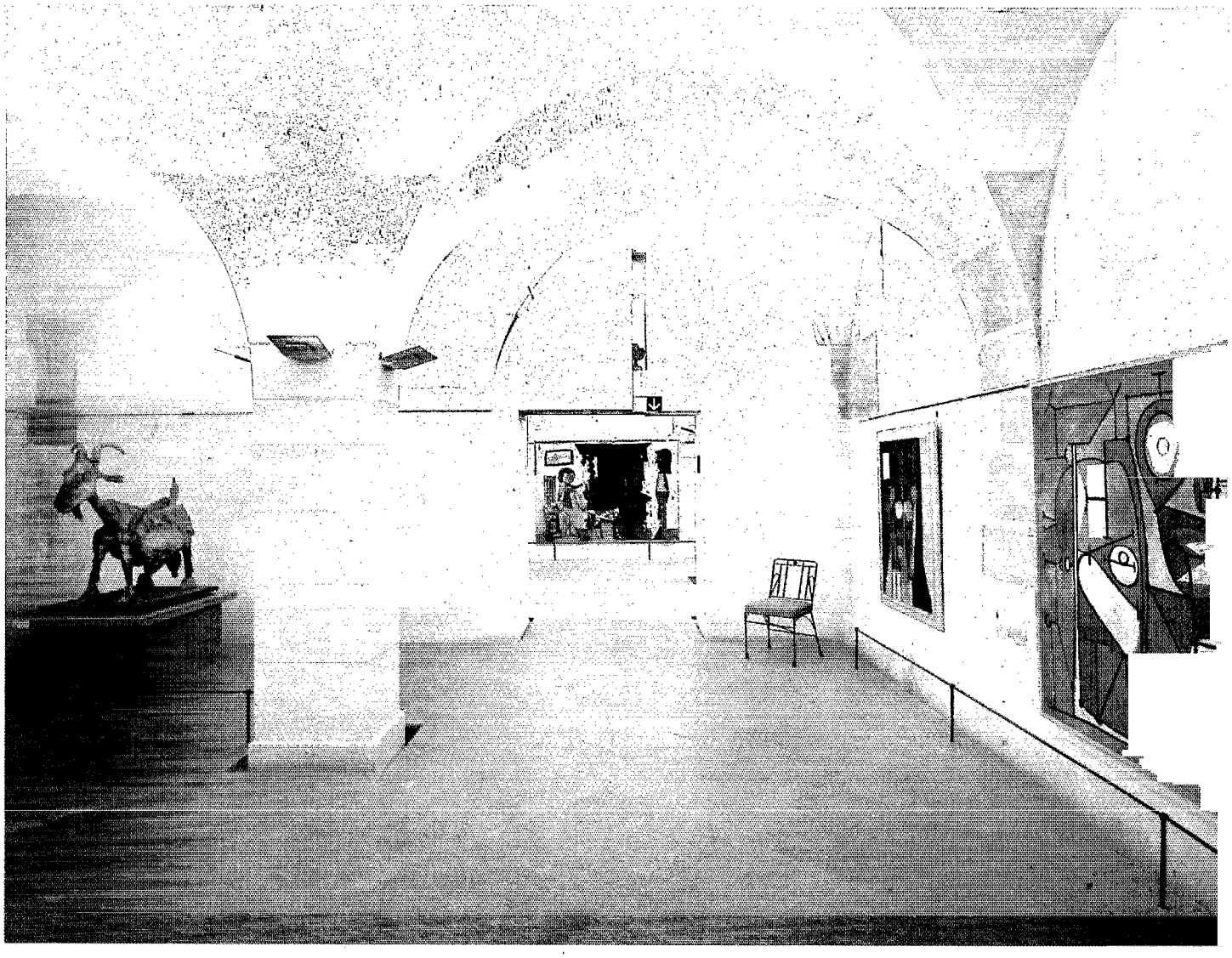
53
Vista del balcón que domina la "gran rampa".



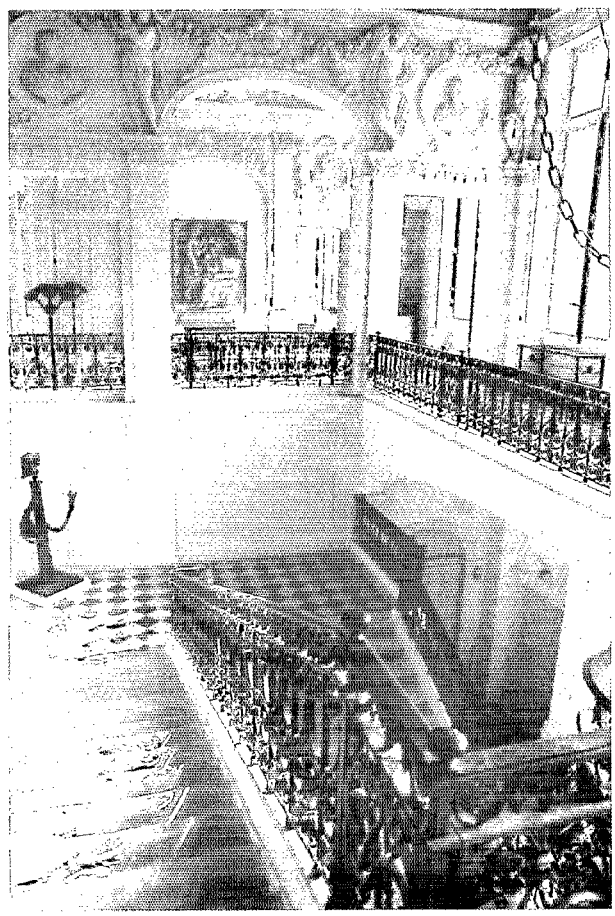


54
La escalera desemboca en la "gran rampa" que a su vez conduce a las exposiciones temporales del segundo piso.





55-56
En el sótano se encuentran las galerías 16 y 18, en las cuales se presentan obras relacionadas con *La guerra y la liberación*.



57
La galería 10, donde se exhiben obras de 1930 a 1935.

58
MUSEO PICASSO, Hôtel Salé. La magnifica escalera es un raro ejemplo del siglo XVII.

LA PROTECCIÓN DE LOS BIENES CULTURALES

El tráfico ilícito de bienes culturales: el Canadá busca concluir un acuerdo bilateral con los Estados Unidos de América

Ian Christie Clark

Diplomado en la Universidad McGill, de Toronto. Es embajador y delegado permanente del Canadá ante la Unesco y vicepresidente del Consejo Ejecutivo de la organización. De 1978 a 1983 ocupó el cargo de secretario general del National Museums of Canada, después de haber sido presidente fundador de la Comisión Canadiense de Examen de las Exportaciones de Bienes Culturales de 1977 a 1979. De 1974 a 1977, fue asesor especial del secretario de Estado del Canadá durante la preparación de la Ley sobre la Exportación e Importación de Bienes Culturales. Desde 1978 es asesor especial de la Comisión Canadiense de Examen de las Exportaciones de Bienes Culturales.

El 2 de octubre de 1985 el gobierno canadiense solicitó oficialmente a los Estados Unidos de América la firma de un acuerdo bilateral sobre bienes culturales que permitiera reglamentar la importación de ciertas categorías de fósiles y de objetos arqueológicos y etnológicos exportados ilegalmente del Canadá. La solicitud debe ser examinada por el Comité Asesor sobre Bienes Culturales de la Agencia de Información de los Estados Unidos de América.

El Canadá y los Estados Unidos de América son cosignatarios de la Convención sobre las Medidas que deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, Exportación y Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales, aprobada por la Unesco en 1970. El Canadá es el trigesimoséptimo Estado Miembro de la Unesco que adhiriere a esta convención (28 de marzo de 1978), mientras los Estados Unidos de América son el quincuagesimotercero (2 de septiembre de 1985).

Dado que uno y otro son Estados Partes en la Convención, cabe preguntarse sobre la necesidad de un acuerdo bilateral. El problema reside en ciertas limitaciones de la ley habilitante estadounidense.

59
Máscara kwakiutl en forma de pájaro, repatriada desde los Estados Unidos por el Museo Provincial de la Columbia Británica, gracias a una subvención del gobierno canadiense acordada en virtud de la Ley sobre la Exportación e Importación de Bienes Culturales.

La ley estadounidense de Aplicación de la Convención sobre Bienes Culturales

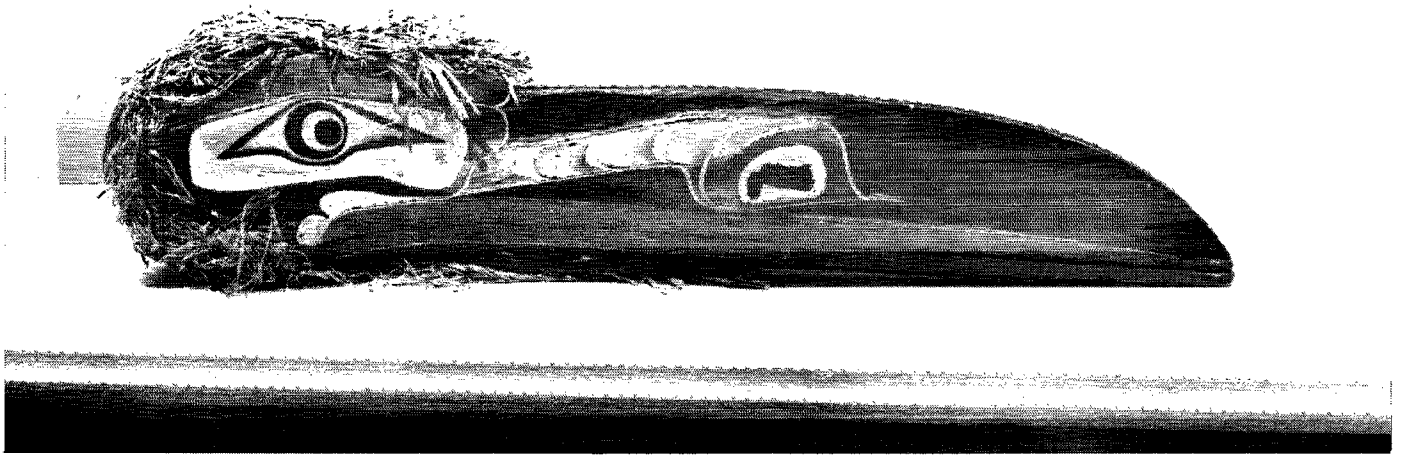
La legislación estadounidense aplica sólo dos de las principales disposiciones de la convención. La ley estipula que un objeto cultural robado en un museo o en un monumento público, seglar o religioso de otro Estado Parte no puede ser importado a los Estados Unidos. También estipula que los Estados Unidos de América firmarán acuerdos bilaterales o multilaterales para restringir la importación de objetos arqueológicos o etnográficos que formen parte del patrimonio cultural de otro país y corran peligro de ser saqueados.

Canadá es el primer Estado que presenta una petición de acuerdo con los términos de la ley estadounidense de Aplicación de la Convención sobre Bienes Culturales (PL-97-446).[1] Esta ley, firmada por el presidente en enero de 1983, da efecto a la aceptación restrictiva por parte de los Estados Unidos de América de la Convención de 1970 de la Unesco que fuera aceptada unánimemente por el Senado estadounidense en 1972.

Las peticiones de asistencia de un Estado Parte en la Convención de 1970 deben ser sometidas al presidente de los Estados Unidos de América por la vía diplomática. Según los términos del artículo 9 de la Convención de 1970 de la Unesco, los Estados Partes pueden solicitar a los Estados Unidos de América las restricciones a la importación de material arqueológico y etnológico "cuyo saqueo ponga en peligro el patrimonio cultural nacional del Estado Parte peticionario".

