Museum Internacional

No 188 (Vol XLVII, n° 4, 1995)

Las Reservas

EDICIONES UNESCO



Agenda UNESCO del Patrimonio Mundial

Al adquirir la *Agenda UNESCO del Patrimonio Mundial* usted contribuye a salvaguardar monumentos y sitios naturales en peligro.

Los beneficios de la venta de la *Agenda* están destinados a la protección del patrimoinio de un gran número de países en el mundo.

Agenda UNESCO del Patrimonio Mundial 1996

1995, 64 pp., ilus.
ISBN 92-3-003202-6
Trilingüe:
inglés/francés/español

99 francos franceses

Pago por cheque a la orden de la UNESCO o por tarjetas Eurocard, MasterCard o VISA (número de la tarjeta y fecha de vencimiento).

Pedidos:

La *Agenda* puede adquirirse a través de los distribuidores nacionales de las publicaciones de la UNESCO o dirigiendo los pedidos directamente a:
Ediciones UNESCO,
Unidad de Ventas,
1, rue Miollis,
75732 París, Francia.
Fax: (33-1) 42 73 30 07.

UNESCO

N.º 4, 1995

SUMARIO

Editorial 3

Documento especial: Almacenamiento

4 ¿Para qué sirven las reservas de los museos? *Martine Jaoul*

8 El almacenamiento de colecciones en los museos: un problema no resuelto *Yani Herreman*

13 Depósitos abiertos al público: un experimento del Museo Glenbow *Dennis Slater*

18 El centro de apoyo a los museos de la Smithsonian Institution: un depósito independiente *U. Vincent Wilcox*

23 Almacenamiento temporal: un desafío para el Museo Nacional de Dinamarca *Torben Lundbaek*

28 Nuevas perspectivas en África *Mubiana Luhila, Lydia A. Koranteng, Alain Godonou*

35 Las reservas en los museos: un coloquio internacional *Dominique Ferriot*

Perfil 40 Un Museo de los Trabajadores en Copenhague *Peter Ludvigsen*

Exposición 44 Rembrandt en Amsterdam, Berlín y Londres *Kees Bruin*

Acontecimiento 48 El Museo de Beirut abre sus puertas *Brigitte Colin*

Punto de vista 51 La ignorancia científica: un reto para los museos de historia natural *Andreas L. Steigen*

Secciones 55 Libros

57 Tráfico ilícito

59 Noticias de la profesión

61 Cartas

ISSN 0250-4979, *Museum Internacional* (París, UNESCO), n.º 188 (vol. 47, n.º 4, 1995) © UNESCO 1995



OBJETOS ROBADOS

Dibujo en tinta china sobre papel de Rembrandt, que representa a una mujer parada, vista de perfil izquierdo, que lleva un vestido largo adornado con un chal colocado sobre sus espaldas, con la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha; el conjunto sobre un trasfondo marrón. La cifra «744» aparece en el ángulo inferior derecho. En el ángulo inferior izquierdo, un tampón circular lleva la inscripción «Bremen Kunsthalle» y «Rembrandt» en el dorso. El dibujo fue robado en un museo de Baku (Azerbaiyán) en julio de 1993. (Interpol Baku – Referencia 35/1-650 e Interpol Wiesbaden – Referencia EA 32-33 U-31034/94).

Foto: cortesía del Secretariado General del OIPC-Interpol, Lyon (Francia).

Editorial

«Es probable que el almacenamiento deficiente haya causado más daños a las colecciones de los museos que cualquier otro factor[1] *».*

Así empieza un manual sobre el almacenamiento en los museos que la UNESCO encargó tras la primera Conferencia Internacional sobre el Almacenamiento en los Museos, que se celebró en Washington, D.C., en 1976. La conferencia y el manual pretendían alertar a la comunidad museística sobre los peligros inherentes a los sistemas de almacenamiento inadecuados y mal concebidos. Por sorprendente que parezca, esta cuestión sigue tan vigente hoy como hace casi veinte años, pues los museos se enfrentan a nuevos desafíos que amenazan sus colecciones tanto como los incendios y las inundaciones.

Nos encontramos, en primer lugar y sobre todo, ante las demandas de un público cada vez más exigente, acostumbrado a «superexposiciones taquilleras» dotadas de alta tecnología, medios de información interactivos y presentaciones como las que se encuentran en los parques temáticos. Con mucha frecuencia, se concede más importancia a la búsqueda de novedades y cambios que al cuidado de los objetos almacenados, tarea que, además de llevar tiempo, es mucho menos atractiva. Dado que en la mayoría de los casos el éxito se mide por el número de visitantes, resulta mucho más fácil obtener financiación para exposiciones temporales o permanentes que para el almacenamiento de las colecciones.

La manera espectacular en que ha evolucionado la presentación en los museos no hace sino agravar las cosas: hasta no hace mucho tiempo se exponía al público una proporción de la colección mucho mayor de lo que ahora se considera aceptable; los visitantes tal vez se aburrían contemplando vitrinas llenas de puntas de flechas y vasijas, pero los investigadores podían realizar gran parte de su trabajo en la propia galería. A medida que las nuevas ideas de interpretación didáctica, combinadas con el aumento del ritmo de las adquisiciones, relegaban la mayoría de las piezas de la colección a los almacenes, se ponía de manifiesto de manera apremiante la necesidad de mejorar las condiciones de almacenamiento, sin que se dispusiera del correspondiente aumento de fondos. Como el almacenamiento no es visible, no suele tenerse en cuenta en la planificación ni en la inversión, concediéndose la prioridad a los espacios abiertos al público[2].

Sin embargo, las piezas y los objetos ocultos que constituyen la mayor parte de la colección de muchos museos suelen constituir su verdadera razón de ser; son el corazón y los pulmones que hacen funcionar la «máquina» del museo, la mantienen viva y en buen estado, y le permiten adaptarse a las necesidades tanto de los serios miembros del mundo académico como de los paseantes dominicales. Como dijo un eminente conservador: «Que un objeto sea preservado o no para el futuro dependerá sobre todo del tipo de almacenamiento que se le brinde. De nada sirve aplicar a los objetos tratamientos de conservación costosos y complicados si a continuación se vuelven a colocar en ambientes perjudiciales. Si brindamos el mejor almacenamiento posible, estamos dando el primer y más importante paso para preservar nuestro patrimonio cultural[3]».

Gaël de Guichen, director de Museos y Colecciones del Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICCROM) y miembro del Comité Consultivo de Redacción de *Museum Internacional,* fue quien sugirió la necesidad de reconsiderar desde una nueva perspectiva la cuestión del almacenamiento en el contexto actual de los museos. Su larga experiencia profesional y su genuina preocupación por la causa de la conservación preventiva han hecho de él un reconocido portavoz sobre este tema en el plano internacional. Su asesoramiento y orientación han sido inestimables para la preparación de este número.

M. L.

1. E. Verner Johnson y Joanne C. Horgan, *Museum Collection Storage,* París, UNESCO, 1979.
2. Véase Michael Corfield, «The Storage of Museum Collections: An Overview», *Storage,* London, United Kingdom Institute for Conservation, 1991.
3. Konstanze Bachmann, «Principles of Storage», *Conservation Concerns,* Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1992.

¿Para qué sirven las reservas de los museos?

Martine Jaoul

Martine Jaoul, directora del Museo de Artes y Tradiciones Populares de París, se nutre de su considerable experiencia como ex directora de las reservas del museo para esclarecer las principales cuestiones con que se enfrentan actualmente los museos cuando lidian con los problemas de almacenamiento, gestión y conservación de las colecciones. Ella es miembro del Consejo Ejecutivo del Comité Nacional Francés del ICOM y dirige una red de museos etnográficos europeos.

¿De cuándo data esta noción ambigua de «reserva» en los museos? ¿A qué realidades y a qué representaciones en la imaginación colectiva remite hoy? ¿Es la reserva el corazón del museo, oculto, inaccesible, pero fundamental, o sencillamente su reverso, invisible, impresentable y olvidado? Éstas son, sin duda, algunas de las preguntas que incitaron a la redacción de *Museum Internacional* a dedicar un número a este tema.

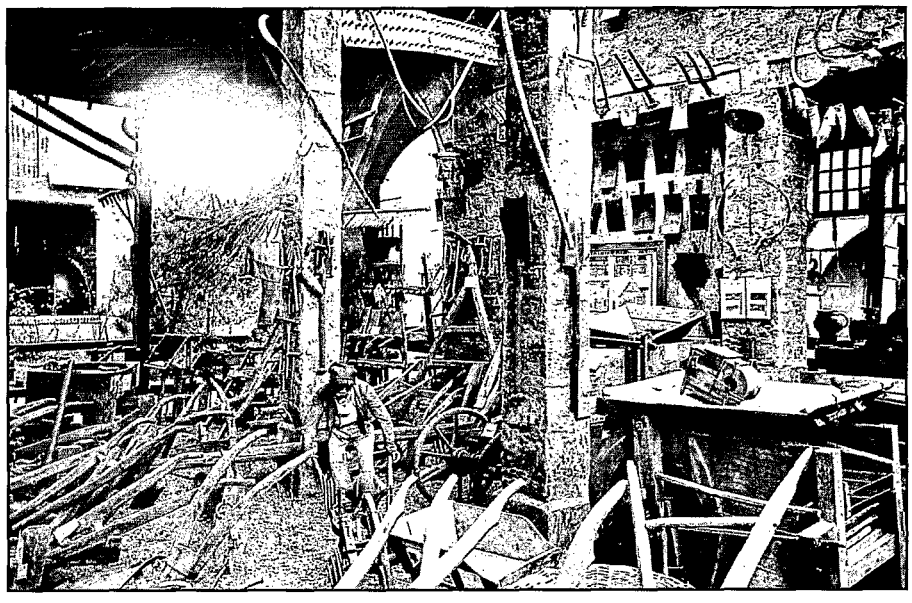
Si nos remontamos al origen de la institución —los primeros «gabinetes de curiosidades» del Renacimiento europeo o el *muséum* tal como se constituye en el mundo occidental como modelo universal durante el siglo XIX—, podemos decir que «en el principio era la colección», accesible en su totalidad, pero sólo a una parte muy limitada de la sociedad, capaz *a priori* de interpretar por sí misma el significado de las «maravillas de la naturaleza y el arte» reunidas a lo largo de los años y aprovechando las oportunidades ofrecidas. El museo lo mostraba todo, pero no exponía. ¿No era entonces todo él lo que hoy designamos con la expresión «reservas abiertas al público»?

