Museum

Vol XXXIV, n° 2, 1982

Museos, patrimonio y políticas culturales en América latina y el Caribe

museum

Vol. XXXIV, n.º 2, 1982

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.

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 o del Comité de Redacción de *Museum.* En algunos casos, los títulos, textos introductorios y leyendas son escritos por el Redactor.

DIRECTOR
Percy Stulz

COMITÉ DE REDACCIÓN
PRESIDENTE
Syed A. Naqvi

REDACTOR
Yudhishthir Raj Isar

AYUDANTE DE REDACCIÓN
Christine Wilkinson

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN
Om Prakash Agrawal, India
Fernanda de Camargo e Almeida-Moro, Brasil
Chira Chongkol, Tailandia
Joseph-Marie Essomba, presidente de OMMSA
Gaël de Guichen, asistente para la formación científica ICCROM
Jan Jelinek, Checoslovaquia
Grace L. McCann Morley, consejero, Agencia regional del ICOM en Asia
Luis Monreal, secretario general del ICOM, *ex officio*
Paul Perrot, Estados Unidos de América
Georges Henri Rivière, consejero permanente del ICOM
Vitali Souslov, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

Foto de la cubierta: Restauración de una escultura en madera polícroma en el Centro de Restauración de la Antigua Guatemala. [*Foto:* Alejandro Rojas García.]

Precio del ejemplar: 28 francos franceses
Suscripción (4 números o números dobles correspondientes):
un año, 100 francos franceses;
dos años, 160 francos franceses.

© *Unesco* 1982
Printed in Switzerland
Imprimeries Populaires de Genève.

La correspondencia relativa *al contenido de la revista y a posibles colaboraciones* debe ser dirigida al Redactor (División del Patrimonio Cultural, Unesco, 7 Place de Fontenoy, 75700 Paris, Francia), quien está dispuesto a tomar en consideración textos originales para su eventual publicación, pero sin responsabilidad de custodia o de devolución al autor. Se aconseja a los autores dirigirse en primer término al Redactor.

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.

Las solicitudes de *suscripción* deben ser dirigidas a: División de Servicios Comerciales, Editorial de la Unesco, Unesco, 7 Place de Fontenoy, 75700 Paris, Francia.

Museos, patrimonio y políticas culturales en América Latina y el Caribe

Presentación 71

Desarrollo de los museos y política cultural: objetivos, perspectivas y desafíos 72

Sergio Durán Pitarque y Belén Rojas Guardia — *El financiamiento de los museos: un desafío que debemos aceptar* 83

Fernanda de Camargo-Moro — *Nuevas maneras de organizar los museos en América Latina* 86

Felipe Lacouture — *Aspectos de la formación del personal* 90

Sylvio Mutal — *Los cursos de museología organizados por el PNUD, la Unesco y Colcultura* 94

Centro de Documentación de la Unesco-ICOM — *Cursos de capacitación profesional* 98

OPINIÓN

Luis Monreal — *¿Cien años de soledad?* 101

ÁLBUM

Nièdе Guidon — *El arte rupestre en América Latina* 103

José Balza — *La Galería de Arte Nacional de Caracas* 105

Gérard Collomb e Yves Renard — *En María Galante (Guadalupe): una población y su ecomuseo* 109

Rubén Stehberg — *Revalorización de sitios arqueológicos por el Museo Nacional de Historia Natural de Chile* 114

Reina Torres de Aráuz — *El museo de sitio del Parque Arqueológico de El Caño* 117

Alejandro Rojas García — *El Centro de Restauración de la Antigua Guatemala* 121

Gloria Zea de Uribe — *Progresos recientes en la museología colombiana* 124

Frances Kay Brinkley — *El Caribe oriental: un museo en cada isla* 127

Eusebio Leal Spengler — *El Museo de la Habana: espejo de una ciudad* 130

RETORNO Y RESTITUCIÓN DE LOS BIENES CULTURALES

Rodrigo Pallares Zaldumbide — *El tráfico ilícito: fracasos y éxitos* 132

Reina Torres de Aráuz — *Los museos y la lucha contra el tráfico ilícito* 134

ISSN 0250-4979 *Museum* (Unesco, París) vol. XXXIV, n.º 2, 1982



Presentación

Asimismo, no han aceptado ustedes concebir el patrimonio cultural y sus depositarios, que son, por ejemplo, los museos, bajo el ángulo exclusivo de la conservación material; por el contrario, los han considerado, ante todo, como medios de educación y de enriquecimiento para el pueblo y como la expresión más manifiesta de la identidad cultural[1].

Este número de *Museum* se propone un doble objetivo. Trata, por una parte, de crear en América Latina y en el Caribe una plataforma para que un grupo de especialistas de la museología pueda compartir ideas e informaciones con sus colegas de la región y del resto del mundo. Nuestro segundo objetivo es "estratégico": consiste en llamar la atención de los responsables de las políticas y de las decisiones que asistirán a la Segunda Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, que se llevará a cabo en México del 26 de julio al 5 de agosto de 1982, sobre la importancia del desarrollo de los museos.

Nuestro centro de interés regional fue evidentemente elegido en función de esta manifestación que tendrá lugar en tierra latinoamericana. Pero los problemas que aquí debatimos se plantean también en otros países del tercer mundo donde el desarrollo cultural y, *a fortiori*, el papel que en ellos desempeñan los museos esperan aún el lugar que les corresponde.

MUSEO DE ARTE COLONIAL, La Paz, Bolivia. [*Foto:* S. de Vajay.]

El volumen XXV, n.º 3 (1973) de nuestra revista, intitulado "El papel de los museos en la América Latina de hoy", ofrecía una visión general, que excluía al Caribe, sobre la situación imperante hace unos diez años en esa región y permitía abrigar las mejores esperanzas para el porvenir. Entretanto, ha llegado la hora del balance. Nuestro comité de redacción ha constatado con asombro hasta qué punto la vida de los museos de la región, con la evidente excepción de México, tenía poco lugar en las páginas de *Museum*[2]. Este número especial —así como la documentación suplementaria recibida que no podemos publicar aquí por falta de espacio— contribuirá sin duda a colmar ese vacío.

Tanto los artículos temáticos con que se abre este número como las monografías que figuran en la sección "Album" fueron elaborados poniendo particularmente de relieve las políticas culturales. ¿Cuál es el papel que pueden y deben desempeñar en la actualidad los museos en nuestras sociedades? Los ejemplos concretos de museos que responden a una necesidad profunda o que la satisfacen a la perfección (cada uno en su escala y en su propia esfera de intereses) sabrán convencer, por lo menos así lo esperamos, a los participantes de la reunión de México.

En verdad, la noción de desarrollo cultural lanzada por la Unesco hace más de veinte años en la primera de sus conferencias internacionales sobre el tema, en Venecia, se ha abierto camino. Pero no lo bastante. Un responsable y encargado de tomar decisiones juzgó oportuno afirmar a propósito de los museos: "Su papel educativo, [...] esta función de preservación del pasado frágil, de estudio y de investigación incesantes del patrimonio llegado del fondo de los tiempos, esta vocación original del museo que consiste en organizar el comportamiento y la mirada de una sociedad en un determinado momento de su historia frente a su propio pasado y a todo el pasado del mundo, constituye un aspecto fundamental e irreemplazable de una cultura viviente. Renunciar a ello, abandonar el esfuerzo que esto representa, sería comprometer irremediablemente el patrimonio cultural. En este sentido, el museo no es en 1980 una supervivencia, un anacronismo; es uno de los motores del desarrollo cultural. Los gobiernos y las sociedades que no aceptaren esta idea y lo que ella implica en términos de voluntad y sobre todo de esfuerzos en el aspecto financiero condenarían, a plazo más o menos fijo, el desarrollo cultural."[3]

Esperamos que este número de *Museum* vendrá en ayuda de este alegato.

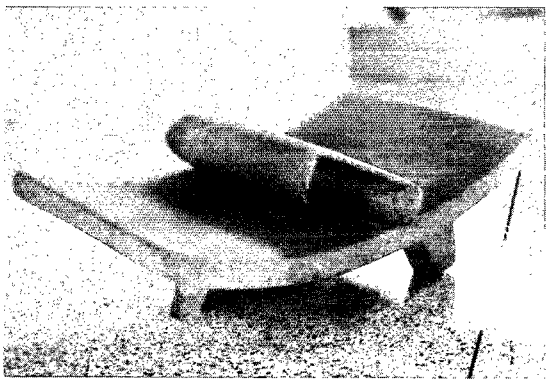
1. Extracto del discurso de clausura pronunciado el 29 de enero de 1978 por Amadou Mahtar M'Bow, director general de la Unesco, en la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina, Bogotá.

2. Con ocasión de una reciente compilación de los números publicados entre 1970 y 1980, resultó evidente que de un total de 1.910 páginas impresas, sólo 156, o sea el ocho por ciento, estaban dedicadas a América Latina o al Caribe.

3. Extracto de la alocución intitulada "Museos: patrimonio y cultura viviente" pronunciada por Jacques Rigaud, director general de Radio-Télé Luxembourg y ex subdirector general de la Unesco, en la 12.ª Conferencia General del ICOM, México, 25 de octubre–4 de noviembre de 1980, y reproducida en el *Acta de la 12.ª Conferencia y de la 13.ª Asamblea General del Consejo Internacional de Museos*, p. 44-45, París, ICOM, 1981.

Desarrollo de los museos y política cultural: objetivos, perspectivas y desafíos

con la colaboración de
Marta Arjona, Frances Kay Brinkley,
Fernanda de Camargo-Moro,
Roderick C. Ebanks,
Manuel Espinoza, Felipe Lacouture,
Luis Lumbreras, Aloisio Magalhaes,
Grete Mostny



MUSEO ARAWAK, Jamaica. Un museo que honra a la más antigua tribu indígena del Caribe. *Metate* y pilón de piedra utilizado por los arawaks para moler el maíz (1000 a 1500 D.C.).
[*Foto:* Museo Arawak.]

Para redactar este artículo, Museum *se inspiró en los documentos preparados a su pedido por Marta Arjona, directora del Patrimonio Cultural, Cuba; Frances Kay Brinkley, museóloga voluntaria en el Caribe oriental; Fernanda de Camargo-Moro, directora general de Museos, estado de Rio de Janeiro, Brasil; Roderick C. Ebanks, director de la división de Museos y de Arqueología del Instituto de Jamaica; Manuel Espinoza, director de la Galería Nacional de Arte de Caracas, Venezuela; Felipe Lacouture, director del Museo Nacional de Historia de México; Luis Guillermo Lumbreras, arqueólogo, ex director del Museo Nacional de Antropología y de Arqueología, Lima, Perú; Aloisio Magalhaes, secretario de Estado de Cultura, Brasil; y Grete Mostny, directora del Museo de Historia Natural, Santiago de Chile, Chile. Estas contribuciones fueron transmitidas a los responsables del Proyecto Regional PNUD/Unesco de Patrimonio Cultural, en Lima, Perú, quienes encomendaron a Juana Truel, lingüista especializada en literatura comparada, que preparara un proyecto de síntesis.*

Los autores de estas contribuciones son ya conocidos por sus colegas y ocupan un lugar privilegiado en el movimiento museológico de América Latina y el Caribe. Consciente del papel que desempeñan en la actualidad —tanto al nivel local, regional como internacional— en el campo de los intercambios, de la organización y de la gestión de los museos e incluso en la concepción y en la instauración de las políticas de protección del patrimonio nacional, Museum *pidió a cada uno de estos especialistas que estableciera en unas pocas páginas un balance de la situación en América Latina y el Caribe. En la perspectiva de la próxima Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (México, 26 de julio–5 de agosto de 1982), solicitamos a los autores que analizaran los problemas museológicos poniendo particularmente de relieve las políticas culturales que se desarrollan en sus países. Cada uno de ellos respondió a nuestra solicitud según su criterio personal. La síntesis que presentamos aquí no pretende ser un panorama exhaustivo y objetivo de la situación actual ni tampoco un programa para el porvenir. Esperamos, sin embargo, haber logrado "tomar el pulso" de la vida museológica de esta región donde los museos tienen que aceptar desafíos análogos a los que afrontan otras regiones del tercer mundo.*

América Latina y el Caribe constituyen un vasto mosaico formado por influencias indígenas, europeas, africanas y, en ciertos casos, asiáticas.

Esta identidad transcultural se encuentra en constante evolución y los pueblos de la región toman de más en más conciencia de los valores específicos y del potencial creador de los diversos elementos de su patrimonio. Los museos, pues, están llamados a desempeñar un papel de primer plano en este proceso considerado como una fuente de inspiración vital para el desarrollo.

Las políticas culturales de los estados de la región son tan diversas como sus

culturas y sus sistemas socioeconómicos. Sin embargo y pese a estas diferencias, la definición global de la cultura propuesta por el Instituto Nacional de la Cultura de Panamá debería, sin lugar a dudas, ser unánimemente aprobada: "El concepto de cultura abarca un gran número de manifestaciones a la vez espirituales y materiales cuyo desarrollo se sitúa en la dimensión histórica. Entre ellas se encuentra todo lo realizado por el hombre y la experiencia resultante de tales realizaciones, los mecanismos de transmisión que permiten perpetuarlas, los modos de ponerlas de relieve, la tecnología y las relaciones que los hombres establecen entre ellos para hacer y distribuir esos productos, la organización misma de la sociedad, todos son elementos que forman parte de la cultura."[1]

Este nuevo enfoque de la cultura es a la vez el resultado y el motor de una manera diferente de concebir el papel del museo.

Diez años de evolución

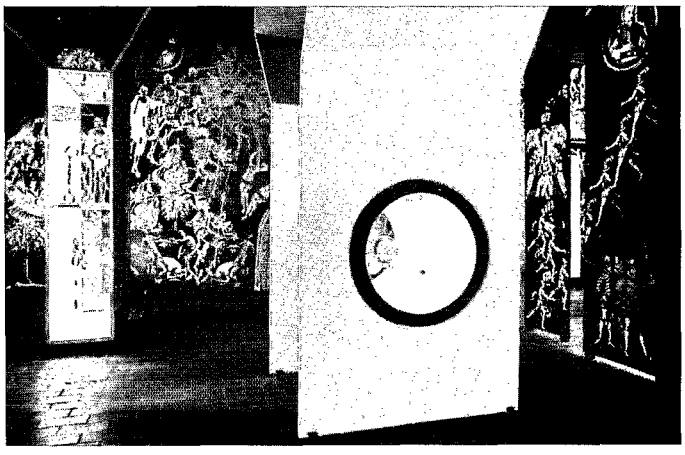
La mesa redonda sobre el papel de los museos en la América Latina de hoy, organizada por la Unesco en Santiago de Chile en 1972, señaló en el plano regional un momento capital en la esfera de la museología. De modo significativo, esta reunión —sin lugar a dudas la primera en su género— había sido propuesta como un encuentro entre especialistas de los museos y especialistas

1. Panamá, Instituto Nacional de Cultura, *Política cultural de la República de Panamá*, París, Unesco, 1977.



MUSEU PARAENSE EMILIO GOELDI, Brasil. La investigación científica realizada sobre el terreno es la base para la instauración de cualquier plan socioeconómico global que tome en cuenta el patrimonio natural. [*Foto:* Pedro Oswaldo Cruz.]

Museo Ignacio Agramonte, Camagüey, Cuba. Salas de exposición sobre la esclavitud y la presencia del hombre negro en Cuba. [*Foto:* Paolo Gasparini.]



Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba. Exposición *El mueble en Cuba.* [*Foto:* Grandal, La Habana.]



de diversos campos de las ciencias naturales, sociales y aplicadas. Este enfoque interdisciplinario, el único que conviene para tratar la realidad contemporánea, permitió que se llegara a la conclusión de que los museos de la región tenían una misión social particular que cumplir y que se formulara a la vez una definición del museo "en su integralidad". Esta conclusión y esta definición, aplicables en cualquier contexto en el ámbito de América Latina, exigían una transformación del papel de la institución y una completa reestructuración de las percepciones y de las concepciones vigentes[2].

Anteriormente, los museos tenían tendencia a ser instituciones estáticas, preocupadas sobre todo por la conservación y el inventario científico de un patrimonio las más de las veces desvinculado de las necesidades de la sociedad actual o, en el caso de los museos dedicados al arte, dependientes de los valores artísticos europeos. Sin embargo, durante el último decenio, los museos aceptaron el desafío que consiste en integrar este patrimonio al desarrollo cultural contemporáneo.

Naturalmente, esta nueva concepción ha engendrado un nuevo conjunto de principios y de criterios. ¿Qué tipo de evaluación realizar al cabo de esos diez años? ¿Tales ideas no han caducado? ¿Cuáles son las preocupaciones actuales y las nuevas orientaciones? Si estas ideas han conservado su validez, ¿de qué modo evaluar su puesta en práctica? ¿Qué impacto han tenido en las autoridades responsables y en aquellas personas encargadas de tomar decisiones?

Lo primero que se puede afirmar es que las conclusiones de la reunión de Santiago siguen siendo fundamentalmente aplicables.

Así, por ejemplo, en México, la práctica museológica ha respetado, sin lugar a dudas, las declaraciones de principio. Lo que no impide que Felipe Lacouture, director del Museo Nacional de Historia de la ciudad de México, formule la siguiente advertencia: "Los museos no pueden despreocuparse de las principales necesidades y problemas nacionales. Dado el lugar que ocupa el continente en la división internacional del trabajo, muchas personas no tienen la posibilidad de beneficiar del modo de vida de que gozan las naciones industrializadas(...) Del mismo modo, la división social del trabajo engendra una situación que afecta a la cultura de una capa importante de la población que no tiene acceso a la educación y vive en condiciones muy precarias. Ciertamente, no podemos ofrecernos el lujo de un tipo de museología no estructurado, *dilettante*, que, por no apoyarse en una concepción de conjunto, no permite colocar al hombre en su contexto global."

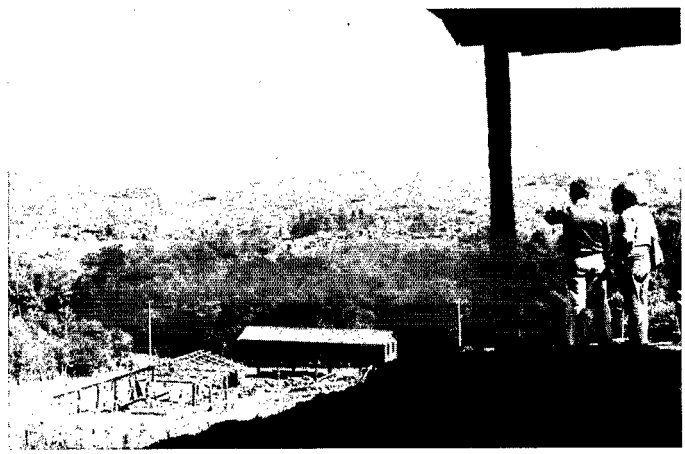
Por su parte, Roderick C. Ebanks, director de la división de Arqueología y de Museos del Instituto de Jamaica, subraya "la importancia de las implicaciones del concepto de identidad cultural, sobre todo en un país que, como

2. Mario E. Teruggi lo expresó claramente en el número de *Museum* dedicado a la mesa redonda al afirmar: "Es innegable que la mesa redonda de Santiago ha revelado una nueva manera de plantear los problemas relativos a los museos. Por poco que reflexionemos sobre ello observamos una profunda diferencia en la concepción del museo en tanto que institución cultural. Hasta ahora, en nuestros países, el museo sólo vivía en función del pasado; el pasado era su razón de ser. Los museólogos reúnen, clasifican, preservan y exponen las obras, incluidas las ruinas, de culturas anteriores, próximas o alejadas de nosotros. En la dimensión temporal, el museo es un vector que parte del presente y se desplaza libremente hacia el pasado. Cuando, con ocasión de la mesa redonda, se aceptó que el museo se integrara al desarrollo, nos estábamos simplemente esforzando por invertir el sentido de su vector temporal cuyo punto de partida se sitúa en un momento cualquiera del pasado, pero cuya extremidad, la punta de la flecha, llega hasta el presente e incluso lo supera para alcanzar el futuro. De alguna manera se le pide al museólogo que cese de saquear el pasado y que, además, llegue a ser un virtuoso del presente y un augur del porvenir." (*Museum*, vol. XXV, n.º 3, 1973, p. 132).

MUSEU DA RUA, Rio de Janeiro, Brasil. Un grupo de paneles fotográficos, listos para ser colocados en distintos lugares de la ciudad, atraen a un nuevo público y muestran los problemas sociales y urbanos contemporáneos.
[*Foto:* Gabriel Carvalho.]



MUSEU AO AR LIVRE, Orleans, Brasil. El museo en construcción en 1980. Artesanos y albañiles de la región construyen el edificio según técnicas tradicionales. Al fondo, la ciudad de Orleans.
[*Foto:* Museu ao Ar Livre.]



Jamaica, se caracteriza por un pluralismo cultural fundado en los patrimonios europeo, africano, mulato y asiático. Es de esta pluralidad de formas y de conceptos que nació en 1962 una nueva nación. Estos diferentes patrimonios, a menudo antagónicos, deben ser reconciliados. El difícil papel que les incumbe a los museos jamaiquinos consiste pues en contribuir a traducir en los hechos nuestra divisa nacional: 'Unificar la diversidad'."[3]

Manuel Espinoza, director de la Galería de Arte Nacional de Caracas, también considera que los museos de los países en desarrollo son esenciales en la formación y el fortalecimiento de la personalidad de una nación. "Si en el pasado los museos aspiraban a reproducir lo que se realizaba y lo que se apreciaba en el extranjero, su tarea consiste hoy en promover la identidad nacional."

Cuba, país que en 1959 sólo disponía de siete museos, cuenta en la actualidad con más de sesenta museos repartidos en todo su territorio. Una de las características de la política cultural cubana consiste en afirmar las raíces nacionales. Como lo recuerda Marta Arjona, directora del Patrimonio Cultural de Cuba, aun cuando remonten a 1891, los escritos de José Martí se aplican perfectamente a la realidad actual: "La historia de América, desde los incas hasta nuestros días, debe ser enseñada con minucia, aun si ello significa el abandono de la enseñanza de la historia de la antigua Grecia (...) Nuestra antigüedad vale tanto como cualquier otra y nos es más útil (...) La historia del resto del mundo debe venir a injertarse sobre la de nuestras naciones, historia que debe constituir el cuerpo de nuestra enseñanza."

"Cuando se estudian los museos y sus vínculos con la cultura, prosigue Marta Arjona, resulta esencial no perder de vista la historia de América. Si se quiere contribuir a salvaguardar los valores culturales de nuestras naciones por medio de los museos, nos es necesario comenzar por salvar la verdad histórica. ¿Se puede acaso estudiar la presencia de negros en nuestros países sin mencionar la bestialidad de la esclavitud? ¿Podemos hablar de nuestros recursos naturales sin mencionar la explotación de los indios, hecho que constituye el elemento primero de nuestra identidad? ¿Se puede abordar la geografía, hablar de la belleza de nuestros recursos naturales sin mencionar los estragos causados por los extranjeros ávidos?"

Entre los ejemplos característicos de la voluntad de afirmar los valores nacionales, encontramos igualmente el del Museo del Hombre Panameño, instalado —de manera simbólica— en los antiguos locales de la estación central de la Sociedad Ferroviaria Panameña. Esta empresa norteamericana, creada a mediados del siglo XIX, simboliza el largo periodo de dominación económica y cultural de los Estados Unidos en el istmo. Actualmente, la asombrosa colec-

3. Hacia mediados de la década de 1970, la museología jamaiquina comenzó a orientarse hacia una concepción más moderna. Creado ochenta años atrás, el Instituto de Jamaica poseía colecciones compuestas de especímenes de historia natural y de objetos arawaks y amerindios. Durante los últimos veinte años, esas colecciones se han enriquecido en forma rápida. Actualmente, la división arqueológica del instituto es responsable de siete museos: el Museo Africano, consagrado a exponer objetos provenientes de la costa occidental de Africa; el Museo Arawak de Whitemarl, implantado en la zona de asentamiento amerindio más importante de Jamaica; el Museo Marítimo de Fort Charles en Port Royal; el Museo Militar; el Museo Nacional de Arqueología Histórica, donde el proceso arqueológico es objeto de una exposición explicativa; el Museo Arqueológico de la Antigua Casa del Rey (residencia del gobernador hasta 1872); el Museo de Artesanía y de Tecnología Popular que posee una colección de objetos artesanales e industriales realizados y utilizados en Jamaica durante los últimos trescientos años.

ción de objetos presentados por el museo habla de la existencia de una cultura nacional forjada gracias a la cohabitación secular de por lo menos una docena de grupos étnicos. Las diferentes exposiciones didácticas —*Síntesis de la cultura panameña, Arqueología, El oro, Contacto cultural* y *Etnografía*— ofrecen a los visitantes una presentación resumida de la vida pasada y presente del panameño.

Comunicar

Luis G. Lumbreras, arqueólogo y ex director del Museo Nacional de Antropología y de Arqueología de Lima, abunda en el sentido de Felipe Lacouture cuando declara: "No se puede hablar de una cultura de productos sin mencionar a los productores. En muchos de nuestros museos de historia el pueblo está ausente."

Lumbreras está convencido de que los museos deben ayudar a crear una conciencia social que se proyecte hacia el porvenir de manera positiva. Se insurge contra las connotaciones regresivas que algunos museos arqueológicos transmiten: "Los museos que favorecen el pasado en detrimento del porvenir y del presente dan una imagen errónea de la historia. Si además no se hace hincapié en el carácter permanente del cambio social, el orgullo del pasado no es sino vanidad. Los museos deberían mostrar lo que el pueblo ya ha realizado y lo que queda por hacer."[4] Es sobre este enfoque global del proceso histórico que debería descansar la organización del nuevo Museo Nacional de Antropología y de Arqueología de Lima y de las exposiciones que en él se presentarán (en un próximo número de esta revista se publicará un artículo sobre el tema).

Intenciones como las que acabamos de describir muestran a las claras que el papel educativo del museo se encuentra en el centro de las ambiciones expresadas por los museólogos de la región. Este papel estaba ya implícitamente contenido en la idea de "misión social" formulada en Santiago. Recientemente, en un texto dedicado a la política cultural en Costa Rica, se hace referencia a esta idea de manera explícita: "Los museos no deberían ser instituciones dedicadas a acumular objetos históricos y artísticos, sino centros de aprendizaje y de esparcimiento destinados a completar la educación cultural de los individuos. Deberían constituir el elemento suplementario en un mecanismo de enseñanza complejo tendiente a integrar a todos los miembros de la sociedad en una vida cultural positiva, evitando cualquier discriminación voluntaria o fortuita."[5]

Como lo recuerda Felipe Lacouture, luego de haber definido el museo como "un centro de comunicación por medio de los objetos", los participantes de la mesa redonda de Santiago habían subrayado "la ventaja consistente en establecer de modo permanente métodos de evaluación de las exposiciones con el fin de comprobar si de veras son útiles a la comunidad".

"El problema de comunicación, prosigue Lacouture, es particularmente sensible en América Latina donde, tradicionalmente, los visitantes de los museos están inhibidos y desprovistos de sentido crítico. Comunicar significa dialogar y no imponer. Si se quiere establecer un diálogo, es necesario que exista retroacción. De lo contrario, no se hace sino transmitir un mensaje sin saber de qué modo ha sido percibido. Es esencial que lleguemos a conocer a nuestro público, sus reacciones ante las exposiciones, su facultad de comprenderlas. Debemos tener en cuenta las opiniones y las sugerencias de los visitantes. Desgraciadamente, ese diálogo con el público sólo se da en algunos museos importantes."

Debemos definir el museo como un "centro de educación de masas", ¿pero cómo hacer para interesar al público que no va nunca?

A comienzos de este siglo, la región contaba con unos 63 millones de habitantes. Actualmente, la población es de 523 millones, y debería alcanzar los 630 millones a finales de siglo. Para retomar las palabras de Felipe Lacouture: "A comienzos de siglo, la ciudad de México ocupaba una superficie de cuarenta kilómetros cuadrados; actualmente se extiende sobre más de quinientos kilómetros cuadrados. Tradicionalmente, el problema de los museos se resolvía construyendo vastos edificios. Sin duda, deberíamos preguntarnos: ¿có-

4. Sylvio Mutal, consejero técnico principal y coordinador regional del Proyecto Regional PNUD/Unesco de Patrimonio Cultural, observa que a menudo las colecciones de los museos arqueológicos han sido constituidas únicamente en función de criterios estéticos y no reflejan la historia del periodo en su conjunto. "El arte que con tanto orgullo se exhibe es el producto de una clase dominante, a menudo de una teocracia. Pero el museo debe ser el reflejo del conjunto del proceso histórico, debe mostrar cómo vivían las gentes comunes, lo que producían. Es la única fórmula que permite al visitante medio poder identificarse con el pasado histórico."

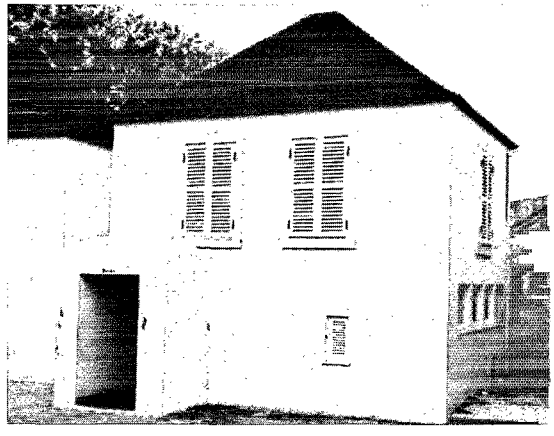
5. Samuel Rovinski, *La política cultural de Costa Rica*, París, Unesco, 1977.

mo funcionan estos museos ahora que las metrópolis son tan vastas? Es imposible seguir concibiendo la museología en términos de grandes bancos de objetos, cuya acción es tan limitada. Los museos deben interesar al público en su totalidad. Se han hecho algunos esfuerzos pero ha llegado el momento de que esos grandes museos nacionales creen verdaderas sucursales en las diferentes zonas urbanas. Se obtendría así una red de pequeñas entidades que no sólo asegurarían las funciones tradicionales del museo sino que también suscitarían la participación activa de la comunidad."[6]

En Chile, por ejemplo, los museos y las universidades trabajan en estrecha colaboración; es habitual que, independientemente de su tarea de investigación, los miembros más calificados del personal de los museos enseñen en la universidad. Son numerosos los museos que publican su propia revista científica. Pero, como la señala Grete Mostny, "nos es preciso definir una pedagogía adaptada al museo —cosa que todavía no existe en Chile— con el fin de desarrollar una estrategia de comunicación del conocimiento". Sin embargo, un cierto número de experiencias lanzadas por museos, tales como las "Juventudes científicas de Chile" y sus "Ferias científicas juveniles" han tomado una dimensión nacional y recibido el apoyo del Comité Nacional para la Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) y de la Academia de Ciencias del Instituto de Chile.

En Jamaica, los museólogos que tratan de realizar exposiciones que permitan establecer vínculos entre los diversos patrimonios culturales y dar a conocer lo mejor posible la historia de los continentes se dedican a encontrar fórmulas de presentación didácticas que tengan en cuenta el hecho de que el 60 por ciento de la población es analfabeta. Para que esta información sea accesible, el personal de los museos ha recibido una formación que le permite organizar visitas guiadas. Además, en la actualidad, se procede al perfeccionamiento de un modelo de exposición tipo presentado en forma de maqueta, destinado a los alumnos de los ciclos primario y secundario.

En esta fase del proceso y con tales esperanzas, el observador crítico podría preguntar hasta qué punto la teoría se ha materializado en la práctica o, para

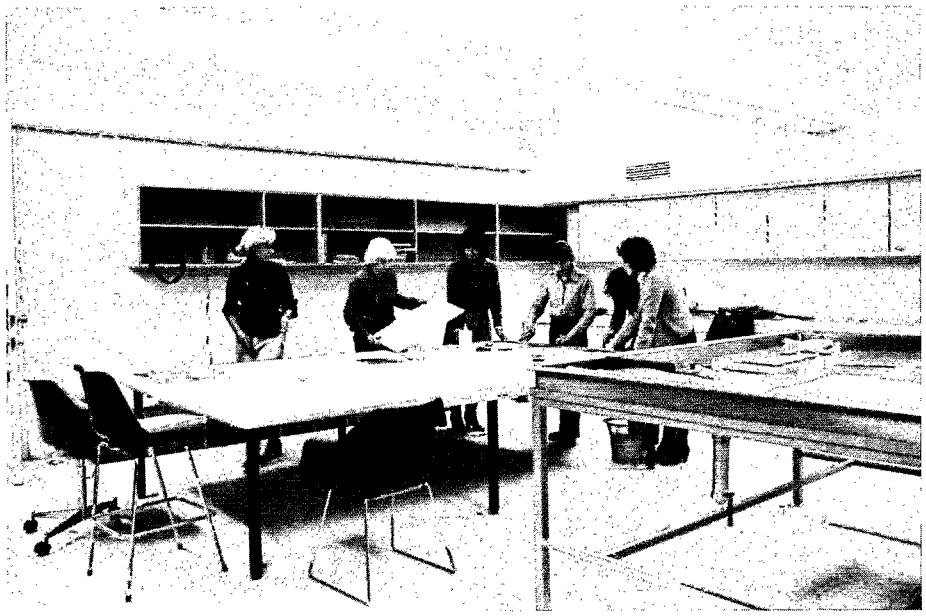


△ Museo Marítimo de Fort Charles, Port Royal, Jamaica, Museo consagrado a la tecnología y a la historia marítima de la región. Creado en 1978, se encuentra en la casa de Nelson.
[*Foto:* Museo Marítimo de Fort Charles.]



Patio del palacio de la Real Audiencia. La implantación de museos en edificios históricos confiere una nueva vida al rico patrimonio de América Latina. La restauración de este edificio neoclásico que data de 1804, antigua sede de la autoridad colonial suprema, trata de devolverle su carácter original. Se ha previsto instalar en él el Museo Histórico Nacional de Chile.
[*Foto:* Museo Histórico Nacional de Chile.]

6. Ante la explosión urbana, los museos de Rio de Janeiro y de São Paulo, Brasil, trataron de participar en la experiencia de los museos en la calle. Se colocaron paneles de presentación y se realizaron exposiciones callejeras en varios puntos de la ciudad.



GALERÍA DE ARTE NACIONAL, Caracas. Para presentar la exposición sobre las huellas de las antiguas civilizaciones precolombinas, el museo replanteó y adaptó el espacio. [*Foto:* Galería de Arte Nacional.] ▷

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO. Santiago de Chile. Muchas instituciones carecen todavía de infraestructuras en materia de laboratorios y de conservación. Este museo, inaugurado en 1981, posee un taller de conservación y de restauración de textiles bien equipado. [*Foto:* Museo Chileno de Arte Precolombino.]

hablar más claramente, en qué medida los medios disponibles responden a las ambiciones expresadas. En América Latina y el Caribe —con excepción quizás de uno o dos países entre los más prósperos—, los museos sufren de la escasez de recursos financieros y ocupan una posición relativamente desfavorable en el orden de prioridades de aquellos servicios que benefician del apoyo estatal (situación compartida por el conjunto de los museos de los países en desarrollo). Con ocasión de una consulta informal en materia de preservación y de presentación del patrimonio cultural organizada por la Unesco en París en junio de 1981, se señaló el hecho de que en este dominio son numerosos los países que no poseen una política operacional precisa, definida en el marco del proceso de planificación global del desarrollo. Este problema depende a la vez de la toma de decisiones y de un enfoque global de la sociedad. Al nivel gubernamental como al del público en general, la preservación y la presentación del patrimonio se consideran como elementos distintos de la vida y de la cultura de nuestro tiempo.

Entre los aspectos particulares mencionados, se encontraban los siguientes:

La insuficiente legislación en materia de protección, la que constituye, sin embargo, el elemento básico para la toma de decisiones;

La inadecuación de los recursos humanos —instrumento de ejecución— suministrados por los estados para la protección del patrimonio cultural, incluso en aquellos casos en que la legislación adoptada declara la necesidad de este tipo de infraestructura;

La necesidad de precisar los procesos de elaboración de las políticas en materia de patrimonio cultural. ¿Quién elabora estas políticas? ¿Cuáles son las competencias necesarias? ¿De qué modo influir en las personas encargadas de elaborarlas?

Estas observaciones aludían a ciertas carencias constatadas en los métodos empleados por los museólogos de la región para tratar de superar estos obstáculos. Probablemente algunos lectores estimarán que la autoevaluación y los comentarios formulados en otros artículos no son lo bastante críticos[7].

Aun cuando éste sea efectivamente el caso, es preciso reconocer, en descargo de los responsables de los museos, que numerosos gobiernos de la región todavía no han llegado a comprender la importancia de los museos para el éxito de su política cultural. Existen excepciones notorias. En México y en Venezuela, por ejemplo, los museos son parte integrante de un programa claramente definido en el plan de desarrollo nacional. Así, el plan nacional mexicano para el periodo 1977-1982 estipula: "Con el objeto de promover un mejor conocimiento de la historia de la nación y de las características arqueológicas y etnográficas de la población, el plan nacional prevé, entre otras cosas, la crea-

7. *Museum* espera que los elementos aquí presentados incitarán a nuestros lectores a la reflexión y contribuirán a una autoevaluación justa que podría publicarse en un próximo número.



ción de una organización nacional de museos, de la cual dependerán los museos existentes, ya sea que se encuentren en pequeñas ciudades o en grandes aglomeraciones. De este modo, los habitantes del país podrán tener una visión lo más completa posible del patrimonio histórico y cultural de la nación y del mundo. La instauración de esta organización se hará de acuerdo con un programa definido. Igualmente se harán esfuerzos para iniciar a los estudiantes en la museografía a los diferentes niveles de la enseñanza, organizando en cada escuela un pequeño museo en el que podrán exponer objetos que presenten un interés puramente local y hasta personal."[8]

En su discurso inaugural de la 12.ª Conferencia General del ICOM, en México, el ministro de Educación Pública declaró claramente que los cuatro principios básicos de la política cultural de su gobierno —"libertad de creación, estímulo a la producción cultural, participación en la repartición de los bienes y servicios culturales y preservación del patrimonio cultural de la nación"— se aplicaban también al desarrollo de los museos[9].

Según Manuel Espinoza, "Venezuela constituye un ejemplo único en América Latina. Su experiencia de la democracia ha generado un grado de conciencia en el dominio cultural que obliga al gobierno (...) a formular con claridad un 'modelo de desarrollo cultural', modelo indispensable en una sociedad democrática y pluralista fundada en la participación plena de sus miembros."

Por primera vez, el sexto plan de desarrollo nacional venezolano, que abarca el periodo 1981-1985, comporta un capítulo especialmente consagrado al desarrollo de la cultura y redactado en base a informaciones suministradas por las propias instituciones. Desde este punto de vista, puede decirse que los museos han elaborado su propio plan quinquenal.

"Los museos venezolanos, prosigue Espinoza, fueron promotores de una forma de arte producida y apreciada internacionalmente en las capitales de todo el mundo, ignorando de este modo las exigencias históricas y culturales de su propia comunidad." Durante la década de 1970, se asistió a un desarrollo de la conciencia de la realidad, del papel y de la responsabilidad de los museos en el plano interno (véase el artículo de José Balza en este número). Una de las tareas del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), principal organismo venezolano en materia de desarrollo cultural, consiste en estimular las actividades de los museos. Las infraestructuras y la utilización del espacio disponible en los principales museos y galerías serán objeto de mejoras. Paralelamente, se ofrecerán cursos de capacitación para el personal de los museos, los programas de publicaciones de estos últimos recibirán asistencia y se crearán centros de conservación y de restauración. También se brindará apoyo al Centro Nacional de Información y de Documentación de las Artes Plásticas.

8. Eduardo Martínez, *La política cultural de México*, París, Unesco, 1977.

9. El señor Solana explicó que "de acuerdo con el primero de esos principios, el gobierno considera que los museos deben ante todo atestiguar de la libertad de creación y de expresión cultural. Según su naturaleza y su objetivo, cada uno de ellos debe testimoniar en favor del desarrollo ilimitado de la cultura, ya sea en el plano internacional, nacional o local. No deben poner trabas a la espontaneidad y al arte verdaderos, a los descubrimientos científicos o a los hechos históricos mediante interpretaciones oficiales provisorias. Por naturaleza, los museos son instituciones generosas, hospitalarias y fundamentalmente antidoctrinarias.

"La proliferación y el mejoramiento de nuestros museos demuestra que el gobierno mexicano tiene la voluntad de apoyar y de estimular la creación cultural, de acuerdo con el segundo principio mencionado.

"La intervención del Estado que tiende a garantizar la accesibilidad, la propagación y la repartición de los bienes culturales —tercer principio— interesa especialmente a los museos. El gobierno los considera como parte integrante de la educación y desea transformarlos en instrumentos dinámicos de una educación verdaderamente democrática. Estimula, en especial, a los docentes a que utilicen los recursos educativos que los museos constituyen y a hacer que los alumnos se inicien en las alegrías que procura el hábito de visitarlos.

"Por último, los museos contribuyen de manera inestimable a la preservación del patrimonio cultural nacional, lo que constituye el cuarto principio en el cual se funda la política cultural mexicana. Este último punto se inserta perfectamente en el marco del tema principal de esta conferencia: 'El patrimonio mundial – las responsabilidades del museo'.

"Cada país debe preservar y propagar los bienes culturales que constituyen las características particulares de su pueblo. Los objetos producidos por el hombre le sobreviven y presentan la ventaja de reflejar las realidades humanas que dieron nacimiento a las formas de expresión culturales contemporáneas. Los gobiernos deben preservar el patrimonio cultural de sus países y estimular el espíritu creador de su pueblo. Este deber corre parejo con la obligación de fortalecer la soberanía y la independencia nacional."

