Museum International

No 180 (Vol XLV, n° 4, 1993)

Profesiones museísticas

museum internacional

Museum Internacional es una revista publicada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Esta publicación trimestral constituye una tribuna internacional de información y opinión sobre todo tipo de museos, destinada a impulsar a los museos en todas partes. Las ediciones en español, francés e inglés se publican en París, la edición en árabe se publica en El Cairo y la edición en ruso en Moscú.

N.° 180 (Vol. XLV, n.° 4, 1993)

Portada:
Porte, por Beaudonnet, 1987.

© Reservados todos los derechos.

Contraportada:
Traslado de *La Danse* de Carpeaux desde el Museo del Louvre hasta el Museo de Orsay (1987), por Chenue & Co., París.
© Reservados todos los derechos.

En el próximo número...
El n.° 181 de *Museum Internacional* estará dedicado a la automatización en los museos.

«Cita citable»

«Bienaventurado aquel que ha hallado su trabajo, pues no necesitará más bendición.»
Thomas Carlyle (1795-1881).
Past and Present,
libro III, capítulo 11.

Directora de la publicación :
Milagros Del Corral Beltrán
Jefe de redacción: Marcia Lord
Asistente de redacción: Christine Wilkinson
Iconografía: Carole Pajot-Font
Redactor de la edición árabe: Mahmoud El-Sheniti
Redactora de la edición rusa: Irina Pantykina

COMITÉ CONSULTATIVO DE REDACCIÓN

Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, México
Nancy Hushion, Canadá
Jean-Pierre Mohen, Francia
Stelios Papadopoulos, Grecia
Elisabeth des Portes, secretaria general del ICOM, *ex officio*
Roland de Silva, presidente del ICOMOS, *ex officio*
Lise Skjøth, Dinamarca
Tomislav Šola, República de Croacia
Shaje Tshiluila, Zaire

Composición: Éditions du Mouflon, Le Kremlin-Bicêtre (Francia)
Impresión: MRS, Maubeuge, Francia

© UNESCO 1993 CPPAP n.° 74565

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin el previo permiso del editor.

CORRESPONDENCIA

Sobre cuestiones relativas a los artículos:
Jefe de redacción, *Museum Internacional*,
UNESCO, 7, place de Fontenoy
75700 París, Francia
Tel: [33] [1] 45-68- 43-39
Fax: [33] [1] 42-73-04-01

SUSCRIPCIONES

PROPUBLIC
Servicio suscripciones
B.P. 1
59440 Avesnes-sur-Helpe, Francia

Tarifas de suscripción para 1993
Instituciones: 396 francos franceses
Individuos: 196 francos franceses

Números sueltos
Instituciones: 118 francos franceses
Individuos: 58 francos franceses

Para adquirir separatas de los artículos, los interesados pueden dirigirse a:
Institute for Scientific Information
Att. Publication Processing
3501 Market Street
Filadelfia, P A 19104
Estados Unidos de América

N.º 4, 1993

SUMARIO

Editorial 3

Documento especial: profesiones museísticas

4 Las profesiones museísticas: cambio y crecimiento incesantes *Patrick J. Boylan*

8 El cuidado de la comunidad *Diana Finlay*

13 El educador de museos, defensor del público *Cornelia Brüninghaus-Knubel*

18 Las profesiones museísticas en los Estados Unidos: ausencia de un sistema *Jane R. Glaser*

22 GS1016: especialista en museos *Mary Case*

27 Profesión: ingeniero de seguridad de museos *Serge Leroux*

31 Las exposiciones itinerantes del Museo de Virginia *Eileen B. Mott*

35 El conservador: un profesional polifacético y flexible *R. J. Barclay*

41 El conservador de museos frente a los cambios actuales *Briget Yates*

46 El guardián de museos: una ojeada al pasado

48 El bibliotecario de museos, colaborador de todos *Berit Elgaard*

ISSN 0250-4979, *Museum Internacional* (París, UNESCO), n.º 180 (vol. XLV, n.º 4, 1993) © UNESCO 1993

Exposición 52 El triunfo del coleccionista *Robert Torday*

Práctica 56 Directrices sobre las personas minusválidas en el Reino Unido *Chris Newbery*

Secciones 60 Tráfico ilícito *Etienne Clément*

61 Noticias de la profesión

Editorial

Los últimos veinte años han sido testigos de una evolución tranquila —algunos podrían decir, incluso, de una *revolución*— en el *funcionamiento* de los museos y su respuesta a las cambiantes expectativas sobre su papel como servicio público. Muy lejos de su *propósito académico*, el museo es percibido actualmente en términos de ocio, esparcimiento, turismo y, frecuentemente, como centro de interés y de participación de la *comunidad*. La *educación*, considerada a veces como una función menor del museo, comparte un puesto de honor con la conservación del patrimonio cultural.

El resultado ha sido una creciente diversificación de los papeles profesionales, haciendo que el personal del museo sea más competente en una amplia variedad de disciplinas. Aparecieron nuevos especialistas, que aportaron una nueva visión a sus museos y transformaron las formas tradicionales de comunicación con el público. El trabajo en equipo se ha convertido en algo esencial: el especialista en conservación trabaja junto con el experto en educación en todos los aspectos del diseño y presentación de una exposición. Se han creado nuevas categorías de empleos en muchas instituciones a fin de manejar la creciente complejidad de los programas y operaciones del museo. En este número temático, se analizan estas tendencias y sus consecuencias, tanto para el museo como para su público, gracias a la inapreciable ayuda de Patrick J. Boylan, autoridad reconocida en el campo de la formación y la gestión museística.

El artículo de Chris Newbery nos propone elementos adicionales para la reflexión sobre las nuevas responsabilidades del museo a fin de satisfacer las necesidades del visitante minusválido. Por su parte, Robert Torday nos brinda la visión de una estimulante empresa de intercambio museístico.

M. L.

Las profesiones museísticas: cambio y crecimiento incesantes

Patrick J. Boylan

Patrick J. Boylan es vicepresidente del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y fue nombrado profesor y director del Departamento de Política y Gestión de las Artes en la City University (Londres), en 1990. Con una carrera de más de veintiséis años en los museos, veintidós los ha pasado en calidad de director de museos y de bellas artes, primero en Exeter y luego en Leicestershire (Inglaterra).
Ex presidente del Comité Internacional para la Formación del Personal del ICOM, investigó ampliamente en los aspectos relativos a los recursos humanos en la política y gestión de museos y galerías y publicó varios libros al respecto.

La naturaleza y estructura de las profesiones del museo varía enormemente de una institución a otra, y más aún de un país a otro, en las prácticas relativas al empleo como en muchos otros aspectos del sector cultural. El producto final, la cultura, está determinado en gran medida por la cultura nacional o local, es decir, las tradiciones, los valores, las leyes nacionales, etc.

En muchos países, sólo existen dos modelos —sumamente contrastados— de profesional de museo. En primer lugar, está el humilde agente de seguridad (o guardián), que es el miembro del personal que cada visitante ve cuando visita las salas públicas de los museos. Después viene el conservador titulado, quien trabaja en una oficina privada situada en una de las salas de depósito, en la preparación, cuidado, investigación e interpretación de las colecciones del museo en relación con su campo de especialización. Esta presentación no es muy correcta, ya que muchos conservadores están constantemente involucrados en su trabajo con la comunidad local y mantienen relaciones con representantes de su disciplina académica fuera del museo. Sin embargo, el conservador «tradicional», quien trabaja sobre todo con colecciones en una sola especialidad académica, tal como arte, antropología, arqueología, historia, geología o historia natural, parece todavía predominante en muchas partes del mundo, a juzgar por los resultados de mi bastante amplia investigación sobre las estructuras del personal y las listas de personal incluidas en los numerosos y recientes informes de museos y galerías recibidos por el Centro de Información Museológica UNESCO/ICOM en París.

El persistente predominio entre los empleados de museo de quienes cuidan las colecciones también lo revela la distribución de las especializaciones entre 9.000 miembros de la organización oficial mundial de los profesionales del museo, el Consejo Internacional de Museos (ICOM). Todos los miembros del ICOM deben manifestar su pertenencia a una especialidad como miembros «votantes» (es decir, miembros plenos) e incluirse en uno de los 25 comités internacionales especializados de la organización. En la actualidad, el 46,7 % de las personas registradas como miembros de los comités internacionales forman parte de uno u otro de los 15 comités temáticos de conservación (encargados de arqueología e historia, indumentaria, etnografía, bellas artes o ciencias naturales). Otro 18,9 % participa en otros dos comités internacionales relacionados con el cuidado y la gestión de las colecciones de los museos (los Comités de Conservación y Documentación). El 13,8 % está constituído por miembros votantes en el Comité de Educación y Acción Cultural, el 10,1 % en comités encargados de los servicios especializados (seguridad, diseño, audiovisual e intercambio de exposiciones), el 6,3 % en el Comité de Museología y un 4,8 % en los de Gestión y Formación de Personal. En otras palabras, de cada tres miembros del ICOM dos perciben sus intereses profesionales fundamentales (y, presumiblemente, en la mayor parte de los casos, sus propios intereses laborales) en términos tradicionales de conservadores de colecciones. Esta situación se refleja en la estructura legal del empleo en los museos de muchos países, especialmente ahí donde predominan los museos controlados por el gobierno y donde los servicios que no forman parte del trabajo tradicional de conservación, tales como diseño de exposiciones, financiamiento, instalaciones y gestión de recursos humanos (y tal vez incluso laboratorios especializados de conservación), los prestan otras ramas del servicio público, profesio-

nales exteriores o empresas privadas, y no los empleados del propio museo.

No hay nada censurable en la idea de que los museos tienen que ver primero y sobre todo con la conservación, pero no es una concepción universal. En algunas partes del mundo (e incluso en algunos tipos de museos, independientemente de su localización), parece existir una visión muy diferente de la naturaleza del trabajo museístico y, por lo tanto, se requiere un espectro más amplio de competencias profesionales y técnicas por parte del personal. En 1978, por ejemplo, una amplia investigación solicitada por la Canadian Museums Association identificó en los museos canadienses[1] más de veinte puestos y profesiones distintos dentro de una plétora de confusas nomenclaturas y descripciones de puestos de trabajo, mientras que el estudio de próxima publicación de la Smithsonian Institution sobre la situación actual en los Estados Unidos, realizado por Jane Glaser y Artemis Zenetou, analiza y describe no menos de treinta puestos de trabajo distintos en los museos, únicamente en los Estados Unidos.[2]

La situación en el Reino Unido es parecida. Los informes oficiales más importantes realizados durante los últimos cinco años muestran que los conservadores en el sentido tradicional representan no más del 14 % del personal de los museos,[3] porcentaje estimado entre 35 y 40 % hace un cuarto de siglo. Esto debería ser (o quizá ya sea) objeto de una seria preocupación por parte de la profesión en el Reino Unido y dar lugar a una reflexión sobre las prioridades respectivas de los museos de todos los tipos y de sus órganos de dirección. Pero es un hecho. Debe señalarse, sin embargo, que en términos absolutos el número de conservadores ha permanecido estable durante este período. Lo que ha sucedido es que la profesión de conservador no se ha beneficiado, o sólo muy poco, de la masiva expansión del número total de empleados en los museos del país —este número se ha duplicado o casi triplicado paralelamente al crecimiento de los museos existentes y a la creación de nuevos museos. No se han creado nuevos puestos para conservadores en una escala considerable (excepto puestos de conservadores «generalistas» de historia social, requeridos para dirigir los pequeños museos de comunidades locales cada día más numerosos). En la actualidad, por lo tanto, alrededor del 86 % de quienes trabajan en los museos del Reino Unido desempeñan su papel fuera del campo de la conservación. Aunque la mayor parte del personal que ocupa puestos de gestión de alto nivel en los museos originalmente tuvo una formación de conservador, todavía encontramos que alrededor de las tres cuartas partes de los empleados tienen una responsabilidad (y quizás una calificación) primaria que se sitúa fuera de lo que hasta ahora se consideraba con razón como el fundamento de los museos y del trabajo museístico.

También existen importantes diferencias culturales y administrativas entre países y, ciertamente, entre tipos de museos, en cuanto a la duración de las carreras. En algunos países, como Francia e Italia, y en la mayoría de las provincias de España, el ingreso al trabajo en el museo se efectúa mediante un difícil examen y concurso público, para incorporarse en lo que generalmente constituye una larga carrera en el servicio público como especialista de museo. Lo mismo sucede en muchos países en desarrollo con estructuras administrativas análogas y solía ser también el caso en muchos países del bloque socialista (aunque las profesiones museísticas se encuentran por ahora en un período de transición, como muchos otros aspectos de la vida laboral).

Un marcado contraste se percibe en los países donde predomina la tradición anglosajona de administración pública, tales como los Estados Unidos, el Reino Unido, el Canadá anglófono y la mayoría de los países de la Mancomunidad Británica: cada institución organiza por su cuenta la contratación de su personal (y probablemente según criterios específicos), incluso en el caso de los museos públicos. También es evidente que en el Reino Unido la considerable proporción de empleados de los museos que disponen de competencias y calificaciones que se pueden utilizar fuera del trabajo museístico (personal administrativo y de gestión, diseñadores, educadores, expertos en mercadotecnia y relaciones públicas) posiblemente pueden conocer en el curso de su vida muy diferentes áreas de trabajo, entre las cuales los museos constituyen sólo una posibilidad. Este personal tiene la expectativa de trabajar en otros servicios públicos, de realizar una práctica profesional en el sector privado y, con frecuencia, en el sector comercial. El mismo patrón de cambio de carrera parece darse en los Estados Unidos. (Mi propio caso puede constituir un ejemplo. Me formé e inicié mi trabajo como profesor de escuela secundaria; obtuve un puesto en Hull City Museums como oficial de conservación y educación; obtuve el diploma de conservador de la Museums Association como estudiante a tiempo parcial, antes de que las autoridades locales me cambiaran tres veces sucesivas a puestos más importantes de dirección, pero actualmente trabajo en una universidad, enseñando e investigando en el campo de la política y la gestión de las artes y los museos en el nivel de posgrado).

Con tan amplio rango de profesiones museísticas y tales variaciones de un país a otro, e incluso de un museo a otro, este número temático de *Museum Internacional* tiene un carácter necesariamente impresionista. No obstante, al seleccionar a los colaboradores he tratado de dar por lo menos una indicación de las diferentes oportunidades de empleo que los museos del mundo ofrecen hoy en día fuera del famoso papel de conservador. (Sin embargo, debido a que el conservador tradicional constituye el tipo profesional predominante en el museo en tantas regiones del mundo, los ejemplos no son tan amplios desde un punto de vista geográfico como tal vez habría sido deseable).

La contribución de Jane Glaser muestra la extrema singularidad y diversidad del trabajo museístico en los Estados Unidos, mientras que Mary Case analiza una reciente iniciativa de la Smithsonian Institution para integrar varias docenas de especializaciones y denominaciones de puestos de trabajo relacionados con la gestión de colecciones, en el marco de las servicios públicos de los Estados Unidos, en una sola categoría de empleo y salario de «especialista de museo», ofreciendo así la posibilidad de una mayor flexibilidad y racionalidad en la planificación y desarrollo de los recursos humanos. R. J. Barclay analiza la reciente emergencia del conservador/restaurador como uno de los cargos en el movimiento del mundo del museo, mientras que Bridget Yates muestra cómo el papel de conservador especializado en historia social (en la sección rural de un museo perteneciente a un servicio de museos de un gran condado en el este de Inglaterra) puede evolucionar hacia otro de administrador de más de veinte personas, que ofrece un servicio plenamente integrado, con responsabilidad y autonomía descentralizadas.

Tres colaboradores presentan experiencias de primera mano de enfoques innovadores en lo que se refiere al aspecto de servicio público de los museos. Eileen Mott describe su papel en el ambicioso

programa de «extensión» del Museo de Bellas Artes de Virginia, que lleva exposiciones de gran calidad a los lugares más distantes y a las áreas rurales de un Estado tan grande, mientras que Diana Finlay (quien se incorporó a la profesión museística hace sólo tres años, tras una carrera de profesora especializada en la educación de niños en dificultad) muestra cómo un importante servicio regional de museos y artes ha sido capaz de crear una amplia gama de iniciativas para personas física y mentalmente desfavorecidas mediante una participación activa en la nueva y bien financiada legislación del Reino Unido sobre cuidado de la comunidad. Por su parte, Cornelia Brüninghaus-Knubel, una de las más experimentadas y respetadas educadoras de arte museístico, propone una amplia visión de la contribución que el especialista en educación empleado en un museo puede aportar para derribar las fronteras y obstáculos artificiales entre museos y educación, así como entre arte y conocimiento.

Por último, es importante decir que cualquier museo, independientemente de su dimensión, requiere actualmente una formidable red de servicios de apoyo especializados que pueden proporcionar su personal o, mediante acuerdos o contratos con servicios externos, profesionales procedentes de otras áreas. Dos ejemplos importantes en este sentido: el del bibliotecario de museos, cuyo papel examina Berit Elgaard, del Museo Nacional Danés, y el cada vez más importante servicio técnico del ingeniero de seguridad, cuyo trabajo vital para el museo describe Serge Leroux, de la Direction des Musées de France. ■

1. Lynne Teather, *Professional directions for museum work in Canada: an analysis of museum jobs and museum studies training curricula,* Ottawa, Canadian Museums Association, 1978, 412 p.
2. Jane Glaser y Artemis Zenetou, *Planning museum careers* (en prensa). Véase también el artículo de Jane Glaser, «Las profesiones museísticas en los Estados Unidos: ausencia de un sistema», en este número de *Museum Internacional.*
3. Patrick Boylan, «Centenary Presidential Address of the Museums Association», *Museums Journal,* diciembre de 1989.

El cuidado de la comunidad

Diana Finlay

En 1990, el Leicestershire County Council Museums Arts and Records Service designó por primera vez en el Reino Unido a un responsable del cuidado de la comunidad. Fue elegida Diana Finlay, cuya tarea principal es hacer que los museos sean accesibles y significativos para algunos miembros de la comunidad —los minusválidos, los desfavorecidos y las personas de edad, entre otros— que muy a menudo no reciben la debida atención. Actualmente es vicepresidenta de la Museums and Galleries Disabilities Association.

El término «comunidad» es difícil de definir. Hoy en día nos parece verlo por doquier: «Comunidad Europea», «comunidad de minusválidos» e incluso «comunidad museística». No estoy muy segura de saber lo que significa, pero en cambio sé cuando me encuentro fuera de ella. En un nivel muy elemental, implica la idea de pertenecer o ser autorizado a pertenecer. En mi trabajo, siento que me ubico fuera de gran parte de la actividad principal que realizan los museos. Las barreras que existen son de carácter tanto cultural como organizativo. No se trata de que no se reconozcan o valoren mis competencias, que ciertamente no son extraordinarias. Lo que ocurre es que, históricamente, dichas competencias no se consideran parte de la actividad de un profesional de los museos. Planteo problemas que molestan a algunas personas porque, tal como hacen muchos visitantes y no visitantes de los museos, cuestiono por qué las cosas son como son. Quisiera que en los museos se produzcan cambios profundos en todos los niveles. Mi trabajo consiste en hacer que la gente se apropie del patrimonio que por definición le pertenece. Mi tarea gira en torno al acceso a dicho patrimonio.

La denominación «responsable del cuidado de la comunidad» tomó su nombre de la controvertida legislación británica de 1990. El Libro Blanco sobre el Cuidado de la Comunidad se proponía derribar barreras y mejorar la calidad de la vida, particularmente en lo relativo a las enfermedades mentales, la minusvalía y el envejecimiento. Aplicado a las artes, se trataba, por muchas razones, de una evolución natural de los Informes de Attenborough y de Carnegie, que siguen siendo los pilares básicos de una práctica correcta en todas las actividades artísticas. Sin embargo, en el Reino Unido los museos parecen estar rezagados con respecto a otros organismos artísticos en lo que se refiere a la realización de cambios fundamentales. Sigue siendo muy común que las colecciones se presenten de tal manera que, en vez de atraer a los visitantes, los alejen.

En Leicestershire, el Servicio de Museos logró que se creara un puesto cuyo responsable se ocupara especialmente de mejorar el acceso a todo el servicio. Se trata del único puesto de este tipo que existe en los museos británicos y es financiado parcialmente por el Ministerio de Servicio Social como reconocimiento por el servicio que presta a los llamados «grupos desfavorecidos». El presupuesto que se me asignó este año (1992-1993) fue de 5.000 libras esterlinas, la mitad procedente del Servicio Social. Pero esta suma representa una pequeñísima parte del presupuesto total anual del ministerio. Sin embargo, en los últimos dos años, desde que me hice cargo de mi puesto, logré reunir 70.000 libras en subvenciones, patrocinios y materiales para sostener el trabajo que realizo. Por supuesto, existen posibilidades de reunir fondos destinados a este tipo de trabajo; pero como soy la única persona encargada de hacerlo, entre más de 200 empleados, me veo obligada a dedicar una enorme parte de mi tiempo a esa tarea.

Si realmente existe una «comunidad museística», puedo decir que no formo parte de ella. Considero que es una ventaja, porque me permite establecer un vínculo vital con el mundo exterior. Trabajo en tres esferas amplias. Lo primero que hago es actuar como responsable del acceso a los 15 museos de Leicestershire.

Acceso

Estoy convencida de que la mayoría de los museos, si no todos, desearían mejorar el acceso a sus instalaciones. Los

Museum Internacional (París, UNESCO), n.º 180 (vol. XLV, n.º 4, 1993) © UNESCO 1993

© Servicio de Museos de Leicestershire



El minibús al servicio de la comunidad se desplaza actualmente por toda la región de Leicestershire. En la foto podemos ver a dos de los niños cuyos dibujos, premiados en una competición, se pintaron en el vehículo.

miembros de la profesión son muy conscientes de los problemas relacionados con los edificios históricos, pero ¿cuántas veces se ha buscado realmente una solución creativa? Puede resultar imposible reconstruir una entrada o suprimir una escalera de caracol, pero ¿quiere eso decir que no se puede instalar un servicio de minicom? (Es un aparato que permite la transmisión de texto y ha sido adaptado para el uso de los sordos; funciona como las líneas telefónicas ordinarias.) ¿No es posible efectuar pequeñas adaptaciones para aumentar el acceso a otras tantas personas? Pienso en la mejora de la iluminación, o en colocar letreros o inscripciones más grandes. Incluso una innovación tan sencilla como instalar un sillón para que los visitantes se sienten constituiría un cambio positivo. En 1993, Año Europeo de las Personas de Edad, creo que deberíamos lanzar una campaña destinada a instalar asientos para los visitantes de este grupo de edad. Incluso se podrían fabricar con bastante facilidad algunos materiales relativamente sofisticados, como mapas y relieves táctiles, si se planifica adecuadamente.

Un aspecto fundamental de todo el proceso de mejoramiento del acceso físico debe realizarse consultando a los usuarios. Creo que éste es uno de los mayores desafíos que enfrentan actualmente los museos, porque la organización de las consultas puede ser difícil. Lo principal es reconocer que se necesita tiempo para crear una relación positiva con un grupo, cualquiera que sea, y para demostrarle que sus consejos son valorizados creativamente. En junio de 1992, Leicestershire inauguró el mayor museo de ciencia e industria construido en el Reino Unido: el Parque de Descubrimientos de Snibston. Está situado en el emplazamiento de una antigua mina de carbón y tiene una extensión de más de 40 hectáreas. Como parte del proceso de planificación destinado a la apertura del museo, celebré reuniones con el «Grupo de Acceso» local. (Los Grupos de Acceso existen en todo el Reino Unido; son grupos de minusválidos que tratan de mejorar el acceso a los edificios y servicios en la vida cotidiana). Gracias a esas reuniones, pude tomar conciencia de muchos aspectos del diseño e interpretación que, como persona no minusválida, habría dejado de lado. Cuando se inauguró el Parque de Snibston, se garantizaba el acceso para todos: una flota de sillas de ruedas estaba a disposición de los visitantes, algunos objetos expuestos tenían carteles en braille y en relieve, había una gran cantidad de sillas y sistemas de circuito cerrado en todas las salas de reunión, así como un personal debidamente capacitado, en el marco de su formación ordinaria, en el tratamiento de personas minusválidas.

De todas maneras, la relación con los Grupos de Acceso no terminó allí. Durante la semana anterior a la inauguración, entre el Día de la Prensa y el Día de los Voluntarios, fuimos anfitriones de un Día del Acceso para completar nuestra evaluación de las instalaciones que ofrecíamos. Más de 400 personas minusválidas y grupos comunitarios vinieron a Snibston y obtuvimos valiosas informaciones sobre los logros y fracasos de nuestros esfuerzos. Además, como resultado de nuestra relación con el Grupo de Acceso, podemos ofrecer ahora algunos puestos de trabajo para jóvenes adultos con dificultades de aprendizaje. Me gustaría que todo esto se ampliara y se convirtiera en un programa concreto de contratación de personas minusválidas en el servicio.

El Día del Acceso me permitió elaborar un programa de mejoras para Snibs-

ton y ayudó a fijar las normas imprescindibles para nuestro servicio. También contribuyó a que los conservadores revisaran sus exposiciones y la interpretación de las mismas. Uno de mis colegas introdujo dibujos en relieve de varios objetos cuando se dio cuenta, conversando con un visitante, de que sólo el 4 % de las personas ciegas o con deficiencias visuales sabía leer en braille. Lo cual me demostró que la mejor manera de «fomentar la toma de conciencia» no consiste en publicar muchas páginas de estadísticas sobre (en este caso) las deficiencias visuales, sino en establecer un contacto básico, una comunicación con las personas. Por supuesto que no siempre es tan fácil de realizar. Snibston era un edificio nuevo, construido especialmente y de fácil acceso para todos; sin embargo, en Snibston fue donde tuve que librar mis batallas más difíciles. ¿Qué hacer cuando un decorador nos dice que una inscripción debe colgarse en la pared a cierta altura y sabemos que es demasiado alto para un niño o para una persona sentada en una silla de ruedas? La única respuesta es: luchar. Lleva tiempo influir en los enfoques de los colegas; pero Snibston ha demostrado que es posible. Además, ésta es la segunda parte de mi trabajo: formar y fomentar la toma de conciencia.

Formar y fomentar la toma de conciencia

Siempre debo recordar que otras personas enfocan este tema desde puntos de vista diferentes. Me percaté de que mis colegas pueden clasificarse en dos grupos. Por una parte, están quienes aprovechan la primera oportunidad que se les presenta para trabajar de manera diferente. Asisten a todas las reuniones que organizo, me prestan sus servicios durante los seminarios o los acontecimientos especiales y realizan una enorme cantidad de trabajo con el fin de mejorar el acceso y las consultas con un público mucho más vasto. Por otra parte, hay colegas que permanecen pasivos, no sé por qué. Pero creo que llega un momento en que servicios como los que ofrezco deben integrarse plenamente en la actividad principal de un museo. Lo cual implica una decisión directa de la administración; pero decir las cosas de este modo es simplificar una situación compleja. Hace falta un compromiso en el nivel superior de la administración y también se necesita producir una importante mutación cultural en una institución cuyos miembros jamás han abordado las cuestiones clave de las que me ocupo.

Como punto de partida, todos los museos deberían definir una política en cuanto a los minusválidos. Esta es un área de la que justamente me estoy ocupando ahora. La Comisión de Museos y Galerías del Reino Unido, en colaboración con la Asociación de Museos, acaba de publicar sus *Guidelines on disability for museums and galleries in the United Kingdom* (Directrices relativas a las personas minusválidas aplicables en los museos y galerías del Reino Unido). Estas se formularon tras un período bastante largo de consultas y varios años de campañas organizadas por asociaciones tales como Museums and Galleries Disabilities Association (MAGDA) (Asociación de Museos y Galerías para Minusválidos) y otras más. Estas orientaciones constituyen un valioso instrumento para cualquier museo que desee realizar una labor positiva en este terreno. Pero ¿quién las va a aplicar? Este es el problema. A no ser que se creen más puestos como el mío, temo que ello no ocurra, con lo cual se perderá una excelente ocasión. Adoptar una política adecuada no cambia automáticamente las cosas.

Se puede fomentar la toma de



© Servicio de Museos de Leicestershire

Los senderos de los terrenos que rodean al Museo de Snibston pueden recorrerse en todas las estaciones, lo que permite un acceso pleno y fácil.

conciencia de muchas maneras; un método eficaz consiste en involucrarse en la planificación y en la vida diaria del museo. Invito a los conservadores y a otros colegas a que, siempre que sea posible, me consulten. Sorprende mucho hasta qué punto es difícil obtenerlo: requiere tiempo y paciencia cambiar los esquemas profesionales de las personas. Además, existe el problema general de la logística y la escasez de recursos. A mi parecer, en cualquier actividad que emprenda un museo se deberá tener presente al visitante. Las necesidades de este último (reales o supuestas) deberían ser lo más importante, aunque reconozco que el asunto puede discutirse. Fomentar la toma de conciencia no es sólo promover la utilización de una terminología aceptable o niveles diferenciados de interpretación de las exposiciones; se trata, más bien, de hacer coincidir el concepto de calidad con el de igualdad. Hoy en día se escribe mucho sobre la prestación de servicios de calidad y la organización de exposiciones de alto nivel; pero si algunos sectores de la sociedad quedan excluidos de esas actividades, accidental o voluntariamente, entonces no se ha logrado la calidad. Gran parte de lo que trato de hacer es estimular y promover una práctica adecuada en todas las esferas de la vida del museo, y ser previsora de una manera creativa e inspirada. Mientras la igualdad no arraigue firmemente en el centro de las actividades artísticas, éstas serán, por definición, la prerrogativa de una élite.