Con el desarrollo de las preocupaciones por la educación y el deleite de un amplio público, comprendidas en la definición que los museos se han dado por conducto del ICOM, los conservadores experimentan cada vez más la necesidad de seleccionar cuidadosamente los objetos que exponen: nace la museografía y, al mismo tiempo, su consecuencia lógica, la reserva de colección.

Ante esta oposición entre dos espacios que a partir de entonces estarán desigualmente valorizados, cabe preguntarse si no es importante detenerse a reflexionar sobre el sentido de ese concepto de «reserva» (también se habla de «almacenes» o de «depósitos») y sobre las prácticas relacionadas con él.

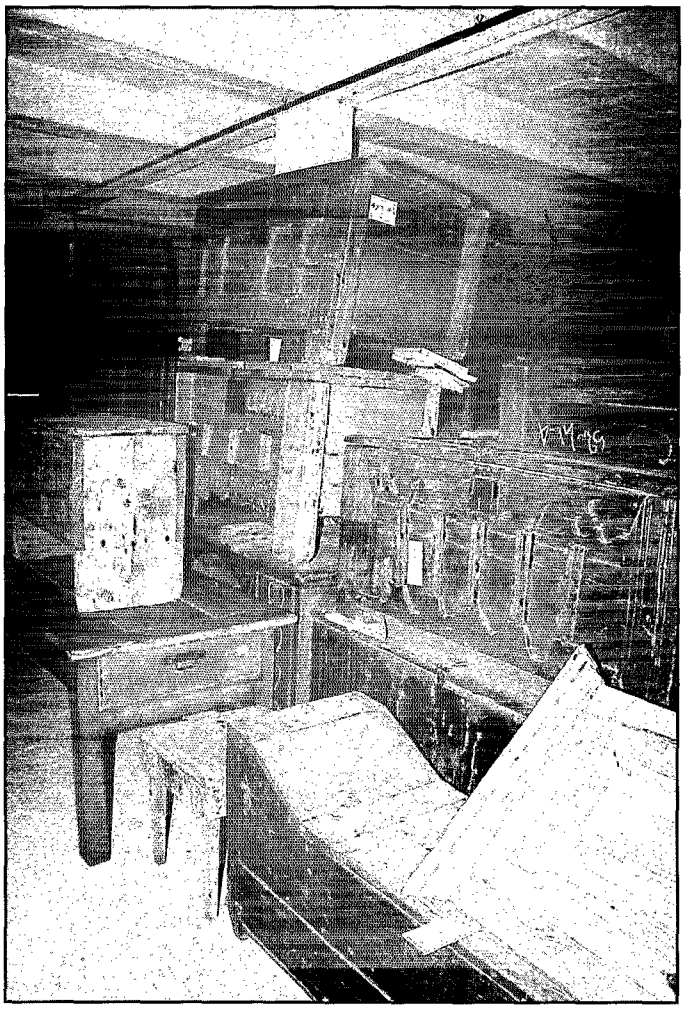
El público y los profesionales

En la actualidad, gran parte del público ignora lisa y llanamente que en los museos hay reservas; es cierto, por otra par-



©MNATP, París

Exposición de instrumentos agrícolas en la Feria Internacional de París en 1900. El museo lo mostraba todo, pero no exponía. ¿No era entonces todo él lo que hoy designamos con la expresión «reservas abiertas al público»?



© A. Pelle/MNATP, París

Los almacenes del Museo de Artes y Tradiciones Populares antes de su reorganización.

te, que su existencia nunca se indica claramente a la entrada; de ahí el asombro o la decepción de algunos visitantes cuando comprueban que el objeto o la obra que habían acudido a ver «especialmente», tras haberse enterado de su existencia por un libro o una revista, no está expuesto.

Entre los visitantes que sí saben que existen las reservas, algunos consideran que son lugares sin interés particular, donde las obras de segunda categoría se amontonan junto a los viejos marcos y las vitrinas inutilizadas en un desván polvoriento. Pero cada vez son más numerosos los visitantes que sobrevaloran las reservas (basta constatar el éxito que tienen las jornadas de puertas abiertas que organizan algunos conservadores en sus respectivos establecimientos). Son lugares cuyo acceso está, en principio, prohibido al visitante anónimo y ordinario del museo; está reservado a los profesionales, a los especialistas, a quienes han obtenido una cita o consiguen que alguien los acompañe.

¿Cuántos sueños, cuántas frustraciones puede nutrir ese lugar reservado? ¿No esconderá los tesoros más hermosos, más insólitos del museo? Además, debe de ser un lugar de libertad donde, lejos del gentío, de los monopolios y los circuitos impuestos, en el silencio y la penumbra, ha de ser posible descubrir en compañía de un especialista apasionado el objeto cuyo mensaje está dirigido precisamente a uno. Otra forma de deleite, con sabor de fruto prohibido.

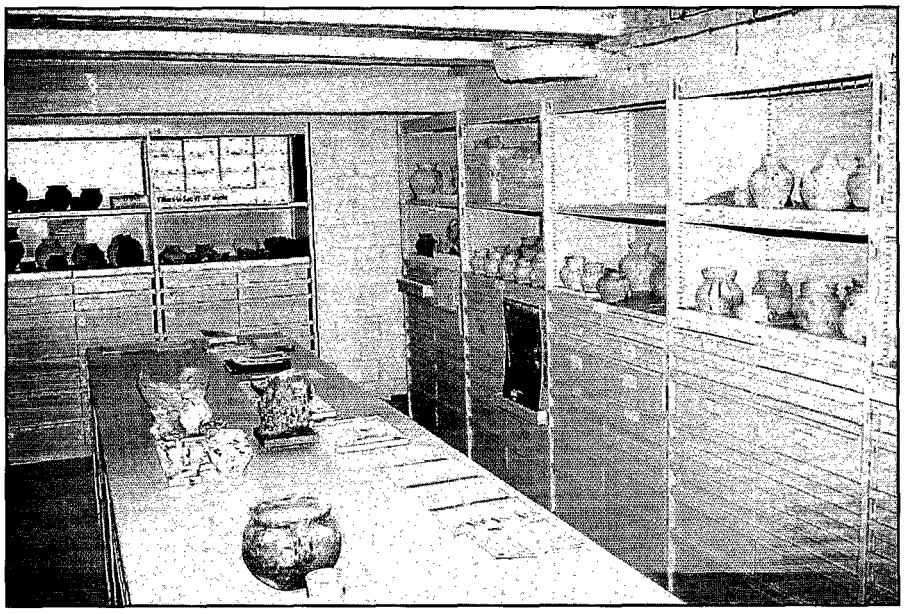
Sin embargo, no deja de ser cierto que a medida que pasa el tiempo y los museos más jóvenes van entrando en años, la cuestión de las reservas atestadas, la contrapartida desafortunada de una política de adquisición dinámica, se debate cada vez más en los medios profesionales. Se suele afirmar que un museo que no adquiere obras es un museo moribundo. ¿No se olvida decir que una política de adquisición sin una política de reservas condena el museo a la asfixia?

Muchos conservadores tienden a dejar que las colecciones se acumulen por la sencilla razón de que en sus reservas queda sitio y postergan el momento en que se detendrán a pensar sobre el significado o la oportunidad de tal o cual adquisición. A la inversa, también son numerosas las iniciativas de adquisición que se desalientan de antemano aduciendo que las reservas ya están llenas. Sin embargo, en las salas se siguen exponiendo indefinidamente obras a veces mediocres, cuando en las reservas se ha acumulado con los años suficiente cantidad de obras para renovar el placer de los visitantes. ¿Qué decir de los objetos frágiles que se siguen deteriorando debido a una exposición demasiado larga, cuando otros igualmente interesantes podrían reemplazarlos?

Arquitectura y programación

¿En qué momento comienza exactamente la preocupación por las reservas en la programación general de un museo? Las más de las veces demasiado tarde o, al menos, cuando las decisiones sobre los otros sectores del museo ya están bien adelantadas; entonces se contentan con instalar las reservas en los espacios inutilizados (o inutilizables) con saldos (magros) del presupuesto global.

Sin embargo, algunos ejemplos recientes pueden hacernos pensar que se asiste a una evolución de las mentalidades en este terreno. En París se están haciendo reformas importantes en dos museos



© D. Adam/MNATP, París

Los almacenes de cerámica después de la reorganización.

nacionales, el Museum de Historia Natural y el Museo de Técnicas, en el marco de las grandes obras del Estado.

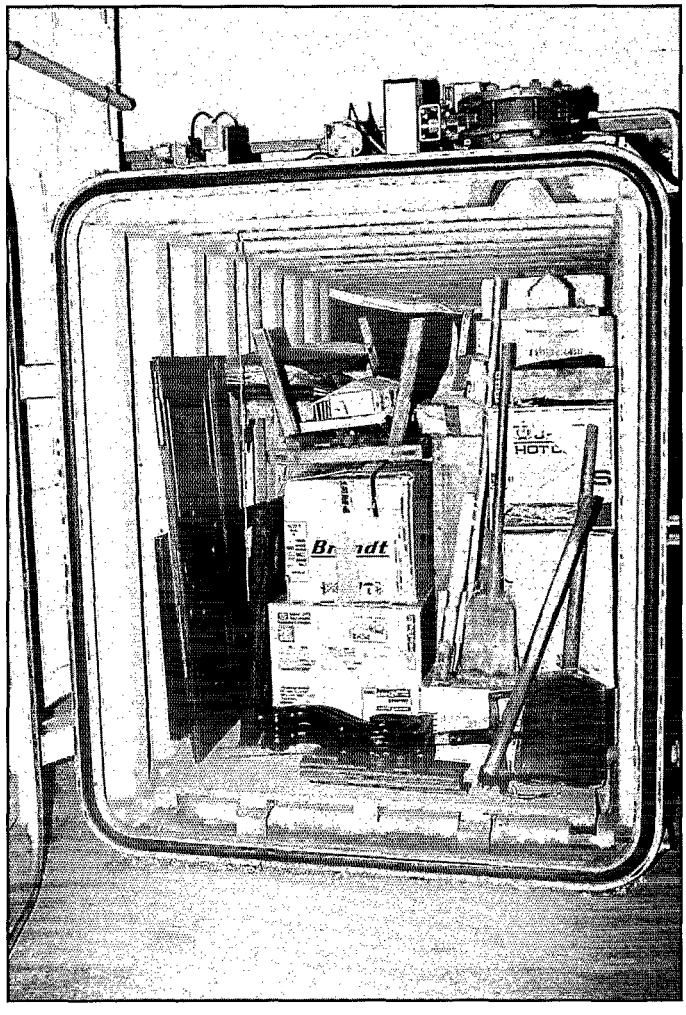
La Gran Galeria del Museum, cuya renovación se inscribe en el programa de las grandes obras en 1985, se inauguró en junio de 1994, tras nueve años de intensa actividad de los científicos, museólogos, arquitectos y restauradores concernidos. Pero hay que saber que desde 1980 hasta 1986 el equipo de conservación dedicó sus esfuerzos a la construcción de una nueva reserva, moderna y funcional, en el sótano. Asimismo, en lo que se refiere al Museo Nacional de Técnicas, la inauguración en septiembre de 1994 de las nuevas reservas construidas en el exterior se considera la primera etapa del trabajo de renovación. Asimismo, en este contexto se organizó un coloquio internacional sobre las reservas en los museos (véase el artículo de Dominique Ferriot en este número – Ed.).