En Chile, donde no existe una institución centralizada, se ha asistido en estos últimos años a un extraordinario florecimiento de los museos. Como en los demás países, los primeros museos chilenos fueron creados poco después de la independencia. El Museo Nacional, llamado hoy Museo Nacional de Historia Natural, data de 1830. A comienzos del siglo XX, Chile contaba con ocho museos; en 1972, con sesenta y uno. En la actualidad cuenta con ciento cincuenta.

De las consideraciones abstractas al museo viviente

Los museólogos no ignoran la distancia que existe entre las políticas culturales fundadas en una definición global y viviente de la cultura y el apoyo que el gobierno aporta efectivamente a los museos, apoyo que se ejerce a veces según nociones estrechas y elitistas. Sin embargo, en Brasil, Aloisio Magalhaes, secretario de Estado de Cultura y director del SPHAN (Subsecretaría de Estado del Patrimonio Histórico y Cultural) y de la fundación Pro-Memória, observa que "la cultura constituye un proceso global. Es parte integrante del medio ambiente. No se puede estimular o poner de relieve un producto (casa, templo, obra de arte, danza) en detrimento de las condiciones del espacio ecológico en las cuales fue realizado.

BANCO CONTINENTAL, Lima. Los niños y los museos.
[*Foto:* S. Mutal.]



"La cultura y la educación son consideradas como un todo indisoluble; en otros términos, el conocimiento que posee el profesional que diseña un edificio, una casa, una escuela, una iglesia o una ciudad encuentran su equivalente en los conocimientos prácticos y de tipo popular adquiridos por los artesanos locales y que les permiten dedicarse a la agricultura, la pesca o la producción de cerámicas o de tejidos.

"Esta orientación que hemos impartido a nuestra política cultural nos ha llevado a acordar una atención especial a los pequeños museos regionales adaptados a un medio ambiente rural y que llamamos 'museos desvanes'.

"Lo que intentamos es transformar esos museos en centros comunitarios cada vez más activos para acercarnos así al concepto de 'museo integral'.

"La concepción y la aplicación de esta política están centralizadas a nivel del Ministerio de Educación y de Cultura. Se han instaurado mecanismos institucionales con el fin de promover a la vez la creación artística —literatura, teatro, música, cine y artes plásticas— y la preservación y presentación del patrimonio cultural. Tomadas en su totalidad, ambas esferas tienen una importancia capital desde el punto de vista de la nueva concepción de los museos y de su papel en la sociedad."

Por ejemplo, el Museu ao Ar Livre de Orleans (ciudad del estado de Santa Catarina, al sur de Brasil) fue realizado en colaboración con la comunidad local, a la que el SPHAN y la fundación Pro-Memória decidieron confiar la responsabilidad. Este museo se dedica al inventario de las tecnologías utilizadas por los inmigrantes de la región en sus actividades domésticas. Presenta, de modo dinámico, la cultura tecnológica de los inmigrantes del siglo XIX y de sus descendientes, con el objeto de reanimar la vida cultural de la región y de ayudar a las escuelas locales estimulando "experiencias de aprendizaje" que permitan a los niños entrar en contacto con la cultura regional. La población local sometió el proyecto a las instituciones federales y a las organizaciones educativas y se encargó de su realización.

El museo fue construido por artesanos y albañiles de la región según las técnicas tradicionales. Se realizó un esfuerzo especial para preservar la armonía del entorno y para conservar las especies de la flora regional en vías de desaparición.

Entre los museos realizados por la población se encuentra también el Museu Casa Setecentista que se encuentra en la Casa da Princesa de la ciudad de Pilar de Goiãs (estado de Goiãs). Se trata literalmente de un museo "viviente" en la medida en que también se utiliza el edificio para reuniones locales y otras actividades. El museo fue inaugurado el 28 de junio de 1981, día de la celebración de la fiesta popular del Espíritu Santo. Los edificios del museo así como la Casa de Câmara e Cadeia, que se encuentra en la misma ciudad, fueron

restaurados por el SPHAN y Pro-Memória. De acuerdo con las sugerencias de la comunidad local, la casa de Câmara e Cadeia servirá como sede de los clubes juveniles de la ciudad.

Prioridad a las iniciativas autónomas

Estos ejemplos nos recuerdan que en materia de desarrollo de los museos, en América Latina y el Caribe como en cualquier otra parte, no nos podemos permitir rechazar las iniciativas privadas, sobre todo cuando la ayuda estatal puede ser completada —y hasta reemplazada— por contribuciones que no revisten la forma de ayudas financieras provenientes ya sea del sector industrial o comercial (véase el artículo de p. 84) sino de horas de trabajo aseguradas por miembros de la comunidad. ¿De qué modo el museo puede pretender estar al servicio de la comunidad si no existe ningún compromiso personal efectivo?

Frances Kay Brinkley, conservadora del museo de la Sociedad Histórica de Carriacou, relata la curiosa historia de este museo creado por la población en una isla dependiente de Granada y de sólo veinticuatro kilómetros por cinco de superficie. El gobierno no aportó ninguna ayuda financiera.

En la época de creación del museo, Carriacou tenía 7.000 habitantes, en su mayor parte modestos granjeros, pescadores, marinos y constructores de barcos. Frances Kay Brinkley dice: "Se hubiera podido pensar que no era el mejor lugar para implantar una sociedad y un museo históricos. El 95 por ciento de la población ni siquiera sabía lo que era un museo. La idea surgió en 1974. Algunos habitantes de la isla (el gerente del hotel y su mujer, un joven mozo de bar, la mujer del único plantador de la isla, un artista) se libraban ya a la colecta de vasos de piedra antiguos y a excavaciones para buscar objetos amerindios. Estas personas constituyeron el núcleo inicial cuando la idea tomó cuerpo."

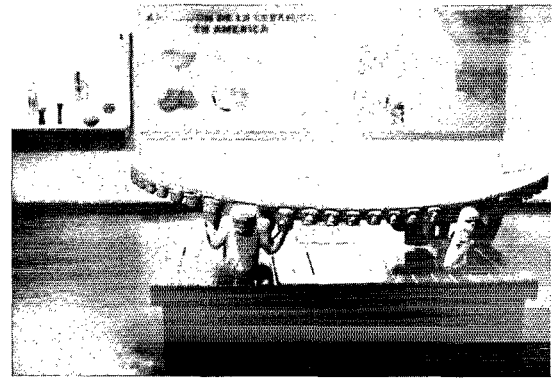
Para comenzar, el grupo procedió a un inventario general del patrimonio cultural material específico de los isleños que debía ser preservado y que era preciso dar a conocer a los habitantes. Luego se tuvo que decidir qué colecciones se conservarían y sobre qué bases funcionaría el museo. También se consideró la eventualidad de un pedido de ayuda al gobierno.

Puesto que Carriacou posee un triple patrimonio cultural —africano, amerindio y europeo— el museo fue concebido de modo tal que cada cultura estuviera representada. "En lo que respecta al financiamiento, señala Frances Kay Brinkley, y teniendo en cuenta la situación política de la época, se decidió no apelar a la ayuda del gobierno. Se lo aseguraría mediante un sistema de cotizaciones (miembros activos, miembros socios y miembros benefactores). Se reservaba el título de miembro socio a los nativos de Carriacou residentes en la isla. Queríamos con ello evitar que alguien rechazara ser miembro con el pretexto de que no podía pagar su cotización. Se fijó pues la cuota mínima en 1 EC por año (2,70 EC=1 dólar de los Estados Unidos)."

Una de las decisiones importantes consistió en determinar lo que deberían incluir las colecciones del museo. Los criterios que se respetaron fueron los siguientes: el espacio disponible, un cierto equilibrio entre las colecciones y el interés del público. "Los dos primeros criterios constituyen sujeciones evidentes que se imponen a cualquier museo. La fórmula adoptada para satisfacer el tercero sin duda no habría sido posible en Europa. Cuando llega el momento en que las personas empiezan a considerar el museo como algo que les pertenece y de lo que están orgullosos, comienzan a traer objetos de su propiedad. Naturalmente, a veces será preciso rechazar algunos. Pero en este caso —aun si son inútiles o si se trata de verdaderos horrores— mejor es aceptarlos y almacenarlos en lugar de debilitar el entusiasmo que el museo ha hecho nacer en el corazón del donante."

Sin embargo, después de todo y pese al éxito de tales experiencias, los museos seguirán dependiendo en gran medida de la ayuda estatal. Como lo recuerda justamente Roderick C. Ebanks: "El desarrollo de los museos en los países del tercer mundo que pasan por una crisis económica constituye un verdadero desafío. Pero la dificultad principal no reside en la falta de financia-

MUSEO DEL HOMBRE PANAMEÑO, Panamá. Desarrollo del material cultural. [*Foto:* S. Mutal.]



miento. El problema se sitúa más bien al nivel de la falta de conocimientos, de personal calificado, de objetivos claramente definidos, de planificación seria y de integración de los servicios culturales, carencias que reducen a cero las mejores intenciones."

La solución que este experto en museos propone consiste, en primer lugar, en desarrollar las motivaciones profesionales del personal de los museos y en educar al público del que forman parte los numerosos burócratas encargados de los asuntos culturales y que lo ignoran todo de los museos. "Los malos políticos y los burócratas no están informados acerca de los museos y de sus exigencias, los consideran como desvanes donde se acumulan objetos exóticos y como una manera de sacar algunos dólares más del bolsillo de los turistas. En consecuencia, no están dispuestos a invertir fondos en los museos. Conviene, pues, poner a estos altos responsables al corriente del proceso museológico."



MUSEO ARQUEOLÓGICO Y GALERÍAS DE ARTE DEL BANCO CENTRAL DEL ECUADOR, Quito.
El bautismo de Cristo por San Juan Bautista.
[*Foto:* S. Mutal.]

El financiamiento de los museos: un desafío que debemos aceptar

Sergio Durán Pitarque

Nació en Quito, Ecuador, en 1949. Realizó estudios de economía en la Universidad Central de Ecuador y cursos en el Centro Churubusco, México. Asistió al primer y segundo cursillos para los directores y administradores de museos de América Latina en la Escuela de Restauración y de Museología de Bogotá. Es director adjunto de museos del Banco Central del Ecuador; profesor de museología y de museografía en el Instituto Tecnológico Equinoccial, Escuela de Restauración y de Museografía, Quito, Ecuador. Es miembro del consejo de dirección de la Asociación Ecuatoriana de Museos. Ha dictado conferencias y redactado artículos para diversas revistas.

Belén Rojas Guardia

Nació en Caripito, Venezuela, en 1945. Antropóloga. Trabajó durante diez años en calidad de productor de documentales, las más de las veces en la esfera del desarrollo científico y tecnológico. Directora de producción de cuatro largos metrajes: *Fiebre, Santana, Se solicita muchacha* y *El vividor.* Directora del departamento de investigación de la Galería de Arte Nacional. En la actualidad es directora técnica adjunta encargada de planificar y coordinar las actividades técnicas de ese museo.

En América Latina y el Caribe, como en el resto del mundo en desarrollo, el principal problema de los museos es la falta de créditos.

La mayoría de los museos funcionan como instituciones sin vida, incapaces de proyectarse hacia la comunidad de la que son parte integrante porque carecen de recursos materiales. Directores y personal de los museos manifiestan continuamente su descontento: "No podemos hacer nada porque no tenemos dinero." Muchos de ellos no disponen ni siquiera de los medios para emplear al personal capacitado necesario; otros, que poseen personal competente en las técnicas museológicas modernas, consideran que sus proyectos abortan por falta de créditos para instalar convenientemente sus exposiciones o almacenar las colecciones en condiciones adecuadas. En la mayoría de los casos, los museos no tienen la posibilidad de adquirir nuevos objetos o de instalar sistemas eficaces de seguridad.

Algunos países que se enorgullecen de una rica tradición histórica —en especial precolombina— están más dispuestos a atribuir una parte de su presupuesto a los museos arqueológicos, pues los gobiernos consideran que los museos atraen a los turistas y que cualquier inversión en el turismo es un aporte financiero para el país. Pero este argumento no es válido para todos los países y, lo que es más importante, desnaturaliza el papel real de los museos: ser un establecimiento educativo destinado a la colectividad. Estos factores fortalecen nuestra convicción de que los museos sólo beneficiarán de un financiamiento adecuado cuando los gobiernos hayan reconocido hasta qué punto son importantes y admitan que el objetivo de cualquier museo, ya sea de historia, ciencias, tecnología o historia natural, consiste en presentar todos los aspectos de la identidad cultural y del desarrollo de un país. Sólo cuando los gobiernos los consideren como un elemento que contribuye al desarrollo global del país, los museos obtendrán fondos equivalentes a los que se asignan a la salud pública, la educación y los asuntos sociales.

Desgraciadamente no existe un análisis comparativo serio, basado en datos financieros concretos, sobre la manera en que los fondos son asignados a los museos en los diferentes países. De modo general, el presupuesto de los museos estatales emana del fondo destinado al conjunto del "sector cultural". Los montos varían según las prioridades establecidas para el sector cultural de cada país.

No obstante, durante estos últimos años se han producido cambios importantes. En Brasil y en Venezuela, por ejemplo, el gobierno ha atribuido a los museos una ayuda financiera sustancial. En Ecuador y en Colombia, las actividades de los museos se han visto estimuladas mediante subsidios provenientes de bancos estatales y privados. Actualmente, el sector privado comienza a tomar conciencia del valor de los museos y contribuye de más en más a financiarlos, pero aún esporádicamente y por necesidades determinadas.

El financiamiento es también una esfera en la cual los museólogos deben recibir una formación particular. Lo ideal sería que el personal del museo contara con economistas y administradores. Como Jacques Rigaud lo ha señalado en la 12.ª Conferencia General del ICOM en México: "Ha llegado el momento de proclamar esta verdad: los museos son empresas en el sentido amplio y moderno del término. Su destino no es diferente del de los demás establecimientos culturales dedicados a tareas creadoras, a la conservación y a la difusión. Deben enfrentar los mismos problemas de gestión, ya sea en la esfera del teatro, del audiovisual o de las múltiples actividades culturales. En cada caso, es difícil hacer admitir la idea de que las instituciones culturales son a la vez entidades originales en razón de su objetivo, y también y en cierto modo, empresas, es decir, colectividades de trabajo y de intercambio con una responsabilidad autónoma para combinar todos los medios a su disposición y poder alcanzar así sus objetivos."

Ecuador y Venezuela —el primero de ambos países atraviesa por una situación económica difícil, el segundo es miembro del OPEP— suministran ejemplos interesantes de la manera en que el sector de los museos puede romper el círculo vicioso del financiamiento. Sergio Durán Pitarque, director adjunto de museos del Banco Central del Ecuador, y Belén Rojas Guardia, directora técnica adjunta de la Galería de Arte Nacional de Caracas, han respondido al pedido de informes formulado por Museum. *Se encuentran a continuación versiones condensadas de sus dos artículos*[1].

1. Quisiéramos agradecer a Juana Truel y a Sylvio Mutal del Proyecto Regional PNUD/Unesco de Patrimonio Cultural, Lima, Perú, quienes prepararon esta introducción. Las versiones resumidas de los dos artículos siguientes también fueron bosquejadas por ellos.

Sergio Durán Pitarque

¿Qué podemos hacer?

Ya sea que abriguen colecciones que reflejan la riqueza arqueológica del país o de su pasado colonial, su desarrollo histórico, sus artes visuales contemporáneas o el desarrollo de su arquitectura, los museos son financiera y administrativamente tributarios de dos sistemas diferentes: *a)* gobiernos centrales o regionales o autoridades municipales; *b)* personas, fundaciones y organismos privados.

En los diferentes niveles, las autoridades oficiales incluyen generalmente a los museos en su presupuesto operacional anual. De modo casi invariable, les asignan créditos anuales mínimos que apenas alcanzan para mantener las salas de exposición con un contenido museográfico carente de todo carácter didáctico.

Puesto que los museos no tienen ninguna autonomía administrativa o económica, estos créditos no son directamente puestos a disposición de los directores de los museos. Estos nunca saben con certeza con qué recursos pueden contar verdaderamente para llevar a cabo sus programas. Los presupuestos están completamente inadaptados a las necesidades reales, necesidades que son expuestas en los presupuestos anuales teóricos de los museos. El gobierno da generalmente su aprobación a asignaciones presupuestarias destinadas a gastos determinados. Pero, de modo general, los museos no cuentan con asignaciones estables —menos aún con aumentos— que les permitirían enriquecer sus colecciones. En esto estriba probablemente la causa principal del saqueo del patrimonio cultural de los países de América Latina y del Caribe.

En lo que respecta a los museos privados, los créditos dependen en general de la solvencia económica de sus propietarios y de los intereses sobre el capital invertido, intereses reservados a la administración. Este tipo de museo cuenta con una mayor autonomía y dispone en general de un presupuesto más importante, lo que le permite dedicarse activamente a lograr que la colectividad se interese en sus actividades. Sin embargo, existen también museos privados que, aun disponiendo de créditos suficientes, no cumplen como deberían con sus funciones museológicas.

Los museos, es verdad, ocasionan gastos pero aportan también ingresos bajo diversas formas: derechos de entrada, derechos sobre las fotografías, las películas y la televisión, etc.; donaciones (incluidas las contribuciones de los "amigos de los museos" en sus categorías respectivas); venta de reproducciones, de libros y de otros objetos que se pueden encontrar en las tiendas de los museos; alquiler de los locales; ganancias de la cafetería; suscripciones a sus publicaciones, etc. Pero estos ingresos, en general, no son administrados por los museos. Se los deposita en el Tesoro por medio de los ministerios de finanzas y en las cuentas bancarias de las instituciones y fundaciones. Como consecuencia de esto, los museos no sólo se hallan privados de los recursos que necesitan sino que además son incapaces de recuperar los fondos que han producido.

También es verdad que con mucha frecuencia los directores de museo adoptan una actitud derrotista. A menudo éstos son hombres de cierta edad que se dedican a escribir sus memorias y cuyos criterios son elitistas; en estos casos, los museos están dirigidos por "gentes refinadas" cuya preocupación no es llegar al gran público. Es interesante citar el juicio de Hermán Crespo Toral, director del Museo del Banco Central de Ecuador: "El museo no puede permanecer aislado en sus locales, y su mensaje no está destinado a algunos felices elegidos; el museo debe llegar a todas las personas, estar totalmente implicado en los problemas existentes, o desaparecer."

¿Qué podemos hacer para mejorar una situación tan sombría? De modo manifiesto, nuestra principal apuesta consiste en suscitar la toma de conciencia necesaria entre las autoridades. Debemos ayudarles a comprender que la conservación y la preservación del patrimonio cultural son una base esencial del desarrollo socioeconómico. Estamos obligados a soportar una amarga paradoja: presupuestos de varios millones de dólares se consagran a la adquisición de material bélico, so pretexto que debemos "ser capaces de defender el suelo natal", mientras que muy a menudo ignoramos nuestra propia historia.

Debemos también estimular la creación de fondos nacionales independientes para el apoyo y la promoción de actividades culturales y artísticas. En este terreno, las empresas privadas podrían desempeñar un papel importante.

En un plano práctico, se podrían obtener fondos suplementarios gracias a iniciativas tomadas directamente por los directores de los museos y su personal. Estas iniciativas podrían consistir, por ejemplo, en:

Apoyar la adopción de una ley que atribuya a los museos los ingresos obtenidos de los principales productos de exportación provenientes de su región;

Apoyar una decisión administrativa tendiente a asignar a los museos una parte de los ingresos de la venta o del embargo de bienes de contrabando. Una medida similar podría prever una pequeña tasa que se agregaría al precio de entrada para diversos espectáculos públicos, como el cine, encuentros deportivos, etc.

Estimular a los comités nacionales del ICOM, a los museos nacionales, asociaciones o ministerios de educación y de cultura de todos los países de América Latina para que efectúen un análisis objetivo de la situación de los museos, afin de determinar sus verdaderas necesidades y encontrar solución a sus problemas.

Existen sin lugar a dudas medios innovadores para financiar los museos. Por ejemplo, para ayudar a un pequeño museo de arte religioso situado en una de nuestras pequeñas ciudades —cuya población no era muy devota— se sugirió consultar a los habitantes acerca de la posibilidad de que cada propietario de un contador eléctrico hiciera don al museo del equivalente de tres dólares de los Estados Unidos por mes, excedente de sus gastos de electricidad. La consulta dio resultados positivos y se prevé que la colecta producirá 2.900 dólares.

En muchos países, las instituciones privadas tales como los consorcios financieros, bancos privados de capital nacional, organismos gubernamentales autónomos, en especial el Banco Central y el Banco de Reserva, al conocer este problema comenzaron a aportar una ayuda decisiva a los museos. El gobierno, por su parte, ofrece una desgravación a aquellas empresas privadas que donen un porcentaje de sus beneficios a los museos. Estas empresas a menudo adquieren obras de arte y hacen así una excelente inversión: a diferencia de los demás valores, los bienes culturales no se devalúan nunca, por el contrario los

precios aumentan con el tiempo. En lo que respecta a los organismos gubernamentales privados, sus funcionarios han comprendido que el desarrollo socioeconómico de un país no puede disociarse de su desarrollo cultural y que un patrimonio cultural correctamente presentado incita al visitante y aumenta la rentabilidad económica.

Es así como el Banco Central del Ecuador ha adquirido colecciones arqueológicas, etnográficas y numismáticas, y objetos de arte colonial y moderno. Miles de objetos son hoy accesibles al pueblo ecuatoriano en los museos del Banco, en Quito, la capital, y en las ciudades de Guayaquil, Cuenca y Manta, así como en las galerías de Esmeraldas, Ambato, Latacunga, Riobamba y Loga.

Además del presupuesto que asigna a sus museos, el Banco subvenciona todos los años proyectos de investigación arqueológica y de conservación de monumentos. Afecta además fondos que llegan a los treinta y cinco millones de sucres (alrededor de un millón de dólares de los Estados Unidos) para construir museos y para presentar exposiciones en todo el mundo.

Este ejemplo podría ser seguido por establecimientos similares en otros países. En la actualidad, el Banco de la República de Colombia desempeña una tarea análoga con su Museo del Oro y sus programas de investigación arqueológica.

Si los museos de América Latina y del Caribe pudieran contar con la comprensión de los que los gobiernan y con fondos suficientes, podrían llegar a ser elementos eficaces en la promoción y la difusión de la cultura. Al transmitir mensajes de valor, prestarían reales servicios a nuestros países, ayudarían a los pueblos a superar la amarga realidad de los incontables problemas políticos, sociales, económicos y culturales. La actividad y la eficacia de los museos abrirá la vía de un futuro mejor para los pueblos de Juárez, Bolívar y San Martín.

Belén Rojas Guardia

Venezuela: medios suficientes

El medio gracias al cual los museos obtienen recursos financieros suficientes, ya sea por una asignación del presupuesto del Estado o por una contribución del sector privado, depende de una serie de factores. Estos se relacionan con las prioridades establecidas en los modelos de desarrollo para el sector cultural, tal como lo expresan los planes nacionales elaborados con destino a las autoridades de los museos para que éstas pongan en práctica una estrategia audaz e innovadora de colecta de fondos.

La eficacia de la institución, su dinamismo y su alcance constituyen elementos decisivos para el financiamiento de un museo. La calidad de los objetos expuestos, el grado de responsabilidad y de profesionalismo, su actividad de formación y de educación, su capacidad para atraer a todos los públicos, en resumen: cualquier acción que confirme el papel histórico del museo en la creación de una identidad cultural será una ventaja apreciable para obtener financiamiento. Venezuela tiene un sistema político democrático pluralista de participación, una economía basada en sus recursos petrolíferos y todas sus industrias básicas están administradas por el Estado. Este asume una evidente responsabilidad en la promoción y estímulo de otros sectores (no productivos en el estricto sentido económico) que forman parte de un modelo de desarrollo integral y cuya finalidad es promover la capacidad de innovación individual y comunitaria conservando a la vez una relación armónica con el medio ambiente.

El Estado es la fuente de financiamiento más importante, y casi la única, de una gran parte de las instituciones culturales del país (estén o no administradas por el gobierno). En 1977, la nueva Galería de Arte Nacional (véase artículo de página 105), tomó por primera vez la iniciativa de presentar directamente y en forma independiente su proyecto de presupuesto por separado del presupuesto general sometido tradicionalmente al Consejo Nacional de la Cultura (CONAC). Como era de prever, esta iniciativa llamó la atención de los organismos interesados en la toma de decisión presupuestaria al más alto nivel sobre los problemas que deben enfrentar los museos nacionales. Esta iniciativa separó temporariamente a la galería del CONAC mediante una acción estratégica perfectamente legal y a la vez lo suficientemente imaginativa para poner de relieve el estado de nuestros museos.

El éxito obtenido por la galería durante su primer año de existencia, la formación de un equipo de profesionales cuya voluntad y dedicación se reveló en la práctica (tareas de investigación, conservación y preservación; dieciocho exposiciones itinerantes recorren todo el país) le facilitaron la obtención del presupuesto solicitado ese año. La suma es más o menos equivalente al presupuesto total para los diez años anteriores y no hizo sino satisfacer necesidades que hasta entonces habían sido ignoradas.

Esta medida sin precedentes engendró controversias en cuanto a los derechos que las instituciones culturales descentralizadas tienen de dirigirse directamente al gobierno para obtener su presupuesto. El debate se resolvió en nuestro favor, y los museos nacionales recibieron el acuerdo para la puesta en práctica de proyectos vitales para la personalidad cultural del país, lo que les permitió además fortalecer su situación.

En 1980, se atribuyó al sector de los museos el 21 por ciento de las asignaciones totales del CONAC.

La presencia activa y dinámica de los museos en nuestra sociedad ha engendrado un clima de confianza. Se han abierto nuevas perspectivas de financiamiento. El sector privado toma conciencia de más en más de la necesidad de participar y de contribuir al desarrollo de una institución que pertenece e interesa a todos.



MUSEO DE SANTIAGO, Santiago de Chile. Reneñar la historia de la comunidad urbana. Maqueta de la antigua residencia de los gobernadores.
[*Foto:* Museo de Santiago.]

Nuevas maneras de organizar los museos en América Latina

Fernanda de Camargo-Moro

Nació en Rio de Janeiro (Brasil). Licencia en museología; maestría y doctorado en arqueología. Profesora adjunta de antropología en la Universidad Católica de Rio de Janeiro; profesora adjunta y posteriormente jefa del departamento de arqueología de la Facultad de Museología, Rio de Janeiro. Presidenta de la Fundación de Museos de Rio de Janeiro. Actualmente, directora general de Museos del estado de Rio de Janeiro. Presidenta del Consejo para la Protección del Patrimonio Cultural de la ciudad de Rio de Janeiro; presidenta del Comité Nacional Brasileño del ICOM. Autora de varios libros y ensayos sobre museología, arqueología y conservación del medio ambiente. Miembro del Consejo Ejecutivo del ICOM, 1980. Miembro del Consejo del Museo de Imágenes del Inconsciente y supervisora general de su programa de museología.

Escribir sobre la organización de los museos en América Latina y el Caribe constituye una difícil tarea. Fernanda de Camargo-Moro, quien posee una gran experiencia profesional en su propio país, el Brasil, y ha participado activamente en diversos programas en otras partes del continente, señala el carácter muy personal de las opiniones que expresa en este artículo sobre la evolución del proceso museológico de la región.

La entrega de la revista *Museum* (vol. XXV, n.º 3), intitulada "El papel de los museos en la América Latina de hoy", no reflejaba aún el impulso que los museos de América Latina iban a conocer en virtud de la ideas desarrolladas durante la mesa redonda de Santiago de Chile en 1972. Publicada poco después del evento, da a conocer las proposiciones de la reunión y describe la situación en esa época en algunos museos de la región.

Las modificaciones que se han venido gestando han sido lentas. La geografía latinoamericana con la delgada franja de tierras de América Central que une a México con América del Sur, cuya configuración longitudinal está cortada en dos por los Andes y dividida por la cuenca del Amazonas, limita las posibilidades de la puesta en práctica de programas conjuntos.

Si bien nuestro pasado común y la influencia ibérica nos ofrecen desde la era colonial un vehículo de comunicación esencial —hablamos lenguas similares— y constituyen un poderoso factor de cohesión, los proyectos se ven contrariados por las dificultades materiales de comunicación. Las distancias son enormes (por ejemplo, Rio de Janeiro está más cerca de Lisboa que de México) y, en la mayoría de los casos, la comunicación debe efectuarse a través de rutas aéreas entre capitales, con tarifas elevadas. El tráfico terrestre es más fácil en la zona atlántica, pero el problema de las distancias se ve aumentado por la amplia curva de la costa brasileña y por lo ondulado del litoral del cono

sur. Las posibilidades de viajes terrestres intercontinentales, del Atlántico al Pacífico, son pocas y deben abordarse siempre como una aventura muy lenta. Por vía marítima, los viajes, aun a través del canal de Panamá, son verdaderos periplos.

Todo ello, unido a la crisis económica mundial, ha contribuido a retardar el proceso de difusión y de aplicación de las nuevas propuestas. No obstante, pasados diez años, ya podemos tener una cierta idea de las modificaciones introducidas en la organización y el funcionamiento de los museos de América Latina y del modo en que estas propuestas influyeron en el Caribe[1].

La mayor parte de nuestros museos fueron creados en el siglo XIX a imagen y semejanza de los museos europeos y, por regla general, de los museos que entonces ejercían la mayor influencia en la región. Si bien, por un lado, las colecciones traídas y donadas por las casas reinantes o gobernantes[2], o provenientes de misiones científicas y artísticas enviadas por Europa, eran del más alto nivel, por otro, la concepción del museo era extremadamente estrecha. La colección y la conservación de objetos locales presentaban graves carencias. Gran parte de estos objetos eran exportados, y la presentación de lo que aquí quedaba obedecía a criterios extranjeros. La documentación era inexistente, tanto con respecto a las colecciones que llegaban como a las que salían. Los museos estaban estructurados como gabinetes de curiosidades que posteriormente se transformaban en colecciones de historia natural. En ellos la cultura del indígena americano era presentada junto a plantas y animales exóticos. Otra aberración: en los casi siempre insípidos museos de bellas artes, la cultura de los pueblos de Asia, Africa y de nuestro propio continente no tenía cabida o estaba clasificada en forma discriminatoria pues no era considerada como arte sino como etnografía.

Durante más de un siglo hasta el final de la década de 1960; las modernizaciones introducidas en nuestros museos revestían apenas un carácter decorativo. Se modificaban los equipos: vitrinas, paneles de colores; se decía que el museo y la educación formaban un binomio esencial, pero no se hacía mucho. La investigación era restringida, la interdisciplinariedad estaba ausente. No existía el concepto de conservación de las colecciones, apenas si se hablaba de restauración de la pintura. Entre 1950 y 1960, los museos nacionales, estatales, municipales, privados, enciclopédicos, monográficos se multiplicaron pero sin organización básica y sin la menor estructuración. Nacían anticuados y sin posibilidades de desarrollo. Estáticos, preocupados tan sólo por ceremonias de inauguración, se transformaban rápidamente en baratillos mórbidos. Alrededor de 1970, todos los sectores conocieron dificultades financieras, y los museos, que ya tenían problemas de subsistencia, fueron particularmente afectados. Estas instituciones no cumplían con su misión esencial: la preservación de los bienes culturales; algo faltaba, un mayor enlace, un mejor sistema de participación de la comunidad. Podían sobrevivir a este precio.

En 1972, la propuesta de Santiago preconizó una redefinición de nuestro patrimonio y, consecuentemente, una modificación de la mentalidad de las élites culturales de nuestros países, muchas veces todavía impregnadas del concepto europeizante del siglo XIX.

Con el fin de difundir nuevas ideas, se pensó en la formación de una Asociación de Museos de América Latina (ALAM), que fuera capaz de activar el proceso. A comienzos de 1973 se creó en Quito, en una reunión dinámica y laboriosa, una asociación que, pese al entusiasmo de ciertos miembros, no consiguió seguir en pie. Ello no obstante, la simiente de una nueva concepción del museo estaba lanzada y comenzaban a verse los primeros frutos[3].

La creación en 1964 del Museo Nacional de Antropología de México ha sido considerada por algunos como un momento capital en el movimiento museológico de América Latina. A nuestro modo de ver, se trató de un caso aislado cuyas connotaciones eran más museográficas que filosóficas. Con ello, no intentamos desmerecer ni el esfuerzo inmenso ni la indiscutible belleza de este museo mexicano. En nuestra opinión, este acontecimiento modificó en parte la manera de ver que prevalecía en la región. El museo dejó de ser una casa bella que guardaba recuerdos olvidados y pasó a ser un instrumento político y de prestigio, un monumento a los antepasados indígenas al dar mayor objetividad y claridad a la definición del área arqueológica que a la del área etnográfica. Pero, desde este punto de vista, probablemente el magnífico Museo Nacional de Historia del castillo de Chapultepec permite comprender mejor la cultura mexicana actual en su totalidad. El Museo Nacional de Antropología alcanza un alto nivel en la exhibición de objetos museológicos, pero no logra establecer el diálogo con la comunidad, especialmente con los sectores más necesitados[4].



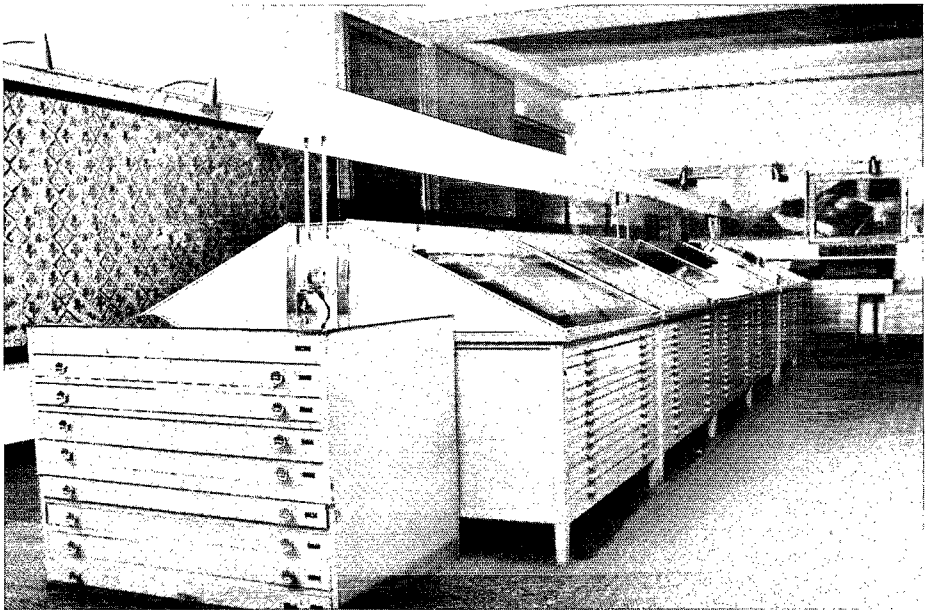
MUSEU PRIMEIRO REINADO, Rio de Janeiro. Ir hacia los incapacitados: un niño sordomudo aprende nociones de ritmo. [*Foto:* © Edson Meirelles.]

1. Jamaica se organiza y se esfuerza por establecer vínculos estrechos con el movimiento museológico de dos países africanos. Trinidad y Tabago realiza desde 1976 un vasto programa de renovación y de expansión de sus museos con el apoyo activo de la Unesco.

2. Por ejemplo, las colecciones de arqueología etrusca traídas por Teresa Cristina, emperatriz del Brasil, que se encuentran en un museo de historia natural, el Museo Nacional de Rio de Janeiro.

3. Mencionemos como primeros signos de la difusión de la nuevas ideas en la región: el proyecto del Museo Arqueológico y de las galerías de arte del Banco Central del Ecuador; las casas de la cultura y las exposiciones itinerantes de El Salvador (1974); los proyectos de ecomuseos comunitarios del Brasil y el Museo de Imágenes del Inconsciente (1973-1974); los programas del Museo de Historia Natural de Santiago de Chile (1973-1974); la Casa del Museo en México (1973-1974); y la reestructuración de los museos de Trinidad y Tabago iniciada en 1976.

4. Este objetivo será alcanzado por la Casa del Museo, emanación de las nuevas ideas que inspiran todos sus programas. México progresa también en la vía del diálogo con la población gracias a museos más pequeños.



MUSEO AMANO, Lima. Adquirir y preservar los conocimientos técnicos. Un pequeño museo privado presenta textiles precolombinos.
[*Foto:* Museo Amano.]



Se asiste a un creciente interés por conservar a la vez el entorno natural y cultural. En el área de Rio de Janeiro, los museos llevan a cabo una actividad que permite un mejor conocimiento de la agricultura.
[*Foto:* SMU-FUNARJ.]

Hacia un museo "a escala humana"

Siempre nos hemos preguntado si la propuesta de humanizar los museos, formulada en 1972, no hizo que todas las capitales latinoamericanas y sus ciudades vecinas copiaran el famoso museo mexicano sin ninguna adaptación a la realidad propia de cada país.

Hasta hoy es frecuente que los tecnócratas de nuestros países, luego de visitar la capital mexicana, vuelvan obsesionados por la idea de copiar el Museo Nacional de Antropología, olvidando que cada país tiene su propia dimensión, su propio proceso histórico, sus propias aspiraciones, y que la finalidad del museo es conjugar todos estos elementos.

Hacer que los tecnócratas y las autoridades administrativas se interesen por procesos más simples y artesanales no es fácil, como tampoco es fácil encontrar apoyo para preservar los museos y sus colecciones. Obtener financiamiento para proyectos de prestigio, costosos y de envergadura, es y será siempre, en muchas regiones del mundo, más fácil que conseguir apoyo para proyectos más viables y de dimensión humana.

A pesar de ello, la idea del museo adaptado a la comunidad se ha impuesto poco a poco y se está convirtiendo en un rasgo caraterístico de nuestra región. En el inconsciente colectivo de la región se ha abierto paso una reacción. También empieza a manifestarse una preocupación constante por preservar el entorno cultural y natural.

Ahora, las colecciones de los museos son estudiadas en forma multidisciplinaria y los objetos de la vida cotidiana son considerados dignos de preservación. Han surgido pequeños museos dedicados al origen de las comunidades urbanas y rurales, y comienza a aplicarse el principo de descentralización de las colecciones de bienes culturales. Se ha descartado totalmente la idea de despojar a una comunidad de las colecciones representativas de sus raíces. Se ha comenzado a adaptar las colecciones al carácter específico de cada museo y al interés de la comunidad.

Uno de los puntos básicos ha sido el establecimiento de programas de educación no formal en los cuales el museo es utilizado como un sistema tridimensional de información. Los museos se desarrollan con espíritu creador, y la ingeniosidad ocupa ahora el lugar del lujo y de lo monumental.

Ecuador nos propone un excelente ejemplo de desarrollo de una propuesta museológica extensiva, mejor adaptada a las aspiraciones de la comunidad. Estudios sistemáticos en el campo de la antropología afirman que este país posee por lo menos 120 siglos de cultura. Las excavaciones arqueológicas así lo demuestran, señalando la existencia de un material del más alto nivel. El Banco Central del Ecuador lanzó las bases de una museología moderna y activa con el proyecto del Museo Arqueológico y las galerías de arte del Banco Central inauguradas a comienzos de la década de 1970. Este proyecto demostró ser una propuesta a la medida del hombre de nuestra región y de nuestras aspiraciones. El programa no se detiene en el museo y las galerías de Quito, sino que incluye además la creación de nuevos museos en otras localidades del país, el establecimiento de misiones arqueológicas y el desarrollo de la investigación.

En Brasil, se puede citar como ejemplo de propuesta extensiva de organización el sistema de museos que está implantando en Rio de Janeiro la Dirección General de Museos de la Fundación de las Artes de ese estado. La actual dirección, sucesora de la Fundación Estatal de Museos, se está transformando de una agrupación de museos que funcionaban en compartimentos estancos y sin vinculación con la comunidad, en un sistema integrado que se apoya en dos áreas de acción prioritarias: preservación y desarrollo dinámico. En el área de la preservación, el Departamento de Museología establece normas técnicas de inventario, conservación, mantenimiento de los museos y de sus colecciones, excavaciones y plan museográfico realizados por doce unidades museo-casa de cultura, así como un programa de exposiciones temporales que circulan en todo el estado. En el campo del desarrollo dinámico, el programa de acción educativa estimula las actividades de las unidades, llama la atención sobre las municipalidades que todavía no poseen museos y se esfuerza por vincular el programa con la comunidad local. A la cabeza de este proyecto se encuentra el Museo del Primeiro Reinado en la ciudad de Rio de Janeiro, que aplica los programas piloto y analiza los resultados. El proyecto poco a poco está llegando a todas las capas sociales, tanto del área urbana como rural, y creando vínculos entre el museo y las diversas comunidades.

Otros proyectos muy importantes de carácter extensivo y de integración comunitaria están siendo aplicados por el interesante Museo del Hombre del Nordeste, en Recife, Pernambuco, por el Museo Dom Diego de Souza en el sur del país y por la División de los Museos del Estado, en São Paulo. Se trata de un programa reciente que ya está dando buenos resultados. Estos proyectos cuentan con el apoyo técnico del Centro de Documentación Museológica ICOM-Brasil.

Entre las actividades de mayor importancia en la región, con una influencia directa en la organización de los museos en América Latina, mencionemos el Proyecto Regional PNUD/Unesco de Patrimonio Cultural, antes conocido como Proyecto Andino de Patrimonio Cultural. Este proyecto, cuya sede se encuentra en Lima, ha sido la fuerza propulsora de una serie de actividades en la región. No sólo ha incrementado la organización de nuevos museos, estimulándolos y dándoles apoyo técnico, sino que también ha contribuido a reorganizar antiguos museos y a instaurar actividades de formación indispensables (véase el artículo de la p. 94).

Las semillas de la nueva museología han comenzado a germinar, aun si el tiempo de la cosecha no ha llegado todavía. Nuestros museos se están despojando de su apariencia carcelaria para ir adquiriendo poco a poco la calidez de las antiguas ágoras.