La petición, presentada por escrito, debe aportar las pruebas de:

1. Que el patrimonio cultural del Estado Parte peticionario corre peligro a causa



59

del saqueo de material arqueológico o etnológico.
2. Que el Estado peticionario ha tomado medidas conformes a la Convención de 1970 para proteger su patrimonio cultural.
3. Que la aplicación de restricciones a la importación tendrá un efecto suficientemente disuasivo como para impedir una situación grave de saqueo, "siempre que su aplicación se haga de manera concertada con restricciones análogas que aplicaran o fueran a aplicar en un plazo razonable los países que tienen un volumen significativo de comercio de importación de dicho material"; que no se disponga de medidas menos drásticas que las restricciones a la importación.
4. Que la aplicación de restricciones a la importación contribuirá al interés general que para "la comunidad internacional representa el intercambio de bienes culturales entre países con fines científicos, culturales y educativos."

Los Estados Unidos de América se han asociado al esfuerzo internacional por controlar la transferencia ilícita de bienes arqueológicos y etnológicos, conforme a las disposiciones de la Convención de 1970 de la Unesco, pero sólo cuando estén convencidos de que el Estado Parte peticionario es efectivamente víctima del saqueo de sus bienes culturales.

Además, para que pueda contemplarse la aplicación de restricciones a la importación, el material arqueológico deberá reunir las siguientes condiciones:

- "Ser culturalmente significativo".
- "Tener una antigüedad de por lo menos doscientos cincuenta años".
- "Haber sido descubierto normalmente como resultado de excavaciones científicas, clandestinas o fortuitas, o de exploraciones terrestres o subacuáticas".

Para ser considerado material de interés etnológico el objeto deberá:

- "Ser producto de una sociedad tribal o no industrial".
- "Ser importante para el patrimonio cultural de un pueblo en razón de sus características peculiares, su rareza relativa o su contribución al conocimiento de los orígenes, la evolución o la historia de ese pueblo".

Desde el momento en que el presidente recibe de un Estado Parte una petición de aplicación de restricciones a la importación, el Comité Asesor sobre Bienes Culturales estudia la cuestión, presenta un informe al presidente dentro de un plazo de ciento cincuenta días laborables y formula las recomendaciones pertinentes sobre la oportunidad de que los Estados Unidos concluyan o no un acuerdo bilateral o multilateral con el Estado Parte que presenta su petición de conformidad con las disposiciones de la Ley de Aplicación de la Convención sobre Bienes Culturales.

1. USIA Cultural Property Advisory Committee Fact Sheet (Formulario de Reseña del Comité Asesor sobre Bienes Culturales), julio de 1984.

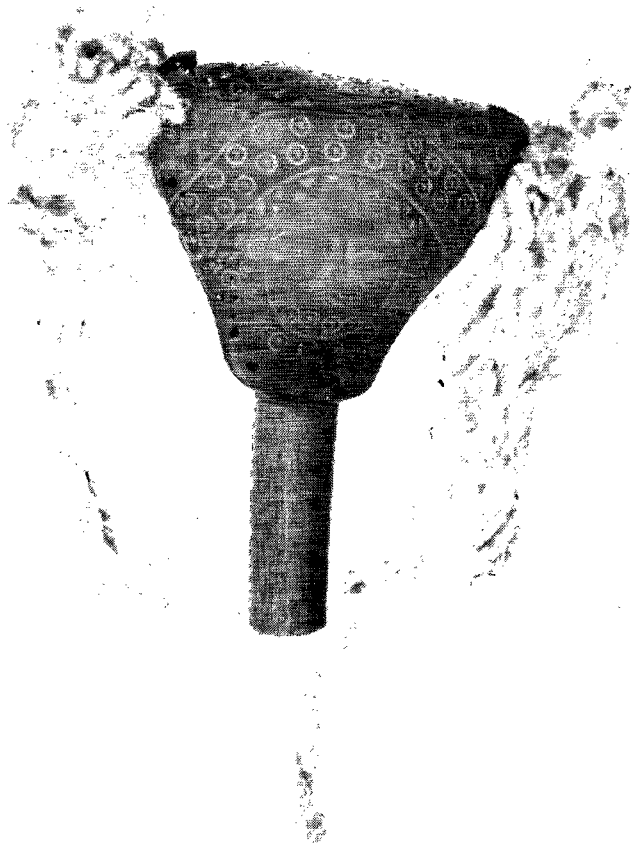
El Comité Asesor sobre Bienes Culturales

Este comité, como su nombre lo indica, es un órgano asesor de la presidencia. Su función consiste en examinar las peticiones de otros Estados Partes de la convención que requieran la asistencia de los Estados Unidos para proteger su patrimonio cultural del saqueo. Tras examinar la petición, el comité recomienda al presidente la conducta a seguir.

El comité puede tomar algunas medidas de emergencia dentro de los noventa días siguientes a la recepción de una petición excepcional o de una petición de la que pueda deducirse la urgencia de la situación.

El comité es un órgano independiente adscrito a la Agencia de Información de los Estados Unidos de América. Está compuesto por once miembros nombrados por el presidente, tal como lo estipula la Ley de Aplicación de la Convención sobre Bienes Culturales, en representación de las cuatro categorías siguientes: la comunidad museológica, el sector profesional de los arqueólogos, antropólogos y etnólogos, los expertos en el comercio internacional de bienes culturales y el públicco en general.

Cabe señalar que la Ley de Aplicación de la Convención sobre Bienes Culturales no tiene carácter retroactivo. No todos los objetos que se encuentran en el territorio de los Estados Unidos de América están sujetos a las disposiciones de la legislación, aunque eventualmente pertenez-



60
Sonajero salishen realizado en cuerno de musmón. En 1981-1982 fue adquirido por el Museo Provincial de la Columbia Británica gracias a una subvención del gobierno canadiense acordada en virtud de la Ley sobre la Exportación e Importación de Bienes Culturales luego de que la Comisión de Examen de las Exportaciones de Bienes Culturales fijara, entre 1980 y 1981, un plazo de adquisición.

61
Casco haida en forma de cuervo, siglo XIX. Madera tallada y policromada. Dimensiones: 24 x 13 x 9 cm. Traído nuevamente desde los Estados Unidos de América por el Queen Charlotte Islands Museum gracias a una subvención del gobierno canadiense acordada en virtud de la Ley sobre la Exportación e Importación de Bienes Culturales.

can a las categorías involucradas: sólo lo estarán los objetos que entren o vuelvan a entrar en los Estados Unidos de América una vez en vigor un "acuerdo" o una "medida de emergencia".

La ley canadiense sobre la Exportación e Importación de Bienes Culturales

El 6 septiembre de 1977 entró en vigor en Canadá una ley relacionada con la exportación de bienes culturales y con la importación de bienes culturales extranjeros sacados ilegalmente de otros países. El propósito de la legislación federal es doble: por una parte, cerciorarse de que los mejores especímenes del patrimonio cultural, histórico y científico del Canadá queden en el país y, por otra, proteger los legítimos intereses de los Estados extranjeros deseosos de preservar el propio patrimonio cultural de bienes muebles.

Para lograrlo, el gobierno canadiense optó por implementar un sistema de control acorde con las necesidades de la nación pero basado en la experiencia de otros países. La legislación adoptada fue concebida en consecuencia como un conjunto en el que se equilibran las restricciones resultantes de la aplicación del sistema de control de las exportaciones y los incentivos[2] enumerados en la ley y en las disposiciones reglamentarias correspondientes. El éxito o el fracaso de la legislación dependerán de la eficiente aplicación de cada una de sus partes constitutivas.

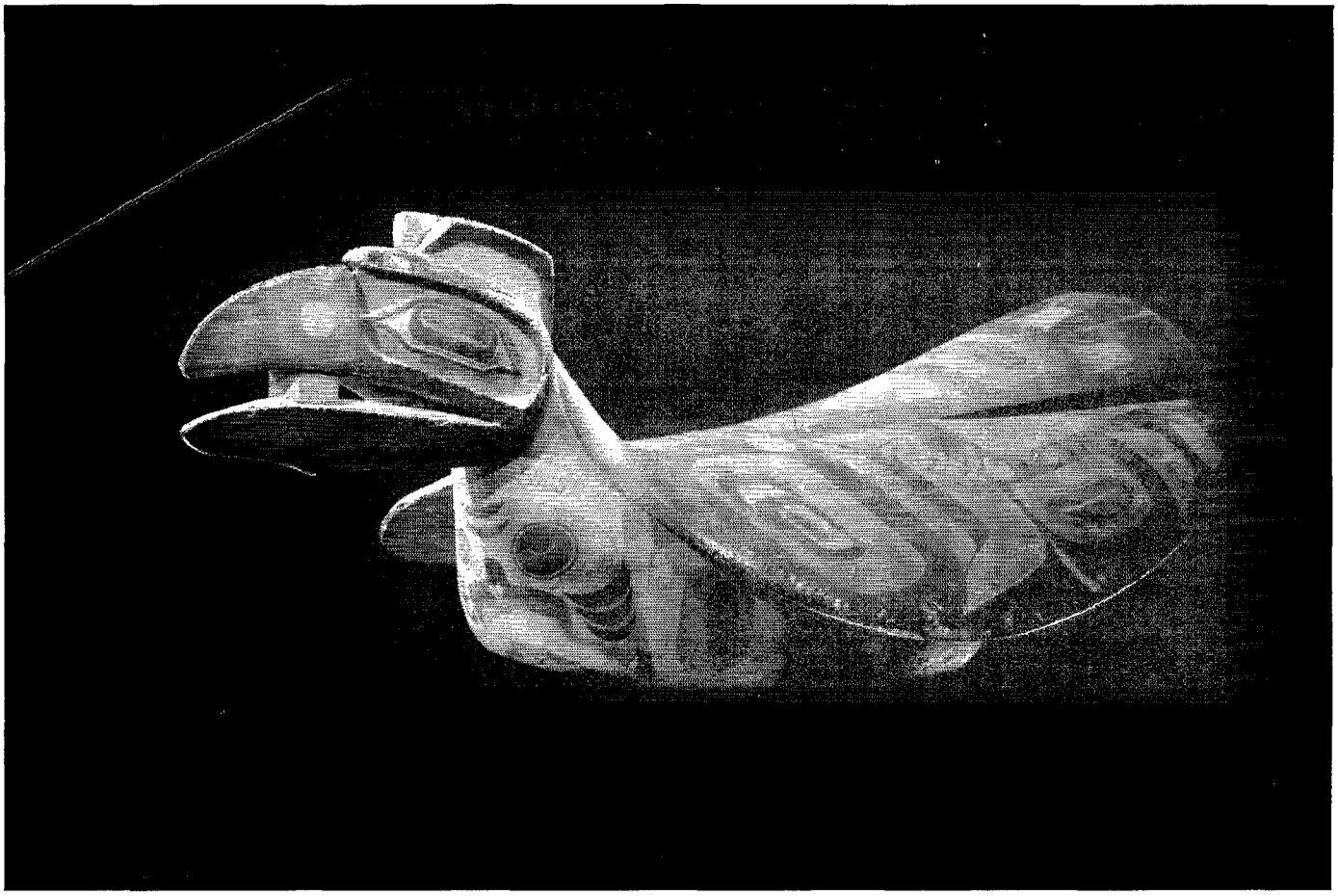
La idea de los autores del texto era limitar el control al mínimo. Después de examinar los sistemas de control de las exportaciones vigentes en otros países, se llegó a la conclusión de que todos tenían defectos intrínsecos que se agrandaban a medida que aumentaba el número de bienes potencialmente sujetos a control. Cualesquiera fueran los dispositivos que se decidiera implementar, tendrían que ser administrativamente prácticos: todo intento de meticulosidad extrema conduciría exactamente al resultado contrario. Un sistema operativo de control de las exportaciones tiene que limitarse a un cierto número de categorías bien definidas. Es cuando se aplican a bienes de importancia secundaria que los controles se vuelven más engorrosos y menos eficaces. Por eso la legislación sólo contempla el control de los bienes que pueden clasificarse como tesoros del patrimonio nacional. La intención era crear un entramado legislativo que permitiera controlar lo necesario sin que la urdimbre fuera tan cerrada que atrapara demasiado y el sistema se volviera opresivo o impracticable o ambas cosas a la vez.