Ahora es evidente que la concepción y el equipamiento de las reservas deben formar parte del programa global del museo. Si bien la función y, por consiguiente, la ubicación y el equipamiento adecuados de las reservas pueden variar considerablemente de un establecimiento a otro, todos ellos son indisociables del programa de las salas de exposición, de la red de colecciones de que forma parte el establecimiento y del público que lo frecuenta. Por consiguiente, cada equipo de conservación debería preguntarse por la finalidad de sus reservas. ¿Son un reflejo amplificado del propósito de las galerías de exposición o, por el contrario, un complemento muy diferente de lo que se expone? ¿Traducen opciones museológicas que ya no tienen vigencia, pero de las que se conservan huellas en nombre de la historia de la institución? ¿Se desea hacer de ellas lugares indispensables para el conocimiento de una disciplina científica, de un tema muy especializado, de una escuela o de un artista? ¿O, por el contrario, se prefiere que en las reservas se vayan formando, para el futuro, colecciones cuyo valor aún no se percibe actualmente, o que el público o las autoridades competentes todavía no están preparados para aceptar? ¿Hacia qué objetivos deben tender prioritariamente las reservas en los años venideros? ¿Qué colecciones se conservarán en ellas? ¿Cuáles serán los públicos interesados de modo prioritario por esas colecciones y qué medios se van a privilegiar para poner esos objetos a su disposición: consulta en salas de trabajo, exposiciones temporales, préstamos o depósitos en otros museos?

Dando una respuesta clara a algunas de esas preguntas se encontrarán las soluciones apropiadas, no sólo en cuanto a la dimensión de las reservas, su ubicación y su mobiliario, sino también en relación con sus inmediaciones, el acceso, la proximidad de otros servicios del museo (talleres, laboratorios, conservación, documentación), el personal que será asignado, etc.

Una responsabilidad compartida

Así entendidas, las reservas del museo deberían, en efecto, concernir a gran parte del personal y formar parte de sus actividades, ser, por así decirlo, algo de lo que todos se ocupan, aun si los administra-



© D. Adam/MNATP, París

El recinto de desinfección.

dores y encargados de almacén son quienes más directamente lo hacen.

Los conservadores y el personal científico deben conocer el contenido de las reservas, manteniendo al día los ficheros, estudiando y publicando las colecciones que encierran. Un balance del contenido de las reservas por tipos de colecciones es un buen medio de racionalizar las adquisiciones, sobre todo si se logra trabajar en red con museos que funcionan de modo parecido y se organizan programas complementarios o incluso se efectúan intercambios de colecciones o se utilizan reservas comunes.

Los restauradores deben ocuparse de las condiciones de conservación en las reservas, al igual que en las salas de exposición, proponer un mobiliario adecuado para guardar las piezas, soportes apropiados y, sobre todo, inspeccionar regularmente el estado de las colecciones. El personal de vigilancia también debe encargarse de la seguridad de las obras que están en las reservas y controlar las idas y venidas por esta parte del establecimiento.

El personal administrativo se ocupa de la gestión de las reservas —cuyas repercusiones financieras son considerables—, de los gastos de funcionamiento y de la previsión de las inversiones. Por ser lugares donde convergen numerosas actividades del establecimiento, las reservas merecen una atención sostenida en lo que se refiere a la distribución y la organización de las tareas cotidianas.

El personal de los servicios culturales debería tener en cuenta las reservas del museo en sus actividades, ante todo para darlas a conocer, aunque también puede pensar en utilizarlas cada vez que sea necesario ofrecer un contacto más directo con los objetos como, por ejemplo, conferencias especializadas o visitas para ciegos. Otra posibilidad consiste en extraer algunos objetos de las reservas para acompañar una manifestación que tenga lugar fuera del museo, como museobús o visitas a escuelas u hospitales. Para el personal docente, las reservas, reflejo de la vida de un museo, son lugares ideales para la formación profesional o las actividades pedagógicas.

Los artículos de este número son otras tantas propuestas que permiten pensar que una sana economía de las reservas puede correr pareja con el conjunto de las actividades de un museo. Todos los autores están convencidos de que sería una lástima dejar que nuestras reservas sean el mero reflejo de las tendencias a la acumulación sin discernimiento y al despilfarro de nuestra sociedad de consumo. Se puede pensar, a la luz de las opiniones aquí reunidas, que los problemas de las reservas serán sin duda uno de los elementos centrales e insoslayables de la museología en los años venideros. ■

El almacenamiento de colecciones en los museos: un problema no resuelto

Yani Herreman

A pesar de los grandes avances realizados en la arquitectura y la planificación museísticas, las áreas de almacenamiento siguen siendo gravemente descuidadas, sostiene Yani Herreman, arquitecta mexicana de renombre. Ella ha participado en numerosos proyectos museísticos en su propio país y en el extranjero, y es miembro del Comité Consultivo de Redacción de Museum Internacional.

A pesar de que el almacenamiento de colecciones en los museos data desde la creación de estos últimos, todo parece indicar que el desconocimiento de esta área por parte de arquitectos, planificadores e incluso curadores y conservadores ha logrado prevalecer a través del tiempo y el espacio. Hoy, como hace veinticinco años, momento en que se inició la especialización en las distintas áreas de la museología, el almacenamiento de colecciones sigue compitiendo desventajosamente con otros espacios del edificio museo, a pesar del avance actual de la arquitectura, la conservación y la planificación.

En efecto, nuestro siglo se ha caracterizado por la enorme explosión de museos, que no ha decaído hasta la fecha. Hacia mediados de los años setenta, mucha gente pensaba que la explosión museística ya había terminado. Los grandes museos se habían construido y las circunstancias mundiales empezaban a cambiar, haciendo pensar que el ritmo de planificación de los museos sería mucho más lento que en el decenio anterior. Sin embargo, para sorpresa de todos, el auge cultural, en general, y el interés por los museos, en particular, no disminuyeron. La exposición que se presentó en el Museo Whitney de Arte Americano en 1982, «Nuevos Museos Americanos de Arte», mostró la gran cantidad de edificios nuevos o las remodelaciones que se habían llevado a cabo durante esos años, y una rápida ojeada al panorama mundial reforzaba lo que se presentaba en la exposición. Han transcurrido ya más de diez años y la construcción, remodelación o ampliación de museos sigue viento en popa actualmente. Día a día surgen museos dedicados a temas especializados como los niños (El Papalote, Museo del Niño, en Ciudad de México, 1993); los Juegos Olímpicos (Lausana, Suiza, 1993); la historia, como el de historia de la República Federal de Alemania (Bonn, Alemania, 1994); algunos períodos históricos específicos, como el Museo del Holocausto (Washington, D.C., Estados Unidos de América), además de las readaptaciones arquitectónico-museográficas, como el Museo de la Reina Sofía (Madrid, España), por no mencionar sino algunos ejemplos. En la actualidad, se tiene conocimiento de más de cincuenta proyectos en curso en todo el mundo.

Tradicionalmente, el museo ha sido un verdadero reto para sus diseñadores. Como edificio, por lo complejo de su programa; como obra arquitectónica, por la importancia de su función en tanto que emplazamiento de colecciones; y como creación artística, por la gran creatividad que merece un edificio público de esta naturaleza. Paul Winkler ha definido el museo como «una máquina muy técnica». Quizá por estas razones, el museo como obra de arquitectura ha cautivado a los mejores arquitectos de nuestra época, quienes se han adentrado en este difícil campo dejándonos bellísimos ejemplos de plasticidad y buena manufactura. Sin embargo, a pesar del gran avance en la planificación y programación arquitectónicas, así como del aumento de los conocimientos técnicos sobre aspectos tan importantes para los museos —como la conservación—, la gran mayoría de los establecimientos museísticos no están bien resueltos en términos de su funcionamiento. Siguen existiendo áreas sumamente descuidadas, a pesar de su incuestionable importancia; éste es el caso del almacenamiento de colecciones.

El talón de Aquiles

Quien lea este artículo pensará que nuestro planteamiento peca de exageración. Sin embargo, podemos asegurarle que las secciones de almacenamiento y su correc-



© Musée de la Civilisation, Quebec

El viejo mobiliario es cuidadosamente protegido en el Musée de la civilisation de Quebec (Canadá).

ta ordenación siguen constituyendo un gran talón de Aquiles en los proyectos arquitectónicos y un verdadero dolor de cabeza para los responsables de las colecciones.

Para Graeme Gardiner, como para muchos conservadores, es frecuente comprobar que el deterioro de las colecciones tiene su origen en la forma inadecuada en que están almacenadas. La ignorancia o el descuido en el control de los niveles de temperatura y humedad contaminantes, polvo, insectos y otras plagas, así como una catalogación y documentación pobres, son causa, aun hoy en día, de la pérdida de objetos guardados en las reservas. Para solucionar esta situación es necesario realizar una verdadera campaña de concientización y educación entre el personal de los museos. Los conservadores, curadores, administradores, directores y toda persona que tenga relación con el museo deberá estar convencida de la importancia de disponer de espacios de reserva en buen estado y funcionamiento adecuado. Si se trata de efectuar una remodelación o un reacomodo de la colección, se deberá consultar a los especialistas del ramo, es decir, a los conservadores especializados en mantenimiento preventivo, a los administradores de las colecciones, a los especialistas en informática aplicada a la catalogación de colecciones, a los arquitectos planificadores, etc., quienes asesorarán adecuadamente a los interesados para lograr una solución óptima.

Ya desde 1980, Gaël de Guichen, el principal promotor del estudio y valorización de las áreas de reserva, escribía sobre la necesidad de que los museólogos tuvieran conocimientos sobre administración y gestión, así como información específica sobre las colecciones de las que son responsables.

Asimismo, hay que admitir que afortunadamente se ha producido un gran avance en la visión que tienen del problema los museólogos, los arquitectos y los especialistas en planificación y programación.