La toma de conciencia es más vasta que la educación. Contribuyo a la realización de una gran variedad de programas de formación y coordino, de vez en cuando, algunas actividades específicas de formación. Esta es una tarea que suelo realizar cuando se prepara un taller o un proyecto particular. En mayo de 1991, coordiné una serie de talleres en el marco de la Semana Nacional de los Niños Sordos, que ese año celebraba «El arte en la vida de los niños sordos». Los talleres estuvieron a cargo de miembros del personal que tenían poca o ninguna experiencia en materia de comunicación con niños total o parcialmente sordos, por lo que se organizó un cursillo de formación antes del taller.

Siempre que puedo, utilizo a formadores que ya tienen experiencia con los minusválidos y sus problemas. La mayor parte del trabajo consiste en derribar barreras y facilitar las consultas y el diálogo. Los mayores obstáculos con que tropiezo son el miedo y la falta de comprensión. Siento que existe un arraigado esnobismo intelectual en los niveles superiores de la profesión museística que tiene que desaparecer. Por ejemplo, para ser socio de la Asociación de Museos del Reino Unido sigue siendo necesario someterse a un examen de conocimientos artísticos a partir de objetos de las colecciones. Estas calificaciones son útiles, a menudo imprescindibles, pero crean una jerarquía que desvaloriza realmente las competencias y conocimientos que pueden aportar otros profesionales. Considero que la situación tiene que cambiar y confío en que podamos contribuir a ese cambio.

Estrategia de superación

¿Qué hacer para cambiar una cultura? Es preciso tener paciencia..., ¡algo que no siempre me caracteriza! No cabe duda de que la mejor manera de lograr que las personas y las organizaciones cambien es mostrarles los beneficios que van a obtener con ese cambio. La innovación más útil, conseguida gracias a la creación de mi puesto, ha sido probablemente el surgimiento de una «estrategia de superación». En muchos lugares se realizan actividades educativas de este tipo, en general complementarias, pero lo que importa es la categoría que se les confiere. En honor a la verdad, debo decir que cuando me hice cargo de mi puesto fui recibida con cierta hostilidad y, sin lugar a dudas, con una actitud cautelosa. Era evidente que, para el resto del personal, el concepto de estrategia de superación suponía una mayor carga de trabajo y el debilitamiento de las actividades en curso. Un colega pensó que me habían contratado como conductora del minibús (donde podían caber 15 sillas de ruedas) que se acababa de adquirir como apoyo logístico del puesto que yo venía a ocupar. Decir que la profesión no está en condiciones de superarse sería menospreciar a tantas personas excelentes que han trabajado en la comunidad local durante años; pero, en un sentido organizativo, dicho trabajo constituye la excepción, más que la regla.

El trabajo que realizo en la comunidad adopta diversas formas. En general, trabajo basándome en proyectos y a menudo empleo mucho tiempo en lograr su financiación mediante fuentes exteriores. A la Semana Nacional de los Niños Sordos, en 1991, siguió un segundo proyecto en 1992: una temporada de danza y pantomima en el Museo de Tecnología de Leicestershire. Suelo utilizar mucho el arte dramático. En una serie de tres ciclos de seis semanas de duración cada uno, se presentaron las colecciones a personas con graves deficiencias en los centros rurales diurnos. Leicestershire mantiene relaciones desde hace tiempo con la Sociedad de Ciegos, debido, en gran medida, a que uno de los arqueólogos locales se interesa particularmente en este tipo de actividades. Visito regularmente los hogares y centros diurnos de ancianos con parte de las colecciones e intento organizar experiencias prácticas y creativas con ellos. No organizo ninguna sesión de terapia. Suelo ser consultada por las personas que los tienen a su cargo y por organizadores de grupos que tratan de poner en práctica actividades basadas en las artes, y represento al museo en diversos comités, oficiales y voluntarios, de todo el distrito. Constituyo realmente un vínculo entre el servicio museístico y sus visitantes tanto reales como potenciales. Mi objetivo es facilitar las cosas y permitir que las colecciones cobren vida y sean accesibles en el sentido más pleno de la palabra.

Si alguien me pidiera que definiese la noción de «igualdad de oportunidades», respondería: «que todos puedan tomar una taza de té y acceder a los servicios higiénicos». Tal vez sólo sea un punto de partida, pero en muchos casos lo que hace falta es algo tan esencial como eso. Me parece bastante difícil determinar las competencias que utilizo en mi trabajo. Creo que, en términos generales, se trata de sentido común y eficacia. Deberíamos alentar a todos los museos del mundo para que establezcan sus normas mínimas tanto en materia de prestación de servicios como de consultas y políticas efectivas y significativas. Todos los servicios o edificios necesitan tener políticas sobre la participación de la comunidad y las personas minusválidas. Deberían crear canales de comunicación con sus comunidades (en todos los niveles) y asumir la responsabilidad de administrar el patrimonio y la cultura de manera que resulten más accesibles para todos. Creo que mi mejor aptitud es mi capacidad de salir del museo a fin de observarlo crítica y objetivamente. Todo lo que le pido al mundo de los museos es que aprenda a escuchar; así está ocurriendo en Leicestershire, donde mis colegas están adoptando una actitud cada vez más atenta. ¡No se puede decir lo mismo de muchos otros museos! ■

El educador de museos, defensor del público

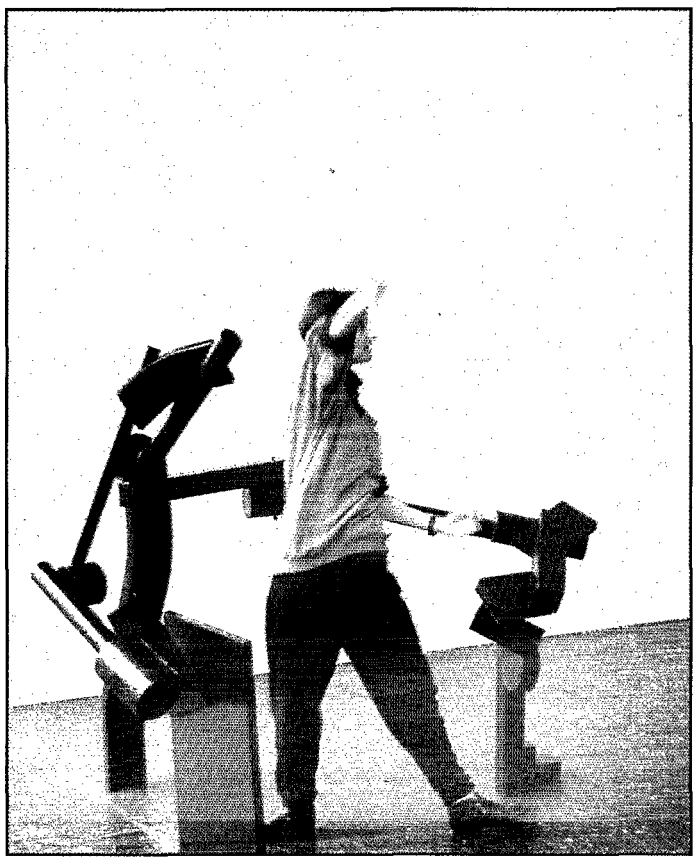
Cornelia Brüninghaus-Knubel

Los educadores que trabajan en los museos son, como se describe en este artículo, personas polivalentes que deben destacarse en muchos campos. La autora, jefe del Departamento de Educación del Museo Wilhem Lehmbruck de Duisburg, Centro Europeo de Escultura Moderna, ha presidido el Comité Internacional de Educación y Acción Cultural del ICOM y tiene más de veinte años de experiencia en el ámbito de la educación en diversos museos de arte de Alemania.

Aún sigue siendo difícil obtener información pormenorizada sobre la carrera de este tipo de educadores. Para el público, son las personas que se encargan de las visitas guiadas, especialmente las destinadas a los niños. Estas ideas superficiales y vagas están generalizadas incluso en los propios museos. Por otra parte, también se ha corrido la voz de que gracias a estos educadores, los museos son más acogedores o, incluso, de que contribuyen a aumentar la venta de entradas. Considerada desde este punto de vista, su función se acepta, pero al mismo tiempo se limita a un área controlada y, por lo tanto, se la deja operar sola, paralelamente a las demás funciones del museo, pero independiente de ellas.

En los últimos veinticinco años, los educadores que trabajan en los museos han estado luchando por franquear estas vallas y, según parece, hoy por fin empiezan a cambiar las cosas: tanto los museólogos y los encargados de planificar las exposiciones como los educadores comienzan a trabajar en equipo. Las razones que explican esta nueva situación radican en el reconocimiento cada vez mayor de que el componente social de esta actividad, es decir, la responsabilidad para con el público, sólo se puede lograr gracias a un esfuerzo concertado. Además, cuando disminuyen los recursos financieros y se vuelve cada vez más difícil financiar exposiciones sofisticadas y efectuar nuevas adquisiciones, el personal que trabaja en los museos tiene que encontrar nuevas formas de presentación para las colecciones existentes. Ya es hora de revalorizar a los educadores, el puesto que ocupan en la jerarquía de los museos, su formación, sus calidades y sus competencias profesionales.

Cortesía del autor



Interpretación de una escultura moderna del artista británico Tim Scott por la bailarina y educadora Susanne Martin, en el Museo Wilhelm Lehmbruck de Duisburg (Alemania), 1992.

«Talento para todo y conocimientos especializados»

Después del vestíbulo principal del museo y de la ventanilla donde se compran las entradas, el teléfono del departamento de educación es el primer vínculo entre la institución y el público; aquí se realizan los primeros contactos personales que definirán las futuras relaciones del museo con sus visitantes. Huelga decir que éstas deben ser positivas. Se considera que el educador es la persona que debe velar por ello.

En los museos hay otros empleados que también están en contacto con el público, como los guardianes, las personas encargadas del guardarropa o de la tienda de recuerdos. No obstante, a pesar de que suelen contestar las preguntas que les hacen los visitantes, rara vez son reconocidos como fuentes esenciales de información. Sin embargo, esto también está cambiando; éste es el caso, por ejemplo, de la Tate Gallery de Liverpool o de los museos canadienses. Incluso en el museo donde trabajo acabamos de terminar el primer curso de formación destinado a los guardianes.

Existe una enorme presión para que la actividad del educador logre buenos resultados porque, contrariamente a lo que sucede con la escuela o el trabajo, el museo no es una institución de carácter obligatorio; para que los visitantes regresen al museo, deben marcharse con una impresión positiva. Para lograrlo, como decía un colega neerlandés, no se necesita un especialista, sino más bien una persona con talento para todo y con conocimientos específicos. El educador ideal tendría que ser: en primer lugar, un especialista y experto en los múltiples aspectos de la colección, por oposición al conservador quien, por lo general, se ocupa de algunas partes de la colección en un momento determinado; en segundo término, un pedagogo capaz de transmitir eficazmente sus conocimientos, que se mantenga al día sobre los últimos avances y presente los resultados de manera inteligente e innovadora a diferentes tipos de grupos; y, finalmente, un sociólogo y especialista en mercadotecnia quien, por estar familiarizado con diversos estratos sociales y grupos de destinatarios, pueda desarrollar programas apropiados. Evidentemente, a todos estos talentos debería sumarse el carisma o magnetismo personal —debe ser una persona que combine las calidades de una azafata, una vendedora y una madre—, de modo que el público tenga la impresión de que está en buenas manos.

Por extraño que parezca, la mayor parte de los educadores que trabajan en museos se aproximan bastante a este «ideal», lo cual se debe, indudablemente, a sus antecedentes profesionales y a su formación, que abarcan una gran variedad de calificaciones. En la mayor parte de los países, no existen requisitos fijos para los puestos de educadores, ni tampoco un programa de estudios obligatorio; tampoco se ha llegado a un acuerdo sobre las calificaciones exigibles para presentar una solicitud de empleo. Sin embargo, parece que empíricamente sí se sabe qué condiciones hay que reunir para poder postular.

Si el lector tuviera que preguntar a muchos de estos educadores cuáles son sus antecedentes, qué han aprendido, o cuáles son los conocimientos y competencias en que se han especializado, se sorprendería por la diversidad de sus estudios y de los cursos de formación permanente recibidos, y por su gran entrega a los grupos o asociaciones que organizan congresos periódicamente. Todo ello muestra claramente hasta qué punto la interdisciplinariedad y el intercambio son importantes para los educadores y sus carreras.

Es común, por ejemplo, que alguien que haya estudiado biología o historia del arte también haya recibido una formación pedagógica y viceversa, tras lo cual, de ser posible, obtendrá un diploma de museología o recibirá una formación sobre las técnicas psicológicas necesarias para propiciar la dinámica de grupos durante el trabajo con el personal o con los visitantes. He conocido a otros educadores que, por haber estudiado o por su talento personal, son artistas, actores o bailarines muy competentes y que tam-



Cortesía del autor

Tickey Pule, educadora en el Museo Nacional de Botswana, durante un programa de extensión en Takatokwane, una aldea de Kalahari, muestra y explica algunas piezas del patrimonio de Botswana en un aula, 1990.

bién podían trabajar en un centro científico. Por otra parte, es cada vez más necesario que los jefes de los departamentos de educación de los museos estén preparados para ejercer funciones de gestión. Un título en economía o en administración de empresas puede ser útil. Enumerar todas las calificaciones que poseen los educadores que trabajan en los museos sería probablemente aburrido. Lo que sí puede decirse con seguridad es que el educador de museo especializado en una sola disciplina se ha vuelto obsoleto y que la tendencia hacia la diversidad debe ser la nueva norma.

En varias universidades y facultades existen programas de estudios especiales de museología. Si bien la formación del educador que trabaja en el museo forma parte del programa, no constituye una disciplina independiente; la formación se brinda junto con estudios que conducen al ejercicio de otras funciones. La mayor parte de los programas de estudio forman parte del nivel de posgrado, es decir, se sitúan después de la obtención de un grado académico o de un título en educación. Es imprescindible que dichos cursos sean más accesibles para profesionalizar la capacidad de comunicación de este tipo de educadores, para ayudarlos a reflexionar sobre su trabajo, así como para posibilitar análisis metódicos y publicaciones. Además, la formación académica en educación y museología será útil para que el educador afirme su papel en relación con los otros empleados de la institución, en la medida en que es capaz de definir las cuestiones y los problemas educacionales, y sus conclusiones servirán para promover las nuevas estrategias y políticas de los museos.

Todas estas medidas permitirían sacar al educador de los nichos, sótanos y talleres en los que suele encontrarse para que desempeñe sus funciones en las galerías y salas de museos donde pueden sentirse su peso y su presencia.

«El arte de trabajar con objetos»

Aunque las necesidades de los museos varían según su historia, sus colecciones, el medio en que se encuentren y sus objetivos, se pueden definir algunas tareas generales para todos los educadores. Una vez analizada la situación actual de los museos y definidos sus objetivos, es decir, su política en materia de comunicación, se podrá esbozar un programa educativo adaptado al usuario. Entre el personal de los museos, los educadores se convierten

Cortesía del autor



Una voluntaria hace las veces de vendedora en el pueblo de Old Sturbridge, Massachusetts (Estados Unidos de América), 1986.

en los especialistas en cuestiones sociales y de comunicación. El público efectivo y potencial está constituido por grupos de destinatarios hacia los cuales los educadores dirigen sus actividades de investigación y programación. Valiéndose de sus experiencias e investigaciones, los educadores deben tomar en consideración todas las expectativas, necesidades y pautas de comportamiento de grupos muy diversos: desde los preescolares hasta los alumnos que cursan los últimos años; desde los analfabetos hasta los eruditos; sin olvidar las minorías étnicas, los profesores, los obreros o las mujeres. Deben elaborar métodos adecuados para atender las diferentes formas de aprender y disfrutar, lo cual significa que tienen que conocer perfectamente los diversos medios de comunicación que pueden utilizarse en los museos y velar por ponerlos en relación constante con las colecciones. En este sentido, deben actuar en estrecha cooperación con los directores y conservadores durante la preparación de la exposición, el etiquetado, así como la producción de material impreso y audiovisual destinado a la enseñanza y la información. Otros aspectos de su labor incluyen la preparación del material pedagógico que se utilizará fuera del museo, como por ejemplo, series de folletos didácticos, maleta de materiales educativos, diapositivas, introducciones, etc. Tampoco han de olvidarse las nuevas técnicas de actuación y representación de papeles, la danza y la expresión corporal, las experiencias sensoriales, la música y otros enfoques no verbales para abordar las obras, conocerlas, comprenderlas, y apreciarlas. Graham Carter, de Beaulieu (Inglaterra), las ha llamado «el arte de trabajar con objetos», pues sirven para que los visitantes mejoren la calidad de sus visitas a los museos.

Naturalmente, los educadores que trabajan en los museos deberían participar en el proceso de planificación de las exposiciones temporales; en realidad, no sucede a menudo, ya sea porque los departamentos encargados de la conservación y la educación están administrados separadamente, ya sea debido al gran volumen de trabajo, a la falta de personal o de recursos financieros. La idea de convertir al educador que trabaja en el museo en defensor y portavoz del público en todos los procesos de toma de decisiones referentes a las exposiciones y a la programación ha prosperado en la Smithsonian Institution de Washington y en el Canadá. Entre otras cosas, el educador promueve los intereses y necesidades del público, prevé sus actitudes y establece relaciones con los grupos pertinentes. Hasta que no se creen esas relaciones estrechas dentro del museo, muchos educadores preferirán organizar sus propias exposiciones didácticas,

pedagógicas, participativas, puestas en escena en sus propias áreas, en el museo infantil o en su departamento.

Ahora bien, crear y fomentar unos servicios de enseñanza de calidad también exige una buena dosis de trabajo administrativo. Primero, toca definir los objetivos, metas y prioridades y tomar decisiones en cuanto a la programación. A continuación, se debe proceder a la selección y formación del personal, realizando todos los esfuerzos necesarios para obtener los fondos y su asignación para estos puestos. Dada la amplia variedad de especialistas que forman parte del departamento de educación, es necesario mantener su individualidad y, al mismo tiempo, consolidar concepciones comunes a todos. Si bien organizar los horarios para los programas, las visitas, el personal y las salas lleva mucho tiempo, es una actividad tan importante como asignar medios y financiamiento.

La creación de redes

Los educadores no siempre han sido bien recibidos en los museos; han tenido que luchar para conseguir esos puestos y la mayoría de las veces se encuentran más bien en la base de la pirámide jerárquica. Entre tanto, sin embargo, nos hemos convertido en unos vínculos insustituibles entre la institución y el público. Característica de nuestro trabajo es la creación de una red entre el objeto y el público, entre el público y el museo, así como entre el museo y otros grupos de la sociedad.

Cuando trabajan en museos de tamaño intermedio, como es mi caso, los educadores tienen una ventaja sobre los que ejercen sus funciones en instituciones grandes, a saber: participamos personalmente en todas las actividades citadas. Nuestra labor es polifacética: crear programas, formar a los compañeros de trabajo, impartir cursos de perfeccionamiento para maestros y profesores, planificar exposiciones, ocuparnos de los grupos, obtener financiamiento, promover los derechos de cogestión durante las reuniones y la planificación de las exposiciones, etc. Esta es una de las estructuras organizativas posibles para los servicios educativos del museo, que presenta la ventaja de estar bien integrada en el museo y, por consiguiente, menos aislada de la red interna. La otra posibilidad es que exista un gran servicio central encargado de la educación, que tenga a su cargo uno o más museos dependientes de la misma administración. La ventaja de este modelo es la independencia en el proceso de toma de decisiones; su poder y su responsabilidad se encuentran dentro de la institución, pero su influencia en el museo es prácticamente inexistente. Ya se trate de una estructura pequeña e integrada, o de una organización de envergadura e independiente, los servicios de educación de los museos sólo pueden ser eficaces en las siguientes condiciones: si se dispone de puestos permanentes exclusivamente dedicados a la educación para garantizar la continuidad del trabajo, dado que esta labor exige una atención total y que el tiempo y la paciencia son esenciales para crear las múltiples conexiones necesarias en la sociedad; si se asegura que los servicios de educación pueden contar con un presupuesto fijo, para conservar lo que se ha logrado y posibilitar el desarrollo; si se brinda una formación profesional especializada y un perfeccionamiento periódico a los colegas de trabajo.

Estas exigencias pueden parecer evidentes, pero la experiencia muestra que muchos encargados de la financiación de los museos consideran que los conservadores pueden asumir la función educativa; en caso de recortes presupuestarios, el primer departamento afectado será el nuestro. Lo único que muestra esta actitud es que nuestra actividad se considera como un servicio auxiliar y no como si fuera parte integrante de las funciones del museo.

Los propios educadores pueden dejarse seducir por la idea de que su función consiste en limitarse por ejemplo a comentar manifestaciones importantes del museo, en vez de desempeñar un papel fundamental en la definición y aplicación de su política, lo que supone una comprensión de la educación museística como un campo que se debe formar y desarrollar activamente, y donde las decisiones se adoptan independientemente. Los educadores deben asumir esta posición resueltamente, si quieren que su labor sea relevante y que se los considere como miembros de pleno derecho dentro y fuera del museo. En este sentido, deben crear sus propios programas y realizarlos. ■

Las profesiones museísticas en los Estados Unidos: ausencia de un sistema

Jane R. Glaser

En los Estados Unidos no existe ningún sistema general aplicable a todos los museos, observándose más bien un alto grado de individualidad, independencia y flexibilidad. El resultado, como lo explica Jane R. Glaser, ha sido una gran variedad de estructuras y puestos de trabajo que desafían cualquier estandarización y clasificación. La autora es asistente especial de la Oficina del Subsecretario de Artes y Humanidades de la Smithsonian Institution en Washington, D. C.

«Existir es cambiar,
cambiar es madurar,
madurar es crearse indefinidamente.»
Henri Bergson, filósofo francés
(1859-1941)

Desde su fundación en el siglo XVIII, los museos de los Estados Unidos han estado en constante proceso de creación. Del mismo modo, los cargos en los museos han evolucionado constantemente. No se ha logrado llegar a un sistema de clasificación de puestos de trabajo museísticos definitivo, ni parece conveniente hacerlo, habida cuenta de la diversidad de tamaño, disciplinas y misiones de los museos en los Estados Unidos, cuyo número supera los 8.000.

Con mi socio Artemis Zenetou, durante los dos últimos años me he dedicado a planificar, investigar y escribir un libro de doce capítulos titulado *Planning museum careers* (Planificación de las profesiones museísticas), que se publicará este año. Tras realizar casi cien entrevistas con profesionales de los museos, varias encuestas nacionales, cientos de conversaciones informales con personas vinculadas al museo y contando con tres grandes especialistas de museos de renombre nacional como autores de cuatro capítulos, así como con una vasta investigación bibliográfica, debo señalar que muchas de las conclusiones de este artículo se apoyan tanto en esa investigación como en mis casi treinta años de observaciones personales y experiencia en el sector museístico.

En el comienzo...

Los orígenes europeos de los norteamericanos de los siglos XVIII y XIX se reflejaron en los museos debido a la importancia que daban a la flexibilidad de la función del conservador como «custodio» de las colecciones, desde las «vitrinas de curiosidades» hasta las colecciones privadas de arte de los ciudadanos adinerados. Sus métodos de «custodia» variaban según el tipo y la índole de los objetos y obras de arte puestos bajo su cuidado.

Al no haber autoridades ni mecanismos de control gubernamentales específicos, tampoco había políticas, normas o reglamentos nacionales ni, por cierto, procedimientos uniformes. Los primeros museos de arte generalmente tenían prácticas aceptables de estética y pericia, y los criterios académicos prevalecieron en la selección de lo que debía coleccionarse tanto en historia como en ciencias naturales. Los cargos del museo se asignaban de manera más o menos casual, por autodesignación u, ocasionalmente, por nombramiento del consejo de administración de la institución. Sin embargo, no había descripciones de puestos, ni mucho menos requisitos escritos para aspirar a un puesto de trabajo. Frederic A. Lucas, conservador del Brooklyn Institute en el siglo XIX, afirmaba: «A mi juicio, un conservador nace, no se hace. No creo que se pueda enseñar a un hombre [casi todos en esa época eran hombres] el oficio de conservador. El conservador es el resultado de una combinación de aptitudes naturales y circunstancias.»

Otros, en cambio, pensaban de manera diferente. George Brown Goode, de la Smithsonian Institution (fundada en 1846), fue uno de los primeros museólogos norteamericanos que propuso la adopción de principios y normas para el personal de estas instituciones. A fines del siglo XIX sostuvo que «la inteligencia, una educación humanística, las aptitudes administrativas, el entusiasmo y un don especial que podría llamarse "sentido museístico" son los requisitos».

Fue durante este período, y a principios del siglo XX, cuando se crearon los primeros programas de formación mu-

seológica. En una reunión de la American Association of Museums (AAM) celebrada en 1910, tras una encuesta destinada al personal de dirección de los museos, el doctor A. R. Crook, del Museo de Historia Natural del Estado de Illinois, presentó una lista de 50 preguntas para determinar quién reunía los requisitos para trabajar en un museo. Entre ellas figuraban cuestiones como el nivel de estudios, competencias museísticas, historia y filosofía del museo, técnicas de exposición y capacidad para administrar un museo. La dirección, obviamente condicionada por las ciencias naturales, añadía que el candidato debía «gozar de buena salud, saber manejar una canoa y estar habituado a las condiciones penosas de la vida en campamento y del trabajo de exploración».

A medida que los museos se multiplicaban y ampliaban, fue necesario dotarlos de una administración, y a menudo el conservador se convirtió en director. Una vez más, este personal no disponía de deberes y responsabilidades formuladas por escrito, contaba con poca o ninguna formación museológica o administrativa y, en general, se guiaba por su sentido común y el del consejo de administración de la institución.

Poco después, los museos comenzaron a analizar su misión, sus funciones básicas y sus responsabilidades tanto en relación con los objetos como con el público. Se necesitaban personas responsables que tuvieran el tiempo, la entrega y las competencias indispensables. Al comienzo, fueron voluntarios que prestaban servicios a tiempo parcial; adquirían experiencia y competencias en el puesto de trabajo y seguían procedimientos de «ensayo y error».

Más tarde, en 1917, la AAM creó el primer Comité de Investigación sobre Estudios Museísticos, que llegó a la siguiente conclusión: «A juicio de este comité, el trabajo en el museo debe considerarse una profesión, y tanto el equipamiento necesario como la competencia de sus miembros deben responder a normas elevadas. Un buen profesional de museo nace, no se hace... y por más formación que reciba, una persona que no tenga la inclinación y el temperamento necesarios no podrá desempeñar adecuadamente un cargo en el museo. En cambio, cuando se encuentran personas con las dotes adecuadas, se les debe brindar formación.» Cabe preguntarse si no fueron éstas las semillas del elitismo que se ha perpetuado en los museos.

Afortunadamente, otras personas del sector pensaban de manera bastante diferente. John Cotton Dana, director del Museo de Newark, al planificar su curso de formación destinado al personal de los museos, afirmaba en 1925 que «los empleados deberían ser competentes, gracias al estudio y la observación, en la práctica del arte de explicar, sugerir, estimular y, a veces, incluso de instruir».

A medida que los museos se multiplicaban en el siglo XX, se puso de manifiesto que sus infraestructuras eran muy variadas. Dadas las características tan peculiares de cada museo, se consideró poco conveniente y prácticamente imposible definir requisitos rígidos para cubrir los puestos. Se fueron estableciendo pautas para cargos tales como director, conservador, educador, archivista, decorador, etc. Sin embargo, cada museo definía dichos cargos en función de lo que quería realizar, de su presupuesto, así como de las preferencias del director y del consejo de administración.

Los museos han gozado de gran flexibilidad y de grandes posibilidades para innovar en el marco de sus estructuras operacionales. La variedad de organigramas muestra la diversidad de estilos en la gestión y la atribución de puestos de responsabilidad. Los títulos de los cargos difieren de manera significativa. Unos cargos similares pueden recibir denominaciones tan diferentes como las de director adjunto, director asociado, director auxiliar o vicepresidente. Puede haber un encargado de educación, un director de programas para el público o un especialista en educación, pero también es posible que no exista ningún departamento de educación.

El número y la variedad de puestos de trabajo dependen del tamaño y la estructura financiera del museo. Algunos cargos sólo existen en los museos importantes y con suficiente financiación, que cuentan con colecciones amplias y diversas. Los museos de mediana envergadura suelen prescindir de algunos cargos o bien combinar varios puestos de trabajo en función de sus recursos. Un museo pequeño cuenta con poco personal permanente, pero éstas personas deben ser polivalentes y encargarse de las otras funciones. Dichos miembros del personal podrían denominarse «generalistas».

Los cargos en los museos no están sujetos a normas escritas establecidas, pero hay algunas funciones que presentan características comunes. Si bien los museos norteamericanos se muestran reacios a la normalización, el reconocimiento de esas características comunes ha contribuido bastante a determinar y establecer normas, principios éticos, pautas de profesionalismo y niveles de excelencia en los resultados.

Entre los factores que contribuyeron a esta evolución se puede mencionar el programa de acreditación de la AAM, iniciado en 1970 y destinado sólo a los museos que deseaban lograr estatutos institucionales. En virtud de este programa, los museos emprendieron un examen de la situación de su personal. El personal profesional, tal como se lo describe en el proceso de acreditación, ejerce una «profesión relevante para la museología o la dis-

ciplina museística y tiene capacidad para asimilar el saber». La creación y el desarrollo, en el seno de la AAM, de comités de estandarización profesional para educadores, conservadores, diseñadores de exposiciones, archivistas, relaciones públicas y mercadotecnia, desarrollo y formación profesional, que han redactado, o están redactando, códigos deontológicos, han tenido consecuencias importantes. El código deontológico de la AAM, recientemente revisado, es una prueba más del proceso de maduración que caracteriza a los museos.[1]

El reconocimiento de las personas que trabajan en los museos ha sido estudiado y debatido durante muchos años en los Estados Unidos. (El American Institute for Conservation ha dado un paso positivo en esta dirección al crear la categoría de *fellow* para los conservadores miembros de él). Se ha seguido con atención la experiencia de los otros pocos países que han tratado de abordar la cuestión. El sistema elaborado en el Canadá resultó un fracaso, mientras que el Reino Unido ha luchado durante años para elaborar un sistema y aún hoy continúa sus esfuerzos en este sentido.