La ley exime del control los bienes de menos de cincuenta años, obra de una persona aún en vida.

Lista de Bienes Culturales de Exportación Controlada

Dentro del sistema canadiense, la regulación de la exportación de bienes culturales se hace de acuerdo con la Lista de Bienes Culturales de Exportación Controlada, que establece las categorías y límites de edad y valor de los objetos eventualmente involucrados. La salida del Canadá de un bien cuya categoría figure en la lista de control podría ser aplazada cuando,

2. Se trata de la atribución de fondos para ayudar a las entidades canadienses a adquirir los objetos cuya salida del país ha sido prohibida por el sistema de control de exportaciones, ya que, de conformidad con la ley, sólo se podrá permitir la exportación cuando no haya ningún comprador canadiense. Otros fondos se destinan a la repatriación de bienes culturales que se encuentran en el exterior: diversos incentivos tributarios estimulan a los coleccionistas particulares a donar o vender bienes culturales significativos a entidades públicas canadienses.



como resultado del recurso interpuesto a una interdicción de exportación, la Comisión de Examen de las Exportaciones de Bienes Culturales considere que conviene otorgar a las autoridades públicas competentes y a las entidades de custodia del patrimonio nacional un plazo razonable que les permita adquirir el objeto a un justo precio de mercado. Si esto no sucede, si dentro del plazo fijado no se concreta la compra del objeto dentro del territorio canadiense, se concede la licencia de exportación.

La lista, tal como la describe la ley, puede incluir "todos los objetos o clases de objetos" que se considere necesario controlar "a fin de preservar el patrimonio nacional". La ley define seis categorías básicas para el establecimiento de la lista y fija valores mínimos para cinco de ellas. Los objetos cuyo valor es inferior al mínimo indicado no se incluyen en la lista y pueden, por lo tanto, ser exportados sin autorización previa. Es importante observar que si bien estos valores mínimos no pueden ser rebajados sin una modificación aprobada por el Parlamento, pueden en cambio ser aumentados si las variaciones del mercado u otras circunstancias así lo aconsejan. La lista define de manera detallada y específica las clases de bienes que en virtud de la ley están sujetos a control y constituye el criterio jurídico que permite determinar si se requiere o no una autorización previa para que un objeto cultural determinado pueda dejar el territorio canadiense.

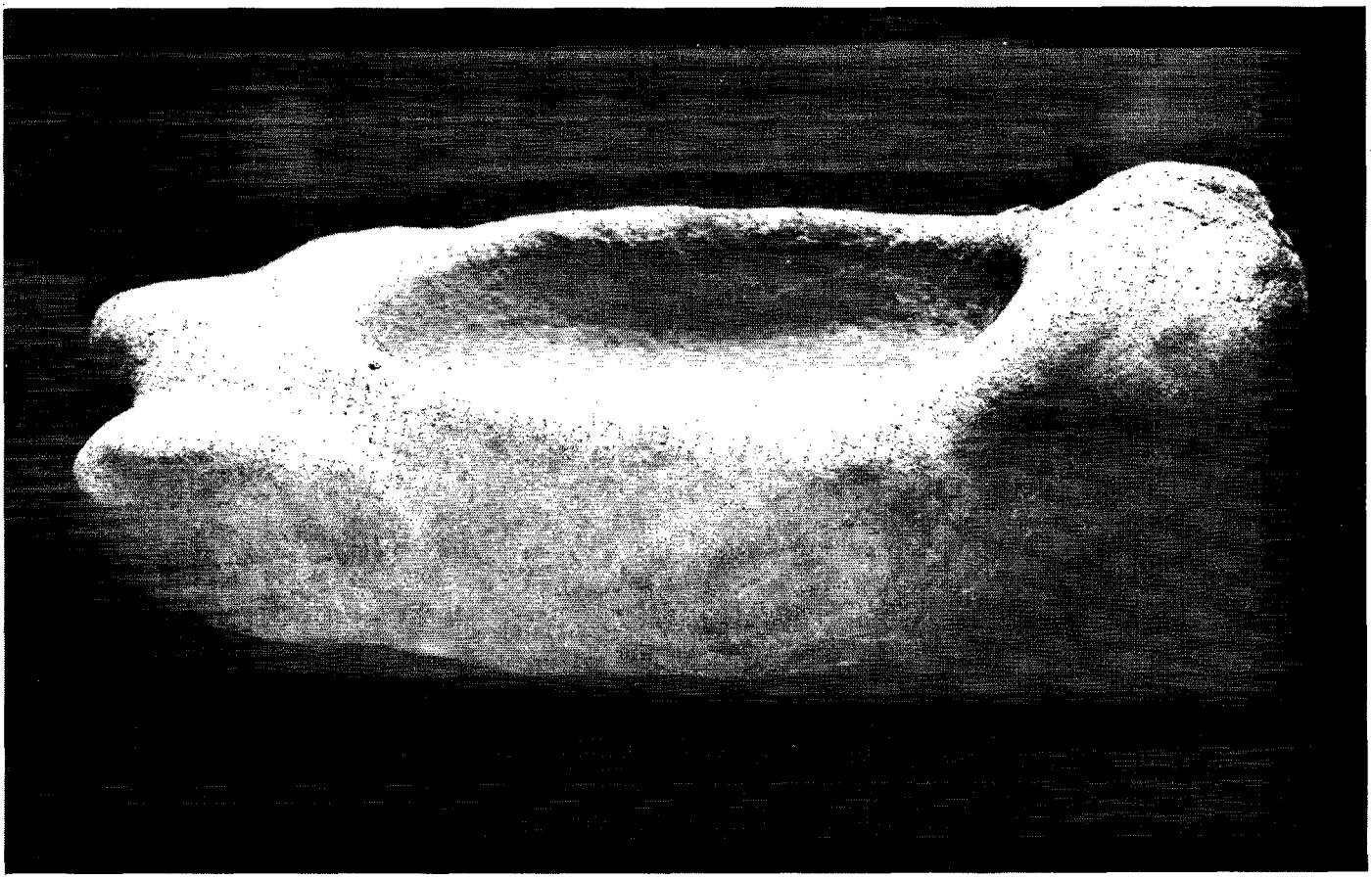
Esta lista sirve también para definir los bienes culturales sometidos a restricciones según los términos de los acuerdos sobre bienes culturales establecidos bilateral o multilateralmente con otros países. Esto significa que los objetos incluidos en la lista no podrán ser legalmente importados a esos países a menos que hayan sido exportados del Canadá munidos de la autorización previa correspondiente.

La necesidad de cooperación multilateral para reprimir el tráfico ilícito de bienes culturales

La Sección 31 de la Ley sobre la Exportación e Importación de Bienes Culturales contiene disposiciones que establecen la ilegalidad de la entrada al Canadá de cualquier "bien cultural extranjero" que haya sido ilegalmente exportado de un Estado con el que el Canadá tenga un "acuerdo sobre bienes del patrimonio cultural". Hay que entender por esta definición de acuerdo "todo acuerdo entre el Canadá y el Estado extranjero o todo acuerdo internacional cuyo fin sea prevenir el tráfico internacional ilícito de bienes culturales y del cual tanto el Canadá como el Estado extranjero sean partes signatarias." La expresión "bien cultural extranjero" significa "todo objeto designado específicamente por dicho Estado como importante en el campo de la arqueología, la prehistoria, la historia, la literatura, el arte o la ciencia". Conforme a esta disposición, Canadá depositó ante la Unesco el instrumento de aceptación de la Convención de 1970, que de esta manera entró en vigor en el país el 28 de junio de 1978.

La Sección 31 de la Ley canadiense sobre la Exportación e Importación de Bienes Culturales se fundamenta en los siguientes principios;

1. Cada Estado tiene el derecho de definir lo que considera su patrimonio cultural; ningún otro Estado o persona podrá substituirse a su propia opinión al respecto.
2. Cada Estado tiene el derecho de definir y retener tantos bienes de su patrimonio cultural como le parezca importante preservar, cualesquiera sean las consideraciones de otros Estados sobre la



62
Escudilla zoomorfa en arcilla, 1000 A.C. (Nootkan). Descubierta en 1984 por un turista norteamericano en Meares Island, sobre la costa noroeste del Canadá. Sacada del Canadá por su descubridor, fue restituida voluntariamente e incorporada a la colección del Museo Provincial de la Columbia Británica.

calidad de dichos bienes culturales, o incluso sobre su especificidad o sobre la capacidad de las instituciones de dicho Estado para asegurar su debida conservación.

Estos principios son esenciales para garantizar el cumplimiento de la Convención de 1970 y su propósito de impedir la importación, exportación y transferencia ilícita de bienes culturales. Ciertas responsabilidades incumben al país exportador —es él quien debe definir lo que considera su patrimonio y establecer un sistema de control de la exportación, entre otras— pero el país importador debe reconocer la validez de la definición de patrimonio cultural que da el país exportador y tomar las medidas necesarias para prevenir su entrada ilegal, sin lo cual todo control del tráfico ilegal se vuelve irrisorio.

De las seis categorías que figuran en la Lista de Bienes Culturales de Exportación Controlada, dos son de especial pertinencia respecto de la petición del Canadá de negociar un acuerdo bilateral con los Estados Unidos: la primera comprende los objetos extraídos del suelo o de las aguas del Canadá y la segunda, el material etnográfico y las obras de arte de tipo etnográfico (figuras 59 y 60).

Dentro de estas dos categorías, los tipos de objetos que no pueden exportarse sin previa autorización son:

1. Los especímenes paleontológicos de interés científico, educativo o dignos de ser expuestos (tales como los especímenes "tipo" y otros especímenes determinados);[3]
2. Cualquiera sea su valor, los objetos arqueológicos hallados en el suelo o las aguas del Canadá que no lleven menos de setenta y cinco años enterrados, ocultos o abandonados y pertenezcan a los pueblos aborígenes del Canadá o sean testimonio de la exploración, ocupación, defensa y desarrollo progresivo del territorio que hoy en día es el Canadá por parte de los pueblos no aborígenes.
3. Los objetos de arte de tipo etnográfico o los objetos etnográficos fabricados por los aborígenes (o reelaborados o adaptados por ellos) cuyo valor sobrepase cierto límite.

El examen, incluso somero, de las condiciones antes evocadas que impone la Ley estadounidense de Aplicación de la Convención sobre Bienes Culturales permite comprender que gran parte de las expor-

3. No considerados en las disposiciones de la Ley estadounidense de Aplicación de la Convención sobre Bienes Culturales.

taciones que Canadá consideraría ilegales de no estar acompañadas de la autorización correspondiente no serían consideradas importaciones ilegales por las autoridades estadounidenses.