Indudablemente, esta toma de conciencia es el producto de un mayor grado de conocimiento sobre técnicas de conservación, catalogación, documentación, planificación, programación, seguridad e incluso administración. El conocimiento acerca de las inmensas posibili-

dades que ofrece la informática en el área de la museología en general, y de la documentación, administración de colecciones y planificación en particular, también ha sido determinante en el mejor funcionamiento de las secciones de almacenamiento.

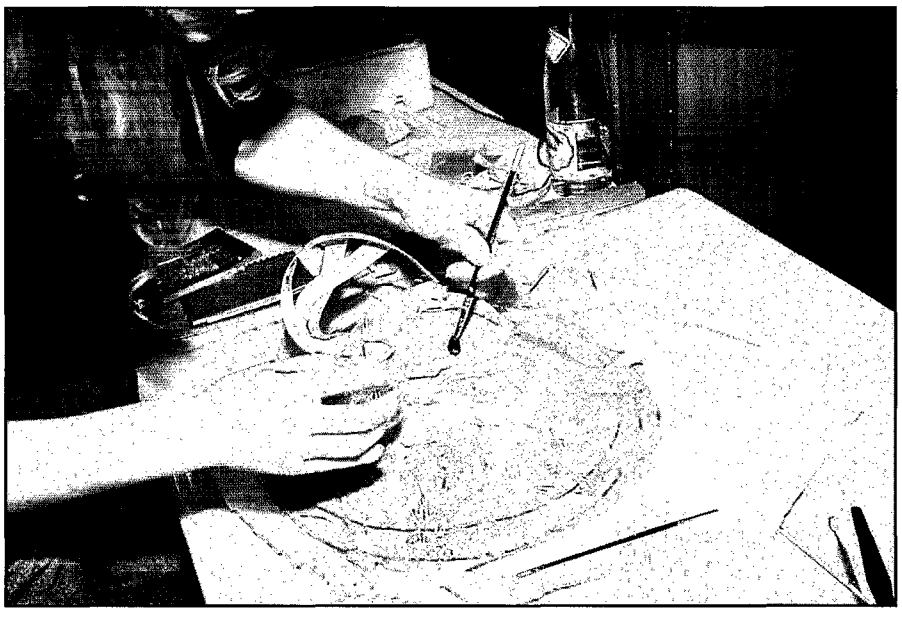
A pesar de la generalización de las prácticas y procesos de programación y planificación hoy vigentes, al hablar de almacenamiento nunca está de más subrayar la necesidad de tomarlos en cuenta en el momento de diseñar o remodelar un museo. El trabajo conjunto de curadores, conservadores y planificadores es muy recomendable. La formación de un equipo interdisciplinario facilitará en gran medida el resultado final. Los conocimientos actuales sobre conservación de colecciones en reserva permiten soluciones que deben considerarse en el diseño general del museo, desde un principio, así como el análisis de las prácticas o hábitos de uso de los objetos y las características de los mismos. Los objetivos y las políticas de adquisición del museo también son factores determinantes.

Planificación, planificación y más planificación

Según Joanne Horgan, especialista en planificación y programación arquitectónica, hay una serie de etapas que facilitan la planificación de un área de almacenamiento: a) clasificación de las colecciones por tipo y uso; b) elaboración del programa y el diagrama conceptual; c) establecimiento de criterios de diseño; y d) comunicación con el arquitecto. Asimismo, me parece de especial interés señalar aquellas funciones básicas del museo que modifican e inciden en las áreas de reservas y que, por lo tanto, se deben investigar desde el inicio del estudio programático.

Registro, catalogación y documentación de la obra

En este aspecto se han hecho avances extraordinarios que permiten un control es-



© D. Adam MNATP, París

Tratamiento de un objeto de cerámica en el laboratorio de restauración del Musée national des arts et traditions populaires (París).

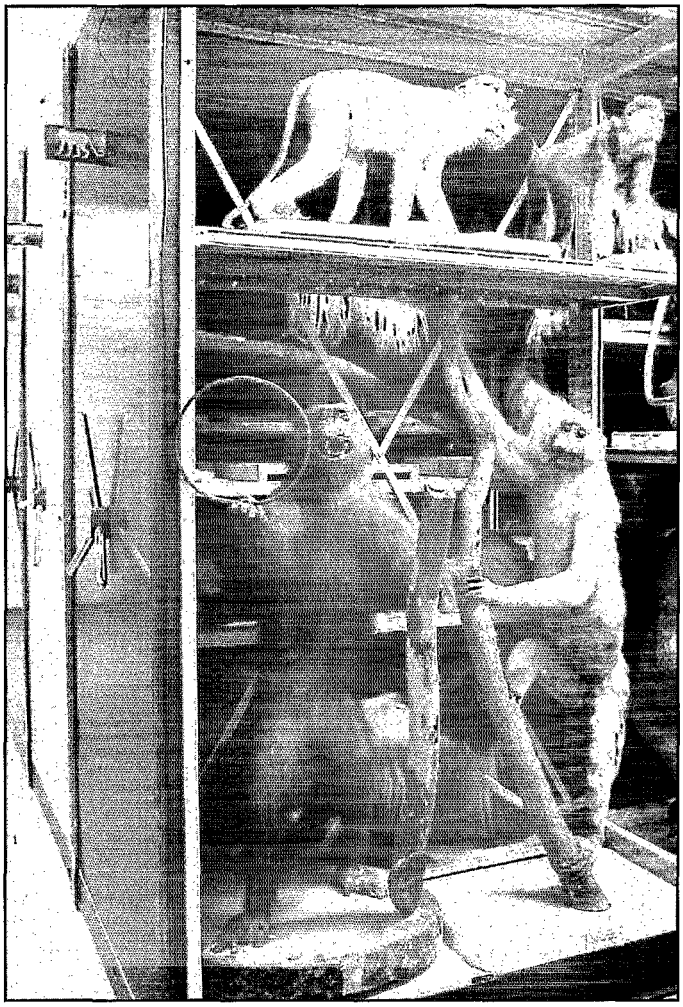
tricto tanto de la dinámica de los objetos como del estado de conservación en el que se encuentran. Incluye, desde el punto de vista del programa, áreas de computación para el registro y catalogación de la obra. Los especialistas en esta disciplina deben asesorar al planificador o arquitecto acerca de sus necesidades para cumplir con su tarea.

La gestión y administración de la colección
Esta importante función, reconocida como tal sólo desde hace poco tiempo, permite controlar y coordinar, junto con el curador, la política y la dinámica de la colección, incluyendo lo que se encuentra en el almacén, así como crear programas. Está muy relacionada con todas las áreas y debe estar estrechamente ligada al trabajo del planificador o el arquitecto en el momento en que se diseña el almacén.

La conservación
En este campo también se ha avanzado notablemente, ya que hoy día se sabe mucho más acerca de las técnicas, materiales y sustancias que prolongan la vida de las colecciones en reserva. Los conservadores deben dar pautas al planificador o al arquitecto para que encuentren la solución en relación con el espacio y los acabados, así como en lo que se refiere a los niveles de iluminación, humedad relativa y otras condiciones técnicas.

La seguridad de las colecciones
La seguridad ha adquirido el lugar que merece dentro del quehacer museístico. Su práctica está dictada por investigaciones serias que le permiten normalizar las actividades relacionadas con las diferentes áreas.

La investigación
El tipo y la frecuencia de los programas de investigación no sólo determinan el tamaño de la colección y, por consiguiente, del área de reserva, sino también su ubicación y distribución interna, por lo que la asesoría de los especialistas es esencial. Para solucionar el problema del almacenamiento en el caso de colecciones muy grandes, las corrientes actuales consideran que es necesario construir un edificio exclusivamente dedicado a este fin. Por ejemplo, las reservas del Museo Julita (Suecia) y las del Smithsonian Institution (Estados Unidos de América), situadas ambas a varios kilómetros de distancia de



© Laurent Bessol/MNHN

El ala zoológica de la sección de almacenamiento recientemente renovada del Muséum d'histoire naturelle de París.

sus respectivos museos, fueron diseñadas para albergar los millones de objetos que constituyen sus colecciones.

La exposición

La relación del lugar de almacenamiento con el de exposición es directa; es aconsejable un área intermedia de tránsito y de montaje, así como de trabajo o registro y control. El número de exposiciones y la política de uso de los objetos que se expondrán incidirán en la planificación interna del almacenamiento.

La acción educativa

Aunque menos evidente que la anterior, la acción educativa también conforma el criterio de planificación. En algunos casos puede incluso ser determinante, como en los almacenes abiertos al público. La política del museo y sus objetivos dan la pauta para esta relación.

Para concluir, quiero decir que hoy en día los arquitectos y los planificadores cuentan con mayores recursos para diseñar buenos recintos de almacenamiento de colecciones. El trabajo con un equipo interdisciplinario, ahora más capacitado para asesorar e informar, y con una idea más clara acerca de la importancia de esta vital área del museo, permitirá que las colecciones y el patrimonio guardados en las reservas se mantengan seguros y cuidados por muchos años más. ■

Bibliografía

Guichen, Gaël de, *Museus: adequados a abrigar colecções?* São Paulo, Museu da Industria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, (Colecção Museu & Tecnicas), 1980.

Bachmann, Konstanze (ed.), *Conservation Concerns. A Guide for Collectors and Curators,* Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1992.

Horgan, Joanne C., *Planning Good Collection Facilities. Course Notes to Collection Storage,* México, D.F., Museo de Historia Natural, 1990.

Daragh, Joan; Snyder, S. James, *Museum Design. Planning and Building for Art,* Nueva York, Oxford University Press, 1994.

Johnson, E. Verner; Horgan, Joanne C., *Museum Collection Storage,* París, UNESCO, 1970 (Technical Handbooks for Museums and Monuments, 2).

Gardiner, Graeme, «Más vale prevenir que curar: preservación vs. conservación», *Museum Internacional,* n.º 183 (vol. 46, n.º 3, 1994), págs. 54-56.

Depósitos abiertos al público: un experimento del Museo Glenbow

Dennis Slater

El Museo Glenbow de Calgary (Alberta, Canadá), ha ensayado un experimento poco habitual para abrir sus reservas al público. Dennis Slater, conservador en el área de etnología en la División de Publicaciones e Investigaciones del Museo, describe los aciertos y los fallos de este proyecto piloto. Slater ha organizado recientemente una de las últimas exposiciones permanentes del Museo Glenbow, Where Symbols Meet: A Celebration of West African Achievement *[Donde convergen los símbolos: homenaje a las obras del África occidental], en la que figuran objetos procedentes de la abundante colección de África occidental que posee el museo.*

Entre 1978 y 1981, el Museo Glenbow de Calgary (Canadá) planificó, preparó e instaló un sistema de depósito y exposición abierto al público.