[*Traducido del portugués*]

Aspectos de la formación del personal

Felipe Lacouture

Nació en México en 1928. Realizó estudios de arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México de 1947 a 1952; École du Louvre, 1952-1953. Ha enseñado arquitectura en la Universidad Iberoamericana de la UNAM, entre 1956 y 1959. Ha dado conferencias en el Instituto Latinoamericano para la Conservación de la Propiedad Cultural, México, 1971-1977. Fue director del Museo de Arte e Historia de Ciudad Juárez, 1964-1970; jefe del Departamento de Museos Regionales, INAH, 1970-1973; director del Museo de San Carlos, 1973-1977; jefe del Departamento de Artes Gráficas del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1974-1977. Es director del Museo Nacional de Historia, México, desde el año 1977. Ha efectuado tareas como arquitecto restaurador y realizado diversas misiones para la Unesco y la OEA. Ha participado en numerosas reuniones internacionales de expertos.



Curso de teoría de la fotografía en la Escuela de Conservación, Restauración y Museología en el centro nacional del mismo nombre, Bogotá, 1980. [*Foto:* Colcultura.]

La República Argentina ha hecho obra de pionera en el terreno de la formación universitaria sistemática de personal de museos: a partir de 1922 instaura, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, un curso destinado a formar personal técnico de museos. El curso se siguió dictando durante treinta y siete años. Con posterioridad aparecieron otras instituciones pedagógicas con esta misma finalidad. Se cuentan actualmente cuatro instituciones que proponen un total de siete programas de estudio de museología de niveles diferentes.

Muchos países latinoamericanos se esforzaron, o se esfuerzan todavía, por brindar formación sistematizada, como en el caso argentino. Otros, en cambio, se han inclinado por la formación en ejercicio, en el seno de estructuras autónomas. Así, México inicia su trayectoria en materia de formación en presentación museográfica en 1934 con la creación del Museo Nacional de Artes Plásticas en el que participaron artistas de relevancia como Julio Castellanos, y que marca, dicho sea de paso, el comienzo de una orientación decorativista en la actividad artística mexicana. Tengo que referirme también a los esfuerzos realizados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) para conservar el carácter eminentemente didáctico de las exposiciones, respondiendo así a las necesidades de un público no familiarizado con las disciplinas antropológicas.

Si bien estas dos tendencias dentro de la presentación museográfica llegaron a ser antagonistas, una verdadera simbiosis se operó en 1964 gracias al trabajo de coordinación e integración realizado por un equipo de antropólogos y de arquitectos dirigido por un coordinador dotado de una formación polivalente en historia del arte, arquitectura y antropología. Numerosos elementos que sirvieron de base al desarrollo de la museografía mexicana tomaron vida en un marco mucho más práctico que teórico.

Más tarde fue necesario jerarquizar y organizar el trabajo de manera sistemática, ubicando a los diferentes elementos profesionales según el nivel de conocimientos y experiencia. Con ese fin se creó la Comisión Escalafonaria del INAH. Para el personal dedicado a la presentación museográfica se elaboró una serie de definiciones del trabajo del "museógrafo"; así, se establecieron cinco categorías desde A hasta E. Las personas pertenecientes a una categoría dada (excluyendo la categoría A) eran automáticamente consideradas como calificadas para ejercer la tarea de la categoría siguiente. De esta manera, mediante la tarea diaria y algunos estudios complementarios, el museógrafo puede aspirar a una mejor calificación que le permitirá ascender en el escalafón.

Dos enfoques de la formación del personal

¿Cuáles son los resultados obtenidos por los enfoques o, mejor dicho, por los sistemas argentino y mexicano en la esfera de la formación del personal de museos?

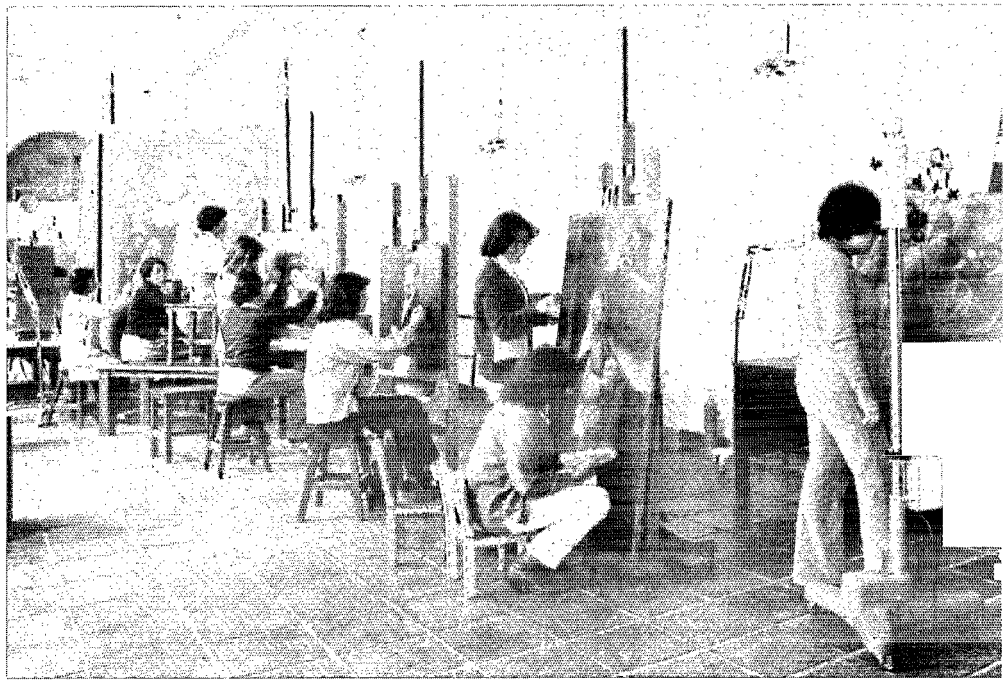
Cada uno de ellos presenta sus propios problemas, en particular aquél que deriva de una actitud liberal: la dificultad consiste en crear una escuela que ofrece diplomas sin garantía de empleo.

Volviendo al caso argentino, podemos mencionar la Escuela de Museología. En 1951 inicia sus cursos de nivel universitario con un plan de dos ciclos: el primero, de dos años, formaba auxiliares técnicos de museos y el segundo, con dos años adicionales de estudio, licenciados en museología.

El Instituto Superior de Perfeccionamiento Técnico y Docente en Museología también ofrece formación a alumnos con estudios secundarios, en las carreras de auxiliar técnico de museos y de museología. Otra interesante posibilidad: los profesores titulares pueden desempeñarse como educadores en los museos siguiendo un año de estudios. En América Latina, como en otras partes, muchos docentes, pese a sus conocimientos, no saben sacar partido de los museos para mejorar la enseñanza (en México, cada museo ha resuelto el problema a su manera organizando cursos destinados a los maestros para que éstos se familiaricen con los museos y aprendan a servirse de ellos en la tarea docente).

La Escuela Superior de Conservación de Museos, propiciada por el Instituto Argentino de Museología, inició sus cur-

Tareas prácticas de restauración de una pintura mural en la iglesia de Santa Clara, como parte del cursillo de restauración de la propiedad cultural mueble. [*Foto:* Colcultura.]



sos en 1972 y forma técnicos superiores a partir del bachillerato. Los estudios duran tres años.

Queda por mencionar el Curso Nacional de Museología dependiente de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos que imparte cursos de tres años de duración para formar técnicos de museos históricos a partir de los estudios secundarios. Durante un cierto tiempo, la Universidad de Luján impartió una enseñanza análoga, pero tales cursos han cesado.

En México, la enseñanza dispensada a partir de 1968 por la Escuela Nacional de Restauración del INAH en Churubusco forma licenciados en restauración. Esta enseñanza comporta un curso de formación sistemática en museología, formación indispensable puesto que estos profesionales tendrán que atender las colecciones de los museos del INAH.

Posteriormente, en 1971, México comprendió la necesidad de impartir cursos intensivos dado el auge de los museos en el país y la urgencia de preparar personal idóneo. Esta situación coincidió con la creación del curso de capacitación museográfica que se llevó a cabo mediante un convenio con la Organización de Estados Americanos (OEA). El curso duraría nueve meses, admitiría a becarios de la OEA, uno por cada país miembro de la organización, y se llevaría a cabo en la Escuela de Restauración del INAH. Durante nueve años consecutivos, formó un total de 225 personas, entre ellas unos 40 mexicanos[1].

El curso tenía tres niveles: uno teórico referido al museo visto a través de las ciencias sociales, la psicología, la antropología cultural y la pedagogía; un segundo nivel de organización del trabajo museográfico, desde la investigación y documentación hasta la educación y acción cultural, hacía hincapié en la presentación; un tercer nivel, en el que el alumno escogía sus actividades según su propia vocación, se llevaba a cabo en los diferentes museos nacionales.

Este panorama ordenado presentaba, sin embargo, serios problemas de ejecución debido a que la escuela de Churubusco nunca pudo intervenir directamente en la selección del alumnado. Este en muchos casos era elegido por los propios estados miembros de la OEA. Así, ingresaron como alumnos tanto museólogos como jóvenes estudiantes de secundaria. De ahí la necesidad de realizar un esfuerzo propedéutico y a la vez establecer un rasero o nivel de enseñanza en el momento de conocer los antecedentes del alumnado.

Dentro de una política liberal, no destinada especialmente al personal de las instituciones, en 1979 se creó en México la maestría en museología en la ya mencionada escuela de Churubusco, que para entonces había adquirido el título de Escuela de Restauración y Museografía. En términos generales, se partió de la base de considerar integralmente las técnicas del trabajo museográfico desde la recolección, investigación, documentación, conservación y restauración para llegar a la presentación, explicación de la exposición, educación, difusión y, finalmente, a las técnicas de conocimiento del público para lograr la comunicación. En segundo lugar, se consideraron todos los dominios que se prestan a un trabajo museográfico: cosmología, geología, biología, ecología, paleontología, paleontropología, arqueología, antropología cultural, etnografía, historia, tecnología y arte. Me he permitido mencionar estos elementos porque deseo destacar la concepción a que se aspira en México de una museografía integral al considerar la cultura y el arte.

1. Desgraciadamente, este curso está temporariamente suspendido en razón de problemas administrativos. [*N. de la R.*]



Grupo de trabajo durante un seminario de perfeccionamiento interdisciplinario organizado por el SMU-FUNARJ en Rio de Janeiro.
[*Foto:* © Edson Meirelles.]

El trabajo de museólogo se concebía pues como el de un generalista capaz de coordinar una serie de técnicas y de ciencias para el logro de su trabajo específico. La maestría se organizó para egresados de diversas carreras relacionadas con el trabajo del museo a partir del nivel de licenciatura. Hasta el presente se han realizado dos sesiones y se prepara una tercera.

Otras iniciativas en el campo de la formación

En otro artículo de este número (véase pág. 94) se describen los cursos de formación organizados en Bogotá por el Proyecto Regional PNUD/Unesco de Patrimonio Cultural en colaboración con Colcultura. El objetivo de ese programa destinado a directores de museo consiste en suministrarles los elementos que les permitirán dictar a su vez cursos de formación en sus establecimientos respectivos. En lo posible, tienden a producir un efecto multiplicador. La situación imperante no permite esperar la finalización de un lento proceso de formación de personal de alto nivel universitario, en especial si se tiene en cuenta que ese personal deberá luego presentarse en el mercado de trabajo y correrá el riesgo de no ser empleado por los museos de la región. Ceder a la tentación del liberalismo, abrir escuelas y dar tiempo a que las situaciones se decanten desemboca a la larga, en el contexto latinoamericano, en una increíble pérdida de esfuerzos. Este resultado ha quedado ampliamente demostrado en otras esferas de actividades, aun cuando se tengan dificultades para hacer admitir esta realidad en países en los que el liberalismo impregna todos los aspectos de la vida y la producción.

La experiencia del Ecuador presenta un gran interés. El Instituto Tecnológico Equinoccial creó la Escuela de Restauración de Obras de Arte, Antigüedades y Museografía de Bienes Culturales. Se estableció un programa de nivel técnico de tres años de duración, con la perspectiva de ser completado con dos años más y lograr el nivel de licenciatura. El interés estriba en que el programa abordó el problema de la formación conjunta en restauración y museografía. Cuando los estudios sean prolongados de dos años, los alumnos podrán escoger entre una y otra especialidad. Es preciso reconocer que el interés que ejerce entre los alumnos la enseñanza general de la museografía a menudo los aleja de la preocupación de adquirir un conocimiento cabal sobre la restauración y la conservación, conocimiento que sin embargo es indispensable. Este saber, en efecto, es esencial para el conocimiento de los objetos y constituye, en definitiva, la base misma del trabajo que se efectúa en los museos.

El Ecuador posee ochenta museos. Muchos de ellos han sido organizados gracias a la iniciativa privada en colaboración con el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, de reciente creación, y con el Banco Central del Ecuador, organismo estatal que desarrolla una extraordinaria actividad en el ámbito de la cultura (véase el artículo de Sergio Durán, p. 84). En la actualidad dependen de él tres museos: el de Quito, el de Cuenca y el de Guayaquil y en un futuro próximo se abrirán otros museos regionales en Esmeraldas, Ambato y Loja. Como se puede ver, el contexto es propicio para desarrollar la museología

y las posibilidades de empleo del personal egresado de la escuela.

La Dirección de Museos y Monumentos de Cuba ha creado una Escuela de Museología que forma personal destinado a trabajar en los museos. Estos han tomado un gran incremento al ofrecer al pueblo los medios para una toma de conciencia de su participación en el desarrollo social y económico. La Escuela de Museología de Cuba, de reciente creación, organiza seminarios de un semestre sobre temas tales como animación cultural, museología y museografía general, catálogos e inventarios, conservación y restauración, filosofía marxista. Al término de sus estudios, el estudiante de museología que ha realizado un trabajo satisfactorio está seguro de encontrar un puesto en un museo, lo que significa que la inversión consentida para garantizar su formación no habrá sido vana.

Por último mencionaremos los cursos del Brasil, uno de ellos organizado por la Universidad de Rio de Janeiro, en el Centro de Ciencias Humanas, y otro que se imparte en la ciudad de Bahía. En ambos casos se trata de cursos de nivel universitario que no están destinados exclusivamente a las personas que trabajan ya en los museos. La universidad privada Estacio de Sá organiza también cursos de nivel universitario para la formación de museólogos[2]. Por último, existen cursos en la Fundación de la Escuela de Sociología de São Paulo, dependiente de la universidad de esa ciudad. Este curso de maestría para estudiantes de nivel universitario se realiza en tres interesantes "módulos"; para aprobar los dos últimos es necesario aprobar el curso inmediato anterior. El primer "módulo" (375 horas de curso) se orienta hacia la función humanizadora de los pequeños museos en los países en desarrollo y a la conquista de nuevos públicos. El segundo "módulo" destaca la función social y humanística de los museos de arte y de historia en los países en desarrollo. La duración total es de 375 horas además del tiempo destinado para efectuar lecturas inscritas en el programa. Finalmente, el tercer "módulo" se orienta hacia los museos de ciencias, industrias y técnicas, con 375 horas de curso más un cierto número de horas para lecturas programadas.

Es interesante observar que una eventual política gubernamental (si el Estado alentara, por ejemplo, los museos de ciencia o de industria) puede hacer variar la actividad de la escuela. La enseñanza académica presenta, pues, una elasticidad orgánica y funcional que permite tener en cuenta la política del país. Al mismo tiempo, está concebida de modo tal que queden garantizadas las oportunidades de trabajo de los egresados tanto en el trabajo específico del museo como en actividades de carácter docente.

En conclusión podemos reiterar que en lo que hace a una actitud liberal en relación con el funcionamiento de los cursos, en América Latina no se puede soslayar el problema de la atención primordial a las instituciones, en muchos casos de carácter urgente, ni olvidar la garantía de trabajo para los que han seguido los cursos, dado el esfuerzo humano y económico que todas estas tareas representan para naciones económicamente débiles y en proceso de desarrollo[3].

2. Fernanda de Camargo-Moro ha observado que "estos cursos, con todo, no logran subvenir a todas las necesidades de unos quinientos museos brasileños dispersos a través de su territorio. Durante un cierto tiempo, la Universidad de Rio de Janeiro reservaba sistemáticamente un cierto número de becas obligatorias para los diferentes estados, pero esta práctica ha cesado desde hace algunos años. El balance sistemático de los museos brasileños, que la asociación de miembros del ICOM-Brasil (Rio de Janeiro) efectuaba anteriormente de modo regular, es realizado en la actualidad por el Centro de Documentación Museológica ICOM-Brasil, cuya sede se encuentra en Rio. Este balance demuestra desde hace mucho que es preciso crear este tipo de enseñanza en otras universidades del Brasil para poder subvenir a la creciente demanda de los museos brasileños. Por otra parte, si la formación de nivel universitario es excelente para los pequeños museos, para los museos de mediana importancia y para las colecciones importantes es de más en más necesaria una especialización de nivel universitario superior o de estudios universitarios superiores de museología para las personas formadas en disciplinas afines. La Dirección General de Museos de la FUNARJ se esfuerza por resolver este problema mediante la creación de cursillos universitarios superiores y de seminarios periódicos de actualización de conocimientos organizados con el ICOM-Brasil. Prepara a la vez la creación de un curso universitario superior que dispensará una maestría de museología."

3. Como Grete Mostny lo ha subrayado: "Por sobre todo necesitamos personal formado, capaz de aplicar las técnicas. En muchos museos, la museografía es todavía improvisada y la conservación inexistente. Sin embargo, es también preciso tener en cuenta los peligros que presenta la importación de modelos que no convienen a las condiciones imperantes en la región o en el país. Después de haber enviado personal al extranjero, varios países han constatado que los resultados eran negativos. La enseñanza había sido o insuficiente o inaplicable en el tercer mundo y el equipo utilizado para la conservación, la presentación y el inventario era demasiado caro. Por otra aparte, el personal altamente calificado tiene serias dificultades para encontrar un empleo en su país, lo que engendra frustración y ahoga el espíritu creador. Muchas de estas personas buscan trabajo en otras esferas de interés y están perdidas para los museos."

Para R. C. Ebanks (Jamaica), "la mejor manera de resolver completamente este problema consistiría en crear centros de formación y de reclutamiento regionales en los cuales las personas formadas en el medio cultural local organizarían cursillos de capacitación y de reclutamiento perfectamente adaptados a las particularidades culturales de la región".



Estos estudiantes preparan su diploma en museología en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", México, con una maqueta para un proyecto de exposición.
[*Foto:* Felipe Lacouture.]



Alumnos del segundo curso regional para auxiliares de museos realizan trabajos prácticos de diseño museológico. Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología de Santa Clara, Bogotá, Colombia, 1980.
[*Foto:* Sylvio Mutal.]

Los cursos de museología organizados por el PNUD, la Unesco y Colcultura

Sylvio Mutal

Consejero técnico en jefe y coordinador regional del Proyecto Regional PNUD/Unesco de Patrimonio Cultural, Lima, Perú.



Sergio Durán Pitarque (segundo desde la derecha), director administrativo del Museo del Banco Central del Ecuador, rodeado de otros museólogos que participaron en el primer curso regional de museología para directores de museos en Bogotá, 1979.
[*Foto:* E. Tavera.]

Uno de los objetivos del Proyecto Regional PNUD/Unesco de Patrimonio Cultural, que opera en Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, Panamá, Perú y Venezuela, es difundir información acerca de diversas cuestiones relacionadas con la conservación y el valor actual de los bienes culturales en tanto que factores de desarrollo.

Como las opiniones de las personas que colaboran en este número lo demuestran, la mayoría de los museos de la región sufre gravemente de la falta de infraestructuras y de personal competente necesarios para llevar a cabo una conservación digna de este nombre y las tareas de restauración y preparación de sus colecciones.

Para llenar ese vacío en el panorama museológico de la región, a partir de 1979 se crearon en Bogotá los cursos regionales de museología, ofrecidos por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) y el Proyecto Regional PNUD/Unesco de Patrimonio Cultural.

El curso regional: una reseña

Por invitación de Colcultura, el Proyecto Regional PNUD/Unesco de Patrimonio Cultural organizó en Bogotá, en noviembre de 1977, un coloquio internacional sobre museología y patrimonio cultural, con la colaboración del Instituto Italo-Latinoamericano (IILA).

En esta reunión, que congregó a museólogos, arquitectos, antropólogos, científicos sociales y educadores se abordaron los problemas de la museología desde perspectivas conceptuales, técnicas y económicas. Se definió el museo como "el lugar donde es posible reconocer la obra del hombre y su relación con el medio ambiente", y se afirmó que los museos se hallan integrados en el contexto socioambiental en el que operan.

Teniendo en cuenta que la ciudad de Bogotá contaba con un centro de restauración, y que el gobierno de Colombia ofrecía su apoyo, se recomendó la creación de cursos de museología que tendrían lugar en esta ciudad con un alcance regional. En este sentido, el gobierno de Colombia suscribió con la Unesco y el PNUD un proyecto sobre desarrollo cultural en el que se incluían actividades especiales de museología.

A fines de 1978 y comienzos de 1979, Colcultura organizó reuniones de trabajo con la Unesco y el PNUD dentro del marco del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural. En ellas participaron expertos nacionales e internacionales provenientes de distintos continentes, a fin de elaborar la organización y el programa de los cursos que se dictarían en 1979-1981.

Para los cursos de 1979 y 1980, Colcultura obtuvo fondos adicionales provenientes del Convenio Andrés Bello; el Instituto Italo-Latinoamericano (IILA) de Roma demostró su interés en apoyar los cursos mediante el envío de profesores provenientes de Europa.

Primer curso regional de museología, Bogotá, 1979

El primer curso regional, destinado al personal directivo y auxiliar de museos, se llevó a cabo entre octubre y diciembre de 1979.

Participaron veinticuatro directores y veinticuatro auxiliares provenientes de museos de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, Guatemala, Perú y Venezuela. La participación de Centroamérica se logró a través de la colaboración del Proyecto Regional PNUD/Unesco de esa región.

El programa de los cursos —dirigidos a personas que trabajan en museos de antropología, arqueología, historia y arte— se elaboró teniendo en cuenta el proceso real que sigue el objeto cultural cuando entra a formar parte de la colección del museo, es decir: catalogación y archivo; conservación y preparación de especímenes; exhibición y museografía; comunicación y proyección social del museo. Estas materias se complementaron con temas como museo y cultura, e historia y concepto del museo.

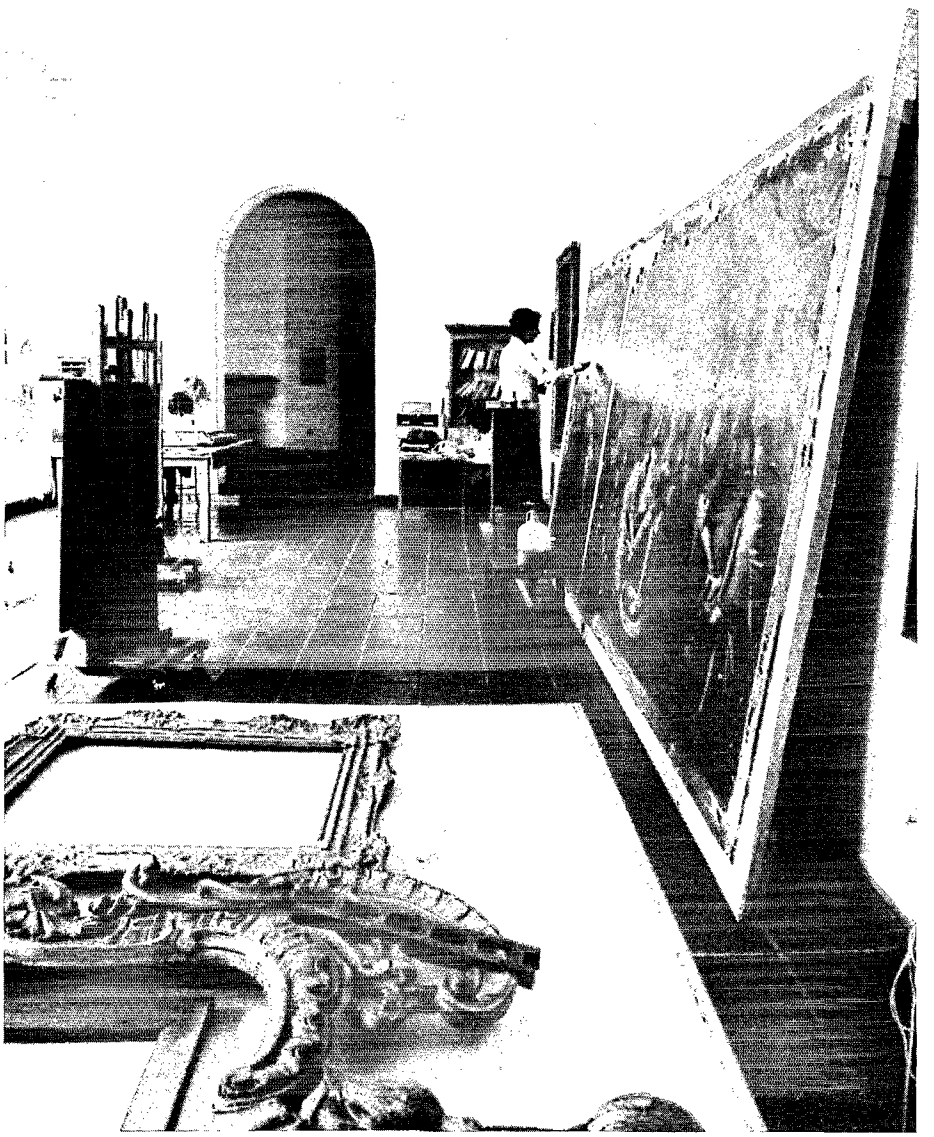
El plantel de profesores del curso regional de museología estuvo constituido por especialistas en la materia procedentes de museos de América Latina, Europa y Estados Unidos.

Curso de actualización básica para directores de museos. Los objetivos del curso fueron los siguientes: *a)* determinar los niveles académicos y de experiencia de los directores de museos en América Latina; *b)* discutir sobre los problemas más importantes de los museos de América Latina; *c)* actualizar los conocimientos, por medio de la presentación de experiencias mundiales en el campo de la museología; *d)* presentar y discutir el diagnóstico de la situación actual de los museos de Colombia; *e)* difundir los cursos en el área latinoamericana y del Caribe; y *f)* intercambiar experiencias entre los distintos países.

El curso tuvo una duración de dos semanas (del 19 de noviembre al 1.º de diciembre de 1979). Las mesas redondas y conferencias del curso se centraron en los siguientes temas: museo y cultura; programación del museo; planificación y organización de museos; administración de museos; nuevos tipos de museos para el futuro; la semiótica aplicada al museo; ayudas visuales y comunicación en el museo; el niño y el museo; y la seguridad en los museos. Entre los conferencistas, citemos a Marta Arjona (Cuba), Luis Lumbreras (Perú), Jorge Eliécer Ruiz (Colombia), Claude Pecquet (Francia), Alfonso Castrillón (Perú), Fernanda de Camargo-Moro (Brasil), Felipe Lacouture (México), Eduardo Terrazas (México), Eduardo Porta (España), Sebastián Romero (Colombia), Omar Calabrese (Italia), Angel Kalenberg (Uruguay), Danièle Giraudy (Francia), Lloyd Hezekiah (Estados Unidos), Regina Otero de Sabogal (Colombia), George Schröder (Países Bajos).

Curso inicial de capacitación técnica para auxiliares de museos. Los objetivos fundamentales del curso consistieron en adiestrar al personal vinculado a los museos en las tareas propias de éstos, proporcionar datos generales de museología y propiciar el intercambio de experiencias.

El curso tuvo una duración de ocho semanas (del 23 de octubre al 15 de diciembre de 1979). Las conferencias y debates se centraron sobre temas como: concepto e historia del museo; administración de colecciones; museo y educación; presentación museográfica, etc. Participaron como conferencistas: Alfonso Castrillón (Perú), Grete Mostny (Chile), Jaime Camacho (Colombia), Amada Ojeda (Colombia), Gaël de Guichen (ICCROM), Cecilia Alvarez (Colombia), Guillermo Joiko (Chile), Beatriz González (Colombia), Regina Otero de Sabogal (Colombia), Emma Araujo de Vallejo (Colombia), Cecilia Coronel (Colombia) y Eduardo Serrano (Colombia). La parte teórica se reforzó con prácticas especializadas, llevadas a cabo en distintos museos de Bogotá.



CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOLOGÍA, Santa Clara, Bogotá. Aspecto general del taller de pintura de caballete.
[*Foto:* Colcultura.]

Segundo curso regional de museología, Bogotá, 1980

Como el primero, el segundo curso regional de museología tuvo lugar en Bogotá, en la sede del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología de Santa Clara. El seminario para directores y administradores de museos sobre planificación, financiación y organización de museos se llevó a cabo del 6 al 17 de octubre de 1980; el taller para auxiliares técnicos sobre presentación y explicación museográfica se realizó del 25 de agosto al 17 de octubre de 1980. Los cursos contaron con el apoyo de la Secretaría del Convenio Andrés Bello (SECAB). Participaron en estos cursos —dictados por profesores tanto colombianos como europeos y latinoamericanos— becarios provenientes de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, Guatemala, Nicaragua, Panamá, Perú, Uruguay y Venezuela.

Seminario para directores de museos. Los temas del seminario para directores se centraron sobre áreas de planificación, financiación y organización de museos. Este curso se propuso tratar una serie de materias de interés y utilidad para la actualización de conocimientos de las personas que tienen a su cargo el destino de los museos de la región, a fin de que, de regreso a sus países, pudieran poner en práctica los criterios de la museología moderna. Los temas y áreas tratados durante el curso fueron: cuestiones legales y jurídicas aplicadas al museo, Gustavo Palomino Gómez (Colombia); financiación, Manuel Espinoza (Venezuela); maneras de obtener fondos para museos, María Victoria Robayo (Colombia); problemas de financiación, Sergio Durán (Ecuador); programación, Claude Pecquet (Francia); conceptos de organización en los museos, Fernanda de Camargo-Moro (Brasil) y Felipe Lacouture (México); el niño y el museo, Danièle Giraudy (Francia); criterios museológicos, Franca Helg (Italia). Actuó como coordinadora del curso Alice Aguiar de Barros Fontes (Brasil).

A pedido de los participantes, el curso se llevó a cabo en forma de debates y mesas redondas. Las tardes se dedicaron a la visita de distintos museos de la ciudad: Museo del Oro, Museo Nacional, Museo de Arte Moderno y Museo Arqueológico, lo que permitió evaluar de manera práctica los criterios teóricos.

Taller para auxiliares técnicos de museos. El taller para auxiliares técnicos de museos contó con un plantel de profesores colombianos, europeos y latinoamericanos que tuvieron a su cargo el desarrollo de las siguientes materias: introducción a la museología; fotografía; diseño; psicología; semiología; conservación y apreciación estética. El objetivo del curso fue ofrecer al personal técnico de los museos de la región una capacitación en el campo de la presentación de las exposiciones, a fin de que pudieran realizar trabajos en el área de la museografía y, al mismo tiempo, actualizar el aspecto general de los museos en los que trabajan. Estuvo, pues, centrado en el diseño museológico.

Alfonso Castrillón (Perú) dictó un curso sobre teoría museológica, y Jorge Gutiérrez (Colombia) sobre prácticas de diseño; Macarena Agüero (Chile) disertó sobre definición de la figura modal relativa al visitante del museo; el curso de fotografía estuvo a cargo de Antonio Castañeda (Colombia) y el de diseño gráfico aplicado al museo, a cargo de Claude Dieterich; los profesores Cecilia Alvarez, Guillermo Joiko, Darío Rodríguez y Martha de Garay (del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología de Santa Clara) se ocuparon de la conservación. Se dispuso un programa de conferencias para las dos últimas semanas, durante las cuales la arquitecta Franca Helg mostró sus proyectos y el arquitecto Albini los suyos propios sobre remodelación de edificios antiguos. Danièle Giraudy, encargada del Departamento Infantil del Centro Georges Pompidou de París, desarrolló temas relacionados con la educación en el museo; Claude Pecquet, programador de varios museos franceses, explicó el método de la programación empleado en el citado Centro Pompidou y en otros museos del mundo; Felipe Lacouture disertó sobre las exposiciones itinerantes, y la profesora Fernanda de Camargo-Moro abordó temas generales de museología, recurriendo a ejemplos brasileños.

Tercer curso regional de museología, Bogotá, 1981

Del 17 de agosto al 2 de octubre de 1981 tuvo lugar, en la sede del centro nacional de Santa Clara, el tercer curso regional de museología. El tema de este curso fue el adiestramiento técnico en conservación de museos. Entre los objetivos de este curso se pueden citar los siguientes: *a*) brindar algunos elementos metodológicos y técnicos sobre conservación de las colecciones y los edificios; *b*) impartir conocimientos básicos sobre la composición de los objetos de museo y los factores que afectan su estabilidad; *c*) dar a conocer normas mínimas de limpieza, manejo y almacenamiento de piezas; *d*) impartir algunas nociones de didáctica que permitan la transmisión de los conocimientos recibidos.

En este curso, destinado a técnicos, auxiliares y conservadores, participaron veintisiete becarios, provenientes de Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, Perú, Panamá y Venezuela.

Actuaron como conferencistas, entre otros, los profesores Agustín Espinoza, Felipe Lacouture y Rodolfo Vallin (México); Emma Araujo de Vallejo, Jaime Moncada, Germán Téllez, Jaime Salcedo, Martha de Garay y Mireya Vallín (Colombia), y Fernando Joiko (Chile).

Las materias y asignaturas tratadas incluyeron: introducción al patrimonio cultural; museología; control y seguridad en el museo; conservación de objetos y monumentos; factores de deterioro y diagnóstico; prevención y conservación simple; conservación de edificios; clasificación y registro; almacenamiento y embalaje; didáctica.

Algunas actividades programadas para 1982 y 1983

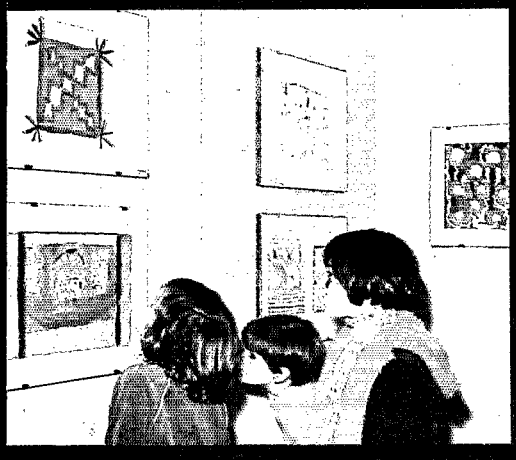
Bajo los auspicios del Proyecto Regional PNUD/Unesco, con la colaboración de ASEM y SECAB, se realizará en Quito, en 1982, un curso sobre educación y museos[1]; en Caracas, uno sobre el museo y la comunidad, y en Bogotá, otro sobre museología y conservación. Para 1983 se ha previsto realizar en Brasil un curso sobre el museo como centro de comunicación cultural, y otras actividades especializadas en Argentina, Chile y Bolivia.

El Proyecto Regional PNUD/Unesco de Patrimonio Cultural auspicia también el estudio sobre el diagnóstico de la situación de los museos en todos los países de la región, habiéndose ya realizado este estudio en Colombia, Chile, Ecuador y Venezuela.

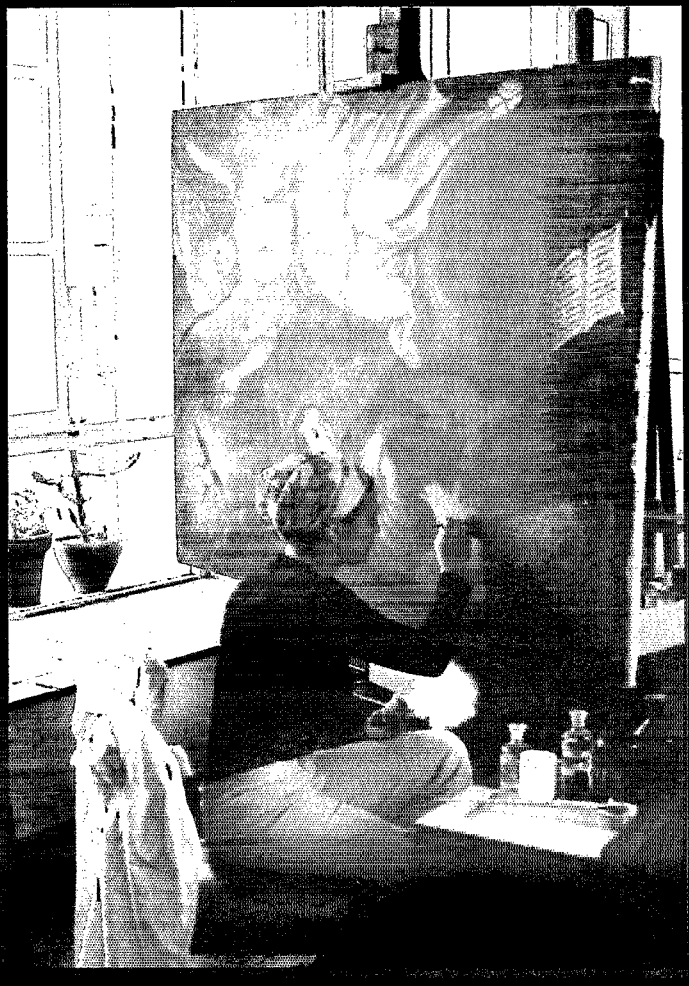
1. En un próximo número de *Museum* se publicará un artículo sobre el tema en el contexto latinoamericano.

[*Foto:* S. Mutal.]





Banco Continental, Lima.
Los niños y los museos.
[*Foto:* S. Mutal.]



Museo Nacional, La Habana. Restauración.
[*Foto:* S. Mutal.]

Cursos de capacitación profesional

Cuadro preparado por el Centro de Documentación de la Unesco-ICOM

País	Organización responsable	Año de creación y duración del curso	Condiciones de inscripción	Programa	Diploma o cetificado
Argentina	Instituto Argentino de Museólogos, Escuela Superior de Conservadores de Museos. Marcelo T. de Alvear 2084, 1122 Buenos Aires, Tel.: 83-9621.	1972, 3 años	Diploma de estudios secundarios.	1. Museología; historia de la civilización; ciencias de la información; ciencias naturales; estética; museografía. 2. Exposición; organización y administración; conservación y restauración; historia del arte; historia argentina; arqueología. 3. Iluminación; arquitectura; antropología; etnografía; artes aplicadas; pedagogía.	Conservador de museo.
	Escuela de Museología, Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad del Museo Social Argentino. Av. Corrientes 1723, Buenos Aires.	1959, 1.er ciclo: 2 años 2.º ciclo: 2 años	Diploma de estudios secundarios.	1. Introducción a la museología; organización y administración; cultura general; francés. 2. Conservación y restauración; práctica museográfica; lengua y civilización francesa. 3. Historia de la ciencia; sociología; historia del arte; pedagogía. 4. Historia americana; historia del arte; arqueología; artes aplicadas; museografía.	Al final del 1.er ciclo: auxiliar técnico de museos. Al final del 2.º ciclo: licenciado en museología.
	Instituto Superior de Perfeccionamiento Técnico y Docente en Bibliotecología y Museología, dependiente del Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires. Diagonal 74 entre calles 5 y 43, La Plata.	1968	Diploma de estudios secundarios.	1. *Auxiliar técnico:* 2 años. Museología y museografía; conservación y restauración; historia de la civilización y de la Argentina; idiomas; trabajos prácticos de museografía. 2. *Museólogo:* 1 año después de los estudios de auxiliar técnico. Arqueología, historia e historia del arte de América y de la Argentina; artes aplicadas; ciencias naturales; museología, idiomas. 3. *Personal de servicio educativo:* 1 año. Pedagogía de la museología, ciencias naturales; técnicas de la comunicación; prehistoria y arqueología americanas; folklore; psicología social; historia del arte; evolución cultural de la Argentina.	
	Curso nacional de museología, Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos.	1973, 3 años	Diploma de estudios secundarios.	1. Museología y museografía; historia; sociología; educación; arquitectura; administración. 2. Trabajos prácticos de conservación; análisis químico y físico; fotografía. 3. Arqueología; iconografía; numismática; heráldica; folklore; terminología naval y aeronáutica.	Especialización en museografía histórica.
Bolivia	Instituto Boliviano de Cultura, Museo Colonial, bajo los auspicios del Proyecto Regional PNUD/Unesco de Patrimonio Cultural. La Paz.	1978, 4-6 meses	Diploma de la Escuela de Bellas Artes. Pintores o escultores.	Conservación de pinturas de caballete; pintura mural; piedra; madera.	Certificado de asistencia.