A las disposiciones canadienses de control de la exportación debe corresponder el control estadounidense de la importación

Dada la proximidad geográfica de los Estados Unidos de América y la imposibilidad de controlar la inmensa frontera entre ambos países, las autoridades canadienses sienten como una frustración el hecho de que, aunque uno y otro hayan adherido a la Convención de 1970 de la Unesco, la legislación habilitante estadounidense no reconozca el derecho de otro Estado Parte a definir su propio patrimonio cultural. Si bien el Canadá estableció una Lista de Bienes Culturales de Exportación Controlada a efectos de la Convención de 1970 de la Unesco, la ley estadounidense no le reconoce el derecho de hacerlo. Las autoridades canadienses no disponen entonces de ningún recurso legal del que puedan prevalecerse en los Estados Unidos de América y, hoy como ayer, los especialistas canadienses siguen deplorando la pérdida de objetos culturales de gran significación.

Los expertos y científicos estadounidenses que desean realizar investigaciones en el Canadá son siempre bien recibidos y, aunque ahora se hayan reglamentado sus actividades de recolección, muchos de ellos no dejan de venir todos los años. Desgraciadamente, no todos respetan la ley y se han dado varios casos en que especialistas norteamericanos autorizados a efectuar trabajos de campo han deliberadamente infringido la Ley sobre Exportación e Importación de Bienes Culturales y se han llevado colecciones a los Estados Unidos de América a fin de proseguir allí sus investigaciones. El único recurso de que dispone actualmente el Canadá es la amenaza de denegar en adelante toda solicitud de licencia de exportación.

Los Estados Unidos son el mayor mercado mundial de objetos arqueológicos y etnográficos y el punto de destino más frecuente del material sacado legal o ilegalmente del Canadá, como consta en los registros anuales efectuados desde 1978 (figura 62).

Si bien las medidas de control de la exportación y la atribución de fondos para la repatriación de bienes culturales han dado resultados satisfactorios, el Canadá no dispone hoy de ningún medio legal para recuperar los objetos una vez exportados ilegalmente a los Estados Unidos de América. Los controles de la exportación son evidentemente difíciles de aplicar, puesto que los procedimientos aduaneros están esencialmente orientados a la vigilancia de personas y objetos que entran en el país y no de los que salen. En la mayoría de los casos las infracciones sólo se conocen *a posteriori,* cuando ya no es posible recuperar el objeto.

Sólo un acuerdo recíproco en el que se contemple la imposición de un control a la importación por parte de los Estados Unidos de América permitirá disponer de un mecanismo jurídico que facilite la recuperación de los bienes culturales salidos del país. ■

[*Traducido del inglés*]

El inventario de las colecciones etnográficas en el debate sobre la restitución de bienes culturales

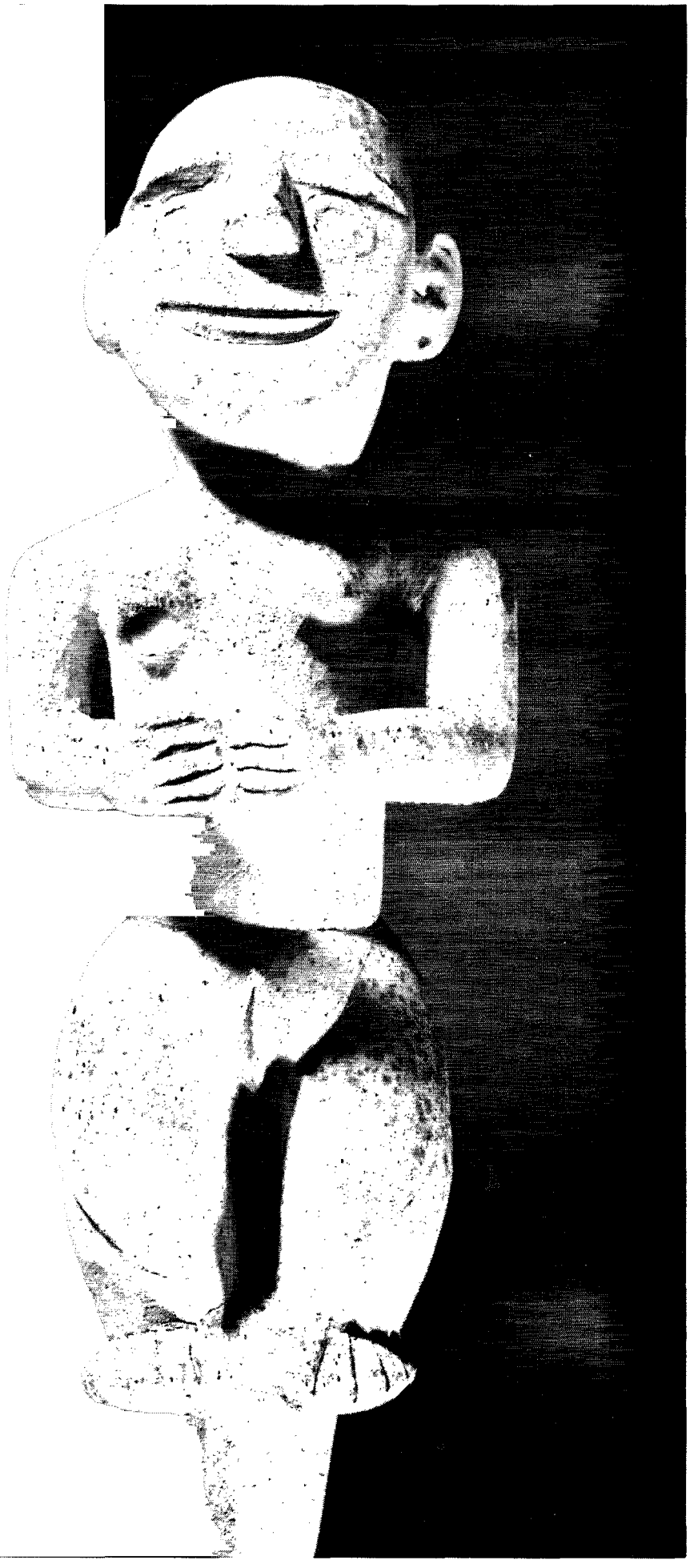
Peter Gathercole

Nació en 1929 en Norfolk, Reino Unido. Jefe del departamento de antropología de la Universidad de Otago (Dunedin, Nueva Zelandia) de 1958 a 1968. Profesor de etnología en la Universidad de Oxford de 1968 a 1970. Conservador del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de Cambridge de 1970 a 1981. Actualmente, vicedecano del Darwin College de Cambridge. Desde hace tiempo lleva a cabo investigaciones sobre la región del Pacífico. Coordinador del nuevo grupo de trabajo de la International Commission for Museums of Ethnography (ICME) encargado de estudiar el problema de los inventarios de las colecciones etnográficas. Coautor, con Alison Clarke, de *Survey of Oceanic collections in museums in the United Kingdom and the Irish Republic,* París, Unesco, 1979.

No se puede hablar en abstracto sobre la restitución de bienes culturales a sus países de origen y la discusión no debe limitarse tampoco a consideraciones de orden político o ideológico. Aunque la cantidad de piezas involucradas en algún caso específico pueda ser pequeña, la evaluación de los criterios que rigen la selección de los objetos y justifican su restitución tiene que basarse en el conocimiento de las características del patrimonio cultural considerado como un todo. Cuanto más amplio y profundo sea su conocimiento, tanto más convincentes serán los argumentos que justifiquen la restitución. Esto puede parecer obvio, pero en la práctica las cosas no son tan simples. Si por cultura se entiende la forma de vida y de pensamiento de una sociedad, entonces el patrimonio cultural engloba todos los objetos y conocimientos correspondientes que expresen ese modo de vida y ese pensamiento. Al hablar de patrimonio cultural hay entonces que tomar en cuenta no sólo los objetos, móviles u otros, o los elementos del medio sobre los que una cultura tenga una visión particular, sino que ello implica también tomar en consideración la historia y la validez de dicha visión.

Es desde esta perspectiva que debería reunirse la información sobre las piezas conservadas en colecciones públicas y privadas del mundo entero y es en ese contexto que deberían evaluarse los resultados. En este artículo trataré de explicar la razón por la cual objetos originarios de Oceanía se encuentran hoy en museos públicos del Reino Unido. Intentaré también establecer su cantidad y calidad y la justeza de la información de que disponemos.

Analizaré después el trabajo llevado a cabo para inventariar los objetos etnológicos de Oceanía conservados en museos del mundo entero y trataré de evaluar la utilidad que estos inventarios puedan representar, tanto para las culturas que les han dado origen como para las que los detentan en la actualidad. Trataré asimis-



mo de mostrar hasta qué punto el conocimiento dimanante de los inventarios puede ayudar a definir el patrimonio cultural de Oceanía y, por lo tanto, a elucidar los problemas que entorpecen el debate sobre la restitución de las piezas que le pertenecen. Por último, veremos cómo los trabajos de inventario podrían contribuir a acrecentar la comprensión entre los pueblos de Oceanía por un lado, y entre estos pueblos y el resto del mundo, por otro.

Los objetos, o como se decía entonces, las "curiosidades" de Oceanía, llegaron a Gran Bretaña y al resto de Europa como consecuencia de la expansión europea en el Pacífico iniciada en el siglo XVII. Desde fines del siglo XVIII, las potencias marítimas europeas crearon imperios coloniales tanto en las grandes islas "continentales" situadas a lo largo de las costas del Asia Sudoriental (Indonesia, Australia y Nueva Zelandia) como en las pequeñas islas de la cuenca del Pacífico. Es así como, en el lapso relativamente corto de doscientos años, los europeos recién llegados a la región fueron adquiriendo, dentro del proceso mismo de colonización, múltiples objetos representativos de culturas muy diversas. Para la imaginación europea las culturas autóctonas eran exóticas: en contraposición con los especímenes de historia natural (llamados "curiosidades naturales") los objetos culturales fueron considerados "curiosidades artificiales" que simbolizaban dicho exotismo. Codiciados por lo que en sí mismos representaban y porque contribuían a satisfacer la creciente curiosidad científica e intelectual de Europa, que por otra parte no era sino otra manifestación del movimiento de expansión colonial, su adquisición fue considerada desde el comienzo como legítima y natural y lo mismo sucedió con su traslado a Europa, so pretexto de que especialistas y profanos las conservaran y estudiaran. Fue así como estos objetos exóticos fueron, por así decirlo, domesticados por la cultura europea.

Las razones de su adquisición eran diversas y además fueron cambiando con el tiempo. En líneas generales, podemos decir que el interés por lo exótico fue convirtiéndose en un deseo científico de guardar testimonio de un mundo "primitivo", antes de que desapareciera. La naturaleza de los objetos codiciados fue evolucionando en función de la región geográfica y de la intensidad de la expansión colonial. Poco a poco, el interés fue orientándose no sólo hacia lo extraordinario sino también hacia lo ordinario. Tam-

bién se produjeron cambios respecto de los lugares adonde los objetos iban finalmente a parar. La rápida multiplicación de los museos en el siglo XIX acarreó la dispersión cada vez mayor de la masa de objetos traídos a Europa. Este proceso se complicó con el desarrollo en Europa de un creciente tráfico de objetos en el cual participaban tanto los museos como los coleccionistas privados. Y la creación en el área del Pacífico de un cierto número de museos y colecciones particulares que a su vez se sumaron a este tráfico no hizo sino acrecentar la dispersión. La historia de las colecciones de Oceanía conservadas en Gran Bretaña refleja marcadamente todas estas tendencias. Establecer su inventario es entonces estudiar un aspecto de la historia de la presencia británica en el Pacífico en el curso de los últimos doscientos años y al mismo tiempo contribuir a elucidar la historia de la dispersión y fragmentación del patrimonio cultural de Oceanía (figuras 63 a 67).