La exigencia de un diploma para contratar a empleados de museo en los Estados Unidos no ha suscitado gran entusiasmo, y si bien se han redactado normas y criterios para los programas de estudios museísticos, éstos nunca han sido aceptados oficialmente por la AAM. La mayor parte de las personas vinculadas con los museos están muy satisfechas por el hecho de que el gobierno no haya adoptado ninguna decisión al respecto. Ni siquiera los pocos museos que reciben subvenciones del gobierno se adhieren siempre a las clasificaciones de puestos de las instancias federales.

En la obra *Planning museum careers* se incluirán 30 descripciones de cargos con los requisitos en materia de educación, experiencia, conocimientos, aptitudes y competencias. Literalmente hablando, hemos interrogado a cientos de personas que pertenecían a todas las categorías del mundo del museo, y si bien se llegó a un consenso sobre los criterios, no existe acuerdo total sobre los detalles. El sector está impregnado de un independiente y sano espíritu de individualidad creadora, a pesar de que entre los colegas se exige cierto profesionalismo.

Nuevas identidades, nuevos puestos de trabajo

Muchos de los cargos descritos en *Planning museum careers* son relativamente nuevos en el sector museístico: han sido reconocidos como cargos distintos y considerados parte del personal de los museos sólo en los últimos diez o quince años. Las prácticas de contratación se ven afectadas por las transformaciones de la sociedad, las nuevas tecnologías, la toma de conciencia de la comunidad, la responsabilidad ante el público, la legislación, las cuestiones sobre diversidad cultural, la preocupación por las cuestiones ambientales, la responsabilidad respecto de las colecciones, las limitaciones financieras, los problemas legales y la insistencia en el profesionalismo. Entre los ejemplos de las últimas tendencias en materia de cargos museísticos se pueden citar los puestos de: responsables de la información y de los medios de comunicación, abogados, científicos especializados en conservación, encargados de desarrollo, planificadores de exposiciones, personal de salud, directores de comercialización, administradores de colecciones y coordinadores del personal voluntario y de las actividades de extensión.

Una tendencia relativamente reciente, observada en algunos de los museos más

grandes, ha sido la de contratar como directores a presidentes de empresas o universidades, alegándose que los museos deben ser dirigidos con un enfoque más empresarial. Todos coinciden en que estos procedimientos son necesarios para garantizar el rendimiento de cuentas y sólidas prácticas financieras. Sin embargo, en la comunidad museística se manifiesta una gran resistencia a esta orientación, pues la mayoría se aferra a la idea de que una persona formada en las disciplinas museísticas —con conocimientos de gestión y asistida por una persona que se ocupe de la gestión financiera— es más apta para comprender el objetivo y contenido de las colecciones, responder al público, dirigir, inspirar y estimular al personal, comprender cabalmente la misión intrínseca de la institución, representar el museo ante la comunidad y tener una visión del futuro.

En vísperas de un nuevo siglo, quedan aún muchas preguntas por responder respecto de cuestiones cruciales para los museos. Cabe preguntarse si se justifica seguir discutiendo sobre la existencia o no de una «profesión» museística; si un conjunto de puestos de trabajo constituye una profesión; si las disciplinas, las publicaciones y los conocimientos conforman una profesión e, incluso, si todo esto tiene realmente alguna importancia. ¿Es necesario determinar cuáles son los elementos realmente importantes para la profesión museística? Si, como sugiere Stephen Weil, director adjunto del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (Washington, D. C.), está surgiendo efectivamente un «nuevo paradigma de las funciones museísticas esenciales como conservar, estudiar y comunicar», ¿cómo modificará este paradigma las prácticas, los cargos y las carreras en el mundo del museo?

Es probable que los Estados Unidos sigan sin establecer un sistema particular de clasificación de los cargos del museo y que no se añada ninguna nueva categoría a las existentes. Tal vez sea más conveniente que cada museo defina sus normas y parámetros para los puestos de trabajo, pero haciendo hincapié en el aspecto ético y el profesionalismo, independientemente del cargo. Algunas competencias generales y esenciales, atributos y aptitudes personales, y hábitos de trabajo repercuten en la eficacia y el profesionalismo. Las cualidades que siguen siendo necesarias para lograr el éxito en el sector museístico son la entrega, la dedicación y una pasión por los objetivos y las metas de los museos. Esta cualidades no se pueden clasificar ni sistematizar.

Ha surgido una nueva visión del papel del museo en la sociedad, junto con un renovado sentido de la responsabilidad que entraña preservar y transmitir los valores culturales a la comunidad. Los métodos, competencias, técnicas y prácticas necesarios para ejercer estas funciones varían tanto como las categorías y los tamaños de los museos de los Estados Unidos. La diversidad de objetivos, metas y organización de los museos refleja la diversidad de la sociedad norteamericana. A medida que cambian los intereses, las orientaciones, la información, la tecnología, los problemas sociales y las actividades, se transforma también el carácter del museo. Los museos son instituciones educativas y sociales flexibles, que parecen orientarse en varias direcciones al mismo tiempo. Son ellos los que se crean a sí mismos (indefinidamente), así como las profesiones que en ellos se ejercen. ■

1. Véase Robert R. Macdonald, «Un código de ética para los museos de los Estados Unidos», *Museum Internacional* (París UNESCO) n.º 177, (vol. XLV, n.º 1, 1993, p. 53-56. (Ndlr.)

GS1016: especialista en museos

Mary Case

El carácter abierto de la situación profesional en los Estados Unidos que se ha descrito en el artículo precedente tiene una notable excepción: el personal de los museos subvencionados por el gobierno, cuyos puestos están definidos por la clasificación de los funcionarios públicos del gobierno federal. La Smithsonian Institution (Washington D. C.), que cuenta con unos mil empleados públicos, emprendió un proyecto de actualización de las descripciones y de la nomenclatura utilizadas para definir las normas del gobierno de los Estados Unidos en lo que respecta al trabajo de administración de las colecciones de museo. Mary Case es jefe de colecciones de la Smithsonian Institution, donde administra una colección nacional de 138 millones de piezas y especímenes. También es miembro del Comité Internacional de Documentación del ICOM (CIDOC).

Vivir en cualquier capital del mundo exige conocer el lenguaje de las siglas ordenadas numéricamente. Cada mañana, los empleados del gobierno de los Estados Unidos en Washington D. C. viajan apretadamente en las líneas de metro, autobuses y trenes con destino a la ciudad alfabética: DOD (Department of Defense – Ministerio de Defensa), DOE (Department of Energy – Ministerio de Energía), DOS (Department of State – Ministerio de Relaciones Exteriores) y NASA (National Aeronautics and Space Administration – Administración Nacional de la Aeronáutica y del Espacio). Cada uno de los 1,9 millones de funcionarios que trabajan en el mundo para el gobierno de los Estados Unidos conoce de memoria su grado y número de serie de GS (Government Service – funcionario público). Las secretarias (GS318), los programadores de computadoras (GS334), los historiadores (GS170) y los entomólogos (GS414) son remunerados y ascienden en el escalafón según sus conocimientos, competencias y experiencia, de acuerdo con la clasificación establecida por la Oficina de Administración de Personal (Office of Personnel Management – OPM).

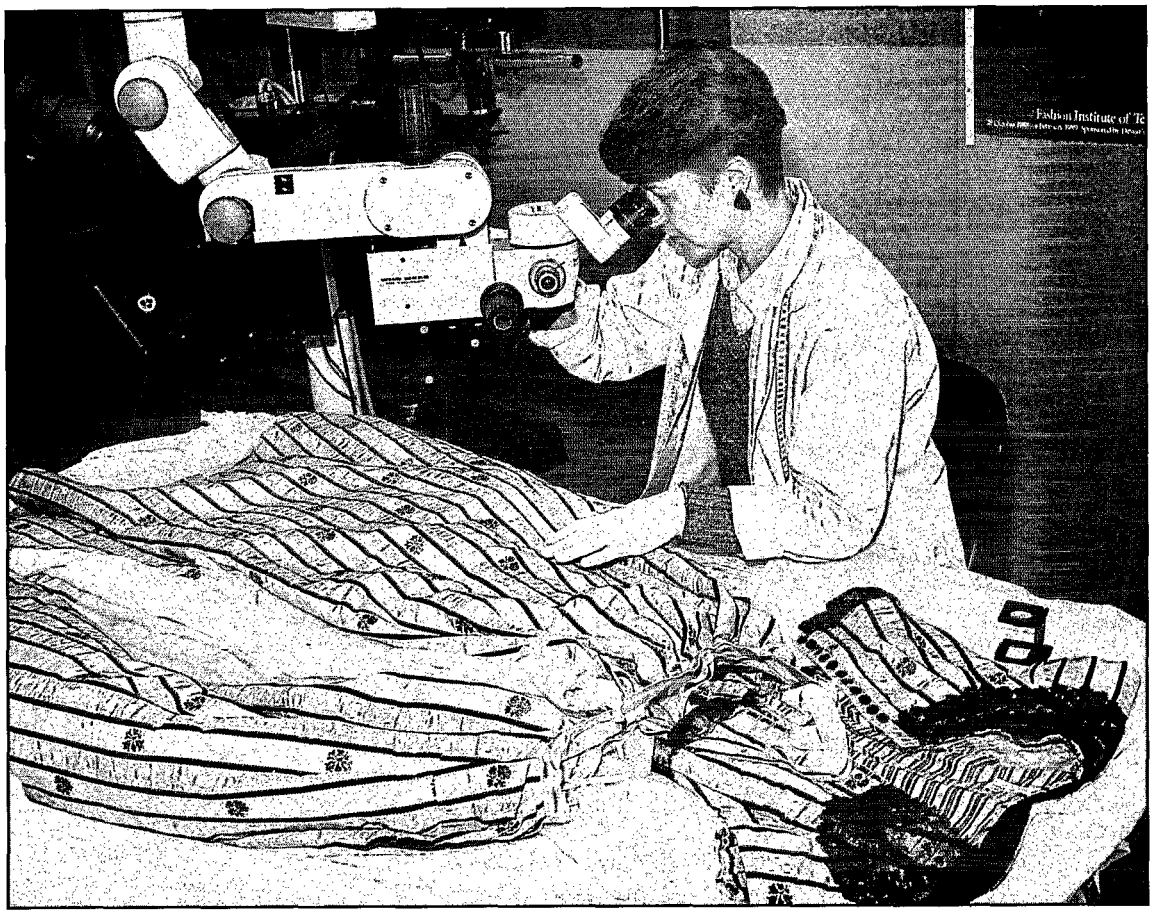
En 1992, la OPM y la SI (Smithsonian Institution) redactaron un Memorando de Acuerdo (Memorandum of Understanding – MOU) en que se daba inicio a un proyecto destinado a revisar la descripción del puesto GS1016 (especialista en museos), cuya última versión data de 1961. La norma GS1016 describe la administración de las colecciones de museo y las actividades de investigación afines, la preparación de exposiciones y los programas de servicio público. Esta labor requiere conocimientos sobre el funcionamiento y los programas de los museos, así como conocimientos especializados sobre las colecciones de un museo o el alcance de una investigación. Unas mil personas efectúan este trabajo en la Smithsonian, que emplea a la mayoría de los administradores de colecciones de todo el sector federal.

El presente artículo es un informe sobre la situación del Proyecto 1016, como se lo conoce en la Smithsonian Institution. El equipo encargado de este proyecto ha revisado la terminología y las definiciones propuestas, que describen con precisión, aunque en un estilo un tanto formal, la administración de las colecciones en el sistema federal.

Cómo funciona el Proyecto 1016

De conformidad con el Memorando de Acuerdo (MOU), los participantes en el Proyecto 1016 son miembros de la Oficina de Recursos Humanos de la Smithsonian Institution (SI/OHR), representantes de la administración y directores de colecciones de los museos de ciencias naturales, historia cultural y arte de la Smithsonian. En mi calidad de directora de la Oficina del Inventario (Office of the Registrar – OR), desempeño las funciones de coordinadora del proyecto. En cada disciplina —ciencia, historia, arte— se han creado grupos de trabajo para garantizar que se tengan en cuenta las ideas y preocupaciones de los profesionales de los museos.

Se contrataron los servicios de un experimentado especialista en clasificación de puestos, con muchos años de significativa experiencia en el sector gubernamental, a quien se encomendó el trabajo preliminar de investigación —principalmente por medio de entrevistas con los empleados— y la redacción de la primera versión de la norma. Una vez revisada y mejorada por el equipo del Proyecto 1016, esta primera versión se envía a la



© Harold Dougherty, Smithsonian Institution

El traje inaugural de Mary Todd Lincoln es objeto de una cuidadosa restauración para su inclusión en la exposición Trajes de primeras damas, en el National Museum of American History, Smithsonian Institution.

Oficina de Administración de Personal (OPM). A continuación, la OPM la distribuye para su examen y revisión por todas las dependencias del gobierno. Finalmente, la OPM publicará la versión definitiva de la GS1016 que, de esta manera, será la norma profesional estadounidense para el trabajo de administración de las colecciones de museo.

Cada conjunto o categoría profesional dentro del sistema del gobierno federal de los Estados Unidos es única. Cada una excluye a todas las demás. Las distintas profesiones se deslindan con la mayor precisión posible. Cuando puede producirse alguna confusión, los redactores mencionan expresamente las exclusiones. El Proyecto 1016 excluye a:

los restauradores, personal encargado principalmente de efectuar trabajos de conservación que requieren competencias especializadas para realizar labores técnicas o de investigación destinadas a la conservación y el cuidado de las piezas de museo;

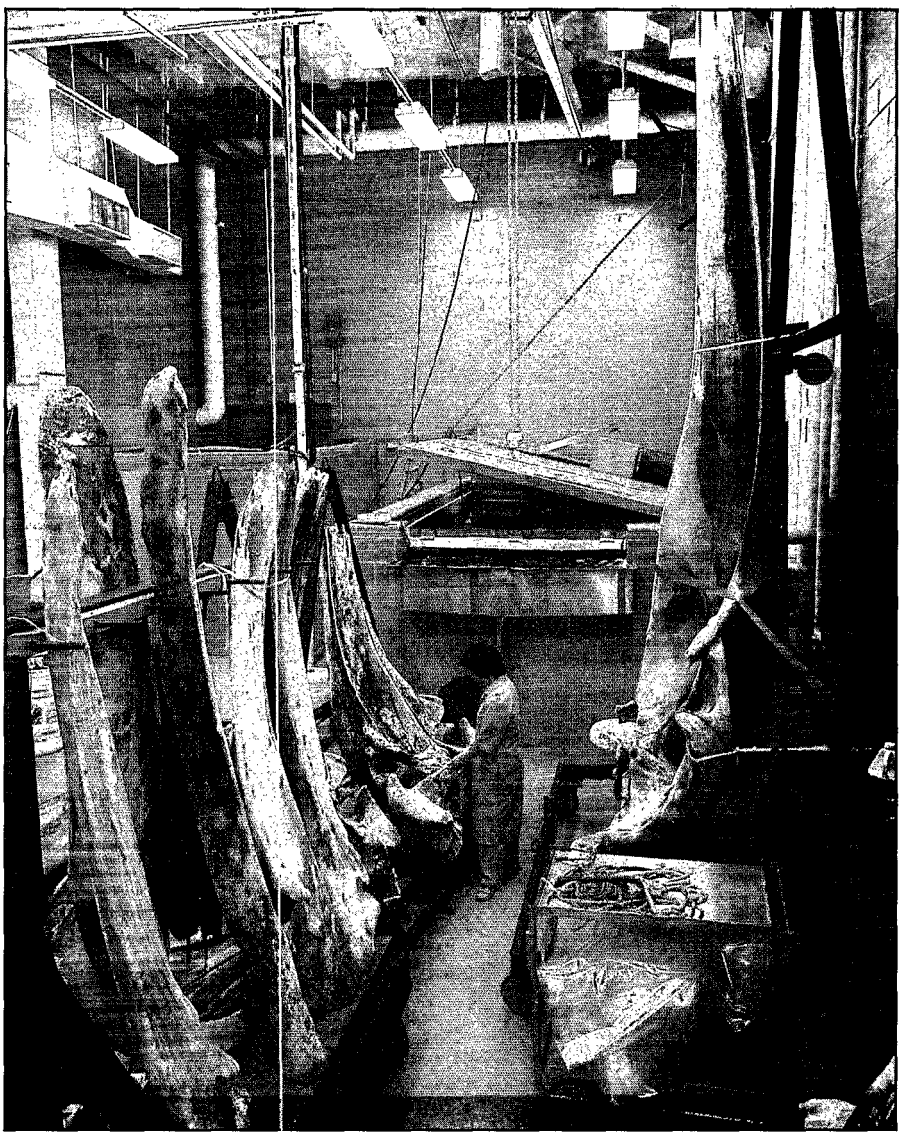
los conservadores, encargados principalmente de toda la gama de actividades de adquisición, investigación, exposición y servicio público relacionadas con las colecciones de los museos;

los asistentes de museo, personal encargado principalmente de un aspecto determinado del trabajo de apoyo museístico que requiere la aplicación directa de métodos y procedimientos normalizados;

los especialistas en exposiciones, encargados principalmente de la concepción, preparación e instalación de exposiciones;

los biólogos, historiadores, físicos, especialistas en ciencias sociales e historiadores del arte, encargados principalmente de efectuar investigaciones, y para cuya contratación se suele exigir como requisito un doctorado.

Los directores de museo siguen siendo la autoridad de referencia en lo que respecta a las actividades de investigación, colección, exposición y servicio público del museo. Orientan, adoptan o hacen adoptar las decisiones sobre el tema y el alcance de las investigaciones; la adquisición, el



© Diane Nordeck, Smithsonian Institution

El tanque de extracción de grasa de ballena del Centro de Apoyo a los Museos de la Smithsonian Institution sirve para preparar los huesos de las ballenas y de otros grandes mamíferos marinos con fines de almacenamiento e investigación.

préstamo y la baja en inventario de las colecciones; el contenido, la periodicidad y la concepción de las exposiciones; los objetivos relativos al servicio público y a los destinatarios.

En los museos, la delegación de responsabilidades a los especialistas varía considerablemente. Los conservadores, investigadores y administradores pueden ejercer un fuerte control. Sin embargo, los especialistas suelen trabajar en cooperación con los conservadores y los investigadores y no predominan las relaciones jerarquizadas entre supervisores y subordinados. Como lo habían previsto en los últimos años la mayoría de observadores del mundo de la administración, el desplazamiento de la autoridad fuera de las estructuras centrales y jerarquizadas mejora el funcionamiento. Este cambio se puso en evidencia durante las entrevistas realizadas en el marco del Proyecto 1016.

GS1016: las funciones de los especialistas en museos

Tras la realización de fructíferos intercambios de opiniones, el equipo encargado del Proyecto 1016 convino en que las funciones de los especialistas en museos son las que se describen a continuación.

Preparar y cuidar las colecciones: manipulación inicial, preparación de las piezas, almacenamiento y exposición a corto y largo plazo; seguridad, estabilización y conservación preventiva de las piezas; planificación y desarrollo de

servicios relativos a las colecciones; mejoramiento del contenido y el alcance de las colecciones; investigación sobre la administración de las colecciones.

Inventario: comprende la formulación de políticas y procedimientos; la administración de las transacciones relativas a la adquisición, utilización, cuidado, préstamo y baja de las colecciones; la determinación y el registro de la procedencia, así como el estatuto legal de las piezas.

Gestión de informaciones sobre las colecciones y la investigación: abarca la creación de fuentes de información mediante la recopilación, síntesis e incorporación de datos en presentaciones estructuradas y normalizadas; la definición de las necesidades de funcionamiento; el desarrollo de aplicaciones automatizadas; la elaboración de normas sobre datos relativos a áreas temáticas o funcionales, y de léxicos o glosarios controlados.

Servicio profesional: incluye el examen y la identificación de piezas; el préstamo, intercambio y donación de piezas; trabajo de campo; recopilación de datos, investigación y análisis de la información; acceso directo a fuentes de información, investigación en biblioteca u otros procedimientos de investigación.

Asistencia en investigación: investigación sobre temas relacionados con programas museísticos que pueden desembocar en publicaciones o en innovaciones técnicas.

Servicio público y museístico: comprende programas de educación tales como talleres, conferencias y giras; respuesta a diferentes tipos de encuestas; participación en comités, grupos de trabajo, etc., en interés del público y con miras a lograr los objetivos del museo.

Preparación y planificación de exposiciones: abarca la preparación del tema, el contenido y la presentación.

Administración general: incluye la planificación presupuestaria, la preparación a largo plazo del programa y la formulación de políticas y procedimientos.

Nomenclatura

Es fundamental utilizar un lenguaje preciso para describir el trabajo especializado en un sistema tan amplio como el del gobierno federal de los Estados Unidos. La norma GS1016 define cuidadosamente algunos de los términos utilizados en la administración de colecciones.

Acceso: posibilidad de que los visitantes, los especialistas y el personal aproveche los recursos del museo gracias a las oportunidades que ofrecen las actividades de investigación, exposiciones, publicaciones, programas educativos e interpretativos, respuestas a encuestas públicas, préstamo de colecciones y gestión de la información.

Registro de entradas: proceso o procedimiento formal para registrar una nueva pieza en la colección; estatuto asignado a la colección.

Rendimiento de cuentas: conjunto de actividades que garantizan el cuidado material y el control de las colecciones.

Catalogación: operación que consiste en clasificar las colecciones en forma metódica, por lo general con detalles descriptivos; integración sistemática de información funcional materialmente intrínseca e interna al museo con información de carácter estético, cultural, histórico y científico.

Colección: grupo de piezas o cantidad de material acumulado con algún propósito o como resultado de algún proceso; una «colección de museo» comprende unos elementos materiales —obras de arte, artefactos, antigüedades y especímenes— y otros intelectuales —publicaciones, derecho de propiedad intelectual, documentos y otros datos— relacionados con los elementos materiales.

Administración de las colecciones: instalación, mantenimiento, utilización y disposición de las colecciones de museo.

Exposición: presentación pública de piezas, generalmente con el propósito de informar y educar.

Pieza: todo lo que sea visible o tangible y que tenga una forma relativamente estable. Tratándose en particular de museos de historia y de arte, el término «piezas» se refiere a bienes coleccionables. En el trabajo museístico, el término «pieza» se suele utilizar para referirse a cualquier tipo de objeto, artefacto o espécimen.

Servicio público: presentación de colecciones o información temática en forma escrita u oral al público en general, a miembros del mundo académico o a profesionales; también comprende la respuesta a encuestas y la organización de conferencias, manifestaciones, visitas y actuaciones.

Registro: identificación de una pieza o una colección y determinación de su estatuto legal mediante la creación inmediata de un registro conciso y permanente.

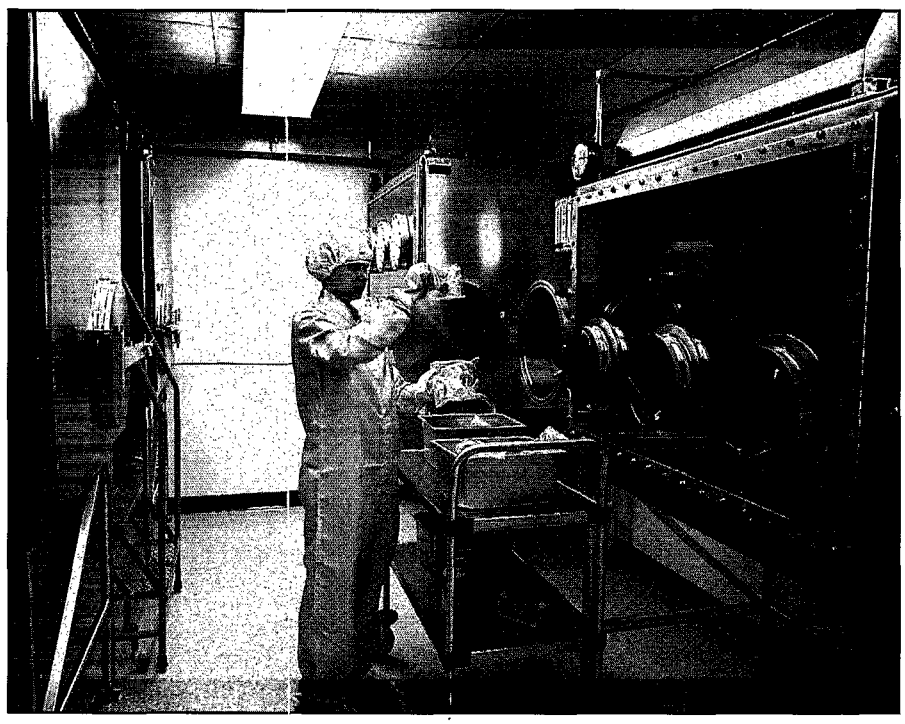
Alta de inventario: el conjunto de políticas, procedimientos y actividades encaminadas a registrar y supervisar las transacciones relativas a la adquisición, utilización, cuidado y baja de colecciones de museo.

En el pasado, el personal de la Smithsonian clasificado como GS1016 recibía una gran variedad de títulos: encargado de inventario, director de colecciones, operador de computadora, director de préstamos, director de inventario, coordi-

nador de exposiciones, encargado de envíos y restaurador, entre otros. En adelante, el título oficial para todos los puestos GS1016 será el de «especialista en museos». La clasificación del especialista en museos variará según la función o la disciplina. Así, por ejemplo, podrían existir títulos como los siguientes: especialista en museos, encargado de inventario; especialista en museos, director de colecciones (botánica); especialista en museos, coordinador de exposiciones (artesanías); especialista en museos, coordinador de datos sobre peces.

El Proyecto 1016 constituye un modelo de cooperación eficaz entre organismos y dependencias. Pone de relieve la experiencia y la competencia de avezados profesionales y constituye una muestra de la asociación creativa que han establecido con otros miembros del personal. Los funcionarios de los museos del gobierno federal se benefician de requisitos de empleo flexibles que permiten a los directores de recursos humanos contratar a profesionales competentes y ofrecerles un ascenso de acuerdo con una estructura racional. La nueva norma de clasificación GS1016 reflejará debidamente las responsabilidades actuales de los profesionales de la administración de colecciones y servirá de referencia a medida que la profesión evoluciona hacia el siglo XXI.

Los lectores interesados en el documento sobre la norma GS1016 (40 páginas) pueden ponerse en contacto con la autora dirigiéndose a la Smithsonian Institution, A&I1410, Washington, D.C. 20560, Estados Unidos de América. Teléfono: (202) 357 31 25. Fax: (202) 786 22 10. Internet: REGEM003@SIVM. ■



© Harold Dougherty, Smithsonian Institution

La especialista en museos Twyla Thomas examina un meteorito en la «sala esterilizada» del área de almacenamiento de meteoritos del Centro de Apoyo a los Museos de la Smithsonian Institution.

Profesión: ingeniero de seguridad de museos

Serge Leroux

La evolución de riesgos de todo tipo en los museos exige prestar mayor atención a los problemas de seguridad y contratar a personal especializado y eficiente.
Serge Leroux es jefe de la oficina técnica de la Dirección de los Museos de Francia y miembro del buró del Comité de Seguridad del ICOM.

Tras mi formación como ingeniero generalista en la Escuela de Artes y Oficios, ingresé en la Dirección de los Museos de Francia, en el servicio encargado del equipamiento y funcionamiento de los museos nacionales. Había que organizar el mantenimiento de los equipos técnicos de los museos, participar en la programación de las tareas y proseguir la modernización.

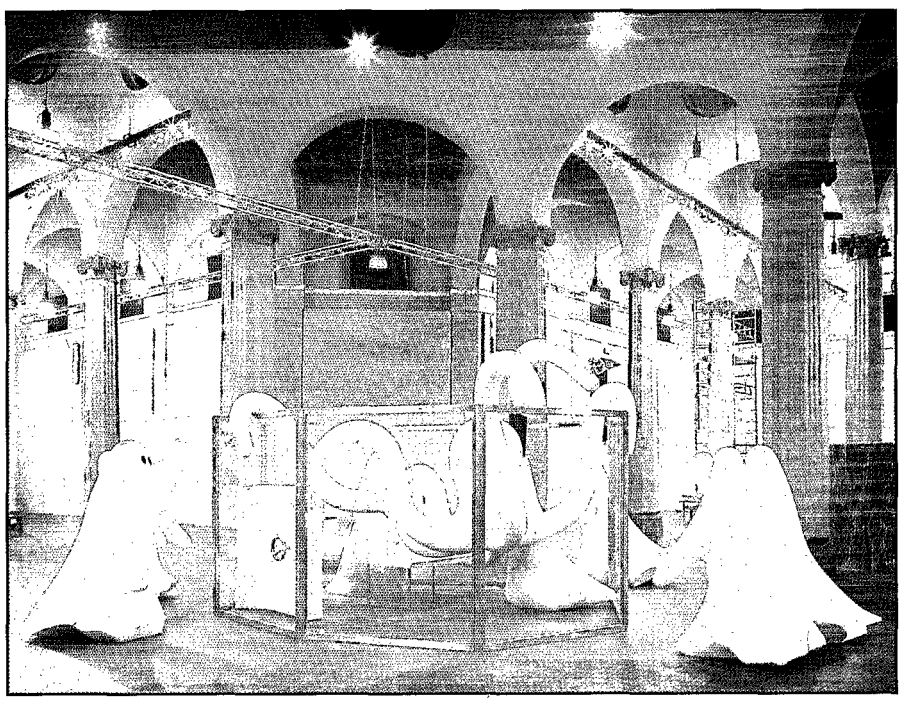
Hace quince años, los equipos técnicos de los museos eran sencillos. Se disponía de pocos equipos de alarma o gestión técnica de ámbito general. Así, por ejemplo, sólo cuatro museos nacionales contaban con equipos de aire acondicionado y cinco disponían de detección automática de incendios.

