Museum Internacional

No 201 (Vol LI, n° 1, 1999)

Conservación preventiva

Nº 1, 1999

ÍNDICE

Editorial 3

Documento especial: Conservación preventiva

4 La conservación preventiva: ¿simple moda pasajera o cambio trascendental? *Gaël de Guichen*

7 Una estrategia de formación para la conservación preventiva *Magdalena Krebs*

11 El Plan Delta: una operación de salvamento a escala nacional *M. Kirby Talley Jr.*

16 La conservación preventiva cotidiana: el Museo Antoine Vivenel de Compiègne *Eric Blanchegorge*

22 ¿Quién vela por el patrimonio cultural? La conservación en el contexto contemporáneo *Carole Milner*

28 La documentación al servicio de la conservación: una experiencia de formación en África *Alain Godonou*

33 La función del restaurador en la conservación preventiva *Eléonore Kissel*

40 El guía profesional: establecer puentes entre la conservación y el turismo *Felicitas Wressnig*

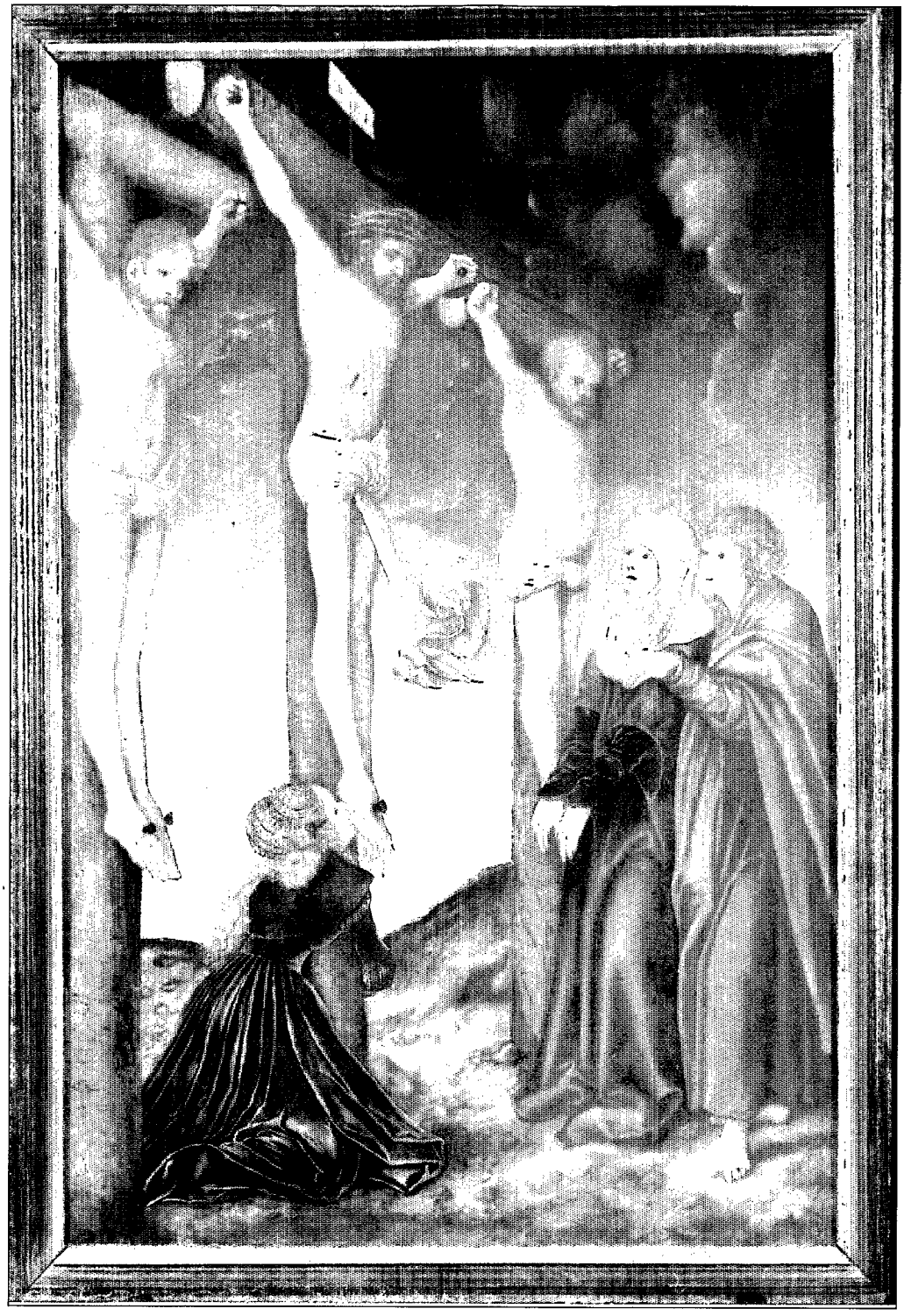
44 Implicar al público: un nuevo enfoque de la educación para la conservación *Roberto Nardi*

Evento 51 Un conquistador en el mundo del arte: Thomas Krens del Guggenheim *Michael Kimmelman*

Perfil 56 El museo del verdugo *Jacques Lucchesi*

Secciones 62 Foro

ISSN 0250-4979, *Museum Internacional* (París, UNESCO), nº 201 (vol. 51, nº 1, 1999) © UNESCO 1999



OBJETOS ROBADOS

Pintura de técnica mixta sobre un panel de madera, de Lucas Cranach el Mayor, que representa la crucifixión de Cristo entre los dos ladrones. Fechado en 1515 y firmado con la imagen de una serpiente en la parte inferior izquierda, el cuadro mide 55 × 39 cm. Fue robado en 1945 de un museo en Gotha, Alemania. Número 3011 en el inventario del museo. (Referencia OA 32-218-U31136/97 Interpol Wiesbaden)

Foto cortesía de la ICPO-Secretariado General de la Interpol, Lyon, Francia. Si bien el Secretariado General prefiere no publicar avisos acerca de obras de arte cuyo derecho de posesión es discutido por uno o más países (por ejemplo: obras de arte desaparecidas durante la Segunda Guerra Mundial), ha decidido publicar esta nota porque el organismo solicitante (NCB) ha declarado que ignora la situación de la propiedad.

Editorial

De modo lento pero seguro, la expresión «conservación preventiva» se ha ido incorporando desde el decenio de 1970 al vocabulario cotidiano de los profesionales del museo. Nadie discute hoy este concepto, acuñado para responder a la convicción cada vez más clara de que la restauración de los objetos deteriorados no sirve para nada si no se modifican las condiciones causantes de ese deterioro, pero todavía debe integrarse como planteamiento general y fundamental en la práctica museística diaria. Esta expresión, que implica las ideas básicas de anticipación y trabajo en equipo y la capacidad de considerar el museo como una entidad holística, ha invalidado muchos métodos tradicionales de administración de los museos y de la formación profesional correspondiente.

Como se pone claramente de manifiesto en este número, esta tendencia ha cobrado un impulso considerable y no hay posibilidad de vuelta atrás, ya que si en medicina es mejor prevenir que curar, lo mismo cabe decir de nuestro patrimonio cultural, cada día más amenazado. La conservación preventiva, que requiere una participación cada vez mayor – comprendida la del público – no es simplemente un método, una técnica o una orientación, sino que muchos la consideran hoy como un principio ético fundamental que sustenta la institución misma del museo. Para numerosos profesionales es el reflejo de un criterio de «vuelta a lo esencial», ya que dirige una atención renovada hacia la auténtica razón de ser del museo: sus colecciones.

El progreso, sin embargo, ha sido muy desigual. La falta de medios, una formación insuficiente y la necesidad de resolver problemas urgentes a medida que se van planteando son factores que han entorpecido la aplicación universal de un principio que muchas veces implica un cambio radical de mentalidad y de actitud por parte de todo el personal que trabaja en un museo. Como señala Stephen L. Williams en su ensayo «Preventive conservation – the evolution of a museum ethic»[1] [La conservación preventiva – evolución de una ética museística], «la conservación preventiva no es una actitud o actividad espontáneas. Como ética de los profesionales del museo, requiere la aplicación constante de principios y prácticas de conservación preventiva y una formación permanente». Por esta razón, *Museum Internacional* ha creído necesario presentar un balance de la situación actual y de todo lo que queda por hacer.

Para que nos ayudara a preparar este tema especial, hemos recurrido una vez más a la inestimable experiencia de Gaël de Guichen, Subdirector General del Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM) de Roma y esforzado paladín de la campaña para instaurar la «conservación preventiva» en todos los museos del mundo. El objetivo buscado no era estudiar toda la serie de técnicas y materiales que hoy existen, sino más bien indicar cómo todos los factores que integran la ecuación museo-patrimonio pueden ponerse al servicio de esta idea de indiscutible actualidad y proyección, ya que, en palabras del director de un museo, «la mayoría de los visitantes de un museo no han nacido aún».[2] La conservación preventiva, que nutre un proceso sistemático y constantemente reactivo de mantenimiento y mejora, es el único medio de garantizar que las colecciones se preserven intactas para las generaciones futuras.

M.L.

Notas

1. En: *Museum Ethics*, Gary Edson (comp.), Routledge, Londres y Nueva York, 1997.
2. Wilson, D. M. (Director del British Museum), *The British Museum, purpose and politics*, British Museum Publications, Londres, 1989. Citado en «Preventive conservation: a holistic approach» por M.E.A. McCord, en: *La conservation préventive*, actas del simposio sobre la conservación preventiva, A.R.A.A.F.U. (Asociación de Restauradores de Arte y Arqueología de Formación Universitaria), París, 1992.

La conservación preventiva: ¿simple moda pasajera o cambio trascendental?

Gaël de Guichen

En los tres últimos decenios, los profesionales han incorporado a su lenguaje el término de «conservación preventiva», que ha venido a sumarse a los de «conservación» y «restauración». Gaël de Guichen, del ICROM (Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales), uno de los más conocidos y respetados especialistas de esta materia, nos explica cómo se ha producido este fenómeno y qué repercusiones profundas va a tener en el futuro del patrimonio cultural.

Pocas veces las colecciones museísticas nos han sido legadas por un milagro de la naturaleza y si hoy podemos admirarlas, estudiarlas y comprender sus mensajes, se lo debemos en la mayoría de los casos a sus sucesivos propietarios, que por estar convencidos de su valor no escatimaron esfuerzos para transmitirlas en el estado más intacto posible a las generaciones posteriores, realizando a veces una labor de conservación y restauración.

Conservación y *restauración* son dos palabras que designan dos tipos distintos de actividad con finalidades bastante diferentes, y que nunca han sido definidas claramente por el conjunto de la profesión. El resultado de ello es que cada asociación nacional e internacional da su propia interpretación individual de ellas, y por consiguiente sus definiciones varían de un país a otro, e incluso dentro de un mismo país.

Para mayor claridad, desearía proponer las definiciones siguientes:

La conservación es toda actividad humana directa o indirecta encaminada a aumentar la esperanza de vida de las colecciones intactas y de las deterioradas. Ejemplos: quitar la sal a una colección de cerámica; quitar los ácidos a unos documentos gráficos; desinfectar una colección etnográfica; quitar la humedad a colecciones almacenadas de objetos metálicos; reducir la luminosidad en una exposición de tapices.

La restauración es toda actividad humana directa encaminada a lograr que un objeto deteriorado de una colección recobre su estética o su estado histórico (o incluso el primitivo, en algunos casos). Ejemplos: esculpir el dedo que le falta a una estatua; quitar la capa que se ha superpuesto a una pintura; avivar la intensidad de una escritura desvaída; pegar los fragmentos de una cerámica rota.

La conservación y la restauración pueden ser comparadas con la medicina y la cirugía estética respectivamente.

No obstante, para complicar una situación bastante confusa de por sí (he recibido personalmente más de mil definiciones por escrito de numerosos profesionales de más de setenta países), en los últimos veintitantos años ha aumentado insidiosamente el grado de complicación terminológica con la introducción de una sutil distinción entre conservación preventiva y curativa. Así como la medicina curativa se ocupa de las personas que padecen enfermedades, la conservación curativa se ocupa de los objetos del patrimonio cultural que pueden perderse por la presencia de un elemento destructor activo, por ejemplo: los insectos en la madera, el moho en el papel y las sales en la cerámica, o simplemente un objeto que no puede soportar su propio peso. En cambio, la conservación preventiva, al igual que la medicina del mismo nombre, se ocupa de todos los objetos del patrimonio, independientemente de que estén en buen estado o de que sean víctimas de un deterioro progresivo. Su finalidad es protegerlos de toda clase de agresiones naturales o humanas.

La conservación preventiva ha nacido como una reacción de nuestra profesión ante los cambios espectaculares que se han producido en el medio ambiente y en el patrimonio cultural desde el siglo pasado. Lo que anteriormente era un patrimonio privado protegido por su propietario contra formas de agresión no muy violentas, se ha convertido en un patrimonio público que los ciudadanos tienen que proteger contra nuevas formas de agresión mucho más violentas.

Si tenemos en cuenta este cambio radical, hoy en día la salvaguardia del patrimonio requiere sobre todo que el público y los profesionales sean conscientes de las

cuestiones que están en juego, y exige también una estrategia apropiada. Desafortunadamente, la conciencia de la nueva situación se va forjando muy lentamente, como lo demuestran los tres casos siguientes: cuando ningún profano ni especialista discute el innegable efecto destructivo que los agentes contaminantes tienen sobre el mármol y la piedra caliza, todavía hay demasiados profesionales que no protegen contra la luz artificial los tejidos y tapices a su cargo. Aunque algunos museos se jacten – como si eso fuera un gran mérito – de contar con locales de almacenamiento que garantizan una protección completa de las colecciones, hay muchos miles más que amontonan en condiciones deplorables las colecciones que no exponen; hay algunos países que tratan por todos los medios de hacer un inventario de sus colecciones a fin de localizarlas y conservar algún indicio de ellas o documentarlas realmente, pero muchos otros ni siquiera saben cuántos objetos tienen en sus museos nacionales, y en todo caso ninguno ha seguido hasta ahora el ejemplo de los Países Bajos, que iniciaron en 1990 su Plan Delta para lograr una plena protección de su patrimonio cultural.

> La conservación preventiva implica cambiar la antigua mentalidad para que el «objeto» de ayer se convierta en la «colección» de hoy, la «sala» en el «edificio», el «individuo» en el «equipo», el «presente» en «futuro», los «profesionales» en el «público» en el más amplio sentido de la palabra, el «secreto» en «comunicación», y el «cómo» en el «por qué».

La estrategia consiste en adoptar la conservación preventiva y hacer que sea un elemento esencial del funcionamiento de los museos. Primero se ha de poner orden en las colecciones de reserva, a continuación se deben identificar, luego hay que tomar medidas con los objetos que corran peligro de perderse (conservación curativa), y por último se debe adoptar un plan exhaustivo de conservación preventiva. Posteriormente se deberían efectuar las labores de interpretación (la estética por parte del laboratorio de restauración y la histórica y técnica por el laboratorio de investigación) y difusión (exposiciones permanentes y temporales, catálogos, productos derivados y conferencias). La etapa final es la del placer de haber culminado la tarea. Pero a esta etapa tan largo tiempo esperada se llega rarísimas veces, porque siempre habrá una serie de problemas técnicos, administrativos o jurídicos (o incluso algo más trivial, por ejemplo una huelga del personal), que impedirán a los directores de museos dormirse en los laureles que pensaban haber merecido con creces.

Al contrario de lo que algunos miembros de nuestra profesión puedan pensar, la conservación preventiva va mucho más lejos del mero mantenimiento y la supervisión de las condiciones climáticas. Es algo más que una simple moda pasajera y se está convirtiendo paulatinamente en parte integrante de la profesión, en la que no cabe duda de que va a introducir cambios importantes. Entre lo que va a cambiar, tendremos:

La formación: todos los miembros del personal del museo, desde el administrador al arquitecto, desde el técnico al conservador jefe, y desde el vigilante al guía, deberán seguir una formación en materia de conservación preventiva o intruirse en sus principios básicos.

Organización: en los museos más importantes deberán crearse puestos específicos, y en otros habrá que añadir responsabilidades complementarias a las calificaciones exigidas para los empleos.

Planificación: se deberán efectuar previsiones presupuestarias y realizar una nueva asignación de los fondos, a fin de emprender las acciones necesarias antes de que se produzca daño alguno.

El público: se deben adoptar medidas sistemáticas para asegurarse de que el público esté informado del valor y de la fragilidad de los objetos expuestos. La información debe mostrarse en todos los sistemas de anuncios, así como en las publicaciones y catálogos, y debe ser difundida por guías y medios sonoros.

En cada museo se establecerá paulatinamente un plan exhaustivo de conservación preventiva que podría definirse así:

> Un proyecto que engloba a todos los que están implicados en el patrimonio de un establecimiento público o privado, y que prevé la aplicación concertada de medidas directas e indirectas que han sido definidas con precisión y están encaminadas a prevenir las causas naturales y humanas del deterioro de las colecciones, a fin de aumentar su esperanza de vida y garantizar la difusión del mensaje que contienen.

Los profanos pueden preguntarse, con razón, por qué ha habido que esperar hasta finales del siglo a que los profesionales de los museos hayan empezado a establecer una política de conservación preventiva de las colecciones. No cabe duda de que es un misterio, pero «más vale tarde que nunca», como dice el refrán.

Debemos decir, finalmente, que en determinados contextos en los que existe un patrimonio cultural formado por bienes muebles e inmuebles (ciudades históricas, monumentos, sitios arqueológicos, bibliotecas y archivos), podríamos razonar de la misma manera y llegar, indudablemente, a conclusiones similares. ■

Una estrategia de formación para la conservación preventiva

Magdalena Krebs

Abordar el problema de la conservación a nivel nacional contando con un escaso número de profesionales capacitados, tal fue el desafío que enfrentaron los museos de Chile. Magdalena Krebs explica cómo la planificación estratégica y el énfasis dado a la formación han modificado la sombría situación anterior. La autora es arquitecta y, desde 1988, directora del Centro Nacional de Conservación y Restauración de Chile (CNCR).

Al inicio de la década de 1980 se realizó en Chile, con ayuda del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), la primera evaluación de todos los museos del país, que recogió sistemáticamente información sobre las instituciones, su infraestructura, sus colecciones, el número de personas que en ellas trabajaban, el público y el financiamiento. Dicho estudio señaló que, de todas las situaciones detectadas, la de mayor preocupación radicaba en el estado de conservación de las colecciones, atribuyendo dicha situación a la carencia de personal especializado, al desconocimiento generalizado de métodos y técnicas de conservación, y a la escasa infraestructura.

En ese momento existían en Chile 132 museos, 26 de ellos dependientes de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, una institución con representación a lo largo de todo el país que tiene a su cargo los museos nacionales y regionales, la Biblioteca y el Archivo Nacional, y las bibliotecas públicas. El resto son de dependencia municipal, universitaria, privada o bien forman parte de parroquias o congregaciones. La mayoría de los museos son pequeños, poseen colecciones que no superan las cinco mil piezas y tienen escaso personal: el director, uno o dos profesionales y algunos auxiliares y guardias.

Como respuesta a la situación detectada en el diagnóstico y ante la imposibilidad de dotar de equipos, recursos y personal a todos los museos de su dependencia en un plazo corto, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos creó en octubre de 1982 el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR). Se le encomendó la tarea de dar un impulso al trabajo profesional en las materias relacionadas con la conservación y restauración. Debía orientar su trabajo a las entidades que formaban parte de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, pero también asesorar a cualquier entidad orientada al público que estuviera a cargo del patrimonio cultural. El primer director de este Centro fue Guillermo Joiko, quien había recibido su formación en el Istituto Centrale del Restauro en Roma y había trabajado posteriormente en el Centro Nacional de Restauración de Colombia en Bogotá.

La mayor dificultad consistió en encontrar profesionales calificados para iniciar el trabajo, por lo que se contrataron algunos restauradores con formación en Europa principalmente y por lo demás se buscaron personas con profesiones afines, dispuestas a ser formadas a través de cursos, pasantías y el estudio. La gran dificultad para formar un equipo llevó a Joiko a otorgar a la labor de capacitación una prioridad muy alta en la labor de esta naciente organización.

El desconocimiento de la materia era prácticamente generalizado en Chile, pues si bien simultáneamente a la creación del CNCR se formaron laboratorios de restauración en tres museos y en el Archivo Nacional, el resto del país carecía por completo de personal calificado y de infraestructura. Estos restauradores estaban trabajando evidentemente con algu-



Foto: cortesía de la autora

Colaboradores del Museo de Concepción empaquetando las colecciones.

Foto: cortesía de la autora



Curso regional sobre la conservación del papel en los archivos, ofrecido en colaboración con el ICCROM (Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales). Los participantes aprendieron a fabricar cajas y carpetas.

nos objetos individuales que requerían un tratamiento urgente para ser exhibidos al público.

Se optó por iniciar el trabajo con una sensibilización en torno al tema de la conservación. Para ello, se invitó en 1984 a Gaël de Guichen, del ICCROM, a dar un curso básico de cuatro días a un grupo de 40 directores de museos de todo el país. El tema fue la conservación preventiva, cuestión que cautivó a los jóvenes profesionales del CNCR, pues vieron en esto una alternativa para iniciar un trabajo que pudiese abarcar los museos del país globalmente, en base a una estrategia que privilegiara las colecciones sobre los objetos individualmente.

En 1988 se decidió dar un salto cualitativo y formar en esta materia a un importante grupo del personal que trabaja en los museos. Para ello, se ideó como sistema capacitar en conservación preventiva, primero en profundidad, a un grupo de restauradores que se comprometieron a continuar posteriormente transmitiendo sus conocimientos a personal de museos. En un proyecto conjunto con el ICCROM y con el apoyo de la Fundación Andes, una entidad chilena que concede recursos para proyectos de apoyo a la conservación del patrimonio, el CNCR organizó un programa de capacitación para tres años. Durante el primero de ellos Gaël de Guichen, junto con Benoît de Tapol, dictaron un curso de un mes de duración a un grupo de 10 monitores. Éstos provenían en su mayor parte del CNCR, pero se incorporaron también profesionales y técnicos de otros museos. El curso fue intenso y los participantes aprendieron causas y motivos del deterioro de objetos, conceptos de humedad y temperatura y las características de la luz y sus efectos sobre los objetos. Como tema adicional, se impartieron y discutieron métodos y técnicas de enseñanza con el objetivo de que estos monitores pudiesen transmitir posteriormente sus conocimientos a terceros. Un beneficio importante adicional de este curso fueron los vínculos que se establecieron entre profesionales de diferentes instituciones y ciudades, lo que permitió el inicio de una red de relaciones entre profesionales de una misma generación.

El segundo año del programa se destinó a poner en práctica los conocimientos adquiridos y a preparar material con ejemplos y situaciones propias de la realidad chilena. Los participantes hicieron estudios de clima y de luz en las instituciones en que cada uno de ellos trabajaba. Dichos estudios fueron presentados a los directores de cada institución y se comenzaron a buscar soluciones a los problemas. Por otro lado, el CNCR realizó un trabajo de documentación fotográfica del estado de las colecciones y de las situaciones tanto positivas como negativas, en que éstas se encontraban almacenadas en depósitos y en exhibición, con el fin de tener material gráfico y didáctico disponible para exponer frente a autoridades y a futuros participantes de cursos el estado de las colecciones y las causas de su deterioro. Se dio gran importancia a la necesidad de disponer de información sobre situaciones de instituciones chilenas para enseñar, pues se pensó que el impacto sería mayor.

El tercer año del programa se destinó a una serie de cinco cursos dictados por

los monitores en grupos de a dos a lo largo de Chile. Los cursos, de dos semanas de duración, fueron impartidos en museos de diferentes áreas geográficas y por tanto de condiciones climáticas muy diversas. Se optó por esta alternativa (en vez de invitar a todos los participantes del país a acudir al CNCR), pues se estimó que si bien ello requería un mayor esfuerzo de organización y de recursos, era importante tanto para fortalecer las relaciones del CNCR con las entidades regionales, como para producir vínculos entre los museos de una misma región. Además, se pensó que era más fructífero que los participantes realizaran inspecciones en las colecciones que les eran más cercanas. Ente 1988 y 1992 se capacitaron así 10 monitores y otras 50 personas.

A partir de 1994, se inició una segunda fase en la capacitación para personal de museos. La evaluación del primer proyecto nos llevó a la conclusión de que debía continuarse el programa, pues para tener el impacto deseado no era suficiente que hubiese una persona en cada institución que tuviese conocimientos en la materia: no lograba constituir un equipo ni menos influir en las decisiones. Para facilitar la organización y disminuir los costos se organizaron paquetes de cursos, diferenciando cursos para profesionales y técnicos, como «Introducción a la conservación preventiva» y «Manejo de colecciones museológicas en depósitos» de otros destinados al personal auxiliar, como «Manipulación y aseo de objetos museológicos» y «Técnicas de embalaje de colecciones». Estos cursos se organizan desde entonces en forma relativamente periódica y se mantiene el sistema de dictarlos en diferentes zonas del país.

La evaluación que el CNCR ha realizado de estos cursos, que generalmente son muy bien calificados por los participantes, nos ha llevado a pensar que han sido extremadamente importantes para introducir la conservación preventiva, concepto que es hoy plenamente conocido en el ámbito museológico chileno, a diferencia de lo que sucedía hace 15 años, cuando se dictó el primer curso introductorio a los directores de museos. A ello se añade que ha contribuido a dar a conocer en todo el país el trabajo que realiza el CNCR, creando lazos entre profesores, participantes e instituciones.

Sin embargo, desde que iniciamos este programa pensamos que no era suficiente para garantizar la preservación de las colecciones en el tiempo, pues si bien las personas que han participado en ellos tienen experiencia en el trabajo museológico, provienen de otras disciplinas y no tienen por única responsabilidad la conservación de las colecciones. De ahí que los cursos se han orientado a llamar la atención sobre las situaciones de riesgo para las colecciones, a explicar las medidas de primeros auxilios que se pueden llevar adelante y a enseñar a manipular objetos. También explican que para problemas mayores deben recurrir a especialistas. Debimos constatar que mientras los museos no puedan contar con profesionales de la conservación en sus propios equipos o al menos cerca de ellos, será difícil garantizar el control de las colecciones en forma integral y permanente. Por ello, se han desarrollado paralelamente a este programa de capacitación otras líneas de acción simultáneas.

En 1984, en colaboración con la Pontificia Universidad Católica de Chile, se inició un programa para la formación universitaria de conservadores y restauradores, programa que hasta 1992 se realizó en cooperación entre la Escuela de Arte de esa Universidad y el CNCR, y a partir de entonces es de responsabilidad exclusiva de ese plantel de educación superior. Es un programa que da formación general en conservación y restauración a alumnos que provienen de un ciclo inicial de arte. Desde un principio se integró el concepto de conservación preventiva y se incluyeron dos cátedras específicas de ese tema. Con ello se pretendía que los futuros restauradores tuviesen una visión amplia sobre las colecciones y conocimiento de los procesos de deterioro y de las condiciones ambientales que los objetos requieren para su conservación. Estos profesionales se han integrado lentamente en las instituciones y han sido capaces de impulsar proyectos globales de mejoría para las colecciones.

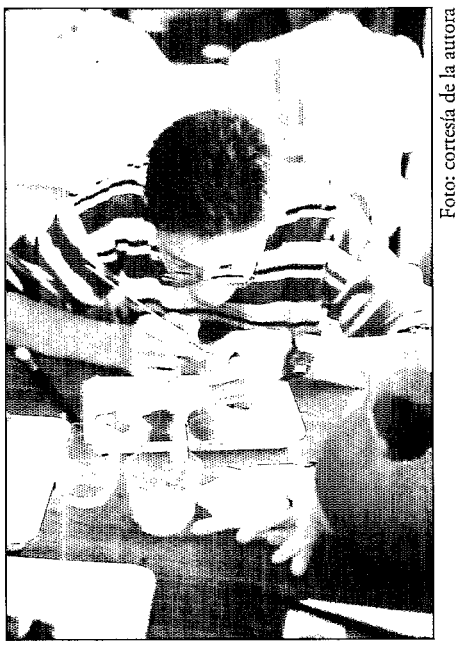


Foto: cortesía de la autora

Un estudiante voluntario de la Sociedad de Amigos del Museo de Arauco aprendiendo a etiquetar material arqueológico.

Por otro lado, el CNCR organiza cursos de especialización para profesionales jóvenes, muchos de ellos provenientes del programa universitario antes descrito en diferentes materias. Dichos cursos son

Foto: cortesía de la autora



Un curso sobre la protección de sitios para los vigilantes del Parque Nacional de Conguillio.

necesarios, pues el programa ofrece una formación muy general que no logra que los alumnos tengan una especialización que garantice las intervenciones sobre los objetos. Estos cursos son de mayor duración que los descritos al inicio de este artículo y están dirigidos a profesionales con alguna experiencia en el trabajo con las colecciones. Muchos de estos cursos se dictan con la participación de profesores extranjeros y en algunos casos han tenido un alcance regional. Sistemáticamente se da importancia a la conservación preventiva en cada uno de ellos.

A petición de algunas instituciones, y en muchos casos como parte de un proyecto global de esas instituciones, se han desarrollado también instancias de capacitación en el ámbito del patrimonio bibliográfico y arqueológico. Ésas han respondido a las necesidades de las instituciones solicitantes y se han diseñado específicamente para dar solución a los problemas que la entidad está intentando resolver. Se han desarrollado cursos, siempre de conservación preventiva, o bien se han planificado pasantías para que un especialista trabaje durante un tiempo en el CNCR. En el ámbito arqueológico se ha dado especial importancia a la protección de sitios y de material recién excavado, introduciendo una metodología para organizar y proteger las colecciones que se obtienen de las excavaciones, tanto en el momento de la excavación misma como en su traslado y posterior depósito en el museo.

Para brindar apoyo a quienes han asistido a cursos y que en muchos casos deben trabajar en forma bastante solitaria, el CNCR ha organizado una biblioteca y realiza una labor de difusión selectiva de información por correo a todos quienes solicitan material. Este programa, que tiene sólo dos años desde su puesta en marcha, recibe aún pocos requerimientos, pero su demanda ha ido en aumento y esperamos que sea una forma efectiva de mantener el contacto con personas e instituciones.

Por otro lado, estamos trabajando en la producción de material de consulta a través de traducciones de material existente en otras lenguas y en la formulación de recomendaciones adaptadas a nuestra realidad específica.

Saliéndose del ámbito de la capacitación, el CNCR ha fijado como política general que cada vez que alguna institución solicita un trabajo de restauración de un objeto específico o bien ayuda para el montaje de una exposición temporal, se ofrece a realizar una evaluación de las condiciones en que los objetos se encuentran exhibidos o almacenados. Muchos de estos trabajos que se inician a partir de la restauración han terminado siendo proyectos orientados a resolver en primera instancia la conservación de la colección en términos generales, dando prioridad a la organización de los depósitos, lo que incluye en algunos casos asesoría para instalar un laboratorio, coordinación con los equipos de documentación y habilitación de los recintos y mejoría de las salas de exhibición.

En otras ocasiones, el CNCR propone directamente a algunas entidades, sobre todo de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, abordar en colaboración un programa de mejoría de las condiciones de las colecciones. En estos casos se trabaja con los equipos de investigación, de documentación y de montaje. A pesar de que aún es necesario afinar la coordinación de estos proyectos, hemos logrado realizar algunos programas bastante exitosos, sobre todo en museos de menor envergadura que no tienen personal suficiente.

Si bien pensamos que aún queda un largo camino por recorrer, sobre todo en lo que atañe a mejorar las condiciones de exhibición de nuestros museos, creemos que la estrategia de integrar la conservación preventiva en cada actividad del CNCR comienza a dar frutos lentamente. Aún son muchas las colecciones del país que se encuentran en condiciones inferiores a la norma, pero existe hasta la fecha una serie de ejemplos exitosos que esperamos sean adoptados por nuevas instituciones. Para nosotros lo más importante es que se haya formado un grupo de profesionales con la experiencia necesaria para abordar trabajos de mayor envergadura. ■

El Plan Delta: una operación de salvamento a escala nacional

M. Kirby Talley Jr.

El Plan Delta para la Protección del Patrimonio Cultural, ampliamente conocido en la comunidad museística internacional, ha colocado a los Países Bajos en cabeza de la protección preventiva del patrimonio cultural. Además, ha demostrado hasta qué punto una visión lúcida y un compromiso claro en el plano político pueden reforzar los esfuerzos desplegados por los profesionales del patrimonio cultural en pro del conjunto de la comunidad. M. Kirby Talley es especialista en historia del arte, escritor, educador y asesor principal de política internacional del patrimonio cultural en el Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia de los Países Bajos. Ha sido fundador y director de la Escuela Estatal de Formación para Restauradores de los Países Bajos, director del Museo de Arte «Allen Memorial» de Oberlin (Ohio, Estados Unidos de América), y conservador de las colecciones estatales holandesas de pinturas de viejos maestros. En 1989, preparó para el Ministerio de Asuntos Culturales el Plan Delta para la Protección del Patrimonio Cultural Holandés. El doctor Talley colabora en la redacción de Art News, *es autor de numerosos libros y ha pronunciado múltiples conferencias. En 1996, participó como coautor y compilador en la obra titulada* Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage, *que fue editada por el Instituto de Conservación Getty. En la actualidad es director interino del Centro Internacional para la Preservación, instalado en San Petersburgo a iniciativa del Instituto de Conservación Getty, de la Academia Rusa de Ciencias y del Municipio de San Petersburgo. En 1996, el Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia de los Países Bajos se sumó a los miembros fundadores de este proyecto para apoyarlo.*

Tan sólo en los últimos treinta años, los miembros de la profesión museística encargados de la adopción de decisiones – miembros de consejos de administración, directores y conservadores – fueron tomando en serio de forma lenta pero segura la cuestión de la conservación. Anteriormente se solía considerar que era una necesidad molesta y una carga financiera. Los recursos financieros dedicados a contratar conservadores, equipar laboratorios de conservación, instalar sistemas de aire acondicionado adecuados y renovar o construir depósitos que cumplieran normas estrictas de almacenamiento, se consideraban dinero sustraído a exposiciones, adquisiciones, investigación científica, viajes de estudios y departamentos de educación. No cabe duda de que todas estas últimas actividades son vitales para todo museo que desee mantener su condición de institución cultural viable. Sin embargo, no se puede negar que en el pasado se les dio una clara preferencia en detrimento de la conservación propiamente dicha, aunque estos últimos años da la impresión de que las prioridades están cambiando paulatinamente y de que los museos están dedicando bastante más reflexión, energía y dinero a lo que es su razón de ser fundamental: el mantenimiento de sus colecciones en condiciones óptimas.