País	Organización responsable	Año de creación y duración del curso	Condiciones de inscripción	Programa	Diploma o certificado
Brasil	Escuela de Bellas Artes, Universidad Federal de Bahía. Bahía.	2 años	Alumno de la Escuela de Bellas Artes.	Conservación de cuadros.	
	Curso de museología, Universidad Federal de Paraíba, CCT-DSH Campina Grande Paraíba. Centro de Ciencias e Tecnología, UFPb, Campina Grande, Paraíba.	1977, 360 horas	Diploma en alguna disciplina relacionada con la actividad de los museos.	4 unidades sobre: historia de los museos; organización; tipología de los museos; problemática regional; adquisición; catalogación; conservación y restauración; comunicación; exposición.	
	AMICOM (Asociación de los Miembros del ICOM/Brasil). Avenida Ataulfo de Paiva n.º 1079, Rio de Janeiro, Tel.: 294-1946.	1977, seminario de museología de 4 semanas, 2 veces por año	Certificado.	Museología general (historia, historia del arte, historia natural, antropología, ciencia y técnica); administración y organización; documentación; investigación; arquitectura y equipamiento; exposición; conservación; educación.	Certificado.
	Curso de museo, Universidad de Rio de Janeiro/Cursos de museología de la UNIRIO. Rua Xavier Sigaud n.º 290, Rio de Janeiro.	1932, 4 años	Primer y segundo ciclo del secundario; conocimiento de 2 idiomas extranjeros.	Historia de los museos; legislación; administración y organización; registro e inventario; arquitectura; presentación; conservación.	Formación de nivel universitario (licencia) en museología.
	Dirección General de Museos de la Fundación de las Artes del estado de Rio de Janeiro (FUNARJ). Avenida Portugal n.º 644, CEP 22291, Rio de Janeiro, Tel.: 295-1996.	2 años. Cursillos universitarios superiores y seminarios periódicos de actualización de conocimientos organizados con ICOM-Brasil.		Museología; historia; historia del arte; historia natural; conservación y restauración; antropología. Cursillos universitarios superiores y seminarios periódicos de actualización de conocimientos organizados con ICOM-Brasil.	Certificado de ciencias y técnicas.
	Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad Federal de Rio de Janeiro. Rua Araujo Porto Alegre, Rio de Janeiro GB ZC 21.	2 años	Alumno de la Escuela de Bellas Artes o examen de admisión.	Conservación de cuadros. Teoría y práctica.	
	Laboratorio de conservación, Museo Nacional de Bellas Artes. Av. Rio Branco 199, Rio de Janeiro GB ZC 21.	22 meses (1.600 horas)	2 años de estudios universitarios en física o química o certificado en bellas artes o en museología.	Conservación de materiales arqueológicos y de cuadros.	Certificado.
	Fundación Escuela de Sociología y Política de São Paulo (institución complementaria de la Universidad de São Paulo). Rua General Jardim 522, São Paulo CEP 01223. Tel.: 256-4673, 256-1552.		Nivel universitario.	Tres unidades de valor especializadas: 1. Pequeños museos; 2. Museos de arte y de historia; 3. Museos de ciencias y técnicas.	Certificado de especialización, maestría.
Chile	Ministerio de Educación Pública, Museo Nacional de Historia Natural, Centro Nacional de Museología. Casilla 787, Santiago de Chile.	1968, 3 años (24 horas semanales)	Certificado de estudios secundarios.	Ciencias naturales; conocimiento de materiales; conservación; preparación; museología; museos regionales; presentación; documentación.	Certificado de preparador (2 años de estudios). Certificado en museología (3 años de estudios).
	Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile, bajo los auspicios del Proyecto Regional PNUD/Unesco de Patrimonio Cultural.	1978, 4-6 meses	Egresados de una escuela o academia de bellas artes. Experiencia como pintor o escultor. Facilidades de admisión para el personal de museo, funcionarios y docentes.	Conservación de pinturas de caballete; pintura mural; madera; piedra.	Certificado de asistencia.
Colombia	Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) y Acuerdo Andrés Bello, Escuela Regional de Museología. Bogotá.	1978, corta duración.	Ser director de un museo signatario de la Convención Andrés Bello o integrante del Proyecto Regional PNUD/Unesco. Diploma universitario.	Seminarios de corta duración sobre temas específicos. A. Cursos de actualización de conocimientos para directores de museo: 2 semanas. Antropología; sociopsicología; ciencias de la educación; museografía; organización y administración. B. Cursos de capacitación profesional para personal técnico: 8 semanas. Documentación; conservación; museografía; técnicas educativas.	

País	Organización responsable	Año de creación y duración del curso	Condiciones de inscripción	Programa	Diploma o certificado
Cuba	Dirección de Museos y Monumentos, Escuela de Museología. La Habana.	1979, 6 meses		Museología y museografía general; catalogación y clasificación; conservación y restauración, filosofía marxista.	
Ecuador	Dirección del Patrimonio Artístico Ecuatoriano, bajo los auspicios del Proyecto Regional PNUD/Unesco de Patrimonio Cultural. Convento San Agustín, Quito.	1978, 4-6 meses	Egresados de una escuela o academia de bellas artes. Experiencia como pintor o escultor. Facilidades de admisión para personal de museo, funcionarios y docentes.	Conservación de pinturas de caballete; pintura mural; piedra; madera.	Certificado de asistencia.
	Escuela de Restauración, Antigüedades y Museografía, Instituto Técnico Equinoccial.	3 años		Restauración y museografía.	
Honduras	Instituto Hondureño de Antropología e Historia. Villa Roy, Tegucigalpa.				
México	Universidad Iberoamericana. Avenida de las Torres, México D.F.	1979, 2 horas semanales durante 2 semestres académicos		Curso sobre el trabajo y el papel de los museos en la sociedad, destinado a estudiantes de humanidades.	
	Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", INAH-SEP. Centro Churubusco, Ex-Convento de Churubusco, Xicoténcatl y General Anaya, Coyoacán 21, D.F.	1978-1979	Diploma universitario en alguna disciplina relacionada con las actividades de los museos (historia del arte, arqueología, antropología, arquitectura, historia natural, diseño).	Cursos sobre la recolección de objetos; investigación; conservación; presentación; difusión; evaluación; catalogación; documentación; restauración; interpretación; educación; comunicación.	Maestría en museología (maestro en museología).
	Museo Nacional de Historia. Bosque de Chapultepec, México, D.F.	1980, 8 sesiones		Cursos destinados a enseñar a los docentes de las escuelas a utilizar los recursos ofrecidos por los museos para mejorar sus cursos sobre historia de México.	
Perú	Instituto Nacional de Cultura. Convento de Santo Domingo, Apt. 775, Cuzco.	1977, 4 meses	Egresados de una escuela o academia de bellas artes. Experiencia como pintor o escultor. Facilidades de admisión para el personal de museos, funcionarios y docentes.	Conservación de la pintura y la escultura.	Certificado.
	Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Plaza Bolívar s/n, Pueblo libre, Lima 21.	1977, 1.ª parte: 12 semanas 2.ª parte: 5 meses	Arqueólogos; conservadores; artesanos textiles.	Conservación de textiles precolombinos.	Certificado de asistencia.
República Dominicana	Centro Taller Regional de Restauración y Microfilmación de Documentos para el Caribe y Centroamérica. Calle Modesto Díaz n.º 2, Santo Domingo. Tel.: 532-2500/08/09.	1979 30 días	Personal de archivos y de bibliotecas de la República Dominicana y de otros países del Caribe.	Técnicas de restauración de documentos gráficos. 1. Definición de los bienes culturales. 2. Historia del documento gráfico. 3. Preservación del documento gráfico. 4. Restauración de documentos gráficos. 5. Alteración de documentos gráficos.	

OPINION

¿Cien años de soledad?

El interés que el ICOM acuerda al desarrollo de los museos en América Latina y el Caribe remonta a los primeros tiempos de esta organización. Con ocasión de su 12.ª Conferencia General que se realizó en México, el ICOM reanudó los intentos de fortalecer su presencia en esa región y de buscar nuevos adherentes, formulando al mismo tiempo el deseo de que el secretariado en París y el personal de los museos de la región aunaran sus esfuerzos en favor de la causa que les es común.

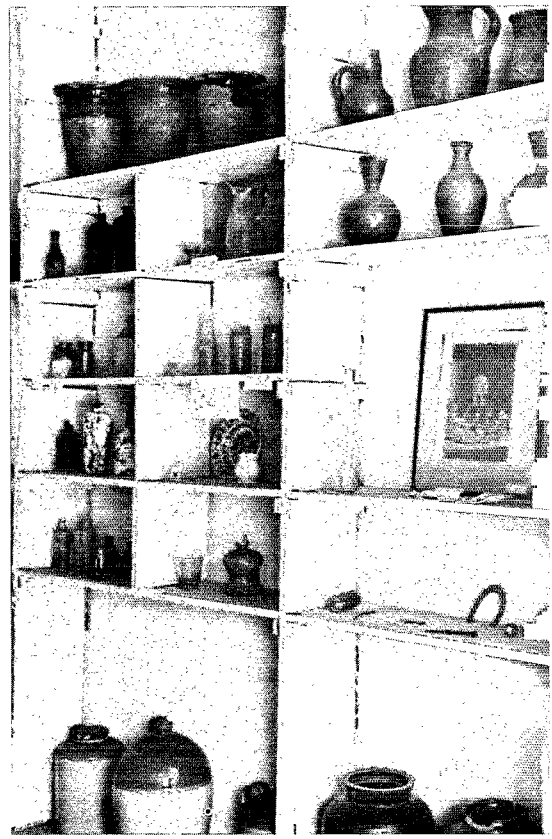
Al poner de relieve los aspectos particulares de un problema mundial —el papel todavía insuficiente de los museos en las políticas de desarrollo cultural—, este número de Museum *intenta ser una especie de manifiesto en favor de la cooperación internacional entre museos. Por ello, nuestra revista ha solicitado la opinión de Luis Monreal, cuyas relaciones con los museos latinoamericanos no han cesado de multiplicarse a lo largo de estos últimos años. Observador altamente calificado, Luis Monreal ha examinado los artículos reunidos en este número de* Museum *y ha formulado sus opiniones no solamente como secretario general del ICOM sino, sobre todo, en tanto que colega y amigo de los profesionales de los museos latinoamericanos.*

MUSEUM: ¿Podría usted evaluar los progresos realizados a partir de la mesa redonda de Santiago de Chile de 1972 que se ha convertido para muchos de nuestros colegas de América Latina en una referencia importante?

LUIS MONREAL: En primer lugar debo decir que no estoy en condiciones de proceder a una evaluación detallada. Soy un observador exterior y me cuidaré de formular un juicio de conjunto. Me parece, sin embargo, que se progresa muy lentamente. En el terreno conceptual, se ha avanzado poco desde la reunión de Santiago, y lo menos que se puede decir es que la realización de las grandes ideas innovadoras es decepcionante. Las novedades revolucionarias en los museos de América Latina remontan a la década de 1960: pese a los defectos que algunos parecen inclinados a atribuirle, el Museo Nacional de Antropología de México es todavía una realización de vanguardia. Los museos pluridisciplinarios, insertos en un medio rural[1] de los que habla muy justamente Aloisio Magalhaes, son todavía escasos. En mi opinión, la causa principal de esta situación reside no tanto en la insuficiencia de personal calificado como en la falta de estímulo profesional que se les prodiga, punto en el que mi opinión coincide con la de Roderick Ebanks[2]. Los museólogos simplemente carecen, salvo contadas excepciones, del estatuto profesional que demandan, y su función no se halla equiparada con la de los educadores e investigadores del mismo nivel. Este es el aspecto más visible, a nivel individual, de los problemas estructurales señalados en el artículo de introducción de este número. El origen de estos problemas reside en que los museos son virtualmente ignorados en la definición de las políticas culturales y en que no se les reconoce su papel en la gestión del patrimonio y en la satisfacción de las necesidades culturales de una nación.

MUSEUM: ¿Considera que los conceptos subyacentes en esas políticas son restrictivos?

LUIS MONREAL: Ciertamente. Así, la noción oficial de "patrimonio" se limita casi siempre a los testimonios artísticos o arqueológicos. Las manifestaciones vivientes de la cultura popular son en buena parte dejadas de lado, en razón, probablemente, de las implicaciones políticas que comportaría su reconocimiento. Es preciso definir de manera más audaz el patrimonio cultural teniendo en cuenta la formulación de las políticas y su ejecución, la real interdependencia entre las obras del hombre y el medio ambiente. El mismo problema existe en varios países africanos, es decir, la contradicción entre "identidad cultural", restrictivamente formulada por el Estado, y la forma en que ocasionalmente sienten su identidad millones de personas, particularmente aquéllas que viven en un medio rural. Esto nos condujo a evaluar hasta qué punto es artificial el lenguaje que emplean los museos en esos países en desarrollo, pues no se lo puede percibir sin referencia a criterios exteriores a la población. Es tan difícil que ésta pueda acceder a las colecciones como difícil es explicárselas en términos comprensibles. Es un problema esencial en las ciudades



MUSEO DE LA SOCIEDAD HISTÓRICA DE CARRIACOU, Carriacou (Granada).
Vitrinas artesanales destinadas a objetos donados.
[*Foto:* Sociedad Histórica de Carriacou.]

latinoamericanas y fuera de ellas. Como ya es el caso en Cuba, en Brasil y en la isla Carriacou, los museos deben responder a las necesidades de las pequeñas comunidades que desean preservar y afirmar su identidad. Piense en el poblado de Macondo en la novela de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* como en un modelo de estas microcomunidades de América Latina. ¡Todos los Macondo del mundo reclaman su museo!

MUSEUM: ¿De qué modo tomar correctamente en cuenta estas necesidades elementales, por ejemplo en lo que se refiere a la reunión de las colecciones y a su conservación?

1. Véase p. 80.
2. Véase p. 82.

LUIS MONREAL: Digamos que existen muy pocos ejemplos de políticas locales que respeten las normas de lo que llamaría la "herencia familiar". En el plano nacional, sólo algunos estados han emprendido un esfuerzo sistemático para reunir colecciones fundadas en un conocimiento global de su patrimonio. ¿Por qué? Evidentemente, por falta a la vez de una visión de conjunto y de medios. Por las mismas razones, los profesionales de los museos están muy poco habilitados para proteger todo lo que no sea de su incumbencia directa, persiguiendo, por ejemplo, el tráfico ilegal. ¿Cuántos directores de museos arqueológicos en América Latina participan de las comisiones encargadas de proteger las obras culturales o de extender autorizaciones para las excavaciones? ¿Cuántos etnólogos de profesión están encargados de la coordinación de los inventarios nacionales o, por lo menos, asociados a las campañas de salvaguarda de las riquezas nacionales? No existe todavía una organización satisfactoria de las responsabilidades, en parte, claro está, porque no se han podido crear bastantes puestos para el personal calificado[3].

En materia de conservación, es evidente que el problema número uno reside en la falta de infraestructuras, sobre todo de laboratorios y de establecimientos de enseñanza. Ciertamente, existen bastantes excepciones de las que este número de *Museum* se hace eco; ¿pero qué sucede en los museos y en los países que no tienen esta suerte? Las necesidades en este terreno nunca podrán ser satisfechas mediante los únicos medios provistos por las instituciones o los estados. La única solución reside en la cooperación multilateral, a condición de que esta cooperación dé pruebas de imaginación. Las organizaciones internacionales, tales como la OEA o la Unesco, deben reconsiderar, continente por continente y región por región, su evaluación de los medios existentes para poder repartir mejor y aumentar su ayuda.

MUSEUM: Es verdad; pero esta evaluación debería tener en cuenta tanto las capacidades humanas como los recursos materiales. ¿No cree usted que casi siempre se ha subestimado la falta de personal correctamente formado?

LUIS MONREAL: Refiérase al inventario de lo que existe como medios de capacitación (véase el cuadro de la p. 98) y los hechos hablarán por sí mismos. Los establecimientos de buen nivel en museología general son raros; sin hablar de aquéllos que pueden dispensar formaciones más especializadas, en materia de animación cultural por ejemplo. Acabo de escoger este aspecto a propósito: para subrayar hasta qué punto es inútil hablar de servicios comunitarios si no existe el personal que pueda cumplirlos. Pero se podrían citar otros ejemplos: la planificación y la arquitectura de los museos cuando, paradójicamente, esa parte del mundo produce algunos de los mejores especialistas en ese terreno; igualmente en lo que respecta a las técnicas de exposición. Sin duda un país como México, tal como lo expresa el artículo de Felipe Lacouture, es capaz de dispensar cursos de un nivel muy alto. También existen en Bogotá. Pero al fin de cuentas todavía no son sino gotas de agua en el mar. La falta de puestos es acaso más grave todavía. Argentina, para citar un ejemplo, posee cuatro escuelas de museología, que forman a unos cien diplomados por año, pero no puede ofrecerles más de una decena de empleos. ¡No quiero con ello decir que sería menester abrir museos simplemente para emplear a desocupados! La buena vía es la de Cuba, que ha sabido ajustar la formación y las ocasiones de empleo. Pero en total, los museos del continente deben estar en un 80 por ciento por debajo de sus necesidades en personal. La relación entre el número de personas capacitadas y el de los objetos conservados, o el total de metros cuadrados de exposición, es seguramente muy escaso.

MUSEUM: Ello se debe a la falta de créditos. Sin embargo, los ejemplos dados en los artículos sobre el financiamiento, además de otros casos de museos creados gracias a iniciativas casi íntegramente privadas, nos permiten abrigar un cierto optimismo.

LUIS MONREAL: El ICOM termina en este momento un estudio económico a pedido del Fondo Internacional para el Desarrollo de la Cultura. Este estudio muestra que en América Latina, como en cualquier otro lugar del tercer mundo, el financiamiento de los museos es esencialmente público y que no puede ser de otro modo. Hasta ahora, el aporte privado es muy limitado. En Ecuador, el artista Oswaldo Guayasamín ha abierto un museo a partir de su propia colección arqueológica y, en Quito, la Fundación Hallo está terminando de transformar en museo algunas antiguas casas. Esta última realización es apasionante en todos sus aspectos aun cuando a escala modesta. ¿Pero cuántas realizaciones de este tipo podemos esperar? Como ya lo dije, al Estado le incumbe la tarea de desarrollar los museos, ya sea directamente, ya sea mediante canales que dejen a la institución su propia capacidad de decisión, autonomía indispensable para progresar[4]. Todo esto está lejos de ser un desafío imposible: existen enormes reservas de buena voluntad —por parte de los políticos, de la administración y de los ciudadanos— que sólo hay que poner en práctica. Las organizaciones internacionales deben asociarse a estos esfuerzos. La OEA y otras organizaciones ya han lanzado acciones en favor de los museos, pero el Banco Mundial se muestra todavía reticente. Todavía no se han explotado íntegramente las posibilidades de la Unesco en materia de prefinanciamiento. Y existen otros canales que las personas que trabajan en los museos de la región parecen ignorar totalmente: la atribución de becas y de ayudas diversas a la enseñanza, costosas pero de un gran efecto multiplicador, por la SIDA en Suecia, por ejemplo, o por otras instituciones públicas en Canadá, Francia, República Federal de Alemania, Estados Unidos y en numerosos países industrializados. Además, para que no se me acuse de prejuicio "neocolonialista", diré: ¿qué pasa con los países ricos de América Latina? ¿No se los podría convencer de hacer también algo para ayudar al desarrollo de los museos en el conjunto de su región?

Un solo ejemplo bastará para demostrar que la situación es grave y que debe ser modificada con toda urgencia. Perú, posee más de cincuenta mil sitios arqueológicos identificados —y esto es sólo la parte visible del iceberg— y solamente treinta y seis museos nacionales, regionales o locales, con un personal que no sobrepasa en su totalidad las ciento cincuenta personas. Millones de objetos yacen bajo tierra, expuestos a la codicia de los "huaqueros", o se hallan en zonas sin ningún control o utilizadas para el cultivo, la industria, las obras públicas o el turismo. Por otra parte, lo que aún queda de patrimonio viviente está amenazado por las tecnologías foráneas y por las producciones masivas que alteran rápidamente y de modo irreversible todas las formas de la vida tradicional. La distancia entre la herencia que pide ser rápidamente salvada y los medios —humanos, técnicos o financieros— de que disponemos para esta tarea es absolutamente desoladora. Cada día, a cada minuto, una parte significativa del patrimonio humano desaparece para siempre.

3. Véase el artículo de R. Torres de Aráuz sobre el tráfico ilícito de las obras culturales, p. 134.

4. Véanse los artículos sobre los problemas de financiamiento, p. 83.

ALBUM

El arte rupestre en América Latina

Niède Guidon

Nació en Jau, estado de São Paulo, Brasil. Diplomada en historia natural, zoología, biología y física por la Univesidad de São Paulo. En 1961 asiste a un curso de prehistoria en la Sorbona. A partir de 1966 realiza tareas de investigación para el CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), París, bajo la dirección de A. Laming-Emperaire, en el Museo del Hombre. Paralelamente, a partir de 1970, realiza tareas de excavación en Brasil y se especializa en el arte rupestre. Obtuvo al doctorado de tercer ciclo sobre pintura rupestre brasileña (1975). Consultora ante la Unesco para un proyecto de salvaguarda del sitio arqueológico de Salto Grande; profesora adjunta de la Escuela de Altos Estudios de Ciencias Sociales, París, a partir de 1976. Desde esta fecha es arqueóloga en jefe del proyecto franco-brasileño del Piauí y, a partir de 1978, asesora de investigación en la Universidad Federal de Piauí, en Teresina.

En toda América, desde Alaska hasta la Patagonia, se encuentran manifestaciones del arte rupestre: pinturas o incisiones. Las zonas geográficas en las que no hay testimonio de este arte corresponden a terrenos sin formación propicia —grutas, cuevas, afloramientos rocosos— o a zonas que no han sido exploradas.

Algunas regiones han sido consideradas durante largo tiempo como puntos culminantes del arte mural rupestre en América. Gracias al desarrollo de las investigaciones arqueológicas, algunos hallazgos han permitido demostrar que el fenómeno estaba mucho más extendido de lo que se pensaba al principio y que algunos de los nuevos lugares eran mucho más importantes que los sitios consagrados.

La disparidad de los medios utilizados, las diferencias existentes entre los equipos de investigadores y el hecho de que en algunas regiones las búsquedas hayan sido conducidas exclusivamente por aficionados hacen que nuestros conocimientos actuales sobre el arte rupestre americano no sean muy coherentes y, sobre todo, que sean muy irregulares según los países o las zonas.

Los conocimientos de que disponemos

Este inmenso continente ofrece los aspectos geológicos y geomorfológicos más variados puesto que su extensión va desde los 12° de latitud norte hasta los 57° de latitud sur, siendo muy ancho en el norte y estrecho en el sur. Gracias a su relieve, que comprende zonas situadas a nivel del mar así como las cumbres nevadas de los Andes, presenta multitud de climas y nichos ecológicos, variedad que se refleja en las manifestaciones culturales, entre ellas el arte mural rupestre.

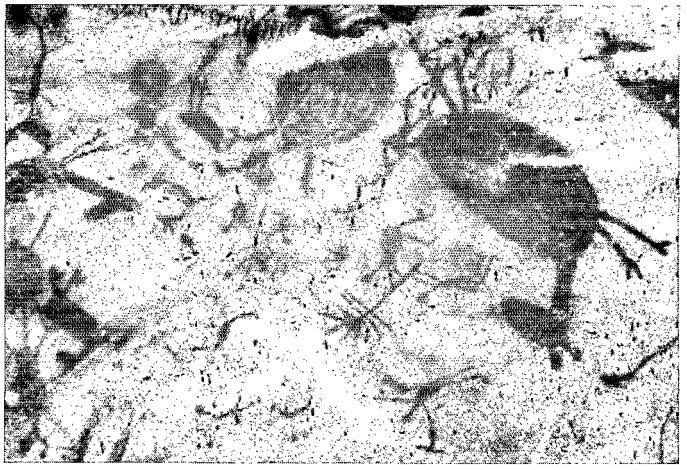
En Brasil, las investigaciones han arrojado las fechas más remotas para pinturas prehistóricas americanas (de 17.000 a 14.000 años B.P.[1]). Los conocimientos sobre el arte mural rupestre de este país han progresado muy rápidamente, sobre todo desde finales de la década de 1960 al influjo de la creación de varios centros universitarios de investigación prehistórica.

Se están llevando a cabo varios proyectos de investigación para intentar reconstituir en su integridad los contextos culturales a los cuales pertenecen las incisiones o las pinturas. Los proyectos más importantes son los consagrados a los estados de Goiás, Minas Gerais y Piauí. En este último estado, ha sido posible establecer la relación del arte rupestre con poblaciones de cazadores; en efecto, al establecer que había pedazos de paredes rocosas con trazos en ocre rojo que databan de 17.000 años atrás, se pudo seguir la evolución de estos cazadores y su arte hasta unos 5.000 años B.P. El arte de los agricultores aparece alrededor de 3.000 a 2.000 años B.P.

1. B.P. es la abreviatura de *before present*. Los especialistas de la prehistoria han decidido utilizar este modo de datación en lugar de referirse a la era cristiana o a cualquier otra era.



Entrada de caverna (Extrema II), Brasil. Figuras humanas y cérvidos. La piedra está dañada por la acción de las termitas. [*Foto:* Niède Guidon.]



Entrada de caverna (Pajau), Brasil. Figuras humanas alrededor de un árbol y cérvidos. La superficie de arenisca se descascara. [*Foto:* Niède Guidon.] ▽

En Argentina, desde el extremo norte del país hasta la Patagonia, existen pinturas y grabados. Las clasificaciones propuestas datan de principios de los años cincuenta y han perdido vigencia. Nos resulta por tanto imposible suministrar una visión de conjunto para este país. Como en el Brasil, en Argentina se encuentran figuras humanas y zoomorfas junto a representaciones geométricas denominadas "signos" en la literatura especializada. Algunos autores más recientes tratan, aunque sin gran fundamento científico, de agrupar los estilos antiguos en tres etapas: arcaica, intermedia, tardía. La primera etapa dataría de unos 9.000 años B.P. y las otras se van escalonando en el tiempo (se encuentran pinturas rupestres que representan al invasor español).

En Chile se encuentran figuras antropomorfas, aunque preponderan los grabados geométricos. Los autores no proponen actualmente ninguna clasificación de conjunto, ninguna fecha segura. En cambio, en el Perú, las excavaciones han permitido obtener la fecha de 9.500 años B.P., pero no hay vínculos evidentes entre las capas fechadas y las pinturas que representan hombres armados y camélidos. Estos motivos son los más frecuentes en la pintura, mientras que los grabados en su mayor parte son geométricos.

En la selva ecuatorial de Colombia, en inmensos bloques aislados se observan pinturas que representan imágenes zoomorfas, antropomorfas y geométricas. En la frontera entre Colombia y Venezuela, se encuentran pinturas. En Venezuela, existen numerosos grabados (incisiones). En Bolivia, las pinturas representan llamas y felinos. Estas pinturas podrían remontar a un periodo comprendido entre 3.200 y 1.300 años B.P. En Uruguay, los grabados son más numerosos pero también hay unas cuantas pinturas y las representaciones son de carácter geométrico. Por último, en las regiones húmedas de las Guayanas se distingue un neto predominio de las incisiones geométricas. También aparecen pinturas con motivos antropomorfos o zoomorfos.

El patrimonio rupestre y su importancia

El arte prehistórico rupestre no debe juzgarse o analizarse según los criterios propios de la historia del arte. Adoptamos en este caso la palabra arte en su acepción original latina: *ars*, manera de hacer una cosa de acuerdo con ciertos métodos y procedimientos. El arte rupestre es una de las manifestaciones que dan testimonio de la vida del hombre prehistórico y una fuente inestimable de datos cuando se intenta reconstituir su vida cotidiana[2].

Tomemos el ejemplo de la tradición Nordeste en Brasil. Las pinturas representan escenas en las que participan figuras zoomorfas, antropomorfas y geométricas. Estas escenas comportan temas bastante claros y se pueden relacionar con ceremonias y danzas, o puede tratarse de escenas sexuales, partos, escenas de caza. Es posible profundizar la investigación para interpretar las escenas. Podemos asegurar que estos cazadores no conocían el arco, sino que cazaban el jaguar con hondas y jabalinas, como lo demuestran las representaciones, mientras que a los armadillos los apaleaban.

Para el investigador, éste es el rasgo más importante del arte rupestre: su utilidad como fuente de datos para completar la reconstitución de la vida del hombre prehistórico.

No cabe duda de que podemos atribuir a ciertas pinturas o incisiones prehistóricas de América adjetivos relacionados con una apreciación condicionada por nuestros criterios de referencia artística: trazo perfecto y esmerado, sencillez, dureza de las líneas, riqueza en la manera de tratar la figura, creatividad, movimiento marcado, expresión de sentimiento, etc.

Por otra parte, hay también un aspecto que no se debe descuidar: el que se refiere al desarrollo económico de la región. El arte rupestre aparece a menudo en zonas pobrísimas. Un caso ejemplar es el del parque arqueológico de la región de São Raimundo Nonato, en el sudeste del estado de Piauí, en Brasil. Esta zona de *sertão*, semiárida, es una de las regiones más desfavorecidas del mundo. La cantidad de sitios pintados, la belleza del paisaje, la calidad y la diversidad de las obras rupestres son una fuente de riqueza que podría alimentar un complejo turístico bien programado controlado por la administración y los organismos de investigación. He aquí, pues, los tres aspectos de la importancia del patrimonio rupestre.

También es preciso subrayar que la preservación de todos los sitios es primordial. Es evidente que en la mayoría de los casos la exposición de las figuras o el orden en que aparecen no se repiten. Cada sitio ofrece una configuración diferente. Dentro de cada uno, las figuras más frecuentes no siempre son las mismas: a veces predominan los cérvidos, a veces los ñandúes. No se trata entonces de pensar que bastará con estudiar sólo algunos sitios. Este procedimiento conduciría a errores graves y a conclusiones azarosas.

¿Qué peligros amenazan a los sitios rupestres de América Latina?

Existen diferentes categorías de amenazas, unas derivadas de la acción destructiva del hombre, voluntaria o no, y otras de orden natural. Desde el siglo pasado, en regiones habitadas como las de Lagoa Santa en el estado de Minas Gerais, Brasil, casi todos los sitios han sido destruidos, parcialmente deteriorados o estropeados. En el caso de sitios descubiertos en regiones que hasta entonces estaban aisladas, preservadas de la expansión industrial, donde no hay carreteras, se constata que su descubrimiento da la señal de alarma. Es el caso por ejemplo, de la región de São Raimundo Nonato, en Brasil: diez años después del descubrimiento de pinturas rupestres y tres años después de la construcción de carreteras pavimentadas, debido a que no se tomaron medidas previas de protección, los sitios de fácil acceso, es decir, los visitados por curiosos y turistas "incivilizados", muestran pinturas a medio destruir o muy deterioradas. Los turistas resquebrajan la roca para arrancar fragmentos pintados y llevárselos como "recuerdo". El gres de que están compuestos estos sitios se desmorona y se deshace en arena. Las escasísimas piedrecillas con figuras pintadas son también objeto de destrucción masiva: algunos visitantes han llegado a arrancar la piedrecilla del conjunto para llevársela.

A esta destrucción predatoria, se agrega la que resulta de la acción involuntaria o de los hábitos o costumbres locales. Por ejemplo, los agricultores se sirven del fuego para limpiar las tierras que van a cultivar. El fuego sirve también para exterminar arañas, escorpiones y serpientes; pero el fuego ha originado la destrucción de varios sitios de pintura rupestre en Brasil.

La construcción de carreteras es también un gran agente de destrucción. La tala de árboles frente a determinadas cuevas provoca un aumento de la incidencia de los rayos solares, lo que acelera el proceso de destrucción.

La erosión causada por el agua, el viento y la presencia de los animales, y la acción química de los componentes de la roca o de las sales disueltas en las aguas de correntía también son agentes destructores. En el Brasil, el estudio detallado de las paredes rocosas ha demostrado la formación de cristales a algunos milímetros de la superficie pintada. Estos cristales

2. Tal como lo describe Emmanuel Anati en su artículo "Los orígenes del arte", en *Museum*, vol. XXXIII, n.º 4, 1981, p. 200-210.

provocan el desconchamiento de la roca y la desaparición de las pinturas.

Estudios sobre el aumento de la densidad de los bloques y trozos de pared rocosa caídos en los suelos arqueológicos y relacionados con estudios sobre la evolución del clima permiten verificar si existe una incidencia entre este factor y la destrucción natural de las paredes.

También es importante subrayar otro peligro: a veces las excavaciones, las búsquedas, las tomas de muestras de arte rupestre son obra de aficionados o de investigadores no calificados. En todas las etapas de la investigación son frecuentes los errores resultantes de una falta de dominio de los métodos y de una deficiente formación básica. Los datos no son fiables, las conclusiones son precipitadas y sin fundamento científico. La utilización de procedimientos bárbaros estropean las pinturas: varios investigadores improvisados mojan las pinturas al efectuar la toma de pruebas o las fotografías; manchan los grabados utilizando tiza, agente que ataca la roca. Excavaciones arqueológicas mal conducidas provocan la pérdida definitiva de los datos. Es urgente e importante considerar la acción destructiva de estos "investigadores" y paliarla mediante la creación de cursos universitarios para formar equipos locales calificados que aseguren trabajos completos dentro de estas zonas arqueológicas.

Las medidas que deben tomarse

Ante la importancia de este patrimonio y los peligros que acabamos de señalar, es necesario tomar algunas medidas de emergencia. Estas medidas son de la competencia de los organismos internacionales, de los gobiernos nacionales y de los organismos de investigación y universidades que tienen a su cargo la formación de los jóvenes investigadores.

Los organismos internacionales y los gobiernos podrían solicitar a especialistas que dieran su opinión para establecer las estructuras jurídicas y administrativas necesarias para proteger estos sitios. La creación de parques nacionales es una solución que permitiría lograr la protección y la organización de la explotación turística de este patrimonio. Incumbe a los organismos de investigación y a las universidades la reglamentación de la investigación y el establecimiento de las normas y requisitos que deben reunir los equipos de investigadores para obtener las autorizaciones necesarias y proceder a los trabajos de investigación. Estas normas y estipulaciones deberían ser establecidas por un grupo de investigadores de competencia reconocida y especializados en este campo.

El papel de los museos del continente consiste en demostrar la importancia del carácter global de la investigación prehistórica: no se debe estudiar únicamente el arte rupestre. No cabe tampoco considerar el arte rupestre aislado del contexto arqueológico, sin tomar en cuenta el medio ambiente y la interacción de este medio con el hombre, y ello no sólo en lo que atañe a las épocas prehistóricas, sino desde la época de los primeros asentamientos humanos en la región hasta nuestros días. Se trata del único medio de poder fijar con certeza la edad de las obras rupestres y el modo como han soportado la acción del hombre y la aceleración del proceso de destrucción resultante del crecimiento demográfico, de los cambios económicos y del progreso tecnológico. La preservación de este patrimonio es, pues, una obra compleja, específica, que debe ser programada lo más pronto posible y puesta en práctica con urgencia.

[*Traducido del francés*]



Galería de Arte Nacional. Fachada principal del edificio construido por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva entre 1936 y 1938.
[*Foto:* GAN.]

La Galería de Arte Nacional de Caracas

José Balza

Nació en el delta del Orinoco, Venezuela. Novelista y ensayista, da el nombre de "ejercicios" a todas sus obras y crea así vínculos insospechados entre la ficción y el ensayo. Es autor de las siguientes novelas: *Marzo anterior* (1965); *Largo* (1968); *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974); y *D* (1977); También ha publicado un cierto número de relatos: *Ejercicios narrativos* (1967), *Ordenes* (1970) y numerosos ensayos. Entre sus obras inéditas figuran: *Un rostro absolutamente*, la novela *Percusión* y dos ensayos: uno sobre el pintor Armando Reverón y otro sobre el músico Antonio Estévez.

En 1936, el final de una prolongada dictadura incita por primera vez a Venezuela a crear un museo de artes: el Museo de Bellas Artes, diseñado por Carlos Raúl Villanueva.

Es sabido que, entre las distintas expresiones artísticas, la plástica venezolana descuella por su continuidad, su coherencia y su alto nivel de madurez estética. El arte visual parece poseer una personalidad y una originalidad de misteriosa emergencia, y en la plástica muestra una admirable unidad técnica y conceptual que otras disciplinas nuestras aún no han alcanzado.

El Museo de Bellas Artes fue, así, un primer intento de ofrecer al arte venezolano su lugar de exposición. Pero, sin embargo, debido en parte a lo novedoso de tal experiencia, en parte a la natural reserva que despiertan los nuevos movimientos artísticos, sus salas prefirieron acoger a los maestros venezolanos reconocidos o a aquellas obras ya consagradas del arte internacional que acertaban a pasar por la ciudad. Aunque con el tiempo el museo llegó a ser más flexible e incorporó a artistas de nuevas generaciones, su posibilidad de difundir la creación venezolana no fue más allá de muestras individuales o colectivas, siempre transitorias.

Seminario anual de evaluación y programación en Pozo de Rosas, donde participan todos los funcionarios de la GAN y se toman las decisiones organizativas y de proyección hacia la comunidad. [*Foto:* H. Febres.]



El primer domingo de cada mes, la Galería de Arte Nacional ofrece una manifestación musical, poética o teatral, como un modo de integrar diferentes expresiones artísticas. Grupo folklórico "Con Venezuela". [*Foto:* H. Febres.]



La creación de un museo nacional

Entusiasta, la orientación del antiguo Museo de Bellas Artes cumplió durante décadas una labor de necesaria importancia en el país. Pero diversos factores, como la presencia de figuras internacionales nacidas en Venezuela, así como la aparición de una sólida vanguardia, la posibilidad de discernir movimientos y tendencias plásticas perfectamente deslindables y, asimismo, la necesidad de reconsiderar el pasado del arte venezolano (tanto a partir de Colón, como mucho antes del descubrimiento de América), hicieron necesaria y posible, en 1974, la creación, por decreto, de la Galería de Arte Nacional cuya inauguración se produciría en 1976. Pero la creación de este museo se debe también a otro factor esencial: la imperiosa necesidad de comunicar con el pueblo venezolano a través de la obra de sus artistas.

Nuestro excepcional poeta José Antonio Ramos Sucre ha anotado: "El derecho y el arte son una enmienda del hombre a la realidad." Así, al interpretar, reflejar o modificar la realidad (al enmendarla), el artista establecería su doble discurso de apariencia y contenido. Pero nuestro público carecía de cualquier opción (aparte de las transitorias exposiciones realizadas por el Museo de Bellas Artes y una que otra muestra digna en salas privadas) para calibrar esa enmienda o ese reflejo. Durante siglos, los coleccionistas privados o las instituciones oficiales, al guardar las obras de arte, las extrajeron del discurso general (el tiempo) en que fueron propuestas, impidiendo así una lectura ascendente y profunda de las mismas. Si a ello añadimos el deterioro, la pérdida o la venta a coleccionistas extranjeros, mucho ha sido el daño causado a ese alfabeto esencial de nuestro desarrollo como pueblo.

En cinco años de existencia, la Galería de Arte Nacional ha emprendido con discernimiento y pasión la lectura del largo discurso del arte venezolano, para detectar sus constantes, sus variaciones, sus orígenes y metamorfosis, sus grandes maestros y sus tendencias generales. Y esta tarea, programada minuciosamente año tras año, recupera desde las huellas hemerográficas, los textos de autoconfesión, las labores críticas, hasta buscar el absoluto en una colección completa de nuestra vida plástica. A ello debe añadirse la seducción de los montajes de las muestras, las guías pedagógicas, los métodos de difusión masiva, la revelación, en síntesis, de este gran fresco imaginativo, intelectivo y realista que resulta ser el arte venezolano a lo largo de nuestra historia.

Tras todo esto, que adquiere el brillo o la discutible forma de una presencia pública, se esconde un voluminoso caudal de paciencia, de técnica y trabajo cotidiano, que descansa en definitiva sobre el personal de la galería.

Los diversos departamentos y unidades que integran el cuerpo funcional de la Galería de Arte Nacional (proyección didáctica, investigación, conservación, publicaciones, programación, servicios, montaje, etc.) organizan minuciosamente sus actividades a corto y largo plazo. Estas, concebidas unitariamente, requieren de la constante supervisión y discusión por parte de la dirección del organismo. Cada actividad (como, por ejemplo, las exposiciones) se presenta como un trabajo de equipo que involucra a todo el personal. Así, en lugar de especialistas en cada etapa o movimiento del arte venezolano, contamos con funcionarios conscientes del devenir global de nuestra expresión artística. Esta nueva fórmula, que no tiene nada de superficial, se ajusta perfectamente a nuestro medio, a la carencia de museólogos y a la necesidad de crear un cuerpo sólido que dé cohesión a los dispersos intentos individuales en estas esferas.

La tríada metodológica

Estas actividades adquieren su rango relevante de exactitud y eficacia mediante la acción de tres instancias particulares. En primer lugar, las reuniones interdepartamentales, durante las cuales surgen los análisis de problemas o los primeros esbozos de futuras ideas. Tales reuniones en grupos reducidos tienen la regularidad exigida por las situaciones de trabajo. En segunda instancia, los consejos consultivos, celebrados semanalmente y con participación de un representante de cada departamento y de cada unidad. Aquí, una amplia agenda elaborada en las reuniones interdepartamentales (a la que se añaden los problemas imprevistos) requiere los diferentes enfoques y opiniones de toda la colectividad laboral. La diaria respiración de la galería mantiene su salud con el aire refrescante de estas sesiones. Citemos, por último, los seminarios anuales realizados fuera de Caracas, en Pozo de Rosas, que se han convertido en el eje de evaluación, análisis y planificación a largo plazo de la galería. En estas ocasiones, el personal cumple durante tres días un estudio

exhaustivo de la gestión realizada durante el año, rectifica o reitera orientaciones y decide los planes a seguir en el próximo periodo.

Estas tres instancias son el soporte humano y laboral que registra el continuo desarrollo de la galería. En su posibilidad de síntesis reside, tal vez, el secreto organizativo de la institución y, desde luego, los rasgos laborales que la convierten en un centro de trabajo singular.

La persistente y clara comunicación que permiten las reuniones de personal (en sus diversos niveles) ha creado una constante fluidez, en la que tanto las relaciones humanas como los objetivos de trabajo son manejados con sentido de la responsabilidad y en una franca atmósfera de camaradería. Así el funcionamiento de la galería constituye una experiencia social, una forma del arte colectivo.

En este museo, la "enmienda" de la realidad que el poeta Ramos Sucre considera como la finalidad de la belleza trasciende la función aislada de la obra o la originalidad buscada por el artista. En un magnífico impulso la galería se vincula con la colectividad y viceversa, y se convierte en punto de contacto permanente para el mayor número posible de seres humanos.

Galería de Arte Nacional: ficha técnica

Dirección:
Plaza Morelos, Los Caobos,
Caracas, Venezuela.
Apartado postal 6729,
Caracas 101, Venezuela.

Fecha de fundación:
6 de abril de 1976

Tema de sus colecciones:
Artes visuales de Venezuela desde las representaciones prehispánicas hasta hoy.

Número de piezas de la colección actual:
4.700 obras (dibujo, pintura, escultura, artes gráficas, artes del fuego, fotografía, etc.).