Al comienzo, se instalaron sistemas de alarma contra intrusiones debido a la frecuente demanda de quienes prestaban las colecciones para la realización de exposiciones temporales. Este fue el caso de los detectores volumétricos, entonces denominados «radares», que fueron instalados en el Grand Palais para celebrar el centenario del impresionismo y que posteriormente se destinaron a la protección del Museo del Jeu de Paume.

Contribuí a equipar diversos museos nacionales como el Louvre, el Grand Palais y el Museo Guimet, especialmente con dispositivos contra incendio y robo, y colaboré en los proyectos emprendidos por la Dirección de los Museos para crear nuevos museos como el de Orsay, la Orangerie de las Tullerías y el Museo Picasso.

El progreso técnico al servicio de la seguridad

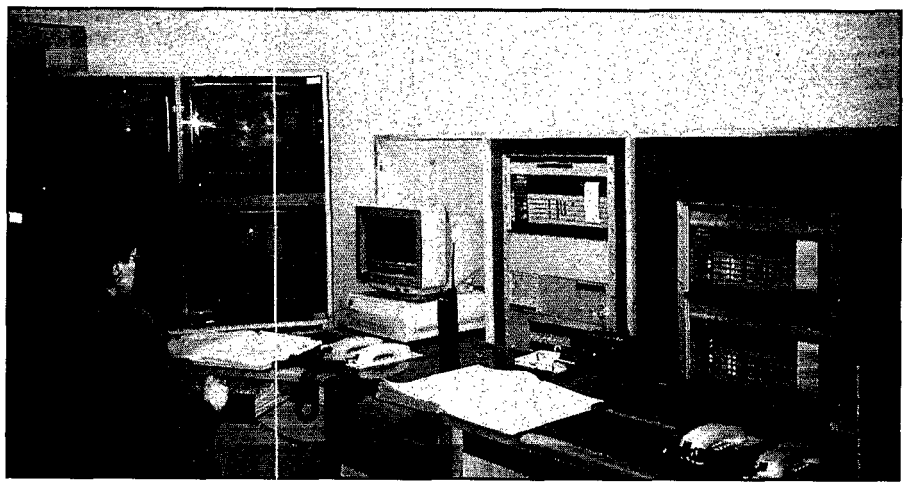
Durante este período, los medios técnicos se han desarrollado considerablemente;



© Roberto Marossi, Milán/Galería Ghislaine Hussenot, París

El robo, *obra de Alain Séchas, 1990.*

Cortesía del autor



Sistema de televisión en circuito cerrado en un museo de París.

los costos, en su conjunto, han disminuido y los museos han podido, en cierta manera, aprovechar el desarrollo de la industria de la seguridad. Entre los ejemplos de este progreso podemos citar:

la evolución de la detección automática de incendios, gracias al detector iónico, al detector lineal, a los dispositivos centrales direccionables;

la extinción automática mediante gas «halón», que ahora habrá que abandonar por tratarse de un CFC (clorofluor carburo);

las alarmas contra intrusión, mediante centrales con conexión de cable en bus y microprocesadores; detectores de infrarrojos pasivos, con doble detección, para roturas de vidrio; control del acceso mediante tarjetas o códigos;

la detección por aproximación a las obras de arte, gracias a la cortina de infrarrojos, y el detector por aproximación sensible a las vibraciones;

la vigilancia mediante vídeo, que utiliza cámara compacta *(coupled charge device camera),* matrices y compresoras de imágenes;

finalmente, y sobre todo, la evolución de los medios de gestión y almacenamiento de información y de transmisión: monitoreo mediante microcomputadora, programas especializados, transmisión por radio o por teléfono, red NUMERIS, medios de comunicación internos por emisores-receptores, sistemas de localización de personas, etc.

Estos medios técnicos ya existen. Lo que falta es adaptarlos a las características específicas del museo y a sus medios financieros y organizacionales, así como utilizarlos y mantenerlos de la mejor forma posible.

Evolución de los riesgos

Los medios de defensa deben adecuarse a los riesgos. Durante los últimos años se ha podido constatar una evolución considerable de los riesgos en los museos, tanto de incendio como de robo, debido a diferentes factores cuyos efectos se acumulan: en primer lugar, el aumento de la cantidad de visitantes impone nuevas restricciones en cuanto a la prevención de incendios en los establecimientos abiertos al público (número y dimensiones de las salidas de emergencia, escaleras y áreas de

circulación, etc.); en segundo lugar, el desarrollo de actividades —restauración, exposiciones temporales, talleres para niños, cafeterías o restaurantes, ampliación de tiendas, organización de conciertos, recepciones, etc.— exige nuevos medios de control, separación de zonas y horarios de vigilancia más prolongados.

Los museos ya no son lugares cerrados; circulan las exposiciones, se multiplican los «acontecimientos» y los trabajos de instalación o de mantenimiento. Ello implica otros tantos factores de riesgo que hay que enfrentar con un personal de vigilancia que frecuentemente no aumenta, sino que, en el mejor de los casos, se mantiene constante. Por último, la evolución del mercado del arte y los precios que alcanzan algunas colecciones han atraído a los museos tanto a grandes delincuentes como a pequeños malhechores: riesgos de robo con irrupción, de asalto a mano armada, de robo durante la visita, o de robo en zonas o en horarios en los cuales el público no tiene acceso, etc.

Protección: ¿qué métodos utilizar?

En julio de 1990, se creó en la Dirección de los Museos una misión de seguridad dirigida por Maurice Gravaud, que congregó a expertos en diversos campos, incluyendo a la policía y el servicio especializado en obras de arte, la brigada de bomberos de París y otros profesionales procedentes del sector bancario, los grandes almacenes o la administración pública.

Regularmente se reúnen en un comité de seguridad los encargados de seguridad de los grandes museos franceses y los conservadores de museos. Estas reuniones permiten profundizar uno u otro tema de investigación, dar a conocer las nuevas técnicas e intercambiar experiencias.

La misión de seguridad efectúa numerosas visitas a museos de todo tipo, a petición de los conservadores y de la autoridad administrativa. Estas inspecciones permiten proponer planes de acción tanto para la prevención de riesgos de incendio o de robo como para la organización de medios humanos en función de la seguridad. La misión examina también, con los arquitectos, los proyectos de instalación o reacondicionamiento de los museos, así como la organización de la seguridad de las exposiciones temporales.

Se trata de un trabajo en equipo, en el que se recurre a la experiencia de todos para presentar propuestas prácticas y duraderas, adaptadas a los riesgos y compatibles con los medios financieros y organizacionales de la autoridad de la que depende el museo. No pocas veces ha sucedido que un estudio de especialistas analiza determinado equipo sin plantearse cómo va a funcionar después ni quién va a manejarlo. ¿Para qué sirve, por ejemplo, prever la instalación de cámaras de vigilancia si nadie controla las pantallas para poder intervenir en caso de necesidad?

Además del trabajo que acabamos de describir con la misión de seguridad y las visitas a establecimientos efectuadas con ella, mi trabajo consiste en impulsar la oficina técnica del departamento de arquitectura, museografía y equipamiento. Esta tarea se describe a continuación.

Reuniones con los profesionales —empresas, oficinas de estudio y de control— para conocer la evolución de los materiales, la reglamentación, el mercado, la profesión, etc. Hay que seleccionar las empresas que se interesan, desde un punto de vista técnico, en el mundo de los museos y proponen soluciones adaptadas.

Promover estudios específicos sobre medios *ad hoc* de protección o alarma y

adaptar el material existente (por ejemplo, la forma de colgar los cuadros de pequeño formato, los sistemas de alarma de proximidad para las obras expuestas, etc.). Hay que recibir a los representantes del material, a los inventores. ¡Cuántas veces no me habrán anunciado por teléfono el descubrimiento de un procedimiento genial de alarma o de identificación que disuadirá infaliblemente a los ladrones! Hay que mantenerse permanentemente atento a las innovaciones técnicas y seleccionarlas para evitar que el museo se convierta en un terreno de prueba de técnicas inciertas.

Mantener en buen estado y mejorar el equipo técnico instalado en los museos nacionales que no disponen de servicio técnico específico. Este trabajo *in situ* permite conocer mejor las virtudes, defectos y limitaciones de los equipos, así como su utilización por parte del personal, a fin de no desactualizarse. La variedad de museos nacionales es tal que abarca establecimientos grandes y pequeños, casas de artistas, museos de arte moderno o museos-castillos sujetos a las restricciones inherentes a los monumentos históricos. Para aconsejar y concebir el equipo adecuado es útil, e incluso indispensable, conocer el mundo de los museos, la manera de tratar las obras de arte y los problemas de mantenimiento.

Participar en encuentros y coloquios, por ejemplo en el Comité de Seguridad del ICOM (ICMS), que permiten comparar los métodos y técnicas de todos los museos del mundo; participar en actividades de formación e información destinadas a los conservadores, al personal de seguridad, a los servicios técnicos, etc.

Aprovechar los equipos realizados para grandes proyectos, que impulsan el desarrollo de nuevas técnicas (el Gran Louvre, por ejemplo, ha permitido obtener soluciones técnicas para el control de las salidas de emergencia, para la transmisión de informaciones de alarma por medio de rayos infrarrojos, etc.). De esta manera, algunas soluciones se pueden asimilar y adaptar a museos de dimensión más modesta.

Frecuentemente se nos pide que elaboremos las normas de seguridad necesarias para un museo mediante una lista de tareas. Pero, dada la evolución de los riesgos y el carácter específico de cada museo —sus colecciones, el edificio en que se encuentra, su entorno, su organización del personal—, es difícil determinar cuántos parámetros o coeficientes más o menos objetivos serían necesarios. Me parece preferible efectuar un estudio específico, en coordinación con los responsables del museo.

En todo caso, muy frecuentemente la seguridad comienza con medidas sencillas pero duraderas. ■

Las exposiciones itinerantes del Museo de Virginia

Eileen B. Mott

Organizar exposiciones de piezas de museo en lugares apartados es una de las obligaciones del Virginia Museum of Fine Arts de los Estados Unidos. Una División especial de Educación y Extensión ha creado varios programas pioneros e innovadores para responder a este desafío. La autora es coordinadora de los Servicios de Exposiciones y Medios de Comunicación Itinerantes del museo.

Al igual que en otros lugares de los Estados Unidos, en los primeros años de la década de 1930, el Estado de Virginia sufría aún las consecuencias económicas de la gran depresión. El juez John Barton Payne (1855-1935), quien en 1919 había donado al Estado su vasta colección de obras de arte, ofreció un subsidio de 100.000 dólares para la construcción de un edificio destinado a albergarla. En 1934, una visionaria Asamblea General de Virginia aprobó una ley que establecía la construcción, el mantenimiento y el funcionamiento del Virginia Museum of Fine Arts. El primer museo de arte financiado con fondos públicos en los Estados Unidos estaba a punto de convertirse en realidad.

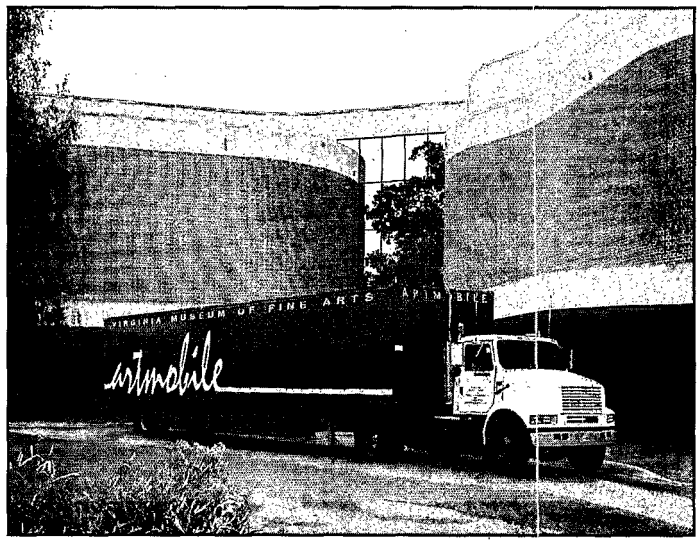
Desde su inauguración en enero de 1936, el Virginia Museum of Fine Arts fue ejemplo de una inhabitual asociación entre iniciativa privada y pública. El compromiso de crear un museo fue posible gracias al entusiasmo de mecenas y coleccionistas privados, pero la administración, los sueldos, el mantenimiento y los programas generales quedaron a cargo del Estado. En la actualidad, el museo sigue funcionando gracias a la misma asociación de iniciativa privada y pública. Se trata del mayor museo de arte del sureste de los Estados Unidos y mantiene una colección de objetos que representan cinco milenios de arte de culturas muy diversas. Entre sus colecciones más notables figura una de las más extensas muestras del mundo en arte decorativo, de Fabergé, y un conjunto de objetos artísticos de la India, el Tíbet y Nepal de renombre internacional. El museo posee importantes obras de pintura, escultura y artes decorativas de los Estados Unidos; la prestigiosa colección Lewis de *art nouveau*, del movimiento Arts and Crafts; obras *art deco* y períodos posteriores de las artes decorativas; y la excepcional colección Lewis de pinturas y esculturas de posguerra del siglo XX. En arte antiguo, posee fondos de arte egipcio, griego y romano, de prestigio nacional entre los que destaca el de vasijas griegas del sur de Italia. Desde 1977, el museo ha reunido también un fondo importante de arte africano, especialmente del Africa central y occidental.

Un formidable desafío

El Acta de 1934 por la que se creaba el Virginia Museum of Fine Arts constituía un formidable desafío. No sólo encomendaba al museo la organización de exposiciones y programas públicos en su sede de Richmond, sino que además lo instaba a «estimular y contribuir a la formación de nuevas organizaciones y realizar cuanto considere apropiado para promover la educación artística en todo el Estado». El Estado de Virginia tiene más de 6 millones de habitantes y su ciudad más alejada hacia el oeste está a más de ocho horas de Richmond en automóvil. Esta obligación de promover la educación artística «en todo el Estado» hizo que el Museo de Virginia desarrollara uno de los programas de educación y extensión más amplios de los Estados Unidos, que, en los últimos decenios, le ha dado gran renombre a nivel nacional e internacional.

El programa de educación y extensión se ha desarrollado en dos grandes vertientes totalmente interrelacionadas. En Richmond, el museo desempeña un papel tradicional, ocupándose de las colecciones de arte, las exposiciones en préstamo y la programación artística. También actúa como centro de operaciones de un amplio espectro de programas artísticos, material didáctico y exposiciones itinerantes que circulan por todo el Estado en centros de arte, museos, universidades, escuelas, bibliotecas, asilos, centros de

© Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia (Estados Unidos de América)



Un «Artmobile» es un gran camión especialmente adaptado para servir como galería itinerante de arte.

asistencia diurna e incluso instituciones penitenciarias.

El sector de la División de Educación y Extensión que se ocupa principalmente de la programación artística en la sede de Richmond está integrado por varios departamentos: servicio de visitas organizadas, programas especiales, programas de educación de adultos y programas para los jóvenes y las familias. El primer servicio se ocupa de la formación de unos 120 comentadores cada año —especializados en aspectos significativos de la colección y de las exposiciones en préstamo—, así como de la organización de visitas de la colección permanente destinadas a grupos con necesidades especiales —por ejemplo, deficientes físicos o mentales, o grupos extranjeros que necesitan traducción. El departamento de programas especiales organiza conferencias profesionales, simposios, recitales de música y programas de danza, cursos para adultos y muchas otras actividades públicas destinadas a desarrollar el potencial educativo de las exposiciones permanentes y prestadas. El programa de educación de adultos ofrece una lista variable de cursos a cargo de artistas profesionales en muy diversas disciplinas de arte y artesanía, desde la fotografía e imprenta hasta cerámica, tejido y orfebrería. El departamento de programas para los jóvenes y las familias, de más reciente creación, tiene a su cargo el Centro Infantil de Recursos Artísticos, que propone actividades artísticas relacionadas con la galería y organiza en el museo «espacios abiertos» para las familias, por lo general en torno a alguna importante exposición en préstamo.

El programa de extensión

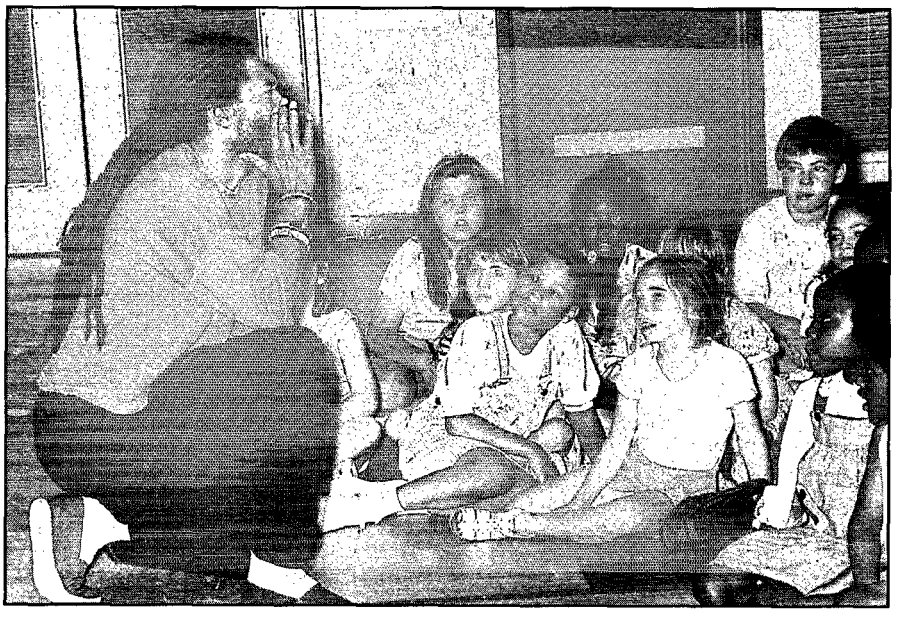
El Virginia Museum of Fine Arts es famoso en todo el país por su papel pionero y por la riqueza de sus programas de extensión. El Programa de Extensión consta de tres secciones distintas, aunque unidas por una concepción común: el Programa Artmobile, el Programa de Afiliación y la sección TEAMS (Servicios Itinerantes de Exposiciones y Medios de Comunicación). Estos tres departamentos se apoyan en una premisa común: la obligación de impartir educación artística a todos los habitantes de Virginia.

En 1934, primer año de funcionamiento del museo, se creó un novedoso servicio de préstamos destinado a proporcionar exposiciones de arte embaladas en cajas a organizaciones de todo el Estado. En 1941, circulaban ya 20 de estas exposiciones. Durante los años cuarenta, se añadieron a esta colección tiras de películas, películas y juegos de diapositivas. En la actualidad, este servicio de préstamos, conocido por el nombre de TEAMS, se ha convertido en el mayor programa de extensión del museo: actualmente presta servicio a más de 1.200 organizaciones en todo el Estado y llega cada año a casi 400.000 habitantes de Virginia. TEAMS ofrece más de cincuenta exposiciones de

arte embaladas, sobre todo de obras en papel (impresos, dibujos y fotografías), montadas especialmente para viajar, conforme a normas de conservación apropiadas, y que se prestan a instituciones que pueden garantizar condiciones ambientales y de seguridad adecuadas. Su colección audiovisual consta de unas 1.500 películas, cintas de vídeo y maletas pedagógicas sobre artes visuales y escénicas, lo que hace de esta colección, según una encuesta realizada en 1988 por el Program for Art on Film, «la más grande colección entre las que ofrecen los museos de bellas artes en todo el país».

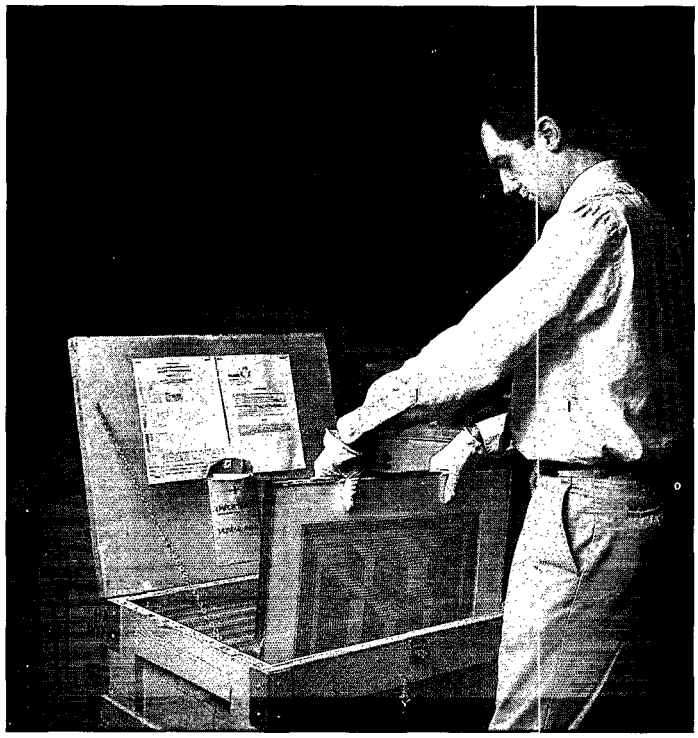
El desafío que planteaba el llevar exposiciones artísticas de alta seguridad a lugares carentes de instalaciones fue abordado en 1953, cuando Leslie Cheek Jr., por entonces director del Museo de Virginia, inauguró el primer *Artmobile* del país —una galería completa sobre ruedas, para poder llevar exposiciones artísticas especialmente diseñadas a cualquier punto del Estado. Al tomar en consideración medidas destinadas a la conservación de las obras, se han impuesto algunas restricciones en el transporte de obras de arte originales por lo que el museo debe encontrar nuevas modalidades para alcanzar los lugares apartados del Estado. El programa *Artmobile* ha adquirido una orientación más educacional y ha ampliado su oferta a fin de incluir una prestación educacional completa destinada a las comunidades rurales. Esta consiste en un educador que acompaña a la exposición durante el viaje y puede prestar sus servicios durante las visitas, organizar presentaciones en clase, charlas con diapositivas o talleres, gracias a un conjunto de recursos educacionales que permite realizar actividades antes o después de la visita; también sugiere temas de estudio a los maestros de la comunidad.

En 1961, año en que el Museo de Virginia cumplió sus veinticinco años, se creó el tercer elemento del Programa de Extensión: la Confederación de Organizaciones Artísticas de Virginia, que desde entonces se ha hecho famosa con el nombre de Programa de Afiliados. Inicialmente integrada por ocho organizaciones, en la actualidad cuenta con 26 museos, centros artísticos y asociaciones de arte afiliados. Gracias a esta singular asociación con el museo, los afiliados pueden acceder a una amplia y variada selección de obras de arte prestadas, actividades educativas y asistencia técnica. Con los años, los afiliados han mejorado sus instalaciones a fin de poder recibir exposiciones de arte en condiciones de alta seguridad; los museos del Estado que reúnen condiciones para proporcionar seguridad y control ambiental máximos pueden hacer uso de exposiciones especialmente concebidas a partir de la colección permanente del museo. Se pone a su disposición una lista —que cambia cada año— de talleres de actividades



© Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia (Estados Unidos de América)

El narrador de cuentos Len Cabral, uno de los artistas del Programa de Afiliados del museo, realiza viajes remotos y próximos con sus jóvenes oyentes cuando comparte con ellos el patrimonio de cuentos y fábulas africanos tradicionales.



© Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia (Estados Unidos de América)

El programa TEAMS del Museo de Bellas Artes de Virginia organiza exposiciones itinerantes de obras de arte originales que se guardan en cajas especialmente diseñadas.

artísticas, gracias a la cual las organizaciones afiliadas tienen acceso a artistas profesionales de excepcional valía que proponen talleres prácticos en sus comunidades. El Programa de Afiliación organiza también la serie de conferencias «Oradores sobre arte», presentadas por un equipo de conservadores, educadores e historiadores del arte. Asimismo, el museo brinda asistencia técnica a las organizaciones afiliadas, especialmente en materia de sistemas de protección, diseño de salas de exposición e iluminación.

En apoyo de todos los programas de educación y extensión existe un Departamento de Producción de Medios de Comunicación. El personal de este departamento produce programas de vídeo que amplían las posibilidades educativas tanto de las exposiciones organizadas en el museo como de las que circulan por todo el Estado.

Una plétora de oportunidades

La amplitud y diversidad de los programas que presenta la División de Educación y Extensión del Museo de Virginia propone al personal de los diversos departamentos experiencias estimulantes. La mayoría del personal del museo posee una licenciatura o maestría en historia del arte o educación artística; muchos de ellos son también artistas en ejercicio. Las competencias requeridas para desempeñar un cargo en el museo son múltiples: muchos empleados son polivalentes y, por necesidad, muy flexibles en cuanto a los tipos de tareas que pueden realizar... y que realizan efectivamente. Como coordinadora de TEAMS durante los últimos años, he tenido que hacer casi de todo, desde equilibrar un presupuesto, ocuparme de una exposición o ver centenares de películas antes de comprarlas, hasta pintar el interior de un *Artmobile,* coser el revés de una colcha de muselina o tranquilizar a un cliente enojado porque su película se había perdido en el correo. He experimentado el sublime placer de tener en mis manos (¡enguantadas!) un grabado de Hiroshige y he disfrutado viendo a niños que gozaban con una exposición que había organizado o con una película que había comprado para la colección. Para una persona activa y creadora, el cargo de educador en un museo de arte brinda las excepcionales oportunidades de participar en el mundo del arte, tanto en su aspecto público como privado. ■

El conservador: un profesional polifacético y flexible

R. J. Barclay

«¿Qué hace realmente un conservador?», es la pregunta que formula R. J. Barclay, conservador principal de la Sección de Etnología del Canadian Conservation Institute en Ottawa. En su respuesta se refleja la gradual transición de una profesión esencialmente técnica hacia una nueva concepción, centrada en la vocación cada vez más interdisciplinaria del museo.

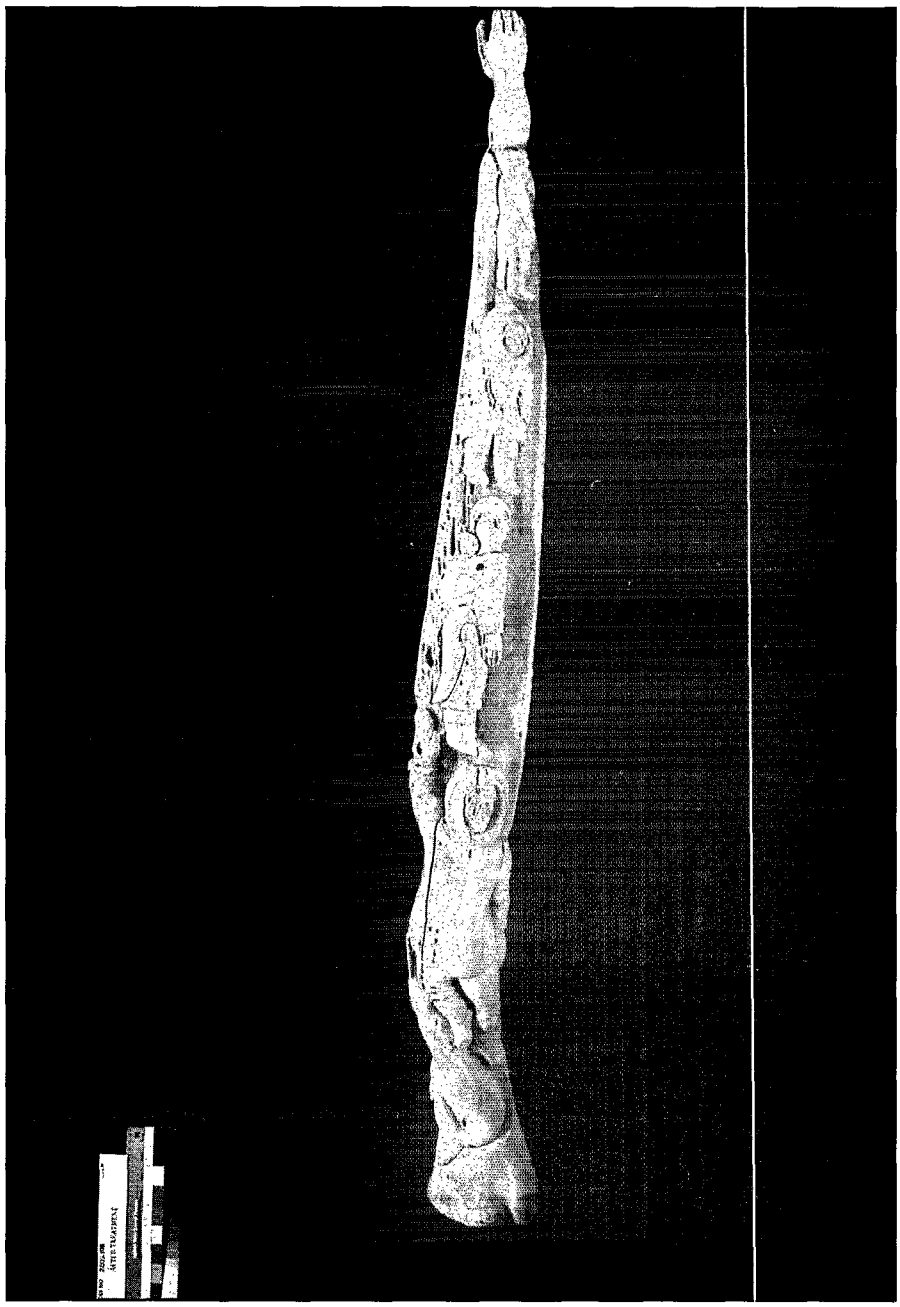
La conservación ocupa un lugar fundamental en la vida del museo y la influencia del conservador profesional se deja sentir en casi todos los demás departamentos. Históricamente, el centro de interés primordial del museo han sido los objetos y dado que el conservador es el responsable de su cuidado, parece lógico considerar que debe ocupar una posición clave. No es nada fácil definir el título de «conservador», al menos por dos razones. En primer lugar, la palabra tiene connotaciones que crean confusión; en segundo término, la nueva definición de los propios profesionales es más flexible respecto a los términos de referencia. Todavía persiste el conflicto en la utilización de los términos *conservator* (conservador) y *restorer* (restaurador), en gran parte generada, y ciertamente exacerbada, por un problema de lenguaje. La palabra inglesa *conservator* se acuñó por primera vez hace una generación, en un intento de redefinir el papel de la profesión en el laboratorio y el taller del museo. Sólo el inglés distinguía entre conservación y restauración, con el propósito de diferenciar la preservación técnica de objetos inestables y frágiles del simple embellecimiento de esos objetos para exponerlos. Esta comparación tenía un matiz ofensivo que por desgracia sigue marcando una distinción tajante que no existe en el mundo real. El ICOM ha adoptado el término *conservator/restorer*, que atenúa en cierta medida esta polarización artificial, si bien encontramos que pocos miembros de la profesión se describen a sí mismos como tales.