Aunque los conservadores profesionales hayan desempeñado un papel inestimable en este cambio de actitud tan necesario, no podemos negar que este fenómeno es casual en gran parte. La rápida difusión de la información ha hecho que las cuestiones relacionadas con el medio ambiente y su protección se hayan convertido en temas debatidos públicamente en el mundo entero. La conservación, en su sentido más lato, es de una actualidad candente, e incluso se puede decir que en cierta medida se ha puesto de moda. La conciencia cada vez mayor de que nuestros recursos naturales y la pureza del medio ambiente están disminuyendo en proporciones alarmantes, y de que es necesario adoptar medidas sin esperar a mañana, ha tenido un efecto indirecto positivo en el reconocimiento de nuestra labor profesional, porque a nuestro patrimonio cultural e histórico le ocurre lo mismo que a la naturaleza en materia de protección.

En 1989, el Ministerio de Bienestar Social, Salud Pública y Asuntos Culturales, que se encargaba por aquel entonces del patrimonio cultural, decidió que era necesario establecer un plan para tratar el problema del atraso en la conservación en los museos. Durante las elecciones de 1990 que llevaron al poder a un nuevo gobierno, uno de los temas más debatidos fue precisamente el de la conservación en su sentido más lato. En los programas electorales se llegó a mencionar incluso la expresión «patrimonio cultural», y cuando el nuevo gobierno asumió el poder se asignaron fondos suplementarios para la conservación de nuestro patrimonio cultural e histórico. Sin embargo, esos fondos no cayeron de las arcas de la hacienda pública como el maná del cielo. Los funcionarios del ministerio y los profesionales de los museos y de la conservación tuvieron que hacer ímprobos esfuerzos para defender convincentemente la causa de la conservación.

Aunque se tenía conciencia de que había inmensos problemas de retraso en la conservación, de control del clima y de la luz en los edificios, y de locales de almacenamiento apropiados y seguros, nadie sabía exactamente hasta qué punto era grave la situación en su conjunto. Los Países Bajos poseen más de setecientos museos. El Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia, al que fueron transferidos los «Asuntos Culturales» en 1994,



© Judith Tegelaers, Society Cultural Heritage South Holland

Voluntarios limpiando el polvo de zapatos durante un programa de formación del Plan Delta.

asume la responsabilidad directa de 17 de ellos y subvenciona completamente otros cuatro más. También se encarga de la política cultural en general, y su política museística concierne a todos los museos y servicios museísticos nacionales, regionales y locales, que reúnen, conservan, estudian y exponen obras relacionadas con el patrimonio cultural e histórico holandés. La tarea de determinar el retraso efectivo de la conservación fue ardua. Veamos cómo se llevó a cabo.

En un informe de 1997 sobre los museos estatales, el Tribunal de Cuentas ya había visto la punta del iceberg del problema. Por su parte, los museos efectuaron y presentaron estimaciones, preparándose para su próxima autonomía con respecto al Ministerio de Asuntos Culturales. De acuerdo con la declaración política que formuló en su toma de posesión, el nuevo Gobierno anunció que se concederían fondos suplementarios para los asuntos culturales. Considerando el retraso acumulado, se acordó dar la prioridad al sector del patrimonio cultural.

Se pusieron fondos a disposición del Departamento de Política del Patrimonio Cultural del entonces existente Ministerio de Bienestar Social, Salud Pública y Asuntos Culturales, a fin de efectuar un estudio más concienzudo de la situación. De ese estudio salió un proyecto que se bautizó con el nombre de Plan Delta para la Protección del Patrimonio Cultural, por su semejanza con el plan de obras del Delta de Zelanda que protege a los Países Bajos contra su tradicional enemigo y amigo: el mar. El Parlamento lo aprobó a condición de que solamente se concediera la autonomía a los museos estatales que ofreciesen – o pudiesen ofrecer en el futuro – garantías de que la administración y conservación de sus colecciones descansaban sobre bases sólidas. Por consiguiente, la aplicación del Plan Delta se convirtió en una condición previa indispensable del éxito del proceso de autonomía de los museos.

Un plan en tres etapas

Tras haber conseguido los fondos para iniciar la aplicación del plan, la Sra. Hedy d'Ancona, que desempeñaba entonces las funciones de Ministra de Asuntos Culturales, declaró al Parlamento que su administración deseaba determinar dónde se habían producido retrasos y establecer criterios de selección y orientaciones políticas en relación con la gestión de las colecciones. El Plan se dividió en tres etapas: localización y especificación de los retrasos; establecimiento de planes específicos para tratar de resolverlos; rescate de los bienes culturales en peligro.

El Plan Delta partía del supuesto de que la responsabilidad esencial de la gestión adecuada de las colecciones incumbía a los que las administraban. Si el Gobierno tenía una especial responsabilidad con respecto a las colecciones conservadas en los museos estatales, era evidente que otros museos también prestaban una contribución importante a la salvaguardia del patrimonio nacional y, por consiguiente, también podían ser beneficiarios del Plan Delta.

Cuando se autorizó el comienzo la aplicación del Plan, los museos estatales y las demás instituciones museísticas disponían tan sólo de seis meses para hacer el balance del retraso acumulado. Era de



© Judith Tegelaers, Society Cultural Heritage South Holland

Trajes de una colección etnográfica colgados de simples cuerdas antes de la ejecución del Plan Delta.

suma importancia que actuásemos con prontitud. A pesar de la indudable nobleza de nuestros objetivos y de que disfrutábamos de una gran prioridad, no éramos los únicos en el país que reclamábamos fondos al Parlamento. Las prioridades suelen cambiar rápidamente con los políticos; por eso era menester obtener resultados buenos y rápidos. Se tardaron tres meses en hacer los primeros preparativos y en redactar un informe definitivo, por lo que apenas quedaban otros tres para realizar el inventario propiamente dicho. A primera vista parecía una tarea imposible. Sin embargo, todos éramos perfectamente conscientes de la importancia de llevarla a cabo y sabíamos que la oportunidad ofrecida por el Parlamento era única. Aunque fuese a regañadientes a veces, se trabajó con ahínco para acabar dentro del plazo.

En primer lugar, se examinaron los retrasos en el inventario y documentación de las colecciones de los museos estatales. A continuación, se efectuaron balances de las carencias de los edificios (almacenes, espacio para exposiciones, aire acondicionado, calefacción, iluminación, etc.). Por último, se hicieron inventarios del retraso acumulado en materia de conservación y restauración en los museos estatales y demás instituciones museísticas. Cuando fue posible, se contrataron los servicios de sociedades exteriores, pero la evaluación de la cantidad de trabajo necesario para recuperar los retrasos acumulados en materia de conservación y restauración tuvo que efectuarla el personal de los museos, además de realizar sus tareas cotidianas.

El 12 de diciembre de 1990, la Ministra presentó al Parlamento los resultados de los balances. El problema resultó ser mayor de lo previsto. Tan sólo en el caso de los 21 museos estatales, los fondos necesarios eran los siguientes: inventarios: 9 millones de libras esterlinas; edificios y climatización: 30 millones de libras esterlinas; conservación y restauración: 125 millones de libras esterlinas. La cantidad total ascendía por lo tanto a 164 millones de libras esterlinas, y las demás instituciones museísticas necesitaban una cantidad semejante.

Para determinar la amplitud de los retrasos, era necesario un formulario de inventario normalizado. Ese tipo de formulario no existía y el Ministerio tuvo que dar orientaciones para efectuar inventarios elementales. Las orientaciones fueron mínimas, pues sólo se pedía precisar el tipo de objeto, su procedencia y el lugar en que se hallaba. Se recurrió a una sociedad exterior para que determinase los promedios de tiempo y dinero necesarios para catalogar distintas clases de objetos. De esta forma, el inventario del trabajo atrasado pudo cuantificarse rápida e inequívocamente.

La cuantificación de los retrasos en materia conservación y restauración fue harina de otro costal. No sólo era importante saber dónde había retrasos, sino también qué bienes culturales corrían peligro. ¿Había riesgo para nuestras colecciones más preciadas? ¿Los objetos almacenados peligraban en extremo? ¿Los retrasos eran mayores en las colecciones de pinturas? ¿En las de textiles? ¿En otras? Para elaborar un plan práctico realmente eficaz se necesitaban respuestas claras a todas esas preguntas.

Las colecciones se dividieron primero en partes homogéneas, es decir, en subcolecciones de textiles, impresos, cristalería, etc. Este tipo de clasificación resultó fácil, pero los problemas surgieron cuando se empezó a considerar la importancia relativa de cada colección y objeto. Los profesionales de los museos elaboraron un sistema de normas culturales e históricas para determinar claramente la cali-



© Judith Tegelaers, Society Cultural Heritage South Holland

Maniquí para un traje hecho al iniciarse el Plan Delta.

dad de una colección. Ese sistema resultó ser suficientemente abstracto, e inequívoco a la vez, como para que pudiera aplicarse con algunos retoques a todas las colecciones museísticas.

Se establecieron las cuatro categorías siguientes:

Categoría A: Comprendía los objetos más prestigiosos por su carácter único. Se dividieron en holotipos y prototipos. También podían servir como ejemplos singulares de la evolución de un artista, una escuela, un movimiento o un estilo.

Categoría B: La integraban los objetos importantes por el valor de su presentación, es decir, por su atractivo. Su procedencia podía ser también un criterio para incluirlos en esta categoría. Los conjuntos de objetos también entraban en esta categoría, así como los que presentaban un importante valor documental. Estos objetos solían estar expuestos, aunque no permanentemente.

Categoría C: Comprendía los objetos que no poseían las cualidades necesarias para ser clasificados en las dos categorías anteriores, pero que eran lo suficientemente importantes en una colección, en la medida en que la completaban o en que añadían relevancia a su contexto general. Estos objetos no se solían colocar en los museos ni exponerse, sino que en general eran objeto de un almacenamiento a largo plazo.

Categoría D: Comprendía los objetos restantes que nunca llegarían a constituir una colección importante. Se atribuyó esta categoría a los objetos que no completaban una colección ni se adaptaban a ella, y también a los que estaban tan deteriorados que resultaba inútil restaurarlos.

Sin la definición de estas categorías cualitativas, no se habría podido establecer prioridades en las colecciones para tratar de recuperar los retrasos.

Una vez definida la naturaleza e importancia de una colección, se podía evaluar el retraso en materia de conservación y restauración. Tres meses bastaron para obtener una visión muy detallada de la magnitud de esos retrasos. También se prepararon informes breves por museo, tipo de colección e importancia cultural e histórica de ésta.

Decisiones difíciles y prioridades claras

Habida cuenta de que no se podía esperar que el Parlamento otorgase una financiación ilimitada entre 1992 y el año 2001 para resolver los problemas que los inventarios efectuados pusieron de manifiesto, la ministra presentó también a los diputados una serie de criterios que ponían de relieve las decisiones que se debían adoptar y las prioridades que era menester establecer.

Ante todo, se dió prioridad a la supresión de los retrasos en la catalogación de las colecciones, por el simple motivo de que no se podía preparar razonablemente la gestión y conservación de todos los objetos sin realizar un inventario exacto de ellos. En segundo lugar, se dio prioridad a la conservación preventiva, es decir, a la realización de mejoras tanto en los edificios donde estaban expuestos o almacenados los objetos como en el entorno inmediato de éstos.

La conservación activa se limitó a las categorías de objetos más importantes, teniendo en cuenta que los recursos financieros eran pura y simplemente insuficientes para ocuparse de todos. No obstante, se decidió que los objetos almacenados o de menor valor histórico y cultural fuesen objeto de protección con medidas de conservación preventiva. Su restauración efectiva no se incluyó en los objetivos del Plan Delta, porque éste era ante todo – y sigue siéndolo – una operación de salvamento del patrimonio cultural. Ni que decir tiene que los museos gozan de plena libertad para asignar sus propios recursos presupuestarios a tareas de restauración.

Una vez acabada la primera etapa del Plan Delta, se pidió a los museos que presentasen proyectos indicando cómo pensaban recuperar su retraso y cuánto tiem-



© Judith Tegelaers, Society Cultural Heritage South Holland

Como resultado del Plan Delta, miles de objetos fueron tratados de esta manera.

po les iba a tomar suprimirlo. Todos los museos estatales han franqueado ya esta segunda etapa, y a los demás se les ha dado la oportunidad de beneficiarse del Plan Delta y de presentar solicitudes de subvenciones para proyectos de conservación.

Se ha empleado – y se va a seguir empleando – a personal suplementario para suprimir los retrasos en materia de inventarios y conservación. Asimismo, ha aumentado el número de estudiantes matriculados en la Escuela Estatal de Formación de Restauradores de Amsterdam, y los planes de estudio se han ampliado para poder hacer frente a la evolución de las necesidades. Gracias al Plan Delta, el personal de los museos ha adquirido una visión más profesional en materia de gestión y conservación de las colecciones. Se han elaborado reglas, orientaciones y normas de calidad para las colecciones que se revisarán y ajustarán periódicamente.

En un lapso de tiempo muy breve se ha creado una atmósfera de reconocimiento de la importancia de la protección de nuestro patrimonio cultural e histórico. Uno de los resultados del Plan Delta es el manifiesto entusiasmo del personal de los museos por las tareas de conservación, y hasta ahora esto ha contribuido considerablemente al éxito de su aplicación. Esa atmósfera que reina entre el personal debe mantenerse cuidadosamente – igual que si se tratara del nivel de humedad en los museos –, pero la ventaja que presenta es que así se puede lograr que resulte impensable que toda persona implicada en las actividades museísticas en los Países Bajos desdeñe la importancia de la conservación.

Aunque los Países Bajos tienen el privilegio de ser uno de los países más prósperos del mundo, no se debe subestimar la importancia del trabajo discretamente realizado para convencer a los políticos de la importancia que revestía invertir el dinero del Estado en la protección del patrimonio cultural de la nación. La Sra. D'Ancona – que ya no ocupa funciones ministeriales hoy en día – merece grandes elogios por haber logrado que el Parlamento prestase su apoyo al Plan Delta, y puede decirse que los políticos son los verdaderos artífices de este plan y de su éxito. Los profesionales del patrimonio cultural del mundo entero deben aprender a hacer presiones eficaces sobre los políticos, que por regla general no se sienten muy afectados por los problemas de la conservación del patrimonio cultural. Cada céntimo cuenta en la protección del patrimonio cultural, pero incluso en los casos en que no haya dinero disponible, o escasee, los conservadores innovadores pueden aplicar medidas eficaces de conservación preventiva. Nada se puede conseguir diciendo que nada se puede hacer sin dinero. Algunas de las mejores medidas de conservación preventiva que yo he podido ver se aplican en los países «pobres». He podido comprobar que esas medidas se debían a la inventiva de profesionales totalmente dedicados a asegurar el buen estado de las colecciones que tienen a su cargo; y que además se niegan a amilanarse ante la falta de financiación y la indiferencia de los responsables de la adopción de decisiones, ya sean los de las propias instituciones museísticas o los que ocupan posiciones de poder más importantes. ■

Nota del autor. Este artículo se basa en gran parte en mi informe sobre el Plan Delta que fue publicado con el título «Viewpoints: A Nation Mobilizes for Conservation» en *ICCROM Newsletter* (Boletín del Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales) el 19 de junio de 1993, págs. 6-8.

La conservación preventiva cotidiana: el Museo Antoine Vivenel de Compiègne

Eric Blanchegorge

Un museo modesto con una colección ecléctica, personal poco numeroso y presupuesto fluctuante, que está instalado en un edificio histórico cuyo destino no era cumplir esa función. Todo esto podría haber ocasionado que la conservación se convirtiese en una pesadilla. Sin embargo, ha ocurrido lo contrario: la «conservación preventiva» ha pasado a formar parte de la vida cotidiana del museo gracias a un trabajo en equipo y una inventiva ejemplares. Eric Blanchegorge es conservador del Patrimonio Nacional de Francia y desde 1993 tiene a su cargo el Museo Antoine Vivenel y el Museo de Estatuillas Históricas de la ciudad de Compiègne. Ha llevado a cabo una reorganización completa de los museos de esta ciudad y se interesa en particular por los problemas que plantean la conservación y la restauración. También preside la sección de Picardía de la Asociación Francesa de Conservadores de las Colecciones Públicas.

El Museo Antoine Vivenel de la ciudad de Compiègne, situada al norte de París, es un museo municipal tradicional de bellas artes y arqueología con abundantes colecciones de todas las épocas, de todos los estilos, y de muy variada naturaleza física. Su existencia se debe a la generosidad de un mecenas local, Antoine Vivenel. Este contratista de obras y arquitecto hizo fortuna en París en el reinado de Luis Felipe de Orleans, y la dedicó a crear este museo entre 1839 y 1848. Pretendía hacer de él una institución modelo, un Museo de Estudios que agrupase obras de arte antiguas y modernas, colecciones de historia natural, vaciados en escayola de estatuas de la antigüedad clásica, y aulas destinadas a la enseñanza del dibujo y la música. Una institución pedagógica, en suma. Hoy en día, el museo es testigo de la pasión de Vivenel por la cerámica griega, las artes del Renacimiento y el dibujo arquitectónico. Con el transcurso del tiempo, a estas obras de arte se han venido a añadir otras, así como objetos históricos locales e importantes restos extraídos de las excavaciones arqueológicas efectuadas en Compiègne desde el Segundo Imperio. En 1952, el museo se instaló en el Hôtel de Songeons, una noble mansión de finales del siglo XVIII característica de los gustos arquitectónicos de la aristocracia de la época, que fue legada a la ciudad de Compiègne por su último propietario, el conde de Songeons. Esta historia, que no es excepcional en este tipo de instituciones, implica que el legado sea de lo más diverso.

La parte edificada del museo tiene una superficie de unos 1.800 m^2 y está ocupada por tres edificios: un edificio residencial principal de cuatro plantas con 1.200 m^2, y dos alas laterales de dos pisos con 300 m^2 cada una. Un cuarto de la superficie del edificio es insalubre y no se utiliza en parte. La exposición permanente o temporal de obras de arte ocupa unos 600 m^2. A los almacenes se han destinado 760 m^2, que comprenden 250 m^2 de desvanes que no se han acondicionado nunca. La administración y el espacio de recepción del público ocupan 115 m^2 y 130 m^2 respectivamente. Fue en 1952 cuando se arregló este edificio para que sirviera de museo, y de esa época data una parte de las instalaciones que se siguen utilizando todavía. Las últimas obras de reforma se llevaron a cabo entre 1977 y 1978, y en lo esencial el museo presenta hoy el aspecto que cobró entonces. Sólo una parte de los sistemas de alarma data de una época posterior. Estos espacios adolecen de tres defectos: envejecimiento, dispersión y falta de especialización. Los almacenes se han extendido por distintos lugares del edificio y obligan al personal a continuas idas y venidas; algunos armarios utilizados para el almacenamiento están situados debajo de las vitrinas de las salas de exposición; en el almacén de textiles se depositan también libros de los preciosos fondos de la biblioteca o tarjetas postales antiguas; no se dispone de locales técnicos y muchas manipulaciones se efectúan en las oficinas y salas de exposición, a veces en presencia del público; y el lugar de exposición de las obras está condicionado por su tamaño y peso. Esta situación es muy común en muchos museos del mundo.

Las colecciones comprenden entre 30.000 y 35.000 piezas, de las cuales solamente unas 2.100 se hallan expuestas, es decir, entre un 6% y un 7% del total. Están formadas por numerosos subconjuntos: arqueología regional, arqueología mediterránea, pinturas, artes gráficas, fotografías, esculturas y vaciados en escayola, objetos de arte, textiles, monedas, etnografía regional, artes de fuera de Europa, archivos, etc. Además, esos objetos van acompañados de una abundante do-

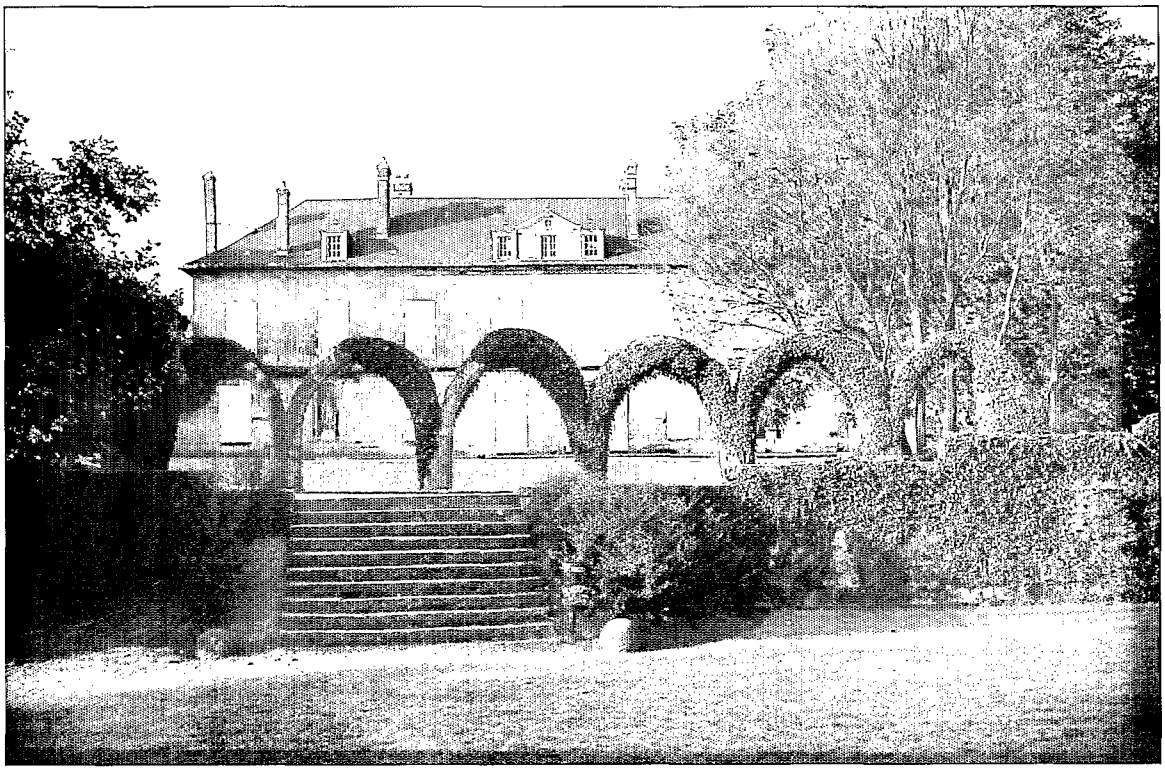


Foto: cortesía del autor

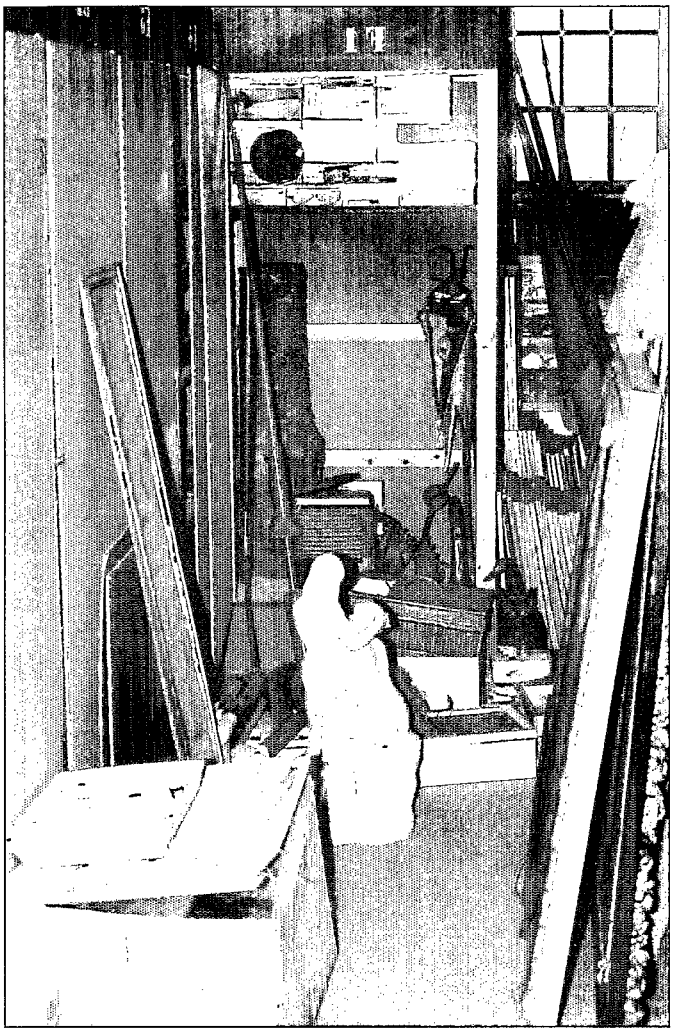
Vista general del Museo Antoine Vivenel

cumentación. Hoy en día, esa documentación está distribuida entre la biblioteca de historia del arte y arqueología – con un fondo de 3.000 obras, comprendidas 1.500 publicaciones periódicas, que está instalado en 46 metros lineales y se enriquece cada año con 100 títulos más –, los voluminosos archivos del museo y los de los antiguos propietarios del Hôtel de Songeons, una serie de más de 1.000 expedientes elaborados desde 1993, una fototeca y un fondo administrativo en plena expansión.

La plantilla está constituida por funcionarios regionales y municipales y personal interino. Comprende un conservador, una secretaria, dos funcionarios del Patrimonio Nacional de Francia encargados de la recepción y vigilancia, una persona encargada de la limpieza, cuatro mujeres conferenciantes empleadas temporalmente como interinas, y un docente del Ministerio de Educación Nacional en misión durante dos horas semanales. A este respecto hay que decir que, desde octubre de 1997, los museos municipales disponen de un importante departamento pedagógico, la Oficina de Animación, que ofrece sus servicios a unos 22.000 niños cada año. Al personal mencionado vienen a añadirse algunos voluntarios y personas que realizan prácticas de formación.

En 1997, la ciudad de Compiègne gastó en sus museos más de dos millones de francos, de los cuales el 75% estaba destinado a sufragar los gastos de personal. Los museos cuentan con un presupuesto propio administrado por el conservador. En 1995, ese presupuesto ascendió a 880.000 francos; en 1996 bajó a 580.000 francos, lo cual implicó una reducción de 300.000 francos en la parti-

Foto: cortesía del autor



Vista del depósito principal.

da de inversiones técnicas y restauraciones. En 1997, subió y alcanzó la suma de 723.000 francos, y en 1998 se concedió una cantidad casi igual. Más de la mitad de este presupuesto está destinado a gastos incompresibles: pago de contratos temporales y funcionamiento en sentido estricto. Además, la Asociación de Amigos del Museo, que cuenta con 150 miembros, proporciona un modesto complemento al presupuesto y administra las tiendas del museo.

Dentro de los servicios municipales, el museo representa por consiguiente una pequeña entidad un tanto aislada con medios relativamente limitados, en comparación con otras estructuras similares. En la actualidad recibe 15.000 visitantes por año, las dos terceras partes de los cuales son grupos de escolares. No ha quedado a salvo de la reducción general de medios financieros que afecta a muchos municipios franceses, y su presupuesto de inversiones ha bajado continuamente desde 1994. No obstante, el museo sigue viviendo al ritmo de una metamorfosis lenta pero tenaz, y el conservador dispone de un amplio margen de libertad para la aplicación del proyecto cultural del establecimiento.

¿Qué soluciones? ¿Qué acciones?

En mayo de 1993, cuando se nombró un nuevo conservador, el museo estaba en un estado crítico. Reinaba un gran desorden general, incluso con los objetos, y esto impedía explotar debidamente las colecciones y asegurar su mera supervivencia física. A pesar de que las ilusiones cifradas en el museo eran grandes, no se lograba hacer nada porque se partía de una visión excesivamente quimérica. El desaliento que esto causaba sólo podía desembocar en una abdicación, a falta de un compromiso. Se imponía una solución: reorganizar completamente el museo en el marco de una labor cotidiana del conjunto del personal, realizada con el presupuesto anual, y renunciar a una renovación general acompañada de obras muy costosas. Por lo tanto, convenía hacer un inventario de las colecciones y del edificio para aplicar una política de conservación preventiva que partiese de la situación existente y que respetase la historia del lugar y de las obras.

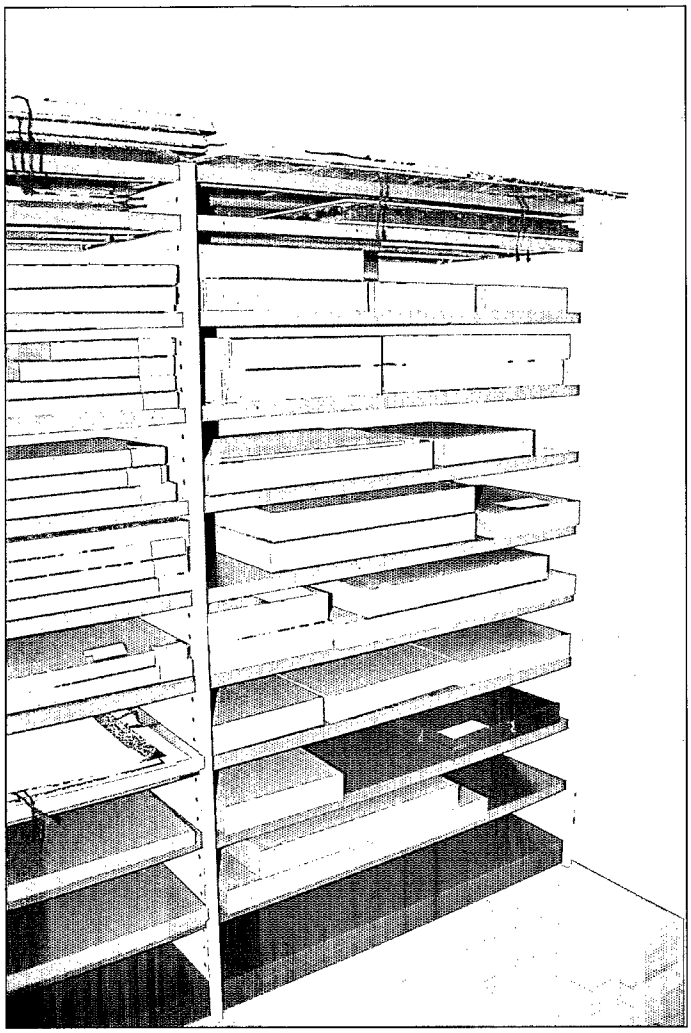
La primera etapa consistió en contar las obras, colocarlas y clasificarlas, es decir, comenzar a efectuar y actualizar el inventario. Aunque el museo, al igual que muchos otros establecimientos de los países de habla francesa, se halla equipado actualmente con el programa informático «Micromusée», no estará en condiciones de realizar un inventario completo de sus colecciones hasta dentro de ocho años. Para una tarea tan colosal

faltan tiempo y personal calificado. Hoy en día se hallan registradas unas 11.500 obras. Esta reorganización general permite utilizar una metodología más racional con las colecciones y, por consiguiente, establecer un calendario de intervenciones. Además, la numerización de las imágenes de una parte de las obras registradas informáticamente permite evitar las manipulaciones demasiado frecuentes. En determinados aspectos, el inventario es al fin y al cabo un medio de preservar la memoria y la integridad física de las colecciones, y por consiguiente forma parte de la política de conservación preventiva.

El equipo del museo y el conservador no pueden atender todas las tareas. Por eso se ha recurrido a especialistas exteriores en conservación y restauración, y más concretamente a los del Instituto de Investigación y Restauración Arqueológica y Paleometalúrgica (IRRAP) de Compiègne. Mediante un contrato que se renueva anualmente, este Instituto se encarga del estudio climatológico del edificio y, en función de los resultados de sus análisis, propone soluciones realistas aplicables rápida y fácilmente. En el ala principal del edificio se han podido establecer tres zonas climáticas correspondientes a los sótanos (almacenes para objetos en piedra), a la primera y segunda plantas (exposición permanente y oficinas), y a los desvanes (depósitos para pinturas y objetos de arte). Los análisis han conducido a mejorar la situación de las obras en cada una de esas tres zonas. Esta mejora se ha logrado con acondicionamientos técnicos como juntas de ventanas, cortinas, aparatos de deshumidificación, o bien con el simple desplazamiento de obras de arte cuyo entorno no podía modificarse. Al menor problema que surja y afecte de cerca o de lejos a un objeto de las colecciones, el conservador recurre a los consejos del IRRAP, que es un organismo asociado y no un mero proveedor de servicios, a fin de encontrar la mejor solución técnica para ese objeto – desplazamiento, embalaje, fijación sobre soporte, limpieza, etc. – y protegerlo. Al mismo tiempo que los análisis climatológicos, los estudiantes de posgrado del Departamento de Conservación Preventiva de la Universidad de París I efectuaron en febrero de 1995 un estudio sobre el estado global de las obras depositadas en el almacenamiento principal de los desvanes, a fin de poder establecer las posibilidades de mejora a medio y corto plazo.