Historia de las investigaciones

Dos razones me llevaron a iniciar en 1970 el inventario de las colecciones de Oceanía conservadas en los museos británicos. En primer lugar, yo había llegado entonces al convencimiento de que no podía hacer ningún trabajo serio de investigación sobre los objetos que me interesaban si no llegaba a saber tanto como fuera posible sobre las colecciones de las cuales provenían. En segundo lugar, me parecía inadmisible desde un punto de vista puramente científico que la información básica relacionada con la localización, el volumen y el contenido de esas colecciones no estuviera registrada en ninguna parte. Mi situación era semejante a la de un investigador que tuviera necesidad de consultar determinada documentación y descubriera que las bibliotecas que la poseen están en estado absolutamente caótico y no tienen ninguna bibliografía. Al iniciar la investigación, me di cuenta de que mis temores eran fundados: sólo una ínfima parte de los objetos de Oceanía conservados en los museos británicos había sido registrada y, dado que no había sido cotejada por los museos involucrados, gran parte de la documentación disponible no servía para mucho o era totalmente inútil. Semejante situación no tiene nada de excepcional y puede producirse en cualquier campo de la investigación, cualquiera sea la etapa del desarrollo del trabajo. En lo que respecta a la antropología del Pacífico, me pareció que lo mejor que podía hacer para mejorar la situación era iniciar una investigación sencilla que satisficiera la necesidad de información expresada por los especialistas en las culturas del Pacífico y también, al menos en parte, por los propios pueblos de la región. Yo no tenía la menor idea del número de objetos a catalogar ni del lugar donde podrían encontrarse, aparte de unos pocos museos, en su mayoría importantes.

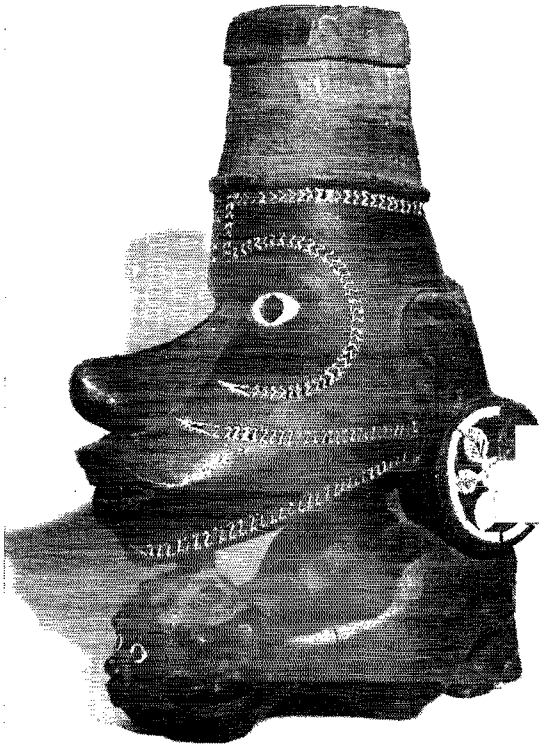
Tampoco tenía una idea precisa sobre la manera de proceder para registrar el material o sobre la forma en que difundiría el resultado de mis investigaciones. El hecho que me impulsó a comenzar fue la invitación que se me hiciera de participar en el seminario dedicado al estudio de las culturas de Oceanía organizado en Canberra por la Comisión Nacional de Australia ante la Unesco en enero de 1971, donde presenté una primera estimación de la importancia presunta de dichas colecciones [Gathercole, 1971].

Pronto me di cuenta de que para obtener buenos resultados tendría que dividir el programa en dos fases principales. En primer lugar, sería necesario proceder a un reconocimiento para determinar la ubicación de los objetos, su cantidad y su tipología. La información así reunida serviría de base para un programa de registro detallado que se implementaría en un segundo tiempo, en el que constarían las medidas y otras características morfológicas de los objetos, así como fotografías y documentación de referencia. Obviamente, la segunda fase no se podría emprender sin la primera (ahora conocida internacionalmente como "primera fase del inventario"), que podría y quizás tendría que valer por sí sola. Hasta ahora éste ha sido el caso de la encuesta llevada a cabo en el Reino Unido.

Resultados

Los resultados de los trabajos de la primera fase se reunieron en un informe presentado a la Unesco en 1979 [Gathercole y Clarke, 1979] en el que se pasaba revista al material de las ciento setenta y tres colecciones públicas del Reino Unido, un total mucho mayor que el previsto inicialmente. El material registrado comprendía efectivamente más de cien mil objetos de toda índole e incluso de categorías desconocidas hasta el momento. No hace falta describir aquí cómo se desarrolló el trabajo, aunque sí cabe sacar algunas conclusiones pertinentes que tocan las cuestiones mencionadas anteriormente en este artículo, respecto de las características del patrimonio cultural de Oceanía

63
NATIONAL MUSEUM, Port Moresby, Papua-Nueva Guinea. Estatuilla esculpida en tiza, Nueva Irlanda, siglo XX, utilizada en ritos funerarios. Devuelta a su país de origen gracias al Australian Museum de Sydney.



64
NATIONAL MUSEUM, Islas Salomón. Mascarón de proa de piragua de caza. Madera esculpida y pintada. Devuelta a su país de origen gracias al Australian Museum de Sydney.



65
NATIONAL MUSEUM, Port Moresby. Escudo de combate de madera recubierta de paja tejida y adornada con plumas, siglo XX. Devuelto a su país de origen gracias al Australian Museum de Sydney.

A nuestros lectores

La Unesco ha iniciado la publicación de una serie de folletos dedicados a las legislaciones nacionales relativas a la protección del patrimonio cultural mueble. Cada folleto contiene el texto integral (en la lengua original o traducido) de las leyes y reglamentos en vigor en un Estado. Hasta la fecha, se han publicado folletos en inglés sobre los siguientes países: Belice, Brasil, Chipre, Cuba, Egipto, Ecuador, Gambia, Honduras, Hungría, Irlanda, Kenya, Lesotho, Nicaragua, Qatar, República de Corea y República Unida de Tanzanía. Los folletos consagrados a los países que siguen han sido igualmente traducidos al francés: Belice, Chipre, Nicaragua, República de Corea y República Unida de Tanzanía.

Se pueden obtener ejemplares gratuitos de estas publicaciones dirigiéndose a la División del Patrimonio Cultural, Unesco 1, rue Miollis, 75015 París, Francia.

y de la situación de los objetos en la definición de dicho patrimonio.

Ante todo la encuesta demostró que a pesar de las muchas dificultades era posible llevar a cabo un estudio piloto de esa índole y en consecuencia planear y finalmente emprender el inventario detallado que constituiría la segunda fase de nuestro proyecto. Puesto que la información existía en una forma potencialmente aprovechable, a poco que se contara con un mínimo de tiempo, dinero y personal, era factible reunir los datos de un informe debidamente organizado.

Si este trabajo de elemental intendencia museográfica no había sido hasta entonces llevado a cabo a ese nivel en Gran Bretaña (aunque hubo por lo menos dos intentos) no era porque fuera irrealizable, o porque la información requerida no existiera o porque los conservadores de museos no estuvieran dispuestos a prestar toda su colaboración.

Posteriormente se llevaron a cabo encuestas similares en Australia [Bolton, 1982], Nueva Zelandia [Neich, 1982] y los Estados Unidos de América [Kaeppler, sin fecha]. En lo que respecta a Australia, más adelante se ultimarían las encuestas de la segunda fase relativas a Nueva Zelandia, la Micronesia y la Polinesia Oriental [Bolton y Specht, 1984] que confirmarían mi hipótesis inicial así como la conveniencia de proceder en dos tiempos.[1]

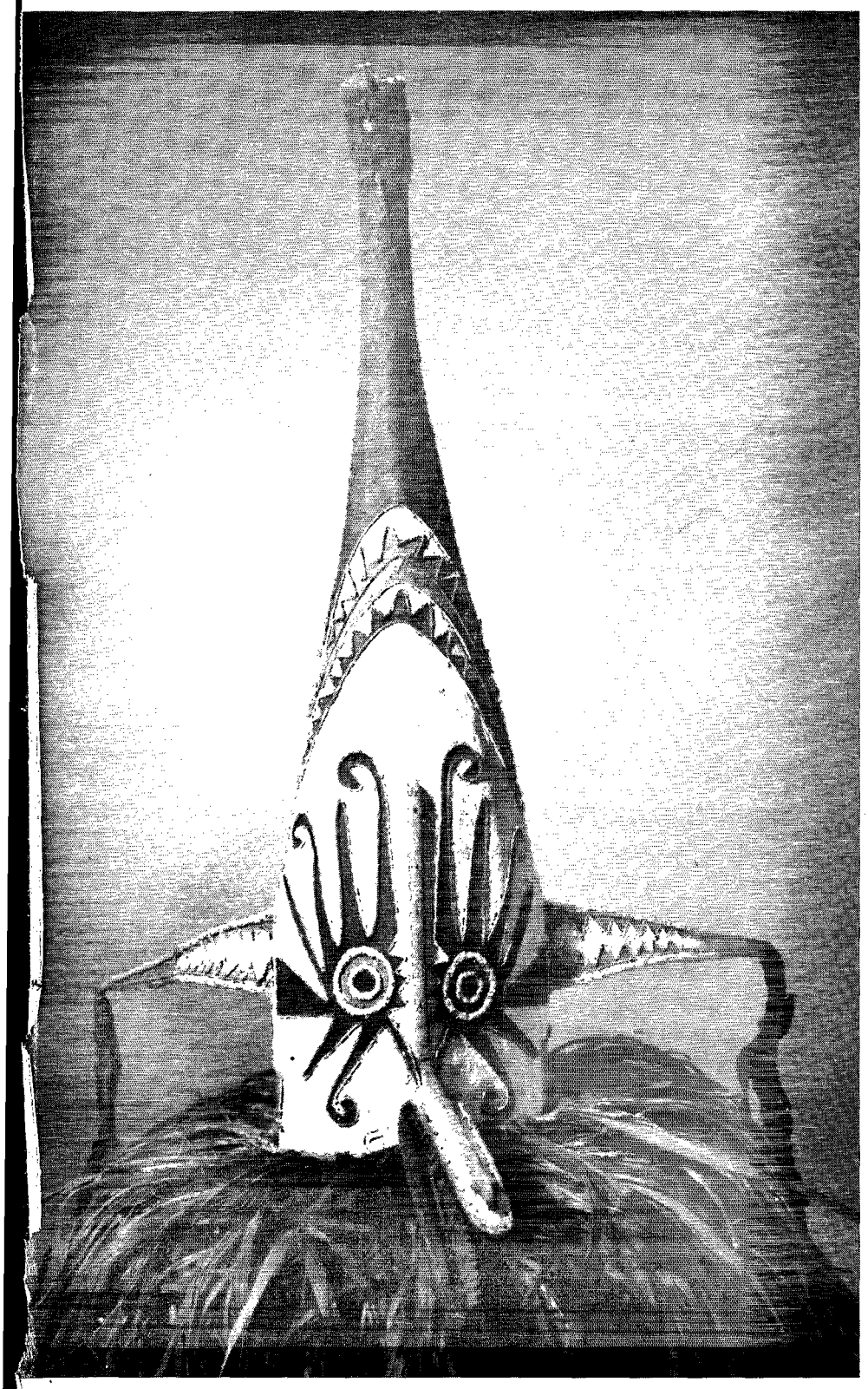
En segundo lugar, la encuesta resultó reveladora respecto de las características y la fiabilidad de la información relativa a los objetos de Oceanía y la manera en que podían ser registrados. Los trabajos sobre la historia de su adquisición, en particular la investigación de los documentos que reconstituían el historial detallado de las colecciones privadas o de ciertos objetos obtenidos en determinados momentos y lugares de la región, se revelaron sumamente instructivos. Esta experiencia mostró que a veces se puede reconstruir hasta un grado sorprendente una importante documentación histórica, a poco que se tenga una cierta comprensión de los factores que condujeron a la recolección y a la subsiguiente dispersión de los objetos. El trabajo llevado a cabo por la Dra. Adrienne Kaeppler, de la Smithsonian Intitution de Washington DC, sobre las colecciones constituidas durante los viajes del capitán Cook en los años 1770, puso esto en evidencia de manera admirable. Cualquiera fuera la escasez de datos básicos, la encuesta posibilitó que los investigadores y entidades interesadas remontaran a las fuentes y corrigieran o enriquecieran la información relativa a los objetos. Por primera vez se podían emprender estudios cuantitativos comparados sobre la frecuencia y la proporción de los distintos tipos de objetos, en las diferentes épocas y regiones, además de evaluar la importancia relativa de las diversas colecciones.