Existe, además, otra complicación de orden terminológico entre las disciplinas de carácter más bien práctico y las disciplinas científicas de la profesión. En los últimos años, el título *conservator* se ha aplicado principalmente al trabajador práctico, que trata los objetos en el laboratorio de conservación, mientras que la denominación «especialista en conservación» se utiliza para los que realizan investigaciones menos vinculadas directamente con las necesidades cotidianas de los objetos. A medida que la profesión se diversifica y que el énfasis se desplaza de los objetos al entorno, también aparecen los «administradores de la conservación». Esto, a su vez, ha contribuido a la aparición de la conservación preventiva como disciplina especializada (pasemos por alto la redundancia implícita en el título). Sin embargo, la denominación *conservator* es, para la mayoría de la gente, el término genérico más adecuado para la profesión en su conjunto, por lo menos en el mundo de lengua inglesa.

¿En qué consisten los términos de referencia que dificultan tanto la definición de la conservación? ¿Qué hace realmente un conservador? La generación anterior no habría tenido problemas para responder a cualquiera de estas preguntas: la función primordial era la restauración de los objetos de museo, para mejorar su presentación, su función o su estabilidad. En alguna medida, estos propósitos siguen determinando las competencias esenciales del conservador, pero durante los últimos treinta años se han sumado una gran variedad de competencias y áreas de interés. Walter Angst, quien fue conservador de muebles en la Smithsonian Institution de los Estados Unidos durante varios años, definió más de ciento cincuenta competencias profesionales distintas que debía poseer el conservador para dominar su disciplina. Un análisis podría mostrar que esta afirmación no es exagerada e incluso que es moderada.

A las competencias tradicionales se han añadido otras, entre las cuales el análisis de los materiales del objeto; la elucidación de las técnicas de fabricación; la investigación y prueba de productos para la conservación; la supervisión e investi-

Cortesía del Museo Nunatta Sunaqutangit, Iqaluit, Territorios del Noroeste (Canadá)



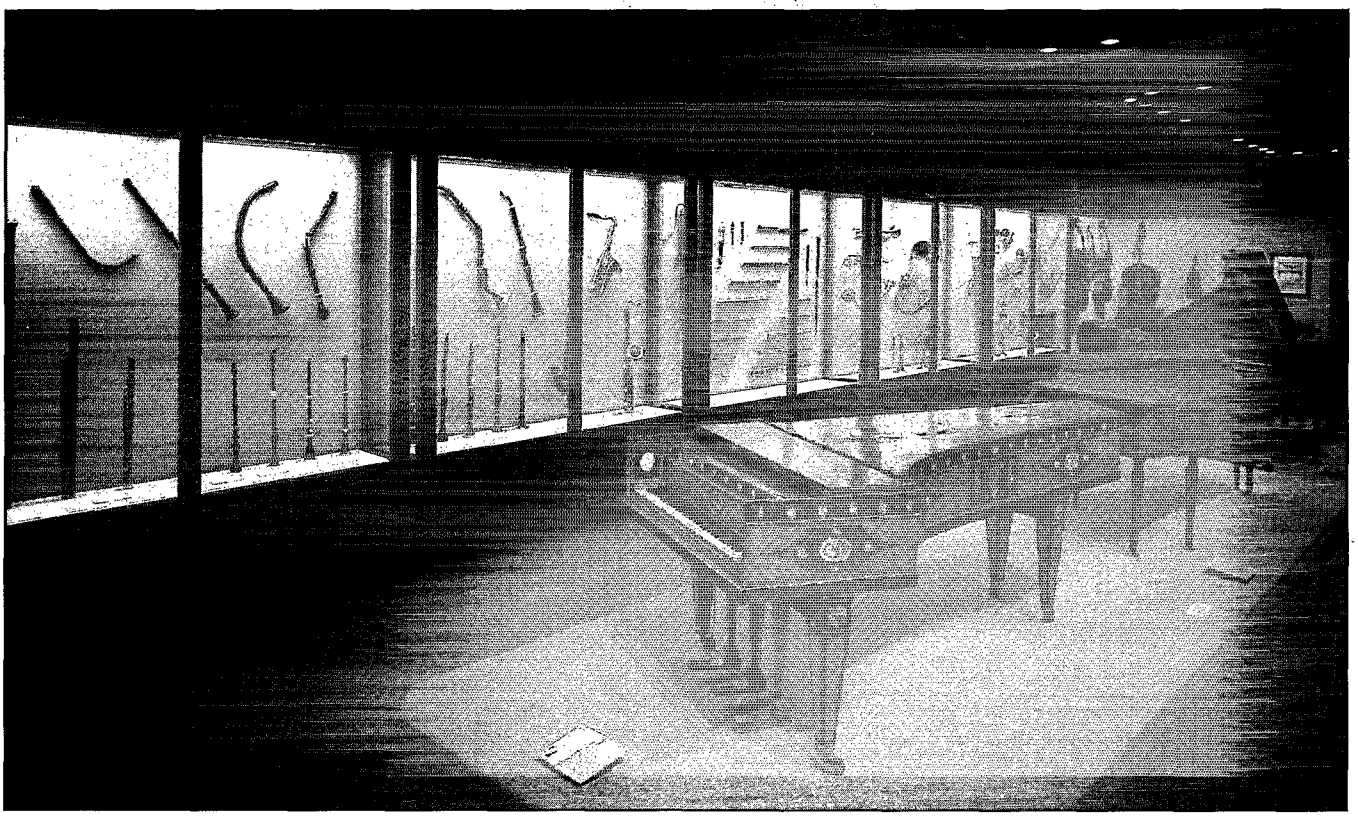
Escultura en quijada de ballena realizada por el artista inuit Henry Evaluardjuk, 1968.

gación del ambiente, el embalaje y la expedición; la educación y la formación, para enumerar sólo unas pocas. La dedicación del conservador al buen estado de los objetos del museo, junto con el conocimiento íntimo adquirido a menudo cuando los desmonta para examinarlos en el laboratorio, ha obligado a tener una más amplia comprensión de la estructura y función de los objetos de museo. En muchos casos, tales conocimientos superan a los que han adquirido el conservador o el historiador mediante un estudio más clásico de los objetos. Herbert Maryon constituye uno de los ejemplos más acabados. Aunque se presenta modestamente a sí mismo como un «obscuro empleado que trabaja en algún lugar del Museo Británico», su prolongada y estrecha asociación con el tratamiento de objetos de metal lo ha convertido en una autoridad mundial en las técnicas metalúrgicas primitivas. Su libro sobre el trabajo del metal y el esmaltado no tiene parangón.

Los objetos son, en efecto, la razón de ser del museo. Sin embargo, como un número cada vez mayor de museos tiende a apartarse del modelo clásico centrado en el objeto y utilizan cada vez menos material de sus propias colecciones, el centro de interés puede cambiar en el futuro. Por el momento, y mientras persista el modelo clásico, la conservación tiene una función primordial que influye sobre todas las demás. Por consiguiente, el miembro del personal que asume diariamente el cuidado de los objetos del museo debe, en una situación ideal, desempeñar un papel central. Dado que los profesionales de otras disciplinas museísticas podrían criticar una afirmación tan categórica, es necesario justificar este punto de vista. Tal vez la mejor manera de examinar el papel del conservador y poner de relieve su interacción con las políticas y los objetivos del museo en general sea presentar una serie de estudios de caso o descripciones a pequeña escala. Con este método se puede examinar el papel del conservador como especialista en materiales; su asistencia, muchas veces fundamental, para la realización de las exposiciones y su contribución a los estudios históricos.

Desde quijadas hasta armas de fuego

Para tratar los materiales adecuadamente mediante operaciones de reparación, estabilización o substitución, hay que estar



Cortesía del Museo de Bellas Artes de Boston (Estados Unidos)

Galería de instrumentos musicales en la que se puede ver la amplia variedad de técnicas de montaje utilizadas para una exposición segura.

familiarizado con sus propiedades. Es necesario saber si la manipulación del material, por medios físicos o químicos, puede generar problemas hasta entonces incipientes. Dicho brevemente, es fundamental tener plena conciencia de que se puede abrir la caja de Pandora. La escultura que muestra la ilustración fue tallada en una quijada de ballena recién extraída. Al poco tiempo, la escultura se cubrió de una emanación apestosa de aceite de ballena en descomposición. No fue necesario colocar el cartel «no tocar» cerca del objeto; muy pronto hubo que retirarlo de la exposición. Para eliminar el aceite sería necesario utilizar en gran cantidad un disolvente muy fuerte, probablemente sumergiendo íntegramente la escultura. Era preciso determinar qué efectos tendría el tratamiento en la estructura y estabilidad del hueso; qué cambios podrían manifestarse en la superficie, y si este tratamiento radical y técnicamente difícil resultaría realmente eficaz. El restaurador y sus colegas no sólo tuvieron que responder a todas estas preguntas, sino que tuvieron que planteárselas ellos mismos en primer lugar. Si bien el conservador o el historiador pueden tener una idea razonable del resultado final, las vías para llegar a ese resultado y las cuestiones que podrían plantearse durante el proceso incumben al restaurador. La plena comprensión de la estructura, anatomía y función del hueso constituye un requisito previo del éxito del tratamiento.

Los objetos que se exponen en permanencia o que forman parte de exposiciones itinerantes necesitan una atención muy especial. Cuando un museo adquiere la propiedad de un objeto, las condiciones de manipulación, exposición o almacenamiento deben estar destinadas a prolongar su longevidad. En muchos casos, es necesario crear vitrinas o soportes a medida para objetos que permanecerán en la misma posición durante períodos prolongados o que serán transportados a lugares distantes. Conocer la debilidad intrínseca de los objetos y el material del que están hechos facilita la adopción de decisiones. Es entonces cuando la familiaridad del *conservator* con los materiales puede ser especialmente importante. Cada uno de los instrumentos musicales que aparecen en la ilustración dispone de un soporte hecho a medida, teniendo en cuenta la estructura del instrumento y la resistencia al peso, después de un examen y análisis cuidadosos. Cuando se organizan tales exposiciones, frecuentemente se puede disponer de la pericia del *conservator* en lo referente a la manipulación de materiales o solicitar su asesoramiento sobre técnicas seguras y adaptadas.

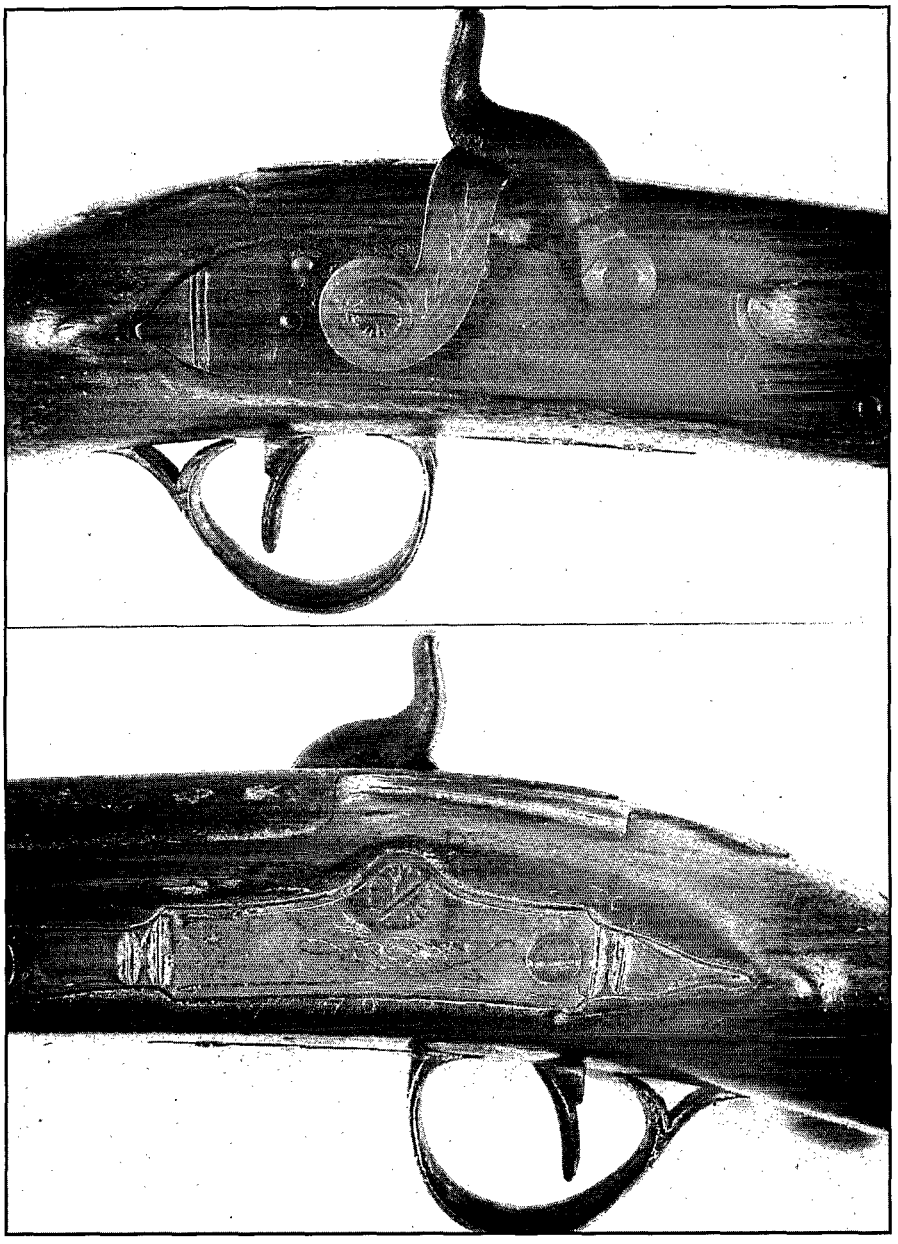
El arma de fuego que aparece en otra de las ilustraciones necesitaba un tratamiento de conservación que incluía su estabilización y limpieza. Sus propietarios pensaban que se trataba simplemente de un mosquete británico de fabricación comercial, sin ningún otro elemento visible de valor histórico. El cambio del mecanismo de pedernal inicial por otro de fulminante indicaba que su propietario la valoraba lo suficiente como para seguir utilizándola mucho después de que el estilo del arma hubiera pasado de moda.

Durante el tratamiento se retiró del cañón de acero una espesa capa de herrumbre y quedaron al descubierto los sellos del regimiento de artillería inglés y la corona del rey Jorge IV. Por encima de ellos aparecía un zorro dentro un círculo, símbolo de la North West Trading Company, fundada tras la guerra de 1812. El cañón presentaba asimismo la inscripción «London». Una vez que se retiró también la herrumbre del seguro, pudo verse el nombre del fabricante: Moxham. Thomas Moxham fue un armero de Birmingham, quien nació en 1762 y murió en 1837. En el costado izquierdo de la culata, acuñadas en la madera, se distinguían las iniciales TC, que correspondían probablemente al fabricante de la culata o quizá a la persona que montó el arma en el taller de Moxham. El símbolo de un jabalí dentro de un círculo, también estampado en el seguro, aparecía en todas las armas regaladas a los jefes indios de América del Norte. Además, una placa ennegrecida sobre la culata resultó ser un ornamento de plata con el busto de un jefe indio. El punto de mira también era de plata. Todas estas características reunidas indicaban que se trataba de un ejemplar de regalo y no de fabricación comercial. Así pues, el proceso de tratamiento para la conservación sirvió considerablemente para completar la información sobre el objeto y realzar su valor histórico.

Los casos que acabamos de presentar brevemente muestran cómo la conservación puede impulsar, en mayor o menor medida, las disciplinas museísticas. Como puede observarse, se recurre a los *conservators* para que asesoren sobre técnicas de manipulación, nuevas adquisiciones, entorno del museo, catalogación e identificación, prácticas de almacenamiento, formación del personal, autenticidad e incluso descubrimiento de las falsificaciones. Además, como los laboratorios de conservación colindan muchas veces con los talleres, también suele solicitarse las competencias de los *conservators* en materia de fabricación. Al enunciar esta lista de competencias y conocimientos, existe el peligro de pasar por alto el hecho de que una persona no puede ser un «sabelotodo». Sabido es que «quien mucho abarca poco aprieta». En efecto, es preciso no llevar la exigencia de interdisciplinariedad y capacidad técnica más allá de lo razonable. Ningún conservador podría jactarse de dominar cabalmente las diversas especializaciones técnicas antes mencionadas, sino sólo algunas; pero la índole de la educación, la formación y los antecedentes que se le exigen suelen permitir llegar a una útil polivalencia.

Un servicio central de conservación

Hasta ahora, el análisis se ha centrado en los *conservators* que trabajan en museos donde el personal y los objetos se encuentran en el mismo local y se puede asegurar la interacción necesaria para el cuidado a largo plazo de las colecciones. En cambio, la situación es muy diferente cuando existe un centro de servicios de conservación que abarca una amplia área geográfica. Un buen ejemplo es el Canadian Conservation Institute, órgano dependiente del gobierno federal, que debe prestar servicios a los museos de un país muy grande y diversificado. Las funciones del instituto comprenden la investigación en materia de conservación, estrategias de tratamiento especializadas, la organización de seminarios y talleres, así como la creación de sistemas de información que incluyen publicaciones, redes informatizadas y consultas electrónicas y por escrito. En muchos sentidos, gracias a este servicio central los profesionales de los museos pueden tener a su disposición



Cortesía del Lane Historical Museum, Niagara Falls, Ontario (Canadá)

Detalles de un mosquete británico de fabricación comercial, cuyo valor histórico se puso de manifiesto tras un tratamiento de conservación.

medios especializados que sólo pueden obtenerse en los museos nacionales que cuentan con más recursos. Naturalmente, el personal del instituto no está en contacto directo y cotidiano con el cuidado de cada objeto, como es el caso del *conservator*. Aunque este contacto íntimo no es normalmente indispensable, existen ocasiones en que los objetos que han recibido un tratamiento prolongado y complejo deben ser supervisados tras la reintegración a su lugar de origen. En estos casos, el personal del servicio central debe realizar un esfuerzo adicional para establecer un contacto más estrecho y duradero con los usuarios de sus servicios. Alejarse de los problemas cotidianos del museo tiene una ventaja, pues el personal de este tipo de instituto tiene la posibilidad de desarrollar más libremente su especialización, cosa imposible en el contexto de un museo.

El desarrollo de la profesión de conservación durante los últimos decenios y su integración cada vez mayor a las funciones profesionales del museo ha contribuido a considerar el objeto museístico en su contexto, a prestar más atención al mantenimiento y a insistir en la producción y difusión de información. Estas tendencias han tenido como resultado que los *conservators* realizan cada vez menos tratamientos de intervención o, cuando los ejecutan, generalmente son de menor envergadura y tienen por finalidad preparar el objeto para su exposición o almacenamiento. En este sentido, incumbe a los servicios centralizados de conservación realizar las tareas más complejas, que sólo pueden efectuarse cuando se dispone de instalaciones y conocimientos especializados.

Tal vez las características fundamentales de las profesiones de la conservación en su conjunto son su carácter polifacético y flexible, su capacidad para adoptar nuevas orientaciones técnicas y conceptuales, y para responder positivamente al

cambio. Los *conservators* no son para nada personas conservadoras. Aun así, el gran reto está pendiente: el siglo XX se caracteriza por la utilización intensiva de material sintético en la producción de objetos y obras de arte, y abandona, o por lo menos deja de lado, las técnicas tradicionales. La combinación de estos dos hechos obligará a enfrentar más amplias y diversas exigencias en el próximo siglo, a condición, naturalmente, de que los objetos de nuestra cultura material sigan ocupando un lugar central en nuestros museos. ■

Principales esferas de responsabilidad del *conservator* en el funcionamiento cotidiano del museo y su importancia, principal o secundaria. La estrecha relación de trabajo con todas las demás disciplinas es evidente.

Función de conservación	**Responsabilidad principal**	**Responsabilidad secundaria**
Prevención: supervisión ambiental, estudio de las condiciones, inspecciones, medidas preventivas.	*Conservator*	Técnico en conservación, conservador, administrador de colecciones
Tratamiento: tratamiento principal de los objetos —restauración, reparación, estabilización, examen —condición, autenticidad, materiales de fabricación, técnica de fabricación.	*Conservator*	Conservador, técnico en conservación
Capacitación y supervisión: personal del museo, pasantes, contratistas, voluntarios.	*Conservator*	Técnico en conservación
Gestión: asesoramiento sobre adquisiciones, presupuestos para los departamentos, suministros.	*Conservator*	Director, conservador, resto del personal
Exposiciones: fabricación de montajes, supervisión y control del entorno, manipulación, tratamientos de menor envergadura, informes de condiciones, embalaje y expedición.	Técnico en exposición, conservador, encargado de la preparación, archivista	Restaurador, técnico en conservación

El conservador de museos frente a los cambios actuales

Bridget Yates

Bridget Yates es conservadora del Museo de la Vida Rural de Norfolk, en el Reino Unido, desde 1976. En este artículo describe el significativo cambio que ha experimentado su trabajo, pues hoy tiene que ocuparse más de las personas que de los objetos, nuevo papel que comparten un creciente número de conservadores de pequeños museos locales.

El Museo de la Vida Rural de Norfolk, en Gressenhall, es un ejemplo típico de museo británico local, financiado por las autoridades locales en beneficio de la población local. Tiene un objetivo claramente definido: poner de manifiesto la historia y la identidad de la comunidad rural del condado de Norfolk. Los cien mil objetos que figuran en su colección no se caracterizan por su antigüedad ni por su singularidad; tampoco tienen una importancia nacional o internacional particular: ocupan su lugar en el museo porque contribuyen a definir un sentimiento de identidad respecto del espacio local y regional, así como de su historia. Al igual que en muchas otras regiones del mundo, las comunidades rurales de Gran Bretaña atraviesan por un período de rápido cambio y desarrollo en un momento en que se modifican o abandonan muchas de las creencias tradicionales que eran el fundamento de la vida rural.

Citaré dos ejemplos para ilustrar estos cambios. De los 120 niños de la escuela local, sólo uno proviene de una familia de agricultores, mientras que hace cincuenta años era raro encontrar uno que no tuviera ese origen. En 1910, una granja local necesitaba 74 personas para la cosecha del trigo; en 1990, cuando un fotógrafo visitó el lugar, comisionado por el museo, para documentar las granjas que figuraban en fotografías históricas, sólo cuatro personas se dedicaban a esa tarea. En el museo de Gressenhall, me ocupo no sólo de registrar y documentar estos cambios, sino también de ayudar a los habitantes a comprender su importancia para la cultura local, intento contribuir a mejorar la calidad de la vida rural de nuestros días y a hacer aceptar los cambios gracias a una mejor comprensión del desarrollo y de la continuidad. Aunque vivan en el campo o lo visiten los fines de semana, muchas personas tienen cada vez menos relación con la vida rural, por eso me dedico a promover una mejor comprensión del medio rural.

Empecé a trabajar en Gressenhall en 1976. Fui la primera conservadora de un museo nuevo y mis tareas de entonces eran muy diferentes de las que desempeño hoy día. En esa época, me ocupaba sobre todo de las colecciones, es decir, de la recolección, almacenamiento y documentación de los objetos, así como de la preparación de las primeras presentaciones. Sólo contaba con la ayuda de dos personas, aunque Gressenhall ya era, como sigue siendo ahora, parte de un amplio servicio de museos del condado de Norfolk que cuenta con catorce museos. En la actualidad tengo a mi cargo veintidós personas que ocupan puestos muy diversos: documentalista, administrador de granja, encargado de educación o agente comercial. Buena parte de mi tiempo de trabajo está dedicada ahora a la formación del personal del museo para que pueda efectuar bien su trabajo, y a brindar al personal la formación necesaria para atender al público y tomar conciencia del problema de las personas minusválidas; administro también el vasto edificio histórico y la granja adquirida en 1989 e intento asegurar que los visitantes reciban la atención que merecen y esperan gracias al buen funcionamiento de la tienda y el salón de té. La designación de mi puesto no ha cambiado; sigo siendo la conservadora del museo. Pero la índole de las tareas que realizo se ha modificado radicalmente, siguiendo una tendencia que se observa en este tipo de puestos en Gran Bretaña. Mis funciones se han ido modificando constantemente; he tenido la suerte de formarme en muchas de las nuevas áreas exigidas por mi puesto y hoy me encargo, por ejemplo, de la recolección de fondos, la publicidad y la administración del personal. En cambio, son

cada vez menores las posibilidades de que entre en contacto con los objetos y los estudie.

Para que el lector pueda tener una idea de la diversidad de mis funciones, describiré algunas de las actividades que se realizan en Gressenhall. Las funciones educativas siempre han tenido gran importancia; cada año, aproximadamente la cuarta parte de la población escolar del condado nos visita entre abril y octubre. En nuestro trabajo con los niños, nos ocupamos no sólo de historia, sino también de música, tecnología, idioma y ecología. Hace unos ocho años, decidimos promover visitas de grupos integrados por niños de tres a cinco años de edad. Dirigidos casi totalmente por los padres en forma voluntaria y cooperativa, los grupos brindan a los niños una rica experiencia preescolar. Queríamos que los pequeños acudieran al museo no sólo porque creíamos que les gustaría hacerlo, como fue efectivamente el caso, sino que de ese modo atraeríamos también a las mujeres del área rural para que realizaran actividades «culturales» junto con sus hijos, lo que no siempre es fácil por problemas tales como el transporte. Hemos preparado un salón donde es posible realizar diversas actividades, desde disfrazarse con trajes típicos o de época hasta participar en juegos y charadas, o desde explorar un «arca del tesoro» con objetos del museo hasta realizar actividades de dibujo y pintura. En algunos casos, las actividades se relacionan con una exposición especial del museo; pero normalmente giran en relación a temas que pueden explorarse en todo el museo y «la granja», sin que sea necesario saber leer. La visita al museo constituye una actividad social para todos los participantes. Los niños participan en actividades preparadas en cooperación con los coordinadores de los grupos y las madres, haciendo posible que éstas aporten así una contribución al museo.