Algunas colecciones exigían concretamente una atención especial, y se imponía un diagnóstico de su estado de conservación. Se siguió el mismo procedimiento de recurrir a la Universidad de París I. Los alumnos matriculados en el curso de restauración de artes gráficas (MST – Diploma de segundo ciclo en Ciencia y Tecnología) visitaron el museo con su profesor para un ejercicio práctico de conservación general de una colección, y a continuación formularon propuestas que permitieron a los servicios técnicos municipales de Compiègne acondicionar un gabinete de dibujos digno de ese nombre en una de las oficinas del departamento de conservación. Las propuestas se refirieron a la elección de un local, la elaboración de los planes necesarios para acondicionarlo, la selección de un mobiliario adecuado al tipo de clasificación previsto para los dibujos y estampas, la determinación del tamaño de ese mobiliario con arreglo a la magnitud de la colección, y el desempolvado de una parte de ésta. De esta manera, la colección se ha podido ir restaurando paulatinamente en función de la belleza de las obras, de su importancia histórica, de su estado o de las necesidades cotidianas. Las piezas restauradas se archivan en cajas «definitivas»,

Foto: cortesía del autor



La sala de exposicion de artes gráficas tal como fue equipada en 1994.

y las demás se meten en sobres de papel sin ácido y se colocan en cajas «temporales», en cajones de muebles para planos o en armarios.

Se estimó preferible efectuar el tratamiento de las colecciones por grupos homogéneos. Así se hizo con las artes gráficas, dando prioridad a los dibujos; y también con los textiles, limpiando y colocando todos los tejidos coptos y modernos en un mueble fabricado a medida con las indicaciones de los restauradores. Las pinturas se trataron también, confeccionando fundas plásticas individuales de propileno alveolado para las de formato pequeño y mediano, que son unas doscientas. El IRRAP proporcionó indicaciones para que el equipo del museo efectuara la preparación y el recorte de 240 m^2 de plástico en láminas de 240 cm × 160 cm. Como el presupuesto y la falta de espacio no permiten la instalación de paneles deslizantes provistos de tela metálica, este embalaje evita que los marcos de los cuadros se rocen con las paredes de los cajones de madera utilizados para almacenar las pinturas e impide que los lienzos estén en contacto entre sí. Con esta solución intermedia, poco costosa y fácil de realizar, se compensó como buenamente se pudo la falta de un material mejor. Al fin y al cabo, la conservación preventiva consiste en adaptarse ante todo a las realidades del presente.

Desde 1997, la colección de vaciados de escayola está siendo objeto de un estudio general llevado a cabo por los alumnos del curso de restauración de esculturas (MST) bajo la dirección de sus profesores. Se están examinando 370 estatuas, bustos y bajorrelieves, que después de un informe sobre su estado se limpian y protegen con una película de plástico. También forma parte del trabajo el traslado desde los sótanos no acondicionados y húmedos del vecino Palacio de Compiègne hasta los depósitos del Hôtel de Songeons. En el transcurso de 1998 se van a diseñar los muebles necesarios para almacenar esta colección, que la salvarán definitivamente de su lenta destrucción. La conservación preventiva no puede ser desde luego una práctica aislada, y en casos como éste va unida a una forma limitada de restauración de las obras.

¿Qué medios?

Estas soluciones pragmáticas, por no decir empíricas, tienen repercusiones presupuestarias. En 1995, se dedicaron a la conservación y a la restauración unos 370.000 francos, de los cuales casi una tercera parte se destinó exclusivamente a la primera. En 1996, este presupuesto se redujo a 88.000 francos. Y en 1997, aumentó hasta alcanzar 227.000 francos. Con respecto a los medios de que dispone el museo, se ve claramente hasta qué

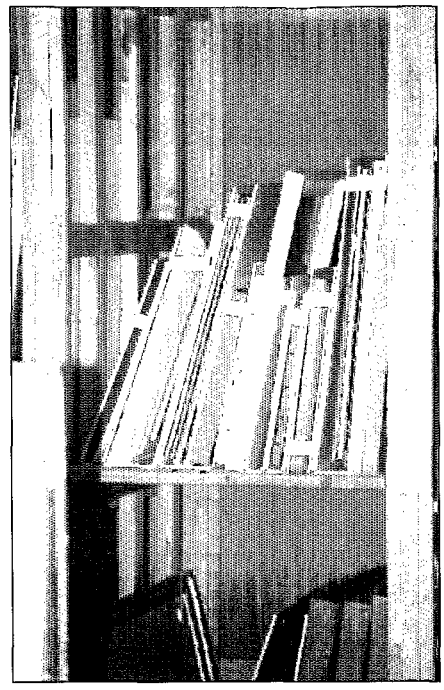


Foto: cortesía del autor

Pinturas en formatos pequeño y mediano en sus carpetas de polipropeno, almacenadas en los compartimientos especiales fabricados en 1996.

punto la prioridad dada a los problemas de conservación exige renunciar por ahora a muchas otras actividades. No se organizan exposiciones de prestigio ni se editan publicaciones, y las actividades de comunicación no se han desarrollado mucho. A pesar de la fluctuación de los presupuestos de un año a otro, se ha podido mantener la misma política y perpetuar las opciones que supone.

Para aplicar esta política de conservación preventiva, no sólo hay que disponer de medios financieros, sino principalmente de la competencia de hombres y mujeres con formación adecuada y buena voluntad. El personal del museo se ha adaptado sin dificultades. Gracias a una práctica cotidiana establecida en la institución, se ha contribuido a poner orden en el establecimiento y a perfeccionar las mejoras previstas. Dos funcionarios del patrimonio de los museos municipales han podido beneficiarse de un curso de formación profesional. El saber no es transmitido por una sola persona. El personal no ha permanecido como un espectador pasivo, sino que ha dado muestras de interés entusiasta y ha participado directamente en la mayoría de las acciones mencionadas. La conservación preventiva es una forma ideal de valorizar la labor cotidiana del personal, al que con demasiada frecuencia se suele limitar al cumplimiento de tareas sin verdaderas responsabilidades. La cooperación con el IRRAP supone para el conservador contar con la presencia de un organismo independiente al que pide consejos constantemente, lo cual evita errores de apreciación de la situación porque cuatro pares de ojos ven siempre mejor que dos. De esta forma se evita el tomar decisiones aisladamente, lo cual es una práctica muy frecuente en nuestras instituciones provinciales. Además, la atención prestada a las cuestiones de la conservación preventiva provoca la reacción favorable de los restauradores, lo que facilita el establecimiento de la cooperación que hemos mencionado anteriormente.

Todo esto no impide la existencia de algunos fallos, ni tampoco la necesidad de adaptar la política iniciada a las contingencias imprevistas. Por ejemplo, el acondicionamiento de uno de los sótanos para almacenar objetos de madera fue un fracaso. El conocimiento de la variación de las condiciones climáticas no impide que éstas sean perniciosas para determinadas obras que necesitan una vigilancia y cuidados permanentes. El museo carece de un plan de seguridad digno de ese nombre, y además queda mucho por hacer porque la conservación preventiva exige esfuerzos constantes.

En el Museo Antoine Vivenel se ha hecho mucho hincapié en la conservación, y una gran parte de la actividad desplegada está en función de ella. Esto se explica por la situación de las obras y los peligros que corrían hasta hace poco, aunque es verdad que esa prioridad de la conservación depende también de las opciones del conservador encargado de las colecciones, así como de las posibilidades de cooperación interdisciplinaria que se le presenten. La ciudad de Compiègne tiene la suerte de estar cerca de París, de contar con la presencia del IRRAP y de tener unos métodos de gestión flexibles. Por eso, en vez de yuxtaponer simplemente una serie de realizaciones – aunque sean pertinentes –, se tiene la posibilidad de preparar un auténtico plan que contribuya al establecimiento de una política general del museo, teniendo en cuenta la complejidad de sus obras y su conservación material.

A la luz de la experiencia de los últimos cinco años, se puede considerar que la estrecha colaboración entre restauradores y conservadores representa un medio eficaz para hacer frente a situaciones difíciles excepcionales y a tareas cotidianas que no se pueden resolver en condiciones de aislamiento. La conservación preventiva pone de relieve el carácter complementario de la formación teórica y las competencias prácticas de estos profesionales con miras a la realización de su objetivo común: la salvaguardia de las colecciones. ■

Agradecimientos: permítaseme mencionar aquí – aunque muy brevemente – a todos aquellos que tuvieron a bien contribuir a la rehabilitación del Museo Antoine Vivenel: el equipo completo del IRRAP, particularmente Florence Bertin y Frédéric Masse, Claude Laroque, Florence Herrenschmidt e Isabelle Lambert, Patricia del Pra y Marie-Flore Levoir; la promoción 1994-95 de los estudiantes del Diploma de Estudios Superiores Especializados (DESS) en Conservación Preventiva, dirigidos por Margaret Mac-Cord y Denis Guillemard, en Compiègne; y los estudiantes de la universidad París-I matriculados en el curso de MST, en Compiègne, supervisados primero por Claude Laroque y, posteriormente, por Anne Courcelle y Véronique Legoux.

¿Quién vela por el patrimonio cultural? La conservación en el contexto contemporáneo

Carole Milner

Carole Milner hace hincapié en que la conservación «no es en sí misma un fin, sino un medio para un fin». Si se entiende adecuadamente, esta frase significa que la conservación de las colecciones y el acceso a ellas no pueden contemplarse como dos objetivos distintos y contradictorios, sino que deben considerarse más bien los dos pilares gemelos en los que descansan todas las funciones de los museos. Desde 1994, la autora ocupa en Londres el cargo de Jefe de la Conservación y Protección de Colecciones de la Comisión de Museos y Galerías (Museums & Galleries Commission-MGC). En el desempeño de sus funciones se encarga de asuntos relacionados con la política de conservación, la búsqueda de apoyo y la gestión para los 2.500 museos del Reino Unido. Anteriormente trabajó en numerosos países extranjeros como conservadora, profesora e instructora en la formación de adultos. Es delegada del Reino Unido en el ICCROM (Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales) desde 1995.

El Reino Unido de Inglaterra, Irlanda del Norte, Escocia y Gales cuenta con una población de casi 60 millones de habitantes. A lo largo y a lo ancho de todo el territorio se hallan diseminados sus 2.500 museos. Entre ellos se cuentan 19 grandes museos nacionales como la National Gallery de Londres o el Victoria and Albert Museum (con un presupuesto de 29 millones de libras y 800 empleados), museos municipales como los de Glasgow o Bristol, y pequeños museos locales que a veces no tienen personal permanente y cuyos presupuestos apenas alcanzan unos centenares de libras. Las colecciones tienen de todo, desde obras de arte magníficas hasta escarabajos y barcos de guerra. Los objetos van desde los más pequeños – fauna de la era troglodítica que sólo puede verse con microscopio, por ejemplo – hasta los más grandes, que son los edificios que albergan las colecciones.

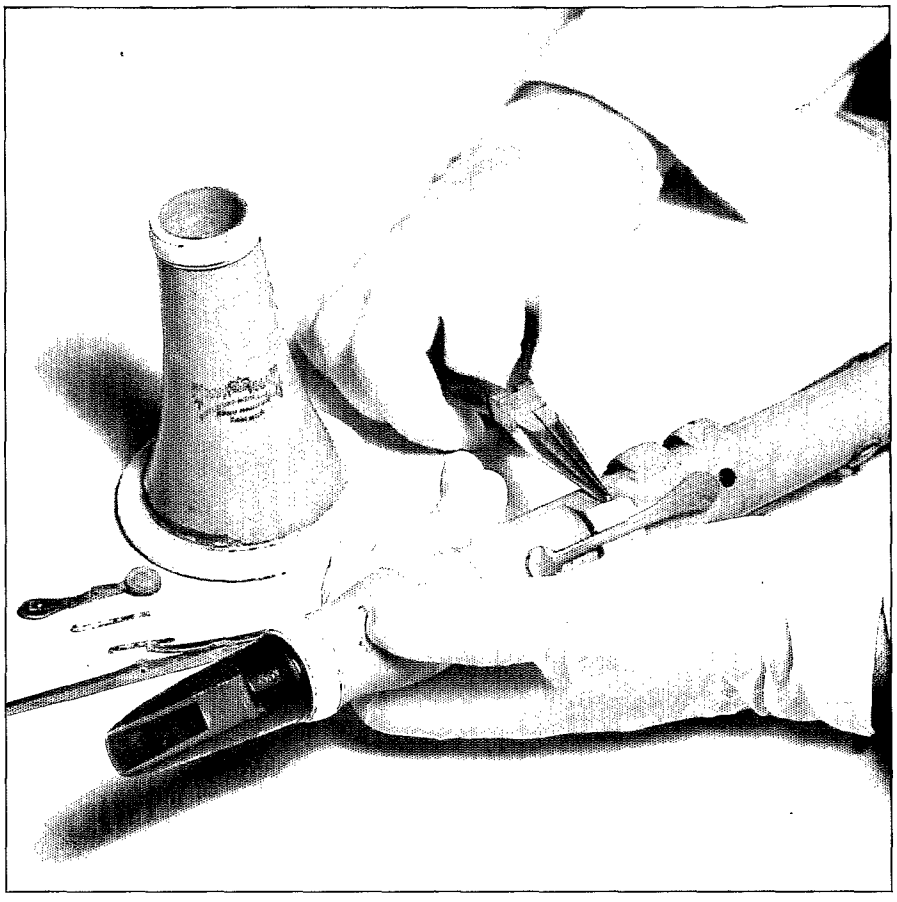
El primer museo nacional del mundo, el Museo Británico, fue fundado en 1753, pero hasta el siglo XIX no hubo en Inglaterra museos de bellas artes abiertos al público. La Ley de Museos de 1845 autorizó a los municipios a crear museos públicos de artes y ciencias, y en 1850 otra ley estableció que esos museos tenían que ser gratuitos. Todos esos museos de ciencias y bellas artes nutrieron el sentido de la identidad y se convirtieron en símbolos del gran orgullo que inspiraban a los ciudadanos. Estaban destinados a deleitar y enriquecer el espíritu del visitante curioso y de los que acudían a ellos movidos por el deseo de autoperfeccionarse, tras haber recorrido a veces distancias muy largas.

Actualmente desempeñan múltiples funciones. Algunos son templos del arte y la cultura. Otros conservan todo lo que queda de nuestro legado industrial – manufacturas textiles, y minas de carbón y estaño – y lo que en su día fue característico de la vida cotidiana y la identidad cultural de toda una región, ciudad o calle. Y otros son más bien centros culturales con participación activa del público y aparatos interactivos. Todos ellos tienen en común dos objetivos esenciales: velar por sus colecciones y hacerlas accesibles al público para su placer y educación, y para que le sirvan de inspiración. La conservación en el Reino Unido funciona hoy en día en este contexto.

Conservación y acceso – Prioridades equilibradas

Ese contexto implica por definición un equilibrio. Por un lado, todos los objetos sufren de un proceso de envejecimiento y deterioro propios de su naturaleza, del entorno en que se hallan, del trato que reciben y del uso que se hace de ellos. En el plano material, necesitan cuidados y un tratamiento adecuado. Pertenecen a la nación y todos tenemos la obligación colectiva de velar por ellos a fin de preservarlos para la posteridad.

Por otro lado, nuestros museos de ciencias y bellas artes forman parte de una pujante industria del ocio. En el Reino Unido, sobre todo después de que en 1995 se decidió su apertura durante todo el fin de semana, tienen que competir con centros recreativos, parques temáticos, centros comerciales y complejos deportivos. Tienen que competir por sus mercados y la competencia es encarnizada. Las palabras que en estos tiempos se oyen más a todos los niveles en el Reino Unido son: acceso, tecnología de la información, distracción, educación y placer. En el contexto actual de restricciones financieras, es fácil olvidar que se ha de mantener un cierto equilibrio entre los recursos invertidos en las actividades de promoción cara al público para atraerle a los museos, y los fondos que se necesitan para la



© MGC

La práctica de conservación y restauración en el Reino Unido es reconocida en todo el mundo por su excelencia. Una tradición de protección y cuidado de los objetos del patrimonio cultural, respaldada por la formación de alta calidad, la investigación y el equipamiento, ha producido algunos de los más reputados expertos en este campo.

conservación, que es una actividad poco notoria pero que permite preservar las colecciones para su utilización a largo plazo.

No se debe considerar que la conservación es un elemento prioritario que rivaliza con las demás actividades museísticas, sino una función que sustenta muchas de esas actividades. No es un fin en sí misma, sino un medio para un fin. Ese fin consiste en asegurar la perdurabilidad de la utilización y el disfrute de nuestro patrimonio cultural, en la actualidad y para las generaciones venideras. Los museos del Reino Unido atraen a unos 75 millones de visitantes por año; y el 60% de los turistas extranjeros vienen precisamente al Reino Unido atraídos por el aliciente que representan sus museos de ciencias y bellas artes. La importancia económica del turismo cultural va en aumento, pero nuestro patrimonio es un recurso no renovable y peligra cada vez más. Un refrán popular resume todo esto: «Si quieres que dure, ¡cuídalo!». El acceso a las colecciones y su conservación son prioridades que corren parejas: en los museos, en los monumentos históricos y sitios culturales, tanto en el plano nacional como en el internacional. Éste es el camino para asegurar su perdurabilidad.

Derechos y responsabilidades

¿Quién tiene la responsabilidad de asegurar eso? ¿Quién asume la labor de velar por las colecciones y hacerse cargo de ellas? En un extremo de la cadena tenemos al conservador que está trabajando sobre el objeto en su laboratorio, estatal o privado. Y al otro extremo tenemos a la persona que pulsa el botón, es decir, la que pone en marcha el proceso y lo hace posible.

Todo empieza con el proceso de planificación. En función de la misión asignada al museo, así como de sus objetivos y plan de previsiones, se evalúan sus necesidades generales, entre las cuales figura la previsión. Se establecen las prioridades, se toman las decisiones y se asignan los fondos correspondientes. Sólo entonces puede iniciarse el resto del trabajo. La obligación de velar por las colecciones es colectiva, pero la responsabilidad reglamentaria incumbe en última instancia a los que son legalmente responsables de las colecciones, o sea, directores, presidentes, consejeros o dirigentes de fundaciones, que pueden tomar parte activa en las decisiones o no. El nivel de responsabilidad siguiente lo integran los planificadores y los que toman las decisiones: directores, administradores, conservadores jefes, conservadores y administradores de las colecciones.

Una vez que se toman las decisiones y se asignan los fondos, la responsabilidad del cuidado y tratamiento efectivo de las colecciones pasa a los expertos: profesionales de la conservación, especialistas de la salvaguardia de colecciones, profesores y científicos especializados en la conservación. Éstos efectúan una parte del tra-


© MGC

Invertir en el personal: empleados de la Comisión de Museos y Galerías (MGC) perfeccionan sus competencias y amplían su experiencia.

bajo y luego suelen controlar el de otras personas a las que se encomiendan tareas bajo supervisión: técnicos de conservación, estudiantes y voluntarios. Cuando los objetos están expuestos o se utilizan, la vigilancia cotidiana para localizar posibles peligros y asegurarse de que los timbres de alarma están listos para sonar la asumen los vigilantes, celadores, voluntarios, personal de limpieza y guardias de seguridad; también los propios visitantes de los museos pueden contribuir a esa vigilancia. Al mismo nivel que los demás protagonistas de la conservación, tenemos todas las personas implicadas en la construcción, renovación y mantenimiento de los edificios que albergan las colecciones: ingenieros, arquitectos, equipos de mantenimiento, etc.

Por último, fuera de los edificios de los museos y aparte de todo su personal administrativo, profesional y técnico, están los responsables nacionales, regionales y locales de la adopción de políticas. Por supuesto, esas políticas son las que van establecer las etapas de adopción de todas las demás decisiones, reforzándolas o atenuándolas a través de medidas de reducción de subvenciones y presupuestos, de promoción del patrimonio cultural, de cierre o apertura de más museos, y de establecimiento de planes de conservación regionales o nacionales, como el Plan Delta de los Países Bajos.

Cuando esas responsabilidades funcionan en sinergia, se unen y forman una cadena eficaz. Sin embargo, la cadena puede romperse en cualquier punto: un techo con goteras, una plaga de insectos desconocidos, conservadores con formación inadecuada, aprendices mal supervisados, una falta de visión a largo plazo de la dirección, o un plan de previsiones incorrecto. Entonces es cuando, más tarde o más temprano, los objetos y colecciones serán víctimas del fallo que alguno tuvo un día en el cumplimiento del deber.

¿Por qué se producen esas rupturas en la cadena? Generalmente porque no se han establecido conexiones correctas. El hecho de que la conservación integrada sea una responsabilidad colectiva pone de relieve la necesidad de que haya una comunicación eficaz a todos los niveles. Eso significa un buen trabajo de equipo en el interior de las instituciones, una mejor conexión con el exterior, y un trabajo concertado para promover un mejor conocimiento y estima de la labor de conservación por parte del público en general y de todas las partes interesadas.

En el Reino Unido tenemos la suerte de contar con redes y estructuras instaladas que facilitan unas comunicaciones convenientes en dos sentidos: de abajo arriba, y de arriba abajo. Los departamentos gubernamentales financian el trabajo de los organismos nacionales de asesoramiento y establecimiento de normas, como la Comisión de Museos y Galerías (MGC). A su vez, esta comisión apoya las actividades de una red de 10 organiza-

ciones regionales (Consejos Zonales de Museos) y sus 2.500 museos miembros y organizaciones asociadas. Se mantienen vínculos estrechos con centros de formación e importantes organismos representativos, como la Asociación de Museos y el Foro de Conservación (un organismo federador que representa a las 11 entidades profesionales de conservación más importantes). La implicación activa en el trabajo que llevan a cabo determinadas organizaciones internacionales ha permitido establecer relaciones constructivas con ellas, por ejemplo el Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM) y el Instituto de Conservación Getty.

Cuestiones e implicaciones

Teniendo todo esto presente, ahora tenemos que preguntarnos cuáles son las necesidades de conservación actualmente, y qué implicaciones tienen en la forma de asumir nuestras responsabilidades y de tratar de organizar los cuidados que dispensamos a nuestras colecciones museísticas a nivel institucional, nacional, europeo e internacional.

Para velar por las colecciones y llevar a cabo esta tarea con eficacia, los museos necesitan en primer lugar saber lo que tienen y dónde lo tienen. Necesitan saber en qué condiciones se hallan sus colecciones y qué prioridades se van a establecer para su utilización, porque eso determinará el nivel de los cuidados y el tratamiento que se les dispensen. En la práctica, los museos necesitan lo siguiente:

- apoyo proporcionado por la planificación y gestión de la conservación (esquemas e instrumentos para evaluar las necesidades y medir los progresos en la elevación de las normas; información sobre las necesidades, precisa y situada en su contexto; preparación de argumentos convincentes para defender las peticiones de financiación);
- información y asesoramiento pertinentes sobre la manera de velar por sus colecciones;
- acceso a profesionales de la conservación competentes y calificados, que cumplan las normas exigidas tanto en el plano técnico y profesional como en el deontológico;
- orientaciones sobre el establecimiento de relaciones contractuales constructivas, y consenso sobre el criterio de ren-



© NMGW

Educación y ocio: conservadores de los Museos y Galerías Nacionales de Gales (NMGW), conversan con un grupo de colegiales. Este proyecto obtuvo en 1997 el premio «Comunicar la idea de conservación», otorgado por la Fundación Jerwood y la MGC.

tabilidad y las normas que se han de cumplir;
- acceso a la formación para todos los que estén relacionados, de una u otra forma, con la salvaguardia de las colecciones;
- apoyo para incrementar la sensibilización del público y llevar a cabo la promoción del trabajo efectuado por los que velan por las colecciones.

Para apoyar todo esto, los museos necesitan que en todos los niveles se apoye el principio de que, dentro de ellos, la conservación de las colecciones y el acceso a ellas son dos prioridades equilibradas corren parejas; y también necesitan que se reconozca que ese principio es el camino para lograr la permanencia de nuestro patrimonio cultural.

La red estructurada de servicios de apoyo e información del Reino Unido ha progresado satisfactoriamente en muchos de esos ámbitos. No obstante, debido a la gran cantidad de museos y a la disminución de los fondos públicos, existe el peligro de que se produzcan graves retrasos en las tareas de conservación. Por ejemplo, las estadísticas nos dicen: que solamente un 3% de los museos consideran que disponen del espacio de almacenamiento suficiente para incrementar sus colecciones; que sólo el 12% dispone de aire acondicionado; y que más del 50% de ellos ni siquiera evalúan una vez al año las condiciones de su medio ambiente, si es que llegan a hacerlo.

En el Reino Unido, las repercusiones de la práctica cada vez más sistemática de la contratación de servicios exteriores se han notado en todos los sectores. Se han alterado los esquemas de las necesidades y del suministro de servicios en materia de conservación, y se han difuminado los límites entre el sector público y el privado. Quedan ya muy pocas torres de marfil, la financiación sigue siendo muy restringida, y tanto el sector público como el privado funcionan dentro de un mercado competitivo. Se ha vuelto evidente que se necesitan normas, así como sistemas para establecerlas y supervisar su funcionamiento. El Sistema de Registro de Museos a cargo de la MGC establece normas institucionales para todos los sectores de la actividad museística, comprendida la conservación, y la base de datos Compendio de Estadísticas Museísticas (DOMUS) proporciona información general sobre los adelantos registrados en el cumplimiento de esas normas. El Registro de Conservación de la MGC, que es una base de datos sobre conservación, proporciona información sobre las 700 prácticas que se ajustan a las normas acordadas y la difunde entre los museos del Reino Unido, las asociaciones relacionadas con el patrimonio cultural y el público en general. Por último, los profesionales de la conservación están controlando cada vez más sus normas y, a través del Foro de la Conservación, están adoptando un método más unificado para reglamentarlas mediante sistemas de homologación.

Si echamos una ojeada a la bola de cristal, veremos que en el Reino Unido se plantearán cuestiones que tendrán inevitables repercusiones en la evolución de la conservación en el siglo XXI. Debemos preguntarnos si podemos seguir inaugurando más instituciones museísticas y reunir más colecciones cuando ya no podemos ocuparnos de las que poseemos; si debemos subordinar la adquisición de un nuevo objeto a la disponibilidad de recursos para asegurar su conservación a largo plazo; si es menester dar prioridad a la conservación a largo plazo de las colecciones y de los objetos que las componen; si debemos revisar nuestra política de explotación de los objetos y aceptar que algunos se utilicen a pesar de que se vayan a perder en definitiva; y si en el mundo de los parques temáticos, de Disneylandia y de las experiencias de «retorno» al pasado, el «objeto real» va a seguir teniendo importancia dentro de 50 años, o bien va a predominar un «museo virtual» que reemplazará al contacto directo con las colecciones, y qué implicaciones tendrá esto para la conservación.

Actualmente, en los países de Europa está aumentando perceptiblemente la preocupación recíproca por los peligros que se ciernen sobre la protección de nuestro patrimonio cultural común. Esto se ha traducido en una tendencia al cambio que se ha confirmado desde principios de 1997. Parece ser que las principales preocupaciones de los profesionales de la conservación y los responsables de la adopción de políticas están relacionadas con las normas de educación y formación, las condiciones de investigación, las calificaciones, la competencia y las responsabilidades de los conservadores y restauradores, es decir, de las personas que pueden hacer peligrar más directamente los objetos y las colecciones si no han recibido una formación adecuada.

Estas cuestiones han sido debatidas en una serie de reuniones celebradas el año pasado. Los seminarios sobre «Centros de Excelencia», celebrados en Amsterdam en mayo de 1997, fueron los primeros en tratarlas. Posteriormente, fueron abordadas en la Conferencia que celebró en Florencia la Confederación Europea de Conservadores y Restauradores (ECCO). Por último, en octubre de 1997 se celebró en Pavía (Italia) una cumbre europea que adoptó una serie de recomendaciones para la acción futura. Esas recomendaciones se están transmitiendo actualmente a la Unión Europea y a otros importantes organismos de decisión nacionales e internacionales.[1]

En estos eventos, la comunicación siempre suele ser difícil por razones lingüís-



© MGC

Proteger las colecciones: una sesión práctica durante el curso de control de plagas, organizado conjuntamente por la Comisión de Museos y Galerías y el Instituto de Conservación Getty, para profesionales de la conservación nacionales e internacionales.

ticas, y además no se ve favorecida por el hecho de que los conceptos básicos de la labor emprendida en cada país pueden no existir en otros países, o simplemente no ser equivalentes. Pero en última instancia, lo importante no es que todos nos tengamos que poner de acuerdo en todo, sino que prosigamos nuestro diálogo constructivo. El año pasado, a pesar de las dificultades y de la circunstancia de que se traba de un sector con tantos cambios como el patrimonio cultural, los profesionales europeos de la conservación consiguieron unirse para presentar a las autoridades sus preocupaciones y los medios posibles para seguir adelante. Esta cohesión ha dado sus frutos, demostrando que: «Unidos negociamos, divididos mendigamos».

Por último, el contexto general en el que nos desenvolvemos todos nosotros es el que se deriva de la gran preocupación internacional por la salvaguardia a largo plazo del patrimonio cultural, mueble e inmueble. Esa preocupación se centra en las cuestiones de la perdurabilidad, de las repercusiones del turismo cultural y de la función de la conservación como factor de estabilización y medio para el desarrollo económico y social. En algunos países se está llevando a cabo una labor para reunir datos estadísticos sobre las necesidades en materia de conservación y la manera de satisfacerlas, así como para cuantificar las repercusiones económicas de la conservación y la relación entre costes y beneficios de las estrategias a plazo largo para la protección del patrimonio cultural. Muchos países desean tener acceso a más instrumentos de gestión y planificación de la conservación a fin de adquirir mayor autonomía en los procesos de adopción de decisiones, mientras que a otros les sigue preocupando primordialmente su necesidad de obtener más asistencia técnica y formación. Algunas de estas cuestiones han ido cobrando importancia paulatinamente en el programa de actividades del ICCROM y, en la Asamblea General celebrada en 1994 por los Estados Miembros de este organismo, se acordó que formaran parte de las áreas de desarrollo principales del nuevo programa para el bienio.

Destacar lo positivo ...

En el Reino Unido, al igual que en otras partes del mundo, todo lo relacionado con la conservación ha evolucionado: las competencias, los oficios artesanales, la reparación y la construcción, la restauración y la conservación, los cuidados y el mantenimiento, la protección y el salvamento de obras en peligro. También están evolucionando con rapidez las prioridades, los planteamientos y los esquemas de empleo y financiación. Tenemos que estar a la altura de los nuevos retos que se plantean y convertirnos en defensores de la conservación cada vez más eficaces, tanto en el plano público como en el profesional y en el político.

¿Quién vela por el patrimonio cultural? Todos nosotros, por supuesto. Pero solamente podremos garantizar un porvenir seguro a nuestro pasado colectivo si nos unimos, si reunimos nuestros recursos y competencias, si nos abrimos hacia el exterior en vez de cerrarnos, y si realizamos una labor constructiva sobre la base de todo cuanto tenemos en común. ■

Nota

1. Véase el artículo de Gaël de Guichen en el nº 199 de *Museum Internacional*: «Documento de Pavía: hacia el perfil europeo del conservador-restaurador».

La documentación al servicio de la conservación: una experiencia de formación en África

Alain Godonou

Si la colección representa el corazón de un museo, es preciso reconocer que la documentación equivale a la cabeza; ambas constituyen los órganos vitales de la institución y su interacción constante es esencial para su supervivencia. Alain Godonou, especialista beninés, nos explica cómo esta premisa, básica para una sólida política de conservación, ha sido transmitida a una generación de profesionales africanos de museos. Alain Godonou es titular de un diploma de estudios superiores especializados (DESS) en Conservación Preventiva por la Universidad París-I (Panthéon-Sorbonne) y trabajó como investigador en la Dirección de Museos, Monumentos y Sitios de Benin. Posteriormente fue conservador del Palacio Real de Porto-Novo. Desde 1996 ha participado activamente en el programa PREMA (Prevención en los Museos de África) del Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM). En el marco de este programa, es responsable de la Casa PREMA en Porto-Novo, donde se organizan diferentes cursos de formación para profesionales de los museos africanos.

Todo museo tiene el deber fundamental de documentar sus colecciones, exigencia que se deriva directamente de su misión de conservación. La conservación preventiva supone conocer el conjunto de los objetos que pertenecen a las colecciones y al museo. Un objeto que no está apoyado por información transmite poco o nada y necesita de ese complemento indispensable, la información que le dé un sentido, lo sustraiga de su calidad de artefacto ordinario e indiferenciado y justifique su presencia en el museo y el interés y los cuidados que se le conceden. Para nosotros, documentar las colecciones significa simplemente organizar esa información.