Personal directivo:
Manuel Espinoza, director; Francisco D'Antonio, subdirector general; Belén Rojas Guardia, subdirectora técnica; Adriana de Briceño, subdirectora administrativa.

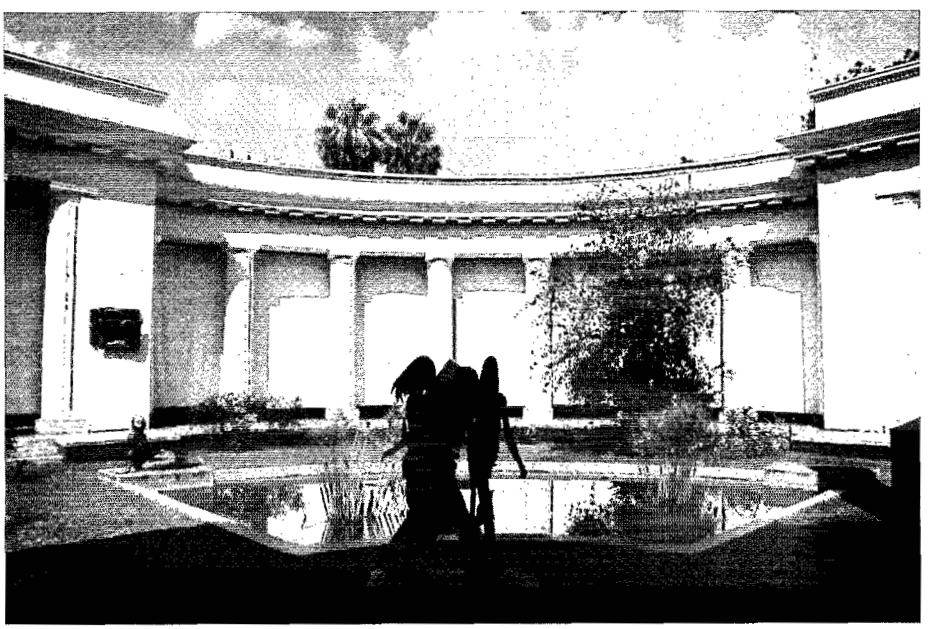
Objetivos y campos de actividad

La Galería de Arte Nacional es el principal museo estatal consagrado específicamente a difundir, valorar, adquirir, preservar, investigar y fomentar las artes plásticas venezolanas de todos los tiempos. Por la naturaleza de sus funciones es el museo de la historia del arte venezolano.

Se entiende por arte venezolano todas aquellas obras de carácter plástico e interés creativo realizadas por venezolanos, nativos o de adopción, tanto en el país como fuera de él, tales como pintura, dibujo, gráfica, diseño, fotografía, textiles, cerámica, arte experimental, arte popular, desde los tiempos de nuestros aborígenes hasta la época actual.

Comprende igualmente, todas aquellas obras realizadas por artistas extranjeros de cualquier periodo relativas a cualquier aspecto de la realidad nacional.

La galería fue creada el 1.º de octubre de 1974 por resolución n.º 105 del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) y fue puesta en funcionamiento el 6 de abril de 1976 por el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), organismo del cual depende, al tiempo que sigue sus lineamientos generales de política cultural.



Los jardines interiores sirven de escenario a esculturas de artistas venezolanos.
[*Foto:* Humberto Febres.]

El departamento de proyección didáctica ofrece visitas guiadas a grupos de escolares, visitantes extranjeros o a cualquier organización que lo solicite.
[*Foto:* H. Febres.]



La galería posee legalmente espacios y patrimonio propio, y autonomía programática. Coopera estrechamente con el Museo de Bellas Artes y otras instituciones del país para la promoción del arte venezolano en el exterior y participa en toda acción que a escala internacional tienda a valorizar y divulgar el trabajo de nuestros creadores.

Por sus actividades y vinculación con los museos del país, constituye el núcleo básico de asesoramiento para la planificación, organización y realización de un sistema nacional de servicios museológicos.

Objetivos generales

Investigación: Establecer las bases para la investigación sistemática, metódica y permanente del arte venezolano de todas las épocas como un proceso histórico continuo, con los más variados enfoques, análisis e interpretaciones. Constituirse en el centro depositario, organizador y divulgador del acervo documental de las artes plásticas venezolanas, a través del Centro Nacional de Información y Documentación de las Artes Plásticas de Venezuela.

Educación: Contribuir a la formación global del individuo, como integrante de una comunidad en vías de su definición cultural, mediante aportes para el desarrollo de su potencial creador y prestando la ayuda necesaria para instaurar una conciencia en favor de la convi-



Montaje de la exposición *Doce maestros*, en la Primera Bienal de Artes Visuales 1981. [*Foto:* H. Febres.]

vencia y participación democrática en el proceso social. Constituirse en instrumento educativo imprescindible para el aprendizaje permanente y la integración activa de las diversas manifestaciones de la cultura.

Conservación y restauración: Preservar y conservar el patrimonio artístico nacional mediante programas que impidan el deterioro, destrucción, pérdida o descomposición de los bienes artísticos y que además ayuden a la valorización, aprecio y salvaguarda del patrimonio cultural nacional e internacional, contribuyendo así a la formación de una conciencia de comprensión mutua y de solidaridad universal.

Recolección y organización de bienes culturales: Incrementar el patrimonio artístico de la nación a través de la recolección y adquisición de obras de arte y del desarrollo de programas e iniciativas que estimulen la donación de las mismas. Realizar contactos y acuerdos de programas a nivel nacional con otras instituciones culturales, para organizar coherentemente su patrimonio artístico, a fin de establecer sistemas comunes de inventarios y registros de los bienes artísticos que integren nuestro acervo cultural e histórico. Promover la creación de un centro nacional de conservación y restauración de bienes muebles.

Difusión: Difundir a nivel nacional e internacional, de manera ininterrumpida y con el concurso de las ciencias antropológicas e históricas, todo el proceso evolutivo de las artes plásticas nacionales. Coordinar y organizar exposiciones permanentes y temporales de acuerdo a una estructura expositiva completa y coherente, dentro y fuera de su sede, erradicando el concepto de museo estático al presentar el objeto artístico como expresión dinámica del ser humano. Cambiar radicalmente la concepción del museo como institución pasiva e instaurar una comunicación múltiple y activa.

Fomento: Estimular la labor creativa en las artes plásticas a todos los niveles. Contribuir a proporcionar al artista nacional los medios más amplios para la justa divulgación y promoción de su obra.

Formación: Colaborar con los organismos estatales especializados para desarrollar un sistema de previsión, formación y mantenimiento de los recursos humanos, tanto directivos y técnicos como administrativos y obreros.

Servicios museológicos: Constituirse en el núcleo básico para el impulso y desarrollo de un sistema nacional de servicios museológicos.

Número de volúmenes de la biblioteca: 3.000.

Publicaciones periódicas: *Boletín de la GAN* (trimestral).

Catálogos de exposiciones: aproximadamente doce por año.

Area de exposiciones: 2.700 metros cuadrados.

Estructura organizativa

La estructura organizativa de la Galería de Arte Nacional responde a una práctica sistemática y continua determinada y fundada en un modelo teórico que expresa el espíritu, los conceptos y orientaciones que la definen. En virtud de las características específicas de una organización museológica con una concepción global de su área de trabajo y una dinámica propia, sus funciones abarcan tanto los aspectos técnicos relativos a las artes plásticas en Venezuela como los propiamente administrativos. En la práctica, la Galería de Arte Nacional consta de entes de asesoramiento y consulta, unidades de orientación programática que comprenden tanto las actividades de planificación y coordinación como las ejecutoras de los programas y, por último, los núcleos de servicio que conforman la estructura básica para la realización de los programas. Su organigrama se presenta de la siguiente manera:

Dirección: Dirección, Subdirección, entes de asesoramiento y consulta, Junta de conservación y fomento, Consejo consultivo.

Administración: División de administración, Unidad de recursos humanos, Relaciones públicas, Unidad de presupuesto, Servicios generales, Vigilancia e información.

Servicio técnico: División técnica, Departamento de programación y montaje, Unidad de extensión, Unidad de coordinación, Unidad de montaje; Departamento de investigación, Unidad prehispánica, Unidad de documentación, Centro Nacional de Información y Documentación de la Artes Plásticas; Departamento de proyección didáctica, Unidad de materiales didácticos, Unidad de animación cultural, Taller infantil; Departamento de conservación y restauración, Taller de conservación y restauración de dibujos y estampas, Taller de pintura de caballete, Taller de escultura, Taller de material arqueológico, Unidad de conservación, Unidad de registro; Unidad de publicaciones, Diseño gráfico, Reproducción, Prensa y comunicación.

Tipos de exposiciones

Salas permanentes: arte prehispánico, arte colonial, arte del siglo XIX, la escuela de Caracas, Reverón, arte contemporáneo. Exposiciones de historia y documentación; exposiciones regionales; exposiciones temáticas; nuevos creadores; bienal de artes visuales.

Servicios que presta a la comunidad

Visitas guiadas de carácter didáctico; centro de referencia y biblioteca del Centro Nacional de Información y Documentación de las Artes Plásticas; taller infantil; exposiciones itinerantes; cooperación y aseoría técnica a otras instituciones museológicas; talleres de conservación y restauración.

En María Galante (Guadalupe): una población y su ecomuseo

Gérard Collomb e Yves Renard

El reciente y extraordinario auge de los museos de etnografía ha suscitado una serie de experiencias diversas en cuanto a sus objetivos y a los medios que se han empleado. Como no parecía aconsejable aplicar modelos "importados" y como se imponía la necesidad de que el museo se pusiera al servicio de la población, la experiencia iniciada en 1976 en María Galante obedeció desde un comienzo a la voluntad de llevar a cabo una acción cultural global, concebida por y para una población, con miras a apoyar y orientar la constitución de un futuro ecomuseo.

Un fecundo "terreno" etnológico

Muchos autores han subrayado la unidad cultural de la zona de "la América de las plantaciones". Centrada en las Antillas, esta zona se extiende desde el noroeste del Brasil y de las Guayanas hasta el sur de los Estados Unidos de América, y presenta numerosas características comunes, más allá de cierta diversidad de los medios naturales, gracias a una historia cuya trama presenta semejanzas de un extremo a otro del arco antillano.

Si en esta "América de las plantaciones" se dispone de una literatura etnológica extranjera de calidad sobre el Brasil, por ejemplo, o sobre islas como Jamaica, Puerto Rico o Haití, las Antillas francesas, en cambio, parecen haber despertado menos interés en los etnólogos, especialmente en los etnólogos franceses[1]. Los especialistas en la antropología del Caribe han advertido esta carencia, que se acentúa todavía más en lo que se refiere a Guadalupe y a las cinco islas o archipiélagos que constituyen sus dependencias (cuando existen, estas investigaciones se aplican de modo preferente a la Martinica).

En este contexto, la investigación iniciada entre 1978 y 1980 sobre la cultura de la isla de María Galante colma, en cierta medida, una laguna. Pero el interés principal de este estudio es de orden diferente: requerido y, en gran parte, realizado por los propios habitantes de María Galante, el inventario de las artes y tradiciones populares de María Galante[2] constituye una tentativa de asociar un pueblo al reconocimiento y a la valorización de su propia cultura, a través de la cual, tal vez, descubrirá su identidad y participará en la definición de su desarrollo futuro.

El inventario de las artes y tradiciones populares

Desde hace varios años, la isla se enfrenta con opciones que ponen en tela de juicio las grandes características de la economía y de la estructura de la sociedad, sin que las poblaciones interesadas hayan podido participar en la toma de decisiones que comprometen su porvenir.

Confrontados con la necesidad de una emigración que aparece como paliativo del desempleo, e invadidos cada vez más por sistemas y valores que son ajenos a las sociedades negras y criollas, los habitantes de María Galante corren el riesgo de perder la esencia de su cultura propia y, por consiguiente, aquello que reivindican como su identidad.

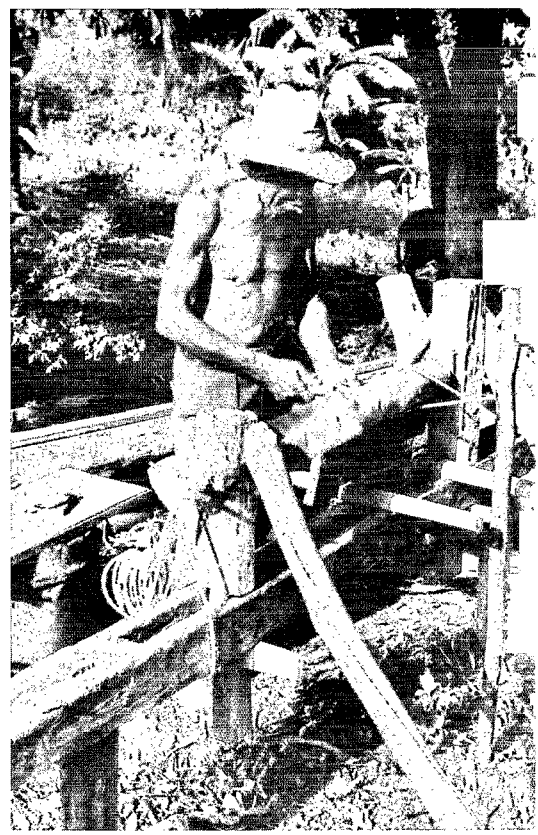
Al igual que el resto del archipiélago guadalupeño —pero aquí de manera más apremiante—, María Galante se encuentra en la obligación de definir nuevos modelos de desarrollo que reconozcan las necesidades propias de los habitantes de la isla —y, por ende, sean aceptados por ellos— y que garanticen una mejor conservación de los recursos naturales, tanto más frágiles cuanto que esta tierra está densamente poblada y ha sido excesivamente explotada por la monocultura.

Como una tentativa de aportar algunas respuestas a estos problemas, se ha concebido desde 1976 el inventario de las artes y tradiciones populares, con el doble objetivo de revalorizar el patrimonio cultural local y proporcionar a la población elementos para elaborar un nuevo modelo de desarrollo a partir de las enseñanzas del pasado y del presente.

La intención no era tratar esta isla como un caso particular, ni contraponerla a sus vecinas. Sin duda, habría podido organizarse una operación del mismo tipo y con las mismas posibilidades de éxito en la costa a sotavento de Guadalupe o incluso en la ciudad de Pointe-à-Pitre. Pero, dado que María Galante constituye por su tamaño una unidad perfectamente adaptada al desenvolvimiento cabal de esta operación y que ha conservado una cultura que en otras partes ha perdido algo de su riqueza, parecía posible iniciar en esta isla una acción que tuviera valor ejemplar para todo el archipiélago guadalupeño.

La acción conjunta de los responsables

Fabricación de un eje de carreta con un torno manual. La población de la isla (agricultores, artesanos, comerciantes de los poblados) se ha asociado desde un comienzo a las actividades del inventario; la mayoría de las personas solicitadas ha ofrecido generosamente su tiempo para proporcionar a los investigadores valiosas informaciones sobre sus oficios, sobre el saber limitado de las generaciones anteriores y sobre su propia experiencia de los cambios actuales de la sociedad y de la economía de la isla. [*Foto:* Gérard Collomb.]



1. Hay que tener en cuenta el trabajo de M. Leiris y una serie de obras importantes de historiadores y geógrafos, tales como los de G. Debien o J. Petitjeanroget sobre la sociedad esclavista, o la tesis de G. Lassene sobre la Guadalupe. Las investigaciones y publicaciones del Centro de Investigación Caribe —dirigido hasta 1979 por Jean Benoist— de la Universidad de Montreal constituyen igualmente trabajos de gran calidad sobre la cultura de las Antillas de habla criolla.

2. El término de "inventario", por la parcelación de los hechos sociales y culturales que sugiere, no rinde acaso cuenta cabal de la realidad del trabajo efectuado, cuyo objetivo es examinar los hechos culturales en su totalidad, pero revela claramente una voluntad de no pasar por alto ninguna esfera de un programa de etnología global.

Gérard Collomb

Nació en 1948. Obtuvo el doctorado de tercer ciclo en etnología. Se desempeñó como responsable de la sección de etnología regional del Museo Savoyano, Chambéry, Francia (1970-1973); encargado de investigación en el Museo Nacional de Gabón, Libreville (1973-1976); y conservador encargado del Departamento de Técnicas y Cultura del Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares, París (1976-1980). A partir de entonces, trabaja como investigador en el CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique). A partir de 1970 ha llevado a cabo investigaciones sobre las comunidades rurales de los Alpes, sobre los ba-nzébi del sur del Gabón y sobre la arquitectura vernácula de las Antillas Menores de tradición francesa.

del Parque Natural de Guadalupe dio el primer impulso a este proyecto[3]. Desde un comienzo, la población de María Galante fue asociada a la preparación de los objetivos y de los programas. Se organizaron muchas reuniones sobre el terreno con miembros del personal docente, con grupos de jóvenes y con diversas asociaciones, al mismo tiempo que se consultaba a especialistas de la investigación antropológica en el mundo caribe[4]. André Laplante, etnólogo familiarizado con María Galante, dirigió durante un año una misión de estudios que dio como resultado la elaboración del programa definitivo en 1977[5].

En 1978 y 1979, el Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares y el Centro de Etnología Francesa organizaron, bajo la dirección de Jean Cuisenier, director de investigaciones del CNRS de Francia y conservador en jefe del museo, una misión de asesoría en el Parque Natural y en la Sociedad de Historia de Guadalupe en las esferas de la investigación etnológica y de la museografía. En colaboración con estas dos últimas instituciones se programaron encuestas complementarias a cargo de investigadores especializados sobre temas como, por ejemplo, etnomusicología o arquitectura y hábitat. Se solicitó igualmente la colaboración de especialistas exteriores cuando se abordaron esferas en las cuales el equipo que trabaja sobre el terreno sintió la necesidad de un apoyo científico y técnico. Así, en 1978, se encargó a un investigador del

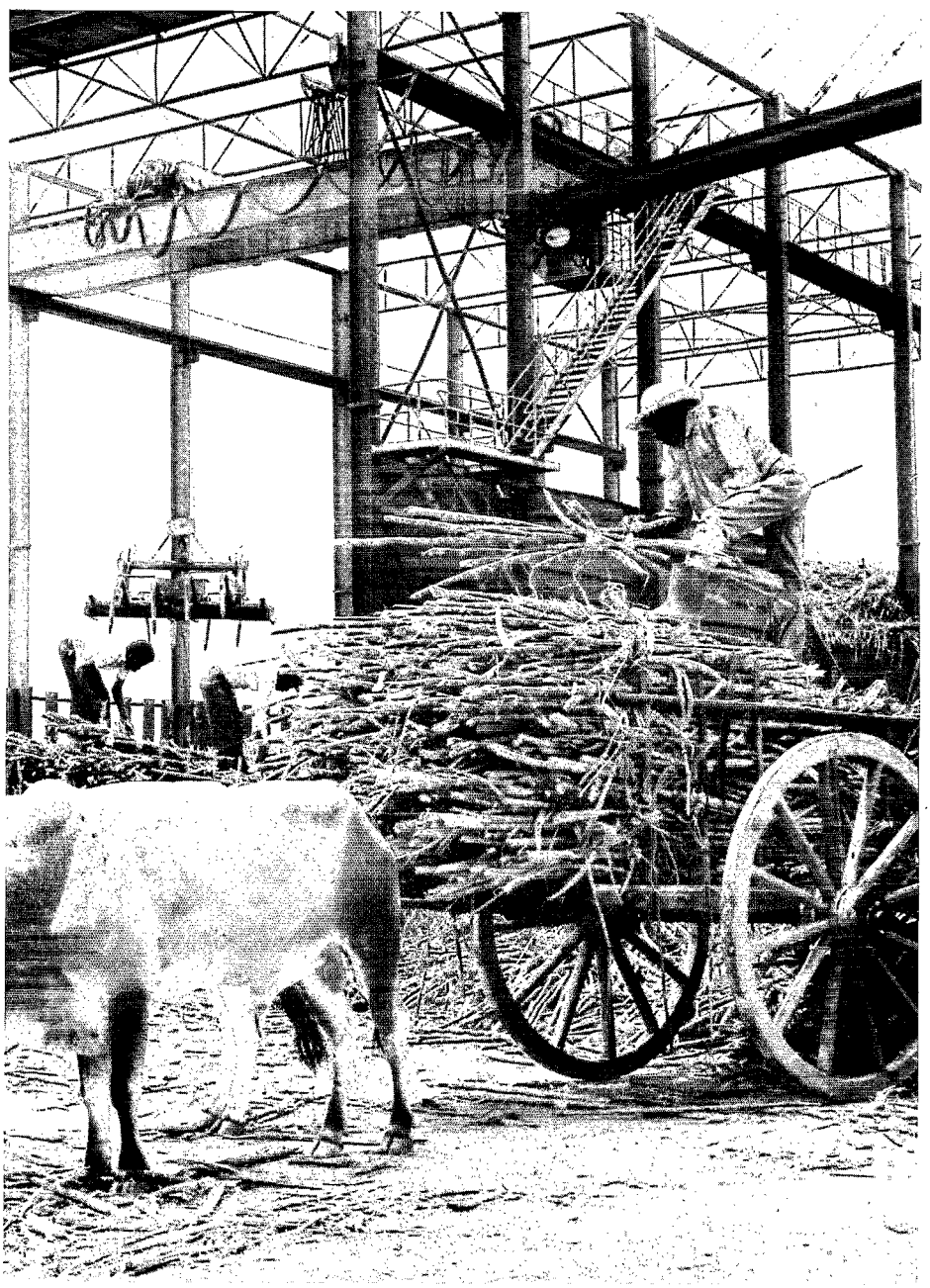
3. Los consejos y el apoyo de Georges-Henri Rivière, quien, como resultado de su misión de 1974, preparó un primer proyecto de valorización del patrimonio cultural de la isla, fueron fundamentales y permitieron establecer un programa de trabajo coherente que recibió el apoyo de la Dirección de Museos de Francia y del Fondo de Intervención Cultural.

4. Los consejos y el apoyo de Jean Benoist y Serge Larose, del Centro de Investigación Caribe, han sido determinantes para la buena marcha de la operación.

5. A. Laplante, *Traditions et arts populaires de Marie-Galante*, Parc Naturel de Guadeloupe, 1976.



El café, el añil, el algodón y la caña de azúcar aseguraron antaño la prosperidad de la isla, reforzada cuando las crisis azucareras del siglo XIX en Europa ocasionaron la monocultura de la caña. En la actualidad, la caña, plantada las más de las veces en grandes cultivos y seleccionada en variedades de gran rendimiento, constituye el elemento esencial de la producción agrícola de la isla cuya casi totalidad está en manos del ingenio de Grand-Anse. Las cinco destilerías agrícolas de la isla sólo absorben una reducida proporción de la producción. Sin embargo, la agricultura de cultivos comestibles desempeña un papel no desdeñable, garantizando la producción de víveres para el consumo local, mientras que la pesca proporciona un complemento alimenticio a la población.
[*Foto:* Gérard Collomb.]



Aprovisionamiento de caña en el ingenio azucarero de Grand-Anse.
[*Foto:* Gérard Collomb.] ▷

ecomuseo de Creusot-Montceau-les-Mines el estudio del patrimonio industrial de la isla.

Recientemente, esta operación, prevista desde un comienzo como de duración limitada, ha sido sustituida por una estructura de museos departamentales establecida gracias a la colaboración del Consejo General de Guadalupe y de la Sociedad de Amigos del Museo, fundada por los habitantes de la isla. De este modo se asegurará la prosecución de esta actividad en la que participa la población y se establecerán los primeros elementos de lo que en breve será el Ecomuseo de María Galante.

Las encuestas etnográficas se han llevado a cabo de acuerdo con un programa de etnografía general adaptado a las realidades culturales de las sociedades antillanas. Se han formado varios equipos de investigación con la participación de mariagalanteses y de residentes de la isla que se dedican al estudio de algún aspecto de la cultura local y llevan a cabo una labor de encuesta durante su tiempo libre. Existe entre ellos una considerable proporción de miembros del personal docente, lo que no es sorprendente pues la acción del inventario responde en gran parte a algunas de sus preocupaciones pedagógicas. De este modo, cada año se organizan reuniones entre los responsables del inventario y los maestros y profesores de las escuelas de la isla para informar a estos últimos acerca de los programas en curso y organizar su participación. Asimismo, el inventario ha acogido regularmente a cursillistas y alumnos que se benefician así de la infraestructura existente para realizar los trabajos de investigación exigidos en el transcurso de su formación.

La elección de los temas de investigación se ha dejado en todos los casos librada a las personas que la llevan a cabo. Sin embargo, los responsables han hecho grandes esfuerzos para orientar las tareas hacia temas que consideran prioritarios (por el significado que tienen para la población o por la urgencia de hacer acopio de determinados datos) y, sobre todo, para coordinar las actividades con el objeto de que las diferentes investigaciones se completen y se prolonguen recíprocamente. Durante las reuniones regulares de trabajo, los responsables del inventario asesoran a los "equipos" de investigación, les ayudan a formular sus programas, los inician en las técnicas de investigación y efectúan con ellos el análisis y la clasificación de los datos recolectados. Una carta de información bimestral, difundida en cuatrocientos ejemplares, completa la circulación de las informaciones entre los colaboradores efectivos o potenciales del inventario y anuncia las reuniones, manifestaciones públicas y exposiciones.

Esta decisión de asociar a la encuesta a algunos grupos de la población de la isla no deja de entrañar ciertos riesgos, pero en nuestra opinión ofrece grandes ventajas, como lo prueban la riqueza y la calidad de las informaciones recogidas, por ejemplo, por un equipo dedicado al estudio de los juegos y juguetes infantiles o por un maestro que estudiaba las técnicas de la pesca. En estos casos, la falta de formación en los métodos de investigación etnológica fue ampliamente compensada por la determinación de llevar a cabo una encuesta exhaustiva. Pero, más todavía, cuando se trata de describir las reglas de los juegos de canicas o la fabricación de las nasas, es inestimable la aportación del investigador que no sólo ha jugado personalmente a estos juegos o practicado regularmente la pesca, sino que además habla perfectamente —ya que es la suya— la lengua del informador. Así, a través de las encuestas, se establece un diálogo entre el joven docente, el vulgarizador agrícola o el animador sociológico, y el pescador, el agricultor, el artesano, interrogados, no ya por un desconocido, sino por una persona que en la pequeña sociedad de la isla le es familiar y a menudo próxima. Además, este intercambio se establece en torno a un bien cultural que es muchas veces común al informador y al investigador; ello permite en muchos casos estrechar vínculos entre los diferentes grupos de edad e incluso a veces durante algún tiempo reducir las discrepancias sociales y económicas.

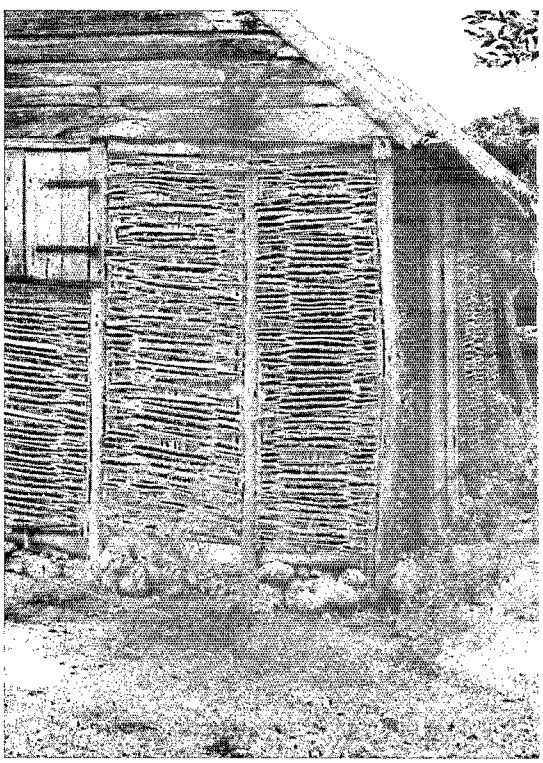
Para mantener el rigor necesario en el acopio de informaciones, los responsables del inventario deben ser también competentes en materia de etnografía y capaces de dirigir a grupos de personas que poseen formaciones diversas y un nivel desigual de conocimientos.

Al alterar el esquema tradicional de organización de una encuesta etnográfica, la operación llevada a cabo en María Galante concede importancia fundamental a la difusión rápida de los resultados de la investigación y a la valorización de la cultura local. Para la realización del programa museográfico, este esfuerzo de difusión se basa esencialmente en exposiciones temporarias.

Se han realizado cuatro exposiciones desde el comienzo del inventario, y los temas tratados (cultivos de plantas comestibles y formas de organización colectiva del trabajo, plantas medicinales, juegos y juguetes infantiles, pesca y pescado-

Yves Renard

Nació en Francia en 1953. Entre 1974 y 1980 coordinó las acciones culturales y pedagógicas del Parque Natural de la Guadalupe y dirigió el Inventario de las artes y tradiciones populares de María Galante, lo que dio como resultado la creación de un ecomuseo. Reside en la actualidad en la isla Santa Lucía y trabaja en varios proyectos, en especial en el Eastern Caribbean Natural Area Management Programme y en la Asociación para la Conservación del Caribe, en la esfera de la protección y de la valorización del patrimonio natural y cultural de las Antillas Menores.



Este tipo de cabaña de trabajador agrícola, hoy sumamente raro en la isla, está construido según la técnica del adobe, utilizando los materiales disponibles sobre el terreno.
[*Foto:* Gérad Collomb.]

Expresión de la estructura de una sociedad actualmente en plena mutación, la cabaña de los propietarios de terrenos agrícolas (las *habitations*) se levanta aislada en el centro de un jardín de recreo cuidado con esmero. [*Foto:* Gérard Collomb.]



res) ponen de manifiesto la diversidad de los temas elegidos como objeto de encuesta por los equipos de investigación. La enorme cantidad de público que asistió a las exposiciones fue una prueba del vivo interés de la población por las actividades del inventario. Mientras que la exposición sobre las plantas medicinales, organizada en la primavera de 1978, tras un retraso de más de seis meses en las actividades del inventario, sólo acogió a 1.800 visitantes, la exposición organizada en torno al tema de los juegos infantiles recibió la visita de más de 5.000 personas, y la exposición sobre la pesca más de 9.000 (hecho altamente significativo teniendo en cuenta que la población total es de aproximadamente 16.000 habitantes). Los catálogos y guías que acompañaron estas exposiciones —materiales presentados en función del público especializado, información destinada a la población de María Galante sobre los resultados de las investigaciones emprendidas, pero también motivación importante para el equipo que ha efectuado el trabajo— son publicaciones que incluyen materiales "del terreno" y que analizan las investigaciones emprendidas.

Consideradas como una de las formas de retorno de los resultados de la encuesta etnográfica a la población, las exposiciones temporarias constituyen igualmente el espacio donde puede continuar el diálogo con los informadores y la ocasión de obtener valiosas informaciones complementarias. La presencia permanente de un miembro del equipo de investigación durante las horas de apertura permite proporcionar explicaciones, guiar al visitante y también recoger las experiencias de éste sobre el tema. A menudo los objetos expuestos y las informaciones incitan al informador potencial a buscar nuevos datos en el fondo de su memoria, acaso con mejores resultados que si se le interrogara fuera de este contexto.

Hacia el ecomuseo

El concepto de ecomuseo[6], que hizo estallar la museología tradicional, implica decisiones y exige técnicas de conservación adaptadas a realidades y objetivos mucho más complejos que los valorados tradicionalmente por nuestras instituciones. Pero si los problemas que hay que afrontar son más vastos, las aplicaciones pedagógicas de las realizaciones de este tipo son también más valiosas. En el contexto de María Galante, con una densa población rural y una intensa actividad agrícola que ha conservado las estructuras creadas por la historia, la tarea prioritaria consiste en ocuparse de los conjuntos culturales dispersos en la isla, es decir en el territorio del ecomuseo.

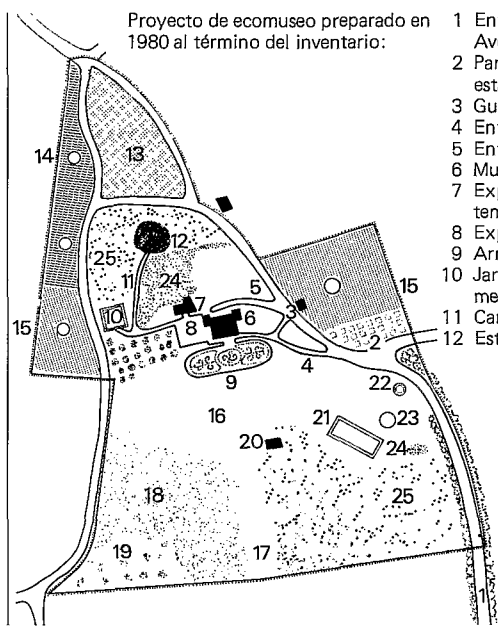
La importancia del cultivo de la caña de azúcar en la economía actual y en la historia de María Galante, así como la gran calidad de las producciones que de él proceden, imponía un esfuerzo particular de reconocimiento y de conservación del patrimonio vinculado a esta actividad. De más de ochenta molinos de viento que funcionaban en los ingenios a mediados del siglo XIX, sólo quedan tres o cuatro edificios que deben ser restaurados. En el molino de Murat, en donde los trabajos iniciales han permitido restablecer el mecanismo interior, se deberían continuar muy pronto las obras de restauración para integrarlo en el programa del futuro ecomuseo.

Las destilerías artesanales agrícolas —de las cuales cinco todavía funcionan— constituyen igualmente un patrimonio vivo, y la visita de la destilería Poisson en Grand-Bourg constituye uno de los momentos culminantes de cualquier excursión al interior de la isla. Esta pequeña unidad que funciona enteramente a vapor es un testimonio irreemplazable de la actividad azucarera y de las técnicas aplicadas a fines del siglo XIX. Ya se ha hecho una relación detallada de las instalaciones y el registro fotográfico y cinematográfico de las actividades. Una de las próximas tareas será el estudio del funcionamiento de estas pequeñas unidades de producción, en torno a las cuales se organizaba una parte considerable de la vida económica de la isla antes del establecimiento de los ingenios industriales.

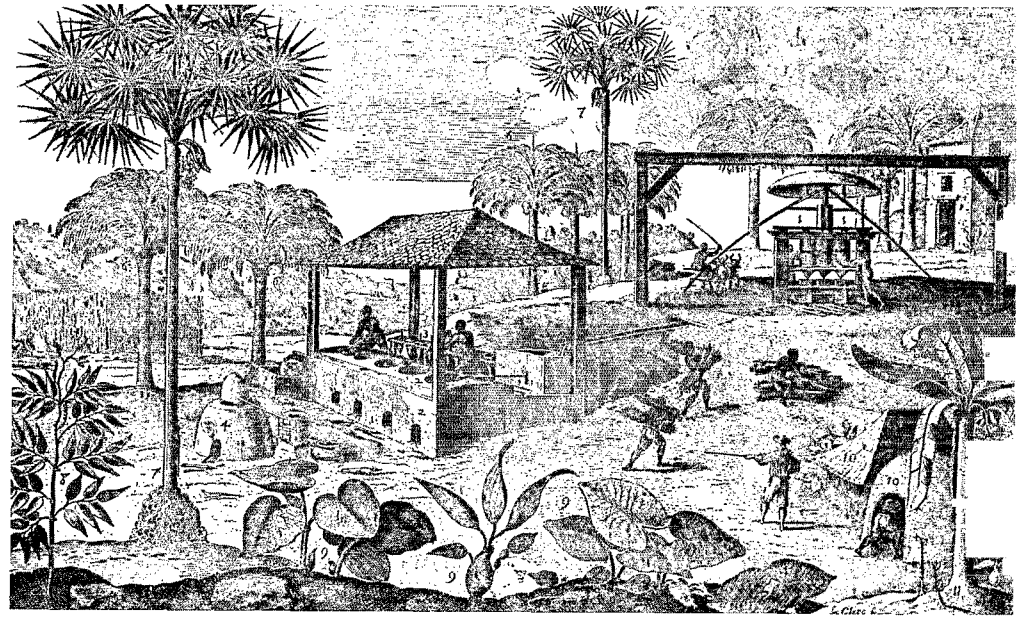
El problema, como siempre, consiste en proteger este patrimonio sin paralizarlo, de conservarlo sin modificarlo. La transformación de estas unidades artesanales en funcionamiento en otras tantas "vitrinas" de un museo constituido por varios anexos podría satisfacer con toda certeza el imperativo de una buena conservación, pero se correría el peligro de despojar a la población rural de estos elementos de su cultura. Para dar sólo un ejemplo, la relación de la mayoría de la población de María Galante con estas destilerías es esencialmente una relación de productor de caña a comprador y de productor de ron a consumidor y, en ningún caso, una relación de espectador a objeto, relación que no dejaría de establecerse frente a la destilería-museo.

6. Véase Georges-Henri Rivière, "Définition évolutive de l'ecomusée", París, ICOM, 1980 (mimeografiado).

Proyecto de ecomuseo preparado en 1980 al término del inventario:



1 Entrada de automóviles, Avenida de los Perales
2 Parque de estacionamiento
3 Guardián
4 Entrada de peatones
5 Entrada de servicio
6 Museo
7 Exposiciones temporarias
8 Explanada
9 Arriate ornamental
10 Jardín de plantas medicinales
11 Camino del estanque
12 Estanque
13 Jardines criollos
14 Cultivo de plantas comestibles
15 Caña
16 Pradera
17 Gran perspectiva
18 Parque, grandes árboles
19 Huerto
20 Archivos, documentación
21 Ingenio
22 Molino
23 Molino de animales
24 Ruinas
25 Espacio natural, arbustos



Dibujo que representa un ingenio en las Antillas en el siglo XVIII. [*Foto:* Museo de Artes y Tradiciones Populares.]

En el futuro, el conjunto de actividades de investigación y de animación se organizará en torno a la estructura que se está instalando en el antiguo edificio Murat en Grand-Bourg, elemento central del ecomuseo.

Aunque se prevé transferir a Murat, en un plazo medio, el conjunto de las actividades del inventario, la documentación (archivos sonoros, fototecas, bibliotecas) y las oficinas de los responsables siguen instaladas en el centro de Grand-Bourg. Ello ofrece por el momento la ventaja de favorecer los contactos con los informadores rurales que, cuando van a la cabeza del distrito, pueden visitar a los animadores de la operación, mientras que la instalación en Murat tornaría esos contactos más difíciles. El carácter voluntariamente limitado de los acondicionamientos realizados constituye, en el contexto actual, una de las condiciones fundamentales del funcionamiento del inventario, al mismo tiempo que permite la constitución de las colecciones y su conservación a plazo medio. Pero, sin duda, otras soluciones podrían intervenir más adelante.

En la planta baja del edificio Murat tienen lugar actualmente las exposiciones temporarias que se llevan a cabo dos o tres veces al año. La habilitación de un edificio anexo permitirá liberar estas salas y organizar en ellas una presentación permanente de la historia y de la cultura de María Galante; cada exposición se basará en esta presentación permanente para desarrollar temas más especializados.

Además de la realización de las exposiciones permanentes o temporarias, la prosecución de las investigaciones en la isla proporcionará materiales que permitirán el establecimiento de un verdadero ecomuseo en el terreno de varias hectáreas que rodea el edificio Murat. La presentación del medio natural de la isla y de las actividades humanas que con él se vinculan directamente será organizada como un "espacio de descubrimiento". El objetivo de esta presentación es mostrar y poner de relieve la complejidad de los sistemas de cultivo, las formas de la producción artesanal y los grandes rasgos de una arquitectura rural cuyos especímenes deben conservarse con toda urgencia. Este espacio de descubrimiento y de conocimiento servirá igualmente para la conservación de las antiguas variedades de caña de azúcar, reemplazadas en la actualidad por variedades más productivas y, de modo general, para preservar productos vegetales y animales, tales como la *poule frisée* (gallineta rizada), que corren el riesgo de desaparecer por la transformación de la vida agrícola.

Perspectivas

El reconocimiento de la cultura negra y criolla tradicionales de María Galante y la conservación de los testimonios de estas culturas en rápida mutación constituyen hoy en día una de las finalidades de las investigaciones emprendidas en la isla, y los primeros resultados obtenidos permiten vislumbrar magníficas posibilidades. Estas investigaciones constituyen así una contribución importante al conocimiento y a la valorización de la cultura original de las islas francesas del Caribe desde el siglo XVII, que acaso subsiste mejor aquí que en el "continente" guadalupeño o en la Martinica.

Pero, al mismo tiempo, María Galante se enfrenta en la actualidad con problemas comunes al conjunto de las islas del Caribe: incertidumbres y dificultades económicas compensadas en parte por la ayuda social ofrecida por la metrópoli, la atracción de los centros urbanos, locales o metropolitanos, que se consideran proveedores de empleos (casi un tercio de los naturales de María Galante ha emigrado a Pointe-à-Pitre) y, como consecuencia directa, el trastorno creciente de los sistemas sociales y culturales. Esta situación torna particularmente sensibles los cambios que se están produciendo. El carácter repentino del choque cultural y la rapidez de las transformaciones actúan como reveladores de mecanismos de lo que sería demasiado fácil llamar "aculturación", cuando en realidad se asiste a la elaboración de una nueva cultura: Ante esta situación reviste importancia la aplicación de medios para captar los fenómenos que constituyen la médula de las mutaciones actuales.

Situada en la articulación de dos mundos, de dos culturas que se encuentran y que a veces se afrontan, la institución creada de esta manera proporciona la base administrativa que permite encaminarse hacia el logro global del programa. Sin embargo, ya desde ahora, el ecomuseo de María Galante se encuentra en una situación privilegiada para proporcionar a los habitantes de la isla los elementos que les permitirán esclarecer las decisiones que sólo a ellos corresponde tomar. Así se justifica sin lugar a dudas esta iniciativa y la confianza que la población ha depositado en ella desde un comienzo[7].