El objetivo de la mayoría de estos sistemas, por no decir de todos, es permitir al público el acceso visual sin restricciones a las colecciones del museo. Esta fórmula implica la idea de que el público tiene derecho a conocer íntegramente su patrimonio cultural y que le interesa ver una gran cantidad de objetos, generalmente conservados en zonas de acceso restringido. En Glenbow, el diseño y el producto final se realizaron a partir de estas hipótesis, pero dado que se trataba de un proyecto piloto, sólo incluimos en él una parte de nuestras colecciones. Decidimos concentrarnos en el material etnográfico y, en particular, en nuestras piezas de la cultura Cree.

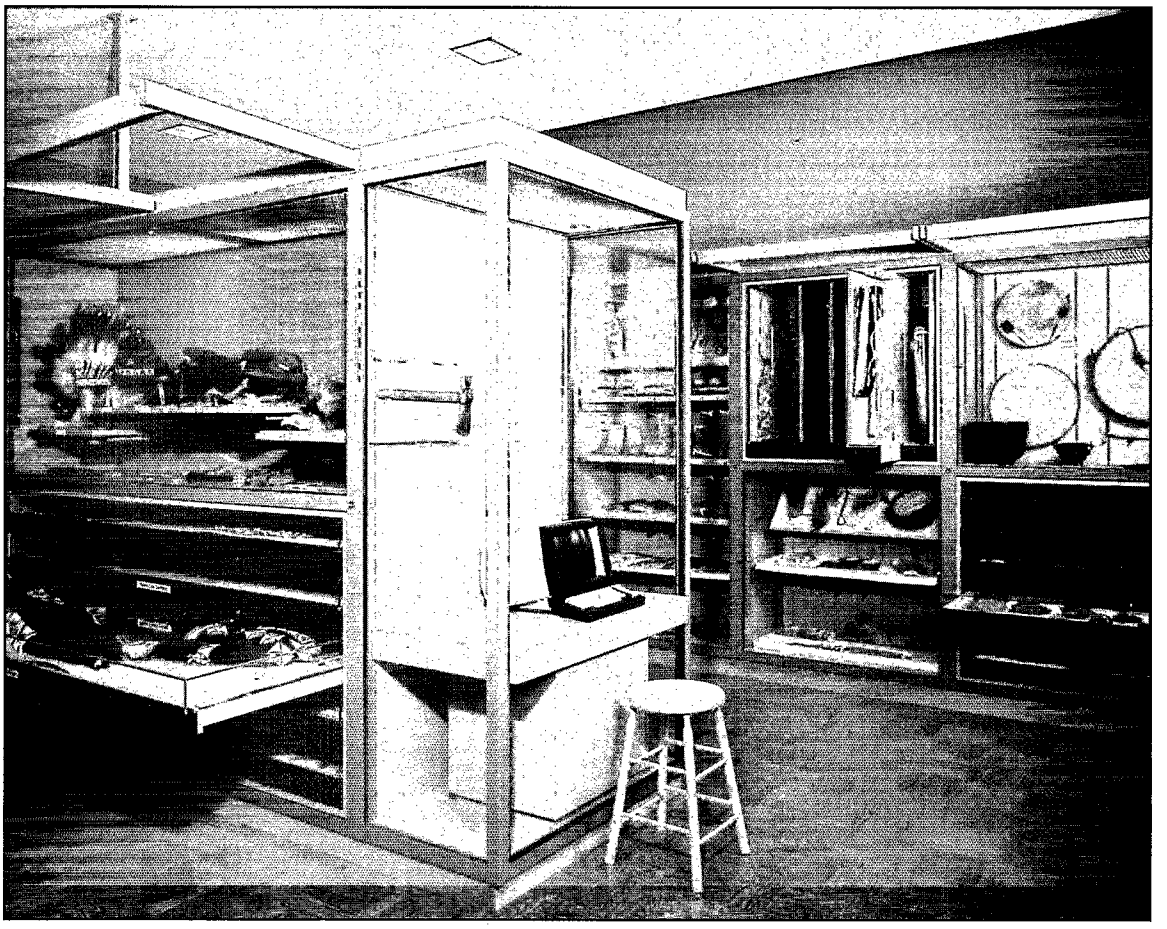
El experimento no carecía de antecedentes, pues se basaba en otro similar realizado en 1976 en el Museo de Antropología de la Universidad de Colombia Británica, en Vancouver (Canadá). A diferencia de este último, el proyecto de Glenbow presentaba una colección heterogénea, con iluminación accionada manualmente, que agrupaba los objetos según diversos tipos y culturas, y tenía un componente educativo. Al igual que en el experimento de la Universidad de Colombia Británica, se puso a disposición del público un gran número de objetos similares con un mínimo de etiquetas explicativas y se escogieron muy pocos tejidos o prendas de vestir.

En el caso de la universidad, los depósitos a los que se podía acceder constituían una parte de los elementos de un sistema tripartito de información y objetos. Como escribió Michael Ames: «Los depósitos accesibles al público se convirtieron en una de las tres formas de exposición al alcance de los estudiantes y el público en general. Cada presentación se basa en una política de exposición diferente, adaptada a sus necesidades específicas, y la combinación de las tres permite que el visitante tenga una visión panorámica del museo[1]».

Según Ames, cada unidad realzaba la calidad visual de los objetos o bien los utilizaba para transmitir mensajes, ilustrar guiones (didácticos) o exponerlos en depósitos accesibles al público.

El proyecto piloto de Glenbow consistía en un espacio interpretativo y de programas, una vasta zona didáctica en forma de media luna y un espacio adyacente de unidades de cajones. El área interpretativa y de programas presentaba armarios para el almacenamiento de los diversos objetos utilizados en los programas escolares, sillas y mesas para efectuar presentaciones y debates en grupo, así como instalaciones audiovisuales. El área didáctica era una larga vitrina en forma de media luna compuesta de una base de madera y un marco, equipada con amplios y gruesos vidrios, rematada por fuentes de luz fluorescente de funcionamiento independiente. Se habían estandarizado las etiquetas y los paneles de información del área didáctica de nuestras exposiciones, y las fotografías e ilustraciones se presentaban en la pared posterior de la vitrina. Las unidades de cajones se apoyaban en grandes estructuras de acero acondicionadas de tal manera que en su interior se pudieran deslizar cajones horizontales o verticales. Todas las vitrinas de grandes dimensiones y los cajones independientes estaban recubiertos de plexiglás. Las caras exteriores de las unidades de cajones se pintaron para que tuvieran un acabado gris metálico. En los costados y en los frentes de estas estructuras planas se situaban los interruptores eléctricos y tiradores empotrados. No se pusieron leyen-

Foto: cortesía del autor



Vista de la unidad de cajones, en la que se puede ver el terminal de computadora y cajones de depósito verticales y horizontales.

das ni etiquetas en la parte exterior de las unidades.

Los objetos se colocaron por tipos y culturas y fueron elegidos para ilustrar la diversidad de nuestras colecciones. Colocamos la menor cantidad posible de etiquetas, poniéndolas al lado o debajo de los objetos, con indicación de la cultura, el nombre y el número de inventario. Cerca se instaló una computadora que permitía a los visitantes obtener información suplementaria. Combinadas, la unidad didáctica y la de cajones albergaban aproximadamente el 90% de la colección Cree que posee el Museo Glenbow y presentaban una amplia variedad de objetos, tales como vestidos, recipientes, armas, utensilios e instrumentos musicales. En la unidad de vitrinas y en la de cajones se instalaron únicamente sistemas de luz accionados manualmente que iluminaban el contenido de cada unidad durante breves períodos.

Reacciones variadas

Una vez terminada la instalación, los depósitos accesibles al público fueron objeto de una estrecha supervisión para conocer la reacción de los visitantes y las necesidades de mantenimiento. El seguimiento incluía observaciones del personal (por ejemplo, controles periódicos de los soportes, el mecanismo de cada cajón, las computadoras, las etiquetas, etc.) y preguntas a los visitantes. Poco después de la inauguración se puso de manifiesto un problema fundamental: la reacción del público ante las unidades de cajones era muy escasa. Los visitantes, en su mayoría, no entraban en esta zona y preferían concentrarse en el espacio didáctico. Quienes se aventuraban se limitaban a «probar» el sistema de iluminación accionado manualmente o el mecanismo de deslizamiento de los cajones.

Los visitantes no entraban en el área de depósitos accesibles o no la utilizaban porque no entendían su finalidad. Este espacio no se parecía a nada que hubieran visto antes, ni en la zona didáctica adyacente ni en el resto del museo. Los sistemas de depósitos accesibles al público eran totalmente nuevos para los visitantes. La finalidad puede ser clara para el personal del museo, pero el diseño y la disposición del área no contribuyen necesariamente a lograr el objetivo perseguido, a saber, facilitar un mayor acceso al público. Los detractores del sistema argumentan que el mínimo de etiquetas y la gran concentración de objetos desalientan el aprendizaje. Sus defensores sostienen que ese razonamiento parte del supuesto de que las unidades de depósitos accesibles al público persiguen los mismos objetivos que las exposiciones.

Una unidad de depósitos accesibles al público no es una exposición ni pretende serlo. El proyecto de Glenbow no se

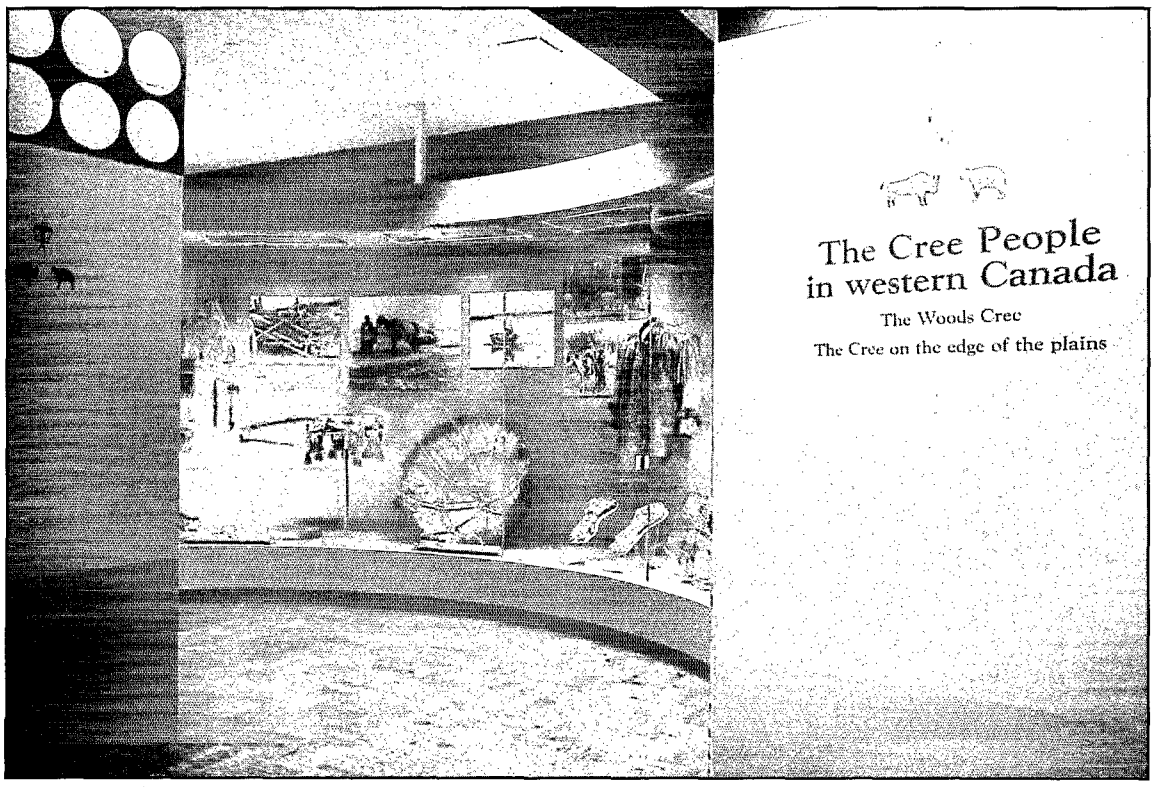


Foto: cortesía del autor

Entrada a la exposición didáctica en forma de media luna.