Una documentación museográfica bien concebida facilita el acceso a las colecciones, permite administrarlas correctamente, saber lo que existe y no existe o ha dejado de existir, propiciar el intercambio con los investigadores y alimentar las exposiciones. En síntesis, es un instrumento profesional de cuya utilización correcta depende el desarrollo del museo.

Desde sus inicios en 1990, el Programa PREMA del ICCROM asigna a esta cuestión un lugar preponderante en sus actividades de formación. Dada la importancia del PREMA y las deficiencias observadas ya desde el comienzo en los museos africanos, se decidió organizar a partir de 1996 una serie de seminarios temáticos sobre la base de un nuevo método pedagógico.

En este contexto, del 25 de marzo al 10 de abril de 1996 se impartió en Brazzaville (Congo), el Primer Curso Regional de Documentación para los Museos de África Central, organizado conjuntamente por el Programa Cultural Regional Bantú de la Unión Europea, el Programa PREMA y el Ministerio de Cultura y Arte del Congo. Esta actividad de formación, en la que participaron 21 profesionales de 15 museos de ocho países de África Central, representaba una respuesta concreta a la necesidad, manifestada por los museos de la subregión, de mejorar e incluso crear su sistema de documentación.

En efecto, como conclusión del seminario-taller de responsables de museos de África Central (Libreville, 17 a 21 de julio de 1975) se había determinado que la primera prioridad para la región era organizar un curso sobre documentación; de los 23 proyectos nacionales elaborados, 12 se referían a la actualización de la documentación. Un estudio llevado a cabo con anterioridad en los 10 museos representados había puesto de manifiesto que, si bien todos ellos disponían de los principales componentes de la documentación (registro de inventario, fichas, ficheros), tales elementos no se consideraban parte integrante de un sistema, es decir, un conjunto cuyas diferentes partes se vinculan entre sí y se organizan en función de un objetivo. En realidad, se trataba de elementos dispersos y parciales pertenecientes a diferentes sistemas puestos en práctica en el pasado y luego abandonados; los sucesivos conservadores habían tenido que abordar el problema de la documentación y, a veces, habían tratado de responder a su manera. Siete de estos museos reconocían no haber adoptado ningún modo de clasificación de sus colecciones. Los tres que afirmaban haberlo hecho no pudieron describir su sistema. Visiblemente, en los museos estudiados el personal tenía una visión imprecisa de la documentación, los términos empleados variaban de una persona a otra, incluso dentro del mismo museo, y denotaban muchas veces conceptos muy diferentes.

La utilización simultánea de modelos diferentes de fichas, todos para los mismos fines, y la dificultad de los encarga-

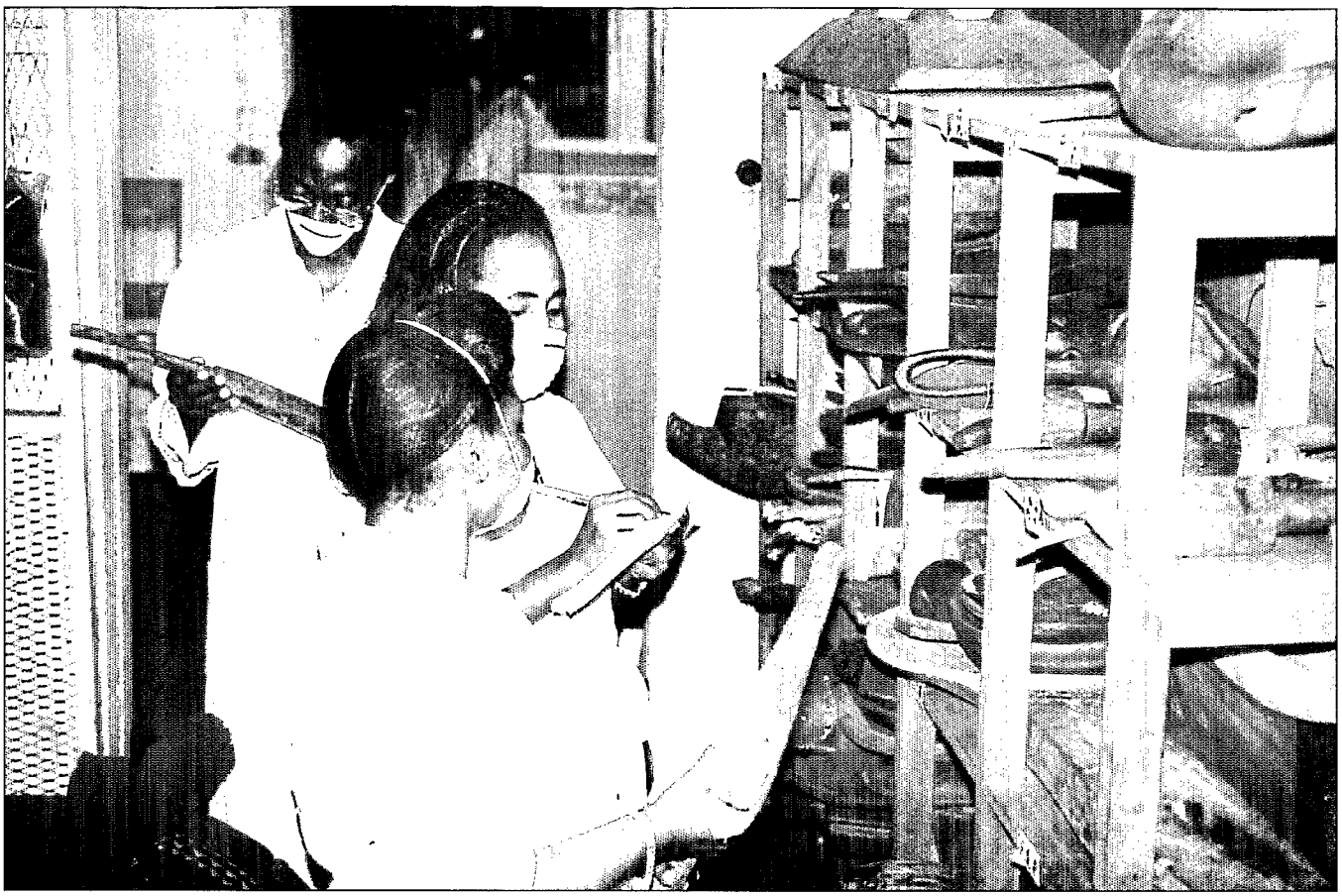


Foto: cortesía del autor

Participantes en el curso de formación diagnostican el estado del sistema de documentación del Museo de Brazzaville.

dos para explicar su propio sistema de documentación, son dos indicadores de la falta de dominio del tema. Por otra parte, de la observación de las prácticas actuales en muchos museos se deduce fácilmente que por documentación de las colecciones se entiende sobre todo llenar fichas, más que preparar un instrumento básico de gestión y estudio; además, se considera que la informática sería la solución ideal y definitiva. En realidad se está formando actualmente una nueva generación de funcionarios de museo que heredan sistemas de documentación defectuosos, inadaptados o incompletos y que no han recibido las indicaciones básicas para aprovecharlos ni los instrumentos para analizarlos, desarrollarlos o transformarlos.

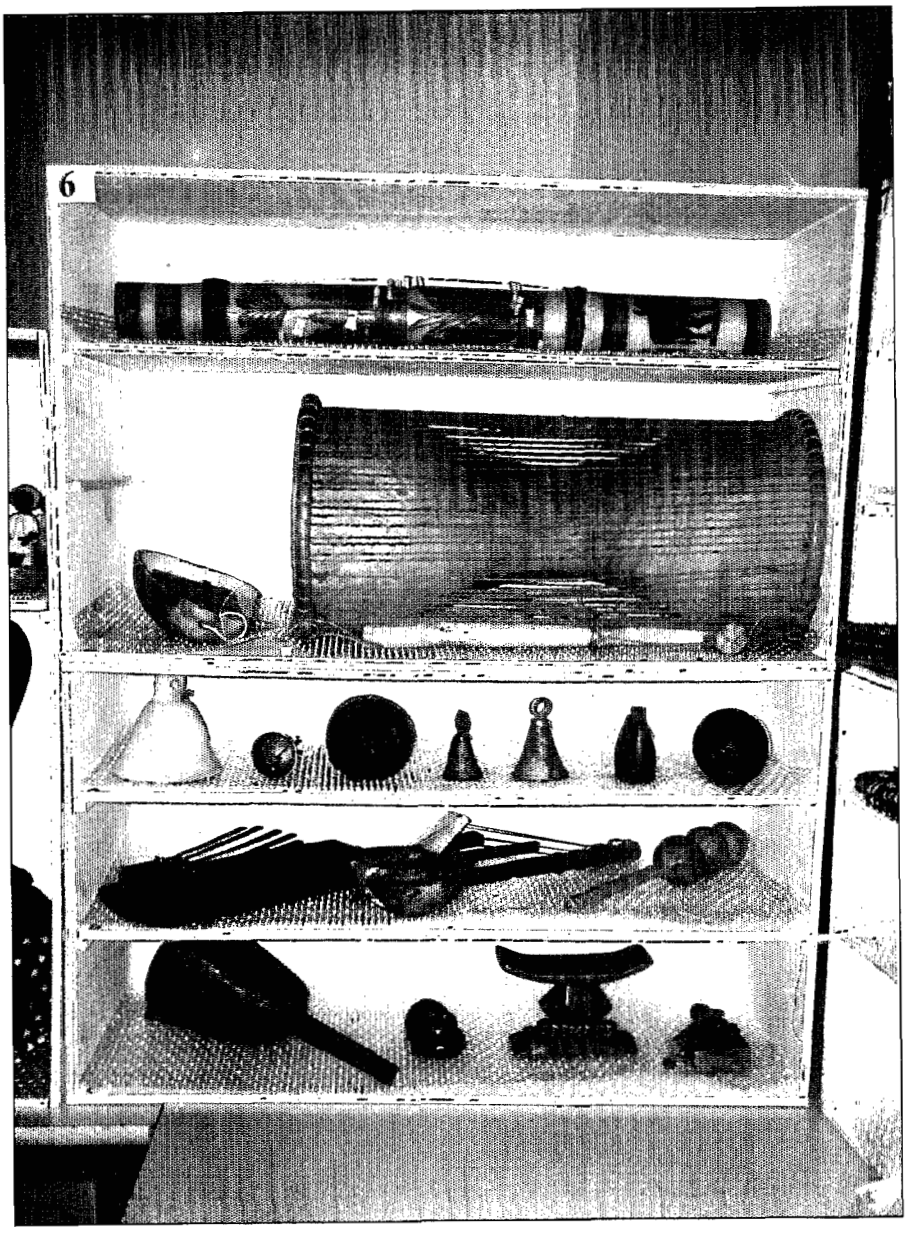
Esta situación evidentemente no es típica sólo del África Central, y con algunas variantes se reproduce en otras regiones del continente y en otros lugares del mundo, a veces con características más graves. Gracias a las ricas posibilidades que ofrece la informática, un número creciente de museos de todo el mundo han emprendido desde hace algunos años la modernización de su sistema de documentación.

El «minimuseo» PREMA

Para dar más dinamismo al curso de documentación se elaboró un método basado en ejercicios de simulación. Las dos terceras partes de las 90 horas de curso se dedicaron a trabajos prácticos dirigidos. Para ello se requería un museo en miniatura, que presentara todas las características de un museo administrado correctamente. Esto dio lugar a la creación del minimuseo.

Este museo, creado con fines didácticos, se concibió como un apoyo pedagógico a la enseñanza de la gestión de colecciones y particularmente de la documentación museográfica. El minimuseo es un museo de «recuerdos». Sus colecciones, integradas por casi cien especímenes hasta la fecha, se constituyeron a partir de recuerdos traídos de diferentes países de

Foto: cortesía del autor



Uno de los nueve estantes del minimuseo utilizado para enseñar temas relativos a la documentación como el elemento clave de un programa global de conservación preventiva.

África por miembros del equipo PREMA, así como de donativos de objetos artesanales fabricados por antiguos participantes.

El sistema de documentación completo creado para esta pequeña colección está integrado por: un registro de inventario, un fichero numérico o fichero principal, tres ficheros de índice (categoría, materia, procedencia geográfica), un registro de movimientos y un archivo informatizado sencillo en DBase3. El sistema está acompañado por un tesauro de categorías, tipos y nombres de objetos. Los objetos del minimuseo, numerados con tinta china, se identifican por un número de inventario basado en el método de numeración tripartita.

Para guardar la colección se diseñó un minidepósito, constituido por nueve muebles con estanterías de madera y un mueble de plástico con cajones en los que se ordenan los objetos. Cada mueble y cada estante están numerados a fin de disponer de un código de localización preciso para cada objeto.

Si se excluyen todos los demás aspectos de la preparación, la elaboración de este material didáctico exigió un mes y medio de trabajo minucioso.

El minimuseo se transporta en su totalidad (colecciones y documentación) al lugar de la actividad de formación.

Este sistema de minimuseo permite adoptar un enfoque dinámico, lúdico y práctico, que estimula a los participantes y facilita el dominio y la comprensión «directa» de los diferentes elementos que constituyen un sistema de documentación. Para comprender cabalmente y dominar la documentación museográfica es indispensable, según la experiencia adquirida en el PREMA, comprender y dominar cada uno de los elementos que acaban de enumerarse, considerados individualmente y en su interacción.

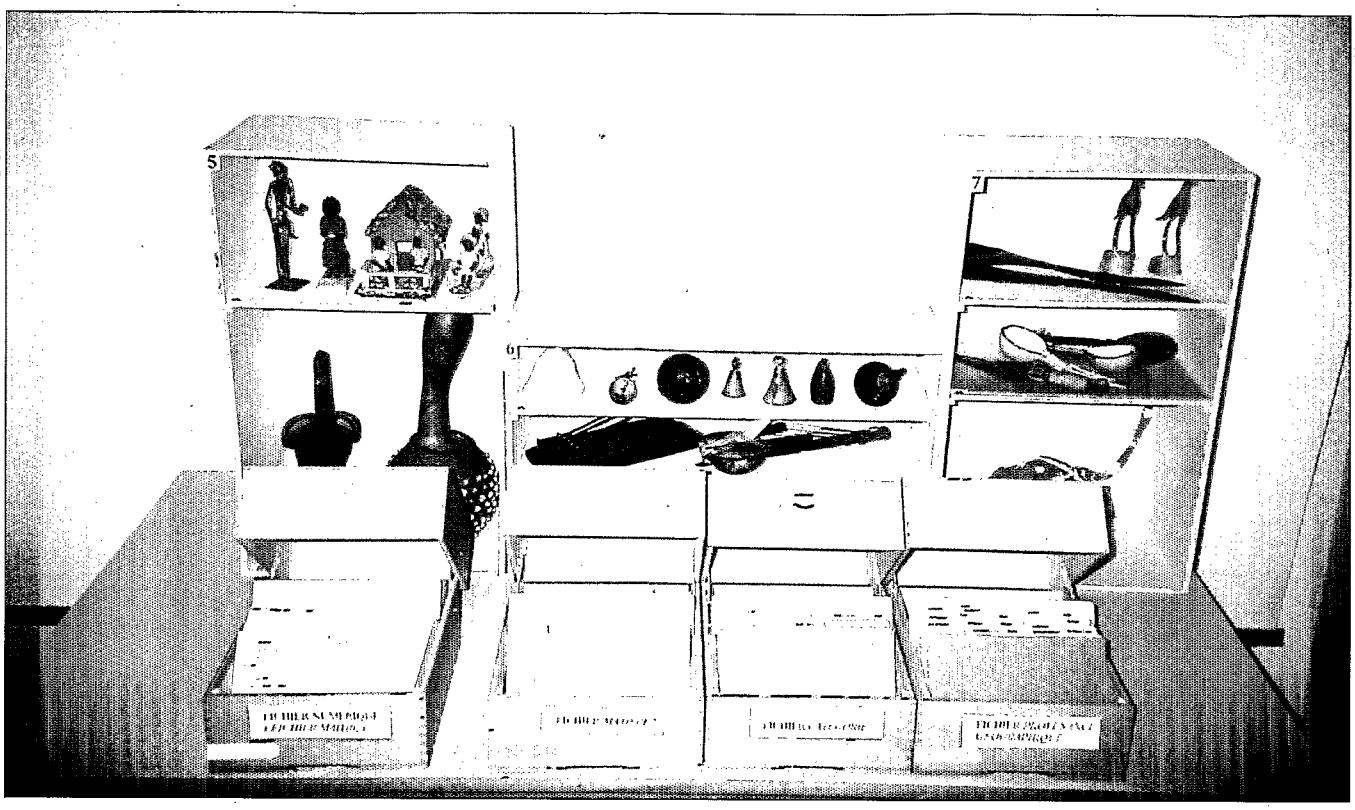


Foto: cortesía del autor

Una sección del minimuseo que muestra sistemas de documentación tanto manuales como informatizados.

El minimuseo está acompañado de 10 fichas técnicas relativas a: el concepto de un sistema de documentación; el registro de inventario; las fichas y los ficheros; el control del inventario; una pequeña guía para la marcación manual de los objetos; algunas recomendaciones para la descripción de los objetos; notas sobre las mediciones; la descripción del puesto de encargado de la documentación; la descripción del puesto de encargado de las adquisiciones; el memorando para la preparación y ejecución de las operaciones de acopio. Cada una de estas fichas técnicas resume y expone una información práctica y, si dan buenos resultados, se ha previsto mejorar su presentación y difundirlas.

El curso de formación comienza con trabajos prácticos de grupo sobre el minimuseo, a fin de iniciar en el tema inmediatamente a los participantes. Se presentan a continuación algunos de los ejercicios propuestos.

- Se proyecta preparar una exposición sobre Ghana. Haga una lista de los objetos de que dispone: (a) buscando directamente en las colecciones; (b) utilizando el registro de inventario; (c) consultando las fichas. Anote cada vez el tiempo que le llevó la búsqueda.
- Un investigador que trabaja sobre los atributos del poder en África tradicional viene a consultarle. Haga una lista de los objetos que desea transmitirle: (a) buscando directamente en las colecciones; (b) utilizando el registro de inventario; (c) consultando las fichas. Anote cada vez el tiempo que le llevó la búsqueda.
- Se ha percatado de que la reserva del minimuseo está infestada de dermestos. Haga una lista de los objetos que deberá inspeccionar y vigilar prioritariamente: (a) buscando directamente en las colecciones; (b) utilizando el registro de inventario; (c) consultando las fichas. Anote cada vez el tiempo que le llevó la búsqueda.

Estos primeros ejercicios tienen por objeto señalar a la atención de los participantes los diferentes medios disponibles para tener acceso a una información y mostrarles cuáles son los más rápidos y fiables. De esta manera, se podrán familiarizar con los distintos elementos del sistema de documentación, su utilidad, utilización y relaciones mutuas.

Tras la experiencia, los participantes

llegan fácilmente a la conclusión de que es sumamente difícil buscar algo concreto si no se dispone de indicaciones fundamentales: no es fácil encontrar objetos en la reserva del museo si antes no se ha elaborado un sistema para localizar cada objeto de las colecciones y un sistema de acceso fiable.

Se prevén asimismo otros tipos de ejercicios en otras cuestiones relativas a la gestión de las colecciones, por ejemplo:

- Se le pide que escriba un artículo sobre el minimuseo haciendo una descripción detallada de su colección. Redacte este artículo, de una página como máximo, a partir de los datos siguientes: la colección se constituyó del año ... al año ...; el número total de objetos (se puede también dar sólo una estimación); el número de países representados; la cantidad de objetos de materiales orgánicos; la categoría mejor representada.
- Si se le pidiera completar la colección del minimuseo PREMA, ¿qué objetos adquiriría? Fundamente su respuesta con la documentación existente.

Estos dos ejercicios están concebidos para que los participantes utilicen todos los documentos que están a su disposición y comprendan la forma en que se articulan entre sí. Ello les permite también familiarizarse con el análisis de una colección y, a partir de ese análisis, determinar los aspectos positivos y negativos y proponer, por ejemplo, una política de adquisiciones. Tras la experiencia con los profesionales de África Central en Brazzaville, el método del minimuseo se utilizó en Conakry, en el curso de formación de técnicos de museo guineanos en Porto-Novo (Benin), como parte del plan de estudios del octavo curso universitario PREMA; se diseñó un museo pedagógico, inspirado en el minimuseo, para la enseñanza en la Universidad Senghor de Alejandría (Egipto).

Gracias a la utilización del método del minimuseo, el nivel de consecución de los objetivos de formación, en términos de consolidación de aptitudes, es muy elevado, a veces superior al 90%. Sin embargo, los participantes han manifestado de forma reiterada su decepción por el poco tiempo que se dedica a la informática. En el módulo básico completo del curso de formación, de las 90 horas previstas, solamente se dedican cuatro a este tema. Esta decisión ha sido deliberada, ya que no es posible impartir un curso sobre informatización de las colecciones en tan poco tiempo, y se trata en cambio de dar nociones sobre las posibilidades que ofrece la informática en la gestión de la documentación; además, los datos que deberían informatizarse deben resultar de la práctica de una documentación manual correctamente utilizada.

La utilización concreta de los instrumentos informáticos exige un tiempo de aprendizaje relativamente largo y una práctica habitual, elementos que no pueden adquirirse en un lapso tan breve. De los participantes en este curso de formación, procedentes todos de museos africanos, en general apenas el 10% están familiarizados con una computadora.

La importancia que se asigna a este tema es sintomática. Hay, seguramente, cierto esnobismo cuando se manifiestan estas expectativas, pero sería un error limitarse a ese aspecto. Conviene admitir que existe un problema con la informática en África al sur del Sáhara. En efecto, mientras que en otros lugares del mundo la computadora forma parte de la vida profesional e incluso privada, en este continente está aún en fase de introducción, y a un ritmo todavía lento. Cabe preguntarse si los países africanos pueden seguir postergando el manejo de un instrumento que se ha vuelto fundamental. Si la respuesta es negativa, hay que determinar cómo podrán hacer frente a la cuestión de los costos (inversión, mantenimiento, formación, etc.). Éste es un planteamiento que, como todos convendrán, supera el ámbito del museo.

La solución de impartir a una persona del museo una capacitación sobre informatización de colecciones, en tanto que el público de usuarios y los demás miembros del personal ignoran todo sobre el tema, debe considerarse con prudencia; tal solución no está muy lejos de las prácticas antiguas causantes de la situación actual de falta de documentación de las colecciones: el funcionario «antiguo» del museo recopilaba toda la información en su memoria o en sus notas y cuando se ausentaba, o se jubilaba, era imposible, o por lo menos muy difícil, trabajar con esas colecciones.

La experiencia adquirida en el marco del PREMA enseña que nunca conviene sustituir totalmente una documentación por otra. Como ilustración, basta comprobar que los museos africanos están llenos de ficheros comenzados y nunca terminados, y que los registros de inventario no suelen estar actualizados. Se recomienda en cambio analizar la documentación existente, detectar las deficiencias, adoptar eventualmente una decisión en caso de que se hayan heredado varios sistemas del pasado, y mantener la opción elegida tratando de mejorarla progresivamente. Indudablemente no hay una solución ideal, y lo fundamental es disponer de un sistema que el equipo del museo comprenda, que pueda explicarse y transmitirse fácilmente y que se actualice periódicamente. ■

La función del restaurador en la conservación preventiva

Eléonore Kissel

En este artículo, la autora trata de exponer y clarificar las nociones de protección, conservación preventiva, conservación curativa y restauración. En tanto que profesional de la conservación-restauración, expone su punto de vista personal sobre la posibilidad y el interés de integrar un restaurador en los proyectos de conservación preventiva de los museos franceses. Eléonore Kissel es conservadora-restauradora de documentos gráficos y consultora en conservación preventiva. Posee los títulos correspondientes al primer y segundo año del ciclo de enseñanza sobre conservación preventiva para posgraduados de la Universidad de París I – Panthéon Sorbonne (Tesina y Diploma de Estudios Superiores Especializados). Está especializada en misiones de conservación preventiva, que lleva a cabo esencialmente en los servicios de archivos y museos de Francia y Canadá.

Ante todo, vamos a definir los diferentes ámbitos que comprenden las disciplinas que tienen el objetivo común de salvaguardar los bienes culturales. A continuación, puntualizaremos brevemente la distribución de las distintas funciones dentro de los museos. Y por último, abordaremos el tema principal de este artículo: las posibilidades de incorporación de los restauradores a los proyectos de conservación preventiva. Antes que nada, he de decir que este artículo se refiere exclusivamente a la situación de los museos franceses. Otros tipos de instituciones del patrimonio cultural como archivos, bibliotecas, sitios históricos y monumentos, así como la situación en otros países, deberían ser objeto de análisis específicos en otros artículos.

En primer lugar, examinaremos el significado de los términos «restauración», «conservación curativa» y «conservación preventiva», y quiénes son los que cumplen cada una de estas tareas en las instituciones del patrimonio cultural.

En francés, la acepción común de la palabra «restauración» difiere de la acepción científica, lo que es causa de equívocos en los debates públicos sobre esta disciplina. En efecto, los países de habla inglesa definieron en 1992 la restauración como el conjunto de intervenciones efectuadas sobre un bien cultural para mejorar su comprensión.[1] De acuerdo con esto, la conservación es una actividad facultativa efectuada sobre un objeto sin tomar en cuenta su perdurabilidad. En cambio, la «conservación curativa» comprende todo el trabajo efectuado sobre un objeto deteriorado para salvarlo del peligro que corre. No obstante, las simplificaciones orales y escritas explican que hoy en día se siga utilizando a menudo el término de «restauración» – y el de «restaurador», por extensión – en un sentido más amplio, que comprende toda la labor llevada a cabo con un objeto. Teniendo esto presente, y para evitar confusiones, en este artículo utilizaremos el término «conservación-restauración» junto con el de «restaurador», con la esperanza de que los lectores acepten esta negativa a someterse a la terminología oficial.[2]

La restauración y la conservación curativa se efectúan con un objeto único, generalmente deteriorado, mientras que la «conservación preventiva» es una disciplina de otro tipo cuya finalidad es disminuir los riesgos de deterioro. De este objetivo se desprenden inmediatamente dos consecuencias. La primera es que las actividades de conservación preventiva se centran por regla general en el entorno del objeto más que en el objeto en sí, aunque se dé por supuesto que la materialidad de éste determina la índole de la acción emprendida. La segunda es que, habida cuenta de que toda acción llevada a cabo sobre el entorno suele beneficiar a varios objetos a la vez, la legitimidad de una acción se evalúa en función de los efectos que vaya a tener sobre el conjunto de una colección, y no sobre un objeto exclusivamente.

La adopción de una noción amplia de la conservación material, es decir, el hecho de definirla en función de la estabilización del objeto en su estado actual y no de la posible mejora de su estado, exige que el restaurador modifique considerablemente su perspectiva. En efecto, con esta nueva visión de las cosas, el restaurador ha de aceptar que su labor de conservación preventiva no va a tener como resultado la recuperación del pasado esplendor de los objetos, sino a lo sumo la perpetuación de su existencia para la iniciación y el placer de las generaciones venideras. En el plano psicológico y en el práctico, el trabajo del restaurador quizás se restrinja a limitar las repercusiones de los factores de deterioro mediante una protección cotidiana – y a veces mínima – de las colecciones.

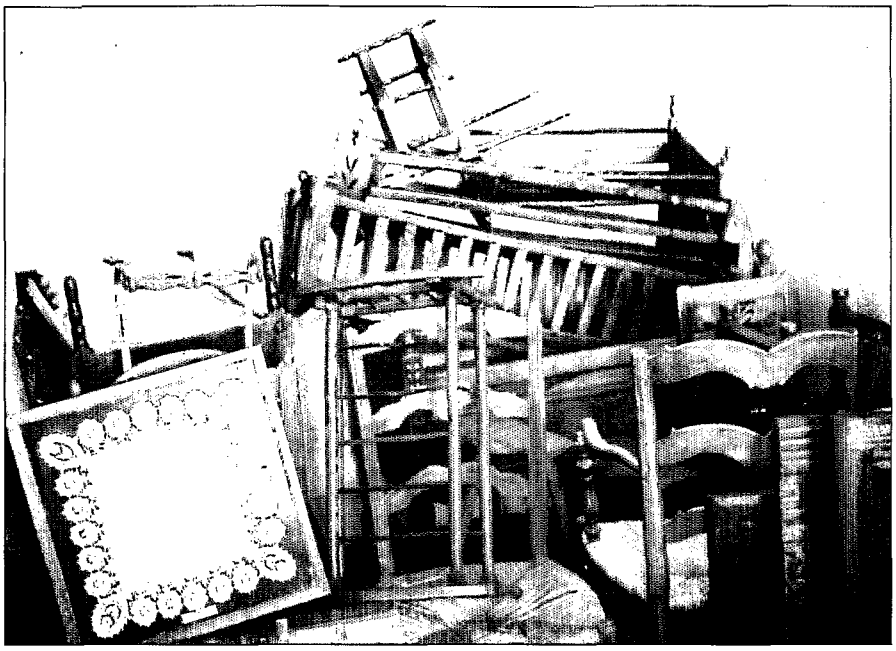


Foto: cortesía de la autora. Musée Lorrain, Nancy, France

El hacinamiento de objetos diversos en los depósitos sin tener en cuenta sus formas o materiales, crea problemas de acceso y conservación, dificultando enormemente la creación de un inventario.

Esta mutación de la función no es anodina, habida cuenta de la magnitud de los efectos de toda acción a gran escala sobre un conjunto de objetos o sobre su entorno. En materia de prevención y protección contra los daños, las acciones y los resultados suelen ser poco espectaculares, pero la responsabilidad sigue siendo enorme. Todo error cometido puede entrañar riesgos para miles o millones de objetos.

La distribución de las funciones. En teoría ...

Estas observaciones preliminares nos conducen a meditar sobre la cuestión de saber si los restauradores son los profesionales más indicados para realizar la conservación preventiva. A este respecto, cabe preguntarse si están en condiciones de efectuar este tipo de conservación, dado que su formación y práctica profesionales están centradas en el tratamiento de objetos individuales, y si pueden aspirar justificadamente a convertirse en especialistas de la conservación preventiva.

Para responder a estas preguntas, conviene examinar los orígenes de la conservación preventiva como disciplina aparte. A este respecto, la bibliografía es muy reveladora: los autores de las obras básicas de referencia son en su mayoría restauradores. ¿Por qué? Primero, por un motivo que calificaría de «fisiológico». En efecto, la conservación-restauración es con mucho la disciplina más vinculada a la materialidad del objeto, del que se derivan su razón de ser y su sustancia. En segundo lugar, por el motivo coyuntural que explicamos a continuación. Los profesionales de los museos, y más concretamente los de América del Norte, se han visto enfrentados al doble problema del aumento cuantitativo de las colecciones y de la presión creciente para conservar las obras. Paulatinamente, los restauradores de los museos se han visto obligados a justificar la utilización de los fondos asignados a su sector de actividad. La disminución de los fondos públicos y el aumento de la financiación privada ha tenido como consecuencia que los «nuevos inversionistas» exijan resultados, tal y como se piden en el mundo de la empresa privada. Por eso, hoy en día no se acepta que los fondos procedentes de fundaciones privadas se destinen a financiar una operación de conservación-restauración, por ejemplo, si las condiciones de almacenamiento de la obra restaurada no van a ser satisfactorias. Independientemente de que la financiación sea pública o privada, este principio elemental dista mucho de ser aplicado sistemáticamente hoy en día en la esfera cultural. Para resumir, lo dicho anteriormente nos indica los orígenes geográficos de la conservación preventiva y la existencia de una bibliografía producida específicamente por restauradores, muchos de los cuales se han convertido oficial u oficiosamente en verdaderos «administradores de la preservación», al mismo tiempo que trabajan directamente con los objetos.

... y en la práctica

¿Quiénes se encargan de la realización de la labor de conservación preventiva cotidiana en los museos franceses? ¿Con qué modalidades?



Foto: cortesía de la autora. Musée Lorrain, Nancy, France

Otro ejemplo de cómo el almacenamiento inadecuado puede crear problemas de conservación: primero se agrupó cuidadosamente en las estanterías un cierto número de pequeños objetos de madera. Posteriormente, durante las obras de renovación de un depósito, otros objetos disímiles fueron almacenados junto con los primeros, o colocados en el suelo, pues aún no se disponía de instalaciones de almacenamiento adecuadas.

Hasta ahora, los únicos que podían hacer esa labor eran los conservadores. Una vez más, los motivos de esto son estructurales, porque históricamente la gestión de las colecciones museísticas ha venido descansando en la presencia y poder de decisión de los conservadores exclusivamente. Muy pocos museos cuentan en su jerarquía con administradores; sólo unos pocos regidores de museo han sido incorporados a la estructura administrativa y los conservadores asalariados son muy escasos. Sin embargo, hay que señalar que los restauradores desempeñan una función destacada en los museos por haber mantenido siempre con ellos una relación de colaboración, y porque se les suele llamar en cuanto el estado de deterioro de un objeto lo exige. En efecto, en la mayoría de los casos se reclaman los servicios de los restauradores para preparar las obras de arte antes de una exposición, y no en el marco de una acción de protección general de la perennidad del conjunto de una colección.