[*Traducido del francés*]

7. La primera versión de este artículo fue redactada hace dos años y el personal responsable ya no es el mismo. Por lo tanto, algunas orientaciones han podido ser modificadas. Si tal es el caso, *Museum* se hará eco de tales modificaciones en un próximo número.



Vista parcial de los recintos reconstruidos en la cumbre de la fortaleza incaica de Chena, cerca de San Bernardo. Santiago de Chile, 1980.
[*Foto:* Guillermo Knaudt.]

En toda América Latina, el rico patrimonio arqueológico que es necesario salvaguardar con toda urgencia contribuye a la definición de nuestra múltiple y compleja identidad que remonta a más de dos milenarios. Los dos artículos siguientes tratan de modestas muestras entre los miles de sitios existentes en el continente y en las islas. Describen tentativas de aplicación de los principios de la moderna museología en materia de implantación de museos en los sitios arqueológicos[1].

Revalorización de sitios arqueológicos por el Museo Nacional de Historia Natural de Chile

Rubén Stehberg

Nació en Santiago de Chile en 1950. Licenciado en arqueología y prehistoria, Universidad de Chile, 1976. Ingeniero de ejecución en química industrial, Universidad Técnica del Estado, 1973. Jefe de laboratorio, sección antropología, del Museo Nacional de Historia Natural desde 1974 y profesor de arqueología en la Universidad de Chile desde 1976. Se especializa en prehistoria de Chile central, restauración de monumentos y reconstrucción de sitios arqueológicos. Es autor de cuatro monografías y veinticinco artículos científicos en revistas especializadas.

Introducción

En 1975, el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago de Chile lanzó un programa de investigación, conservación, restauración y revalorización de sitios prehistóricos. El objetivo del programa era salvaguardar algunos monumentos arqueológicos en evidente peligro de desaparición por la creciente expansión urbana y dar a conocer nuevos antecedentes prehistóricos a una metrópoli que, por estar demasiado inmersa en el presente, ha descuidado la búsqueda de su pasado prehispánico. Por ese entonces, la cuenca de Santiago carecía de monumentos precolombinos restaurados, susceptibles de ser visitados. El museo está ejecutando este programa por etapas, para lo cual, además de sus propios fondos, ha recurrido al financiamiento comunal, privado e internacional, representado este último por aportes financieros de la Unesco.

La restauración de estos monumentos contribuye a poner al hombre urbano en contacto directo con sus raíces, le ayuda a reencontrar su origen y a tomar conciencia de su identidad latinoamericana y andina. Al mismo tiempo, el programa provee así a la metrópoli de Santiago (cuatro millones de habitantes) de un centro arqueológico en cada uno de sus puntos cardinales, que el público puede ver en su medio original. Existe en el país una legislación sobre monumentos nacionales (ley n.º 17.288), sin embargo, ésta no asigna fondos especiales para su investigación, conservación y restauración. Los museos nacionales o regionales —por su trayectoria científica y proyección futura— aparecen como las instituciones más indicadas para tomar a su cargo esta indispensable labor.

Criterios de selección de los sitios testigo

Uno de los aspectos más interesantes del programa es la selección de los sitios testigo (Munizaga, 1981)[2]. Los principales criterios utilizados con este propósito son los siguientes:

Representatividad: Los sitios elegidos deben ser representativos de la cultura o sociedad a que pertenecieron. Un resto arqueológico raro y único, por ejemplo, no responde a un patrón mayoritariamente aceptado por el grupo y, por ende, no comunicará una forma de vida generalizada.

1. Véase Grete Mostny, *Prehistoria de Chile.* Santiago, Editorial Universitaria, 1977, 184 p., ilustraciones.

2. Carlos Munizaga, "Arqueología: algunas funciones urbanas y de educación. Antecedentes para el estudio de sitios testigo en Santiago de Chile", *Revista CODECI* (Santiago), n.º 1, 1981.

Pertinencia: Los vestigios deben corresponder a etapas significativas del desarrollo cultural. En conjunto deben cubrir un amplio lapso y dar una visión completa del modo de vida en una época determinada.

Variedad: Para evitar repeticiones y lograr una utilización racional y eficiente de los recursos, deben seleccionarse sitios de características diferentes y variadas en cada uno de los casos.

Situación geográfica: Deben seleccionarse aquellos sitios de mayor proximidad a centros urbanos.

Facilidad de acceso: Por su proyección educativa y turística, los sitios deben contar con vías de acceso.

Preservación: Entre dos o más sitios de la misma naturaleza, se preferirá aquél que presente el mayor peligro de destrucción.

Carácter monumental: El ideal sería que los sitios escogidos presenten una gran superficie. Pero, en nuestro caso, ésta no es una característica propia de las culturas de esta área.

Emplazamiento en una propiedad estatal: La habilitación turística de un yacimiento arqueológico como sitio testigo se ve enormemente dificultada si éste se encuentra en una propiedad particular. Por este motivo deben preferirse los sitios emplazados en terrenos estatales.

Criterios especiales: En la mayoría de los casos hay factores locales que deben considerarse: problemas comunales, acceso a la red eléctrica y al agua potable, apoyo de la autoridad local, etc.

La tarea en los sitios seleccionados

De acuerdo con los criterios expuestos, se seleccionaron los siguientes sitios arqueológicos:

Fortaleza incaica de Chena (33° 36′ S; 70° 45′ O). Se encuentra al oeste de la ciudad de San Bernardo, a 2,5 kilómetros de la carretera Panamericana Sur y a unos 25 kilómetros de Santiago. Corresponde a los restos de un pucará (fortaleza) incaico de 500 años de antigüedad y representa uno de los vestigios más meridionales del imperio. Este sitio fue estudiado, parcialmente restaurado y habilitado como centro de esparcimiento cultural para la metrópoli[3]. Por estar emplazado en la cima de un pequeño y abrupto cerro, fue necesario construir un camino hacia la cumbre, el que adoptó las características de un sendero señalizado con leyendas explicativas. Junto a un pequeño bosque en la base de la colina, se habilitó un sector de estacionamiento de vehículos, otro de camping y se construyó un museo de sitio. En el museo se exponen maquetas, algunos hallazgos obtenidos en el lugar y textos explicativos de la expansión incaica hacia el centro de Chile y del papel que desempeñó la fortaleza. Fue declarado monumento histórico nacional por decreto n.° 622 del 8 de septiembre de 1977 y entregado en custodia a las municipalidades de Calera de Tango y San Bernardo en solemne inauguración realizada el 12 de diciembre del mismo año.

Como un reflejo del impacto de esta obra en la comunidad, cabe mencionar la donación del terreno por parte de los propietarios y el hecho de que este monumento fuera representado en el escudo edilicio de la municipalidad de Calera de Tango.

Entre los principales problemas que deben resolverse se encuentran los relacionados con el mantenimiento y la gestión del lugar.

Cementerio de túmulos de Huechún (33° 04′ S; 70° 49′ O). Se encuentra a 64 kilómetros al norte de Santiago, entre las carreteras Panamericana Norte e Internacional San Martín que conduce a Mendoza (República Argentina). Corresponde a los restos funerarios de una comunidad perteneciente al complejo cultural Aconcagua, que ocupó el sector hacia el año 1000 D.C. Las obras se iniciaron a comienzos de 1980 y se encuentran próximas a finalizar. Como en el caso precedente, se obtuvo ayuda financiera de la Unesco.

Las investigaciones en el lugar han llegado a la conclusión de que hubo un denso poblamiento durante el periodo tardío (1000-1500 D.C.) denominado localmente "complejo cultural Aconcagua", que alcanzó un alto grado de desarrollo cultural. Su actividad en la Rinconada de Huechún estuvo centrada en la explotación de una cantera de brecha hidrotermal silificada, materia prima para la confección de herramientas que fueron utilizadas como productos de cambio con comunidades vecinas.

La presencia de restos de poblado, acequias de regadío, talleres líticos, piedras en forma de recipiente, etc. exigirá la ampliación del proyecto de investigación inicial. Los trabajos se han centrado en el cementerio de túmulos, próximo a ser habilitado como sitio testigo y turístico. Los túmulos fueron excavados y restaurados[4]. En uno de ellos se podrá ver una reproducción en fibrorresina del enterratorio típico. Del mismo material se han confeccionado figuras con forma de rocas, con inscripciones explicativas en sobrerrelieve acerca de la importancia y aporte cultural del monumento. Estas inscripciones estarán distribuidas a lo largo del recinto. Este material posee la particularidad de mimetizarse con el paisaje y se espera que posea una mayor duración que los letreros metálicos (hierro pintado), que al cabo de cuatro o cinco años se oxidan (como es el caso en el pucará de Chena).

3. Rubén Stehberg, "La fortaleza de Chena y su relación con la ocupación incaica de Chile central", *Public. ocas. Mus. Nac. Hist. Nat. Santiago,* vol. 23, 1976, p. 3-37, 13 láminas; "Reflexiones acerca de la fortaleza inca de Chena", *Revista de educación* (Santiago), vol. 62, 1977, p. 46-51.

4. Rubén Stehberg, "El complejo prehispánico Aconcagua en la Rinconada de Huechún", *Public. ocas. Mus. Nac. Hist. Nat. Santiago,* vol. 35, 1981, p. 3-87.

MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL, Santiago de Chile. Reproducción plástica en fibrorresina de un enterratorio típico del cementerio de túmulos de Huechún, con restos óseos, cerámicos y pétreos. Las leyendas señalan las principales características observadas por el antropólogo en la sepultura.
[*Foto:* Rubén Stehberg.]





Museo Nacional de Historia Natural, Santiago de Chile. Vista parcial de los túmulos funerarios del cementerio de Huechún, Colina, Chile, 1981. Un túmulo con los restos de una cuadrícula de excavación, en cuyo lugar se ubicará una réplica en fibrorresina de un enterratorio típico.
[*Foto:* Rubén Stehberg.]



Reproducción plástica en fibrorresina de rocas con leyendas en sobrerrelieve alusivas a las características culturales del cementerio de túmulos de Huechún, Colina. Estas rocas se colocarán luego en varios puntos del sitio arqueológico.
[*Foto:* Rubén Stehberg.]

Centro arqueológico de Farellones (33° 21′ S; 70° 19′ O). Se encuentra en la Cordillera a unos 40 kilómetros al este de Santiago, en el complejo deportivo de Farellones, a 2.800 metros de altitud. Corresponde a los vestigios pétreos (casa de piedra, piedras en forma de recipiente, talleres líticos) dejados por grupos indígenas montañeses durante sus actividades de subsistencia.

Este proyecto se encuentra en proceso de planificación. Consistirá en la creación de un centro arqueológico en el complejo deportivo de Farellones, aprovechando para ello un conjunto de vestigios pétreos, consistentes en una caverna de piedra (refugio natural cordillerano), recipientes de piedra y un taller lítico. El proyecto prevé la creación de un museo de sitio arqueológico en el lugar. Esta iniciativa fue presentada a las autoridades edilicias de la comuna de Las Condes, quienes mostraron enorme interés y ofrecieron estudiar la factibilidad de financiamiento. De concretarse el proyecto, las investigaciones y trabajos se iniciarán en 1982 y contarán con la participación de la antropóloga Silvia Quevedo.

Conclusiones

El conjunto de los yacimientos arqueológicos seleccionados completa una secuencia ocupacional prehispánica tardía de la cuenca de Santiago y ejemplifica las distintas actividades de subsistencia aborigen.

En efecto, el polo arqueológico del sector norte exhibe restos de una comunidad aldeana con conocimiento hidroagrícola y que alcanzó un alto desarrollo tecnológico y artístico. El centro arqueológico del sector oriental muestra comunidades de vida cordillerana que coexistieron con agricultores del valle, intercambiando con éstos sus productos. Finalmente, el pucará de Chena representa el momento en que las poblaciones locales intentaron ser incorporadas al imperio incaico.

En realidad, estos nativos fueron los primeros arquitectos de la ciudad de Santiago. Sus construcciones, obras de infraestructura vial, hidráulica y otras, convencieron a Pedro de Valdivia de la conveniencia de fundar en el lugar la capital del reino.

Este programa se encuadra dentro de los objetivos básicos del museo: investigar, conservar y divulgar el patrimonio natural y cultural de la nación y, por su intermedio, educar y cultivar a su pueblo. Su ejecución significa una experiencia que es necesario evaluar y difundir.

En este caso particular, el personal del museo se traslada al terreno y allí desarrolla las actividades científicas que le son propias. Adopta así medidas tendientes a mantener el patrimonio en su lugar original, transformando el sector en un sitio testigo, que es a la vez un museo al aire libre.

Aunque los materiales arqueológicos excavados son procesados en los laboratorios de la institución para su ulterior estudio y publicación, parte de ellos son devueltos al yacimiento y exhibidos en el museo de sitio. Asimismo, los vestigios monumentales son restaurados y puestos en valor en su lugar de origen.

Para llevar a cabo estos trabajos arqueológico-museográficos, el museo debe incorporar la comunidad a su quehacer y ejercer una influencia gracias a su saber y actitud científica. Necesita también contar con el apoyo y comprensión de las autoridades locales, nacionales e internacionales. En este sentido, debemos reconocer que la visión y el financiamiento de la Unesco fueron el punto de partida para el desarrollo del programa.

El museo contribuye con este programa a la conservación, restauración, revalorización y habilitación turística de los monumentos prehistóricos, en busca de las raíces culturales del país y de su propia identidad. Participa así en la definición de una cultura latinoamericana y en el mejoramiento de la calidad de vida de sus habitantes por los efectos multiplicadores de estas acciones en el campo de la educación, la ciencia y la cultura.

El museo de sitio del Parque Arqueológico de El Caño

Reina Torres de Aráuz



MUSEO DE SITIO DEL PARQUE ARQUEOLÓGICO DE EL CAÑO, Panamá. Columnas basálticas restauradas y erigidas en su emplazamiento original.
[*Foto:* Parque Arqueológico de El Caño.]

Reseña

La originalidad del caso del museo de sitio del Parque Arqueológico de El Caño, en la provincia de Coclé, República de Panamá, radica, a nuestro juicio, en el hecho de que una diversidad de circunstancias, disímiles y extremas al comienzo, pudieron, luego de aproximadamente siete años de trabajo continuo, ser superadas y armonizadas para lograr un aprovechamiento cultural diversificado del parque arqueológico.

El sitio conocido como El Caño, llamado también en la literatura arqueológica El Espavé, fue objeto en 1926-1927 de un saqueo inmisericorde por parte de un enviado de la Heye Foundation de Nueva York (hoy Museo del Indio Americano). En aquel entonces la nueva y pequeña República de Panamá, de escasos veinte años de vida independiente, no poseía personal idóneo para supervisar estas excavaciones. Lamentablemente, debido a las circunstancias políticas, económicas y sociales del momento, las excavaciones se llevaron a cabo con autorización de las autoridades nacionales. Sin embargo, el arreglo contractual que se hizo en el momento no fue cumplido: el entonces incipiente Museo Nacional de Panamá no recibió la cantidad de materiales culturales que el contrato establecía. En efecto, en los depósitos del antiguo Museo Nacional de Panamá (constituido por más de tres museos especializados de arqueología y antropología) solamente se hallaron ocho esculturas monolíticas provenientes de este sitio y entregadas por Hyatt Verrill, de la Heye Foundation, responsable de las excavaciones. Existe un documento de funcionarios panameños de la época donde se constata la irregularidad de esa entrega.

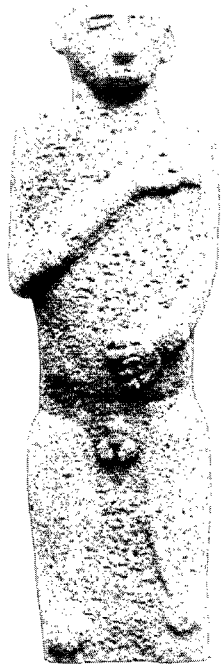
En cambio, al Museo del Indio Americano en Nueva York llegaron profusa cantidad de cajas conteniendo aproximadamente cien especímenes, completos unos, fragmentados otros, de esculturas monolíticas procedentes de este sitio. Hasta ahora no ha sido posible inventariar el material cerámico, fragmentado y completo, debido a las condiciones inadecuadas de almacenamiento y catalogación en que se encuentran desde hace muchos años. Las autoridades del Museo del Indio Americano no nos comunicaron nunca información sobre objetos de orfebrería procedentes de este sitio. En cambio, en tres oportunidades, nos fue permitido estudiar las colecciones de esculturas monolíticas que se encontraban en depósitos y, mediante trámites especiales, la colección de cerámica. Estas investigaciones se redujeron a un estudio parcial de las tarjetas de catálogos y a un estudio directo mediante manipulación, medidas y fotografías. Se nos ofreció, por otra parte, el procesamiento de copias plásticas de esculturas monolíticas. Debo advertir que en las exposiciones permanentes del Museo del Indio Americano se exhibían sólo dos estatuas monolíticas de El Caño y seis meses atrás fueron retiradas por un cambio en la exposición. Desde entonces, este material de gran importancia para la arqueología de Panamá se encuentra en depósitos y es accesible sólo a aquellos investigadores que tienen la suerte de obtener un permiso especial[1].

Para la creación de un sitio arqueológico

A partir de 1927 el área de El Caño fue utilizada para la agricultura y la ganadería por propietarios panameños que desconocían la importancia cultural del sitio. Así, sólo se conservan notas esporádicas de viajeros y algunas raras fotografías históricas donde se observa la presencia en el sitio de altas columnas basálticas, no esculpidas, todavía en pie. Según informes escritos y dibujos entregados por Verrill al Museo del Indio Americano, las esculturas monolíticas fueron excavadas por él a profundidades que oscilaban entre los tres y los nueve metros. Verrill dejó un pequeño plano que indicaba el emplazamiento que supuestamente habían tenido las esculturas monolíticas descubiertas y las columnas basálticas que se encontraban en la superficie.

En 1973 se creó oficialmente la Dirección Nacional del Patrimonio Histórico de Panamá. Inmediatamente se procedió a salvar el sitio de El Caño en el momento justo en que se removía el terreno con excavadoras para convertirlo en plantación de caña de azúcar. Al derribar uno de

1. Es conveniente advertir que una pequeña colección de las mismas fue enviada por el mismo Sr. Verrill al Museo Americano de Historia Natural de Nueva York. Colección pequeña, casi toda de material lítico, pero entre las cuales existe una de las estatuas más completas y estéticamente mejor logradas de toda la colección de El Caño. Las ocho esculturas monolíticas que fueron entregadas al antiguo Museo Nacional de Panamá estaban en su mayoría fragmentadas y, aunque pudieron restaurarse, no constituyen de ninguna manera lo más representativo y depurado de la estatuaria de El Caño.



MUSEO DEL INDIO AMERICANO, Nueva York. Una de las esculturas más significativas del estilo propio de El Caño que se encuentra en ese museo.
[*Foto:* Parque Arqueológico de El Caño.]

Fotografía original de las excavaciones de Hyatt Verrill en El Caño (1926-1927), que muestra algunas de las esculturas llevadas al Museo del Indio Americano, Nueva York.
[*Foto:* Parque Arqueológico de El Caño.]



Vista del museo de sitio, entre dos columnas basálticas restauradas.
[*Foto:* Parque Arqueológico de El Caño.]



los monumentos funerarios que componen el área arqueológica, se produjo, pues, el redescubrimiento del sitio de El Caño hasta entonces apenas conocido a través de la escasa literatura arqueológica procedente del Museo del Indio Americano.

La Dirección Nacional del Patrimonio Histórico consiguió que se restituyeran al Estado panameño ocho hectáreas del área arqueológica, donde habían comenzado los primeros sondeos arqueológicos después del saqueo de Hyatt Verrill en 1926-1927. El estado de erosión del área era muy avanzado: durante unos cincuenta años el terreno había sido destinado a la agricultura y al pastoreo, y sometido a excavaciones arqueológicas ilícitas, algunas de las cuales ni siquiera son mencionadas en la literatura científica. Sin embargo, los montículos funerarios, perfectamente discernibles en el área, no habían sido objeto de mayor depredación. Salvo dos, cuyo cono superior fue cortado por las máquinas niveladoras, se han podido preservar ocho. También se pudo salvar una calzada o basamento de piedras escogidas así como más de ochenta columnas basálticas de corte natural. Estas proceden de áreas geológicas de diez kilómetros a la redonda y fueron transportadas al sitio por las culturas precolombinas que allí florecieron desde el 800 D.C. hasta la irrupción de la conquista española, como lo atestiguan los hallazgos de cuentas de vidrio venecianas, mayólica española y huesos de caballo en uno de los montículos funerarios.

Dentro de esta amplia zona de asentamiento agropecuario secular (1516-1973) existe un cerro llamado Cerrezuela que conserva todavía su vegetación original y donde hemos descubierto restos de calzadas y retenes de muros. Ello motivó que se solicitara la declaración de este cerro como patrimonio natural y cultural del área. En estos momentos se hacen gestiones ante el poder legislativo con el fin de integrarlo definitivamente al complejo del Parque Arqueológico de El Caño.

Un museo de sitio basado en tradiciones étnicas e históricas

Como somos conscientes de que el parque nos depara aún muchas sorpresas que poco a poco podremos dilucidar, se decidió, de acuerdo con una política institucional de estímulo, instalar un pequeño museo de sitio que mostrara las piezas arqueológicas que se iban descubriendo en el área y abrir al público uno de los montículos funerarios completamente excavado donde se exponen los objetos fúnebres. Se previó también presentar al público la calzada o plataforma, y evocar el entorno primitivo mediante la construcción de una gran casa precolombina tal como fue descrita y dibujada por uno de los primeros conquistadores españoles que penetraron en la región (1516-1520). Esta construcción pudo llevarse felizmente a cabo gracias a la continuidad étnica y cultural que perdura en las tierras altas de la región. De allí vinieron campesinos poseedores de la tecnología arquitectónica precolombina y construyeron una gran habitación con materiales similares a los descritos en las crónicas y que se encontraban todavía en la zona. Esta gran casa de ocho metros de radio fue acondicionada y decorada siguiendo fielmente las crónicas mencionadas. La evocación de esta cultura se completó con maniquíes vesti-

dos a la usanza del habitante precolombino, de acuerdo a los testimonios que la rica colección cerámica coclesana nos permite conocer en detalle, hasta en el maquillaje. Se reprodujeron en metales menos nobles las joyas de orfebrería que los trabajos arqueológicos han rescatado. Lamentablemente la gran mayoría de las joyas originales desaparecieron en el saqueo cultural que América Latina sufrió a consecuencia del colonialismo y se encuentran en la actualidad en museos como el del Indio Americano en Nueva York, el Museo Americano de Historia Natural en Nueva York, el Museo Peabody de la Universidad de Harvard y el Museo de la Universidad de Pensilvania.

El estudio detenido de las pervivencias folklóricas de la región coclesana permitió completar la reconstitución museográfica de la casa que describimos. En efecto, las condiciones climáticas istmeñas habían impedido conservar artículos de cestería, redes, aperos de labranza, esteras. La reproducción de los tapices, los hermosos vestidos y los aderezos de las cabelleras que describen los cronistas se confió a distinguidos artistas nacionales, quienes se inspiraron en la cerámica y la orfebrería coclesanas. Uno de los detalles más interesantes de este museo de sitio es la cocina-despensa donde se ha logrado reunir, gracias a procedimientos de disecación, las aves y mamíferos domesticados o semidomesticados que el indio coclesano criaba y de los cuales se alimentaba, como así también los productos alimenticios habituales de las culturas americanas precolombinas de esta región. Esta gran casa "habitada" por el momento por seis maniquíes, ambientada con música compuesta por artistas nacionales e interpretada en ocarinas y antiguos pitos originarios de Coclé, está circundada por una vereda que el visitante puede recorrer periféricamente, ya que el acceso a los cinco recintos o cuartos de la casa está limitado para proteger los valiosos materiales arqueológicos que se exhiben, especialmente las cerámicas Coclé originales.

Finalmente, detrás de la casa se extiende el huerto casero precolombino, con cada especie debidamente identificada por su nombre local y científico para que el visitante pueda conocer las plantas cultivadas por el panameño precolombino.

Conclusiones

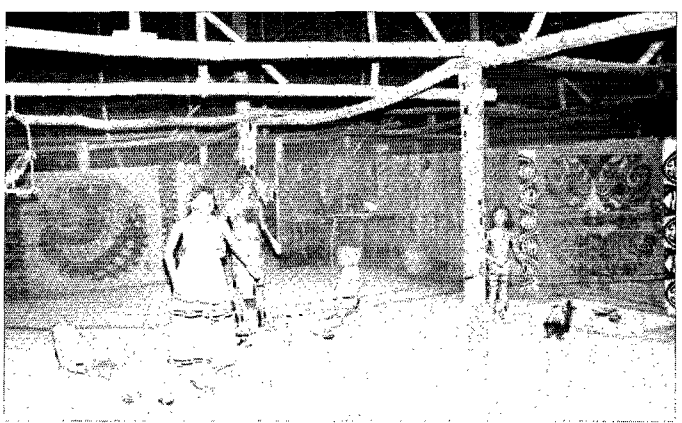
Este proyecto, que aún se encuentra en sus comienzos pero que cumple ya una función cultural y didáctica, se enriquece aún más con la práctica anual, durante los cinco meses de estación seca, de excavaciones arqueológicas en distintos sitios del parque arqueológico. Ello nos permitirá, con el concurso de los estudiosos, descubrir los distintos elementos constitutivos



Vista exterior de la vivienda precolombina, o "Casa del cacique", que se construyó siguiendo las descripciones dejadas por los cronistas y conquistadores y gracias a la tecnología todavía vigente entre los campesinos indígenas de la región. [*Foto:* Parque Arqueológico de El Caño.]



Montículo funerario en exhibición permanente donde se pueden ver restos óseos y ofrendas fúnebres. [*Foto:* Parque Arqueológico de El Caño.]



Vista interior que muestra tres personajes vestidos a la usanza precolombina. Los diseños de los tapices, de los vestidos y joyas se ajustan a las evidencias arqueológicas. [*Foto:* Parque Arqueológico de El Caño.]

de los cuales ya podemos mostrar una pequeña parte. Sin embargo, persisten todavía algunas dudas acerca de la disposición original de las columnas basálticas. Al respecto se barajan interpretaciones diversas tales como la posibilidad de que formasen parte de un complejo de juego de pelota antillano llamado *bateyn.* Por otra parte, los elementos arquitectónicos del Cerrezuela, que se yergue como un vigía testimonial en lontananza, serán un hermoso objeto de estudio en un futuro cercano.

La restauración del primer grupo de sesenta y seis columnas basálticas que hoy se yerguen orgullosas y enhiestas permite presagiar lo que lograremos levantar en los próximos años, con la aplicación de los recursos de una museografía sencilla y flexible. Actualmente mostramos sólo seis esculturas monolíticas de las ciento diez conocidas que se encuentran en los Estados Unidos y que los museos del Indio Americano y el Museo Americano de Historia Natural se niegan a devolvernos a pesar de solicitudes diplomáticas, personales y respetuosas de restitución en concepto negociable, de canje o préstamo, y del ofrecimiento de colaboración conjunta en excavaciones científicas y modernas en el sitio.

Creemos que este esfuerzo, que al principio pareció una empresa imposible, nos está permitiendo salvar un área erosionada por siglos de prácticas agropecuarias (también es objeto de un estudio de reforestación de base histórica) y transformar un área saqueada arqueológicamente en una zona de vegetación testimonial y de salvaguarda de vestigios arqueológicos, de asentamientos humanos o de defensa.



Reina Torres de Aráuz recibe un vaso precolombino de Panamá restituido al país por un representante del gobierno de Costa Rica en 1976. [*Foto:* INAC.]

REINA TORRES DE ARAUZ

Es con profundo pesar que anunciamos a nuestros lectores el deceso de la señora Reina Torres de Aráuz acaecido el 26 de febrero de 1982. Pese a una enfermedad larga y penosa, la señora Torres de Aráuz conservó intacto hasta el final un dinamismo poco común en los esfuerzos que desplegaba para preservar y dar a conocer el patrimonio cultural. Prueba de ello son los dos importantes artículos que figuran en este número (el que precede y el de la p. 134).

Nada hubiera podido disuadir a Reina Torres de Aráuz de cumplir con la promesa de colaborar en este número de *Museum.* Estaba dedicada a la causa de la cooperación regional e internacional tanto como a la del desarrollo de los museos de su país.

Nacida en Panamá el 30 de octubre de 1932, Reina Torres de Aráuz estudió historia y antropología en la Universidad de Buenos Aires donde obtuvo el doctorado en antropología en 1954. Ocupó la cátedra de antropología en la Universidad de Panamá en 1955. En 1961 fue nombrada presidenta honoraria del Centro de Investigaciones Antropológicas de esa universidad, y en 1962, directora honoraria de la Comisión Nacional para la Arqueología y los Monumentos Históricos. Entre los años 1967 y 1969, fue planificadora en jefe de una comisión de estudios interdisciplinarios para el desarrollo de la conciencia nacional, comisión dependiente del gabinete presidencial. Entre 1969 y 1970 se desempeñó como directora del Patrimonio Nacional en el Instituto Nacional de Cultura (INAC), del que había sido subdirectora. En 1972 fue nombrada vicepresidenta de la comisión encargada de reformar la constitución del país.

Esta espléndida carrera pública se vio acompañada por una cantidad impresionante de trabajos de investigación, de actividades de capacitación y de intercambio de informaciones en numerosas esferas relativas al patrimonio cultural y también a la medicina social. En su calidad de directora de las revistas *Hombre y cultura* y *Patrimonio histórico* se le deben artículos y publicaciones numerosos y originales.

Reina Torres de Aráuz representó a su país en el Comité del Patrimonio Mundial del que fue vicepresidenta. Pero su enérgica contribución a la cooperación internacional —y en especial al fortalecimiento de las infraestructuras en América Central— se revelaba todavía más fructífera cuando su acción se ejercía entre bambalinas. Estaba siempre dispuesta a abordar nuevos problemas y a colaborar con sus colegas de todos los países.

Se consagró sin medida a los museos de Panamá, cuya situación actual es el resultado de su paciente trabajo durante años. Gracias a sus consejos, se constituyeron colecciones, se crearon laboratorios de restauración, se programaron nuevos museos a la vez que se renovaban los antiguos y que se lanzaban diversos programas de capacitación. Se establecieron vínculos audaces y originales con los museos extranjeros que conservan importantes objetos panameños y de los que se desea obtener la restitución. Innovadora y al mismo tiempo artesana en este terreno, redactó un documento muy completo para el Comité intergubernamental de la Unesco para fomentar el retorno de los bienes culturales a sus países de origen, documento calurosamente acogido por el comité. En su última carta a *Museum* con fecha del 28 de diciembre de 1981, nos enviaba un ejemplar de la nueva y exhaustiva Ley de Control Arqueológico de su país que acababa de ser aprobada, lo que para ella representó "el más hermoso regalo de Navidad que hubiéramos podido desear después de nueve años de lucha".

La comunidad internacional de los museos siente profundamente su desaparición.

El Centro de Restauración de la Antigua Guatemala

Alejandro Rojas García

Nació el 5 de junio de 1938 en Champusco, México. Estudió pintura, escultura y restauración de pinturas, de escultura y textiles. Se desempeñó como ayudante de restauración de las pinturas murales del maestro Diego Rivera en el Palacio de Cortés en Cuernavaca, Morelos, México, 1962, y como restaurador de pinturas de caballete en el proyecto Tepotzotlán y en el Museo Nacional del Virreinato de 1964 a 1970. Fue subdirector técnico de ese museo de 1972 a 1977; coordinador de museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia de 1977 a 1978; coordinador de la maestría en museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 1978. Es asesor de conservación de la colección Franz Mayer del Banco de México desde 1979. Ha publicado numerosas obras sobre la restauración de las obras de arte.

En 1975, el Consejo Nacional para la Protección de la Antigua Guatemala (CNPAG) le propuso al restaurador mexicano Alejandro Rojas García que coordinara la creación de un centro de restauración. Los recursos financieros del consejo eran extremadamente limitados, pero gracias al talento de la población local, al trabajo benévolo y a ayudas en especie provenientes de fuentes públicas y privadas, esta aventura, arriesgada en un comienzo, se convirtió muy pronto en un éxito. Por sobre todo, ha permitido formar un número considerable de restauradores tanto para el país como para América Central.



Adiestramiento en la limpieza de la capa superficial de una pintura de caballete. Antigua Guatemala, noviembre de 1976. [*Foto:* Alejandro Rojas García.]

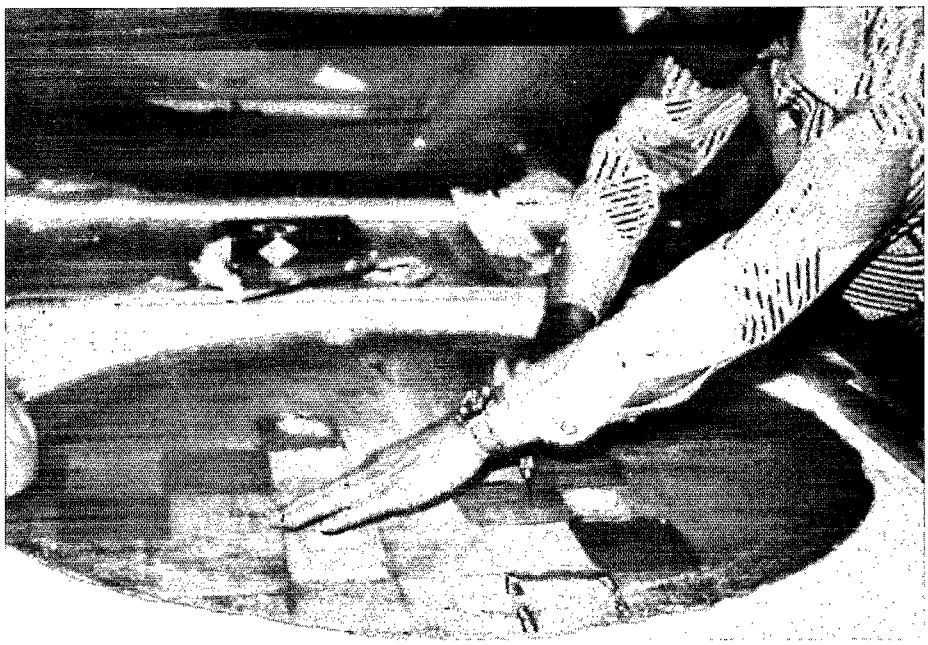
Cuando en 1975 visitamos la Antigua Guatemala para estudiar la posibilidad de formar un taller de restauración de bienes muebles que resolviera el problema de conservación de obras en los pequeños museos, estábamos lejos de imaginar la trascendencia que llegaría a tener el proyecto, sobre todo teniendo en cuenta sus escasas posibilidades económicas.

Uno de los primeros problemas que enfrentamos fue la falta de personal especializado. Luego fue preciso resolver el problema de una supervisión a larga distancia ya que Guatemala no contaba con un restaurador calificado. Reclutar a un extranjero significaba asegurar un contrato por un determinado tiempo, solución demasiado onerosa dada la escasez de nuestros recursos. Otro problema era proveer los medios económicos para sufragar la empresa y obtener los costos más bajos posibles.

Semejante panorama puede desalentar a cualquiera; pero, teniendo en cuenta el carácter de ciudad-museo de la Antigua Guatemala, se imponía la obligación moral de ayudar a resolver el problema. Se plantearon tres posibilidades: un pequeño taller de restauración para pinturas de caballete que podía ampliarse con el tiempo y abarcar otras especialidades; un taller que abarcara por lo menos pintura y escultura; o, finalmente, un gran taller polivalente.

A causa de las carencias económicas del CNPAG fue preciso aceptar la primera proposición y encontrar un medio para sufragar los costos, por lo menos de los materiales para el aprendizaje, es decir, el equipo y los útiles. Se cobraría una cuota mínima a los aprendices o alumnos y con

Adiestramiento en la limpieza del reverso de una pintura de caballete. Antigua Guatemala, marzo de 1976. [*Foto:* Alejandro Rojas García.]



esta suma se adquirirían algunos materiales[1]. A los artesanos de Antigua que desearan beneficiar de tal formación se les otorgaría una beca consistente en la condonación de la cuota mencionada.

El consejo se dio a la tarea de obtener ayuda financiera de comerciantes, industriales u hoteleros, en forma de descuentos en hospedaje y alimentos o aun de dinero o de pasajes de avión.

El taller escuela comenzó su labor a pesar de los problemas suscitados por el terremoto de febrero de 1976, quizás con el entusiasmo que trae la necesidad de recuperarse de la desgracia. Los problemas más simples, como la compra de materiales en el terreno, parecían insalvables, pues los comerciantes sólo querían vender láminas, martillos, madera y clavos y no sin razón se negaban a entrar a sus almacenes semidestruidos ya que la amenaza de un derrumbe estaba siempre latente.

Progresos por etapas

La primera semana de trabajo constituyó una etapa de sensibilización para comprender y compenetrarse de la obra por realizar, etapa que trajo las primeras deserciones. Fenómeno de selección natural: de un grupo de quince alumnos quedaron sólo diez. En la segunda semana se inició el trabajo concreto: se reentelaron seis pinturas. Se encomendó a los estudiantes que en nuestra ausencia comenzaran a establecer un catálogo de las obras existentes en edificios públicos y el inventario de deterioros, labor que podían emprender sin necesidad de una supervisión directa.

El siguiente paso consistió en seleccionar a la persona adecuada para coordinar las labores del taller. La elección recayó en Margarita Estrada, a quien se le consiguió una estadía de un mes en el Taller de Restauración del Museo Nacional del Virreinato de México, para adiestrarla en la administración de un taller e impartirle además conocimientos de restauración.

Se planeó el siguiente periodo de trabajo con el grupo, coordinando las actividades de dos restauradoras: Rosa Elvira Romero Langle, quien poseía una corta experiencia profesional, y Rosa Diez quien contaba ya para entonces con bastante experiencia y a quien se debe la dirección de trabajos muy interesantes. La señorita Romero llegó a Antigua en la primera quincena de mayo, y la restauradora Rosa Diez, en la segunda quincena, para ocuparse del grupo y resolver los problemas que podían surgir por la falta de experiencia de la señorita Romero.

La tercera etapa estuvo a cargo de dos especialistas diplomados en restauración de bienes muebles: Rebeca Duarte y Alejandro Reyes, quienes permanecieron en Antigua durante los meses de julio y agosto. La estadía de Rebeca Duarte se prolongó hasta el mes de noviembre. Ese mismo mes regresamos para cubrir la etapa final del plan de enseñanza y seleccionar al personal que continuaría con el trabajo. Se planeó una segunda etapa de aprendizaje y trabajo en base a visitas coordinadas con la restauradora Rosa Diez y el autor de este artículo, con el fin de poder trabajar durante un mes con el grupo y obtener así una mayor continuidad.

El éxito de nuestras actividades fue evidente en marzo de 1978, al cumplir el taller dos años de funcionamiento. Con

1. Por otra parte se recibió la ayuda gratuita y espontánea de México a través de dos dependencias de una misma institución: la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía y el Taller de Restauración del Museo Nacional del Virreinato, ambas pertenecientes al Instituto Nacional de Antropología e Historia. La escuela aportaría la colaboración de alumnos de la licenciatura en restauración de bienes muebles —que cumplirían así con su servicio social obligatorio durante el periodo de vacaciones escolares— y el museo colaboraría con aquellos miembros de su taller que aceptaran trabajar gratuitamente en Antigua durante sus vacaciones, comenzando por el autor de estas líneas.

un personal que nunca sobrepasó cinco restauradores, se habían restaurado cuarenta cuadros de diferente tamaño, algunos de gran dimensión. Además, organismos internacionales tales como la Unesco y la OEA se interesaron por el taller de restauración e hicieron importantes aportaciones que, por ejemplo, permitieron restaurar el claustro conocido como El Lazareto en las ruinas de La Recolección.

Las autoridades tomaron conciencia de las necesidades y surgieron así otros talleres de restauración en la ciudad de Guatemala. El primero de ellos, que dependía al principio de la unidad de rescate creada a causa del terremoto, se incorporó después al Instituto de Antropología de Guatemala. Siguiendo el ejemplo de Antigua, se llamó a artesanos radicados en la ciudad de Guatemala y se aprovecharon los periodos de nuestras visitas para preparar a su personal. El segundo taller, que dependía del Instituto de Arte Colonial de Guatemala, comenzó a funcionar con las personas que en 1976 habíamos comenzado a formar.

El taller de restauración del CNPAG, en Antigua, es hoy un centro de restauración que cubre esencialmente las necesidades del área de la Antigua Guatemala; pero en muchos casos asesora las tareas de restauración emprendidas en otras áreas y desde 1979, bajo el patrocinio de la Unesco, ha comenzado a acordar su ayuda a la zona centroamericana, primero, con un programa propedéutico que consistió en un cursillo de un mes y que abarcó aspectos teóricos y una práctica en restauración de pintura de caballete y, en 1980, con un curso de tres meses sobre la restauración de ese tipo de obras.

Se ha adiestrado a los restauradores guatemaltecos en la restauración de pintura de caballete, escultura, madera policromada y pintura mural; se ha podido contribuir a la formación de restauradores en otros países como Honduras, Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Panamá y la República Dominicana; solamente en Guatemala existen ya tres talleres, dos en la capital y el otro en Antigua. Podemos decir, y no sin orgullo, que Guatemala puede ya enfrentar (aunque no resolver) sus problemas de conservación del patrimonio cultural sin necesidad de depender de técnicos extranjeros, aunque su ayuda es siempre apreciada y su enseñanza indispensable. Pero incluso sin ayuda exterior, Guatemala ya no dejará perder su patrimonio cultural.

Práctica de desprendimiento de un mural: etapa de preparación. Antigua Guatemala, noviembre de 1976.
[*Foto:* Alejandro Rojas García.]

Restauración de esculturas en madera polícroma: eliminación de repintes para descubrir la policromía original.
[*Foto:* Alejandro Rojas García.]