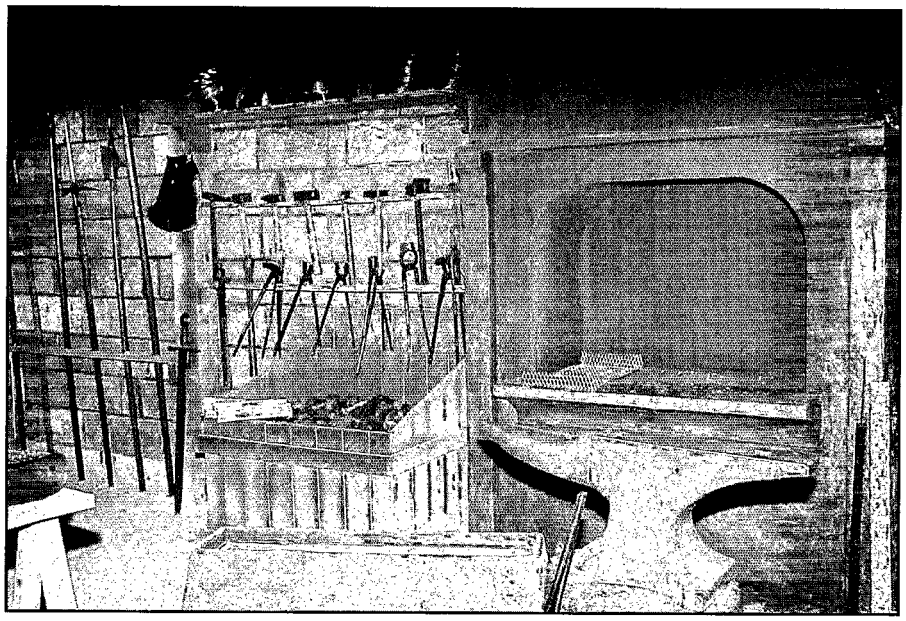
concibió con ese propósito. Comprendía tres componentes: un área interpretativa y de programas, otra de exposición didáctica y una tercera con unidades de cajones. Juntos, estos espacios diferenciados brindaban al público una experiencia distinta del museo; por separado, presentaban una gran cantidad de objetos y permitían participar en programas y actividades especiales.

El problema aparece cuando las unidades de depósitos accesibles al público se consideran aisladamente. No son exposiciones, tampoco depósitos convencionales, y el público está poco preparado, o quizá poco predispuesto, a utilizarlas. Al ser interrogados, la mayoría de los visitantes reconocían ignorar qué era dicha zona, no comprendían por qué había sido creada o cómo se suponía que había que utilizarla. Estaban interesados en los objetos, pero se sentían intimidados por la imponente concepción espacial, semejante a una enorme caja, y frustrados por la escasez de etiquetas. Era un espacio inesperado, que no facilitaba ni la información ni el contexto «convencionales» de una exposición.

¿Para qué sirve, entonces, una unidad de depósitos accesibles al público, si no es una exposición? Para presentar un gran número de objetos en un contexto original y hacer que los visitantes tomen conciencia del acervo oculto del museo. Estos criterios suelen citarse como las principales razones que llevan a diseñar depósitos accesibles al público. Pero, ¿actúa este tipo de «exposición voluminosa» como catalizador del aprendizaje o es visualmente abrumador? ¿Es posible presentar estas unidades por separado o resultan más adecuadas como complementos de una exposición más vasta? A medida que el público y el personal del museo utilizaban los depósitos accesibles, estas preguntas fueron cobrando más importancia. El seguimiento inicial sugirió algunas respuestas: quizá las unidades eran demasiado grandes y habría que complementar las exposiciones convencionales con sus versiones reducidas; la presentación en cantidad es útil, pero resulta más eficaz si se inscribe en un contexto interpretativo normal. Esto pone también de manifiesto una de las principales características de los depósitos accesibles al público: su tamaño. La mayoría de los sistemas de este tipo son grandes, pesados y visualmente imponentes. El proyecto piloto de Glenbow ocupaba más espacio que los armarios de depósito convencionales, pero contenía menos objetos. También era mucho más pesado y ejercía una presión considerable sobre el suelo. Por su tamaño y su color gris, varios visitantes lo calificaron de poco atractivo.

La utilización de este nuevo sistema por el personal y el público fue revelando otros problemas. Como la mayor parte de la colección Cree se encontraba en depósitos accesibles al público, la nueva unidad obstaculizaba en realidad el acceso del personal a objetos que necesitaban para estudiarlos o para prestarlos a otros museos. Resultaba difícil trasladar o desmontar los cajones para extraer los objetos que contenían. Además, las unidades habían sido diseñadas para un tipo y un número determinado de objetos: no se prestaban a sustituciones o adiciones.

Foto: cortesía del autor



Vista de la armería reconstituida del siglo XVI en la exposición Guerreros: recorrido mundial a lo largo de cinco siglos.

Aunque los cajones se habían diseñado para que fueran de fácil manejo, su altura, peso y perspectiva dificultaban el acceso a los niños y a las personas que se desplazaban en silla de ruedas.

Con el tiempo, la manipulación constante de los cajones resultó también un peligro para la integridad de los objetos. Pese al cuidadoso diseño de su estructura, el movimiento provocó desperfectos en los objetos y fue aflojando progresivamente los soportes, sobre todo en los cajones verticales más pequeños.

Resultó también evidente que algunos objetos, por su forma y su tamaño, no podían colocarse fácilmente en los depósitos accesibles al público. Si bien el proyecto resultaba adecuado para objetos etnográficos, su diseño no permitía dar cabida a la considerable variedad de pesos y formas que suele haber en una colección de historia cultural, sobre todo los numerosos vestidos y tejidos que posee el museo. Las ropas y los maniquíes sólo podían colocarse en grandes vitrinas empotradas en las unidades de cajones, pese a que los maniquíes eran más pequeños que los de las exposiciones convencionales. Los tejidos planteaban un problema aun mayor, porque no existía por entonces ningún sistema de depósito accesible al público que pudiera almacenar tejidos sin deteriorarlos[2]. Con los demás objetos, los problemas de conservación pudieron resolverse y muy pocas piezas sufrieron daños, pero los tejidos y los vestidos eran demasiado grandes o requerían soportes muy complejos para las posibilidades de la unidad. Cuando había maniquíes, se colocaban en cajones alargados y de poco grosor o en vitrinas especiales. Pero ninguna de estas opciones permitía exhibir un mayor número de piezas de este tipo y limitaba también la forma de presentación.

¿Cuál es el valor de la unidad como instrumento de investigación? ¿Cómo resultaba en comparación con las instalaciones habituales de almacenamiento y de qué manera influía en las posibilidades de investigación? Los depósitos accesibles al público permiten a los investigadores examinar un número importante de objetos y elegir aquellos que les interesan. Esto es suficiente cuando se trata de una investigación ocasional, pero complica la tarea de los especialistas que necesitan manipular las piezas. En el experimento de Glenbow, gran parte de la colección Cree se encontraba en depósitos accesibles al público y, de hecho, no estaba disponible para efectuar investigaciones detalladas, ya que se encontraba en un piso distinto del de las demás reservas del museo y era difícil retirar los objetos de las unidades didácticas o de cajones.

Evaluación del proyecto

¿Qué probó este experimento? Al contrario de lo que consideran la mayoría de las evaluaciones, el proyecto piloto de depósitos accesibles al público no fue un fracaso rotundo, porque proporcionó valiosa información sobre los visitantes, las colecciones, las exposiciones y las expectativas. El proyecto piloto de Glenbow fue interrumpido en 1985, principalmente por razones de diseño y de funcionamiento. Poco después de haber sido desmantelado, algunos de sus elementos fueron reinstalados en otras secciones del museo. Algunas unidades de cajones se convirtieron en secciones de investigación y conservación, mientras que las demás se utilizaron para almacenar tejidos enrollados y pieles de animales en la sección de etnología. Aunque el público se mostró poco dispuesto a utilizar los sistemas informáticos concebidos para el experimento, todo el equipo de computadoras fue recuperado y utilizado en otros proyectos y exposiciones. Gracias a este experimento, aprendimos a conocer lo que el público esperaba de las computadoras en aquel contexto y qué grado de información se podía facilitar a los investigadores, tanto ocasionales como sistemáticos.

Sin embargo, los cambios en la concepción general suscitados por este experimento fueron menos aparentes. Los depósitos accesibles al público pusieron de manifiesto el valor de un área interpretativa y de programas, por lo que desde 1985 todas las exposiciones incluyen espacios con ese fin. Se trata de espacios separados y suficientemente

flexibles para acondicionar una gran diversidad de programas y actividades escolares.