La formación inicial de los conservadores se ha modificado recientemente y se han incorporado a ella cursos sobre la conservación material de bienes culturales. No obstante, esa formación solía centrarse anteriormente en la historia del arte, la presentación y exposición de objetos, y el ulterior enriquecimiento de las colecciones. Por eso, es en el contexto profesional donde los conservadores – de forma más o menos brusca, en función de la situación existente – se percatan plenamente del estado de gran precariedad de los objetos que, «en realidad» y no como meras imágenes inmateriales, constituyen el verdadero soporte de su labor científica. A partir de ese momento, los conservadores pueden emprender operaciones de conservación preventiva e incorporarse plenamente a ellas.

Por consiguiente, podemos comprobar que en los museos franceses sólo hay una categoría profesional con poder de decisión que forme parte del personal sistemáticamente y pueda establecer planes de conservación preventiva a largo plazo. En cambio, los restauradores se hallan excluidos de las estructuras de los museos, salvo contadas excepciones, a pesar de ser los que garantizan con sus servicios ocasionales la perennidad de las colecciones. No obstante, hoy en día se les recibe a veces en las instituciones museísticas como especialistas exteriores que vienen a realizar una misión precisa de peritaje y asesoría, una especie de «auditoría cultural» por así decir, ya que recuerda la práctica eficiente y agresiva de las auditorías financieras en el mundo empresarial.

En este tipo de trabajo, el restaurador analiza distintos aspectos de la institución y de su funcionamiento en relación con la preservación de las colecciones, a saber: el estado de conservación, presentación y exposición de las obras; la formación del personal; y la gestión del presupuesto. Conviene señalar que este trabajo se efectúa en una zona indefinida, en la que se superponen las esferas de competencia de conservadores y restauradores. Cuando esta situación se pone al descubierto durante las misiones de asesoría, se puede crear un conflicto devastador que es común en nuestro ámbito profesional, aun cuando ambas partes hayan llegado al acuerdo de que las propuestas efectuadas por el restaurador no van a ser forzo-

samente sancionadas por una decisión del conservador, que en definitiva es el único responsable legal de las colecciones. ¿Qué hacer en esos casos?

Para mí, la respuesta inequívoca a esta compleja pregunta es la siguiente: en un contexto en el que las colecciones se han desarrollado sin cesar durante siglos sin que los créditos aumenten en la misma proporción, y en el que los museos suelen tener cada vez menos personal, tenemos que hacer hincapié en la riqueza y no en la indigencia. De acuerdo con este principio rector, se pueden esbozar tres etapas principales de cooperación. En primer lugar, la labor de preservación no debe contemplarse en términos de rivalidad sino de complementariedad, con la única finalidad de salvaguardar los bienes culturales. En segundo lugar, todos los que participan en las actividades del museo deben sensibilizarse a la conservación preventiva mediante una formación adecuada, que a ser posible ha de ser dispensada dentro de la institución por el restaurador y el conservador. En una tercera etapa, los profesionales de cada tipo de actividad (conservadores, restauradores especializados en la conservación preventiva y el trabajo con objetos específicos, regidores de museo, montadores de marcos y pedestales, etc.) tendrían que ser integrados en las estructuras institucionales para que su funcionamiento fuese más dinámico. En efecto, cabe esperar razonablemente que el nacimiento de nuevos oficios en los museos contribuirá a la adaptación de las estructuras administrativas a las necesidades de la salvaguardia, mediante la concesión de asignaciones presupuestarias específicas a la conservación preventiva, la autorización de programas de compras colectivas de suministros de conservación y restauración para las instituciones con presupuestos modestos, la posibilidad de disponer de fondos de emergencia en casos de siniestros, la creación de puestos de trabajo para consultores en el plano nacional o en el regional, etc.

Perfil profesional del restaurador

En espera de que las instituciones culturales evolucionen de esa forma ideal, podemos preguntarnos cuáles son los puntos fuertes y los débiles de los restauradores en materia de conservación preventiva. En primer lugar, es innegable que se benefician de su contacto directo con las obras y de su gran sensibilidad a la materialidad de éstas. Por su formación inicial y su práctica profesional, los restauradores están especialmente capacitados para examinar un objeto desde todos sus ángulos, sin limitarse a dar simplemente vueltas a su alrededor. Esta capacidad les permite apreciar el estado de conservación y su potencial de deterioro del objeto, ver las mejoras que podría aportar la modificación de su entorno, establecer los procedimientos aplicables para reducir al mínimo los riesgos de alteración estáticos (clima, mobiliario o acondicionamiento inapropiados) y dinámicos (modos de transporte y exposición, consultoría arriesgada, etc.).

La otra cara de la moneda es que la familiaridad con el objeto puede conducir al restaurador a descuidar su labor de prevención de las alteraciones. En efecto, el hecho de que el restaurador esté tan cercano al material, unido a su frecuente desconocimiento de la maquinaria administrativa y de la «cultura de empresa» imperante en las instituciones, puede inducirle a desdeñar la dificultad práctica que para el personal del museo puede implicar la aplicación de sus recomendaciones. Pongamos por caso que, después de haber evaluado las condiciones de conservación de una colección, el restaurador determi-

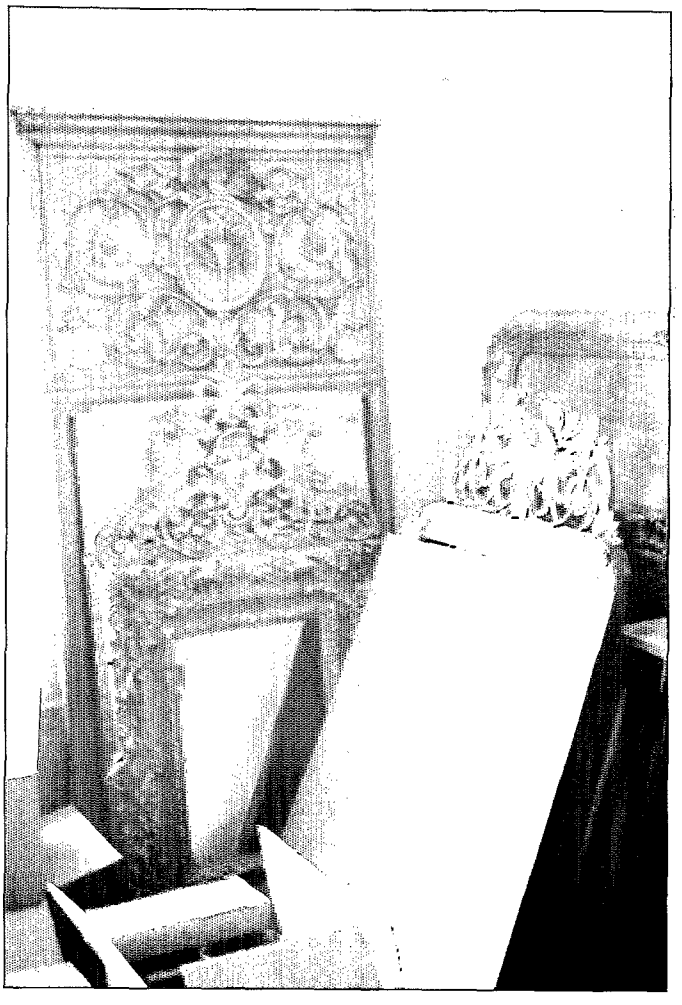


Foto: cortesía de la autora. Musée Lorrain, Nancy, France

Si el conservador-restaurador hubiese insertado relleno de espuma sintética entre los marcos de madera dorada de estos espejos en vez de apoyarlos simplemente unos contra otros, se hubiesen evitado los daños considerables que sufrieron.

na que se ha de colocar cada uno de sus objetos en un contenedor de protección. Tendría que preguntarse primero si el donante de los fondos va a aceptar que los suministros de acondicionamiento figuren en el presupuesto como una partida de inversión y no como gastos de funcionamiento, dado que el crédito para estos últimos ya se habría agotado para cubrir los gastos de la secretaría. Después tendría que averiguar si el personal de la plantilla va a estimar que ese tipo de trabajo entra dentro de sus funciones, porque si no es así quizás se vea obligado a contratar como interino a un estudiante que venga a trabajar durante sus vacaciones. Pero si se toma a un estudiante, ¿quién va a formarlo para su cometido? ¿Quién va a cederle la mitad de sus despacho para que pueda trabajar? No cabe duda de que comprar cartón y goma-espuma para fabricar contenedores baratos a medida es una idea excelente, pero antes hay que preguntarse dónde se van a almacenar los suministros durante el año académico, cuando el estudiante esté ausente. Todo esto demuestra que si el restaurador no quiere perder su credibilidad profesional, tendrá que asentar sus proyectos en el ámbito real del espacio, la administración y las finanzas de la institución a la que asesore. Además, tendrá que cuidarse de no herir las susceptibilidades del personal del museo, lo cual no es nada fácil cuando se está de paso y se carece de tiempo sobrado para convencer de que los cambios propuestos son necesarios.

A veces, el restaurador también es víctima de su apego a los objetos, y se le puede acusar de fruncir el entrecejo sistemáticamente cada vez que se suscita la cuestión de exponer o prestar una obra. La razón de ser del conservador de museo descansa en la presentación y exposición de las colecciones, y sería estúpido pensar que la finalidad de la conservación preventiva es esconder los objetos a causa de su fragilidad. Todo el mundo tiene que cooperar.

El restaurador especializado en conservación preventiva puede ofrecer sus servicios de consultor en dos clases de situaciones: los estudios específicos y las misiones a largo plazo. A los conservadores se les reclaman estudios específicos con uno de estos dos objetivos: efectuar una evaluación global o responder a preguntas específicas.

En el marco de una evaluación global, el consultor analiza el funcionamiento del museo en su conjunto, a saber: el estado de sus colecciones; las condiciones de conservación; la protección contra siniestros y actos de malevolencia; los tratamientos efectuados en materia de reproducción y conservación-restauración; las modalidades de presentación y exposición de las obras; las actividades del conjunto del personal y su función en la protección de las colecciones; las asigna-

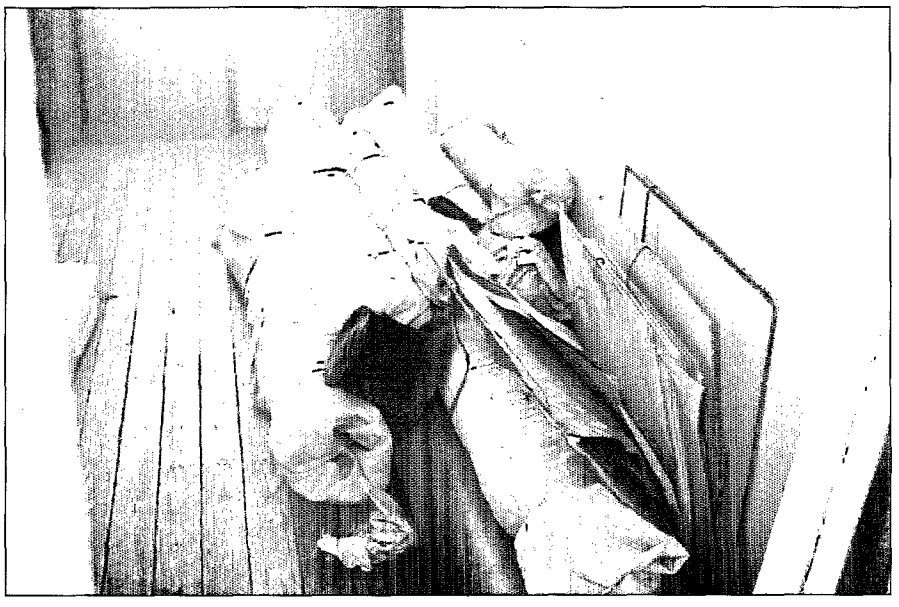


Foto: cortesía de la autora. Musée Lorrain, Nancy, France

Estos tejidos de gran formato fueron cuidadosamente enrollados y protegidos con fundas de lino contra el polvo. Colocados, sin embargo, sobre el piso de una habitación sin aire acondicionado y expuestos directamente a la luz solar que penetra por una ventana, corren el riesgo de deteriorarse. El conservador-restaurador ha decidido que este depósito sea aislado y provisto del equipamiento necesario para conservar este tipo de materiales.

ciones presupuestarias destinadas a la preservación, etc. Después del estudio se entrega a la persona que lo encargó un informe completo, con una parte analítica y otra de recomendaciones. Por regla general, esas recomendaciones se refieren a los ejes esenciales del trabajo escalonados en el tiempo, presupuestados y clasificados en función de las prioridades establecidas por el restaurador, y son respuestas a las siguientes preguntas: ¿por dónde empezar?, ¿en qué orden programar las actividades de preservación con un presupuesto limitado? También responden a más preguntas, por ejemplo: ¿qué es más útil para proteger las colecciones, la compra de aparatos de medición del clima o la de humificadores móviles?, ¿sería preferible empezar por el desempolvado de las colecciones o por su nuevo acondicionamiento? Si las colecciones se deterioran en los almacenes, ¿es preferible encargar un análisis estructural del edificio en que se encuentran o buscar un depósito de almacenamiento fuera del museo que sirva de nuevo punto de partida?

Cuando un conservador se ve ante un problema de tipo técnico, como el control físico de las colecciones durante una mudanza o el acondicionamiento de almacenes, suele ocurrir que contrate a un restaurador para tratar una cuestión concreta. En ese caso, el consultor examina los parámetros del problema y encuentra las soluciones más apropiadas. Luego presenta cada una de ellas con estimaciones financieras, que suelen ser mucho más precisas que las contenidas en una evaluación global.

Con mucha frecuencia, los conflictos entre el restaurador y el personal del museo se producen en el contexto de las evaluaciones globales. Esto es inevitable, y conviene tener en cuenta que los auditores financieros de las empresas suelen decir que «todo cambio impuesto será un cambio rechazado». La corta estancia que por regla general efectúa el consultor, así como su imprescindible acceso a documentos como el organigrama de funcionamiento y el presupuesto, lo convierten a veces en un personaje amenazador a ojos del personal. «¿Con qué derecho viene un intruso a enseñarnos a trabajar a los que venimos aquí a diario desde hace diez años? ¿Qué va a poder ver que no haya visto ya el conservador jefe?»

En la práctica, parece ser que la llegada de una persona del exterior puede poner de manifiesto, si no problemas insospechados, por lo menos soluciones viables para situaciones que parecían estar bloqueadas. Nunca conviene pasar por alto el pasado de un museo porque puede explicar la existencia de situaciones absurdas, aunque no por ello dejen de ser... ¡históricas! Ahora bien, así como el polvo no protege las colecciones – destruyamos de paso uno de los mitos más extendidos en el mundo de la conservación –, tampoco el hecho de que un contexto particular se desarrolle y estabilice en una institución con el correr del tiempo implica necesariamente que sea ventajoso, y que haya de ser mantenido por consiguiente. Sin querer ofender o apenar a los profesionales veteranos, es importante que el personal del museo comprenda que si se ha pedido la asesoría del restaurador es para permitir que se creen nuevos hábitos con miras a una mayor protección del patrimonio cultural, en función del princi-

pio de que cualquier situación puede mejorar si se movilizan para ello voluntad y medios financieros, independientemente de su magnitud. Se debe señalar que la armonía y la transparencia en las relaciones entre el consultor y el personal pueden ser facilitadas considerablemente por el director del museo, por ejemplo si éste convoca una reunión del conjunto del personal para presentar a la persona recién llegada y explicar el objetivo del proyecto para el que ha sido contratada. Por último, hemos de señalar que se producen menos problemas en las relaciones profesionales cuando se contrata a un restaurador para solucionar un problema concreto. En este contexto, se le suele considerar un experto en la materia – ¡en el sentido más estricto de la palabra! – y su visita no suele desembocar en el rechazo por parte del personal.

Las misiones a largo plazo son proyectos experimentales en curso sobre los que todavía no podemos sacar conclusiones. Se trata de un sistema en virtud del cual un museo contrata a restauradores independientes por un determinado número de horas mensuales o anuales durante un periodo bastante largo – de dos o tres años, por ejemplo –, sin proporcionarles un puesto de trabajo permanente. Este sistema se practica desde hace mucho tiempo en la conservación-restauración, y a algunos restauradores se les encarga cada año que realicen trabajos con una parte de la colección de un museo en su taller privado. En cambio, este sistema es nuevo en materia de conservación preventiva y exige arreglos específicos del tiempo de trabajo, cuyas modalidades deben examinarse porque exige sobre todo una presencia frecuente del restaurador en el museo. Tanto desde el punto de vista de la eficacia de la labor efectuada como del reconocimiento profesional del restaurador-consultor, será interesante seguir de cerca la evolución de esta posibilidad de efectuar actividades de conservación por parte de un especialista exterior al que el museo abre una «cuenta de horas».

De la conservación a la preservación

El término «preservación», que ya hemos empleado a veces en este artículo, comprende el conjunto de las actividades realizadas con las colecciones y en torno a ellas para asegurar su existencia material y documental. Se trata de una vasta disciplina cuyas ramificaciones nos conducen a la gestión, la logística, la estadística, la informática, y también – ¿por qué no? – a la psicología humana.

La evaluación de las colecciones, la recomendación de las operaciones necesarias para limitar los daños, y el establecimiento de presupuestos para programar la conservación y la restauración, son tareas que están al alcance de los restauradores cuando se integran en proyectos de conservación preventiva. Cuando los restauradores están integrados en una política dinámica de preservación, pueden también sensibilizar al personal de las instituciones culturales y al público a la inevitable fragilidad de las obras, agrupar energías para proteger las colecciones contra los factores de deterioro, inducir a las autoridades y entidades privadas a invertir en este trabajo oculto pero imprescindible. En resumen, podrán desempeñar plenamente su papel en un panorama cultural en el que cada uno debe hacer lo máximo que esté a su alcance para contribuir a la tarea colectiva de garantizar la perennidad del patrimonio cultural. ■

Agradecimiento: deseo agradecer a la Srta. Frédérique Orvas, conservadora y restauradora de pinturas de caballete, por haber releído este texto con una sabiduría y precisión comparables a la amistad que le profeso.

Notas

1. D. Guillemard. «Editorial». *La conservation préventive* (Actas del tercer simposio de l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire – ARAAFU), págs. 13-18, París 1992.
2. El término oficial para designar a los profesionales que trabajan directamente con los bienes culturales es el de «conservador-restaurador». Significa simplemente que esos profesionales toman medidas de conservación preventivas o curativas y efectúan un trabajo de restauración. No implica en modo alguno que esos profesionales deseen invadir el ámbito de competencia de los conservadores. El término conservador-restaurador ha sido aprobado en el documento *La profession de restaurateur – Code d'éthique et formation* (La profesión de restaurador – Código de deontología y formación), aprobado el 13 de junio de 1993 por la Asamblea General de la Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores-Restauradores (ECCO).

El guía profesional: establecer puentes entre la conservación y el turismo

Felicitas Wressnig

Los guías de turismo son un vínculo esencial entre el patrimonio cultural de un país y los turistas que vienen a conocerlo. Son algo más que meras fuentes de información, y pueden desempeñar una importante función a la hora de sensibilizar al público a los temas de la conservación y de ejercer una influencia en las complejas cuestiones suscitadas por el turismo masivo. Felicitas Wressnig es guía de turismo en Viena. En 1969, al mismo tiempo que cursaba estudios de historia del arte y de periodismo, obtuvo su licencia para ejercer la profesión en cuatro idiomas. Es titular del diploma expedido por la Federación Mundial de Guías de Turismo y está encargada de la actualización de la formación profesional de los guías en la Cámara de Comercio de Viena. En su calidad de representante de Austria en la Federación Europea de Guías de Turismo, lleva a cabo una labor relacionada con diversos temas específicos y con la coordinación de la formación entre los países miembros de esta organización.

Soy guía profesional de turismo, y pertenezco al grupo de 800 guías diplomados que se dedican en Austria a «interpretar» el patrimonio nacional a los cinco millones de turistas que nos visitan cada año. Aunque sólo somos una parte ínfima de nuestros ocho millones de conciudadanos, tenemos que hacernos cargo del 10% de los turistas que vienen a nuestro país. Tenemos que mostrar los recursos naturales, todas las colecciones de arte nacionales y una gran parte de las regionales, y también las exposiciones temporales. La profesión de guía diplomado existe en Austria desde finales del siglo XIX, y si por aquel entonces la capacitación exigida se impartía en unas pocas semanas, hoy en día, en Viena, los guías tienen que cursar 980 horas de formación obligatoria. Los cursos comprenden, entre otras muchas materias, las siguientes: geografía y estudio de los recursos naturales, historia de Austria y de los países vecinos, arte en general y estudio concreto de determinadas colecciones, técnicas oratorias y respiratorias para las presentaciones, y psicología y estudio del comportamiento de grupo. Uno de los aprendizajes más importantes es el de la transmisión de la mayor cantidad de información posible, sin aburrir o apabullar a los turistas. Cuando éstos consideran que se les está abrumando con un exceso de datos, se conseguirá todo lo contrario del objetivo perseguido. En efecto, si forman parte de un grupo amplio, exacerbarán su individualismo; si se sienten aislados, empezarán a buscar personas con gustos afines; si no se puede efectuar alguna visita, insistirán en lo importante que hubiera sido el hacerla; y si se les pide pura y simplemente, sin más explicaciones, que no toquen los objetos, es casi seguro que van a encontrar la ocasión de tocar alguno para ver qué pasa si lo hacen. Limitarse a proporcionar información a los turistas no es suficiente; y todos los que trabajamos con ellos debemos tener siempre presente que, con el pago de su visita, están contribuyendo en la práctica al mantenimiento de las colecciones museísticas, a los salarios de los guías y conductores de autobuses, y a la financiación de las agencias de viajes y de la economía del país que visitan. Se suele olvidar esta importante función del turista, aunque todos nosotros lo necesitemos. El visitante que forma parte de un grupo masivo de turistas tiene derecho a ser tratado como el que hace turismo en solitario; y no tiene sentido deshacerse en elogios con el viajero individual, permitiéndole que visite los palacios y colecciones que desee por ser un «turista culto» y al mismo tiempo echar pestes contra los grupos de turistas que echan a perder el patrimonio cultural y considerarlos como «vándalos» indeseables que destruyen obras de arte preciosas.

Todo el que visite sitios turísticos o colecciones museísticas está contribuyendo a financiar sus gastos de mantenimiento. Antes que un deber elemental de los visitantes, la conservación del patrimonio cultural es una obligación que incumbe a las entidades nacionales encargadas de financiarla, y son ellas las que tienen que crear las condiciones óptimas de perdurabilidad de los bienes culturales. Somos los profesionales responsables de cada país los que tenemos que decidir de qué forma se va a presentar nuestro patrimonio cultural a los turistas, y éstos quedarán satisfechos si sabemos comprender la función de mecenas que desempeñan y estimulamos su interés y sentido de la responsabilidad. Aunque es evidente que las vitrinas de seguridad, las lámparas de baja intensidad, los controles con videocámaras y los vigilantes pueden proteger las colecciones contra el vandalismo, también es cierto que los guías profesionales pueden

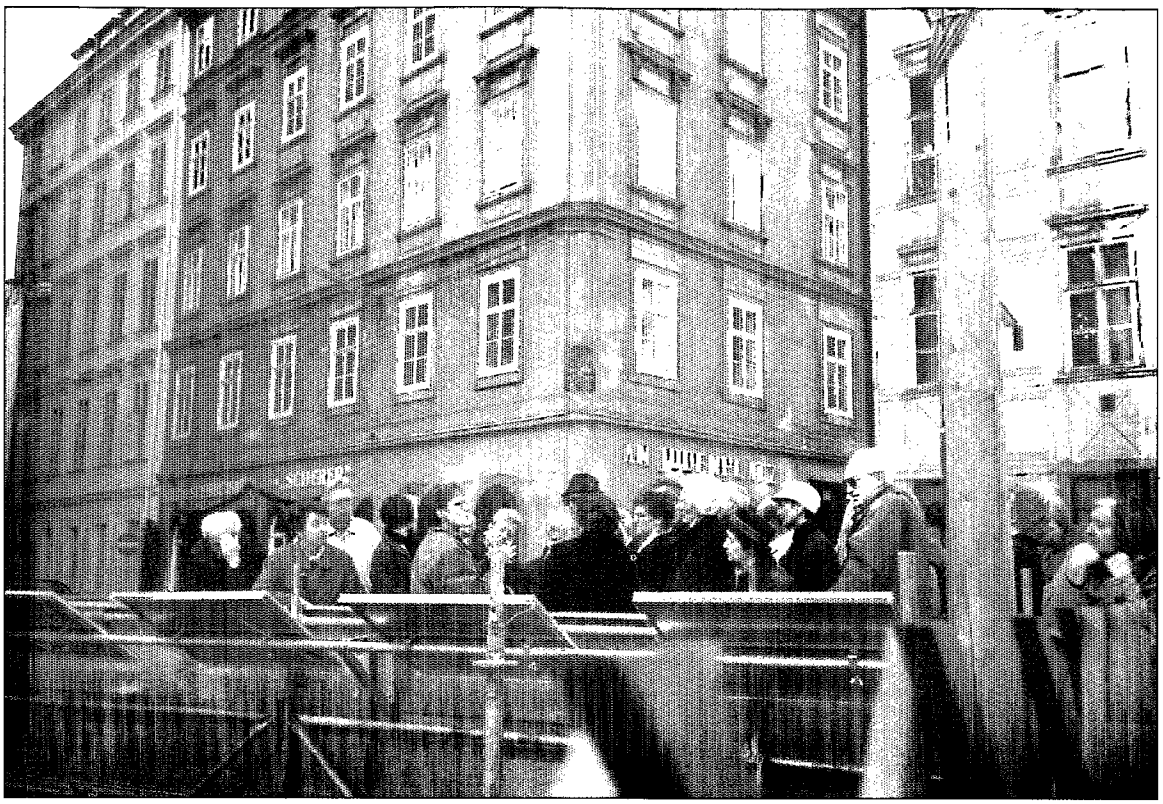


Foto: cortesía de la autora

La guía Felicitas Wressing informa a los visitantes de la Judenplatz, en Viena, acerca de los trabajos de excavación.

contribuir a su protección por el gran interés que tienen en mostrar y explicar su patrimonio nacional a los turistas, que son sus clientes, y porque sus medios de existencia dependen de la actividad de enseñar las colecciones. El guía es una especie de puente de unión entre éstas y los visitantes.

La misión del guía da comienzo incluso antes de que desempeñe su cometido de explicar los monumentos y obras de arte. Empieza cuando da amablemente instrucciones a los visitantes sobre la conducta a seguir, invitándoles a ir a un ritmo pausado o rápido (pensemos en la Torre de Londres, por ejemplo), a colocarse en un sitio preciso (lejos de los lienzos en las pinacotecas), a no tocar los objetos (los dedos siempre dejan manchas en los objetos), a quitarse los sombreros o cubrirse la cabeza y los hombros (en iglesias y centros religiosos), a dejar los bolsos voluminosos en los guardarropas (para evitar los golpes en las vitrinas), y a hacer fotografías con flash o sin él, o bien a abstenerse por completo de fotografiar. Éstas son algunas de las innumerables instrucciones que un guía puede formular, y que varían naturalmente en función de cada país o lugar visitado. Debemos hacer comprender bien todas estas recomendaciones a los turistas, que por el mero hecho de haber pagado sus entradas se han convertido en mecenas de todos los objetos que parecen estar colocados al alcance de la mano. El placer que la contemplación de esos objetos pueda proporcionarles dependerá de que lleguen a apreciar su singularidad, belleza y valor. Si los guías o acompañantes locales pueden explicar a los visitantes la importancia que tiene el turista en la conservación de las colecciones, éstos se sentirán orgullosos de su contribución. A partir de ese momento se considerarán implicados en la protección de los objetos, y sus impresiones de la visita quedarán bien grabadas en su memoria. Ningún folleto puede reemplazar el singular puente de unión que un guía bien formado puede tender entre el visitante y las colecciones.

Al otro lado de ese puente están los conservadores de las colecciones, que reciben los fondos imprescindibles para proteger, restaurar y exponer las obras de arte. Hay que preguntarse si al fin y al cabo los artistas no realizaron sus obras para que fueran contempladas por una clientela de visitantes. En efecto, da la impresión de que los tesoros escondidos pierden valor y de que sólo el ojo del espectador puede hacer que las obras de arte revivan, dado que a todas luces está excluido que muchas de ellas puedan tener un uso práctico. Hoy en día, para que revivan esas obras de arte que durante siglos estuvieron reservadas exclusivamente a una minoría selecta y fueron ocultadas a los ojos de una mayoría «ignorante», es menester exponerlas ante todos y cada uno de nosotros, independientemente de nuestro interés, de los conocimientos que poseamos, y de lo que pueda inspirarnos su grandeza.

«Nos estamos quitando el pan de la boca». Así se expresó con gran acierto, hace ya bastantes años, un guía turístico de Viena cuando se discutió la cuestión de abrir al público el palacio de Schönbrunn, antigua residencia de verano de los Habsburgo, durante los siete días de la semana y con horarios de visita más largos. Le parecía una gran equivocación que nosotros, los guías, y nuestros clientes tuviésemos que estar de pie haciendo casi dos horas de cola para poder entrar en el palacio, porque después de una espera tan larga resulta imposible disfrutar de lo que se va a ver y el público está furioso o pura y simplemente agotado. Por eso, la Federación de Guías de Viena decidió participar en el establecimiento de criterios para el concurso de propuestas y la licitación pública de las obras de renovación de los espacios de Schönbrunn. Entre las propuestas presentadas por los guías a los cinco ministerios encargados del mantenimiento del palacio figuraban: la creación de un sistema de reserva de horarios de entrada exactos para los grupos de turistas, que fue establecido a partir de 1989; el acristalamiento del centro de la Glorieta – un arco triunfal con vistas al parque – para que recobrara el estado que tenía en el siglo XVIII; y la apertura de la

Foto: cortesía de la autora



Visitantes ciegos son guiados por Gabriele Buchas para que puedan manipular especímenes del Museo del Crimen, en Viena.

Orangerie – el invernadero que sólo se utiliza en la estación fría del año – para la celebración de conciertos estivales. Muchas de las ideas presentadas por los guías pudieron ser realizadas por la empresa que obtuvo la contrata de las obras de rehabilitación, y contribuyeron tanto a la adopción de medidas apropiadas en materia de infraestructuras como a la restauración del sitio, que pudo abrirse al público durante más tiempo y en mejores condiciones.

En 1998, con la exposición sobre la Emperatriz Isabel se va a duplicar probablemente el número de visitantes. En algunas salas, a causa de las vitrinas instaladas, el espacio para la circulación de los visitantes se ha reducido a un metro y medio aproximadamente y antes de que haya empezado la temporada turística ya hay que hacer cola a la entrada durante media hora como mínimo. Además, en las habitaciones reina ya una confusión espantosa de tanto gentío como hay, lo cual está causando alarma entre muchos de los que se interesan por este importante patrimonio cultural. Organizar otra exposición complementaria que venga a añadirse a ésta no parece nada aconsejable, ya que el número de turistas se multiplicaría por dos y eso podría resultar peligroso. Está muy bien restaurar, adaptar y ampliar las habitaciones del palacio, pero atestarlas de objetos y de turistas no tiene sentido.

Encontrar un equilibrio

Todos los profesionales relacionados con el turismo se han preguntado desde siempre algo elemental a propósito de este palacio y de otros más, es decir, si resulta conveniente traer más visitantes. En efecto, se sabe que toda una serie de serie de objetos y elementos están perdiendo su belleza y valor. Algunos días de invierno el agua producida por la condensación chorrea ventanas abajo, la atmósfera se vuelve demasiado húmeda para los cuadros y los paneles, la marquetería del suelo se está desajustando, los paneles de laca de China se están cuarteando por los constantes cambios de temperatura, etc. Pero, ¿cómo podríamos definir la cultura si dejamos de lado al espectador? ¿Contribuiría a la supervivencia de los objetos el cierre del palacio al público? ¿Qué otras posibilidades existen para que el patrimonio cultural perdure? ¿Cuáles son los aspectos importantes? Hay mucha gente que en una u otra medida vive del turismo de masas, y que por consiguiente tiene que admitir su dependencia de estos factores: el papel de los ciudadanos como anfitriones de los turistas y como contribuyentes fiscales, que hace de ellos los principales mecenas del patrimonio nacional; la necesidad de que el legado cultural de la nación se conserve en condiciones óptimas, sin limitarse a garantizar simplemente su supervivencia; y la necesidad de asegurar el agrado y la satisfacción de los visitantes.

Un guía experimentado tiene que ser capaz de colocar correctamente al grupo que conduce con respecto al objeto contemplado, de suministrarle explicaciones que no sean excesivas ni aburridas

y que correspondan a su bagaje intelectual e interés, y de proporcionarle información pertinente sobre el país al que viene cuando se presente la ocasión apropiada. Esto quiere decir que en su labor preparatoria el guía local debe: adquirir conocimientos pertinentes sobre otros países y regiones, actualizar constantemente su información para adaptarse a las mutaciones del sector turístico, y adquirir nuevas competencias para efectuar sus presentaciones. También necesita asistir regularmente a cursos y conferencias de información sobre las nuevas técnicas de restauración y los costos efectivos de la conservación, y debe participar en debates sobre proyectos nacionales e internacionales relacionados con problemas de conservación y medio ambiente. Cuanto más informado esté el guía, y cuantos más servicios pueda prestar a los visitantes, más posibilidades tendrá de convertirse él mismo en un excelente turista a su vez.