Progresos recientes en la museología colombiana

Gloria Zea de Uribe

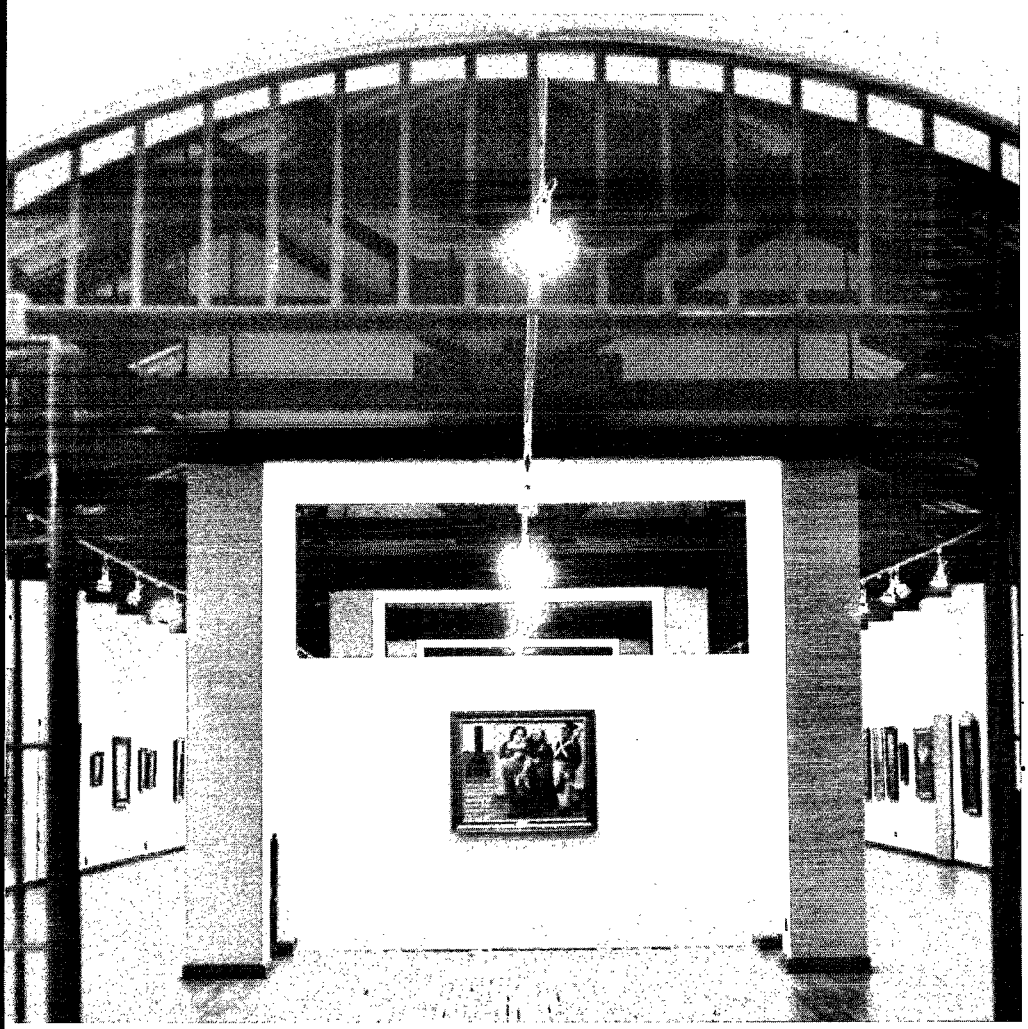
Diplomada en filosofía y literatura por la Universidad de los Andes, Bogotá. Profesora en el Departamento de Letras Clásicas de esta universidad; directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá desde el año 1969; directora del Instituto Colombiano de Cultura desde el año 1974; directora de la Fundación Universitaria de los Andes, Nueva York; presidenta del Consejo de Programación del Instituto Nacional de Radio y Televisión. Ex miembro del Consejo de Dirección de la Universidad de los Andes y del Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Es autora de *Hacia una cultura colombiana*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Hasta comienzos de la década de 1970, la museología en Colombia era esencialmente un concepto ideal en la medida en que estaba cargado de buenas intenciones. Sin embargo, el país contaba ya con numerosos museos, aun cuando pocos de entre ellos merecieran este nombre en razón de la pobreza de sus colecciones y del papel pasivo que desempeñaban en la difusión de la cultura. Este triste estado de cosas era resultado a la vez de la ausencia de una política definida por parte de las administraciones responsables y de una grave carencia de personal calificado en todos los niveles.

Además, aun cuando los primeros museos colombianos hayan sido fundados inmediatamente después de la expedición botánica de 1783 y numerosos precursores alentaran la creación de instituciones culturales a lo largo del siglo XIX, la mayoría de ellos sólo fueron fundados después de 1950. Más del 70 por ciento de los museos existentes en el país, al menos entre los que están vinculados con el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), datan de la segunda mitad de este siglo[1].

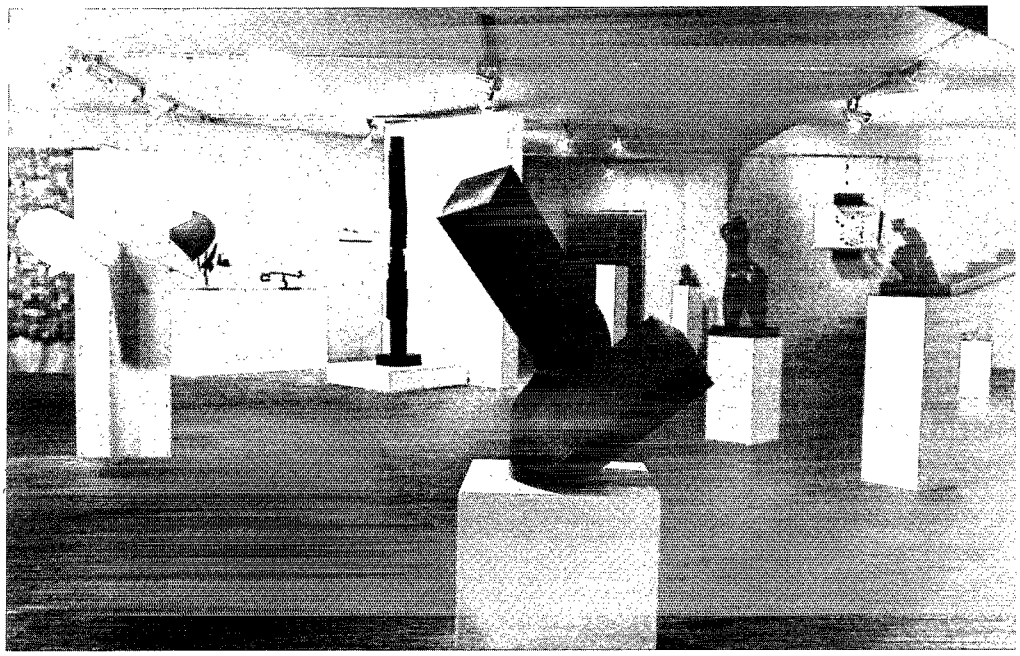
Fue entonces evidente que era preciso organizar esos museos de manera racional. La inestimable herencia cultural amasada a lo largo de los periodos anteriores sobre el pasado prehispánico, colonial y de la época republicana había sido progresivamente dispersada o se había perdido. Se hacía patente la necesidad de equipos competentes que, respetando las mejores reglas museológicas, reunieran y pusieran a disposición del público el legado de los siglos. Para ello debía ampliarse la noción —hasta entonces demasiado estrecha— de "museo" e incluir dentro de ella tanto a los monumentos históricos como a los conjuntos al aire libre. Al mismo tiempo, el gran interés suscitado por los artistas colombianos contemporáneos y la posición que habían adquirido tanto en América Latina como fuera de ella subrayaron la urgencia de una formación de alto nivel para los futuros responsables de los museos de arte moderno. Se imponía, pues, una política global, sobre todo si se deseaba que el público colombiano fuera capaz de apreciar las obras de sus creadores como éstas lo merecían.

Teniendo en cuenta estas diferentes necesidades y en función de las sujeciones económicas de la hora, el Instituto Colombiano de Cultura emprendió un estudio sobre el estado de los museos y, en base a informaciones serias, estableció prioridades de intervención. Se amplió igualmente la noción de "museo", que abarcó a instituciones que hasta entonces no habían beneficiado de ese estatuto. Se estableció luego un plan de conjunto con el objeto de conservar y de restaurar la totalidad de los monumentos nacionales:



Pintura del siglo XIX, Museo Nacional, Bogotá.
[*Foto:* Museo Nacional, Bogotá.]

1. Jorge Betancur y Sebastián Romero, *Los Museos en Colombia. Diagnóstico de la situación actual*, Bogotá, Colcultura, 1979.



Museo de Arte Moderno, Bogotá.
Exposición inaugural, 1979.
[*Foto:* © Oscar Monsalve.]

sitios arqueológicos, iglesias y edificios civiles del periodo colonial, etc. Gracias a lo cual se llegó a hacer el inventario metódico de los elementos que componen la herencia cultural del país.

Primeras etapas

Todo esto dio por resultado la reunión de un coloquio sobre el tema "Museología y herencia cultural", en cooperación con el Instituto Italo-Latinoamericano y en el marco del Proyecto Regional PNUD/ Unesco de Patrimonio Cultural. Una de las conclusiones de esta reunión consistió en pedir que "allí donde fuera posible encarecer las relaciones entre los hombres y el entorno, los museos se vincularan estrechamente al contexto sociocultural"[2]. Esta recomendación sirvió de base a todos los programas posteriores de Colcultura.

La primera realización consistió en la apertura en 1978, en Bogotá, de una escuela de museología con una finalidad regional. (Los seminarios y cursos de esta escuela se describen en los artículos de F. Lacouture y de S. Mutal, p. 90 y 94, respectivamente.)

Dentro de Colombia, este establecimiento permitió innegables progresos en la capacitación del personal de museos. Durante estos últimos años, la elevación de su nivel de conocimientos se ha traducido en un acrecentamiento notable de la frecuentación del público. Si se considera el estado de nuestros museos antes de 1970, debemos constatar que la museología ha avanzado desde entonces a pasos agigantados. Actualmente, nadie pone en duda la importancia de la protección y la difusión de las obras culturales. Los museos colombianos han colaborado de modo decisivo en el ahondamiento de nuestra personalidad nacional. Además ya no están aislados de los demás países del continente.

Conviene también subrayar el papel motor del Museo de Arte Moderno de Bogotá en cada uno de sus departamentos, la renovación completa del Museo Nacional y la creación de la Unión de Museos de América Latina y del Caribe (UMLAC).

2. *Museología y patrimonio cultural: críticas y perspectivas,* Lima, Unesco, 1981.

La transformación del Museo Nacional

La creación del Museo Nacional remonta a una ley votada por el Congreso el 28 de julio de 1823. Pero recién en agosto de 1946 tuvo lugar su instalación en el Panóptico —vasto edifico que data de mediados del siglo XIX—, donde se halla todavía. Sus colecciones se componen de obras colombianas del siglo pasado y de comienzos de éste. Conserva también recuerdos de la guerra de la independencia (retratos, uniformes, armas, insignias de los regimientos y pinturas de las principales batallas) así como una inestimable iconografía relativa a Simón Bolívar, el Libertador.

La transformación de los locales del museo y la reorganización de sus colecciones comenzaron en 1976, bajo el impulso de las comisiones que reagrupan a los principales expertos en materia histórica, artística y arquitectónica y luego en estrecha cooperación con ellas. Con el fin de poner de relieve su estructura original y de adaptar sus vastas salas a las necesidades de la museografía contemporánea, el edificio fue profundamente remodelado. Mediante un nuevo plan de conjunto, se trató de darle mayor relieve al desarrollo histórico de Colombia desde sus orígenes hasta nuestros días.

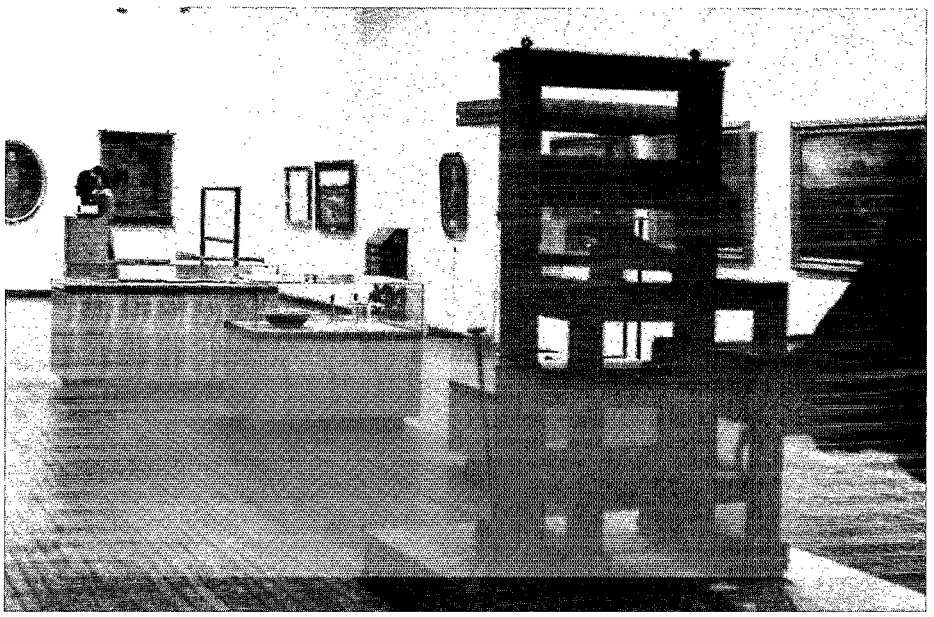
Desde su reapertura en 1978, el Museo Nacional ha organizado también varias exposiciones temporarias, consagradas a periodos y a aspectos particulares de la cultura nacional. Se creó una sección pedagógica para que los niños de las escuelas y los estudiantes conocieran, de manera atractiva y convincente, las riquezas del museo. Pero, en definitiva, la población en su totalidad aprovechó del acontecimiento.

El Museo de Arte Moderno de Bogotá

De naturaleza diferente, el Museo de Arte Moderno de Bogotá es una institución privada vinculada a Colcultura, y actualmente una de las más importantes en su género de toda América Latina. Fundado en 1954, este museo ha cambiado de edificio en varias ocasiones antes de que se inaugurara la primera planta de su propio edificio, en 1979. La segunda parte está en construcción.

De acuerdo a la política formulada en la conferencia de la Unesco ya citada, el Museo de Arte Moderno de Bogotá tiene por cometido esencial adquirir las obras de arte colombiano contemporáneo, aun cuando a menudo se interese también por los artistas de los demás países latinoamericanos y, en menor medida, por los de los demás continentes. Sus colecciones se agrupan en cuatro secciones: pintura y escultura, dibujo y grabado, creación industrial y arquitectónica, fotografía, películas y video. Cada uno de los departamentos organiza sus propias manifestaciones consagradas a tal o cual tendencia representativa del arte moderno. Paralelamente y mediante exposiciones destinadas al gran público, se presentan las obras de los grandes maestros del siglo XX.

Por otra parte, el Museo de Arte Moderno de Bogotá se preocupa por dar a conocer de modo sistemático la diversidad de tradiciones del arte colombiano, lo que permite tomar una mayor conciencia de la



La sala Nariño, Bolívar y Santander en el Museo Nacional.
[*Foto:* Museo Nacional, Bogotá.]



MUSEO NACIONAL, Bogotá. Fachada del edificio.
[*Foto:* Museo Nacional, Bogotá.]

mezcla de influencias que han dado forma a los caracteres propios del país. Realizaciones tales como *Paisajes 1900-1975*, *Arte y política* o *Historia de la fotografía en Colombia* han acentuado el interés por este tipo de investigación, poniendo de relieve la mirada particular que se manifiesta a través de toda nuestra historia. Además de estas exposiciones, testimonio de la importancia que este museo acuerda a la comprensión de la sociedad colombiana, el departamento educativo se ocupa de organizar conferencias y ha elaborado un programa de ayuda pedagógica a las realizaciones locales. Iniciativas que han encontrado una muy buena acogida entre los jóvenes.

Estos resultados son el fruto del esfuerzo mancomunado de todas las categorías interesadas, poderes públicos y empresas privadas, artistas o estudiantes[3]. Tal realización no tiene precedente en el país, y el hecho de que el Museo de Arte Moderno de Bogotá cumpla desde ahora con los rigurosos criterios de la museología moderna debe pues ser considerado como un éxito digno del mayor encomio[4].

La UMLAC, un ejemplo de cooperación regional

El alto costo de las grandes exposiciones itinerantes aísla a Colombia, como a los demás países latinoamericanos, de las corrientes generales del arte moderno. Además les impide dar a conocer sus propias creaciones dentro y fuera de América Latina. De esta desventaja nació la idea de una organización común a todos los museos de la región. Sin embargo, más allá de los motivos económicos, la principal fuerza que permitió la realización de este ambicioso proyecto fue el deseo, compartido por todos los países latinoamericanos, de conocer mejor su propia herencia: en especial por medio de exposiciones concebidas por latinoamericanos, con elementos puramente latinoamericanos y destinadas al público del continente.

En noviembre de 1978 se firmó un acuerdo entre Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, México, Panamá, Uruguay, Venezuela y Colombia cuyo objetivo era "desarrollar actividades de cooperación y de intercambio que permitan poner en práctica el conjunto de las funciones de difusión, de conservación, de investigación y de enseñanza en la esfera de las artes plásticas en América Latina y el Caribe y con la finalidad de organizar un circuito de exposiciones itinerantes"[5]. En esta ocasión se escogió a Bogotá como sede de la Unión de Museos Latinoamericanos y del Caribe (UMLAC).

Durante sus tres años de existencia, la UMLAC no se limitó a consolidar las relaciones ya existentes entre las instituciones de la región sino que también ha suscitado la creación de un centro de información sobre el arte, destinado a todos los países de América Latina, con sede en la Galería de Arte Nacional de Venezuela. Este organismo ultima actualmente los detalles de la primera exposición itinerante, concebida en común por todos los museos adherentes. Intitulada *El paisaje en la pintura latinoamericana del siglo XIX*, esta exposición, que comenzará a viajar en 1983, reúne obras representativas del género y del periodo provenientes de quince países. Por primera vez será pues posible tener una visión de conjunto de este modo de expresión, entonces en boga en tantos países de América Latina.

3. Eduardo Serrano, *Recuento de un esfuerzo conjunto*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1979.
4. Lo mismo ocurre con el Museo La Tertulia de Cali y con el Museo de Arte Moderno de Medellín recientemente inaugurado.
5. *Unión de Museos Latinoamericanos y del Caribe. estatutos y forma jurídica*, p. 3, Bogotá, Colcultura, 1979.

Frances Kay Brinkley

Nació en los Estados Unidos, vivió veinticuatro años en las Antillas. Realizó estudios de francés, español, historia antigua y medieval, historia del arte y literatura. Conservadora del Museo de Carriacou. Trabaja actualmente en el Museo de Barbados como ayudante. Es autora de varias publicaciones sobre Granada y Carriacou.



El Caribe oriental: un museo en cada isla

Pocas personas, aun entre los sudamericanos, conocen lo que sucede en las islas de las Antillas Menores, sin hablar de la existencia de los museos creados recientemente. Sin embargo, como lo revela el rápido panorama que a continuación nos brinda Frances K. Brinkley, la conciencia de poseer una identidad cultural, la voluntad de preservarla y de mostrar sus manifestaciones materiales son tan vivaces aquí como en otras partes y merecen atención y apoyo.

Entre 1974 y 1979 hicieron su aparición numerosos pequeños museos en las Antillas Menores, por ejemplo, en San Eustaquio, Granada, Montserrat, Carriacou, Tabago, San Vicente y María Galante. Dichos museos son muy diversos, con locales que van desde ingenios azucareros a empresas funerarias y con colecciones que incluyen desde objetos de arte amerindios hasta juegos infantiles.

San Eustaquio: 21 km² — 1.600 habitantes

El primero en aparecer fue el Museo de San Eustaquio, el 16 de noviembre de 1974. La puesta en práctica de este proyecto fue particularmente rápida: sólo ocho meses antes se había creado la Fundación Histórica de San Eustaquio. Su edificio constituye un buen ejemplo de arquitectura de las islas holandesas de Barlovento, especialmente por la sencillez de sus detalles. Esta casa de una sola planta, construida principalmente de madera sobre los cimientos de un edificio del siglo XVIII, constituye un museo muy atractivo.

Pero todo el pueblo de Oranjestad es en sí mismo un museo. La fundación distribuye un mapa de visitas del pueblo alto y del pueblo bajo. En el pueblo bajo están las antiguas oficinas de la aduana, actualmente planta de energía, y las bodegas del siglo XVIII, algunas en ruinas y otras convertidas en un hotel de lujo. En la parte alta del pueblo, a la que se llega por una empinada carretera, se hallan Fort Oranje —donde actualmente se encuentra el correo, el servicio de impuestos y las oficinas administrativas—, los muros y la torre de la iglesia reformada holandesa, consagrada en 1755, los vestigios de la sinagoga Honen Dalin de mediados del siglo XVIII y una media docena de bellas casas dieciochescas, algunas de ellas todavía habitadas.

El gobierno holandés ha tenido la generosidad de suministrar a la fundación el edificio para el museo, financiar la publicación de la *Historia de San Eustaquio* de Hartog y colaborar en la protección de los monumentos de la isla. La fundación también tiene la suerte de poder mantener abierto el museo siete días por semana, mañana y tarde, gracias a personal voluntario de la isla y a extranjeros retirados.

En el pasado mes de noviembre la isla tuvo el honor de recibir la visita de la reina de los Países Bajos, quien recorrió las calles empedradas de Oranjestad en un carruaje antiguo. Actualmente hay muchos proyectos en obra: documentación de las colecciones del museo, grabaciones magnetofónicas de recuerdos de personas de edad avanzada, restauración mínima de la iglesia reformada holandesa para que puedan realizarse allí las reuniones de la fundación.

Posiblemente por ser la isla menos poblada y por que la vida local transcurre sin muchas novedades, la historia ejerce una enorme fascinación y se ha convertido en parte integrante de la vida de los habitantes. Esto constituye evidentemente una gran ventaja para el museo.

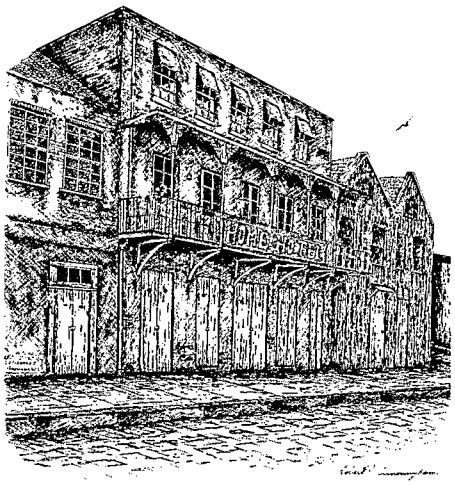
Granada: 342 km² — 100.000 habitantes

El Museo Nacional de Granada abrió sus puertas el 9 de abril de 1976, en un edificio que había servido como cárcel antes de transformarse en hotel y en depósito. Este edificio había sido amenazado de demolición para convertirlo en parque de estacionamiento. Algunas personas interesadas en la historia de la isla intervinieron ante el gobierno para que lo convirtiera en museo. Estas personas crearon un comité, del que formó parte un representante del gobierno. Más adelante se constituyó la Sociedad Histórica de Granada, entre cuyas responsabilidades figuró la administración del museo.

Como se trata de un museo nacional, sus colecciones son muy variadas. Inicialmente se exponían los objetos más diversos: piezas de arte amerindio, códices y mapas, maquinaria azucarera, armas africanas, nueces y cacao, gres inglés. Pero pronto se impuso la necesidad de reorganizarlo teniendo en cuenta la limitación de espacio y la cantidad de objetos. El comité, formado sobre todo por residentes extranjeros y aficionados, era consciente del problema pero no lograba encontrar una solución.

Se encontró la solución por casualidad: la esposa de uno de los estudiantes de la Facultad Americana de Medicina de Granada había realizado sus estudios en el Smithsonian Institute. El museo la contrató para que les ayudara a salir del paso

Museo Nacional de Granada.
Emplazamiento actual.
[*Dibujo:* Robert P. Cunningham.]



y, gracias a su formación, resultó ser de una gran competencia. Tras un periodo de estudio y consulta y con un costo mínimo, reorganizó las colecciones según una secuencia lógica y liberó el máximo espacio para el desplazamiento de los visitantes.

Cuando tuvo que regresar a los Estados Unidos, el trabajo no estaba aún terminado, pero gracias a la experiencia adquirida el comité pudo proseguir el trabajo. Tarea nada fácil: algunos de los extranjeros residentes que han trabajado mucho por el museo se han ido. Además, el museo depende financieramente de la venta de entradas a los visitantes extranjeros, ahora menos numerosos. Sin embargo, el comité sigue determinado en su voluntad: poner de relieve los testimonios del pasado de Granada y preservarlos.

Montserrat: 98 km² — 13.000 habitantes

Menos de un mes después de la inauguración del de Granada, el 4 de mayo de 1976 se inauguró el Museo de la Sociedad para la Conservación de Sitios y Monumentos de Montserrat. Con gran imaginación, un molino del siglo XVIII y un antiguo ingenio azucarero han sido transformados en dos salas de exposición y una sala de lectura. Todos los objetos expuestos fueron encontrados o utilizados en Montserrat[1].

El museo está administrado por el Comité de la Sociedad para la Conservación de Sitios y Monumentos. Dicho comité incluye a un miembro del gobierno de Montserrat. Desde la puesta en marcha del proyecto, el comité fue informado por la Asociación para la Conservación del Caribe (CCA) de la existencia de un programa de ayuda creado por los miembros asociados de los museos de las Antillas, cuya sede está en las Islas Vírgenes estadounidenses. Así, antes de la inauguración, el comité recibió la visita de Marcus Buchanan, ex presidente de la organización mencionada.

Por consejo suyo, se formó un comité de adquisiciones del museo para recibir y clasificar los objetos donados o prestados. Se creó así un fichero para registrar todos los objetos en exhibición o en reserva y las referencias de publicaciones periódicas o de documentos sobre la historia de Montserrat que pudieran ser útiles.

La Sociedad para la Conservación de Sitios y Monumentos es un organismo no gubernamental que depende financieramente sobre todo de las cuotas de los miembros y de contribuciones privadas. La Asociación para la Conservación del Caribe prestó su asistencia para la instalación del museo. Los diferentes departamentos gubernamentales cooperan cuando se les solicita ayuda, y la Junta de Turismo ha asignado fondos para el desarrollo del proyecto.

Durante el invierno de 1980 se celebró una muestra fascinante para los niños (y para el niño que hay en cada adulto). Se trata de un modelo a escala reducida de un trapiche en funcionamiento, con su cámara de ebullición y figuritas de trabajadores que transportan caña al trapiche, operan los rodillos y extraen azúcar de las tachas. Con maravillosa ingeniosidad, las aspas y rodillos del molino son accionados por el motor de un tostador eléctrico. Algunos piñones han sido esculpidos a mano a partir de tejos de hockey sobre hielo. Como dijo un miembro del comité: "¿A quién le hacen falta tejos de hockey sobre hielo en el Caribe?"

Como bien ilustra este ejemplo, el crecimiento y desarrollo del museo de Montserrat están en buenas manos.

Carriacou: 33 km² — 5.000 habitantes

La Sociedad Histórica de Carriacou inauguró su primer museo en agosto de 1976 en la bodega de una destilería de ron, que pronto abandonaría por otro local de mayores dimensiones: un edificio que había sido funeraria[2].

El museo, aunque pequeño, posee acaso la colección amerindia más representativa de las Antillas. La sección europea contiene fragmentos de vasijas de porcelana y de vidrio, algunas de ellas parcialmente reconstituidas, que provienen de las ruinas de grandes casas francesas e inglesas. La sección africana posee dos grandes tambores usados en las famosas "danzas de la nación" de Carriacou, herencia singular y casi inalterada de danzas tribales africanas.

El museo se sostiene con las cuotas de los miembros, tanto nacionales como extranjeros. La llegada del único barco de turismo, que hacía escala en la isla una mañana cada quince días durante el invierno, constituía una fuente más de ingresos, pero la escala ha sido interrumpida. La disminución de turistas y la partida de gran parte del personal y miembros del comité ejecutivo hacen que el museo se resienta tanto en su dinamismo como en sus finanzas.

Tabago: 300 km² — 40.000 habitantes

El Museo de Historia de Tabago fue inaugurado el 11 de febrero de 1977. Está ubicado en un pequeño edificio especialmente destinado al efecto y arrendado por una suma nominal[3]. La Sociedad del Museo del Monte Irvine, organización caritativa no comercial, trabajó cuatro años para llevar a cabo el proyecto. Su propósito: contribuir a la educación de la nueva generación.

Las colecciones comprenden desde una sección geológica, pasando por vestigios de la historia de la isla con las diferentes ocupaciones española, francesa, holandesa e inglesa, hasta especímenes de la flora y la fauna marinas.

La sociedad del museo está llevando a cabo un ambicioso programa de publicaciones: una serie de folletos mimeografiados sobre diversos sucesos de la historia de Tabago. Con ello se cumple un doble propósito: educar y recabar ingresos para el museo. Los temas considerados son de diversa índole: el contrato de arrendamiento de 1647, las batallas navales de Rockly-Bay, las primeras crónicas sobre la isla, la primera colonización de los holandeses. Se trata de folletos de gran calidad y constituyen una acertada contribución a la historia de la región.

1. La mayor parte de los objetos fueron donados o prestados; gracias a ello, las adquisiciones no han superado la suma de 37 dólares estadounidenses.

2. Durante sus siete meses de permanencia en el primer local, el museo gastó un total de 133 dólares estadounidenses; durante el primer año en el segundo local, sólo 633 dólares.

3. El alquiler cuesta 40 céntimos. Pero la adquisición de la colección y el acondicionamiento del museo fueron de un precio "elevado": ¡15.437 y 4.276 dólares, respectivamente!

San Vicente: 389 km² — 100.000 habitantes

El museo de San Vicente fue fundado el 9 de agosto de 1979. La ceremonia inaugural contó con la presencia, además de personalidades locales y extranjeras, de un grupo de escolares de origen caribe. Esta era la culminación del trabajo de siete años realizado por la Sociedad para la Conservación de Sitios y Monumentos desde la adquisición del edificio, una quinta en los jardines botánicos[4].

La idea original era la de crear un museo nacional, pero cuando los miembros de la Sociedad Arqueológica e Histórica entregaron al museo sus colecciones amerindias, se tuvo la evidencia de que estas colecciones ocuparían todo el espacio disponible. Así, el Museo de San Vicente se estableció específicamente como museo de arqueología amerindia. Para darle publicidad, el gobierno lanzó una emisión de sellos de correo sobre los objetos del arte caribe.

El museo cuenta con una curiosidad adicional: el "jardín indio", donde se cultivan la mayoría de las plantas utilizadas por los indoamericanos.

María Galante: 246 km² — 20.000 habitantes

El Ecomuseo de María Galante, inaugurado en 1979, es objeto de un artículo descriptivo por Gérard Collomb e Yves Renard (véase p. 109). Las ideas puestas en práctica y las innovaciones introducidas deberían contribuir en mucho a la vida cultural del Caribe.

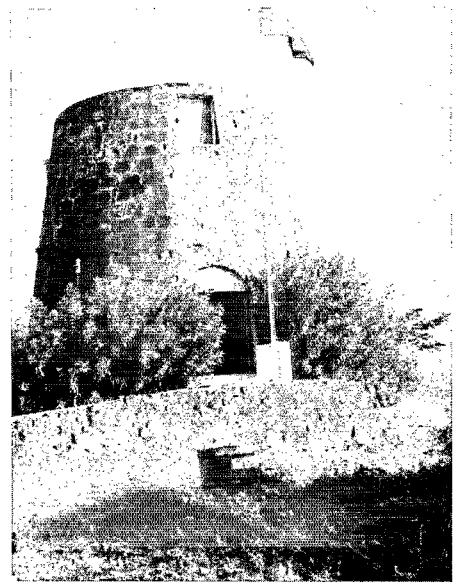
La supervivencia fundada en un mínimo de exigencias

Estos diversos ejemplos prueban que para abrir un museo no es necesario que la población sea numerosa o muy instruida, ni disponer de una gran cantidad de dinero. Cada uno de los museos presentados ha incrementado a su manera la riqueza cultural del pueblo de su isla y está contribuyendo a la salvaguarda de las tradiciones y del patrimonio histórico. Todos, de una forma u otra, procuran atraer a los jóvenes y darles un conocimiento del pasado que les ayude a tomar conciencia de su identidad.

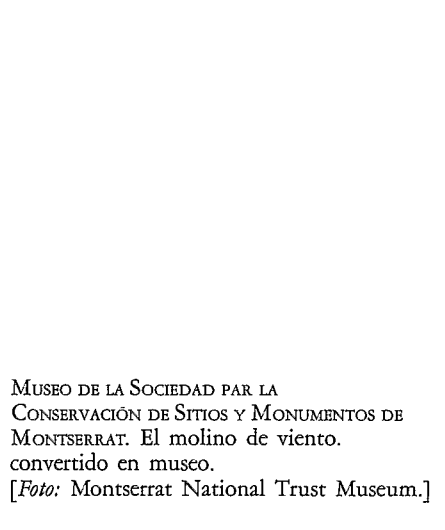
Ya sea que su financiamiento sea público, privado o mixto, todos estos museos necesitan más dinero para poder seguir adelante. Asimismo, todos ellos adolecen de falta de espacio y de personal calificado. El problema del espacio se podría resolver con dinero. El problema de personal no es necesariamente complicado. Bajo la égida de la Asociación para la Conservación del Caribe, un museólogo calificado, que comprendiera el espíritu que anima a los aficionados que crearon y administran estos museos y que se identificara con el esfuerzo que ellos les han dedicado, podría pasar dos o tres meses en cada uno de ellos enseñándoles las técnicas de catalogación, documentación y exposición. Esto sería un paso gigantesco para asegurarles una continuidad en el porvenir.

[*Traducido del inglés*]

4. La apertura de este museo ha insumido 10.000 dólares.

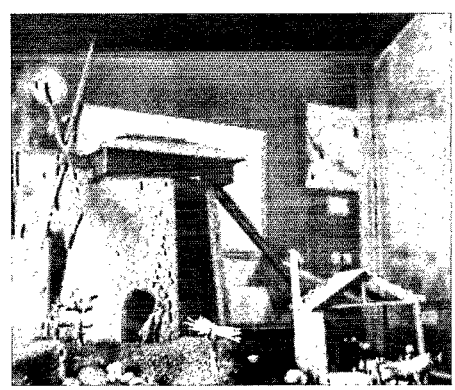


MUSEO DE LA SOCIEDAD PARA LA CONSERVACIÓN DE SITIOS Y MONUMENTOS DE MONTSERRAT.
[*Foto:* Ken Brown.]



MUSEO DE LA SOCIEDAD PAR LA CONSERVACIÓN DE SITIOS Y MONUMENTOS DE MONTSERRAT. El molino de viento. convertido en museo.
[*Foto:* Montserrat National Trust Museum.]





MUSEO NACIONAL DE GRANADA. Objetos amerindios.
[*Foto:* Jim Rudin, Grenada National Museum.]

El museo de La Habana:



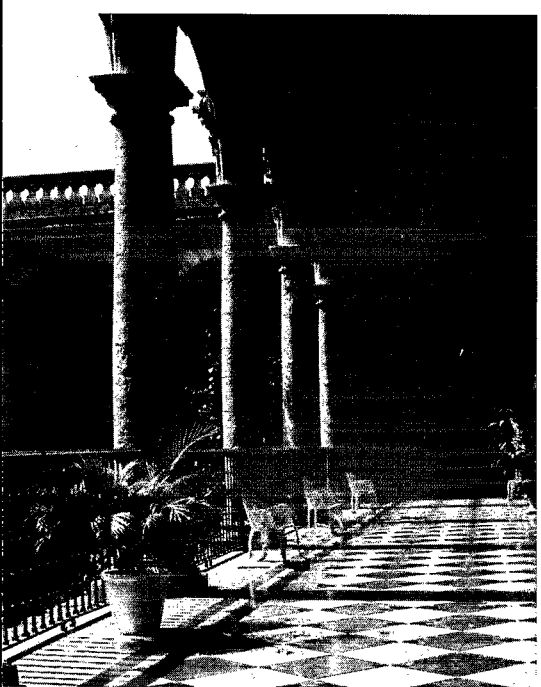
Al comenzar las obras de restauración en 1969, ésta era la imagen que ofrecían los grandes salones del Palacio, con el agravante de no haberse conservado casi ninguna obra de arte de su primitivo tesoro. [*Foto:* Museo de La Habana.]

Eusebio Leal Spengler

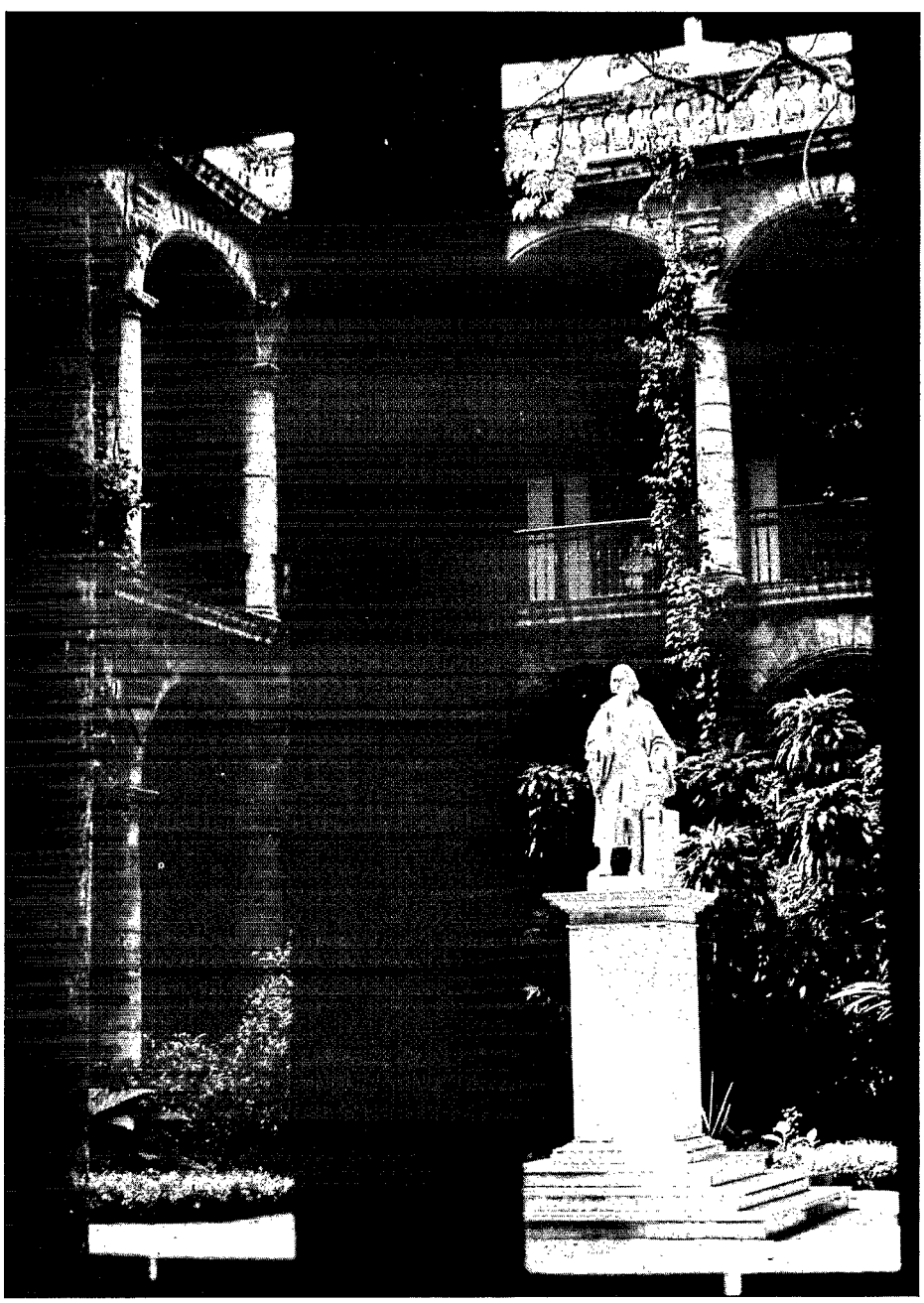
Licenciado en historia general, es autor de numerosos ensayos y artículos sobre temas de historia y museología. Profesor invitado de varias universidades europeas e hispanoamericanas, ha dictado conferencias sobre materias de su especialidad en museos y sociedades científicas extranjeras. Desde 1967 es director del Museo de La Habana e historiador de la ciudad. En la actualidad ocupa además el cargo de secretario ejecutivo del grupo de trabajo nacional para La Habana vieja. Es miembro del Consejo Superior del Centro Iberoamericano de Cooperación de España. Ha recibido numerosas condecoraciones y distinciones.

Han transcurrido más de doscientos años desde que en 1776 el ingeniero militar Francisco Fernández de Trevejos y Zaldívar trazara los cimientos del Palacio de Gobierno, Casa Capitular y Cárcel de La Habana, que con el correr del tiempo se conocería casi exclusivamente por el nombre de Palacio de los Capitanes Generales.

Este edificio, que ocupa un área de aproximadamente 6.500 metros cuadrados, fue escenario privilegiado de los más trascendentales acontecimientos de la historia cubana: el florecimiento y eclipse de



Galería de la planta alta: luces y sombras se proyectan sobre una de las galerías interiores más bellas de Cuba.
[*Foto:* Museo de La Habana.]