Desde 1985, muchas exposiciones han presentado pequeñas unidades de cajones como opciones a las vitrinas de exhibición de objetos o como unidades independientes para colecciones especiales. En ambos casos aumenta el número de objetos que se exponen y el acceso a una variedad mayor de colecciones. Las unidades independientes también permiten agrupar objetos relacionados con un tema determinado de exposición. A menudo se trata de objetos pequeños (por ejemplo, medallas e insignias militares) en cajones poco profundos, como en la reciente exposición de Glenbow «Guerreros: recorrido mundial a lo largo de cinco siglos». Esta exposición presenta también muchos objetos recurriendo a otro método: el diorama. Con esta técnica se recrea una armería del siglo XVI del tipo que podía encontrarse en un castillo del sur de Alemania. El diorama contiene gran número de armaduras, armas e instrumentos procedentes de la colección de Glenbow. En este ejemplo se presenta una gran cantidad de objetos, pero el diorama proporciona un contexto interpretativo.

Como experimento sobre espacios de investigación y almacenamiento, los depósitos accesibles al público provocaron otro cambio en el diseño de las exposiciones: las áreas de recursos. Los depósitos accesibles al público demostraron que un área de investigación que contiene objetos dispuestos en grandes unidades de cajones puede ser difícil de manejar, pero el público sigue interesándose por la información. Por eso decidimos modificar el contenido de nuestras exposiciones e introdujimos áreas de lectura y multimedios, con libros, folletos y terminales de computadora. En Glenbow, las áreas de recursos parecen ser, en parte, el producto del cambio intelectual suscitado por el experimento de los depósitos accesibles al público. En la actualidad, las áreas de recursos constituyen la norma en las exposiciones del museo y el público las utiliza con entusiasmo.

Los depósitos accesibles al público han sido y siguen siendo objeto de apasionados debates. Pero el experimento de la Universidad de Colombia Británica y el proyecto piloto de Glenbow permitieron sacar conclusiones fundamentales. Los resultados del experimento de Glenbow han influido profundamente en la manera de diseñar las nuevas exposiciones temporales y permanentes. Como consecuencia de este ejercicio, la comunidad museística ha podido definir más claramente tanto la concepción y el diseño de las muestras, como las necesidades del público. Asimismo, la experiencia piloto ha inspirado una serie de cambios que ahora se aplican a nuestras exposiciones. Ha permitido focalizar la atención en cuestiones como el acceso, la información y el aprendizaje, que siguen siendo fundamentales en la comunidad museística. Gracias al experimento de depósitos accesibles al público y a su legado conceptual, hemos mejorado nuestras exposiciones y el público tiene una experiencia más significativa del museo. ■

1. Michael M. Ames, «Preservation and Access: A Report on an Experiment in Visible Storage», *Gazette*, verano/otoño 1981.
2. Duncan Cameron, *Creating Visual and Intellectual Access to Museum Collections*, Glenbow Museum, 1986 (informe no publicado).

El centro de apoyo a los museos de la Smithsonian Institution: un depósito independiente

U. Vincent Wilcox

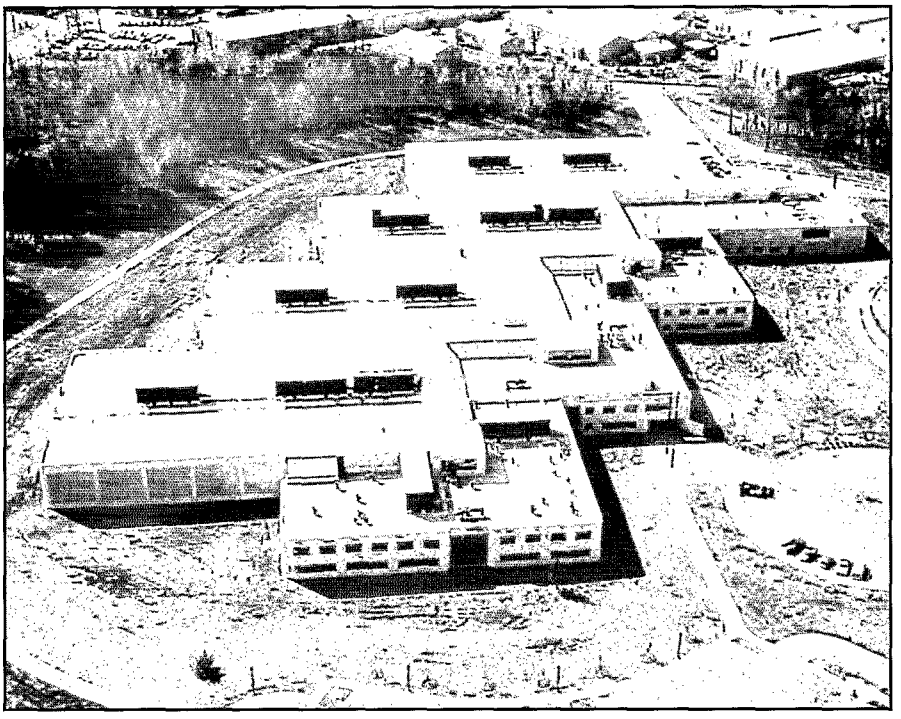
El centro de apoyo a los museos, un servicio innovador de almacenamiento e investigación situado a considerable distancia de la Smithsonian Institution —que tiene su sede en el centro de la ciudad de Washington—, utiliza los últimos adelantos tecnológicos para facilitar las actividades de preservación e investigación. El autor ha participado activamente en la planificación del centro, del que fue nombrado director en 1981, cuando se estaban construyendo las instalaciones. Antes había sido administrador de colecciones del departamento de antropología de la Smithsonian Institution y, previamente, director del departamento de investigación del Museum of the American Indian, de la Fundación Heye, en Nueva York.

El centro de apoyo a los museos de la Smithsonian Institution es un servicio especializado de investigación, conservación y almacenamiento situado en Suitland, Maryland, a unos 10 km al sur del edificio del Capitolio de Washington. Situado en un solar de casi dos hectáreas, este singular edificio en zigzag tiene más de 50.000 m^2 de superficie edificada. No está destinado a la exposición al público, su cometido es ofrecer un entorno óptimo para la preservación y el estudio de las colecciones de la institución.

Es evidente que esta misión entraña una contradicción. Los entornos óptimos para la preservación y el estudio nunca son los mismos ni siempre son compatibles. Las colecciones requieren un medio muy estable, exento de los diferentes agentes de deterioro tales como la luz, el polvo, los insectos nocivos y la temperatura y la humedad extremas. La mera presencia humana puede poner en peligro estas condiciones. Por otra parte, los modernos métodos de investigación y conservación requieren con frecuencia laboratorios especialmente equipados con sistemas independientes de control del ambiente. Las recomendaciones en materia de seguridad sobre escapes y ventilación dificultan el mantenimiento de las normas establecidas para el cuidado a largo plazo de las colecciones. Además, las personas que se ocupan de la investigación y de la conservación tienen necesidades especiales. Requieren servicios básicos tales como comida y bebida, instalaciones sanitarias y, lo que es más importante, un ambiente de trabajo cómodo y agradable.

Conscientes de esta contradicción, los arquitectos del centro crearon un diseño en el que se separan las actividades asociadas a la preservación y el almacenamiento de las relacionadas con la investigación y el estudio. El centro está constituido fundamentalmente por varias unidades integradas en una sola estructura. Cuatro amplias naves de almacenamiento —denominadas *pods* en inglés—, ofrecen un entorno estable y seguro para la conservación a largo plazo de las colecciones. Cada uno de estos *pods* tiene aproximadamente el tamaño de un campo de fútbol americano y tres pisos de altura. Han sido concebidos únicamente para albergar las colecciones y relativamente pocos de sus servicios necesitan personal, salvo los relacionados con la seguridad y el acceso del personal. Independiente y distinto de las naves de almacenamiento es el complejo de dos pisos para oficinas y laboratorios, diseñado para las actividades especializadas de investigación y conservación que se realizan en el centro. En este complejo, los investigadores pueden trabajar con las colecciones en condiciones controladas, sin poner en peligro el medio ambiente de las naves de almacenamiento.

El complejo de oficinas y laboratorios está separado de las cuatro naves de almacenamiento por un amplio pasillo central conocido como «la calle». Con seis metros de ancho y una altura equivalente a la del edificio, la calle es la principal zona de tránsito a través del centro, tanto de las personas como de las colecciones. Piezas de colección de todos los tamaños pueden pasar fácilmente por este pasillo, desde la plataforma de carga que se encuentra a un extremo del edificio hasta casi cualquier punto del centro. Unos ascensores situados en las esquinas de tres de las naves de almacenamiento permiten el acceso desde la calle a todos los niveles de las naves y del complejo de oficinas y laboratorios. Las amplias puertas en el muro de la primera planta del complejo para oficinas y laboratorios permiten el paso de objetos muy grandes o difíciles de transportar en los ascensores.



© Smithsonian Institution

Una instalación con los últimos avances tecnológicos: el centro de apoyo a los museos de la Smithsonian Institution.

Dichos objetos pueden ser elevados directamente desde la calle mediante montacargas o transportadoras de horquilla.

Mantenimiento, limpieza y seguridad

Otro aspecto fundamental en el diseño arquitectónico del centro es su mantenimiento. El edificio debe estar siempre limpio, los servicios auxiliares funcionar correctamente y la integridad estructural mantenerse intacta. La realización de estas tareas puede entrar en conflicto con las actividades programáticas asociadas a la preservación y el estudio de las colecciones. Por consiguiente, las instalaciones no poseen ni ático ni sótano. La planta de energía está situada en una esquina del centro al principio de la calle y los sistemas mecánicos más importantes se encuentran en el tejado. La calle sirve de «columna vertebral» a todos los sistemas del edificio. La corriente eléctrica, el vapor, el agua, la ventilación y las líneas de comunicación salen de la planta de energía hasta la calle, pudiéndose cortar según las necesidades. El mantenimiento de los sistemas puede así llevarse a cabo sin poner en peligro la seguridad y la protección de las áreas del programa. Asimismo, es fácil efectuar importantes mejoras en los servicios auxiliares conforme aumentan las necesidades.

Catorce unidades de tratamiento del aire, tres calderas y tres refrigeradores proporcionan aire especialmente filtrado y acondicionado a todas las zonas del edificio. Los filtros HEPA *(High Efficiency Particulate Air)* eliminan más del 99,8% de las partículas del aire, entre ellas las de polen y los huevos de insectos, proporcionando un ambiente prácticamente sin polvo y reduciendo considerablemente los gastos de limpieza. En la mayoría de los espacios hay termostatos y reguladores de humedad, con bobinas de vapor y calentamiento controladas individualmente, que garantizan niveles de temperatura y humedad constantes en todo el centro.