En Austria, los guías turísticos acaban convirtiéndose en recaudadores de fondos para el patrimonio cultural, a fuerza de presentarlo a los turistas y de participar en debates sobre él. Por ejemplo, la Federación Vienesa de Guías Profesionales (230 miembros) efectuó colectas y recaudó 10.000 dólares para contribuir a diversos proyectos como la restauración de la Catedral de San Esteban, la rehabilitación de los salones del Hofburg después del incendio de 1992, y la renovación de la Cripta Imperial. Los guías de Salzburgo iniciaron su actividad de recaudación de fondos en 1997, y pudieron donar unos 4.000 dólares al convento de Nonntal para financiar la iluminación de sus frescos medievales. Las realizaciones de este tipo se suelen publicar el Día del Guía de Turismo, que se celebra anualmente el 21 de febrero y permite a todos los países contribuir a la difusión de la imagen de los guías profesionales, mediante la presentación de diversos proyectos.

En la celebración de esa jornada en 1997, la Federación de Guías de Viena con la ayuda del conservador del Museo del Crimen organizó una visita especialmente preparada para ciegos, en la que se permitió a los visitantes tocar y manipular una serie de objetos escogidos, lo que les permitió comprender mejor las explicaciones. Otro grupo de guías presentó las nuevas excavaciones llevadas a cabo en la Judenplatz – que habían sido un tema importante en la prensa, a causa de los hallazgos efectuados – y proporcionó información sobre el Monumento al Holocausto que se tiene proyectado erigir en ese lugar. Un tercer grupo de guías enseñó un monumento cultural en peligro: la Cripta Imperial de la Iglesia de los Capuchinos. Los visitantes pudieron percatarse de los daños provocados por la humedad en la cripta y el deterioro causado por el ácido estánnico en los féretros de peltre; también supieron los motivos de la falta de apoyo financiero y se les pidió que hicieran donativos en efectivo para la restauración. Otro equipo de guías llevó a las autoridades municipales a efectuar un debate durante una excursión turística en autobús por el centro de la ciudad, a fin de mostrarles las repercusiones de los *tours* en grandes autocares. Aunque pueda parecer cómico invitar a la propia administración municipal a subir a un autobús y llevarla a hacer un *tour* por el centro de la ciudad, lo cierto es que cuando se vieron asfixiados de calor dentro de un autocar paralizado por los vehículos que circulaban o estaban estacionados, los responsables de la circulación se percataron de que era necesario cerrar al tráfico de autobuses las calles pequeñas, o bien crear un carril especial para autocares suficientemente ancho. Asimismo, los guías pudimos obtener el establecimiento de una autorización especial para que los autobuses pudieran dejar a los turistas solamente en algunos lugares del centro de la ciudad, pero para ello fue necesario contabilizar los autocares (¡350 en tres horas!) que un domingo de Pentecostés por la mañana estaban dando vueltas en torno a la Ópera y la Biblioteca Albertina – que contiene la colección de artes gráficas. Después de esto, el número de autobuses bajó en proporciones impresionantes (150 al año), y no cabe duda de que esa mejora va a contribuir a la supervivencia de la colección de la Albertina y a la de los residentes del barrio. Anteriormente, éstos estaban crispados por el ruido y los olores de tantos vehículos y reaccionaban con agresividad contra los autobuses de turismo. Los guías austríacos tratamos también de respetar los deseos y necesidades de la población local, porque sabemos que necesitamos que acojan cordialmente a los turistas para que éstos puedan disfrutar de su estancia. Hace 15 años que se inició el programa de visitas denominado «Los vieneses aprenden a conocer su ciudad», y desde entonces se ha convertido en toda una atracción para los turistas locales y extranjeros. Hay que reconocer que este programa nos trae una nueva clientela, pero lo más importante es que ha contribuido a que todos los que participan en las visitas presten mayor atención a la ciudad. Los que han efectuado numerosas visitas guiadas de Viena se preocupan ahora de mirar a su alrededor, captar detalles, hacer descubrimientos cautivadores y encontrar sitios que necesitan cuidados. También los guías se han abierto nuevas perspectivas con este programa: buscan lugares insólitos para las visitas y tratan de reconstituir su historia. En cierta medida se puede decir que, al presentar el patrimonio cultural de sus países a los turistas, los guías han contribuido a importantes cambios culturales en el mundo entero. ■

Implicar al público: un nuevo enfoque de la educación para la conservación

Roberto Nardi

Llevar a cabo proyectos de conservación con transparencia, ante los ojos del público, es un fenómeno reciente que se está produciendo en un número creciente de museos y sitios del patrimonio cultural. El programa descrito por el arqueólogo Roberto Nardi es uno de los más ambiciosos que se ha proyectado hasta ahora, y muestra por qué un planteamiento de este tipo va más allá de una mera explicación del trabajo técnico y tiene un impacto resonante sobre la visión y apreciación que el público tiene acerca de la vasta temática del patrimonio cultural. El autor dirige desde 1982 el Centro di Conservazione Archeologica (CCA) de Roma, una empresa privada que realiza contratas públicas de conservación de monumentos y sitios arqueológicos, y ha supervisado proyectos de conservación y cursos de formación en Italia y en el extranjero. Bajo su dirección, el CCA ha convertido la información al público y a los medios de difusión en una actividad esencial de todos sus proyectos de conservación; asimismo, ha abierto al público los sitios en los que se están realizando trabajos de restauración siempre que las circunstancias lo han permitido. Nardi es profesor asociado en el Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM) y actualmente se ocupa de la apertura de un nuevo centro de formación creado por el CCA en un convento recién restaurado del siglo XVI, situado en las cercanías de Roma.

Desde hace algunos años, el Centro de Conservación Arqueológica (CCA) de Roma está realizando un experimento de apertura al público de los sitios en que realiza trabajos de conservación. Esta decisión es un corolario de la noción que tenemos de la finalidad de nuestro trabajo de conservadores y restauradores: preservar el patrimonio cultural y contribuir a la transmisión de su mensaje histórico. Al mismo tiempo, el hecho de que nuestra labor se desarrolle *in situ* nos coloca en una posición privilegiada para la realización de ese objetivo por varios motivos.

El primero es que estamos en «primera línea», es decir, en contacto directo con los que gozan del patrimonio cultural y tienen por lo tanto el deseo y la capacidad de recibir su mensaje. Por eso trabajamos en los museos, sitios históricos y monumentos. El segundo estriba en la posición estratégica en que nos hallamos. En efecto, el público suele asociar las palabras «restauración» y «conservación» a salas y monumentos cerrados a los visitantes, que se ven imposibilitados de ver lo que deseaban. Si en vez de cerrar nuestros sitios ofrecemos al público la posibilidad de visitarlos, el efecto de sorpresa que así creamos contribuye a fomentar una actitud positiva tanto hacia nuestra profesión como hacia los sitios y las iniciativas organizadas en favor de los visitantes. El tercer motivo es una mera cuestión de imagen e impacto. Nuestro trabajo puede parecerle al público delicado y difícil. Muchas veces oímos decir a la gente: «¡Cuánta paciencia tienen ustedes!» Esta apreciación se debe indudablemente al hecho de que nuestro trabajo les parece insólito a los visitantes, y al mismo tiempo las tareas que llevamos a cabo pueden ser impresionantes por determinados motivos: los resultados obtenidos, el polvo, los colores, las luces, etc. Estos motivos se pueden explotar para comunicar al público tres mensajes distintos por lo menos: primero, la importancia del contenido histórico que el patrimonio cultural puede transmitir; segundo, la fragilidad de ese patrimonio; tercero, la dificultad de mantener su integridad y de conservarlo en buenas condiciones.

Las iniciativas organizadas para informar al público nos permiten intentar apuntar hacia dos tipos de objetivos: uno a corto plazo y otro a largo plazo. El objetivo a corto plazo lo representa la labor realizada directamente con los monumentos, y se cumple preservando el patrimonio y admistrándolo inteligentemente. Por ejemplo, se puede promover un acontecimiento cultural extraordinario que puede consistir en permitir al público la visita de las obras de conservación realizadas en un sitio o en un monumento. También tenemos que buscar resultados a largo plazo, por ejemplo, facilitar la transmisión y comprensión del mensaje histórico. Si educamos a las generaciones venideras, podemos esperar limitar las agresiones potenciales, previniendo los abusos del patrimonio cultural y el vandalismo, o simplemente estimulando la participación del público mediante un consenso.

¿Hacia quiénes debemos enfocar nuestra acción? Debemos enfocarla hacia personas que ya están interesadas por el patrimonio cultural, por ejemplo, a los visitantes y a los colegas. Y al mismo tiempo debemos tratar de atraer también a los que no se han interesado anteriormente por él; para ello tenemos que implicar a los medios de comunicación, invertir en actividades para los jóvenes y sensibilizar a los funcionarios, administradores y políticos. ¿Cómo se puede conseguir todo esto? La respuesta es: abriendo los trabajos de conservación al público, permitiéndole el acceso físico a ellos, y desarrollando iniciativas cuidadosa-

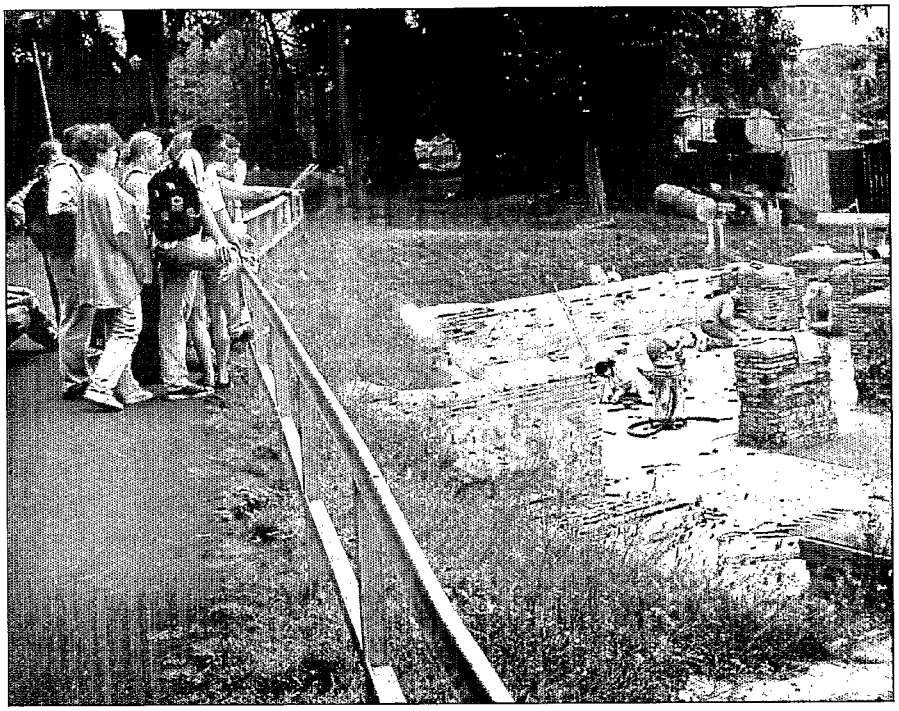


Foto: cortesía del autor

Las Termas de los Césares en Ostia Antica. Se instalaron paneles informativos durante las obras de conservación para que los turistas pudiesen contemplarlas «en directo».

mente planificadas y controladas para complementar las visitas y evitar que éstas se transformen en invasiones.

En el plano técnico, esto significa preparar los lugares donde se realizan las obras de restauración para atraer la curiosidad del público mediante la organización de itinerarios de visita inteligentes, acondicionados, protegidos y seguros para los visitantes, el monumento y los conservadores. También es posible prever sistemas de comunicación entre el público y el conservador, organizar conferencias y visitas guiadas, mantener un contacto continuo con los medios de difusión, y tener informados a los guías turísticos, los docentes y las autoridades locales. Estos proyectos suponen costos de tiempo, de planificación y de aplicación, pero sus resultados positivos son numerosos: la dedicación del conservador al proyecto será intensa y no decaerá, la rutina cotidiana se interrumpirá, y el lugar de las obras se mantendrá siempre en un perfecto orden.

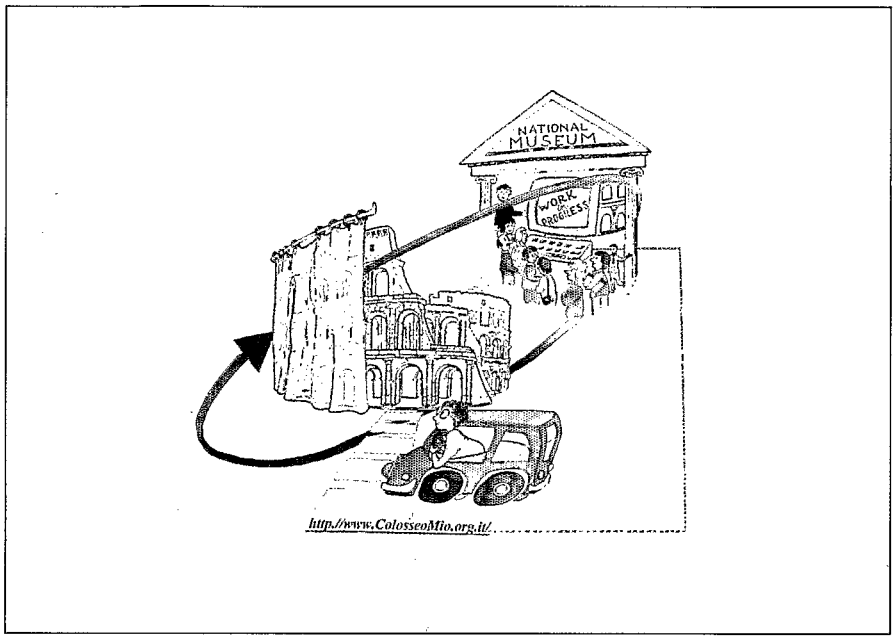
Fue a mediados de los años ochenta cuando se hizo un primer experimento con la apertura al público de las obras de restauración del Arco de Septimio Severo en el Foro Romano. En Italia, se volvió a repetir la experiencia entre 1990 y 1993 con las obras de conservación del Atrio del Museo Capitolino, también en Roma, y los trabajos en las Termas de los Césares de Ostia Antica. En ese mismo periodo, en Israel también se abrieron al público la ciudad de los mosaicos del Nilo, Zippori, y las Grandes Termas de Massada. Tan sólo en este último sitio se ha calculado que los visitantes de las obras de restauración alcanzaron el medio millón.

Pero éste no es el tema de nuestro artículo, ya que todas esas experiencias han sido mencionadas en ocasiones anteriores.[1] Vamos a examinar la propuesta de un nuevo proyecto de conservación del Coliseo de Roma, prevista para la segunda mitad del año 1998. A pesar de que se trata de una propuesta y no de un proyecto definitivo, que no sabemos si llegará a realizarse, consideramos que es útil describirlo porque agrupa y sintetiza todas nuestras ideas y experiencias sobre la cuestión de la información al público. Aparte de sus aspectos puramente técnicos y administrativos, el proyecto de conservación del Coliseo prevé una serie de iniciativas o subproyectos destinados a crear una interacción con el público local y los turistas que presencien el acontecimiento preparado.

El proyecto cultural «Colosseo Mio» (Coliseo mío)

La situación del Coliseo es muy representativa de los males que afligen a nuestro patrimonio. Durante años fue morada de gatos y visitantes clandestinos, y llegó a convertirse en una masa ennegrecida de materiales irreconocibles que servía de fondo a la circulación de la ciudad, en medio de la indiferencia de los que pasaban delante de él. El proyecto cultural propuesto se ha denominado «Colosseo Mio», con el ánimo de que los ciudadanos de Roma ante todo, y los visitantes potenciales o reales en general, vuelvan a

Foto: cortesía del autor



Colosseo Mio, come eri bello
(Coliseo mío, ¡qué bello eras!). Programa 1. Está destinado a todos los que pasan ante el monumento.
(Dibujo de Andreina Constanzi Cobau)

apropiarse del significado y dignidad de este monumento. Esta apropiación es la condición indispensable de la creación de una sensibilidad del público, que estará más atento a la conservación y salvaguardia del patrimonio cultural al tener conciencia de su pertenencia a una comunidad, una cultura y una historia.

El proyecto «Colosseo Mio» comprende seis programas culturales diferentes, que corresponden a otros tantos niveles y etapas para profundizar el conocimiento del monumento y de la labor de conservación. Estos niveles pueden representarse visualmente como una pirámide, en cuyo vértice encontramos el grado más completo de información, de contacto con el monumento y de apropiación del significado. Los programas se diferencian entre sí en función del público al que van destinados, y también del tiempo que los visitantes estén dispuestos a dedicar al lugar físico y a las modalidades de aplicación del proyecto.

El primer programa se denomina «Coliseo mío, ¡qué bello eras!» y está destinado al público más amplio posible, es decir, a todos los que entran en contacto con el monumento desde lejos. Sus destinatarios son tanto los habitantes de la ciudad que pasan junto al monumento, ignorándolo o no mostrando interés por conocerlo, como los que están físicamente lejos y no pueden tener momentáneamente un contacto directo con el proyecto, aunque éste les interese. La denominación quiere poner de relieve la pérdida de la memoria histórica del monumento y llamar la atención del público sobre la imagen original de éste y su estado actual.

El proyecto se realizará y difundirá hacia el exterior del monumento con la finalidad de estimular la curiosidad del público. En el sitio mismo, se instalará sobre los andamios una gran lona impermeabilizada con una ilustración del estado original del monumento, y además se establecerá una red de museos e institutos del extranjero que estarán conectados con un sitio Internet dedicado al monumento y al proyecto.

La lona medirá 40 m × 20 m y reproducirá en tamaño natural y a todo color el aspecto original del anfiteatro, completado con elementos decorativos como los que reconstituyeron los becarios de la Escuela Francesa de Roma en el siglo XIX. La lona será un módulo normalizado que podrá utilizarse de nuevo cuando los andamios se trasladen a otras partes del monumento. Será en sí misma un elemento de interés y a la función técnica de proteger las áreas del trabajo se unirá la de servir de información y reclamo para el público.

El segundo elemento se basa en la creación de una red de museos de arte romano, institutos culturales, instituciones universitarias y centros de formación profesional, dispuestos a reservar un espacio al Coliseo en el enlace directo de Internet con el sitio de las obras de restauración efectuadas en Roma. Se facilitará la creación de una sala dedicada al Coliseo mediante el acondicionamiento de una exposición temporal con material de información o materiales originales procedentes del propio museo. En el centro de esta sala habrá un terminal que estará conectado por medio de Internet con la oficina de supervisión y el sitio mismo de las



Foto: cortesía del autor

Colosseo Mio, che ti stiamo facendo *(Coliseo mío, ¿qué te estamos haciendo?). Programa 3. Se desarrolla en cinco galerías, mediante pantallas que proporcionan información en cinco idiomas y están conectadas a videocámaras móviles situadas en la zona de las obras de conservación. (Dibujo de Andreina Constanzi Cobau)*

obras de conservación. La página de Internet se actualizará cada semana, e incluso podrá establecerse una conexión directa entre ella y el lugar de las obras. Esa página naturalmente será accesible en el conjunto de la red Internet. En el sitio Internet se utilizarán todos los idiomas de las instituciones extranjeras directamente implicadas en el proyecto, entre los que figurarán los siguientes: alemán, árabe, español, francés, griego, hebreo, inglés, latín y turco. Con esto se reivindicará el carácter internacional, europeo y mediterráneo del Coliseo y se pondrá de relieve la importancia de esta realización cultural vinculada con el mundo romano.

Gracias al sitio Internet, los usuarios podrán tener acceso a toda información proporcionada en los elementos didácticos e informativos expuestos en el interior del monumento. La página se irá enriqueciendo de vez en cuando con datos históricos y arqueológicos, así como con detalles técnicos sobre el proyecto de conservación. En el sitio Internet, los usuarios podrán obtener imágenes transmitidas en directo por las cámaras de televisión instaladas en los andamios.

La página de Internet creará una relación interactiva con el público y permitirá a los directores del proyecto conseguir información reciente, a fin de poder «tomar el pulso de los usuarios» sobre los progresos de las iniciativas culturales en curso. También será posible obtener comentarios, propuestas y críticas, mediante cuestionarios. De esta forma se podrán conocer nuevas ideas, modificar los programas, perfeccionar continuamente las iniciativas que se están desarrollando y optimizar sus resultados. Se tomará nota a diario de los resultados del diálogo, que servirán para animar y hacer progresar el debate cultural. El diario del sitio proporcionará la información más reciente sobre el estado de adelanto del proyecto, así como sobre las obras de conservación y los programas e iniciativas culturales en curso.

El segundo programa se denominará «Coliseo mío, ¡qué bajo has caído!». Estará destinado a todos los que se acercan al monumento y que, sin penetrar en él, pueden dedicarle unos minutos de atención. Se establecerá un pabellón informativo en el primer nivel del deambulatorio, en la base del monumento. Ese pabellón estará orientado hacia el exterior del monumento y permanecerá abierto día y noche. En él se proporcionará información global sobre la historia del monumento y sobre las técnicas y los materiales

utilizados en su construcción. También se suministrarán datos generales sobre las obras de conservación e información «directa» sobre su estado de adelanto. El pabellón contará con dos paneles didácticos, un punto de distribución de folletos en varios idiomas y tres pantallas informativas.

La primera pantalla estará conectada con una cámara de televisión fija instalada dentro del lugar de las obras y unida a un magnetoscopio. Esa cámara filmará el sitio y será desplazada semanalmente para seguir el avance de las obras. Las personas interesadas podrán contemplar en ella imágenes sobre las obras de conservación en curso. Esas mismas imágenes se transmitirán a la página de Internet y se podrán montar para realizar una videocinta sobre la restauración. La segunda pantalla estará conectada con un ordenador y transmitirá continuamente información sobre la historia del monumento y sus sucesivas transformaciones, con dibujos animados y textos. La idea básica es hacer que se capte la dimensión tiempo como factor determinante de la transformación de los materiales y principio activo del cambio. Una animación mostrará el «desmoronamiento» y el «desmantelamiento» del Coliseo, un calendario histórico y un plano de la ciudad en el que figurarán los monumentos construidos con los materiales procedentes del anfiteatro. En la tercera pantalla se dará información actualizada sobre el adelanto de las obras, así como estadísticas y datos sobre la restauración, por ejemplo, previsiones sobre el tiempo de ejecución, las etapas, los costos, etc.

El tercer programa se llamará «Coliseo mío, ¿qué te están haciendo?», y estará dedicado a los que visitan el monumento pagando el billete de entrada. Estará orientado principalmente hacia los grupos de turistas dispuestos a dedicar cinco minutos para informarse sobre las obras de restauración y conocer la iniciativa de información que les está destinada. Se desarrollará en cinco idiomas, a lo largo de cinco galerías gemelas del segundo nivel del deambulatorio que estarán dotadas de elementos de exposición. Cada galería contará con dos paneles de información y tres pantallas.

La primera pantalla estará conectada con una cámara de televisión fija instalada en la zona de las obras de conservación. La segunda estará conectada con un ordenador y dará información sobre los motivos del proyecto, los métodos adoptados para su ejecución y el estado de adelanto de las obras. La tercera estará conectada con una cámara de televisión móvil instalada en el sitio y equipada con un sistema de control remoto a fin de que los visitantes, acompañados por un guía, puedan utilizar las imágenes en directo de las obras de conservación para efectuar una visita personalizada, en función de sus intereses y de su curiosidad del momento. La cámara de televisión estará instalada sobre un soporte móvil y en una posición que le permita cubrir gran parte de las obras de restauración. También estará provista de un teleobjetivo y de un dispositivo de barrido y oscilación que le permitirán enfocar cualquier porción de las obras comprendida entre 150° en plano vertical y 360° en plano horizontal. Un objetivo de enfoque variable permitirá resaltar algunas particularidades de las imágenes televisadas. El mando para manejar la cámara estará en un tablero con palancas similares a las utilizadas en muchos videojuegos. Los guías turísticos podrán ilustrar así determinados detalles del proyecto de restauración y mostrar las partes del monumento que no sean accesibles a los visitantes.

En cada galería se necesitará una televisión en color conectada con su correspondiente cámara móvil enfocada sobre el interior de las obras de restauración, o sea, cinco pantallas y cinco cámaras en total; también harán falta cinco aparatos de televisión conectados con una sola cámara fija instalada en la zona de las obras, y cinco pantallas conectadas con un solo ordenador.

A necesidades distintas, servicios distintos

El cuarto programa se denominará «Coliseo mío, quiero conocerte», y estará dedicado a los pequeños grupos de turistas y visitantes aislados que deseen dedicar unos minutos a obtener la información especialmente prevista para ellos. La finalidad del programa es proporcionarles un conocimiento más detallado del monumento, así como un mejor entendimiento de los acontecimientos y mecanismos que han provocado su deterioro gradual y su aspecto actual. Gracias a un itinerario por el interior del monumento, que contará con cinco puntos de observación, los visitantes podrán efectuar «una lectura» *in situ* de esos acontecimientos, de las fases de deterioro y del actual estado de conservación, y al mismo tiempo podrán observar los adelantos del proyecto de restauración.

Cada punto de observación estará dedicado a un tema específico y tendrá un pupitre provisto de un tablero de control con textos y un mando para poner en funcionamiento un indicador láser, que permitirá a los visitantes localizar en la superficie del monumento los acontecimientos descritos en el texto correspondiente. Este láser es de baja energía y alta velocidad, y permite explotar la persistencia de las imágenes en la retina humana para crear una impresión de estabilidad en la zona marcada. Por ejemplo, el visitante podrá destacar las áreas en donde se robaron bloques y partes metálicas,

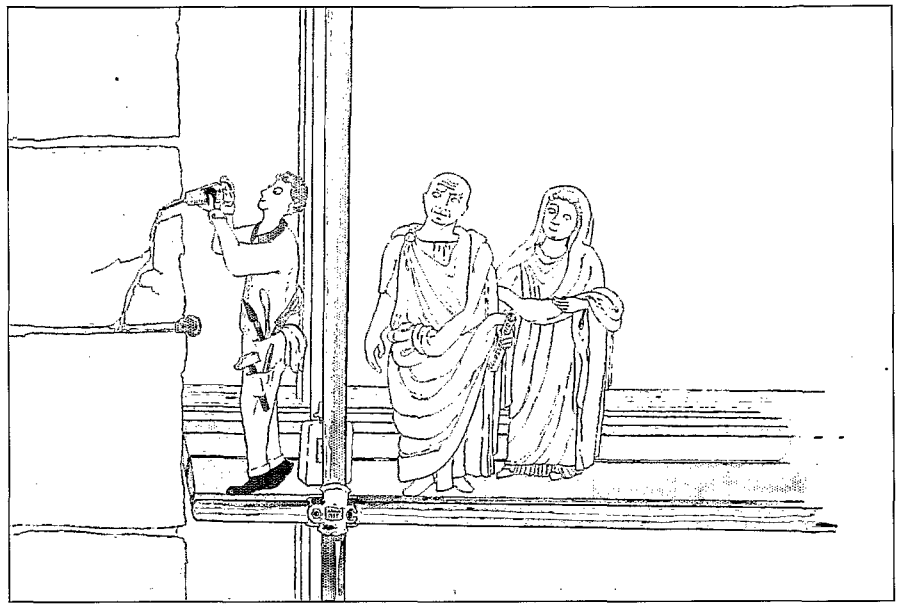


Foto: cortesía del autor

Colosseo Mio, ti vogliamo bene *(Coliseo mío, te queremos mucho). Programa 5. Consiste en un evento de media hora con participación del público, preparado para que los visitantes experimenten métodos y técnicas de conservación. Incluye, igualmente, un área de juegos educativos para los niños. (Dibujo de Andreina Constanzi Cobau)*

los desmoronamientos que se produjeron en el pasado, los trabajos de restauración llevados a cabo en el siglo XIX, etc.

Como complemento de este programa, se podrá proporcionar a los visitantes audiotransistores de memoria instantánea para la descripción del itinerario. En esos aparatos se pueden seleccionar en un instante textos grabados en cualquier idioma, lo cual permite no depender del número de visitantes y de las lenguas que hablan. Un buen medio de implicar más directamente en el proyecto a organismos internacionales e instituciones culturales extranjeras podría consistir en encomendarles la tarea de elaborar y grabar textos en sus propios idiomas, permitiéndoles introducir al final de ellos un breve mensaje informativo en el que se indique que son patrocinadores del proyecto y creadores de la grabación.

Al final del itinerario se montará una plataforma fotográfica, a fin de proporcionar a los turistas una posición excepcional para que puedan documentarse, fotografiando y filmando en vídeo el monumento y los trabajos de restauración. La plataforma contará con un balcón para efectuar las tomas de vistas y tendrá asimismo una televisión, conectada con una cámara móvil instalada en el recinto de las obras de restauración, y una pantalla de ordenador como las del Programa 3. También habrá un magnetoscopio para casetes VHS conectado con la cámara de televisión. Los visitantes podrán penetrar virtualmente en las obras de restauración, manipulando la cámara de televisión desde la plataforma, y tendrán la posibilidad de grabar en una casete las imágenes de las operaciones de conservación que más les interesen. De esta forma tendrán la impresión de poder acceder libremente a la zona de las obras. Por último, podrán imprimir los títulos que deseen con el teclado del ordenador y llevarse a casa una grabación personal en directo de la restauración del Coliseo.

El quinto programa se llamará «Coliseo mío, te queremos mucho» y estará destinado a las escuelas y a grupos, previa cita, así como a las personas que estén dispuestas a dedicar media hora a visitar nuestro proyecto. Su finalidad es ilustrar y explicar con demostraciones prácticas las bases metodológicas y la ejecución técnica del trabajo de conservación.

Los visitantes tendrán acceso a un pabellón equipado con un minilaboratorio, en donde algunos especialistas efectuarán demostraciones de las técnicas de restauración utilizadas. También tendrán la posibilidad de efectuar directamente algunas operaciones de restauración sobre modelos y observar de cerca fragmentos representativos de las alteraciones más comunes de la piedra, producidas artificialmente. Al final de la visita, recibirán pequeños cubos de mármol travertino como recuerdo.

En el pabellón habrá un área dedicada a los niños más pequeños bajo el tema «Coliseo mío, juego contigo». Ese espacio estará delimitado por un modelo a escala del Coliseo hecho con material blando, donde los padres encontrarán un servicio de guardería en el que los niños podrán jugar o dedicarse a actividades especialmente previstas para ellos. En él se distribuirán juegos temáticos: un puzzle en dos dimensiones, con el antiguo Coliseo en

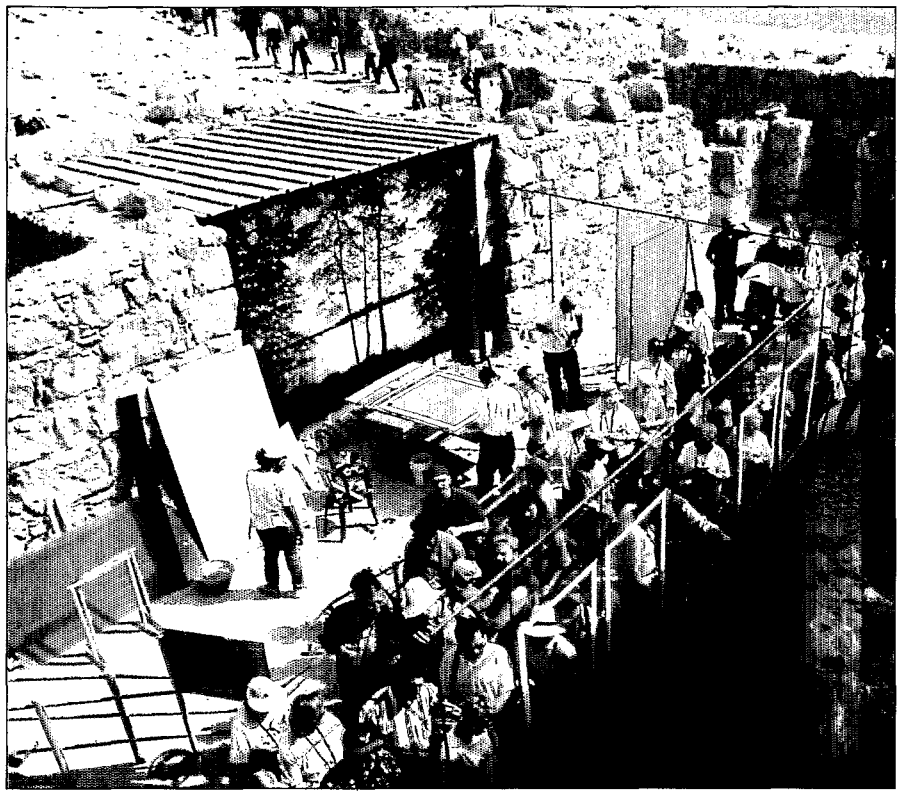


Foto: cortesía del autor

Las Termas de Masada, Israel. Medio millón de turistas visitaron estas obras de restauración. En la zona de las obras se había acondicionado un itinerario «protegido» con paneles de plexiglás y planchas de madera pintada, en las que se reproducían los motivos de los frescos originales del monumento. La información presentada en los paneles de madera explicaba las obras que se estaban realizando. Durante los seis meses que duraron las obras sólo durante un día se cerró al público este sitio.

una mitad y el actual en la otra, y una maqueta desmontable para reconstruir el monumento en tres dimensiones con los elementos decorativos perdidos. La finalidad de esta parte del programa es suscitar, mediante actividades lúdicas, el interés de los niños más pequeños por temas como la salvaguardia del patrimonio cultural.