Museo de La Habana. Patio claustral del Palacio de los Capitanes Generales (1776-1791), actual sede del Museo de La Habana y de la oficina del historiador de la ciudad. En el centro, la estatua de Cristóbal Colón.
[*Foto:* Fernando Lezcano, Gramma.]

espejo de una ciudad

la dominación colonial española, entre 1791 y 1898; el gobierno interventor norteamericano en los periodos que van de 1899 a 1902 y de 1906 a 1908; la república, entre 1902 y 1920, para convertirse, finalmente, en sede del Ayuntamiento y Alcaldía de La Habana desde esta última fecha y sin interrupción hasta el triunfo de la revolución del 1.º de enero de 1959.

El edificio y su restauración

Profundamente impregnada del espíritu de la España del sur, marcada indeleblemente por la secular dominación de los árabes, la arquitectura de esta casa de belleza extraordinaria, y particularmente el encanto del claustro, con su jardín de delicados perfumes, señalan la aparición en Cuba de los rasgos distintivos de la identidad nacional que se hacían presentes en la economía, en el pensamiento social y político, en la creación artística y la vocación cultural de los criollos de las postrimerías del siglo de las luces.

Durante estos últimos dieciséis años hemos trabajado arduamente en la restauración de este edificio, curando con entrañable ternura las heridas a veces irreparables que el tiempo y los hombres infligieron a su estructura y ornamentación. Sólo disponíamos de una oficina obstruida por material de climatización, archivadores y legajos.

El análisis de los planos —cuya búsqueda nos condujo a los más prestigiosos y antiguos archivos de España— y las excavaciones arqueológicas sistemáticas pusieron al descubierto los basamentos de construcciones hispánicas anteriores al siglo XVIII. Aparecieron así los cimientos de la Parroquial Mayor, la primera iglesia de La Habana, construida entre 1555 y 1574, y los sepulcros de los incontables difuntos allí inhumados. Se encontraron también exponentes de cerámica mayólica —española y americana— y rastros de la comunidad aborigen en vías de transculturación, todo lo cual nos ha permitido determinar con exactitud no pocos detalles del comercio y la vida de la capital de Cuba aun desde los tiempos anteriores a su fundación en el año 1519, cerca del puerto del mismo nombre.

La experiencia acumulada en la investigación documental, arqueológica y arquitectónica nos permite afirmar categóricamente: "nosotros no hicimos el museo, el museo nos hizo a nosotros".

Recuperar la historia de la ciudad que ha sido en gran medida el centro de la vida del país durante casi medio milenio y pretender encerrarla en las exposiciones del museo no es una tarea fácil. Si a esto se agrega la dificultad de adecuar lo que queremos decir a las exigencias y condicionamientos impuestos por un edificio antiguo que a su vez posee su propia historia y la elemental necesidad de superar las siempre presentes limitaciones materiales, se tendrá una idea aproximada de los lineamientos que han conformado más de tres lustros de trabajo continuado.

La obra docente

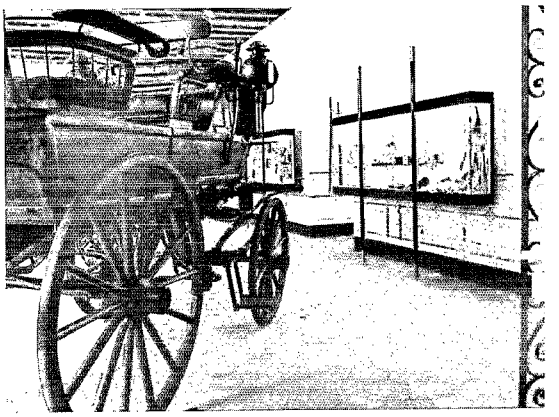
El museo ha sido creado con un enfoque dinámico y didáctico, basándonos en la sobriedad y seleccionando los materiales sin apartarnos del objetivo fundamental: el papel desempeñado por la ciudad y sus hombres en la historia de la nación.

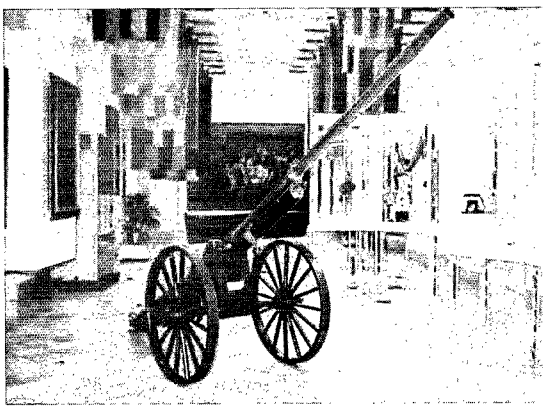
Paralelamente, el museo se fue convirtiendo en un centro de investigación y una casa de cultura abierta a las inquietudes e intereses de las personas de todas las edades, especialmente de los niños. Organizamos anualmente festivales de teatro, ofrecemos conciertos y representaciones de títeres, fomentamos peñas literarias y alentamos cada sábado una gran fiesta popular, hoy muy conocida, que reúne a los artesanos de todos los oficios en torno al museo y a los antiguos espacios habaneros. Todo esto hace que el museo esté vivo y siempre presente en la vida cotidiana de la ciudad.

Hoy presenciamos un fenómeno de suma importancia: se han iniciado las obras de restauración del centro histórico de La Habana. Las calles y casas comienzan a recuperar su fisionomía original, los ornamentos y objetos que un día retiramos ante el peligro de su eventual destrucción, extravío o exportación.

Hoy asistimos a un proceso de "desmuseización" en el sentido más estricto de la palabra: es el momento en que la casa comienza a dejar de ser el museo de la ciudad y empieza a nacer la ciudad del museo, la ciudad viva, habitada, laboriosa y bella que ha de tener al museo como espejo.

En la antigua caballeriza hoy se exponen coches, carruajes e incontables objetos que reproducen el ambiente de la ciudad en distintas épocas.
[*Foto:* Museo de La Habana.]





El destino de la nación cubana aparece en las salas de historia de las cuales la más importante es la de las banderas, verdadero Panteón donde reposan, protegidas y cuidadosamente conservadas, las banderas de combate del ejército libertador.
[*Foto:* Museo de La Habana.]

La Plaza de Armas de La Habana. El Palacio del Gobernador, al fondo, concede especial relieve al conjunto del siglo XVIII. Se destaca el reloj que ha marcado horas trascendentales de la historia del país. Al centro, la estatua de Carlos Manuel de Céspedes y del Castillo, padre de la patria y primer presidente de la república en armas.
[*Foto:* Museo de La Habana.]



RETORNO Y RESTITUCION DE LOS BIENES CULTURALES

Rodrigo Pallares Zaldumbide

El tráfico ilícito: fracasos y éxitos

Es preocupación prioritaria de nuestras instituciones culturales evitar la salida de su territorio nacional de los objetos que pertenecen al patrimonio cultural y lograr su restitución cuando este hecho ha sido consumado. En la lucha para conseguir estos objetivos se obtienen triunfos más o menos fáciles, que contrastan con derrotas totales. En ciertos casos, las batallas jurídicas que se emprenden duran años durante los cuales no decae el espíritu de lucha y la fe en el éxito. En este artículo me referiré a tres ejemplos que ilustran claramente estos casos y que he vivido de cerca como director, primero de la Dirección de Patrimonio Artístico y luego del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador.

Un éxito completo

En noviembre de 1978, la Dirección del Instituto de Patrimonio Cultural recibió una denuncia telefónica de parte de una persona calificada como confiable, que decía vivir frente a la casa de un alto funcionario de una embajada europea. Este funcionario se aprestaba a regresar a su país y ese mismo día había despachado a la aduana por camión enormes bultos que, según el denunciante, contenían numerosas obras de arte ecuatorianas, cuya salida está prohibida.

Basándonos en la ley sobre inmunidades diplomáticas y contando con la colaboración de los ministerios de Relaciones Exteriores y de Gobierno, solicitamos la presencia del embajador, jefe del diplomático denunciado, para proceder a la inspección del equipaje. Se trataba de tres grandes bultos. Abierto el primero, se procedió a extraer muebles, vajillas, artesanías, libros y objetos varios cuya salida del país no constituye delito alguno. Dada la lentitud del proceso, la inspección del segundo bulto se dejó para el día siguiente. Al otro día, al no aparecer el cuerpo del delito, la indignación del embajador iba en aumento, tanto como el nerviosismo del delegado de protocolo de la Cancillería y la desesperación del funcionario del instituto. Recién al tercer día, en el fondo del tercer bulto, se encontraron ochenta grandes cajas que contenían novecientas diez piezas pertenecientes al patrimonio cultural del Ecuador, consistentes en objetos arqueológicos, cuadros y esculturas de la época colonial. Toda la colección fue confiscada. Se brindó información detallada a la prensa, pero, por consideración al país y a su embajador, se omitieron los nombres.

Rotundos fracasos

En varias ocasiones en que se detectaron ventas de objetos arqueológicos ecuatorianos en galerías de arte de Europa y Estados Unidos de América, se trató de obtener su restitución por intermedio de la Cancillería y de nuestras embajadas. Desgraciadamente nos encontramos frente a un problema legal: para iniciar cualquier trámite judicial se debe comprobar que los objetos salieron del Ecuador después que se hubiera dictado la ley que prohibe su exportación; lo que resulta, en la mayoría de los casos, imposible, ya que, generalmente, se desconoce la fecha, la forma y los medios empleados para su salida.

Una batalla que debemos ganar

A fines de 1974, recibí una comunicación del director del Museo del Banco Central, en la que me adjuntaba un recorte de la revista italiana *Epoca,* n.º 1244, del mes de septiembre de ese año. Era un artículo profusamente ilustrado, referente a una importante colección de objetos arqueológicos ecuatorianos que poseía un tal Giuseppe Salomone, en Milán. Las fotografías mostraban hermosas vasijas y figurillas de cerámica junto a sofisticadas modelos que, simulando un desfile de modas, lucían máscaras, pendientes, brazaletes, pectorales y otras joyas de oro, que fueron usadas con fines ceremoniales por antiguas culturas que habitaron el actual territorio ecuatoriano.

En ese artículo, Giuseppe Salomone contaba cómo había adquirido tan fabulosa colección: durante años se había dedicado a viajar y a explorar el Ecuador, comprando objetos arqueológicos tanto a "huaqueros" como a intermediarios e, inclusive, relataba excavaciones arqueológicas realizadas personalmente. Y, creyéndose una celebridad, iniciaba su autobiografía: "Nací en 1942, en Piamonte, de una familia de agricultores..."

Al leer esta fecha, pensé: por fin podremos demostrar que una colección arqueológica salió ilícitamente del Ecuador cuando ya existían leyes que lo prohibían. Por precoz que haya sido ese tal Salomone nacido en Piamonte en 1942, jamás puede haber emprendido tan codiciado tráfico antes de 1945, año en que se votó la ley de patrimonio artístico.



El ministro de Finanzas del Ecuador, acompañado por el autor de este artículo, supervisa parte de los 910 bienes culturales decomisados en 1978 del equipaje no acompañado de un diplomático europeo. [*Foto:* Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.]

Con estos antecedentes, se inició un juicio en Italia con el fin de recuperar la colección. Tomaron conocimiento del asunto el prefecto y el jefe procurador de la Procuraduría de Milán, quienes encargaron el caso al juez instructor doctor Guido Viola. Este ordenó el secuestro de cerca de diez mil piezas arqueológicas ecuatorianas que se encontraban en el domicilio de Salomone y en la galería Manzoni, donde se preparaba una exposición.

Paradójicamente, a raíz de este secuestro, Salomone fue encarcelado, pero no por tráfico ilegal de bienes culturales, sino por posesión ilícita de armas, que fueron encontradas en su casa cuando los carabineros realizaron el secuestro.

Desde entonces continúa un largo y costoso juicio. En un interrogatorio, Salomone, cuyo verdadero nombre resultó ser Giuseppe Danusso y que había utilizado ese seudónimo a raíz de una quiebra fraudulenta, confiesa: "Sé que está prohibida la exportación del Ecuador de objetos arqueológicos (...) No daré los nombres de las personas a las que he comprado los objetos arqueológicos para evitar que tengan problemas con la justicia de su país (...) La máscara de oro la tengo en una caja de seguridad en un banco de Nueva York que no pienso señalar." A pesar de que Salomone ha reconocido su delito y de los años que dura este engorroso trámite judicial, las justas reivindicaciones de las autoridades ecuatorianas no han sido aún satisfechas. Es interesante anotar que Danusso —alias Salomone— publicó un lujoso libro sobre arqueología ecuatoriana, ilustrado con fotografías de la colección en litigio. El Instituto Italo-Latinoamericano (IILA) al comprobar que el texto había sido tomado casi literalmente del catálogo de una exposición arqueológica realizada en su sede por el Museo del Banco Central del Ecuador, le interpuso un juicio por plagio, que fue ganado tras un rápido y ágil proceso en contraste con la lentitud del juicio entablado por el gobierno ecuatoriano.

En realidad, en casi todos los países, las sanciones previstas por la ley en caso de importación ilícita de tales bienes son las mismas que para cualquier otro producto, aun cuando estos países hayan firmado en 1970 la Convención de la Unesco sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales. Y, desgraciadamente, a menudo el juez mira al contrabandista de bienes culturales con más benevolencia que a aquél que introduce ilegalmente alcohol o cigarrillos en el territorio nacional.

Cuando asistí como delegado del gobierno ecuatoriano a la primera reunión del Comité intergubernamental para fomentar el retorno de los bienes culturales a sus países de origen o su restitución en caso de apropiación ilícita, presenté este caso en los siguientes términos: "La restitución pura y simple de los bienes culturales a sus países de origen será en general uno de los problemas más delicados y difíciles de resolver dentro de las deliberaciones de este comité. Sin embargo, existen casos en que esta restitución pura y simple es la única solución aceptable, verdadera y justa, como en aquéllos en los que el país reclamante demuestra que sus bienes culturales fueron exportados burlando los controles aduaneros, con posterioridad a la vigencia de leyes que prohiben su salida del territorrio nacional. En nombre del gobierno del Ecuador, me permito exponer al comité uno de estos casos que, por sus características, aportará importantes elementos de juicio que contribuirán, a no dudarlo, a que sus resoluciones sean más positivas y a que encuentre soluciones para problemas similares de otros gobiernos."

El comité, luego de haber estudiado los planteamientos de nuestro gobierno, resolvió dirigirse al ministro de Gracia y Justicia de Italia manifestándole su preocupación y el deseo de que se encontrara una rápida y justa solución al juicio planteado por el Ecuador. Como resultado de esta gestión, pareciera que los magistrados responsables agilizaron los trámites que estaban estancados y resolvieron entregar la custodia de las diez mil piezas arqueológicas a nuestro cónsul, lo que consideramos como un triunfo de la causa ecuatoriana ya que, anteriormente, esta custodia estaba a cargo de un socio de Danusso.

En la segunda sesión del comité intergubernamental, el caso fue evocado por segunda vez por el embajador del Ecuador, delegado permanente ante la Unesco, quien en esa ocasión era uno de sus vicepresidentes, y por el delegado permanente de Italia ante la Unesco quien dio cuenta de las gestiones efectuadas por el ministro italiano de Relaciones Extranjeras para acelerar el trámite judicial. El comité fue también informado de una resolución especial adoptada por la primera Conferencia sobre el Rescate Arqueológico en el Nuevo Mundo que tuvo lugar en Quito en mayo de 1981[1]. En consecuencia, adoptó la recomendación siguiente: "El comité toma nota del informe presentado por el representante del Ecuador con respecto a 12.000 piezas arqueológicas ilegalmente exportadas a Italia, pleito en poder de la justicia italiana; pide al presidente

1. Resolución especial n.º 1 de la primera Conferencia sobre el Rescate Arqueológico en el Nuevo Mundo:

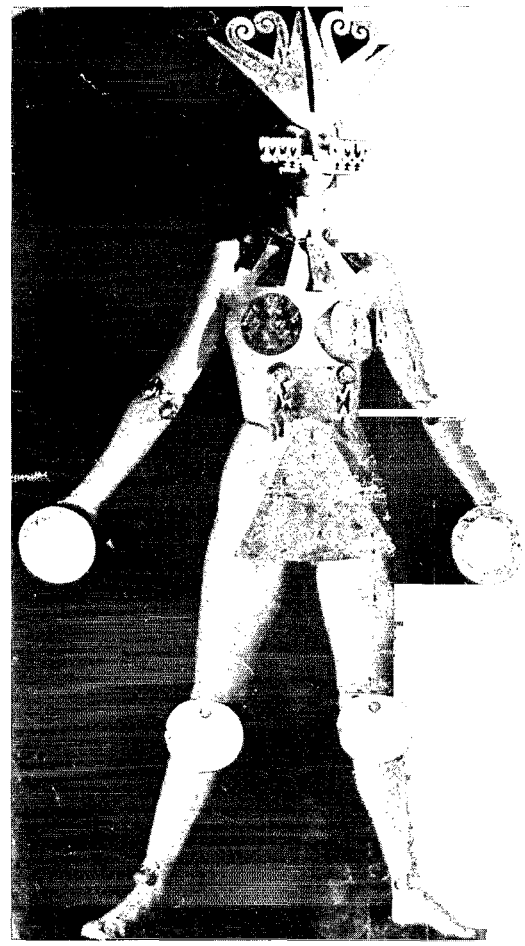
"Considerando: Que un invalorable patrimonio cultural del Ecuador, conformado por alrededor de 12.000 piezas arqueológicas, ha sido ilícitamente exportado a Italia por un traficante internacional, estando en plena vigencia la ley ecuatoriana de patrimonio cultural; que el Estado y el pueblo ecuatorianos están empeñados en la recuperación de esos bienes pues constituyen parte de su memoria cultural, para lo cual sus organismos competentes entablaron un juicio ante los tribunales italianos que lleva ya varios años sin resolución; que el Ecuador ha denunciado este caso ante los organismos internacionales pertinentes y ha recavado el apoyo para su reclamación;

Resuelve: Adherirse y respaldar al Estado y pueblo ecuatorianos en su justo pedido; y enviar copia de esta resolución al Ministro de Gracia y Justicia de Italia, al Tribunal italiano donde se ventila el caso y al Comité intergubernamental para fomentar el retorno de los bienes culturales a sus países de origen o su restitución en caso de apropiación ilícita de la Unesco."

Rodrigo Pallares Zaldumbide

Nació en 1925 en Quito. Diplomado en ingeniería por la Universidad Central, Ecuador, 1947. Como becario del gobierno francés, realizó estudios de arquitectura en la Escuela Superior de Bellas Artes, 1948-1949. Fue director de la Dirección General de Patrimonio Artístico de 1973 a 1978. Es director del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural desde 1978. Ha participado en varias reuniones internacionales y organizado la primera Conferencia sobre el Rescate Arqueológico en el Nuevo Mundo (Quito, mayo de 1981).

Reproducción de una fotografía de la revista *Epoca,* n.º 1244, septiembre de 1974, que muestra a una modelo ataviada con piezas arqueológicas ceremoniales, pertenecientes a la colección que fue sacada ilícitamente del Ecuador por un traficante italiano.



que apoye la demanda del gobierno del Ecuador y la lleve a conocimiento del ministro de Justicia de la República Italiana. Asimismo, el comité toma nota de la declaración del gobierno italiano a este respecto." La próxima audiencia, prevista para el 19 de febrero de 1982, tendrá lugar en Turín[2].

En el Ecuador intervienen en este proceso varias entidades: la Procuraduría General del Estado, el Ministerio de Relaciones Exteriores, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, que reemplaza a la antigua Dirección de Patrimonio Artístico, y el Banco Central del Ecuador que además financia los gastos del juicio que se sigue en Italia.

El gobierno del Ecuador ha recibido múltiples manifestaciones de solidaridad en su lucha por la restitución de estos bienes culturales que se encuentran ilícitamente en Italia, por parte de autoridades de ese país y de la Unesco. Tenemos fe en que, aunque en forma tardía, la justicia se impondrá y este rico patrimonio arqueológico será restituido a su país de origen.

2. El redactor en jefe de *Museum* asistió, en calidad de observador, a esta audiencia final; estaban igualmente presentes el embajador del Ecuador en Roma y los cónsules ecuatorianos en Milán y en Turín. Este último, industrial y director de un diario italiano, condujo el proceso con mucha energía. En la actualidad asume la pesada responsabilidad de la custodia legal de los objetos, y tuvo la gentileza de mostrárnoslos. La audiencia fue presidida por el profesor Conti, presidente del Tribunal de Turín. El resumen del proceso, presentado por el juez de instrucción, era extremadamente claro, revelaba una perfecta comprensión de la legislación ecuatoriana y de los argumentos de su gobierno. Según el juicio pronunciado algunas semanas más tarde, los objetos "son propiedad total y exclusiva de la República del Ecuador". El presidente del tribunal ha ordenado la restitución de la colección a su país de origen por intermedio de su cónsul en Turín. [*N. de la R.*]

Los museos y la lucha contra el tráfico ilícito

Reina Torres de Aráuz

Quien tiene hoy la oportunidad de hacer un viaje detenido por la región centroamericana puede constatar —aun cuando algunos países estén políticamente convulsionados— el interés por la salvaguarda de los bienes del patrimonio cultural y por la creación de nuevos y modernos museos donde exhibirlos.

Sin embargo, este interés cada día más vivo por crear nuevos museos especializados, mejorar los existentes, dotarlos de personal idóneo y de laboratorios especializados que garanticen la conservación de ese patrimonio debe luchar contra un enemigo común: el tráfico ilícito de bienes culturales.

Curiosamente, la magnitud del tráfico ilícito ha aumentado a medida que los medios de difusión tomaban conciencia de la importancia y el valor de los bienes culturales. Además, el mercado se ha ampliado. Hasta hace poco, la demanda principal procedía de América del Norte y de Europa, pero hoy, países de economía próspera de Asia y del Medio Oriente se suman a la lista. Igualmente, la vigilancia cada vez mayor de los países interesados en lo que respecta a la concesión de permisos para investigaciones y excavaciones arqueológicas y al control de salida de obras de arte encuentra su contrapartida en la audacia creciente de los "huaqueros", "esteleros" e intermediarios que pululan en nuestros países. Dotados de medios de transporte tales como helicópteros y de equipo sofisticado como sierras y taladros de alta velocidad, llegan a veces a los sitios antes que el científico y en algunas ocasiones (como ya se ha dado el caso) le disputan el derecho de la excavación o el rescate del material cultural. Existen incluso talleres de restauración privados donde se reconstituye al gusto del cliente la hermosa cerámica polícroma que el descuido del huaquero convirtió en cien pedazos o la estela que el taladro rompió en varios fragmentos. Sin duda estas piezas podrán ser restauradas, pero se perderá para siempre el significado de los glifos y la belleza de los diseños.

El tráfico ilícito no afecta sólo al dominio arqueológico. En los últimos años se ha puesto de moda el arte colonial, que en Centroamérica ha sobrevivido a los siglos en los altares y retablos de hermosa policromía y regio dorado, en ingenuas representaciones de escenas religiosas, así como también en preciosos objetos de uso doméstico como cajas, arcas y armarios laqueados y pintados con diseños propios de la región, sin olvidar la platería de raigambre andaluza o extremeña que durante la colonia dio artesanos de extraordinaria habilidad. Hasta las bellas artes en el sentido tradicional del término, es decir la pintura y la escultura, son objeto de ese tráfico, más incontrolable todavía, menos fácil de detectar y, por lo tanto, más difícil de combatir.

Los museos que con tanto esfuerzo e interés han sido creados en Centroamérica se ven imposibilitados de presentar las obras de arte a los descendientes actuales de aquéllos que las produjeron. Así, El Salvador no puede exhibir las esculturas del dios Xipec-totec, que han sido sustraídas prevaliéndose de las exenciones y protecciones diplomáticas del pequeño país centroamericano. Las colecciones escultóricas que quedan hoy en Nicaragua son un pálido reflejo de la hermosa estatuaria precolombina, saqueada desde principios de siglo por nacionales y extranjeros. Guatemala y Honduras siguen gestionando todavía la devolución de piezas irreemplazables constitutivas de famosos sitios ceremoniales de la gran civilización maya. Panamá y Costa Rica —ricas en oro y orfebrería precolombina, objeto de permanente demanda en el "mercado negro" del arte— exhiben en sus museos piezas que si bien han sido seleccionadas entre las mejores y más representativas desde el punto de vista técnico, no tienen comparación con las magníficas piezas que, extraídas por huaqueros mantenidos a sueldo por los intermediarios del negocio del arte precolombino, salen del país con gran facilidad y frecuencia.

¿Qué hacer?

Las leyes actualmente en vigor en Centroamérica tienden a proteger el patrimonio cultural de esos países. Reconocen y aplican el precepto según el cual "el patrimonio histórico pertenece al Estado". Sin embargo, no siempre es posible aplicar las disposiciones constitucionales legales ya que las limitaciones presupuestarias de los organismos a cargo impiden ejercer el control necesario. Actualmente estamos confrontados a modalidades de saqueo y destrucción hasta hace pocos años inconcebibles[1]. Por ejemplo, recientemente en Tikal, un comando guerrillero invocando su posición en contra de la independencia de Belize concluyó sus manifestaciones políticas con el robo de nueve piezas de jade de la valiosa

1. La destrucción injustificable de la propiedad cultural como resultado de conflictos armados o de actos de terrorismo se ha convertido en un serio problema en numerosas regiones del mundo. El vandalismo y el saqueo —que no tienen necesariamente por finalidad el tráfico ilícito— han venido a agregarse a los peligros que amenazaban ya a las colecciones de los museos. La Unesco examina en la actualidad el modo en que podría intervenir en casos semejantes. [*N. de la R.*]



Arete de oro repujado. Esta magnífica pieza de la época Lambayeque representa escenas de pesca en torno a un motivo central que muestra un pájaro, un pez y un estanque. El borde está decorado con perlitas de oro soldadas. Largo: 10,8 cm; diámetro del disco: 10,6 cm; peso: 58 g. Número en el registro: M-2896.
[*Foto:* Instituto Nacional de Cultura, Perú.]



Vaso robado. Se trata de un objeto del periodo Chimu con forma de pájaro, de oro con aplicaciones de plata. Altura: 13 cm; diámetro de la boca: 9,9 cm; peso: 237 g. Número en el registro: M-4383.
[*Foto:* Instituto Nacional de Cultura, Perú.]

colección del museo local y con la pintura de inscripciones sobre las valiosas esculturas o relieves de los templos y estelas. Habrá que acuñar un nuevo término para este tipo de vandalismo que esperamos no encuentre imitadores en el resto del mundo.

La falta de recursos económicos vuelve mucho más difícil el control de este tráfico y la aplicación de las leyes en vigor. Los casos que llegan al conocimiento de la justicia y en los cuales es posible rescatar el material no suman ni siquiera un diez por ciento de la totalidad de obras que toman el camino de las colecciones particulares o de los museos.

Pero existe un cierto aspecto de la situación que, a nuestro parecer, debería ser modificado. Me refiero a los permisos y ventas que fueron concebidos y realizados durante la primera mitad de este siglo cuando nuestros países no poseían ni la legislación proteccionista, ni el personal y las instituciones idóneas en el campo de la salvaguarda del patrimonio cultural que hoy tienen. Se trataba de "permisos de excavaciones y de reparto de botín" concedidos a una institución científica que podía, en su momento, establecer contacto con los propietarios del terreno fuera del marco de los acuerdos generales que se hicieran con las autoridades gubernamentales. Ello acarreaba una doble consecuencia: por una parte, la aplicación de un permiso gubernamental para "investigaciones científicas" y, por otra, la conclusión de un acuerdo o arreglo verbal con el propietario del terreno sobre el usufructo o reparto del botín proveniente de esas excavaciones. Tal fue el caso del famoso sitio arqueológico conocido como Sitio Conte en Panamá, en cuyas excavaciones participaron dos prestigiosas universidades de los Estados Unidos. El resultado fue que la riqueza extraordinaria de oro, esmeraldas y otros materiales de valor cultural allí encontrados fueron a parar en su totalidad a las colecciones de esos museos y a las arcas privadas de los propietarios del terreno.

Nos parece que ha llegado el momento no solamente de enfatizar la aplicación de medidas legales para detener el tráfico ilícito de los bienes culturales sino también de revisar esos "permisos o convenios" efectuados con museos o universidades en épocas pasadas cuando el pequeño país centroamericano no contaba con los medios humanos y técnicos para evaluar el material extraído y "exportado".

Algunas tareas para los museos

Sabemos que no es con la coacción o con medidas represivas que Centroamérica va a detener el tráfico ilícito de su patrimonio cultural. Ninguno de nuestros países posee los medios necesarios para ejercer el control y para aplicar la justicia. La única solución está en la educación. Nos referimos tanto a la acción pedagógica cumplida por las instituciones pertinentes como a la que pueden ejercer los medios de comunicación de masas.

Dentro de este programa educativo es indudable que los museos habrán de desempeñar un papel importante: a través de la función didáctica de sus exposiciones, transmitiendo el mensaje de la inviolabilidad del patrimonio cultural y de la universalidad de la cultura como patrimonio de la humanidad que debe ser custodiado por el país que la ha producido; en su proyección a la comunidad mediante actividades culturales diversas que inculquen al ciudadano su derechos y su deberes con respecto a ese patrimonio; mediante el carácter científico de sus investigaciones sobre los diversos aspectos de este patrimonio, a condición de que se den a conocer los resultados de esas investigaciones[2].

Es cierto que tal tarea será el quehacer por lo menos de una generación, o de dos. No obstante, aunque de manera limitada, comenzamos ya a experimentar el resultado de la función de los museos en este aspecto y no nos queda la menor duda de que con el respaldo pedagógico y de los medios de comunicación se logrará en un futuro próximo el objetivo final.

Mientras se lleva a la práctica este programa destinado a provocar una toma de conciencia, las autoridades competentes pueden y deben establecer, al más alto nivel diplomático si fuese necesario, programas o misiones destinados a obtener la restitución de aquellos bienes culturales de carácter único que han sido creados por nuestros antepasados y que deberían ser contemplados por el pueblo centroamericano. Esta empresa de recuperación puede invocar los acuerdos internacionales concluidos a través de la Unesco y de la OEA. Se registran ya ciertas reacciones positivas a este respecto, como ha ocurrido en el caso de la restitución a Panamá de colecciones de orfebrería provenientes de Sitio Conte y llevadas a Guatemala por la Universidad de Pensilvania en compen-

2. A este nivel son muchos los museos carentes de recursos. "Sólo puedo permitirme el lujo de trabajar con los huaqueros más modestos, y cuando vienen oficiales superiores del ejército a proponerme piezas magníficas casi nunca puedo pagar el precio que piden", decía el director de un museo del Ecuador (citado en un artículo de Sarita Kendall: "Latin America goes to treasure hunting", *Financial Times,* Londres, 2 de diciembre de 1980). [*N. de la R.*]

sación por la sustracción de las estelas de Piedras Negras.

No nos parece imposible ni lejano el día en que un gran museo de Nueva York reconozca que es de justicia y de derecho humano que una colección de esculturas que se encuentra en sus depósitos desde hace más de sesenta años pueda ser, si no totalmente, parcialmente exhibida en su país de origen. Para terminar quiero referirme a la correspondencia que intercambiamos con el director de un museo de los Estados Unidos. Este nos transmitió la negativa de las autoridades del museo a entrar en arreglos para devolver parte del numeroso patrimonio cultural de nuestro pequeño país en los siguientes términos: "No dudo que su país estará orgulloso de saber que su riqueza artística precolombina se está exhibiendo en un gran museo de una gran ciudad norteamericana." Con orgullo de centroamericanos le contestamos: "Más nos enorgullecería y sería de justicia humana poder exhibir en nuestros pequeños museos esa riqueza artística hecha por nuestros antecesores, para honor y orgullo de los actuales panameños."

Robos

En un artículo intitulado "Historia de los mayas" (*The Washington Post*, 17 de junio de 1981), David Remnick daba ejemplos de excavaciones ilegales en América Central denunciadas por el doctor George Stuart, arqueólogo adscripto a la revista *National Geographic*, y por algunos de sus colegas:

> Recientemente, una banda de ladrones descubrió una estela o columna de 2,4 metros de altura en Petén, el enclave septentrional de Guatemala y la región más rica en objetos arqueológicos mayas. Una mina de informaciones desapareció en el momento en que los ladrones cortaron verticalmente la estela como si se tratara de un pedazo de queso, destruyendo de este modo los glifos laterales. Una de las mitades se encuentra en el Museo de Arte de Cleveland, la otra en el Kimball Museum de Forth Worth.
>
> En el pasado mes de abril, en el lugar conocido como Río Azul, donde existen tumbas mayas que datan del año 417 D.C., inspectores guatemaltecos sorprendieron a diez ladrones, lo que dio lugar a un tiroteo. "Felizmente no eran buenos tiradores, estaban mejor dotados para hacer excavaciones", declaró el doctor Francis Polo Sifontes, director general del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala. Los ladrones pudieron escapar indemnes llevando piezas de jade, cerámicas y una tumba íntegra. Según el doctor Polo, se trataba de un trabajo de especialistas. (...) Según el mismo funcionario, durante estos últimos quince años, los ladrones han saqueado reliquias antiguas en más de mil sitios de Guatemala para enviarlas luego al extranjero. Afirma que los contrabandistas a menudo recubren las reliquias con goma de caucho para hacer creer que es esto lo que exportan. Una vez llegados a destino, los objetos son reconstituidos para la venta. (...) Desde los estragos perpetrados por los conquistadores en el siglo XVI en su búsqueda de oro, los mayas no habían sido saqueados en tales proporciones, afirma el doctor Clemency Coggins, investigador adjunto en el Peabody Museum de Howard. Guatemala se ha convertido en la zona arqueológica más amenazada del hemisferio occidental.
>
> Aun cuando los acuerdos concluidos entre los Estados Unidos y México hayan aminorado el tráfico de grandes estelas, sigue sin haber leyes norteamericanas que prohiban la importación de objetos más pequeños. Coggins afirma que el mejor medio de impedir nuevos saqueos sería el proyecto de ley actualmente en estudio por el Comité de Finanzas del Senado, inspirado en las disposiciones de la Unesco que prohiben el comercio de la propiedad cultural robada.
>
> La legislación guatemalteca prohibe la exportación de objetos arqueológicos, pero el doctor Polo afirma que su país no se encuentra en condiciones de impedir los robos: "Necesitaríamos todo el ejército guatemalteco para detener a los saqueadores."

El número del mes de julio/agosto de *Archaeology* (vol. 34, n.º 4) contenía un artículo de David M. Prendergast y Elizabeth Graham intitulado: "En guerra contra el saqueo: Xunantunich, Belize". Los autores describen el saqueo del centro maya de Xunantunich y señalan que pese a sus recursos extremadamente reducidos, Belize

> posee una legislación extremadamente severa para proteger los objetos antiguos, legislación que data de 1924 pero con antecedentes que remontan al siglo XIX. Estas leyes, reforzadas en 1971, se cuentan entre las más eficaces del mundo. Es evidente que al nivel legislativo se han hecho enormes esfuerzos para garantizar la protección de los objetos y de los sitios arqueológicos. Pero estos esfuerzos resultarían vanos si no fueran respaldados por la educación y la justicia. A ambos niveles, el departamento de arqueología desarrolla una actividad ejemplar. Exposiciones públicas, conferencias y artículos en diarios y revistas locales contribuyen a que los habitantes tomen conciencia de su patrimonio nacional y de la necesidad de salvaguardarlo. Los ladrones y los traficantes comparecen ante la justicia cada vez que son apresados, y las penas a las cuales se les condena son públicas. Este departamento consagra mucha energía en seguir los informes sobre los saqueos y en asistir a los pleitos hasta su conclusión. El gobierno, por su parte, garantiza una protección especial a ciertos sitios al crear reservas arqueológicas abiertas a los visitantes y protegidas por guardias.

Ultimamente se han recibido informes provenientes del Perú donde se señala que miles de objetos arqueológicos de valor —cerámica de la cultura Chancay y redes de pesca antiguas— han sido sacados de los sitios en avionetas, echados al mar en bolsas de plástico y recuperados luego por barcos. (*El Moudjahid*, 9 de diciembre de 1981.) Evidentemente los museos también están continuamente expuestos a robos. La primera reseña del ICOM sobre los robos de objetos en los museos, recientemente preparada en cooperación con INTERPOL y enviada a todos los miembros del ICOM, suministra detalles sobre el robo de treinta y cuatro objetos de oro y de plata en el Instituto Nacional de Cultura, Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima, Perú, el 25 de noviembre de 1981 (véanse las fotos).

Números importantes todavía disponibles[1]

Vol. XXIV, n.º 1, 1972
Problems of the museum of contemporary art in the West
Perfiles y situaciones en un número que refleja la evolución de los museos de arte contemporáneo en Occidente.

Vol. XXIV, n.º 3, 1972
Museum and agriculture
La agricultura histórica y tradicional... y su lugar en los museos. Artículos originales con respecto al papel de los museos en el mejoramiento de la producción mundial de productos alimenticios.

Vol. XXV, n.º 1/2, 1973
Museums and environment (número doble)
Posibilidades ofrecidas por los museos para evaluar nuestras relaciones con el medio ambiente.
Incluye monografías representativas sobre varios museos y sus respectivos papeles.

Vol. XXVI, n.º 1, 1974
Museums and the theft of works of art
Crímenes contra el patrimonio cultural.
La psicosis del robo.
Sugerencias sobre los medios para prevenir el saqueo de los bienes culturales.

Vol. XXVI, n.º 2, 1974
Museums of exact and natural sciences
Problemas, perspectivas y resultados obtenidos.
Incluye artículos sobre los centros científicos de Ontario y de Singapur y sobre algunas exposiciones especiales.

Vol. XXVI, n.º 3/4, 1974
Museum architecture (número doble)
Número de una vital importancia para la planificación y la construcción de un museo.
Una combinación bien equilibrada de teoría y práctica con diagramas y croquis que reducen problemas complejos a sus aspectos esenciales.

Vol. XXX, n.º 1, 1978
Display of works of art in Milan and Padua
History museums and exhibitions: United Kingdom, New Zealand, France, Norway
Instalaciones modernas en edificios antiguos.
Presentación de exposiciones islámicas.
Diversos aspectos del museo de historia.

Vol. XXX, n.º 3/4, 1978
Museums and computers (número doble)
Hacia una política eficaz de la informática en los museos: situación actual, dificultades y logros, propuestas para el porvenir.

Vol. XXXI, n.º 1, 1979
Return and restitution of cultural property
Estudio sobre los principios, las condiciones y los medios de restituir o de recuperar los bienes culturales.
Intercambio de obras de arte al nivel de los gobiernos.

Vol. XXXI, n.º 2, 1979
Programming for museums
La participación del "programador" en la tarea de construir un museo.
Aspectos teóricos y estudios de casos en la programación.

Vol. XXXI, n.º 3, 1979
Museums and children
Enfoque pedagógico empleado con ocasión de la preparación de colecciones y de programas especiales para los jóvenes, ilustrado mediante experiencias realizadas en varios países; estudios de casos que presentan diferentes enfoques.

Vol. XXXII, n.º 1/2, 1980
Museos e interdisciplinariedad (número doble)
Estudios de casos sobre diez diferentes museos e instituciones conexas.
Entre otros, el Museo del Jura de Eichstätt, Baviera; el Museo de la Camargue, masía de Pont de Rousty, Arles; el Museo Internacional de Relojería, La Chaux-de-Fonds, Suiza.

Vol. XXXII, n.º 3, 1980
Museos de México
Museos y patrimonio histórico
Utilización de los edificios de valor histórico, estético o cultural. Desarrollo del patrimonio arqueológico en Sofía y en Polonia.
Más una isla museo... Gorea.

Vol. XXXII, n.º 4, 1980
Museos en China
Museos de todo tipo: arqueológicos, revolucionarios, tecnológicos, conmemorativos, provinciales, etc, y que abarcan "por primera vez" el patrimonio chino. Incluye también una evaluación de diez años de existencia de un ecomuseo: Le Creusot, Montceau-les-Mines.

Vol. XXXIII, n.º 1, 1981
Museos, hombre y sociedad
Nacimiento de un museo adaptado al país, Bamako, Malí.
Prolongamiento pedagógico... una interesante exposición cuyo tema son las máscaras y la comunicación humana.
Cultura esquimal, un museo premiado y una alternativa a las ideas preconcebidas sobre los niños y los museos.

Vol. XXXIII, n.º 3, 1981
Los museos y los minusválidos
El poder de actuar y de comprender, y lo que usted puede hacer para ser útil.
Programas educativos, actividades especiales, exposiciones itinerantes.
Y nuevos debates para todos los visitantes.

1. Los números anteriores a 1980 están disponibles en inglés y en francés. A partir del volumen XXXII (1980), *Museum* se publica también en español.

Próximos números que no deben faltar en su biblioteca

Vol. XXXIV, n.º 3, 1982 (número mixto)
Presenta una documentación especial sobre los museos de Ucrania para conmemorar los 1.500 años del estado ucraniano.
Artículos sobre los museos al aire libre y el "Festival de la India" en Londres (1982).

Vol. XXV, n.º 1, 1983
Museos y patrimonio submarino
¿De qué se trata? ¿Cómo ha evolucionado la arqueología submarina desde el comienzo de la década de 1960?
¿Qué desafío representa para los museos?
Artículos y estudios de casos pertinentes sobre la presentación y la conservación de objetos rescatados del agua.

Vol. XXXV, n.º 2, 1983
Los museos y el patrimonio etnográfico
Responsabilidad de los museos y "patrimonio etnográfico".
Estudios de casos sobre los últimos resultados obtenidos y desafíos que se deben aceptar y sostener en favor de la conservación del patrimonio etnográfico.

Vol. XXXV, n.º 3, 1983
Museología húngara
Un número íntegro consagrado a la situación actual y a los problemas de los museos húngaros.

Los pedidos deben dirigirse al agente de ventas de las publicaciones de la Unesco en su país (véase la lista en la tapa posterior) o a la Editorial de la Unesco, 7 Place de Fontenoy, 75700 Paris, Francia.
Para los números anteriores a 1972, dirigirse a Kraus Reprint, Nendeln, Liechtenstein.