En tercer lugar, la encuesta puso al descubierto algunos aspectos más profundos de nuestros conocimientos sobre las culturas de Oceanía. Entre otras cosas, reveló la insuficiencia de las formas de documentación utilizadas generalmente en los museos, en particular con respecto a los métodos de clasificación de los objetos. En nuestro trabajo de 1979, Alison Clarke y yo escribimos lo siguiente:

> Era frecuente que un objeto tuviera varias funciones, pero los colectores pueden haber privilegiado una por encima de las demás, a fin de encontrar un término descriptivo que fuera cómodo para designarlo. A veces, sin embargo, un apelativo simple puede haber ganado aceptación en la terminología especializada a pesar de que otros términos más elaborados habrían sido más precisos. Ejemplo de esto es la vara arrojadiza de Australia, que podemos encontrar bajo denominaciones tan diversas como "lanza arrojadiza", "maza arrojadiza", "bumerang sin retorno" o "bastón de caza", en cinco museos distintos.

Esta afirmación, que sigue siendo válida, tiene sin embargo un alcance demasiado limitado, ya que se refiere únicamente a la clasificación realizada en los museos sobre la base de términos ingleses, descriptivos y estrechamente funcionales. La cuestión de saber si dichos términos son o no la traducción exacta de los términos indígenas correspondientes, es algo que ni siquiera se plantea. En otras palabras, más allá del problema del tratamiento a dispensar a la masa de información inconexa que quedara vinculada a los objetos ya en Oceanía o que proliferara a su alrededor a lo largo de las sucesivas estadías en las diferentes colecciones, se plantea otro, mucho más grave e infinitamente más importante, referido al significado y al valor que dichos objetos revestían y revisten en su contexto cultural de origen. La encuesta demostró también de manera terminante que la información referente a las colecciones deberá en adelante basarse en el intercambio y que es

1. Por mayor información, dirigirse a la División del Patrimonio Cultural de la Unesco, 1 rue Miollis, 75015 París, Francia.

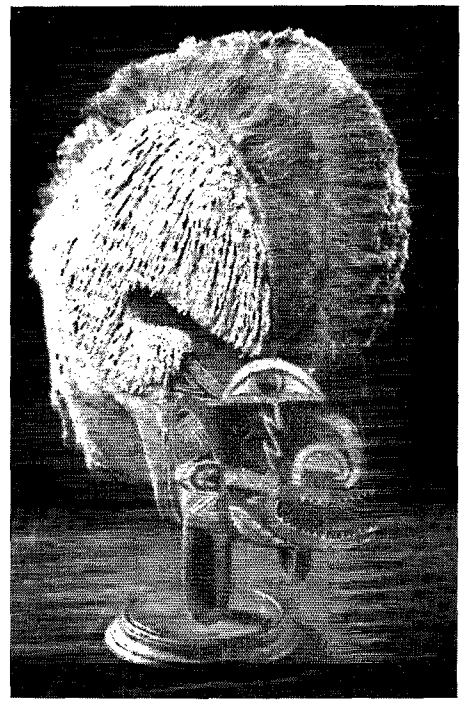


66
NATIONAL MUSEUM, Port Moresby. Máscara de fibras vegetales, adornada con plumas, siglo XX. Según todas las apariencias, los adolescentes la llevaban durante las ceremonias de iniciación. Exportada ilegalmente y luego devuelta a su país de origen gracias al Australian Museum de Sydney.

absolutamente necesario abolir definitivamente la barrera erigida en el curso de la historia entre la investigación antropológica occidental y sus fuentes indígenas. Es más, no hay que olvidar que la investigación autóctona constituye en la actualidad un elemento de fundamental importancia para el estudio del patrimonio cultural de Oceanía. El conocimiento de las realidades culturales de la región, formulado en términos susceptibles de ser aceptados y utilizados por la comunidad científica del mundo entero, puede convertirse en un instrumento internacional de relevancia para la comprensión de dicho patrimonio. Cuando se tenga un conocimiento más universal de los lugares en que se conservan los objetos que han llegado hasta nosotros y de la documentación que les es inherente, podrá procederse a un serio análisis comparativo de su significado.

Más allá del conocimiento de una cultura

Sin embargo, sería una lástima limitar el debate sobre la naturaleza del conocimiento de las culturas de Oceanía a estos términos generales porque sería suponer resuelta la cuestión de la eventual utilización de este conocimiento más rico y más prudente en sus interpretaciones. El conocimiento de una cultura no es ni absoluto ni neutral: sólo existe en la medida en que se determina socialmente. Quiero creer que el progreso de los inventarios exhaustivos de las colecciones de Oceanía y el creciente interés que despiertan conduzcan al enriquecimiento profundo de nuestro conocimiento de Oceanía. Espero también que con el tiempo se logrará situar en una perspetiva más amplia el debate sobre la restitución de los bienes culturales a sus países de origen y orientarlo hacia una distribución racional de las colecciones de Oceanía en todo el mundo. La distribución existente en el momento actual es el reflejo de un desequilibrio social y político, heredado de la época colonial. Muchos pueblos del Pacífico sólo pueden acceder a los objetos importantes de su propio patrimonio cultural desplazándose hasta las grandes metrópolis del Norte, donde la riqueza de los museos contrasta de manera contundente con la pobreza de las colecciones y los magros recursos de los museos recién fundados en las islas de Oceanía. Este equilibrio no se reducirá tan sólo por el hecho de disponer de más información acerca de los objetos, aunque ésta sea también una necesidad urgente. La restitución de por lo menos



67
NATIONAL MUSEUM, Port Moresby. Máscara funeraria de madera pintada adornada con fibras vegetales, Nueva Irlanda, fines del siglo XIX. Utilizada durante las ceremonias fúnebres del Malaggan. Devuelta a su país de origen gracias al Australian Museum de Sydney.

una parte (en mi opinión considerable) de bienes culturales podría sin embargo ayudar a paliarlo.

Por otra parte, el examen detallado de las necesidades a satisfacer y la selección a realizar entre los millares de objetos existentes lleva asimismo a interrogarse sobre la suerte que correrán a largo plazo los muchos objetos cuya restitución no se ha pedido. Dado el gran perfeccionamiento de las normas de conservación aplicadas en la mayoría de los museos del mundo entero y el creciente interés por las diferentes culturas que caracteriza nuestro tiempo, no hay ninguna razón que impida que algunos objetos de Oceanía sean "restituidos" a otros países o regiones distintos de los suyos de origen. Puede no estar lejano el día en que uno pueda preguntarse seriamente qué objetos originarios de Fiji, por ejemplo, y que Fiji no reclama, podrían ser "restituidos" de Londres a Río de Janeiro o qué piezas brasileñas que ahora se encuentran en Río podrían enviarse a Londres o a Fiji. De cierto modo —aunque la discusión excede los límites de este artículo—, pensar en la restitución de los bienes culturales implica pensar también en la no restitución y en su restitución al conjunto de la comunidad cultural, luego de un periodo de aislamiento en los museos del mundo occidental.

A modo de conclusión

Evidentemente estas ideas pueden parecer utópicas por ahora, por lo que no quisiera terminar sin hacer algunos comentarios que las sitúen en un contexto más realista. El trabajo casi exclusivamente cuantitativo llevado adelante hasta ahora para registrar las colecciones de Oceanía en Australia, Nueva Zelandia, Gran Bretaña y los Estados Unidos de América, ha sido la obra de apenas un puñado de investigadores. Y si bien la asistencia voluntaria recibida del personal de los museos ha sido con frecuencia considerable, el monto de los fondos públicos invertidos en la empresa ha sido mínimo. Cabe entonces preguntarse lo que habría podido hacerse con una asignación dos veces superior, y qué se puede hacer, en una época de recesión y de recortes en los programas culturales y educativos, para obtener el apoyo necesario para realizar los trabajos de la segunda fase, dejando de lado el caso de Australia, donde queda por financiar sólo una tercera parte. Este asunto es urgente y sin embargo corre peligro de pasar inadvertido. Quien no avanza, retrocede. Lo que en este caso sería necio, además de innecesario.

Una de las razones por las cuales es necesario mantener el impulso de trabajo y no detener el inventario de los datos etnográficos de Oceanía (y pienso particularmente en los países en los que es poco o nada lo que se ha hecho) consiste en que esta actividad lleva al personal de los museos, a los investigadores, a los profesores, a los universitarios y a los responsables de la elaboración de programas culturales de muchos países, a tener constantemente presente la situación en que se encuentran estas colecciones. He ahí un aspecto que por lo general sólo se aborda en función del suministro de información y de la restitución de los objetos a los museos o centros culturales de la región del Pacífico Sur.

Restringir así la discusión puede llevar a cometer errores y hacer perder de vista las realidades políticas. La "restitución" no tiene por qué hacerse forzosamente a los museos, que no siempre son instituciones capaces de hacer frente a todas las necesidades culturales relacionadas con los objetos. Para que una sociedad ejerza su derecho a definir la historia y la naturaleza de su propia identidad cultural, es necesario que tenga la posibilidad de decidir lo que quiere hacer con sus propios objetos culturales. Esto podría significar que, por lo menos durante algún tiempo, dichos objetos estarían expuestos a ciertos riesgos. Por otra parte, las actitudes respecto de los objetos culturales varían. Las medidas tomadas para aumentar el desarrollo cultural en los países del tercer mundo podrían incluir también la creación de centros dinámicos que no serían únicamente museos, pero en los que los objetos podrían ser guardados en custodia. ■

[*Traducido del inglés*]

BIBLIOGRAFÍA

BOLTON, L. M. 1982. *Oceanic cultural property in Australia.* Australian National Commission for Unesco, Canberra.

– ; SPECHT, J. 1984. *Polynesian and Micronesian artefacts in Australia. An inventory of mayor public collections.* Volumen I: *Micronesia.* Volumen II: *New Zealand and Eastern Polynesia.* The Australian Museum for Unesco, Sydney.

GATHERCOLE, P. W. 1971. "Oceanic resources in European museums", en: *Meeting on studies of Oceanic cultures.* Australian National University, Canberra.