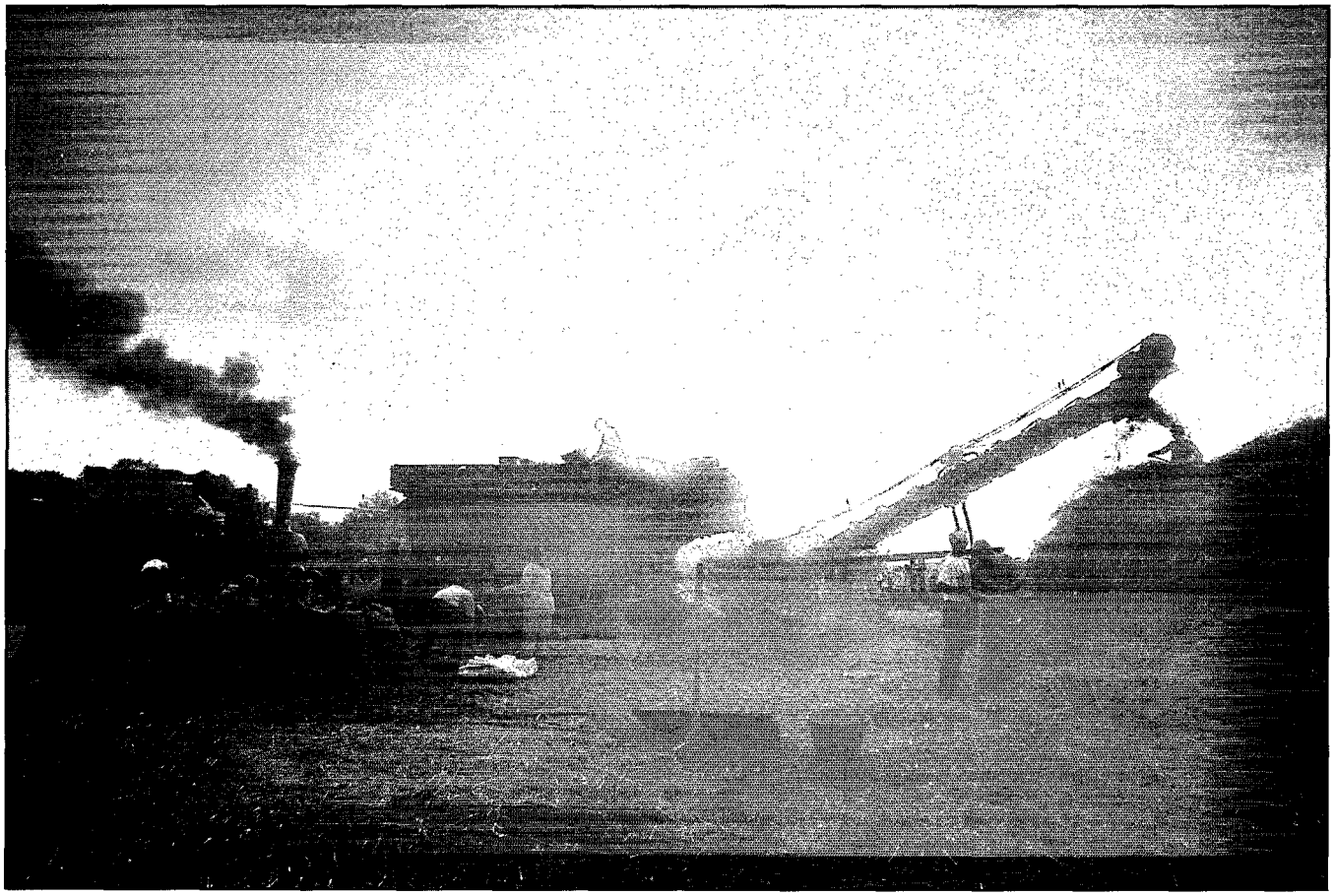
También nos ocupamos de ofrecer muchas oportunidades educativas a los adultos, desde jornadas de estudio y cursos de artesanía hasta el préstamo de objetos y fotografías del museo para que sean utilizados en la terapia de rememoración que se realiza con las personas de edad en las residencias para ancianos o los hospitales. Como parte de mi trabajo también dicto conferencias en los clubes de ancianos sobre el museo y sus colecciones; esta agradable actividad tiene su utilidad para mí, pues me permite ampliar mis conocimientos de la zona. Muchos de estos clubes visitan el museo en las excursiones anuales que organizan y sus miembros se benefician de los gratificantes intercambios de recuerdos y experiencias.

Una feria, un festival y un foro

Durante los meses en que el museo está abierto (desde abril hasta octubre), organizamos actos especiales los fines de semana para que los habitantes de esta zona rural no muy poblada vengan con frecuencia, así como para promover actividades e intereses más amplios que los que corresponden a las presentaciones permanentes del museo. Por ejemplo, preparamos exposiciones de sociedades de la región, actividades a cargo de artesanos o mujeres, demostraciones del funcionamiento de antiguas máquinas para sembrar o cosechar que poseemos en nuestra granja. En estos actos participan personas de todas las edades y competencias, que tienen así el sentimiento de colaborar con el trabajo del museo, de desempeñar un papel positivo y de contribuir al desarrollo de Gressenhall.

La sede del museo también se utiliza para exposiciones organizadas por grupos

© Richard Denyer



Trilladora de vapor en la granja del museo, cuya actividad despierta el interés de niños y adultos.

de la región; por ejemplo, actividades de destreza agrícola, encajes, apicultura y colección de tarjetas postales. Uno de los beneficios más positivos que obtienen los participantes proviene de la interacción con los visitantes, quienes suministran más información o contribuyen a enriquecer las colecciones. En el marco de mis actividades de conservadora me ocupo de promover la relación con estos grupos y alentarlos a seguir utilizando nuestra sede para promover intereses que todos compartimos. Teniendo en cuenta que los diversos grupos visitan el museo en fines de semana diferentes, por lo que no pueden establecer contacto, un año tomamos la iniciativa de organizar una amplia reunión, la Feria Histórica de Norfolk, en cooperación con una federación de sociedades que se ocupa de la historia local. Unas cien organizaciones, todas ellas interesadas en la preservación de algún aspecto del pasado, se reunieron durante dos días y, en quioscos o espacios para exposición, presentaron las actividades de sus grupos relativas a la preservación de aspectos del pasado: desde reconstrucción de batallas hasta danzas del siglo XVIII; desde historia rural hasta la elaboración de utensilios prehistóricos. En esos dos días, visitaron la feria unas 10.000 personas y las sociedades aumentaron el número de sus miembros y contribuyentes, en algunos casos de manera impresionante. Con todo, consideramos que lo más positivo fue la reunión de personas que hasta entonces no habían tenido la posibilidad de encontrarse y que a veces ignoraban incluso la existencia de los otros grupos. Las sociedades pequeñas, como las de historia rural, pudieron intercambiar ideas y problemas, descubriendo otras que tenían dificultades parecidas a las suyas. Las Ferias Históricas han seguido realizándose en Norfolk cada dos años, pero en diferentes lugares del condado. Después de la primera feria, logramos un éxito comparable organizando el Festival Rural, que contó con una amplia participación de grupos preocupados por el ambiente y sociedades de beneficencia.

Ahora trato de desarrollar este tipo de papel en otras áreas del museo y exploro la posibilidad de que Gressenhall se convierta en eje y foro de intercambios culturales, históricos y ambientales. Nuestro museo ya constituye un centro reconocido de representaciones teatrales a cargo de grupos locales, tanto de aficionados como de compañías profesionales itinerantes. Durante algunos años, tuvimos un grupo teatral comunitario con sede en el museo, que organizó representaciones teatrales y musicales relacionadas con los temas de nuestras colecciones. Por desgracia, el grupo interrumpió sus actividades por falta de fondos (no los recibía del museo), pero estamos realizando esfuerzos para resucitarlo y montar una comedia musical sobre las muchachas de Norfolk que emigraban para trabajar como domésticas en grandes residencias. La investigación que requiere esta obra llevará a recurrir a los recuerdos de los ancianos y a invitarlos para que compartan sus experiencias con los actores. Estas representaciones teatrales son una manera más de explorar los objetos, interesando a la comunidad en la comprensión y el amor de su historia.

Interacciones múltiples

Muchas sociedades de historia local que participaron en la Feria Histórica han creado su propio museo sin fines de lucro. Por lo general, éstos corresponden a un ámbito geográfico limitado, como un pueblo pequeño o una aldea, pero también pueden centrarse en un tema determinado, como las máquinas de vapor o la elaboración de gas. Son museos que en muchos casos poseen colecciones de considerable importancia y están abiertos al público. Para favorecer su profesionalización, una organización estatal, la Comisión de Museos y Galerías, ha creado un modelo de registro para todos los museos. Este modelo establece, por primera vez, las normas mínimas de documentación, almacenamiento y conservación, exigiendo que cada museo esté adecuadamente constituido, con estatutos y políticas relacionadas con la colección y la propiedad de los objetos. Los particulares que ceden piezas a un museo registrado pueden estar seguros de que su donación será tratada en forma apropiada. Los museos que carecen de un conservador profesional deben nombrar un asesor de conservación, quien asiste a las reuniones del consejo de administración y debe brindar asesoramiento en materias relacionadas con la conservación de las colecciones y el funcionamiento del museo. Soy asesora de tres de estos museos en Norfolk, administrados por voluntarios. Esto me obliga a asistir en cada uno a tres reuniones durante las noches o los fines de semana, y visitarlos dos o tres veces al año. Además, respondo a consultas telefónicas para brindar toda la ayuda que puedo y desaconsejar las actividades que no me parecen profesionalmente adecuadas. Esta tarea requiere tacto y diplomacia, pero puede ser sumamente gratificante, pues me pone en contacto con gente entusiasta y me permite observar los progresos considerables que logran en sus museos con medios a veces muy modestos en términos de tiempo y experiencia. La mayoría de los sesenta museos privados de Norfolk han constituido un grupo de ayuda mutua y promoción denominado MING (Museums in Norfolk Group). Junto con otros profesionales del Servicio de Museos de Norfolk, participo en los cursos de formación que organiza el MING en materia de educación, presentación y conservación.

En el verano de 1992, realizamos en Gressenhall nuestra primera actividad internacional. En colaboración con la Aso-

ciación Británica de Artesanos Herreros, organizamos en el museo un taller de herrería. Procuramos reunir a herreros de muchos países para que durante tres días se dedicaran a un proyecto común: forjar un par de portalones de tres metros de alto, destinados al patio del museo. La reunión implicó gastos importantes para financiar el viaje y la estadía de nuestros invitados, por lo que tuve que buscar patrocinadores dispuestos a sufragar esos gastos y encargarme de todos los detalles de la organización material.

A fines de agosto, pudimos recibir en Gressenhall a 70 herreros de Alemania, Australia, Bélgica, Dinamarca, Estados Unidos de América, Estonia, Federación de Rusia, Gran Bretaña, Irlanda, Países Bajos y Ucrania. Habíamos instalado forjas portátiles y martillos neumáticos en el patio, de modo que los visitantes del museo pudieran observar el trabajo de los herreros y, por supuesto, conversar con ellos. Ver a hombres y mujeres de países diferentes trabajando en común por encima de las barreras lingüísticas y culturales resultó una experiencia apasionante. Los herreros británicos aprendieron mucho de la experiencia y las técnicas de sus colegas de otros países. Al final de cada jornada de trabajo, organizaron foros para discutir proyectos recientes e ideas, así como para intercambiar información profesional.

Gracias a esta experiencia, nuestro museo cuenta ahora con un magnífico par de portalones admirado por los visitantes. Un rincón rural de Norfolk tiene ahora lazos con el resto del mundo. Tenemos la esperanza de que seremos capaces de seguir desarrollando la cooperación internacional, aunque sea en forma modesta, pues consideramos que una de las funciones del museo, además de reunir objetos, es contribuir a que las personas se reúnan, para que de esta manera puedan explorar lo que tienen en común y lo que las diferencia. El próximo verano, también esperamos recibir a un cestero polaco para realizar un intercambio fecundo de técnicas con los artesanos locales.

Nuestro museo se ocupa de reunir objetos, utensilios domésticos, así como instrumentos y máquinas relacionados con el trabajo en la granja, la artesanía y la industria. Pero la experiencia de Gressenhall me permite afirmar que fundamentalmente es un museo sobre la gente. Mi trabajo no sólo consiste en conservar objetos, sino en utilizarlos para que las personas se junten, se comprendan y se conozcan mejor, así como para promover la identidad regional. Muchos conservadores de museos locales, profundamente arraigados en sus comunidades, comparten esta idea, pues comprenden la creciente importancia que tiene esta misión de los museos en un mundo en rápida transformación donde todo se vuelve cada día más complejo. Dicho breve y claramente: los museos pequeños pueden representar una gran novedad para la gente. ■

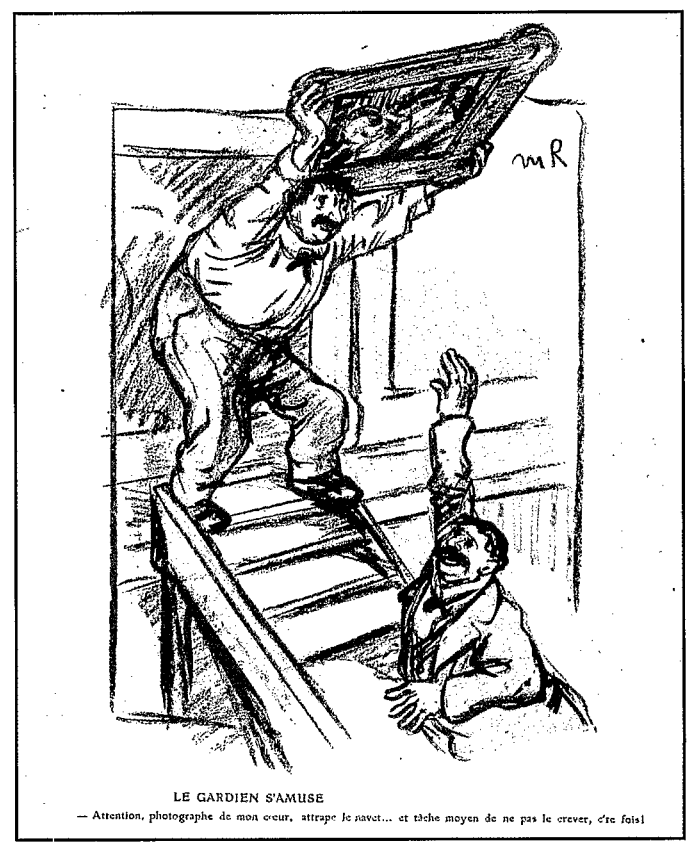
El guardián de museo: una ojeada al pasado

Los lectores de un periódico satírico francés de comienzos de siglo fueron invitados a contemplar una imagen poco ortodoxa de la profesión de guardián de museo. Los dibujos pertenecen a Maurice Radiguet (1886-1941) y aparecieron en *L'assiette au beurre* en su edición del 19 de septiembre de 1991 bajo el título: *Messieurs les gardiens du Louvre*. Si bien *Museum Internacional* no comparte el punto de vista del artista, sí deseamos compartir con nuestros lectores su inconfundible talento... ¡y asegurarles que el guardián de hoy en día no se parece en nada a los desagradables personajes de Radiguet!



— Ouvrez l'œil... Il y a dans l'escalier un bonhomme qui ne m'a pas l'air très catholique.
— J'ai pas à ouvrir l'œil : je suis en congé. Je le prends où je veux, mon congé, mais j'ai pas à m'occuper de choses qui ne me regardent pas!

© Kharbine-Tapabor, París



LE GARDIEN S'AMUSE
— Attention, photographe de mon cœur, attrape le navet... et tâche moyen de ne pas le crever, c'te fois!



A L'ATELIER DE PHOTOGRAPHIE.

— Sapristi, Ernest, fais attention : v'là que tu marches sur le Rubens... Tu sais pourtant ce qu'ils sont méticuleux, à la Direction !



LA MENDICITÉ EST INTERDITE

— La salle des « Antiquités de l'Afrique du Nord » est fermée faute de pouvoir y mettre un gardien. Personne n'a le droit d'y rentrer.

— Pourtant nous venons d'y apercevoir quelques étrangers.

— J'vas vous dire... Comme ils ignorent le français, ils n'ont pu lire la pancarte



L'INDIGNATION DU GARDIEN

— Non, mais, si tout le monde y collait son nez comme ça, elles seraient fraîches, les peintures... Respectez nos chefs-d'œuvre !



LA VICTOIRE DE SAMOTHRACE

— V'là une heure que je le guette : je serais curieux de voir comment qu'il va s'y prendre pour tenter de l'enlever !

ABONNEMENTS : Un an, Paris, 25 fr. ; Dép., 30 fr. ; Étranger, 36 fr. Les numéros non nominativement réclamés en 3 jours et ne s'envoient pas contre remboursement.
Rédaction et Administration : 18, Rue du Fleurus, Paris.
E. VICTOR, imprimeur spécial de l'Assiette au Beurre, 18, rue du Fleurus, Paris.
L'Imprimeur-Gérant : E. VICTOR.

El bibliotecario de museos, colaborador de todos

Berit Elgaard

Una biblioteca de museo es una biblioteca diferente de las demás, como explica Berit Elgaard. La autora es secretaria del Comité Internacional de Documentación (CIDOC) del ICOM.

El 5 de junio de 1992, el Museo Nacional Danés, que es el museo histórico-cultural más importante de Dinamarca, abrió sus puertas al público después de tres años de remodelación y restauración. El exterior presenta ahora un aspecto completamente nuevo y la mayoría de las exposiciones se han vuelto a diseñar o se está trabajando sobre ellas. Se han construido nuevas instalaciones, como los 1.000 m^2 de vestíbulo, para exposiciones especiales, un auditorio para conferencias, películas y representaciones teatrales, y cinco nuevas aulas con fines pedagógicos. Instalados directamente en frente del gran vestíbulo con techo de vidrio —en realidad, el recinto de uno de los antiguos patios del museo— se encuentran la galería de medios de comunicación, la tienda de regalos, un restaurante, una cafetería y, por último, el lugar donde trabajo: la biblioteca principal.

De una u otra manera, la mayoría de los museos disponen de una biblioteca. Algunas cuentan apenas con unos cuantos estantes de publicaciones de referencia, pero las hay provistas de colecciones especiales muy ricas y atendidas por bibliotecarios formados. La tarea principal de estas bibliotecas es ayudar a la institución anfitriona a lograr sus objetivos, lo que, en el caso del Museo Nacional, incluye asegurar la adquisición, catalogación, conservación e investigación, así como la realización de actividades destinadas a la educación del público. En algunos casos, las bibliotecas sólo sirven al personal del museo; en otros, constituyen un centro de recursos para el personal, al mismo tiempo que para el público. En pocos casos, sin embargo, se han creado bibliotecas especialmente concebidas para uso del público.

El sistema de biblioteca del Museo Nacional comprende la biblioteca principal, que es una unidad mixta técnico-administrativa, junto con catorce bibliotecas de departamento, así como la biblioteca y sala de lectura para visitantes de reciente creación. El fondo de publicaciones del museo supera los 300.000 volúmenes y alrededor de 1.600 publicaciones periódicas. El personal está compuesto por siete bibliotecarios titulares, cinco bibliotecarios auxiliares, un vendedor de libros formado, y algunos miembros independientes con diversos antecedentes profesionales. Los bibliotecarios de los departamentos atienden a los investigadores de los departamentos y a otros usuarios que tienen necesidades especiales, como es el caso de los estudiantes de distintos campos profesionales. La biblioteca principal es responsable de la adquisición, catalogación y préstamo de las publicaciones, así como de la administración general y de los recursos humanos de la mayoría de las bibliotecas de departamento.

La biblioteca para visitantes

Para adaptar esta estructura y tener en cuenta que las bibliotecas del museo están situadas en lugares bastante distantes unos de otros, se proyectó la creación de la biblioteca y sala de lectura para visitantes en relación con el proyecto de remodelación. En este caso, las colecciones son de carácter más popular que en las bibliotecas de departamento. Que yo sepa, las pocas bibliotecas de este tipo se dedican esencialmente a las ciencias naturales. En el ámbito de la historia cultural, en cambio, no existen prácticamente bibliotecas de museo concebidas para el público, por lo menos en Europa. Dicho de otro modo, disponemos de pocas referencias con respecto a los grupos de usuarios o a las normas en materia de investigación y ciencia. Para definir nuestros futuros grupos de usuarios, hemos apoyado

Museum Internacional (París, UNESCO), n.° 180 (vol. XLV, n.° 4, 1993) © UNESCO 1993

nuestras ideas en algunas encuestas realizadas a mediados de los años ochenta, que se concentraron en los usuarios del nuevo Museo Nacional.

Nuestros principales objetivos en la biblioteca y sala de lectura para visitantes son ayudar a los usuarios en su consulta del material de referencia y sus indagaciones, así como responder a las preguntas que se hacen por teléfono sobre temas generales del museo. Para lograr estos objetivos y constituir un fondo de colecciones que satisfaga las necesidades del público, hemos aunado esfuerzos con los conservadores del museo, cuyos campos profesionales incluyen la historia, la arqueología, la etnología, la etnografía, la numismática y la tecnología de la conservación. Los conservadores recomendaron la constitución de un núcleo esencial de literatura conformado por material del que ya disponemos o que estamos a punto de adquirir. Además, hemos reunido diversos libros de referencia interdisciplinarios, directorios, etc., y una colección de revistas profesionales.

Otro objetivo nuevo e importante de la biblioteca y sala de lectura para visitantes es ofrecer literatura para los diferentes cursos de nivel escolar o de educación de adultos que se realizan en el museo. El Museo Nacional Danés organiza una amplia gama de cursos relacionados con las colecciones, que incluyen cursos sobre la época de los vikingos, los indios de América del Norte y América del Sur, los cazadores de ballenas de Groenlandia o la vida cotidiana y la religión de los mongoles. Hasta ahora hemos adquirido publicaciones cuyo contenido se refiere a estos temas. A largo plazo, sin embargo, la colección se ampliará de manera que los estudiantes que estén realizando trabajos de investigación sobre temas del museo puedan utilizar nuestros documentos. De ahí que nos hayamos puesto en relación con bibliotecarios de escuelas primarias y secundarias para aprovechar su experiencia sobre las necesidades y los niveles de aprendizaje de los estudiantes.

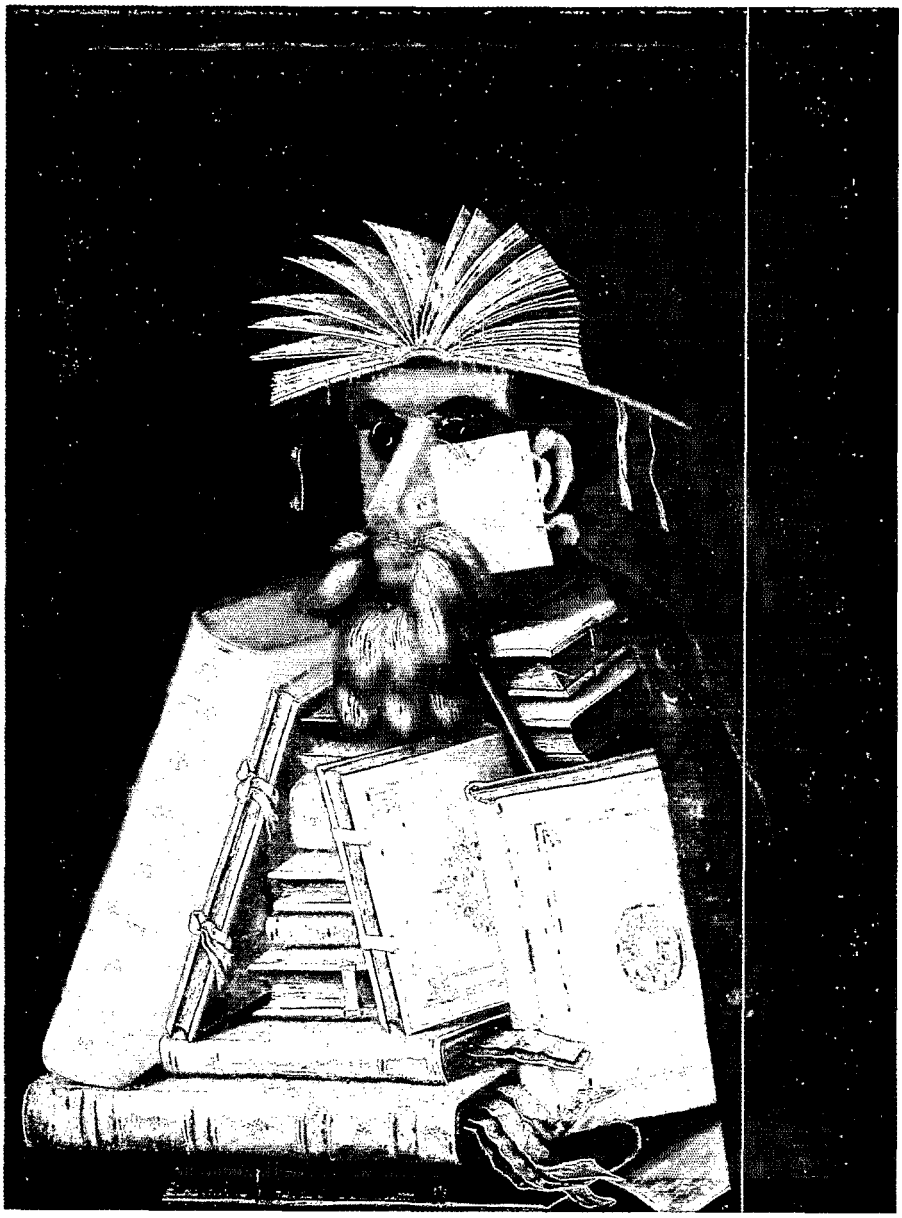
La colección de música étnica del museo se instaló en la biblioteca y sala de lectura para visitantes. Aquí pueden escucharse también los discos y grabaciones que se venden en la tienda del museo. Además, se están elaborando planes para crear una colección de cintas de vídeo y grabaciones sonoras de varios programas de televisión y radio que tratan del museo y de temas relacionados con él. Ya existe una colección completa de las publicaciones propias del museo y en el futuro también se encontrarán aquí todas las publicaciones de su personal.

La biblioteca de ciencias museológicas —la única sobre este tema que existe en Dinamarca— se halla en la biblioteca y sala de lectura para visitantes. La colección pertenece al Instituto Danés de Formación Museística (Museumshøjskolen), pero debido a la falta de espacio se instaló en el Museo Nacional.

Hasta ahora no hemos hecho un esfuerzo especial para promover el uso de la biblioteca y sala de lectura para visitantes, principalmente porque todavía tenemos que completar la colección. También hace falta determinar qué áreas de la colección generarán más consultas y, por consiguiente, cuáles son las que debemos ampliar. Sin embargo, estamos preparando varias iniciativas de promoción que se llevarán a cabo a comienzos de 1993.

Nuestra previsión sobre el perfil de los usuarios de la biblioteca ha resultado bastante exacta, a juzgar por los primeros seis meses en que ha estado abierta al público. Ahora tenemos una idea clara de cuáles son los intereses del público. Los visitantes «comunes» del museo se interesan generalmente por temas tales como los vikingos, Groenlandia y los esquimales, la nu-

© Biblioteca de la Ciudad de Linköping (Suecia)



El bibliotecario,
de Guiseppe Arcimboldo,
hacia 1565.

mismática, la vestimenta de los campesinos, las iglesias y la datación de las antigüedades. Si no podemos responder satisfactoriamente a una consulta, o si hace falta recurrir a un experto, remitimos al usuario al bibliotecario o al conservador del departamento correspondiente. Por ahora, sin embargo, podemos observar que la biblioteca y la sala de lectura para visitantes sirve de «filtro» para las bibliotecas de departamento, liberando así a los bibliotecarios y a los conservadores de departamento y evitándoles las consultas elementales. También se están esbozando algunas tendencias respecto de nuestra función como biblioteca de consulta de carácter educativo. Son muchos los estudiantes (sobre todo de secundaria) que vienen aquí buscando ayuda para conseguir referencias a fin de preparar sus trabajos. También grupos de alumnos del primer nivel que están preparando trabajos sobre temas especiales hacen uso de nuestra biblioteca. Por último, son numerosos los profesores que desean familiarizarse con un tema determinado.

El sistema de bibliotecas de Dinamarca es financiado por el gobierno y cada biblioteca recibe una asignación específica. Por otra parte, los museos reciben un monto global con el que se cubren los gastos de funcionamiento de las bibliotecas. Por tanto, cada museo debe determinar qué cantidad va a asignar al presupuesto de la biblioteca.

Crear una nueva biblioteca es costoso, tanto en dinero como en recursos humanos. Por lo tanto, el Museo Nacional Danés ha asignado recursos para la fase inicial y para el funcionamiento de la biblioteca y la sala de lectura para visitantes. Se nos concedió un puesto a tiempo completo y un presupuesto de 400.000 coronas danesas para la adquisición de libros (es decir, unos 65.250 dólares aproximadamente). El presupuesto anual para la adquisición de libros de la Biblioteca del Museo Nacional en su conjunto asciende aproximadamente a 80.000 dólares, mientras que a la biblioteca y a la sala de lectura para visitantes les corresponden unos 17.000 dólares. Estas cantidades pueden parecer insuficientes, pero si las combinamos con las donaciones y los ejemplares sobrantes de otras bibliotecas de departamento, hemos podido formar una colección de enciclopedias y libros con unos 3.000 títulos; nuestro objetivo final es juntar unos 6.000 títulos. La biblioteca, con su sala de lectura para visitantes, es una biblioteca de referencia, es decir que los libros no se pueden sacar en préstamo fuera.

Un desafío especial

¿Existe alguna diferencia entre trabajar en una biblioteca «normal» de investigación y hacerlo en una biblioteca de museo? En algunos aspectos, sobre todo en lo referente a las técnicas bibliotecarias, casi no hay diferencia. Pero, en contraste con las condiciones de trabajo de la mayoría de las bibliotecas afiliadas a entidades de investigación, los bibliotecarios y los conservadores tienen muchos métodos de trabajo comunes. Un ejemplo lo tenemos en el ámbito de la documentación, en el que los bibliotecarios pueden aportar su considerable experiencia en análisis de la información, descripción de los artículos, creación de puntos de acceso, lo que les permite contribuir a elaborar normas de catalogación, estructurar glosarios y elaborar archivos sobre temas, nombres y lugares. Por lo demás, a medida que la documentación de los museos se informatiza, es más importante que nunca que los bibliotecarios y los conservadores trabajen en estrecha relación, sobre todo teniendo en cuenta que pronto será una práctica común relacionar una base de datos sobre objetos con otra de datos bibliográficos.

Otra área evidente de cooperación son las actividades de educación del público de los museos. Los bibliotecarios de museos suelen quejarse de que no se los hace participar en este ámbito, a pesar de que las actividades de comunicación y educación del público, en términos generales, constituyen uno de los pilares de la bibliotecología. Fundándome en mi experiencia personal, pienso que los propios bibliotecarios tienen que llevar el museo a reconocer sus posibilidades en este campo. El hecho de que la biblioteca y sala de lectura para visitantes se haya convertido ahora en un elemento de estas actividades se debe, en parte, a la inteligencia de los empleados que ocupan puestos relacionados con el usuario, pero no en menor grado a los esfuerzos insistentes y decididos de la biblioteca por educar al público.