El sexto programa será el vértice de la pirámide de nuestro proyecto y se llamará «Coliseo, eres mío». Prevé visitas guiadas en varios idiomas a las obras de restauración durante su ejecución. Por razones obvias de logística y seguridad, este programa estará reservado a personas importantes y especialistas a los que la dirección considere oportuno permitir el acceso a las obras. Consistirá en la realización de visitas guiadas, en las que un restaurador mostrará las actividades técnicas en curso y explicará las premisas metodológicas de la restauración, así como las opciones efectuadas. El objetivo de este último programa es permitir un conocimiento real de la labor de la dirección del proyecto en las obras de restauración encaminadas a la salvaguardia del Coliseo.

En conclusión, se puede decir que las obras de restauración representan una ocasión excepcional para volver a descubrir el Coliseo y hacer que «su carácter de monumento resultante de la suma de forma, materia, espacio y vicisitudes históricas, vuelva a cobrar actualidad en la conciencia de quienes lo contemplan». Esta frase de Cesare Brandi resume los motivos de este proyecto cultural y sus objetivos, y hace suya la idea de implicar al público en los programas de conservación. Partiendo de estas bases teóricas, estimamos que el trabajo técnico de conservación debe convertirse en un acontecimiento que permita valorizar el monumento y ofrezca la oportunidad de conocer y transmitir su simbolismo cultural, histórico y espiritual. Al mismo tiempo, la apertura hacia el exterior, la transmisión de informaciones y la implicación del público permitirán crear una mayor conciencia de la necesidad de proteger nuestro patrimonio monumental, y contribuirán a que el público establezca una relación más estrecha con los bienes culturales cuya existencia había olvidado. Durante muchos años, el turismo ha pasado por alto la cuestión de la perdurabilidad y conservación de los monumentos y ha dado prioridad a un peligroso consumo masivo de los bienes culturales. Con iniciativas como las de este proyecto, y otros que ya están preparando, podremos ir elevando paulatinamente el nivel de conciencia de los «consumidores» de hoy, para que mañana se conviertan en «beneficiarios» sensatos y maduros del patrimonio común. ■

Nota

1. R. Nardi, «Accrescimento della consapevolezza a livello pubblico, professionale e politico: strumenti e casistica», Actas de la Cumbre de Pavía, 18-22 de octubre de 1997, en prensa.
   R. Nardi, «Open-heart restoration: raising the awareness of the public», *ICROM Newsletter* (Boletín del ICCROM), 1995.

Un conquistador en el mundo del arte: Thomas Krens del Guggenheim

Michael Kimmelman

Pese a los ataques y desdenes de que ha sido objeto, Thomas Krens, director del Museo Guggenheim, ha redefinido el papel que representa el museo de bellas artes en los albores del siglo XXI. Éste es el tema del presente artículo de Michael Kimmelman, periodista norteamericano que colabora regularmente con el diario The New York Times.[1]

El otro día, yendo por la Calle 89 en dirección de la Madison Avenue, el director del Museo Guggenheim, Thomas Krens, señaló con el índice un edificio de apartamentos situado detrás del Museo. En 1974, mucho antes de su llegada al Guggenheim y en el momento de mayor depresión del mercado inmobiliario neoyorquino, el Museo había vendido el edificio por 1.800.000 dólares.

Krens dijo que a veces se preguntaba cómo se habrían desarrollado los acontecimientos si eso no hubiera ocurrido. Por ejemplo, si el edificio se hubiera vendido en un momento más propicio, o si se hubiera podido contar con él cuando el Museo se amplió. Sonrió veladamente y prosiguió su camino.

Quizás hoy no existiría el museo Guggenheim del barrio de SoHo, ni tampoco los de Bilbao o Berlín. A lo mejor, si el rumbo de los acontecimientos hubiera sido otro, el Museo no habría emprendido grandes proyectos como el de la exposición sobre la China, que a lo mejor – ¿quién sabe? – algún día puede abrir el camino a un nuevo Museo Guggenheim en el extranjero.

El 1° de julio de 1998 Krens cumplió sus 10 años de director del establecimiento que se ha convertido en el museo más original, según algunos, o en el más insidioso, según otros; en todo caso, en el más desconcertante de todos. Ahora es un verdadero imperio con colonias en España, Alemania e Italia – el museo Peggy Guggenheim de Venecia fue el primero que se instaló en el extranjero, antes de la llegada de Krens.

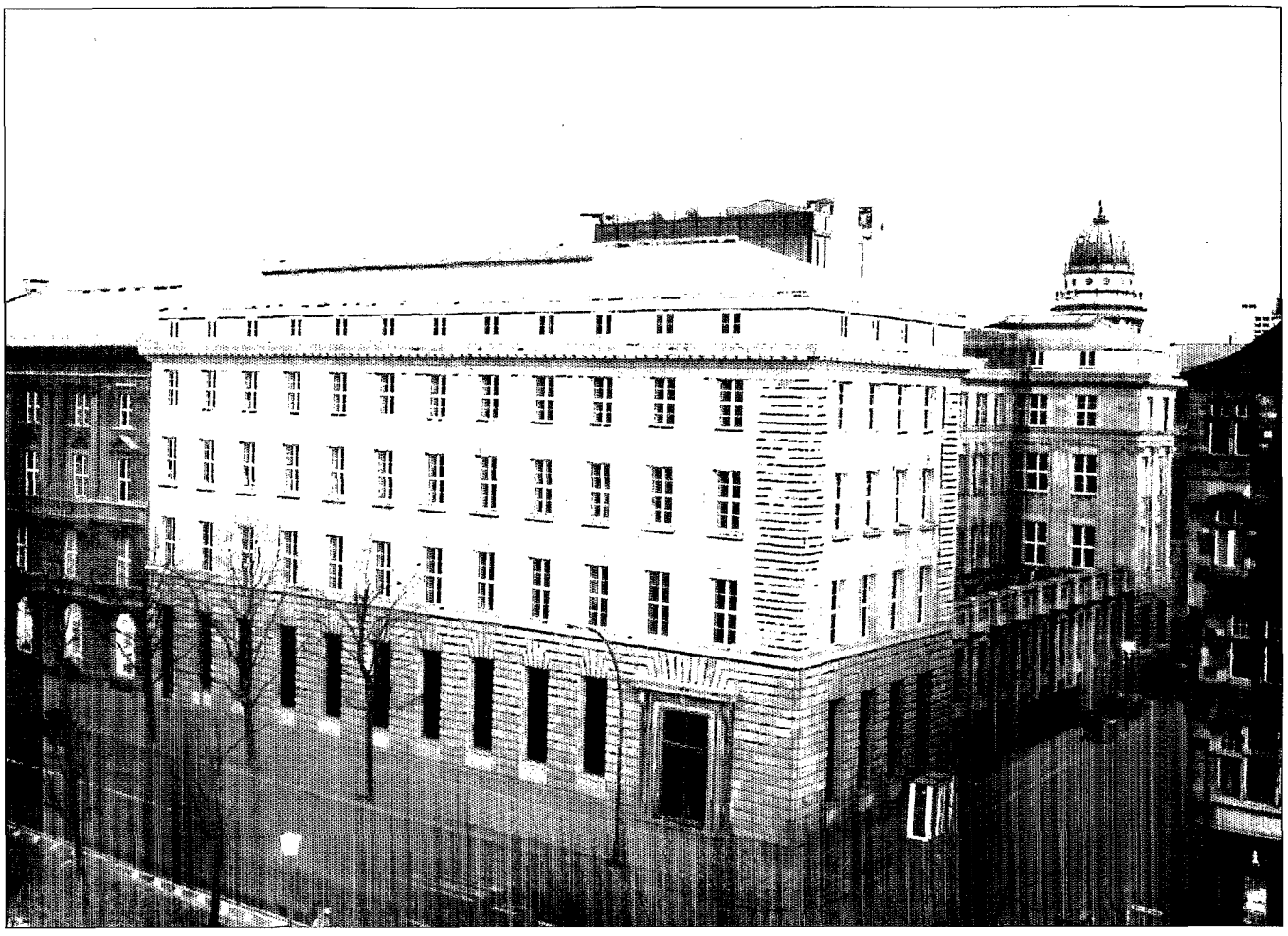
La metáfora de la colonia es algo que se suele escuchar a menudo. Recientemente, en una reunión en Viena, coincidí con el director de un museo alemán que se quejaba amargamente del patrocinio que el Deutsche Bank había ofrecido al nuevo Guggenheim de bolsillo instalado en Berlín. El Guggenheim está organizando exposiciones en ese museo, en su mayor parte con obras de encargo adquiridas conjuntamente con el banco alemán. Fundamentalmente, las obras pasan a ser parte de la colección del Guggenheim y pueden ser expuestas en cualquier momento en Bilbao o Nueva York, en vez de en Berlín. Algunos de los varios miles de dibujos que el banco había comprado anteriormente también pueden venir al museo con el tiempo. En otras palabras, a cambio de sus servicios de conservación y del préstamo ocasional de obras de arte, el Guggenheim adquiere otras obras y un nuevo emplazamiento.

Este trato tenía enfurecido al director del museo alemán, que decía que los museos de su país necesitaban ayuda de las empresas privadas. Le pregunté si él había ido al banco para tratar de ganárselo. Me dijo que no. La sola idea de hacer eso debía parecerle muy vulgar – léase: «típicamente americana» – a un europeo acostumbrado a las subvenciones públicas.

¿Es un imperialista Krens? ¿Un oportunista? ¿Un megalómano? Él se define a sí mismo como pragmático por naturaleza. Sea lo que sea, lo cierto es que ha ensanchado las normas imperantes, y a partir de ahora los museos pueden actuar en un mercado mundial competitivo. En otras palabras, al haber introducido bruscamente la empresa privada de estilo americano en un continente como el europeo, donde los museos son realmente instituciones públicas, está obligando a todo el mundo a formularse preguntas peliagudas sobre el negocio de la cultura mundial hoy en día.

¿A quién pertenecen en definitiva los museos y sus colecciones? ¿A una ciudad o a un país? ¿A todos? ¿A alguien en particular? ¿Les conviene a los museos ser cada vez más grandes? Y algo más importante todavía: ¿hay que proteger las obras

© Deutsche Bank and Solomon R. Guggenheim Foundation



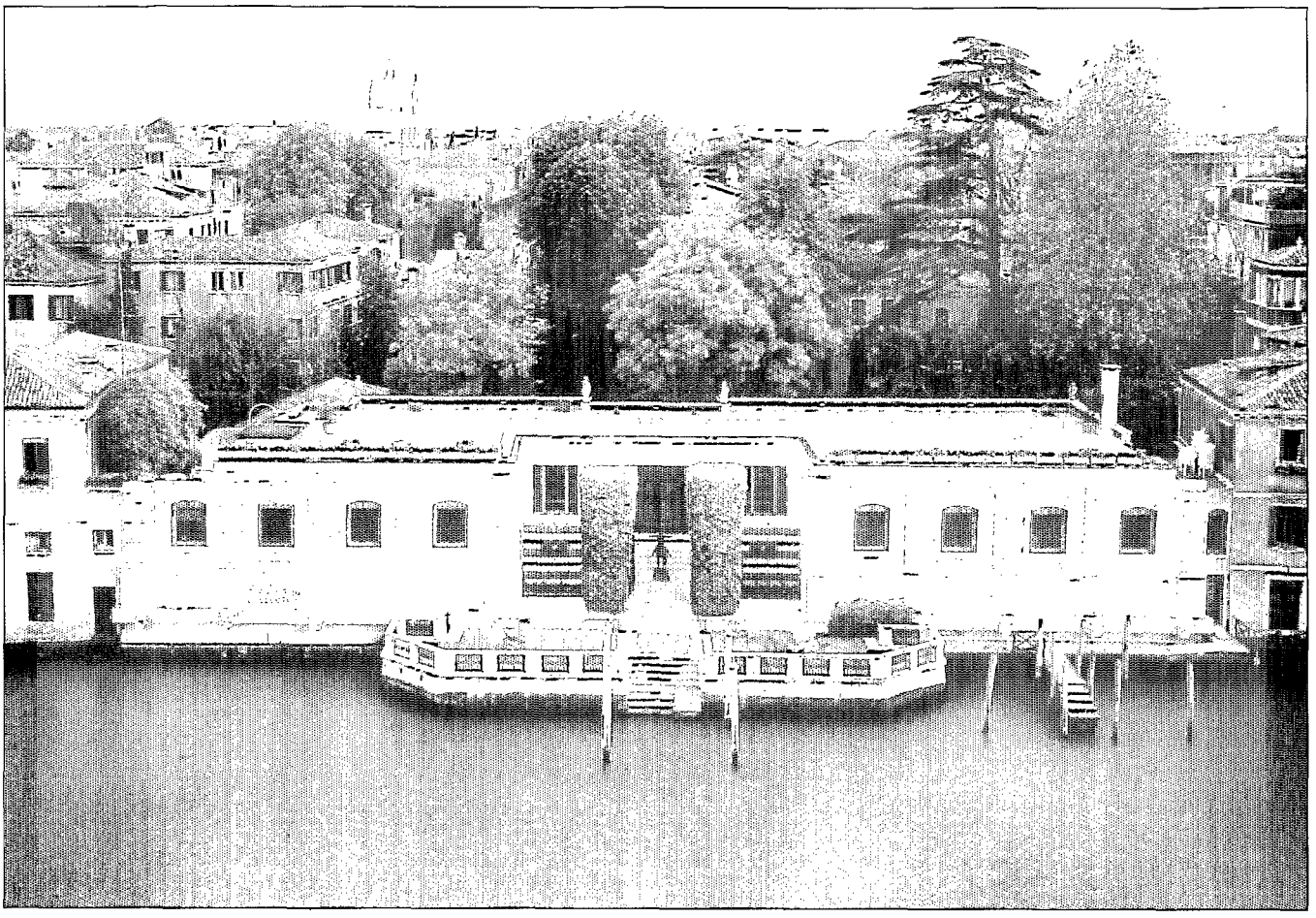
El Deutsche Guggenheim, Berlín.

de arte o exponerlas? Concretamente, lo que cabe preguntarse es si las pinturas del Guggenheim deben quedarse a buen recaudo en su almacén de Nueva York, o si es preferible enviarlas a España y Alemania con los riesgos habituales que corren las obras de arte cuando viajan a cualquier parte.

Es evidente que nadie ha hecho más que Krens para zarandear el mundo de los museos desde hace treinta años, es decir, desde los tiempos en que el parlanchín y teatral Tom Hovings dirigía el Metropolitan Museum de Nueva York. Sin duda, en materia de conversación, la antítesis del ex director del Metropolitan es Krens, y a algunos no les falta completamente razón cuando dicen que es el peor enemigo de sí mismo. Aunque puede ser encantador, suele tener tendencia a hablar como los hombres de negocios y a no captar los sutiles cambios de matiz de una conversación cuando está en sociedad. Una vez me dijo que, como le suele ocurrir a otras personas de gran estatura, desde su infancia se había sentido un tanto intimidado en público a causa de su físico. Quizás sea su timidez la que le dé ese aspecto arrogante que tiene.

No sé si la gente pensaría de otra manera o si se expresaría con menor cautela sobre el museo Guggenheim si Krens fuese más afable. Podrá parecer una nimiedad que diga esto, pero la gente del mundo del arte es exclusivista y está siempre a la defensiva como cualquier otro grupo cerrado, y Krens por gusto o temperamento, o por ambos a la vez, es una excepción a esa regla. Se rumorea que algunos piensan que es forastero en Nueva York, aunque lo cierto es que nació en esta ciudad.

Con el prestigio que le ha valido el éxito de la arquitectura del museo construido en Bilbao por Frank Gehry, sus colegas han atenuado un poco las críticas. Pero no sigue siendo nada fácil encontrar a muchos que hablen a su favor.



© Peggy Guggenheim Collection, Venecia

La Fundación Peggy Guggenheim en el Palazzo Venier dei Leoni, Venecia.

Pero yo voy a hacerlo, si me lo permiten. El Museo Guggenheim y Nueva York han obtenido beneficios con su labor de dirección; en cuanto a Berlín y Bilbao, ya veremos.

La gente suele olvidar que Krens heredó un museo con un legado más bien modesto, una historia quijotesca en materia de exposiciones, un edificio famoso necesitado de reparaciones y una falta de espacio manifiesta para las obras de arte. Además del edificio de apartamentos situado en su trasera, antes de que llegara Krens el museo había vendido muchas obras de Kandinsky – cuando este pintor era un elemento clave de la colección desde sus inicios – y otras pinturas más. Nadie protestó.

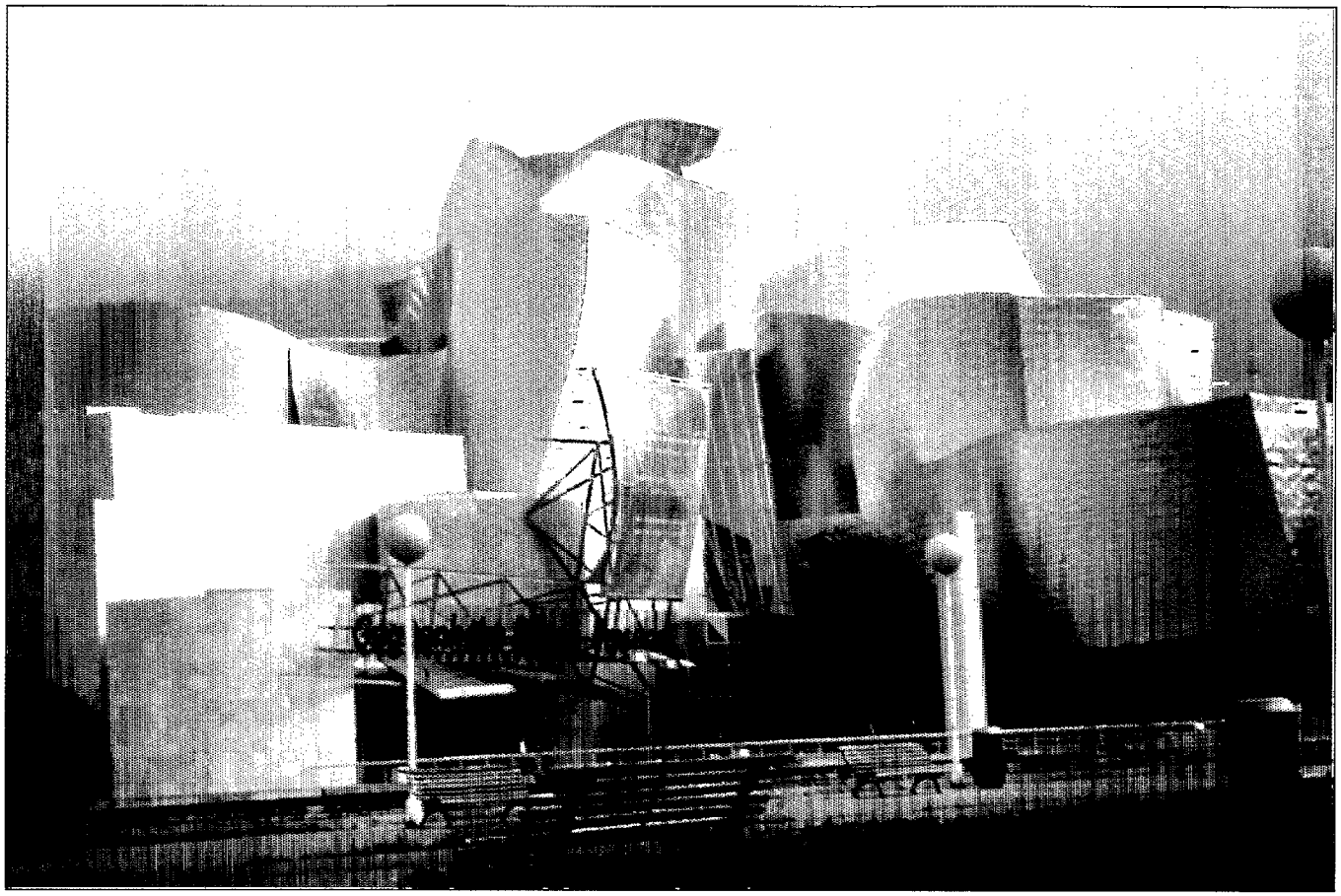
Luego llegó Krens. Se vendieron por 47 millones de dólares tres cuadros de Chagall, Kandinsky y Modigliani, lo cual suscitó el temor de que el nuevo director hubiese tomado el museo por una mercancía en venta. Aquella transacción pareció imprudente, y lo sigue pareciendo hoy, pero si dejamos a un lado los vaticinios agoreros, lo cierto es que Krens no ha vuelto a vender ni una sola obra de arte más.

Entretanto, se ha restaurado el edificio de Wright. Su ampliación ha sido útil, y esto es lo más que se podía esperar habida cuenta de las restricciones que la comisión de planificación urbana impuso al proyecto. El Museo Guggenheim del barrio de SoHo es una empresa un tanto oscura hasta la fecha – no se ha acabado todavía – y el hecho de que se entre en él por una tienda de artículos de regalo será siempre una molestia menor de no muy buen augurio. Pero con dos Guggenheim, Nueva York va a conseguir que se celebren más exposiciones.

Krens pagó parte de las obras de renovación y ampliación con un empréstito público de 54 millones de dólares, que en su momento pareció una operación más discutible todavía que la venta de pinturas, porque todo el mundo pensaba – y Krens lo niega – que se había tomado la colección como garantía de esa operación. Algunos no supieron en ese momento, y yo tampoco, si el Guggenheim se había convertido en un castillo de naipes financiero. Pero la realidad es que hace ya ocho años que el Museo viene abonando sus pagarés. Y la última semana anunció que, para restituir la deuda, uno de los miembros del consejo de administración, Peter Lewis, le había donado 60 millones de dólares, es decir, una cantidad superior al doble de lo debido.

Hago hincapié en el valor especial que representan las actividades del Guggenheim para los neoyorquinos, porque la gente suele decir que Krens está hipotecando el arte de la ciudad para favorecer el logro de sus objetivos en el extranjero, por ejemplo, ofreciendo el préstamo de parte de su colección a Bilbao, a cambio de la instalación del museo en esa ciudad.

© Tourisme Espagnol, París



El Museo Guggenheim, Bilbao.

Otros museos pretenden que no prestan sus obras de arte sin buenas razones profesionales para hacerlo, pero en realidad se pasan la vida prestándolas. La diferencia que existe entre la reciente práctica del Museo de Arte Moderno de Nueva York de arrendar exposiciones de sus cuadros de Picasso y Matisse, y la exposición de la colección del Guggenheim en Bilbao, es que Krens habla sin tapujos del desgaste natural del arte, lo cual se justifica en determinadas circunstancias según él. En el caso de Bilbao, además de exponer obras de arte que en su mayor parte están almacenadas, el Guggenheim de Nueva York sale claramente ganando.

¿De qué manera? El acuerdo con las autoridades del País Vasco consistió en que éstas invertirían 150 millones de dólares (100 para el edificio y 50 para la compra de obras de arte), y además proporcionarían al Museo Guggenheim una financiación anual para cubrir una parte de los gastos de personal y funcionamiento, entre otros. En otras palabras, son los vascos los que asumen el riesgo financiero.

Las obras de arte adquiridas – en Berlín, por ejemplo – van a engrosar el fondo general del Guggenheim. Otro ejemplo: la «Gabarra» de Rauschenberg fue comprada conjuntamente por Nueva York y Bilbao; y antes de ser mostrada en esta ciudad con motivo de la inauguración del museo se expuso en Manhattan el pasado otoño con motivo de la exposición retrospectiva dedicada a este artista. De la misma manera, la obra de Rosenquists encargada recientemente para Berlín vendrá un día a Nueva York. Y la exposición de Delaunay, que se está celebrando en el Guggenheim de SoHo con cuadros de la colección del museo, fue presentada primero en Berlín, y además está financiada por el Deutsche Bank. Todos los acuerdos concluidos en el extranjero por Krens suponen dinero para el Guggenheim, pero en modo alguno gastos. La idea básica de todo esto es: lo que beneficia a Bilbao o a Berlín – o incluso al Peggy Guggenheim, al que Krens cita como precedente por su alcance universal – beneficia a Nueva York.

A cambio de ello, los vascos cuentan ahora con un nuevo elemento de atracción, con turistas, con la promesa de futuras exposiciones, y con una institución que al menos está haciendo que los extranjeros piensen que en esa región hay algo más que terrorismo. Puede que los vascos ya le hayan sacado jugo al dinero que han gastado. Pero lo que no va a estar claro todavía durante un cierto tiempo es si, cuando se acabe todo el alboroto, van a llegar a considerar que el Guggenheim es un despilfarro.

¿Tienen motivos para preocuparse los neoyorquinos? Los estadounidenses somos hipócritas en estos asuntos. Por un lado proclamamos que la cultura es un vínculo internacional, pero luego insistimos en que nuestras instituciones culturales deben administrarse como empresas privadas. No es justo que nuestros mu-

seos basen su existencia en el principio del botín y que saqueen los tesoros artísticos del extranjero. Los museos americanos, a diferencia de muchos de sus congéneres europeos, tienen sus raíces en un tipo de filosofía política decimonónica que trataba específicamente de aliar el comercio con el espectáculo para lograr una forma de promoción social, educando a las clases medias. Nuestros museos siempre han vivido en una atmósfera capitalista de vencedores y perdedores.

Cuando el Guggenheim aprovechó el descontento del Gobierno chino con el Metropolitan Museum por haber presentado la gran exposición de arte procedente de Taiwan, y organizó su propia exposición con obras de arte procedentes de los museos chinos del continente, algunos funcionarios del Metropolitan se quejaron de que el Guggenheim estaba metiéndose en su terreno. Puedo comprender que el Metropolitan, a causa de toda la dedicación que de antiguo viene teniendo en este ámbito, se disgustase por esta intrusión oportunista. Pero Krens lo que hizo en realidad fue solamente aprovechar una oportunidad, y esto es lo que caracteriza un mercado libre. Quizás Krens moleste a algunos porque precisamente está llevando el sistema cultural americano a su inevitable conclusión.

Como muchas otras instituciones, los museos en última instancia son relativistas en moral, y a este respecto Krens se parece mucho a los demás directores de museo, pero lo único que hace es ir más lejos que ellos. Lo que al público de los museos le interesa al fin y al cabo es el arte y su entorno, pero no la política museística; lo único que cuenta para él es lo que ve. ¿Le va a preocupar al público que Krens pueda mostrarse ocasionalmente distante con otros conservadores y colegas? No. ¿Tiene mucha importancia que se haya organizado una exposición para complacer a un mecenas o hacerle la corte a un gobierno? Tampoco, si los resultados merecen la pena. Cualesquiera que hubieran sido los móviles para organizar la exposición de arte chino, lo cierto es que resultó ser un acontecimiento sensacional en el marco del Guggenheim, donde la arquitectura de Wright y las esculturas antiguas entablaron un diálogo asombroso y recíprocamente revelador.

En este momento, Krens puede ser considerado de hecho como un entendido en arquitectura. También tiene un sentido escultural del espacio que explica su afición por la obra de artistas como Richard Serra. No sólo ha dado muestras de gran audacia al dar su refrendo al edificio de Bilbao, sino que ha encontrado cada vez más formas de explotar creativamente el difícil edificio de Wright.

Si algunas de las primeras exposiciones organizadas en este edificio resultaron catastróficas, como por ejemplo la panorámica del arte alemán, después vinieron las dedicadas a Kelly, Lichtenstein y Rauschenberger, o la de «Picasso y la Edad de Hierro». No cabe duda de que Krens planea las cosas a lo grande. Recuerdo también otras exposiciones en el Guggenheim de SoHo: una pequeña dedicada a Chagall, la primera de Rauschenberg, otra también pequeña pero muy densa de Beckman, la denominada «Mediascape», etc.

En última instancia, el balance de la actividad del Guggenhein es heterogéneo, como el de todos los grandes museos. A Krens se le ha criticado porque a veces da prioridad al espectáculo y no a lo esencial, y también porque le interesa sobre todo acumular obras de arte. No resulta fácil rechazar estas críticas. La colección del Guggenhein es el capital de Krens, lo que el Museo tiene que ofrecer. Él parece estar obsesionado personalmente por el tamaño de las nuevas obras de la colección – y proclama equivocadamente que las obras de arte actuales son mayores que las de antes –, como si el tamaño justificase la necesidad de la expansión del museo. Tamaño no quiere decir calidad, por supuesto. Pero es injusto ponerle simplemente la etiqueta de fabricante de contratos o de tecnócrata sin afición por el arte, porque él tiene su propio gusto, aunque sea el de preferir las recientes esculturas de Jim Dine.

Han pasado diez años desde que Krens llegó al Guggenheim. A diferencia de los demás, ha articulado una visión del museo de arte en el siglo XXI que trasciende el viejo modelo provinciano y se adapta a un mundo en el que las distancias se reducen. Otros museos cooperan en la organización de exposiciones itinerantes. Krens prevé un Guggenheim multinacional con su propia red mundial – un museo quizás equivalente a Internet – que hace circular las exposiciones en sus puestos avanzados de otras partes del mundo, permitiendo que todos ellos se beneficien mutuamente.

Y para sorpresa – o quizás disgusto – de muchos agoreros, está tratando de llevar a cabo su proyecto. ¿Podría ser que la idea de la autosuficiencia de los museos Guggenheim sea el producto de una cierta misantropía de Krens? Puede que así sea, pero lo que importa realmente es el resultado, que tal vez logre, de extender el alcance del museo de bellas artes con modalidades que otros museos no imaginan hoy y para las que, al menos actualmente, sólo el Guggenheim está preparado. ■

Nota

Este artículo fue publicado por primera vez en el diario *The New York Times*, el domingo 19 de abril de 1998. – Ed.

El museo del verdugo

Jacques Lucchesi

En Fontaine de Vaucluse, cerca de Aviñón, se encuentra un pequeño museo único en Francia, el Museo de la Justicia y el Castigo, en el que se exponen unas 500 piezas (documentos e instrumentos de justicia) sobre una superficie de 400 m². Fernand Meyssonnier, su fundador, las trajo de toda Europa y con la ayuda de Jean-Louis Bessette, escritor y criminalista, constituyó esta colección, de clara orientación histórica y pedagógica. El museo puede ser visitado por todos, pero la advertencia «no es recomendable para personas sensibles», jamás estuvo mejor empleada. Jacques Lucchesi es un periodista independiente residente en Marsella, Francia. Ha sido colaborador de diversas publicaciones locales y nacionales, siguiendo igualmente una carrera literaria, que acredita mediante la publicación de poemas, relatos cortos y ensayos.

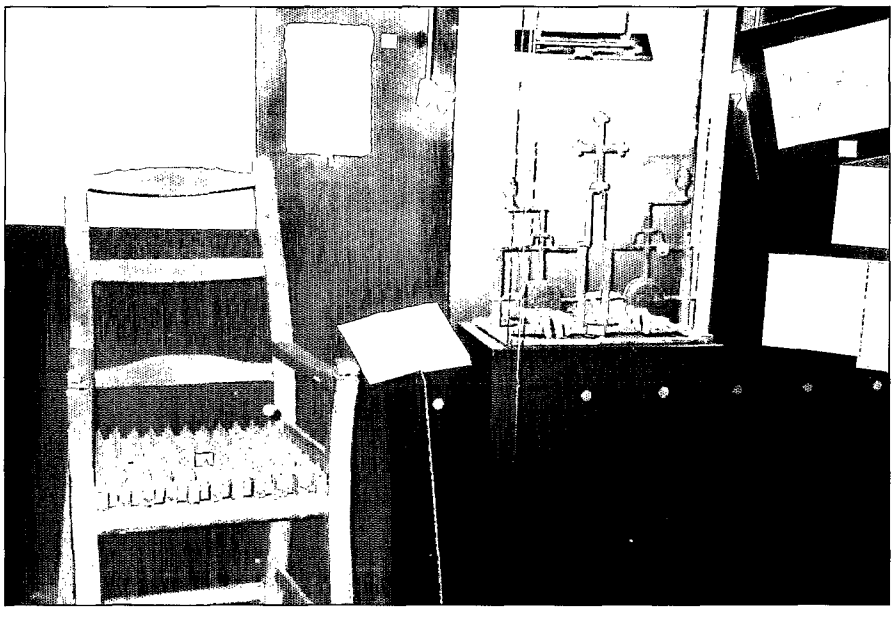
En la actualidad, mucha gente sigue asociando la visita de los museos a una actividad de esparcimiento. Tratan de encontrar en ellos, desde luego, elementos que satisfagan su sed de cultura, pero todos buscan también un placer estético en el que predomina una determinada idea de la belleza.

La voluntad de reunir una colección de cualquier tipo al margen de los circuitos institucionales tradicionales siempre tiene en cuenta de algún modo este criterio. Puede entrañar también una dimensión pedagógica e histórica que relega a un segundo plano el interés propiamente estético, como ocurre, claro está, en los numerosos museos científicos y etnológicos que han surgido por todas partes durante los últimos decenios. El público que los visita acude principalmente en busca de información sobre el entorno natural, tecnológico o social, o sobre costumbres ya desaparecidas consideradas «exóticas» con respecto a las normas modernas.