– ; CLARKE, A. 1979. *Survery of Oceanic cultures in museums in the United Kingdom and the Irish Republic.* Unesco, París.

KAEPPLER, A. L.; STILLMAN, A. K. (s.f.) *Pacific Island and Australian aboriginal artifacts in public collections in the United States and Canada: a preliminary survery prepared for Unesco.*

NEICH, R. 1982. *Pacific cultural material in New Zealand Museums.* New Zealand National Commission for Unesco, Wellington.

Publicaciones de la Unesco: agentes de venta

ALBANIA: N. Sh. Botimeve Naim Frasheri, TIRANA.

ALEMANIA (Rep. Fed.): S. Karger GmbH, Karger Buchhandlung, Angerhofstr. 9, Postfach 2, D-8034 GERMERING/MÜNCHEN *"El Correo" (diciones alemana, inglesa, española y francesa):* M. H. Baum, Deutscher Unesco-Kurier-Vertrieb, Besaltstrasse 57, 5300 BONN. *Para los mapas científicos:* Geo Center, Postfach 800830, 7000 STUTTGART 80; UNO-VERLAG, Simrockstrasse 23, D-53000 BONN 1.

ALTO VOLTA: Librairie Attie, B.P. 64, OUAGADOUGOU. Librairie catholique "Jeunesse d'Afrique", OUAGADOUGOU.

ANGOLA: Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.

ANTILLAS FRANCESAS: Librairie Carnot, 59 rue Barbès, 97100 POINTE-À-PITRE (Guadalupe).

ANTILLAS NEERLANDESAS: Van Dorp Eddine N.V., P.O. Box 200, WILLEMSTAD (Curaçao, N.A.).

ARABIA SAUDITA: Dar Al-Watan for Publishing and Information, Olaya Main St., Ibrahim Bin Sulaym Building, P.O. Box 3310, RYAD.

ARGELIA: Institut pédagogique national, 11, rue Ali-Haddad (ex-rue Zaâtcha), ALGER. ENAL, 3 boulevard Zirout Youcef, ALGER. ENAMEP, 20 rue de la Liberté, ALGER. Office des Publications Universitaires (OPU), place Centrale Ben Aknoun, ALGER.

ARGENTINA: Librería El Correo de la Unesco, EDILYR S.R.L., Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES.

AUSTRALIA: *Publicaciones:* Educational Supplies Pty., Ltd., P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W. *Publicaciones periódicas:* Dominie Pty, Ltd., Subscriptions Dept., P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W. *Subdepósito:* United Nations Association of Australia, P.O. Box 175, 5th floor, Ana House, 28 Elizabeth Street, MELBOURNE 3000. Hunter Publications, 58A Gipps Street, Collingwood, VICTORIA 3066.

AUSTRIA: Buchhandlung Gerold & Co., Graben 31, A-1011 WIEN.

BAHAMAS: Nassau Stationers Ltd, P.O. Box N-3138, NASSAU.

BAHRAIN: The Arabian Agencies & Distributing Co., Al Mutanabi St., P.O. Box 156, MANAMA.

BANGLADESH: Bangladesh Books International Ltd., Ittefaq Building, 1 R.K. Mission Road, Hathhola, DACCA 3.

BARBADOS: University of the West Indies Bookshop, Cave Hill Campus, P.O. Box 64, BRIDGETOWN.

BÉLGICA: Jean De Lannoy, 202, avenue du Roi, 1060 BRUXELLES, CCP 000-0070823-13.

BENIN: Librairie Nationale, B.P. 294, PORTO NOVO; Ets. Koudjo G. Joseph, B.P. 1530, COTONOU. Librairie Notre Dame, B.P. 307, COTONOU.

BIRMANIA: Trade Corporation n.° (9), 550-552 Merchant-Street, RANGOON.

BOLIVIA: Los Amigos del Libro, casilla postal 4415, LA PAZ; Av. de las Heroínas 3712, casilla postal 450, COCHABAMBA.

BOTSWANA: Botswana Book Centre, P.O. 91, GABORONE.

BRASIL: Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (GB).

BULGARIA: Hemus, Kantora Literatura, bd. Rousky 6, SOFIJA.

CANADÁ: Renouf Publishing Company Ltd., 61 Sparks Street, OTTAWA, Ontario K1P 5A6.

COLOMBIA: Instituto Colombiano de Cultura, Carrera 3A n.° 18/24, BOGOTÁ.

CONGO: Librairie populaire, B.P. 577, BRAZZAVILLE Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B.P. 493, BRAZZAVILLE.

COSTA DE MARFIL: Librairie des Presses de l'Unesco, Commission nationale ivoirienne pour l'Unesco, B.P. 2871, ABIDJAN.

COSTA RICA: Librería Cooperativa Universitaria, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", SAN JOSÉ.

CUBA: Solamente *El Correo de la Unesco:* Empresa COPREFIL, Dragones n.° 456 e/Lealtad y Campanario, HABANA 2. Ediciones Cubanas, O'Reilly n.° 407, LA HABANA.

CHECOSLOVAQUIA: SNTL, Spalena 51, PRAHA 1 *(Exposición permanente);* Zahranicni literatura, 11, Soukenicka, PRAHA 1. *Únicamente para Eslovaquia:* Alfa Verlag, Publishers, Hurbanovo, nam. 6, 893 31, BRATISLAVA. Para la distribución de *El Correo de la Unesco:* PNS-UED, Jindrisska 14 PRAHA 1.

CHILE: Bibliocentro, Ltda, casilla 13731, Constitución n.° 7, SANTIAGO (21). Editorial "Andrés Bello", Av. R. Lyon 946, Casilla 4256, SANTIAGO.

CHINA: China National Publications Import Corporation, West Europe Department, P.O. Box 88, BEIJING.

CHIPRE: "MAM" Archbishop Makarios 3rd Avenue. P.O. Box 1722, NICOSIA.

DINAMARCA: Munksgaard Export and Subscription Service, 35 Nørre Søgade, DK-1370 KØBENHAVN K.

ECUADOR: *Todas las publicaciones:* Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre; casilla de correos 3542, GUAYAQUIL; Casa de la Cultura Ecuatoriana, Avenida 6 de diciembre n.° 794, Casilla 74, QUITO. Nueva Imagen, 12 de Octubre 959 y Roca, Edificio Mariano de Jesús, QUITO. *Periódicas solamente.* DINACUR Cía Ltda, Santa Prisca n.° 296 y Pasaje San Luis, Oficina 101-102, Casilla 112-B, QUITO.

EGIPTO: Unesco Publications Centre, 1 Talaat Harb Street, EL CAIRO.

EL SALVADOR: Librería Cultural Salvadoreña, S.A., calle Delgado, n.° 117, apartado postal 2296, SAN SALVADOR.

ESPAÑA: Mundi-Prensa Libros, S.A., Castelló, 37, apartado 1223, MADRID-1; Ediciones Líber, apartado 17, Magdalena, 8, ONDÁRROA (Vizcaya), DONAIRE, Ronda de Outeiro, 20, apartado de correos 341, LA CORUNA; Librería Al-Andalus, Roldana, 1 y 3, SEVILLA-4; Librería Castells, Ronda Universidad 13, BARCELONA 7.

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Unipub, 205 East 42nd St, NEW YORK, NY 10017. *Para pedidos;* Unipub, P.O. Box 1222, ANN ARBOR, Mi 48106. *"El Correo de la Unesco" en español únicamente:* Santillana Publishing Co., Inc., 575 Lexicon Ave. N.Y.C. N.Y. 10022.

ETIOPÍA: Ethiopian National Agency for Unesco, P.O. Box 2996, ADDIS ABEBA.

FILIPINAS: National Book Store Inc., 701 Rizal Ave., MANILA.

FINLANDIA: Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, 00100 HELSINKI 10. Suomalainen Kirjakauppa OY, Koivuvaarankuja 2, 01640 VANTAA 64.

FRANCIA: Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS (CCP 12598-48).

GHANA: Presbyterian Bookshop Depot Ltd., P.O. Box 195, ACCRA. Ghana Book Suppliers Ltd., P.O. Box 7869, ACCRA. The University Bookshop of Cape Coast. The University Bookshop of Legon, P.O. Box 1, LEGON.

GRECIA: Grandes librerías de Atenas (Eleftheroudakis, Kauffman, etc.); John Mihalopoulos & Son S.A., International Booksellers, 75 Hermou Street, P.O.B. 73, THESSALONIKI. Commission nationale hellénique pour l'Unesco, 3 rue Akadimias, ATHÈNES.

GUATEMALA: Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3.ª avenida 13-30, zona 1, apartado postal 244, GUATEMALA.

GUINEA: Commission nationale guinéenne pour l'Unesco, B.P. 964, CONAKRY.

HAITÍ: Librairie "A la Caravelle", 26, rue Roux, B.P. 111, PORT-AU-PRINCE.

HONDURAS: Librería Navarro, 2.ª avenida n.° 201, Comayagüela, TEGUCIGALPA.

HONG KONG: Federal Publications (HK) Ltd., 2D Freder Centre, 68 Sung Wong Toi Road. TOKWAWAN KOWLOON; Swindon Book Co., 13-15, Lock Road, KOWLOON. Hong Kong Government Information Services, Publication Section, Baskerville House, 22 Ice House Street, HONG KONG.

HUNGRÍA: Akadémiai Könyvesbolt, Váci u. 22, BUDAPEST V; A.K.V. KönyvtárosokBoltja, Népköztársaságutja 16, BUDAPEST VI.

INDIA: Orient Longman Ltd.: Kamani Marg, Ballard Estate, BOMBAY 400 038; 17 Chittarajan Avenue, CALCUTTA 13; 36a Anna Salai, Mount Road, MADRAS 2; 5-9-41/1 Bashir Bagh, HYDERABAD 500001 (AP); 80/1 Mahatma Gandhi Road, BANGALORE 560001; 3-5-820 Hyderguda, HYDERABAD 500001. *Subdepósitos:* Oxford Book and Stationery Co., 17 Park Street, CALCUTTA 700016 y Scindia House, NEW DELHI 110001; Publication Unit, Ministry of Education and Culture, Ex. AFO Hutments, Dr. Rajendra Prasad Road, NEW DELHI 110001.

INDONESIA: Bhratara Publishers and Booksellers, 29 Jl. Oto Iskandardinata 3, YAKARTA..

IRÁN: Commission nationale iranienne pour l'Unesco, Seyed Jamal Eddin Assad Abadi Av., 64th. St, Bonyad Bdg., P.O. Box 1533, TÉHÉRAN. Kharazmie Publishing and Distribution Co., 28 Vessal Shirazi. Street, Enghélab Avenue, P.O.B. 314/1486, TÉHÉRAN.

IRLANDA: The Educational Company of Ireland Ltd., Ballymount Road, Walkinstown, DUBLIN 12; Tycooly International Publ. Ltd., 6 Crofton Terrace, Don Laoghaire Co., DUBLIN.

ISLANDIA: Snaebjörn Jonsson & Co, H.F. Hafnarstraeti 9, REYKJAVIK.

ISRAEL: A.B.C. Bookstore Ltd., P.O. Box 1283, 71 Allenby Road, TEL AVIV 61000.

ITALIA: LICOSA (Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A.), via Lamarmora 45, casella postale 552, 50121 FIRENZE. FAO Bookshop, Via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA.

JAMAHIRIYA ÁRABE LIBIA: Agency for Development of Publication and Distribution, P.O. Box 34-35, TRIPOLI.