Otra diferencia esencial es, o más bien era, la falta de cooperación entre las bibliotecas de museos en general. La red danesa de bibliotecas de investigación tiene una larga tradición como entidad bien desarrollada y de excelente funcionamiento. Sin embargo, esta red era prácticamente inexistente en el caso de las bibliotecas de museos culturales e históricos. Gracias a la creciente informatización, existe ahora una mayor cooperación entre las bibliotecas de museo, tanto a nivel nacional como internacional. En Dinamarca, la primera conferencia de bibliotecas de museos se celebró en Copenhague en 1991, junto con la reunión anual del Comité Internacional de Documentación (CIDOC). De manera similar, se celebrará en Copenhague en 1993 una conferencia escandinava. En el marco internacional, las conferencias de bibliotecas de museo se realizan junto con las reuniones anuales del CIDOC.

Como ocurre con todos los demás tipos de trabajo, hay que tener determinadas calificaciones profesionales. Cuando comencé a trabajar en el Museo Nacional, hace poco más de cuatro años, mis tareas principales eran modernizar e informatizar los métodos de trabajo y la estructura organizativa, lo cual incluía establecer un catálogo en línea y crear la biblioteca y la sala de lectura para visitantes. Mi experiencia previa se había desarrollado en bibliotecas de investigación, donde trabajé en procesos de modernización y creando bibliotecas en áreas tan diferentes como tecnología, ciencias comerciales y psicología. Pero fuera de un corto período en una gran biblioteca universitaria, no conocía bien la esfera de las humanidades. En cuanto al mundo de los museos, casi no sabía nada, aparte de que me gustaba visitarlos. Sin embargo, aquí me dieron la oportunidad de combinar mi formación profesional de bibliotecaria con un grado universitario en historia, de modo que en lo esencial era un puesto ideal. A los bibliotecarios de museos no se les exige tener un título suplementario en historia, etnografía o materias afines, pero constituye una ventaja —sobre todo en el caso de los bibliotecarios de salas de lectura— tener un interés pronunciado por las diferentes áreas que comprende el museo. De la misma manera, es fundamental que el bibliotecario esté suficientemente familiarizado con las colecciones del museo y, en general, bien informado sobre todas sus actividades. Además, un puesto en la sala de lectura exige simpatía y flexibilidad. En una palabra, trabajar «en el mostrador» es un puesto difícil y exigente.

Trabajar en un ambiente moderno, tal como el Museo Nacional Danés, es algo emocionante, estimulante y a veces muy agitado, pero estoy totalmente de acuerdo con Esther G. Bierbaum cuando en su estudio sobre las bibliotecas de museo dice: «Lo esencial es saber que los museos son "tierra de misión". Para el bibliotecario, existen posibilidades de participación profesional y proyectos de gran importancia, sobre todo cuando se saca una colección de una situación informal y se le da una forma que merezca el respeto del personal del museo. Los profesores de bibliotecología tienen ante sí el desafío de preparar profesionales que comprendan el ideario del museo, conozcan sus métodos y puedan trabajar con los administradores y el personal en la creación de instalaciones y colecciones que respalden la misión del museo y enriquezcan la vida de los miembros de la comunidad a la que presta servicio.» [1] ■

1. Esther G. Bierbaum, «The Museum Library Revisited», *Special Libraries*, n.° 75, abril de 1985, p. 113.

El triunfo del coleccionista

Robert Torday

El coleccionista George Ortiz, quien ha dedicado su vida a adquirir una invalorable variedad de obras de arte, muchas de las cuales nunca han sido presentadas al público, hizo realidad un histórico intercambio de antigüedades entre Suiza y la ex Unión Soviética. Robert Torday, nos describe cómo fue posible esta extraordinaria cooperación cultural internacional. El autor es un periodista especializado en arte y antigüedades; ha trabajado para The Burlington Magazine, Connoisseur *y la revista* Artention, *publicada en Hong Kong.*

La colección George Ortiz es considerada como una de las mejores colecciones privadas de antigüedades, con más de mil obras de arte procedentes de treinta culturas diferentes, desde la era neolítica hasta el período bizantino tardío. La persona que constituyó esta extraordinaria colección posee —y no es de extrañar— un vigoroso entusiasmo por su ámbito de intereses y una notable capacidad de convicción. Cuando, en 1986, el doctor Mijail Treister, del Museo Pushkin, se encontró con George Ortiz en Viena en el Congreso del Bronce, le sugirió que exhibiera su célebre colección en el Pushkin de Moscú. Esta idea fue el origen del extraordinario intercambio cultural que tuvo lugar en la primavera de 1993. Como cabía esperar, Ortiz amplió el plan original y en 1988 ya había organizado reuniones con altos funcionarios del Ministerio de Cultura de la entonces Unión Soviética. El resultado fue un acuerdo histórico en virtud del cual la colección Ortiz se exhibiría en los museos Pushkin y del Ermitage (previéndose, asimismo, exponerla más tarde en Londres y el Japón), a cambio de lo cual Ortiz elegiría personalmente unos 170 objetos análogos procedentes de los más grandes museos de las repúblicas soviéticas, para exponerlos en la Kunsthaus de Zurich.

George Ortiz nació en 1927 y adquirió los primeros objetos de su colección en el verano de 1949, durante un viaje a Grecia. En aquella ocasión, la fe de Ortiz en el inmenso poder de creación artística del ser humano se vio reafirmada una y otra vez. Guiándose únicamente por su instinto, pues carecía de conocimientos especializados o de estudios en arqueología, Ortiz desarrolló una singular intuición visual que lo indujo a adquirir objetos notables. Durante los últimos cuarenta y tres años, la colección se ha ido convirtiendo en un conjunto coherente. En 1954, Ortiz efectuaba su primera contribución importante, con un préstamo de ocho objetos a una exposición especializada de la Universidad de Harvard. Desde entonces ha prestado obras a cerca de cuarenta importantes exposiciones arqueológicas en el mundo, entre ellas «The Age of Spirituality», en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (1977-1978), «Europalia», en Bruselas (1982), y, más recientemente, «Circa 1492», celebrada en la National Gallery of Art de Washington en conmemoración del descubrimiento del Nuevo Mundo.

La colección Ortiz abarca unas treinta culturas, desde la neolítica hasta la bizantina, y la selección realizada —titulada «Antigüedades: de Ur a Bizancio»— tenía por objeto cubrir un período análogo al de las antiguas culturas que existían en los territorios de la ex Unión Soviética. Se eligieron más de trescientos objetos excepcionales, cuya diversidad y calidad están destinadas a tener una enorme repercusión. Una de las piezas excepcionales que figurará en la exposición es un ritón en plata dorada que representa la cabeza de un magnífico ciervo, pieza típica de la artesanía de los tracios y sus vecinos en la zona del Propontis o mar Negro, en la actual Rusia meridional. El recipiente, que data del siglo IV a. de C., está ornamentado con oro, particularmente en su borde, adornado con un intrincado bajorrelieve que representa un friso de guerreros. Una espléndida estatuilla de bronce de la misma época representa a Alejandro, y fue atribuida a Lisipo, uno de los más célebres escultores del período clásico tardío. Esculpida para inmortalizar el legendario valor de Alejandro, el personaje aparece en una postura heroica, con un brazo levantado alanceando a su presa. Entre las piezas más antiguas se cuenta una impresionante figura en alabastro

Museum Internacional (París, UNESCO), n.° 180 (vol. XLV, n.° 4, 1993) © UNESCO 1993

de un hombre-toro sumerio de Umma, (del III milenio a. de C.) y sólo fue descubierta en los años treinta de nuestro siglo. Esta figura mitológica, que muy probablemente fue un objeto de culto, puede haber formado parte de la lámpara de un templo o bien era un incensario, y habría llevado originalmente incrustaciones de lapislázuli, nácar, oro y plata. Como prueba de la extraordinaria calidad de esta colección, cabe observar que sólo se conoce otra figura de alabastro de este período, que se conserva en el Museo de Irak, en Bagdad.

La historia de la selección de objetos de la ex Unión Soviética que Ortiz reunió es más compleja y proporciona una visión fascinante de las realidades del gran cambio político que ha ocurrido estos últimos años, sobre todo tratándose de un área tan extensa y con tal diversidad de intereses nacionales. Hasta ahora, lo habitual era que las exposiciones de intercambio de este tipo se limitasen a uno o dos museos como máximo, que por lo general eran el museo Pushkin o el Ermitage. Pero George Ortiz estaba decidido a constituir una exposición lo más representativa posible. Tuvo conocimiento de que hasta la revolución de 1917 toda adquisición pasaba automáticamente al Ermitage, pero después de esa fecha los museos regionales adquirieron el derecho a exponer nuevos hallazgos arqueológicos. Así pues, en los setenta años transcurridos desde entonces, las colecciones regionales se habían enriquecido enormemente. Al margen de los consejos del doctor Popov, director de exposiciones del Ministerio de Cultura de la Unión Soviética, del profesor Boris Piotrovski, director del Ermitage, y de otros muchos, Ortiz se orientó hacia las numerosas repúblicas donde sabía que encontraría objetos interesantes, movido por el propósito de ofrecer un panorama lo más amplio posible de las extraordinarias riquezas producidas en aquellas tierras. La exposición «Tesoros de Eurasia» fue diseñada para llamar la atención sobre las regiones del «Imperio de Urartu», cuyos descendientes llegaron hasta Siberia, así como para poner de relieve las estrechas relaciones que existían entre los griegos, los tracios y los escitas, y ensalzar las artes de Samaria. Los objetos elegidos representaban épocas diversas, desde la edad de piedra, pasando por las culturas egipcia, griega, escita, etrusca y romana, hasta la era bizantina.

Los problemas eran enormes, en particular por los numerosos cambios de personal ocurridos en todos los niveles de la administración del museo. Cada república contaba con un Ministerio de Cultura y una Academia de Ciencias propios, y en muchos casos la estructura organizativa había sido modificada; hubo que establecer contacto con personas nuevas. Además Ortiz decidió no limitar su elección a obras de arte halladas únicamente en la Unión Soviética, sino que se propuso también incluir ejemplares importantes que habían sido adquisiciones, donaciones o confiscaciones efectuadas durante la época zarista. En esta categoría se encuentran varias piezas de las colecciones griega y romana del Ermitage y el Museo Pushkin, así como de las secciones egipcias de ambos museos.

A fines de la primavera de 1989, Ortiz visitó los museos e instituciones de Kiev, Odessa, Rostov-na-Don, Azov y muchos otros, en compañía de representantes del Ermitage y del Museo Pushkin. La idea de la exposición fue acogida con entusiasmo y todo parecía funcionar bien. Después, en mayo de 1992, Ortiz viajó nuevamente a Kiev en compañía del doctor Baumann, director de la Kunsthaus de Zurich, donde se presentaría inicialmente la exposición. Esta vez, sin embargo, se encontraron ante una actitud diferente,

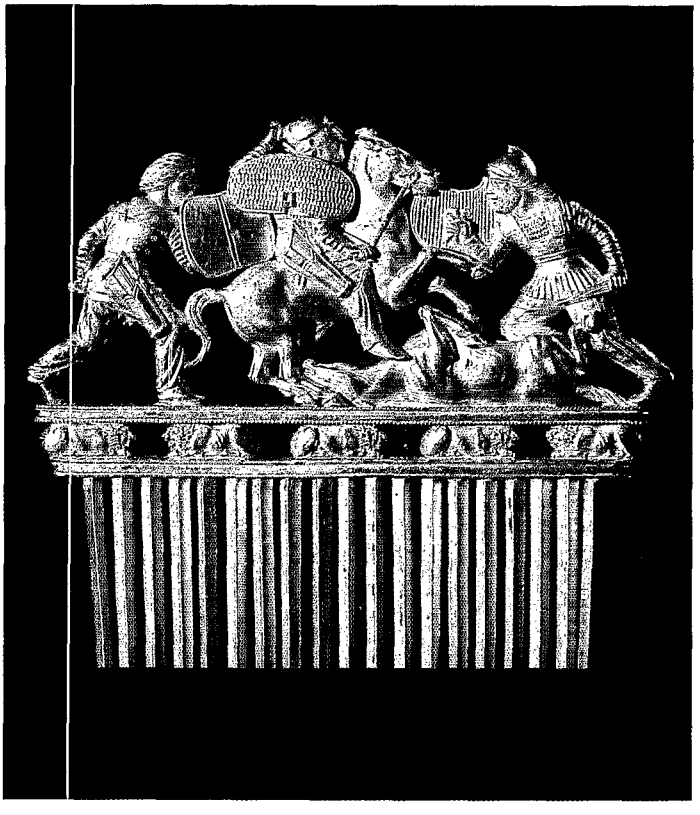
Cortesía de Georges Ortiz



Esfinge alada (con rostro humano). Bronce y piedra. Urartu, siglos VIII-VI a. de C. (Museo Estatal del Ermitage de San Petersburgo; prestado a la Kunsthaus de Zurich).

como venía siendo típico tras el colapso del antiguo régimen. Por diversas razones, objetos que tiempo atrás habían sido prometidos, ahora no podían ser obtenidos. Pese a estas dificultades, la exposición contiene una extraordinaria variedad de objetos. Del período paleolítico-neolítico proviene un ídolo femenino tallado en el colmillo de un mamut, préstamo del Museo de Arqueología y Etnografía de San Petersburgo; el Instituto Hamza de Bellas Artes de Tashkent (Uzbekistán) cedió una espléndida cabeza encontrada en Dalversine-Tepe. Además, el Museo de Tesoros Históricos de Ucrania y el Museo Arqueológico de la Academia de Ciencias —ambos en Kiev— prestaron dos notables y recientes hallazgos: un casco de oro exquisitamente tallado con figuras escitas y

Cortesía de Georges Ortiz



Peine con figuras escitas. Oro. Greco-escita. Primera mitad del siglo IV a.de C. (Museo Estatal del Ermitage de San Petersburgo; prestado a la Kunsthaus de Zurich).

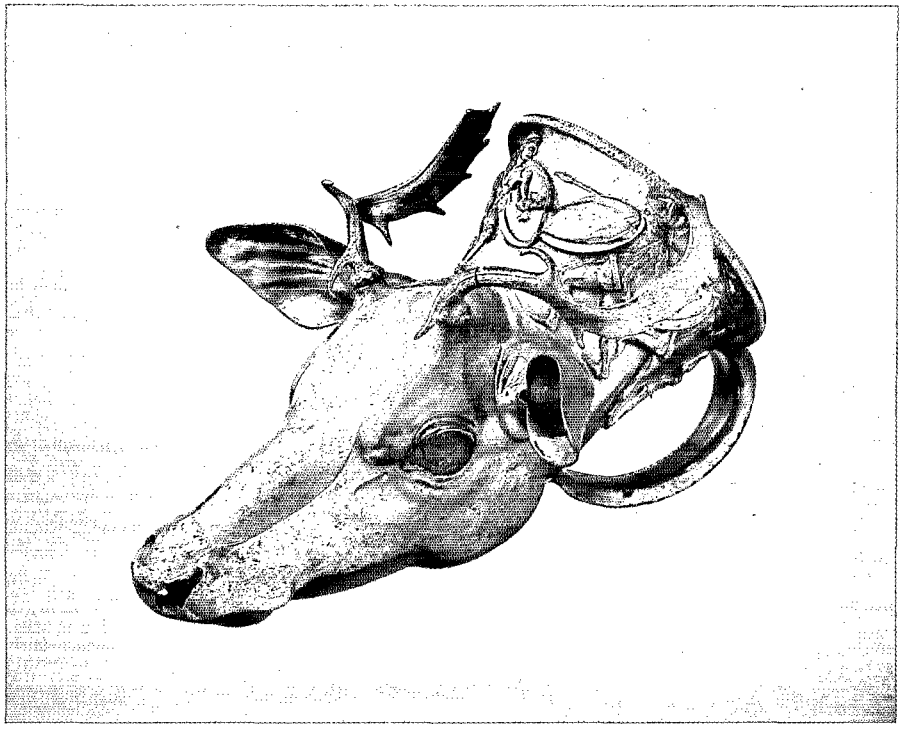
un frasquito de oro ornamentado con seis caballos en altorrelieve, procedente del *kurgan* de Bratoliubowski (Kiev). Del Ermitage se recibió, asimismo, otra pieza espléndida, un peine greco-escita. Otra de las principales atracciones de la exposición fue la magnífica esfinge alada de rostro humano que el Ermitage presta por última vez dada su gran fragilidad. Tal vez por razones similares, la conservadora de la sección egipcia del Museo Pushkin no aceptó prestar algunas piezas clave: dos esculturas de madera de la XVIII dinastía, un retrato de Fayum y un gran sudario, aunque la obra de arte egipcia más importante que posee Rusia, el busto de granito de Amenemhat III, de la XII dinastía, sí fue prometida por dicho museo.

Se puede decir que fue una exposición realmente extraordinaria. Quince instituciones diferentes prestaron objetos representativos de dieciocho culturas distintas, muchos de los cuales nunca habían sido expuestos en Occidente: obras de arte egipcias; vasijas, esculturas y bronces griegos; objetos etruscos; esculturas, camafeos, anillos y gemas romanos; y todos los objetos de la sección bizantina. Muchos de estos últimos deberían haber formado parte de la mayor exposición sobre Bizancio jamás organizada —«The Age of Spirituality», en el Metropolitan Museum de Nueva York (1977-1978)—, pero el préstamo fue anulado en el último momento.

George Ortiz ha logrado algo mágico: dos exposiciones importantes que rinden justicia a la creatividad artística de la humanidad, organizadas de tal manera que resultan fascinantes tanto para los especialistas como para el público en general. Un verdadero triunfo. ■

Nota. La exposición «Tesoros de Eurasia: obras maestras del arte antiguo» se presentó desde el 29 de enero hasta el 2 de mayo de 1993 en la Kuntshaus, Heimplatz 1, 8024 Zurich (Suiza). Un catálogo de 300 páginas presentaba la exposición. «Colección George Ortiz: antigüedades de Ur a Bizancio» se presentó desde el 17 de febrero hasta el 11 de abril de 1993 en el Museo Estatal del Ermitage, en San Petersburgo, y desde el 6 de mayo hasta el 27 de junio de 1993 en el Museo Estatal Pushkin de Bellas Artes, en Moscú (Federación de Rusia). Aún no se han confirmado las fechas para las exposiciones en Londres y en el Japón. Para obtener más información: Sue Bond Public Relations, 5A Bramber Road, London W14 9PA (Reino Unido). Teléfono: 071-381 1324. Fax: 071-610 1890.

Cortesía de Georges Ortiz



Ritón (cabeza de ciervo). Plata, parcialmente dorado. Supuestamente procedente de la región del mar Negro. Obra local de influencia griega, comienzos del siglo IV a. de C. (Colección George Ortiz; prestado al Museo Estatal del Ermitage de San Petersburgo y al Museo Estatal Pushkin de Moscú).

Directrices sobre las personas minusválidas en el Reino Unido

Chris Newbery

Hacer que los museos sean accesibles a las personas minusválidas es una preocupación cada vez mayor. Muchos países han dado pasos concretos en esta dirección mediante la formulación de políticas, la adopción de disposiciones legislativas, la formación y la concertación, esforzándose en promover la toma de conciencia de los profesionales sobre estas cuestiones. Este artículo presenta el ejemplo del Reino Unido, descrito por Chris Newbery, subdirector de la Comisión de Museos y Galerías, donde ha sido responsable de la redacción de importantes informes sobre la formación profesional en los museos, el papel de la administración local y el desarrollo de los museos. También tiene a su cargo el Programa de Desarrollo de Normas de la Comisión.

En su conferencia anual de 1992, la Asociación de Museos del Reino Unido previó la elaboración de nuevas directrices aplicables en los museos en relación con las personas minusválidas. Las *Guidelines on disability for museums and galleries in the United Kingdom* (Directrices relativas a las personas minusválidas aplicables en los museos y galerías del Reino Unido), elaboradas y publicadas por la Comisión de Museos y Galerías[1] (MGC) con la aprobación formal de la Asociación de Museos,[2] están destinadas a lograr que los museos tomen en cuenta las necesidades de todos los usuarios (reales y potenciales), visitantes y miembros del personal. La Comisión de Museos y Galerías considera que las personas minusválidas, que representan más del 10 % de la población del Reino Unido, tiene los mismos derechos que las demás a disfrutar de los museos.

Antes de examinar detalladamente las directrices, conviene recordar sus orígenes. En 1985, el Carnegie United Kingdom Trust dio a conocer el informe del Comité de Estudios sobre las Artes y los Minusválidos (Informe Attenborough). En él se insiste en que el objetivo último es posibilitar y alentar a las personas minusválidas para que participen plenamente en la vida artística de la comunidad. La revisión subsiguiente, realizada por el Carnegie Council (After Attenborough: arts and disabled people, 1988), subrayó la necesidad de que todos los sectores contribuyeran a lograr este fin: gobierno, empresas, organizaciones no gubernamentales y público en general. Para alentar las actividades en el marco de los museos, el Carnegie United Kingdom Trust ofreció a la Comisión de Museos y Galerías una subvención de 10.000 libras esterlinas para que contratara a un especialista que la asesorara acerca de la relación entre los museos y los minusválidos. Aunque el gobierno no asignó recursos financieros adicionales, la Comisión de Museos y Galerías pudo obtener fondos suficientes para sufragar, con cargo a su



© City Museum & Art Gallery, Stoke on Trent (Reino Unido)

Se colocan los objetos a una altura adecuada.

propio presupuesto, el puesto de un asesor a tiempo parcial durante dos años a partir de marzo de 1989. Posteriormente, el contrato se prolongó por un año más.

Desde el primer momento, el asesor tuvo por tarea preparar directrices sobre la mejor manera de atender las necesidades de los minusválidos en los museos y galerías. Para que esta tarea pudiera realizarse, hubo que efectuar, en primer lugar, numerosas actividades de concientización y asesoramiento e identificar los problemas fundamentales que enfrentan las personas minusválidas. Así, por ejemplo, en marzo de 1990 se efectuó una encuesta sobre las políticas relativas a los minusválidos. Fueron encuestados 28 museos importantes y se recibieron 17 respuestas. De los nueve museos que declararon contar con un funcionario encargado de asesorar sobre el público minusválido, siete habían designado a un funcionario del departamento de personal que no tenía una formación especial y que tampoco influía en la presentación de las colecciones. Cuatro museos habían creado un grupo de trabajo para examinar la cuestión. Teniendo en cuenta esta falta de conciencia de los problemas que se plantean en relación con los minusválidos, el trabajo del asesor se realizó en tres planos:

- asesoramiento e información a los museos, autoridades locales y público en general, acerca de todos los aspectos relacionados con la prestación de servicios, recolección de fondos y relaciones con las organizaciones locales de minusválidos;
- organización y realización de reuniones de formación, visitas de asesoramiento a los museos, publicación de artículos y presentación de ponencias en conferencias;
- enlace con los organismos de la profesión museística y las organizaciones relacionadas con las artes, el patrimonio y los minusválidos, para coordinar el trabajo, iniciar actividades conjuntas y difundir información.

Gracias a estas actividades, el asesor elaboró un primer proyecto de directrices que los miembros de la comisión examinaron en diciembre de 1990. Después de sustanciales modificaciones, fue enviado a las principales organizaciones relacionadas con los museos y con las personas minusválidas, así como a las autoridades nacionales y locales para que formulasen observaciones. Con una sola excepción, todos aprobaron las directrices en sus principios, pero expresaron su preocupación por su tono prescriptivo y las repercusiones presupuestarias que podría tener su aplicación. Teniendo en cuenta estas reservas, los miembros de la comisión, en su reunión de julio de 1991, sugirieron nuevas enmiendas y, finalmente, las aprobaron.

Las directrices

En este artículo no es posible reproducir íntegramente las directrices, por lo que presentaremos los puntos principales. En primer lugar, las directrices comienzan con algunas observaciones sobre los objetivos. Por ejemplo, se utiliza la definición social de minusvalía, en el sentido de que la sociedad incapacita a las personas al poner en su camino obstáculos diversos, desde los físicos hasta barreras de comunicación y actitudes. Se manifiesta que las directrices constituyen una base para que cada museo, a la luz de su contexto, pueda elaborar una política sobre las personas minusválidas y decidir las acciones necesarias para aplicarla. También se hace referencia a la existencia de un directorio de fuentes de información que los museos pueden consultar para aplicar las directrices.

La primera sección principal de las directrices se refiere a *políticas y procedi-*

mientos, y contiene los siguientes puntos esenciales: el museo debe preparar una política escrita en materia de personas minusválidas (apoyada en las presentes directrices), así como un plan de acción; la política relativa a los minusválidos y el plan de acción deben ser aprobados por el órgano rector del museo, en el que las personas minusválidas deben tener igualdad de oportunidades de participar; la preparación, aplicación y supervisión de la política y el plan de acción deben ser coordinados por un funcionario de alto nivel quien, salvo en los museos pequeños, debe contar con un grupo de trabajo representativo de todos los sectores funcionales del museo; los minusválidos y las organizaciones que se ocupan de los mismos deben ser consultados periódicamente; la política relativa a los minusválidos y la aplicación del plan de acción deben ser consignadas en el informe anual del museo o en una publicación análoga.

La segunda sección de las directrices se refiere al *empleo y la formación.* Se sugiere que el personal que se ocupe de elaborar la política relativa a los minusválidos y el plan de acción reciba una formación inicial en la materia. Más aún, recomienda que todo el personal y los miembros del órgano rector se formen y actualicen sus conocimientos de manera que tengan plena conciencia de sus responsablilidades en la aplicación de la política. Se subraya especialmente la importancia de formar a las personas que tienen un contacto directo con el público. Las directrices también hacen hincapié en la importancia de formar a las personas que participan en la contratación, la evaluación de puestos de trabajo y la carrera profesional en lo que respecta a la igualdad de las personas minusválidas. Esto se relaciona con la necesidad de que el museo establezca por escrito los procedimientos que aseguren efectivamente la igualdad de oportunidades para el empleo de las personas minusválidas.

La tercera sección de las directrices se refiere a las *colecciones e instalaciones.* Se recomienda posibilitar a las personas minusválidas el acceso intelectual, físico y sensorial a colecciones, salas de conferencia, tiendas, cafeterías y servicios. En cuanto a las colecciones, esto se puede lograr gracias a cambios o mejoras en la presentación, pero se señala que conviene evitar (salvo que los minusválidos así lo prefieran) los servicios segregados. En las directrices se sugiere también que se garantice la igualdad de oportunidades para que los minusválidos preparen exposiciones o realicen actos culturales en las instalaciones del museo.

La cuarta sección se refiere a la *información.* En ella se recomienda que los documentos publicitarios y los anuncios contengan, en lo posible, detalles (direcciones, horarios de apertura, servicios de transporte y estacionamiento y precio de las entradas) apropiados para los distintos tipos de minusvalía, así como un número telefónico para información. Se sugiere que a la entrada del museo y en los puestos de información se ponga a disposición del personal una lista donde se enumeren los servicios, equipos y facilidades que están a disposición de los minusválidos. Complementariamente, se instalará dentro y fuera del museo una señalización adecuada.

La quinta sección se refiere a los *lazos con la comunidad.* Se insiste en que los museos deben crear lazos con otras organizaciones de la comunidad relacionadas con las artes, el esparcimiento, la educación, los servicios sociales, la salud pública, el transporte y los minusválidos, de modo que se promuevan iniciativas que beneficien a estos últimos. Se sugiere también que los programas de extensión comunitaria incluyan la participación de los minusválidos y sus acompañantes en los museos, sus colecciones e instalaciones.

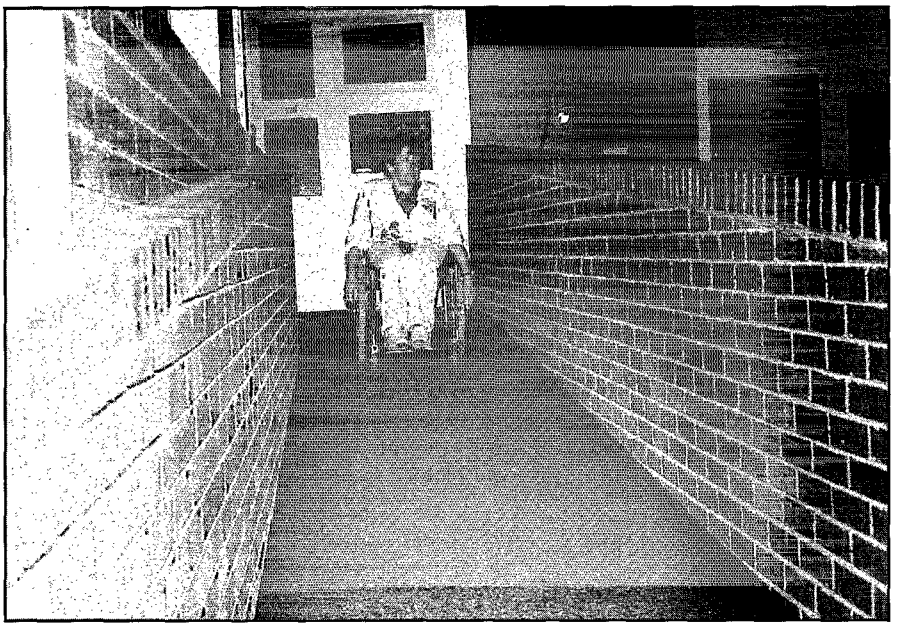
La última sección de las directrices se refiere a la *respuesta que se debe dar a los cambios de política.* Se subraya como punto importante que se deben supervisar los cambios legislativos, especialmente en las áreas del diseño y uso de los edificios, los servicios sociales y las necesidades de educación especial, en cuanto a sus consecuencias para los servicios del museo.