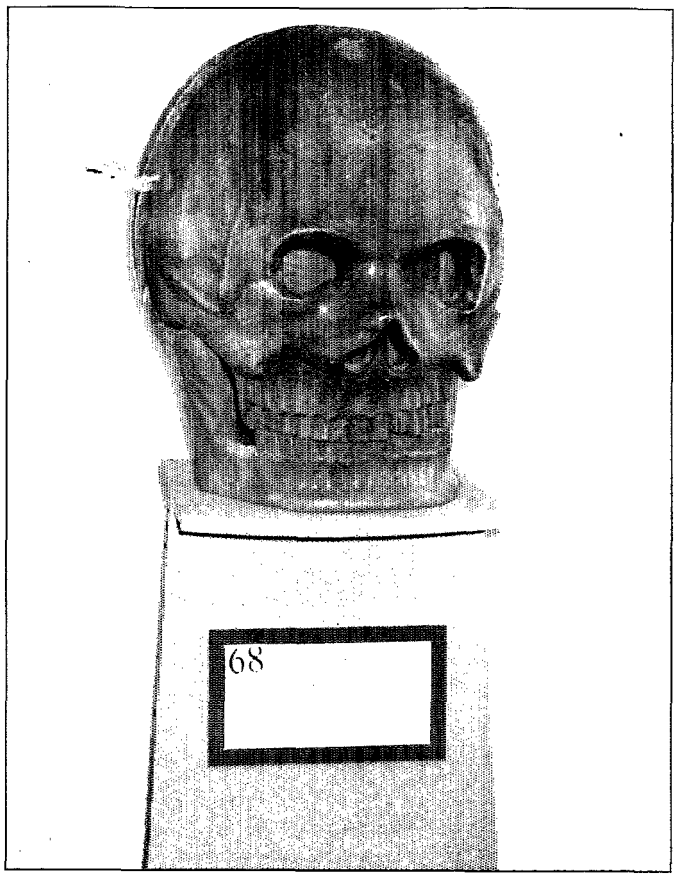
El Museo de la Justicia y el Castigo pertenece indudablemente a esta segunda categoría. La mayoría de las piezas que en él se exponen constituyen auténticos hitos que permiten entender la evolución de las costumbres y las penas en el mundo occidental. No falta el factor emocional, pero no proviene de una sensación de encanto sino, por el contrario, de un efecto de catarsis, esa purga de las pasiones que Aristóteles atribuía al teatro. Aun a riesgo de experimentar un trauma espiritual, deberíamos visitar este museo, aunque sólo fuese para ver – y rechazar – más claramente el sufrimiento que el ser humano ha infligido a sus semejantes en el pasado, y el que continúa infligiendo en algunas regiones del mundo.

Rodeada de montañas y atravesada por el río Sorgue, la encantadora localidad de Fontaine de Vaucluse posee no pocos museos y sitios turísticos, pero el más insólito de ellos es el que inauguró en 1994 Fernand Meyssonnier, que de 1949 a 1962 fue el verdugo del Estado en la Argelia francesa. Al condenarle las circunstancias históricas a una jubilación anticipada, se convirtió en un perspicaz colec-

© J. Lucchesi



Silla de interrogatorio con asiento lleno de clavos (siglos XVI y XVII) utilizada por la Inquisición. En la vitrina de la derecha se observa otro instrumento de la época, un aparato para aplastar las manos, con una reproducción de un par de manos para mostrar su funcionamiento.



© J. Lucchesi

Máscara de madera en forma de calavera (Nuremberg, siglo XVII). Los condenados a muerte cuya sentencia se había conmutado por la cadena perpetua llevaban esta máscara durante un paseo público que se realizaba antes de encarcelarlos definitivamente.

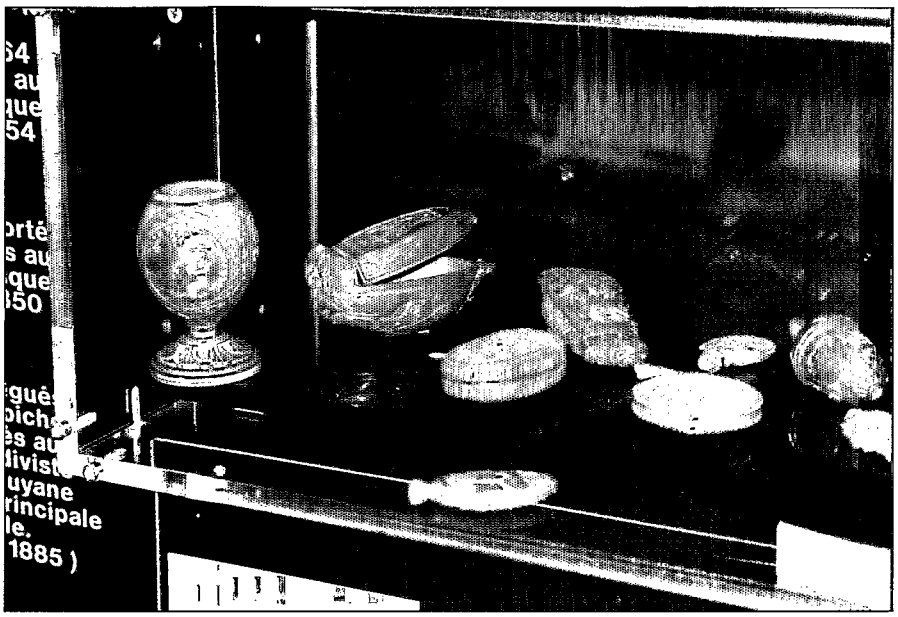
cionista de objetos y documentos de justicia. Durante unos 30 años, recorrió distintos países a fin de reunir poco a poco el fondo que expone en el Museo de manera permanente. Para concluir su proyecto recurrió a Jean-Louis Bessette, criminalista y profesor de sociología de la Universidad de Besançon.[1] Con la ayuda del historiador Jacques Miquel, han trazado minuciosamente el itinerario de la visita, aportando la explicación científica que justifica semejante colección y hace que ésta se convierta en un auténtico lugar de cultura y no en un pretexto para fantasías sádicas de todo tipo, como creyeron algunos. Sólo pueden pensar esto los que no hayan entrado en este espacio longitudinal de 400 m^2 ni hayan leído los carteles realizados por el Sr. Bessette. Entre ellos cabe destacar el siguiente: «Las piezas, los instrumentos y los testimonios que se exponen en este Museo brindan a la memoria auténticas claves que incitan a reflexionar sobre la justicia y los castigos a lo largo de la historia».

Una vez hecha esta aclaración, hay que reconocer que a veces esta faceta de nuestra civilización provoca escalofríos. Bien es verdad que, como nos lo recuerdan algunas fotos u objetos (por ejemplo, el minúsculo zapato chino), la costumbre de oprimir y marcar el cuerpo humano se ha impuesto con frecuencia por motivos rituales y estéticos. Todos hemos visto pieles escarificadas o cuellos y labios de mujeres africanas estirados voluntariamente mediante múltiples anillos. El cuerpo torturado, sin embargo, es algo totalmente distinto. En él pueden ver todos los ciudadanos la marca, fatal o irremediable, de la falta cometida. Separado de la sociedad, significa una expiación, y no una iniciación. Y ello con arreglo a un «arte» gradual del sufrimiento, puesto que, como escribe Michel Foucault, «el suplicio es una técnica y no se debe confundir con el punto extremo de la furia desenfrenada».[2]

En una vitrina situada en la entrada, la Virgen de Nuremberg («doncella de hierro», siglo XIII) constituye el emblema de aquellas épocas en que la justicia escenificaba la violencia del poder. El interior de una «doncella de hierro» está recubierto de puntas aceradas y resulta fácil imaginar la muerte horrible del condenado encerrado en ella cuando se juntaban los brazos de esta máquina terrorífica. En comparación con ella, el cinturón de castidad (comprado al escritor Roger Peyrefitte) y la trampa para ladrones que se exponen a escasa distancia pueden parecer anecdóticos e irrisorios. Se basan, sin embargo, en el mismo principio de oprimir la carne con el hierro.

La Inquisición y al antiguo régimen

La Inquisición surgió en el seno de la Iglesia a partir del siglo XIII. Su objetivo era luchar contra las herejías. Su instrumento, la tortura para obtener confe-



© J. Lucchesi

Cajas y vasijas de madera de coco (siglo XIX) manufacturadas por presidiarios desterrados fuera de la metrópolis. La finura de los grabados que las decoran es digna de admiración, en particular teniendo en cuenta las difíciles condiciones de vida que debían soportar estos hombres.

siones de los sospechosos que, en general, no sabían de qué se les acusaba. Se sabe que alcanzó su punto culminante en España, donde permaneció hasta el siglo XIX.

Vemos aquí un instrumento denominado «de contención» (España, siglo XVI), de forma oblonga y hueca, que mide unos 60 cm y consta de tres aberturas circulares de distintos diámetros para apretar el cuello, las muñecas y los tobillos. El torturado no tenía más remedio que encogerse y permanecer en actitud de orante durante un tiempo (indefinido), que era lo más doloroso de la pena. Aquí se exponen dos sillas de interrogatorio: el asiento de una de ellas está lleno de clavos enormes, mientras que en la otra se ha sustituido el asiento por una vigueta y los clavos se encuentran en el respaldo y los brazos. ¿Cómo permanecer sentado? Entre las tenazas, las pinzas y demás látigos metálicos aparece un hierro para marcar a los condenados cuya contera lleva las letras IHS. Son las iniciales de la fórmula latina *Iesus Hominum Salvator* (Jesús, Salvador de los Hombres). A unos metros se pueden observar dos aparatos para aplastar las manos, compuestos por pesas y tornillos que se aplican paulatinamente sobre los pulgares y las falanges. En materia de suplicios, el más asombroso es sin duda el diseñado por un franciscano italiano que recibió el nombre de «tortura con espejos de Venecia». Se colocaba una pirámide de piedra sobre un trípode y se subía al desgraciado sobre su punta colgando pesas de unos 20 kilos de sus muñecas y tobillos. Se empalaba así progresivamente, y podía observar el proceso gracias a un juego de espejos que reflejaban su imagen. ¿Qué valor podía tener una confesión obtenida en semejantes condiciones?

Un grabado reproducido y ampliado de Jacques Callot nos informa sobre los distintos tipos de ejecuciones del antiguo régimen, que reflejaban la gravedad del crimen y el origen social de los condenados: descuartizamiento para los regicidas (Ravaillac, Damiens), hoguera para los parricidas y sacrílegos, horca para los criminales plebeyos, escaldado para los falsarios y decapitación con hacha o espada para los nobles. La masa se apiña en torno a estos altares ensangrentados que deben inculcar el respeto a los valores comunes, aunque a veces se produzcan revueltas.

En una vitrina se exponen un hacha y seis espadas de justicia (de origen alemán) que llevan grabadas sentencias con advertencias como «Si no haces el mal, no irás al Tribunal». Una de ellas lleva una alegoría: una virgen desnuda con los ojos vendados tiene una espada en la mano derecha y una balanza en la izquierda; en la hoja, algo más lejos, aparece un cuchillo saliendo de un pozo. Se trata, claro está, de la justicia y la verdad. Sin embargo, rara vez otorgaban una muerte rápida. Una capucha de verdugo de tela tosca con una máscara de latón en la que están dibujados los rasgos completa la vitrina, la cual alberga en su parte inferior un sable de las Indias (utilizado con el mismo objetivo) y un cortamanos para los ladrones, testigo siniestro de una época que no pertenece todavía al pasado.

En el drama infernal organizado por el poder a través de la justicia, las penas de-

nominadas de infamia también revisten importancia, puesto que presentan al condenado como el ejemplo de lo que no han de hacer los demás miembros de la sociedad. Entre ellas figura el collar de hierro fijado al rollo, que puede ser doble, simple o en forma de violín. En él se introducen e inmovilizan el cuello y las manos del culpable, expuesto así en un lugar público a la vindicta y al escarnio de todos. Las máscaras infamantes simbolizan, mediante un detalle fisonómico, el delito que justifica la obligación de llevarlas: con la lengua colgando, castigan la calumnia; en forma de cabeza de cerdo, condenan la embriaguez; en forma de cabeza de gallo, sancionan el orgullo. Todas ellas llevaban campanillas que anunciaban el paso de esta lamentable comitiva. Otro modo de exposición era la picota, de la que se presentan dos modelos de asperón, con su collar y sus cadenas. En cuanto a la máscara de madera en forma de calavera, designaba a los condenados a la pena capital cuando ésta se había sustituido por la cadena perpetua. Se les paseaba ataviados de este modo antes de encarcelarlos definitivamente.

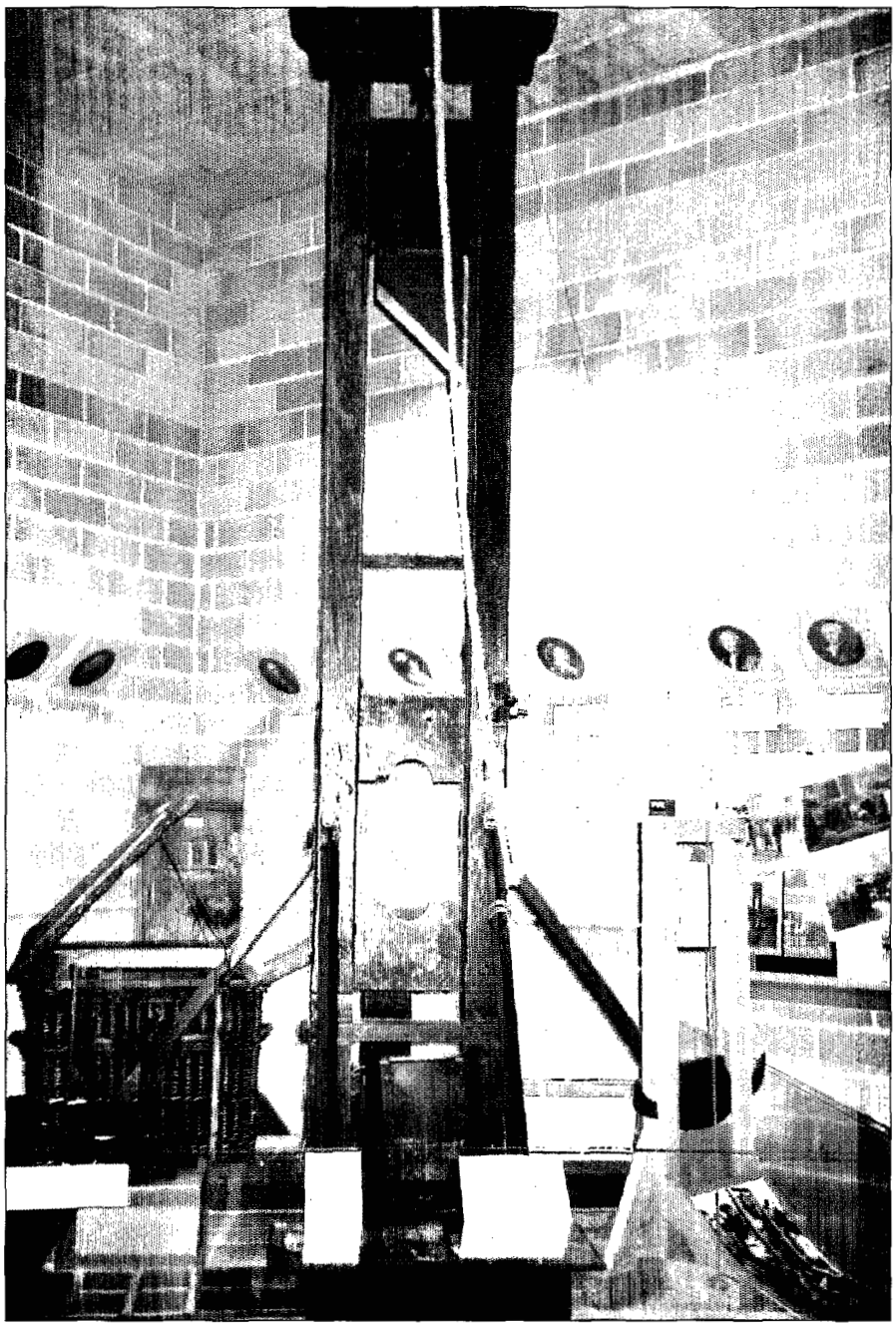
Las cárceles y los campos de trabajos forzados

A semejanza de lo que establece para los suplicios, la justicia real prevé (y no es ésta la peor de sus facetas) cárceles específicas en función de la edad, el sexo y el rango de los distintos condenados. Así pues, la Conserjería se reservaba a los prisioneros de derecho común, La Force a los condenados por deudas, Sainte Pélagie a los que trabajaban en la prensa, Fort l'Evêque a los actores, la Petite Roquette a las mujeres y Saint Lazare a los niños. Por lo que se refiere a la Bastilla (se expone una maqueta muy detallada) «acogía» sobre todo a los presos políticos y a los nobles. Pueden verse también aquí las siniestras *lettres de cachet,* las cartas precintadas con el sello real, que eran el fruto de la arbitrariedad total, pues eran firmadas directamente por el rey y exigían el encarcelamiento de un particular (con frecuencia a petición de su propia familia) cuya actividad o conducta se consideraba reprochable, sin juicio previo y durante un periodo indefinido. Se enviaron más de cien mil cartas de este tipo y en el museo se expone un modelo ampliado rubricado por Luis XV.

Célebre por sus evasiones, Henri de Maser, alias Latude (1725-1805), lo vivió en carne propia. Médico del ejército, la primera vez fue encarcelado por haber querido obtener los favores de la marquesa de Pompadour mediante una estratagema. Fue conociendo sucesivamente las cárceles de Vincennes, la Bastilla y Charenton y de evasión en detención pasó 35 años entre rejas. Liberado en 1784, se convirtió en uno de los héroes de la lucha contra el despotismo. En el museo aparece con algunas de sus cartas y un ejemplar de la primera edición de sus *Memorias.*

En esta misma época el jurista italiano Cesare Beccaria publicó (1764) su gran tratado «De los delitos y las penas» en el que propone un enfoque más humanitario de la justicia. En el Museo puede verse un ejemplar de la primera edición francesa (1766).

El confinamiento de los condenados a los campos de trabajos forzados, o presidios, constituye la última etapa de la exclusión social, puesto que a éstos se destierra a los individuos «cuya integración en la sociedad – así lo escribe el Sr. Bessette – se considera imposible, razón por la que ésta los excluye de su círculo». Aunque la República suprimió la esclavitud en 1848, siguió manteniendo durante un siglo más estas «antiutopías» heredadas del antiguo régimen, donde las



© J. Lucchesi

Una guillotina con su equipo completo. Vista de perfil del arca de mimbre en el que se colocaba el cadáver del condenado decapitado. En primer plano a la derecha, maqueta de una máquina de decapitación romana utilizada a partir del siglo II a. de C. Al fondo, en las paredes se exponen retratos de algunos personajes famosos decapitados durante la Revolución Francesa.

condiciones de vida y trabajo eran muy duras. Descubrimos pues con sorpresa una serie de objetos tallados por los presidiarios. La delicadeza y belleza de estos pebeteros de madera de coco o de corozo nos fascinan y nos hacen reflexionar. En este infierno los excluidos conservaban la energía y el ánimo para crear, afirmando así su humanidad.

Sin embargo, no todos los presidiarios eran desterrados fuera de la metrópolis (como en el caso de Cayena o Argelia), sino que muchos de ellos permanecían en territorio francés, por ejemplo, en Toulón, Brest, Rochefort o Lorient. Tras ver algunos antiguos recortes de prensa relativos a la historia de presidiarios célebres, especialmente «Papillon» y Seznec, descubrimos también la existencia de presidios para niños. En la foto, parece que están jugando al corro o a otro juego propio de su edad, pero tienen cadenas en los tobillos. Al mismo tiempo, se exponen varios modelos de cadenas y basta con mirarlas para imaginar la opresión que suponían para aquellos que las llevaban durante meses (e incluso años) día y noche. En efecto, pesan entre 4,2 kg y 6,5 kg cada una. En la misma vitrina se expone un aparato, un escarificador, que de 1790 a 1804 se utilizó para imprimir la letra «T» en la espalda de los condenados a trabajos forzados. Ello nos hace pensar en Kafka y en su famosa «colonia penitenciaria». La realidad precedió a la ficción, puesto que la ley ya se escribía con letras de sangre.

La guillotina o la máquina igualitaria

Aunque no existe una delimitación estricta, la segunda sala del Museo a la que llega el visitante corresponde a la época moderna de la justicia. La pena capital (por lo menos en Francia) está representada por una máquina que ha dejado una huella duradera en la memoria colectiva: la guillotina. Conviene recordar que al principio se creó por motivos humanitarios. Antes de la Revolución, «el buen doctor Guillotin», que entonces era diputado de París, propuso la idea de un medio de ejecución que evitara el sufrimiento excesivo de los condenados. Se trata de un sencillo mecanismo que acciona la caída de una cuchilla oblicua que, a diferencia del hacha y la espada, corta el cuello de manera instantánea.

Este proyecto tiene precedentes, pues

en Roma, hacia el año 200 a. de C., se había diseñado un sistema de decapitación compuesto por una piedra y un hacha que se colocaban sobre un aparato de madera (en el museo se expone una maqueta del mismo). Asimismo, la «Mannaia» italiana, el «Diele» alemán y la «Maiden» escocesa, aparatos empleados a partir del siglo XV, se pueden considerar los antepasados de la guillotina, aunque en aquella época no eran los únicos modos de ejecución.

Luis XVI tuvo en cuenta estos argumentos humanitarios y el 25 de marzo de 1792 concedió su autorización (cosas del destino) para que la máquina del doctor Guillotin se fabricara en serie. El decreto de Ley, ampliado en la medida necesaria, ocupa varios carteles. A razón de una por provincia, «equipó» a todo el país. El 25 de abril de 1792 un tal Pelletier (condenado a muerte por robo con violencia) inauguró una lista larga y sangrienta. Entre el 21 de agosto de 1792 y el 28 de julio de 1794, unas 18.000 personas fueron decapitadas, 2.795 de ellas en la ciudad de París. La Revolución veía las cosas en grande, puesto que se pensó incluso en crear guillotinas con cuatro y nueve cuchillas, aunque al final no se fabricaron. Por lo demás, se «casaron con la viuda» (uno de los múltiples apodos de la guillotina) tres veces más *sans-culottes* que nobles y eclesiásticos, aunque originalmente estaba principalmente destinada a estos últimos.

En las paredes de esta sala hay retratos de guillotinados famosos: Luis XVI, por supuesto, María Antonieta, Charlotte Corday, Danton, Lavoisier, Saint-Just y Robespierre (del que también se expone un texto autógrafo). Se trata del triste precio de la gloria. No debemos olvidar a los demás decapitados anónimos cuya principal culpa fue la de vivir en tiempos turbulentos.

En esta sala se presenta la guillotina (modelo de 1868) que, como es lógico, constituye la pieza fundamental del fondo del Sr. Meyssonnier. Domina la sala, bajo una iluminación diurna vertical, gigantesca (4,50 m de altura), enorme (580 kg), con todos sus componentes: la cesta de mimbre donde se colocaba el cadáver del ajusticiado, el cubo de hierro hacia donde rodaba la cabeza cortada y, sobre todo, la cuchilla fijada en una pieza de decapitación de un peso de 40 kg. Esta cuchilla, que caía desde una altura de 2,25 metros a una velocidad de 6,50 metros por segundo y cortaba el cuello en dos centésimas de segundo constituyó sin duda un progreso innegable con respecto a los medios de ejecución anteriores. Además, era totalmente igualitaria, pues desde entonces las penas dejaron de calcularse en función de la categoría del condenado o del crimen cometido. El Artículo 3 del Código Penal de 1791 es muy explícito al respecto, al disponer que «Se cortará la cabeza a toda persona condenada a muerte».

Sin embargo, ¿cómo contemplar esta siniestra máquina sin sentir escalofríos en algún momento? Resulta imposible que el visitante no se imagine durante un instante que ocupa el lugar del que va a ser colocado en la báscula con los pies y los puños atados y entonces, la guillotina aparece como el «altar maléfico» de que hablaba Robert Badinter.[3] Aunque ahora haya pasado definitivamente al mundo de los significados, la época a la que pertenece es todavía reciente, ya que la guillotina se utilizó por última vez en Francia el 10 de septiembre de 1977 para ejecutar a Djandoubi Hamida en Marsella. Un año antes, la ejecución de Christian Ranucci reavivó la polémica, pues surgió la duda de si era realmente el asesino. ¿Debía seguir respondiendo el Estado moderno a la violencia ilegítima de los individuos con la violencia legítima? La pregunta siguió planteándose de modo cada vez más insistente.

Además de numerosos documentos (en particular, sobre la insólita profesión de verdugo), esta parte del museo alberga otras tantas sorpresas para el visitante. Es evidente que este viaje al país de los suplicios (de *nuestros* suplicios) le permitirá observar la evolución de nuestras actitudes frente al sufrimiento y los castigos y preguntarse en qué época de la justicia hemos entrado. Entre las reflexiones de Pascal que aparecen a lo largo de este itinerario, conviene especialmente meditar sobre la siguiente: «Nada, según la razón, es justo de por sí; todo cambia con el tiempo. La costumbre determina la equidad, y la única razón de ello, es que se la acepta. Si se la reduce a su principio, se la destruye». ■

Notas

1. Jean-Louis Bessette es autor de distintas publicaciones, como *Sociologie du crime* (PUF, 1982) y *Il était une fois... la guillotine* (Editions Alternatives, 1982). Actualmente prepara una biografía del Sr. Fernand Meyssonnier.
2. Michel Foucault, *Surveiller et punir* (véase especialmente el capítulo «L'éclat des supplices»), Editorial Gallimard, 1975. [Trad. esp., *Vigilar y castigar*, Siglo XXI de España Editores, 1982.]
3. Robert Badinter, *L'exécution*, Editorial Grasset, 1973.

Foro

Museum Internacional *continúa presentando su foro acerca de las ideas actuales sobre las cuestiones museísticas importantes en un formato ligeramente modificado. Se invita a los lectores a responder a las preguntas planteadas al final del artículo con el fin de poder publicar sus puntos de vista acerca de las cuestiones más significativas – y quizá también más controvertidas – de la actualidad. Keneth Hudson, que es director del Foro Museístico Europeo, institución que concede el Premio Museo Europeo del Año, y autor de 53 libros sobre museos, historia social e industrial y sociolingüística, incluyendo el bien conocido* Museums of influence *(Museos de influencia), continuará siendo nuestro* agent provocateur. *Él planteará cuestiones importantes tal como las percibe, provocando así discusiones y comentarios que, esperamos, constituirán una copiosa fuente de ideas nuevas para la comunidad internacional de museos. ¡Participe en el debate!*

¿Es desaconsejable establecer departamentos de educación en los museos?

Vivimos en una época en la que llamamos «funcionarios encargados de eliminar roedores» a las personas que cazan ratas o ratones y en la que los jefes de personal se han convertido en «directores de recursos humanos». Así pues, no tiene nada de sorprendente que haya que honrar a las personas que se ocupan de las bandadas de escolares que visitan un museo con el título de «funcionarios encargados de programas educativos». Esto no tiene nada de malo, y si estas nuevas denominaciones mejoran el ánimo de las personas, habrá que alegrarnos, por más que en privado nos burlemos de esa tendencia.

Sin embargo, el caso de lo que prácticamente en todo el mundo se empieza a conocer como «funcionarios encargados de programas educativos», ofrece algunos verdaderos riesgos, sobre todo cuando un funcionario se convierte en un departamento. Para empezar, la propia palabra «educación» no define nada preciso ni mucho menos. No se está «educando» necesariamente a los niños en la escuela y desgraciadamente muchísimos estudiantes salen de la universidad sin estar educados. De querer decir algo, «educación» significa una ampliación gradual del horizonte intelectual y emocional, un aumento paulatino de la curiosidad y la tolerancia y un afán constante de incrementar el acervo de conocimientos. Afirmar que todo proceso de educación escolar logra o fomenta esos objetivos sería caer en un burdo narcisismo. El comentario inevitable de todo observador objetivo del panorama de la educación es en la mayoría de los casos: «¡Ojalá fuera así!».

La verdadera educación es esencialmente algo muy personal y, en gran parte, accidental. Se la puede fomentar con la misma facilidad y seguridad caminando solo por los museos y descubriendo piezas interesantes e incitativas, o por lo que es en realidad el aula trasladada al museo. Lo mismo que la instrucción religiosa obligatoria en la escuela no suscita necesariamente la convicción ni la práctica religiosas en la vida adulta, no se puede asegurar que la visita obligatoria de los museos va a producir una nueva generación de jóvenes adultos deseosos de frecuentarlos. Es muy probable que todo intento de «reclutar» a seres humanos sea contraproducente.

Entonces, ¿a qué tanto afán de los museos por establecer departamentos de educación? Se podrían aducir tres razones principales. En primer lugar, los museos se sienten apremiados a justificar su existencia, y presentar la educación como su objetivo principal impresiona, aunque no se les pida definir ese término. En segundo lugar, los museos entran cada vez más en la danza de los números, por lo que desean o se ven obligados a incrementar a toda costa el número de visitantes. Los adultos son voluntarios que desean o no visitar un museo, pero los escolares son «reclutas», a quienes se obliga a ir al museo de buen o mal grado (en la mayoría de los casos, se alegran de salir de la escuela por unas cuantas horas) y su asistencia, predecible y garantizada, es bienvenida porque multiplica las cifras de vi-

sitantes. La tercera razón, que nada tiene de despreciable, es que con frecuencia, probablemente en la mayoría de los casos, un «departamento de educación» aporta a un museo fondos extrapresupuestarios de fuentes oficiales. Obtener dinero para un museo es una cosa, pero para educación es otra totalmente diferente.

En realidad, o el museo en conjunto es «educativo», o bien no lo es. Para quienes tienen ojos para ver y oídos para escuchar, todo es «educativo». La contemplación tanto de la sala de espera de un médico como de un supermercado o un partido de fútbol, puede ser muy «educativa», aunque su objetivo explícito no sea educativo en absoluto. Por consiguiente, si un museo delega su función educativa en un departamento, estará abdicando de su función principal, a saber, utilizar sus colecciones y exposiciones para cambiar las actitudes humanas e incrementar la sensibilidad y el discernimiento. Declarar que ésa es la función del «departamento de educación» es como si una escuela dijera que incumbe al personal del departamento de lengua y a nadie más mejorar los conocimientos gramaticales y la ortografía de los alumnos.

Es justo señalar que muchos «departamentos de educación» prestan servicios tanto a adultos como a niños, pues organizan conferencias, visitas guiadas, debates y conciertos, cuyo éxito o fracaso dependerá de sus méritos y de la eficacia de la publicidad. Algunas actividades son excelentes, otras no. Tal vez valga la pena destacar que, desgraciadamente, en la actualidad pocos museos, cualesquiera que sean sus dimensiones o índole, logran atraer al museo mismo o a sus actividades educativas a los jóvenes de 14 a 20 años de edad. Se presta atención a los niños, y en menor medida a los adultos, pero se deja discretamente de lado a este grupo intermedio de edad.

Kenneth Hudson

Preguntas a los lectores

Por favor, dirija sus respuestas al

Jefe de redacción de *Museum Internacional,*
UNESCO,
7 place de Fontenoy, 75352 París 07 SP (Francia).

e incluya la referencia «Forum-Education Departments»

1. ¿Hay en su museo un «departamento de educación»? ¿Cómo se denomina? En caso afirmativo, ¿cuáles son sus actividades?
2. ¿Qué tipo de persona está encargada del «departamento de educación»? ¿Qué formación y experiencia posee?
3. Suponiendo que en su museo haya un departamento de educación, ¿cuándo y por qué lo estableció?
4. ¿Cómo determinar si un «departamento de educación» tiene o no éxito?
5. ¿Diría usted que usted es una persona instruida? ¿Cómo justificaría esa afirmación?
6. ¿Estima usted que el objetivo principal de su museo es «educativo»?

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 los museos en todas partes. Las ediciones en español y francés se publican en París, la edición en inglés se publica en Oxford, la edición en árabe se publica en El Cairo y la edición en ruso en Moscú.

N° 201 (vol. 51, n° 1, 1999)

Portada:
Trabajo de conservación ejecutado bajo la égida de la Unidad de Conservación de la Comisión de Museos y Galerías de Londres. Esta Unidad es el centro nacional que establece las elevadas normas de conservación en los museos y el sector privado.
© MGC, Londres

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:
Fawzy Abd El-Zaher
Redactora de la edición rusa:
Tatiana Telegina

COMITÉ CONSULTATIVO
DE REDACCIÓN

Amareswar Galla, Australia
Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, México
Nancy Hushion, Canadá
Jean-Pierre Mohen, Francia
Stelios Papadopoulos, Grecia
Manus Brinkman, secretario general del ICOM, *ex officio*
Roland de Silva, presidente del ICOMOS, *ex officio*
Tomislav Šola, República de Croacia
Shaje Tshiluila, República Democrática del Congo

Composición: Éditions du Mouflon,
Le Kremlin-Bicêtre (Francia)
Impresión: Jouve, Mayenne, Francia

© UNESCO 1999

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] 45-68-55-91

SUSCRIPCIONES

JEAN DE LANNOY
Servicio de suscripciones
202, avenue du Roi
B-1060 Bruxelles, Bélgica

Tarifas de suscripción para 1999
Instituciones: 480 francos franceses
Individuos: 280 francos franceses

Números sueltos
Instituciones: 130 francos franceses
Individuos: 85 francos franceses

Países en desarrollo

Tarifas de suscripción para 1999
Instituciones: 360 FF
Individuos: 180 FF

Números sueltos
Instituciones: 130 FF
Individuos: 85 FF

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