JAMAICA: Sangster's Book Stores Ltd., P.O. Box 366, 101 Water Lane, KINGSTON. University of the West Indies Bookshop, Mona, KINGSTON.

JAPÓN: Eastern Book Service Inc., 37-3 Hongo 3-chome, Bunkyo-ku, TOKYO 113.

JORDANIA: Jordan Distribution Agency, P.O.B. 375, AMMAN.

KENYA: East African Publishing House, P.O. Box 30571, NAIROBI.

KUWAIT: The Kuwait Bookshop Co. Ltd., P.O. Box 2942, KUWAIT.

LESOTHO: Mazenod Book Centre, P.O. MAZENOD.

LÍBANO: Librairies Antoine, A. Naufal et Frères, B.P. 656, BEYROUTH.

LIBERIA: Cole & Yancy Bookshops, P.O. Box 286, MONROVIA.

LIECHTENSTEIN: Eurocan Trust Reg., P.O. Box 5, SCHAAN.

LUXEMBURGO: Librairie Paul Bruck, 22, Grand-Rue, LUXEMBOURG.

MADAGASCAR: Commission nationale de la République démocratique de Madagascar pour l'Unesco, B.P. 331, ANTANANARIVO.

MALASIA: Federal Publications Sdn Bhd., Lot 8238 Jalan 222, Petaling Jaya, SELANGOR. University of Malaya Co-operative Bookshop, KUALA LUMPUR 22-11.

MALAWI: Malawi Book Service, Head Office, P.O. Box 30044, Chichiri, BLANTYRE 3.

MALÍ: Librairie populaire du Mali, B.P. 28, BAMAKO.

MALTA: Sapienzas, 26 Republic Street, VALLETTA.

MARRUECOS: *Todas las publicaciones:* Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohammed-V, RABAT (CCP 68.74); Librairie des écoles, 12 avenue Hassan II, CASABLANCA. *Únicamente "El Correo" (para el cuerpo docente):* Commission nationale marocaine pour l'éducation, la science et la culture, 19, rue Oqba, B.P. 420, AGDAL-RABAT (CCP 324.45). Société chérifienne de distribution et de presse, SOCHEPRESS, angle rues de Dinant & St Saens, B.P. 683, CASABLANCA 05.

MARTINICA: Hatier Martinique, 32 rue Schoelcher, B.P. 188, 97202 FORT DE FRANCE.

MAURICIO: Nalanda Co. Ltd., 30 Bourbon Street, PORT-LOUIS.

MAURITANIA: GRA.LI.CO.MA, 1, rue du Souk X, Avenue Kennedy, NOUAKCHOTT.

MÉXICO: SABSA, Servicios a Bibliotecas, S.A., Insurgentes Sur n.° 1032-401, MÉXICO 12, D.F.; Librería "El Correo de la Unesco", Actipán 66, (Insurgentes/Manacar), Colonia del Valle, 03100 MÉXICO D.F.; DILITSA (Distribuidora Literaria S.A.), Pomona 30, Apartado postal 24-448, MÉXICO D.F., 06700.

MÓNACO: British Library, 30, boulevard des Moulins, MONTECARLO.

MOZAMBIQUE: Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), avenida 24 de Julho, 1921, r/c e 1.° andar, MAPUTO.

NEPAL: Sajha Prakashan, Polchowk, KATHMANDU.

NICARAGUA: Librería de la Universidad Centroamericana, apartado 69, MANAGUA.

NÍGER: Librairie Mauclert, B.P. 868, NIAMEY.

NIGERIA: The University Bookshop of Ife; The University Bookshop of Ibadan, P.O. Box 286, IBADAN. The University Bookshop of Nsuka. The University Bookshop of Lagos. The Ahmadu Bello University Bookshop of Zatia.

NORUEGA: *Todas las publicaciones:* Johan Grundt Tanum, Karl Johans Gate 41/43, OSLO 3. Universitets Bokhandelen, Universitetssentret, P.O.B. 307, Blindern, OSLO 3. *Únicamente "El Correo":* A/S Narvesens Litteraturtjeneste, Box, 6125, OSLO 6.

NUEVA CALEDONIA: Reprex SARL, B.P. 1572, NOUMEA.

NUEVA ZELANDIA: Retail Bookshop, 25 Rutland Street, Mail Orders 85 Beach Road, Private Bag C.P.O., AUCKLAND; Retail 159 Hereford Street, Mail Orders Private Bag, CHRISTCHURCH; Retail Princes Street, Mail Orders P.O. Box 1104, DUNEDIN, Retail Ward Street, Mail Orders, P.O. Box 857, HAMILTON; Retail Cubacade World Trade Centre, Mulgrave Street (Head Office), Mail Orders Private Bag; WELLINGTON.

PAÍSES BAJOS: *Libros solamente:* Keesing Boeken B.V., Hogehilweg 13, 1101 CB AMSTERDAM. *Publicaciones periódicas solamente:* D & N — FAXON B.V. Postbus 197, 1000 AD AMSTERDAM.

PAKISTÁN: Mirza Book Agency, 65 Shahrah Quaid-i-Azam, P.O. Box 729, LAHORE 3. Unesco Publications Center, Regional Office for Book Development in Asia and the Pacific (ROBDAP), 39 Delhi Housing Society, P.O. Box 8950, KARACHI 29.

PANAMÁ: Distribuidora Cultura Internacional, Apartado 7571, Zona 5, PANAMÁ.

PARAGUAY: Agencia de Diarios y Revistas, Sra. Nelly de García Astillero, Pte. Franco n.° 580, ASUNCIÓN.

PERÚ: Librería Studium, Plaza Francia 1164, Apartado 2139, LIMA.

POLONIA: Ars Plona-Ruch, Krakowskie Przedmiescie 7, 00-068 WARSZAWA. ORPAN-Import, Palac Kultury, 00-901 WARSZAWA.

PORTUGAL: Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua de Carmo 70, LISBOA.

REINO UNIDO: HMSO Publications Centre, 51 Nine Elms Lane, LONDON SW8 5DR. *Para pedidos;* HMSO P.O. Box 276, LONDON SW8 5DT. Third World Publications, 151 Statford Road, BIRMINGHAM B11 1RD. *Government bookshops:* LONDON, BELFAST, BIRMINGHAM, BRISTOL, CARDIFF, EDINBURGH, MANCHESTER; *Mapas científicos solamente:* McCarta Ltd., 122 Kings Cross Road, LONDON WC1X 9 DS.

REPÚBLICA ÁRABE SIRIA: Librairie Sayegh, immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, DAMAS.

REPÚBLICA DE COREA: Korean National Commission for Unesco, P.O. Box Central 64, SEOUL.

REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMANA: Librairies internationales o Buchhaus Leipzig, Postfach 140, 701 LEIPZIG.

REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DEL YEMEN: 14th October Corporation, P.O. Box 4227, ADEN.

REPÚBLICA DOMINICANA: Librerería Blasco, avenida Bolívar n.° 402, esq. Hermanos Deligne, SANTO DOMINGO.

REPÚBLICA UNIDA DEL CAMERÚN: Le secrétaire général de la Commission nationale de la République fédérale du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, YAOUNDÉ. Librairie aux Messageries, Avenue de la Liberté, B.P. 5921, DUALA; Librairie aux frères réunis, B.P. 5346, DUALA; Librairie des éditions Clé, B.P. 1501, YAOUNDÉ; Librairie St Paul, B.P. 763, YAOUNDÉ.

REPÚBLICA UNIDA DE TANZANÍA: Dar-es-Salaam Bookshop, P.O. Box 9030, DAR-ES-SALAAM.

RUMANIA: ARTEXIM, Export-Import, Piata Scienteii n° 1, P.O. Box 33-16, 70005 BUCAREST.

SENEGAL: Librairie des 4 vents, 91 rue Blanchot, B.P. 1820, DAKAR; Librairie Clairafrique, B.P. 2005, DAKAR; Les Nouvelles Editions Africaines, 10 rue Amadou Hassan Ndoye, B.P. 260, DAKAR.

SEYCHELLES: New Service Ltd., Kingstate House, P.O. Box 131, MAHÉ; National Bookshop, P.O. Box 48, MAHÉ.

SIERRA LEONA: Fourah Bay, Njala University and Sierra Leone Diocesan Bookshops, FREETOWN.

SINGAPUR: Federal Publications (S) Pte. Ltd. Times Jurong, 2 Jurong Port Road, SINGAPORE 2261.

SOMALIA: Modern Bookshop and General, P.O. Box 951, MOGADISCIO.

SRI LANKA: Lake House Bookshop, Sir Chittampalam Gardiner Mawata, P.O. Box 244, COLOMBO 2.

SUDÁN: Al Bashir Bookshop, P.O. Box 1118, KHARTOUM.

SUECIA: *Todas las publicaciones:* A/BC. E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Fredsgatan 2, Box 16356, 103 27 STOCKHOLM 16. *Publicaciones periódicas solamente:* Wennergren-Williams AB, Box 30004, S-104 25 STOCKHOLM. *Únicamente "El Correo":* Svenska FN-Förbundet, Skolgränd 2, Box 150 50, S-104 65, STOCKHOLM.

SUIZA: Europa Verlag, Rämistrasse 5, 8024 ZÜRICH; Librairie Payot, 6, rue Grenus, 1200 GENÈVE 11. Libraries Payot en GENÈVE, LAUSANNE, BALE, BERNE, VEVEY, MONTREUX, NEUCHATEL y ZURICH.

SURINAME: Suriname National Commission for Unesco, P.O. Box 2943, PARAMARIBO.

TAILANDIA: Nibondh and Co. Ltd., 40-42 Charoen Krung Road, Siyaeg Phaya Sri., P.O. Box 402, BANGKOK; Suksapan Panit, Mansion 9, Rajdamnern Avenue, BANGKOK; Suksti Siam Company, 1715 Rama IV Road, BANGKOK.

TOGO: Librairie évangélique, B.P. 378, LOMÉ. Librairie du Bon Pasteur, B.P. 1164, LOMÉ. Librairie universitaire, B.P. 3481, LOMÉ.

TRINIDAD Y TABAGO: National Commission for Unesco, 18 Alexandra Street, St. Clair, TRINIDAD W.1.

TÚNEZ: Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, TUNIS.

TURQUÍA: Haset Kitapevi A.S., Istiklâl Caddesi, n.° 469, Posta Kutusu 219, Beyoglu, ISTANBUL.

UGANDA: Uganda Bookshop, P.O. Box 7145, KAMPALA.

URSS: Mežhdunarodnaja niga, MOSKVA 113095.

URUGUAY: Edilyr Uruguaya, S.A., Maldonado 1092, MONTEVIDEO.

VENEZUELA: Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edif. Galipán, apartado 60337, CARACAS, DILAE C.A. – Alfadil Ediciones S.A., Avenida Los Mangos. Las Delicias. Apartado 50.304, Sabana Grande, CARACAS.

YUGOSLAVIA: Jugoslovenska Knjiga, Trg. Republike 5/8, P.O.B. 36, 11-001, BEOGRAD; Drzavna Zalozba Slovenije Titova C. 25, P.O.B. 50-1, 61-000 LJUBLJANA.

ZAIRE: Librairie du CIDEP, B.P. 2307, KINSHASA; Commission nationale zaïroise pour l'Unesco, Commissariat d'Etat chargé de l'éducation nationale, B.P. 32, KINSHASA.

ZAMBIA: National Educational Distribution Co. of Zambia Ltd., P.O. Box 2664, LUSAKA.

ZIMBABWE: Textbook Sales (PVT) Ltd., 67 Union Avenue, SALISBURY.