Evidentemente, todos los miembros de la comunidad museística deben estar al corriente de las directrices. Por tal motivo, se incluyeron en el Anuario de la Asociación de Museos y se envían gratuitamente a todos los museos del Reino Unido, así como a las organizaciones de minusválidos, las autoridades locales y los ministerios pertinentes del gobierno central.

Anteriormente se mencionó que existen recursos materiales para ayudar a los museos a formular sus políticas y planes de acción para las personas minusválidas. El directorio se presenta en hojas sueltas que contienen valiosas informaciones sobre la legislación, códigos de procedimiento, tipos de minusvalía, empleo, formación, promoción de los servicios del museo, transporte, diseño de los edificios y fuentes de financiamiento para proyectos en favor de los minusválidos. También incluye ejemplos de buena práctica en los museos, una bibliografía y direcciones de organizaciones útiles.

Estrategia de aplicación

Esta iniciativa relativa a los minusválidos se debe considerar en un contexto amplio, como lo confirman algunas publicaciones recientes de la Comisión de Museos y Galerías. En nuestra publicación



© City Museum & Art Gallery, Stoke on Trent (Reino Unido)

Rampa que conduce de la galería de exposición al espacio educacional.

Forward planning - a handbook of business, corporate and development planning for museums and galleries (1991) figura un capítulo sobre los servicios para minusválidos escrito por el asesor en materia de minusvalía de la MGC. En las *Guidelines for a registration scheme for museums in the United Kingdom* (1989), también de la MGC, se mencionan las facilidades de acceso para los minusválidos en la sección relativa a los servicios públicos. La participación en este servicio es voluntaria, pero sólo los museos inscritos pueden recibir subsidios de la MGC. Las *Guidelines* de 1989 serán objeto de una nueva edición actualizada en 1993-1994, en la que se mencionarán explícitamente las directrices sobre minusválidos de la MGC, la que ha dado a conocer también normas relativas a los diferentes tipos de colección. Por ejemplo, en *Standards in the care of archaeological collections* (1992) figura una sección sobre las normas de acceso donde se expresa que: «los visitantes que presenten una disminución de la locomoción, vista u oído deben gozar de un acceso tan amplio como los demás visitantes».[3]

La MGC administra un programa de subvenciones destinado a mejorar las normas de los museos mediante el apoyo a proyectos singulares, siempre que correspondan a los criterios para otorgar subvenciones en cuanto a los problemas de minusvalía. Por ejemplo, el Capital Grants Scheme (que se dedica sobre todo a apoyar los proyectos relacionados con la creación de un ambiente apropiado para las colecciones) insiste en que «el solicitante debe demostrar que, siempre que haya sido posible, se han tenido en cuenta las necesidades de los minusválidos, tanto visitantes como empleados». En las notas para los solicitantes se mencionan las directrices de la MGC relativas a los minusválidos y el *Disability resources directory* (Directorio de fuentes sobre personas minusválidas).

La MGC trabaja en estrecha relación con los 10 consejos regionales de museos (AMC) en que se divide el territorio del Reino Unido. Los AMC son fundamentalmente «cooperativas» de museos que brindan asesoramiento, servicios y subvenciones a sus miembros. Todos reciben fondos del gobierno. Los siete AMC de Inglaterra los reciben por intermedio de la MGC. Hasta ahora, los AMC han contribuido a la iniciativa sobre minusválidos de la MGC sobre todo en el ámbito de la formación permanente. En su mayoría, han ofrecido cursos de formación de un día de duración destinados a fomentar la toma de consciencia del personal de los museos acerca de los problemas de los minusválidos. El curso organizado por el AMC del suroeste de Inglaterra, titulado «Suprimir las barreras y aumentar el acceso», constituye un buen ejemplo. Algunos consejos regionales de museos preparan exposiciones itinerantes en las que se tienen en cuenta cada vez más las necesidades de los minusválidos. Por ejemplo, el AMC de West Midlands proyecta preparar una exposición destinada a personas que son ciegas o tienen dificultades visuales. Confiamos en que la publicación de las directrices de la MGC relativas a los minusválidos alentará aun más a los consejos regionales de museos a abordar activamente los problemas de estas personas.

Existen muchas otras organizaciones que pueden ayudar a la MGC a aplicar las directrices; por ejemplo, la Museums and Galleries Disabilities Association y el Museums Association Equal Opportunities Committee. Se mencionan especialmente estas dos organizaciones porque están en condiciones de dialogar con el gobierno para obtener recursos financieros adicionales y lograr así que nuestra iniciativa tenga el éxito que merece. ■

1. La Asociación de Museos es el órgano profesional en materia de museos y galerías.
2. La Comisión de Museos y Galerías (MGC) es el órgano asesor oficial del gobierno del Reino Unido en materia de museos y galerías. Tiene también funciones ejecutivas, entre las cuales se cuenta la administración de los programas de subvenciones. Para más información, dirigirse a: 16 Queen Anne's Gate, Londres, SW1H 9AA.
3. Véase también, Fondation de France-ICOM, *Museums without barriers*, Londres/Nueva York, Routledge, 1991, 214 p. illus.

Tráfico ilícito

Robo, saqueo, vandalismo y tráfico ilícito: Camboya toma medidas de protección con ayuda de la UNESCO

Camboya está padeciendo una verdadera hemorragia de su patrimonio cultural. Estatuas, bajorrelieves, esculturas de piedra y dinteles enteros desaparecen cada día de los famosos monumentos de Angkor y de otros sitios arqueológicos menos conocidos. Generalmente, los ladrones cometen sus robos de noche, pero a veces de día, y venden a traficantes poco escrupulosos objetos de gran valor que, tras pasar por numerosas manos, van a adornar los estantes de algunos coleccionistas privados de Europa, Japón y América del Norte.

Camboya, que ratificó 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, es el primer Estado signatario que solicita ayuda a la UNESCO para que se adopten medidas destinadas a luchar contra un tráfico que está despojándolo de un patrimonio cultural excepcional, cuya historia es todavía en gran medida mal conocida. Estas medidas se inscriben en un amplio programa que fue presentado en marzo de 1992 a los miembros del Consejo Nacional Supremo de Camboya, presidido por el príncipe Norodom Sihanuk.

Para determinar las medidas que se deben adoptar en cooperación con las autoridades nacionales competentes, la UNESCO organizó en julio de 1992 en Phnom Penh, capital de Camboya, un seminario nacional sobre los temas siguientes: educación, información del público, legislación, seguridad de sitios arqueológicos y museos, control de las exportaciones por las autoridades policiales y aduaneras, y elaboración de inventarios de bienes culturales. Asistieron más de 120 participantes, representantes de los distintos componentes del Consejo Nacional Supremo, de las Naciones Unidas, de la Interpol y del Consejo Internacional de Museos (ICOM). Altos funcionarios, oficiales de la policía y la aduana, educadores, periodistas, juristas, conservadores de museo y estudiantes se familiarizaron con un conjunto de técnicas específicas y participaron en sesiones breves de formación. Varios ministros participaron en la reunión y en las sesiones de grupos de trabajo.

El seminario culminó con la elaboración de un plan de acción en los cuatro ámbitos principales de intervención: formación, comunicación, legislación y educación. Integramente financiado por la UNESCO, el seminario constituyó el punto de partida de una serie de actividades que comenzaron apenas concluida la reunión. La primera fue la elaboración de un proyecto de legislación para la protección del patrimonio cultural, que fue aprobado por el Consejo Nacional Supremo en febrero de 1993.

También se tomaron medidas para reforzar la protección contra los robos en los museos y los depósitos. Un experto del ICOM brindó asesoramiento a los funcionarios del museo de Phnom Penh sobre la organización de un servicio de seguridad y la utilización de dispositivos mecánicos. Se reforzó asimismo la seguridad del depósito de conservación de Angkor; sin embargo, los ataques a mano armada contra este local en febrero y abril de 1993 muestran que se requiere adoptar con urgencia medidas mucho más estrictas.

En vista de estos acontecimientos y de la situación general del país en el momento de redactar este artículo (mayo de 1993), es más necesario que nunca proseguir las campañas de información dirigidas al público, así como sensibilizar a los agentes locales y mejorar su formación en distintas disciplinas. Para ello, se han emprendido varias iniciativas. Así, por ejemplo, se organizó un concurso de carteles en cooperación con la Universidad de Bellas Artes; los carteles premiados se difundirán a escala nacional entre el público en general, los estudiantes y los turistas. Estos últimos recibirán también folletos previniéndolos sobre la prohibición de exportar bienes culturales sin autorización.

La UNESCO ha organizado también un programa de información de gran alcance en el que hasta ahora han participado 120 aduaneros, 24 periodistas, 450 policías camboyanos encargados de la vigilancia de los monumentos de Angkor (estos mismos funcionarios recibirán en octubre de 1993 una formación práctica en cooperación con la policía francesa) y varios funcionarios de policía de la Autoridad Provisional de las Naciones Unidas en Camboya (APRONUC).

Además de estas actividades, la UNESCO ha prestado apoyo a los esfuerzos desplegados por varias instituciones que han iniciado la elaboración de inventarios de bienes culturales muebles. Se trata de un trabajo costoso y a largo plazo, para el cual se está buscando una financiación extrapresupuestaria en gran escala.

Conviene recordar, sin embargo, que no se puede luchar contra el tráfico de bienes culturales limitándose a adoptar medidas en los países que son víctimas de esta actividad ilícita. Se trata de un tráfico internacional y, por consiguiente, también se debe actuar en los países destinatarios, particularmente en aquéllos donde existe un próspero mercado del arte. Esta es, además, la razón de ser de la Convención de la UNESCO de 1970. Para difundir mejor su contenido, se organizó en 1992 en Tailandia un taller regional destinado a 15 países asiáticos, entre ellos Camboya.

Con ocasión de esta reunión, las autoridades tailandesas anunciaron que estaban dispuestas a restituir a Camboya los bienes culturales jemeres decomisados en Tailandia. Se han emprendido conversaciones con Tailandia y Francia para que ambos países ratifiquen la Convención de 1970. Se ha solicitado la asistencia de Estados partes en esta convención; Australia y los Estados Unidos de América han respondido ofreciendo su colaboración. La UNESCO, por su parte, comunica regularmente su información a los medios de comunicación internacionales. Ya se han difundido reportajes sobre este tema en Radio-France, la BBC, la televisión australiana y la prensa escrita tailandesa. Hace poco, la Organización tomó la iniciativa de lanzar una campaña mundial de información sobre la cabeza de una es-

Noticias de la profesión

tatua robada en Camboya en febrero de 1992 (véase *Museum Internacional,* n.º 178, 1992).

El ejemplo de Camboya, que debe hacer frente simultáneamente a una difícil situación política y a la amenaza de perder una gran parte de su patrimonio cultural, muestra claramente cuán necesaria es una auténtica movilización de la comunidad internacional. Los museos tienen que desempeñar un papel importante en este esfuerzo.

Étienne Clément, autor de este artículo, es especialista del programa en la UNESCO (Sección de las Normas Internacionales, División del Patrimonio Físico). Organizó algunas de las actividades de formación e información aquí mencionadas.

Servicios de información informatizados

VIDEOMUSEUM es un banco de datos dotado de un videodisco que contiene descripciones de las obras de arte del siglo XX que forman parte de las colecciones públicas de Francia. Están catalogadas unas 100.000 piezas: pinturas, dibujos, esculturas, diseños, fotografías, objetos e impresos. El objetivo inicial es facilitar a los usuarios un repertorio exhaustivo del patrimonio museístico francés del siglo XX. Sin embargo, se está estudiando la posibilidad de ampliar este servicio a otros países. Destinado a una utilización profesional en el mundo de las artes, este catálogo visual informatizado puede consultarse en museos o instituciones culturales (en mayo de 1993, existían 23 en Francia); se instalarán, además, sistemas similares para información del público. Gracias a su actualización anual, se podrán integrar en el catálogo las adquisiciones y colecciones de los museos que se asocien al proyecto.

El Centro de Información sobre Documentación e Informatización en Arte es una colección internacional de recursos y una base de datos con sede en la biblioteca Thomas J. Watson del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, que facilita información sobre un amplio espectro de campos y disciplinas relacionados con la informática en los museos y bibliotecas de arte. El centro dispone de una base de datos que consta de dos archivos interactivos: un índice bibliográfico de documentos y un directorio de información sobre proyectos, organismos y otras actividades. Asimismo, contiene colecciones especiales de material museológico, por ejemplo, diccionarios museográficos y compendios de prácticas descriptivas, así como descripciones de ciertas iniciativas de normalización de la información en cuanto a objetos, imágenes y textos. Las solicitudes de información provienen de conservadores de museos, bibliotecarios de recursos visuales y libros de arte, registradores, archivistas, historiadores del arte e investigadores. Mediante solicitud, se pueden facilitar estudios exhaustivos, repertorios y bibliografías sobre temas específicos.

Para mayor información, dirigirse a: VIDEOMUSEUM, Centre Georges Pompidou, 19, rue Beaubourg, 75001 París (Francia). Tel.: (33) (1) 42 71 61 39. Fax: (33) (1) 42 71 62 90.

The Clearinghouse on Art Documentation and Computerization, Thomas J. Watson Library, 1000 Fifth Avenue, Nueva York, NY 10028 (Estados Unidos). Tel.: (1) (212) 570 39 35. Fax: (1) (212) 570 38 47.

Congreso de 1994 sobre conservación

El XV Congreso Internacional del Instituto Internacional de Conservación de Obras Históricas y Artísticas (IIC) se celebrará en el Centro de Congresos de Ottawa (Canadá), del 12 al 16 de septiembre de 1994. El título del congreso es «Conservación preventiva: práctica, teoría e investigación». Brindará un amplio panorama sobre los fundamentos de la conservación preventiva, haciendo hincapié en la teoría y la práctica actuales, así como en las nuevas áreas de investigación. En las sesiones se abordarán: los enfoques generales sobre conservación preventiva, tanto en el hemisferio Norte como en el Sur; las técnicas para sostener y manipular los objetos; los problemas de iluminación, temperatura y humedad; los contaminantes atmosféricos y de otro tipo y la lucha contra los insectos y parásitos.

Para mayor información, dirigirse a: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), 6 Buckingham Street, Londres WC2N 6BA (Reino Unido). Tel.: (44) (71) 839 59 75. Fax: (44) (71) 976 15 64.

Programa de subvenciones Getty

En 1991-1992, recibieron subvenciones de este programa 121 personas e instituciones de 28 países. Se concedieron unos 5,3 millones de dólares para fomentar los estudios académicos de historia del arte, la investigación sobre conservación de obras de arte y arquitectura, y la comprensión del arte. Mención especial merecen 34 subvenciones por un monto de

545.000 dólares otorgadas a países de Europa central y oriental, destinadas a facilitar nuevas posibilidades de investigación e intercambio profesional, así como a preservar el patrimonio cultural de esa región durante el actual período de transición. Otras subvenciones importantes fueron concedidas: una al Museo Nacional de Cartago (Túnez) para la elaboración de material didáctico; otra para la conservación de libros de dibujos autóctonos de finales del siglo XIX en los Estados Unidos, que forman parte de la colección del Museo Norteamericano de Historia Natural en Nueva York; otra para el Museo del Louvre (París), con vistas a elaborar un catálogo informatizado de cráteras áticas adornadas con figuras rojas; y otra para la conservación del claustro principal del antiguo monasterio agustiniano de Dürnstein (Austria).

Para más información (incluidos folletos, solicitudes y directrices), dirigirse a: Getty Grant Program, 401 Wilshire Boulevard, Suite 1000, Santa Mónica, CA 90401 (Estados Unidos). Tel.: (1) (310) 395 03 88. Fax: (1) (310) 451 87 50.

Nuevas publicaciones

Excellence and equity: education and the public dimension of museums

Este informe de 28 páginas es la primera gran evaluación del papel educativo de los museos que publicará la Asociación Norteamericana de Museos (AAM). Constituye un paso más en los esfuerzos actuales de la Asociación para promover la toma de conciencia de la importancia que tiene el museo en la vida educativa y cultural del país. En él se recomiendan unas acciones que pueden emprender los museos para fortalecer y ampliar su capacidad y cumplir con su primordial misión educativa.

Para mayor información, dirigirse a: American Association of Museums, 1225 Eye Street Northwest, Washington, DC 20005 (Estados Unidos).

ILVS Review: a journal of visitor behaviour, vol. 2, n.º 2, 1992

Publicada por el Laboratorio Internacional de Estudios sobre Visitantes (ILVS), la revista abarca temas como las normas profesionales en la investigación y evaluación de los visitantes, cuestiones significativas en la investigación sobre los visitantes de museos y los recursos informáticos para estimular al visitante en una exposición de arte.

Para mayor información, dirigirse a: Exhibit Communications Research (ECR), Inc., ILVS Publications, The International Laboratory for Visitor Studies (ILVS), P.O. Box 11827, Shorewood, WI 53211-0827 (Estados Unidos).

The Zebra's Voice

Esta publicación trimestral del Museo Nacional, de los monumentos y galerías de arte de Botswana presenta una animada visión panorámica de la actividad museística del país. Artículos recientes describen las colecciones permanentes de la Galería Nacional, los monumentos perdidos de Botswana, el programa radiofónico del Museo Nacional y la visita efectuada a Suecia por educadores de museos locales.

Para mayor información, dirigirse a: National Museum, Monuments and Art Gallery, Private Bag 114, Gaborone (Botswana).

Visite guidée

En este boletín bimensual (en francés) dedicado a la vida de los museos en Francia, se abordan temas como los servicios al visitante, el mecenazgo, la financiación de las exposiciones, la restauración y las prácticas comerciales. En cada número se dará información sobre las principales exposiciones, incluyendo estadísticas sobre el número de visitantes.

Para más información, dirigirse a: Suko Editions, 39, rue Chaptal, 92300 Levallois-Perret (Francia).

Llamamiento a contribución

Museum Internacional solicita sugerencias y artículos de interés para la comunidad museológica internacional. Las propuestas de artículos individuales o de temas para la realización de estudios o investigaciones especiales deben ser enviados al jefe de redacción, *Museum Internacional,* UNESCO, 1, rue Miollis, 75015 París (Francia). Se asegura una pronta respuesta.

internacional

Boletín de suscripción

Deseo suscribirme por un año (4 números) a *Museum Internacional*

❑ Edición en francés	Suscripción anual (instituciones)	396 FF
❑ Edición en español	Suscripción anual (particulares)	196 FF
	Suscripción anual (instituciones - países en desarrollo)	180 FF
	Suscripción anual (particulares - países en desarrollo)	120 FF

Para obtener las tarifas de suscripción en su moneda nacional, sírvase consultar al agente de ventas de las publicaciones de la UNESCO en su país (ver la lista al dorso).

Apellido, nombre

Escribir a máquina o en letra de imprenta

Dirección

Código postal Ciudad

País Fecha

Enviar este boletín de suscripción con el pago correspondiente:

• Al agente de venta de las publicaciones de la UNESCO en su país (pago con cheque o giro postal en su moneda nacional a la orden del agente)

• A PROPUBLIC, Servicio de Suscripciones, B.P. 1, 59440 Avesnes-sur-Helpe, Francia, tel.: (33 16) 27 61 32 42, fax : (33 16) 27 61 22 52. En este caso, le rogamos indicar el modo de pago:

❑ Cheque en francos franceses a la orden de PROPUBLIC;

❑ Giro postal internacional en francos franceses, a la orden de PROPUBLIC, Servicio de Suscripciones;

❑ Tarjeta de crédito VISA n° Fecha de vencimiento

Nombre del titular Firma

❑ Bonos de la UNESCO por el equivalente del precio de la suscripción.

Para toda información sobre la edición en inglés de *Museum Internacional,* dirigirse a: Journal Subscriptions Department, Marston Book Services, P.O. Box 87, Oxford OX2 0DT, Reino Unido.

Agentes de venta de las publicaciones de la UNESCO

ANGOLA: **Distribuidora Livros e Publicações**, Caixa postal 2848, LUANDA.
ANTIGUA Y BARBUDA: **National Commission of Antigua and Barbuda**, c/o Ministry of Education, Church Street, ST JOHNS, Antigua.
ANTILLAS NEERLANDESAS: **Van Dorp-Eddine N.V.**, P.O. Box 3001, WILLEMSTAD, Curaçao.
ARGENTINA: **Librería "El Correo de la UNESCO"**, EDILYR S.R.L., Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES, tel.: 40 05 12, 40 85 94, fax: (541) 93 63 47.
BARBADOS: **University of the West Indies Bookshop**, Cave Hill Campus, P.O. Box 64, BRIDGETOWN.
BOLIVIA: **Los Amigos del Libro**, Mercado 1315, Casilla postal 4415, LA PAZ, *y* Avenida de las Heroínas E-3011, Casilla postal 450, COCHABAMBA, tel.: 285 17 79, fax: 285 25 86, 616 14 08.
BRASIL: **Fundação Getúlio Vargas**, Serviço de Publicações, Caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafago 188, RIO DE JANEIRO (RJ) 2000, tel.: (21) 551 52 45, fax: (21) 551 78 01; **Livraria Nobel, S.A.**, Rua da Balsa, 559, CEP 02910 SÃO PAULO, SP, tel.: 876 28 22, fax: (5511) 284 17 89.
CABO VERDE: **Instituto Caboverdiano do Livro**, Caixa postal 158, PRAIA.
COLOMBIA: **ICYT – Información Científica y Técnica**, Ave. 15 n.° 104-30, Oficina 605, Apartado aéreo 47813, BOGOTÁ, tel.: 226 94 80, fax: 226 92 93. **Infoenlace Ltda.**, Carrera 6, n.° 51-21, Apartado 34270, BOGOTÁ, D.C., tel.: 285 17 79, fax: (57-1) 285 25 86, 610 35 13.
COSTA RICA: **Distribuciones Ecuménicas Ltda**, Librería Horizonte, Apartado postal, 447-2070 Sabanilla, SAN JOSÉ, tel.: 25 37 13, fax: (506) 53 15 41.
CUBA: **Ediciones Cubanas**, O'Reilly n.° 407, LA HABANA.
CHILE: **Editorial Universitaria S.A.**, Departamento de Importaciones, María Luisa Santander 0447, Casilla postal 10220, SANTIAGO, fax: 209 94 55.
ECUADOR: **Nueva Imagen**, 12 de Octubre 959 y Roca, Edificio Mariana de Jesús, QUITO, fax: (5932) 44 68 33.
ESPAÑA: **Mundi-Prensa Libros S.A.**, Apartado 1223, Castelló 37, 28001 MADRID, tel.: (91) 431 33 99, fax: (91) 575 39 98; **Ediciones Líber**, Apartado 17, Magdalena 8, ONDÁRROA (Vizcaya); **Librería de la Generalitat de Catalunya**, Palau Moja, Rambla de los Estudios 118, 08002 BARCELONA, tel.: (93) 412 10 14, fax: (93) 412 18 54; **Librería de la Generalitat de Catalunya**, Gran Via de Jaume I, 38, 17001 GIRONA; **Librería Internacional AEDOS**, Consejo de Ciento 391, 08009 BARCELONA; **Amigos de la UNESCO – País Vasco**, Alda. Urquijo, 62, 2.° izd., 48011 BILBAO, tel.: (344) 427 51 59/69, fax: (344) 427 51 49.
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: **UNIPUB**, 4611-F Assembly Drive, LANHAM, MD 20706-4391, tél. roll-free : 1-800-274-4888, fax : (301) 459-0056 ; **United Nations Bookshop**, NEW YORK, NY 10017, tél. : (212) 963 76 80, fax : (212) 963 4970.
FILIPINAS: **International Book Center (Philippines)**, Suite 1703, Cityland 10, Condominium Tower 1, Ayala Ave., corner H.V. Dela Costa Ext., Makati, METRO MANILA, tel.: 817 96 76, fax: (632) 817 17 41.
FRANCIA: **Grandes librerías universitarias** *y* **Librairie de l'UNESCO**, 7, place de Fontenoy, 75352 PARÍS 07 SP, tel.: (1) 45 68 22 22. *Pedidos por correspondencia:* **Ediciones UNESCO**, División de Promoción y Ventas, 7, place de Fontenoy, 75352 PARÍS 07 SP, fax: (1) 42 73 30 07, telex: 204461 París. *Para las revistas:* Servicio de Suscripciones, UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 PARÍS Cedex 15, tel.: 45 68 45 64/65/66, fax: (1) 42 73 30 07, telex: 204461 París.
GUATEMALA: **Comisión Guatemalteca de Cooperación con la UNESCO**, 3.ª avenida 10-29, zona 1, Apartado postal 2630, GUATEMALA.
GUINEA-BISSAU: **Instituto Nacional do Livro e do Disco**, Conselho Nacional da Cultura, Avenida Domingos Ramos n.° 10-A, B.P. 104, BISSAU.
HONDURAS: **Librería Navarro**, 2.ª avenida n.° 201, Comayagüela, TEGUCIGALPA.
ITALIA: **LICOSA (Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A.)**, via Benedetto Fortini, 120/10 (ang. via Chiantigiana), 50125 FIRENZE, tel.: 64 54 15/16, fax: 64 12 57; via Bartolini 29, 20155 MILANO; **FAO Bookshop**, via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA, tel.: 57 97 46 08, fax: 578 26 10; **ILO Bookshop**, Corso Unità d'Italia 125, 10127 TORINO, tel.: (011) 69 361, fax: (011) 63 88 42.
MÉXICO: **Librería "El Correo de la UNESCO" S.A.**, Guanajuato n.° 72, Colonia Roma C.P. 06700, Deleg. Cuauhtemoc, MÉXICO D.F., tel.: 574 75 79, fax: (525) 264 09 19; **Librería Secur**, local 2, zona CICOM, Apartado postal 422, 86000 VILLAHERMOSA, Tabasco.
MOZAMBIQUE: **Instituto Nacional do Livro et do Disco (INLD)**, Avenida 24 de Julho, n.° 1927, r/c, *e* 1921, 1.° andar, MAPUTO.
NICARAGUA: **Librería de la Universidad Centroamericana**, Apartado 69, MANAGUA, fax: (5052) 40597/670106.
PORTUGAL: **Dias & Andrade Ltda**, Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, 1200 LISBOA, tel.: 347 49 82/5, fax: 347 02 64 (*dirección postal:* apartado 2681, 1117 LISBOA Codex).
SAN VICENTE Y LAS GRANADINAS: **Young Workers' Creative Organization**, Blue Caribbean Building, 2nd Floor, Room 12, KINGSTOWN.
SUIZA: **ADECO**, Case postale 465, CH-1211 GENÈVE 19, tel.: 943 26 73, fax: 943 36 05; **Europa Verlag**, Rämistrasse 5, CH-8024 ZÜRICH, tel.: 261 16 29; **United Nations Bookshop** *(venta directa al público solamente)*, Palais des Nations, CH-1211 GENÈVE 10, tel.: 740 09 21, fax: 740 09 31. *Revistas:* Naville S.A., 7, rue Lévrier, CH-1201 GENÈVE.
SURINAM: **Suriname National Commission for UNESCO**, P.O. Box 3017, PARAMARIBO.
TRINIDAD Y TOBAGO: **Trinidad and Tobago National Commission for UNESCO**, 8 Elizabeth Street, St Clair, PORT OF SPAIN.
URUGUAY: **Ediciones Trecho S.A.**, Avenida Italia 2937, MONTEVIDEO, *y* Maldonado 1090, MONTEVIDEO, tel.: 98 36 06, fax: (598) 290 59 83. *Libros y mapas científicos solamente:* **Librería Técnica Uruguaya**, Colonia n.° 1543, piso 7, oficina 702, Casilla de Correos 1518, MONTEVIDEO; **Instituto Nacional del Libro**, Ministerio de Educación y Cultura, San José 1116, MONTEVIDEO. *Librerías del Instituto:* Guayabo 1860, MONTEVIDEO; San José 1116, MONTEVIDEO; 18 de Julio 1222, PAYSANDÚ, *y* Amorín 37, SALTO.
VENEZUELA: **Oficina de la UNESCO en Caracas**, 7.ª avenida entre 7.ª y 8.ª transversales de Altamira, CARACAS, tél. : (2) 261 13 51, fax : (2) 262 04 28 (*dirección postal:* apartado 68394, Altamira, CARACAS 1062-A); **Librería del Este**, Av. Francisco de Miranda 52, Edificio Galipán, Apartado 60337, CARACAS 1060-A; **Editorial Ateneo de Caracas**, Apartado 662, CARACAS 10010; **Fundación Kuai-Mare del Libro Venezolano**, Calle Hípica con Avenida La Guairita, Edificio Kuai-Mare, Las Mercedes, CARACAS, tel.: (02) 92 05 46, 91 94 01, fax: (582) 92 65 34.

La lista completa de agentes de venta de las publicaciones de la UNESCO se puede solicitar a: Ediciones UNESCO, División de Promoción y Ventas, 7, place de Fontenoy, 75352 PARÍS 07 SP, Francia.

Bonos de la UNESCO
Los bonos de la UNESCO se pueden utilizar para adquirir todas las publicaciones de carácter educativo, científico o cultural. Para mayor información sobre este sistema dirigirse a: Programas de Bonos de la UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75352 PARÍS 07 SP, Francia.



OBJETOS ROBADOS

Plato chino del siglo XVI decorado con pinturas polícromas. La porcelana blanca, barnizada, está esmaltada con dibujos de color turquesa, rojo, verde y negro. Alrededor del receptáculo del plato tres fénix alternan con crisantemos, flores de loto y peonías. En el centro, un león-perro. El número de registro (A708) está inscrito en caracteres negros en el dorso sobre una pequeña etiqueta redonda de papel. El plato fue robado entre el 20 y el 24 de febrero de 1992 en Londres.

Foto: cortesía del Trace Publications Ltd., Plymouth (Reino Unido).