Un complejo equipo de vigilancia y detección, que dispone de detectores de movimiento y televisión en circuito cerrado, ofrecen una seguridad óptima para las colecciones. Las personas que entran en el centro pasan por un control de seguridad en el que se inspeccionan sus pertenencias y se les entregan unas credenciales para desplazarse dentro del edificio. Estas credenciales incluyen los pases, que son leídos por los lectores de tarjetas situados en las entradas de las diferentes oficinas, laboratorios y áreas de almacenamiento. Codificados según las necesidades específicas de cada uno de los miembros del personal, estos pases cierran las puertas automáticamente y registran el paso de las personas dentro del edificio. En lo que se refiere a la seguridad contra incendios, el centro dispone de una serie de dispositivos de detección de humos y calor, controlados por computadora, que están conectados a un sistema de rociado de agua con cabezales accionados individualmente que se activan con el calor.

Todas las piezas de las colecciones se controlan en la plataforma de carga y en

Foto: cortesía del autor



Las colecciones se transportan a través de la «calle» utilizando vagonetas eléctricas y carritos especialmente diseñados.

la oficina de expedición. Una computadora registra el transporte de todas las colecciones que entran y salen del centro. La oficina de expedición regula asimismo el movimiento de los objetos inventariados, materiales peligrosos y desechos. Existe una zona de almacenamiento independiente destinada exclusivamente al material peligroso y un cuarto de basura refrigerado para los desechos orgánicos que pueden infestarse de insectos.

Un programa integrado de lucha contra insectos contribuye a evitar el desarrollo de plagas que podrían dañar las colecciones. El programa es supervisado por el responsable de la lucha contra las plagas e implica la inspección de todo el material que llega al centro, el control estricto de las zonas reservadas para las comidas y los desechos alimenticios, así como la colocación de más de 2.000 trampas para insectos por todo el centro. Las trampas se inspeccionan regularmente y los insectos que se encuentran en ellas son identificados y registrados. De esta manera, el *Pest Manager* controla la frecuencia de la aparición de las plagas de insectos y evalúa los daños que podrían sufrir las colecciones. Por lo general, una limpieza en profundidad es el método más fácil y eficaz para evitar la aparición de insectos sin necesidad de utilizar productos químicos, potencialmente dañinos. Además, una franja de grava de medio metro de ancho rodea todo el edificio por fuera de los muros exteriores. Esta «zona muerta» contribuye a evitar que los insectos entren en el centro.

Al cuidado de 20 millones de piezas

Las cuatro naves de almacenamiento funcionan como grandes armarios independientes. Con muros exteriores aislantes de medio metro de espesor, cada una tiene una superficie aproximada de 3.250 m^2 y una altura de 8,5 m. Las naves 1 y 2, así como la mitad de la 4 se hallan divididas por plataformas de acero y hormigón en tres niveles independientes de poco más de 2 m de altura cada uno. Unos sistemas de almacenamiento especialmente diseñados, entre ellos armarios cerrados que contienen estanterías, cajones y otro material especializado, albergan más de 20 millones de ejemplares y objetos. Las hileras de armarios suman en conjunto más de 16 km de longitud. Los sistemas de diseño asistido por computadora facilitaron la planificación e instalación de los armarios, y los códigos de barras han simplificado y acelerado la documentación de las colecciones y el control de los inventarios.

La nave 3, conocida como *wet pod* [nave húmeda], está equipada con dispositivos eléctricos a prueba de explosiones, desagües especiales y ventilación independiente para proporcionar un entorno seguro para el almacenamiento de colecciones biológicas conservadas en fluidos (alcohol). Las colecciones embotelladas se almacenan en estanterías y los depósitos se colocan en anaqueles móviles especiales con una estructura de acero en tres niveles. Parte de la nave 4, conocida

como *high bay* [crujía], está destinada al almacenamiento de objetos de gran tamaño, como barcos, cráneos de ballena y monumentos tallados en piedra. Una doble puerta de cierre vertical que sirve de aislante permite el acceso directo desde el exterior.

A diferencia de las naves que carecen de ventanas, el complejo para oficinas y laboratorios posee ventanales que dejan pasar la luz natural y permiten que el personal contemple los bosques y el paisaje circundante. El cristal de estas ventanas y los tubos fluorescentes situados en lo alto de los laboratorios contienen filtros para los rayos ultravioletas potencialmente dañinos. Los olores y gases nocivos se eliminan mediante campanas extractoras y «trompas de elefante». Para la utilización de alcohol y disolventes se dispone de cuartos revestidos de azulejos con sistemas especiales de desagüe e instalaciones fijas a prueba de explosiones. El aire, el gas y el agua desionizada satisfacen las necesidades especiales de investigadores y conservadores. Los equipos de rayos X están instalados en salas provistas de revestimiento de plomo.

El centro de apoyo a los museos alberga el Laboratorio de Conservación Analítica de la Smithsonian Institution y los laboratorios de conservación del Museo Nacional de Historia Americana y del departamento de antropología. El Museo Nacional de Historia Natural dispone en el centro de servicios de almacenamiento y laboratorios para cada uno de sus departamentos científicos, además de su nuevo Laboratorio para la Systematización Molecular. Se cuenta con refrigeradores especiales ultrafríos para la conservación de muestras de ADN y depósitos de gas nitrogenado para conservar muestras de meteoritos. El Museo Nacional de Historia Americana dispone también de espacio para el almacenamiento y el estudio de varias colecciones históricas. Las filiales de las bibliotecas y los servicios fotográficos de la Smithsonian Institution prestan apoyo a las actividades científicas y académicas que se realizan en el centro.



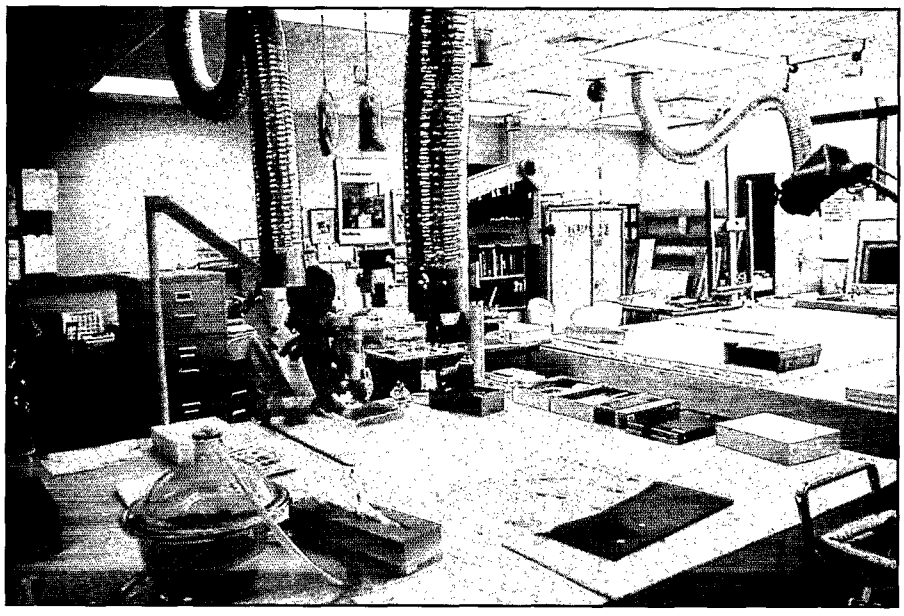
Foto: cortesía del autor

La nave 3 está especialmente diseñada para almacenar colecciones biológicas conservadas en alcohol. Los depósitos se instalan en anaqueles móviles para facilitar el acceso a las muestras.

Diseñado para crecer

El centro de apoyo a los museos fue inaugurado en 1983. La instalación de los equipos especializados de almacenamiento y la transferencia de las colecciones constituyen un proyecto aún en curso. Se está superando el hacinamiento y las condiciones inadecuadas en que se conservaban las colecciones. La preparación de los objetos y las muestras para el transporte y la instalación en el nuevo depósito las realiza personal especialmente formado bajo la supervisión de los restauradores, conservadores y administradores de las colecciones. El objetivo es so-

Foto: cortesía del autor



Los laboratorios de investigación y conservación disponen de campanas extractoras y de «trompas de elefante» para eliminar olores nocivos.

lucionar todos los problemas que planteaba el antiguo sistema de almacenamiento y reunir las colecciones en el centro limpias, inventariadas y sin insectos. El proceso de transferencia podría haber resultado catastrófico para las colecciones de haberlo realizado con excesiva precipitación o de manera descuidada. Sin embargo, ha sido lo mejor que le hubiera podido suceder a los objetos y muestras, pues cada uno ha recibido un cuidado especial y ahora están almacenados en mejores condiciones. El resultado es un modelo de preservación de las colecciones que contribuirá a asegurar su conservación para las generaciones venideras.

El hecho de estar separado de las instalaciones de los museos públicos existentes en Washington suscita preocupaciones sobre la administración del centro. El transporte entre éste y los demás edificios plantea al personal problemas de tiempo: en vez de trasladarse a pie a las reuniones o a las oficinas de sus colegas, ahora dependen de un autobús. Los sistemas básicos de comunicación, como el teléfono, el fax y, en particular, las redes informáticas son cada vez más importantes. La red Internet de comunicación electrónica es una herramienta fundamental para la mayoría de los especialistas y científicos. No sólo la utilizan para comunicarse con colegas fuera de la Smithsonian Institution, sino también para mantenerse en contacto con los diferentes locales de ésta. Por lo tanto, el centro de apoyo a los museos fue uno de los primeros servicios de la institución que dispuso de todas las capacidades que ofrece la red Internet.

Crecer es uno de los objetivos inherentes a la misión de la mayoría de los museos. La Smithsonian Institution ha reconocido que se necesita más espacio para ofrecer al público exposiciones y programas educativos adecuados, así como para proteger y preservar convenientemente las colecciones. La institución ha elaborado un plan a largo plazo para ampliar las instalaciones y brindar así más apoyo a las funciones de índole no pública asociadas a la investigación y la conservación de las colecciones. Todos los museos de la institución, así como la gran biblioteca y las colecciones de archivos, dispondrán de mayor espacio. De reciente construcción y funcionalmente parte del centro son un invernadero para estudios sobre diversidad biológica y un local especial para preparar y estudiar los mamíferos marinos. Pronto empezará a construirse el nuevo centro de recursos culturales del Museo Nacional del Indio de América. La mayoría de sus colecciones, actualmente albergadas en Nueva York, se transferirán a este nuevo edificio próximo al centro de apoyo a los museos y se construirá otro edificio en el Mall de Washington para albergar los servicios públicos del museo. Finalmente, se construirán nuevas naves y más oficinas y laboratorios en el edificio actual del centro de apoyo a los museos. A largo plazo habrá, probablemente, una mayor separación entre los servicios concebidos específicamente para los programas públicos y los dedicados a la investigación y conservación de las colecciones. El centro de apoyo a los museos puede considerarse un modelo de las futuras instalaciones destinadas a la investigación y el almacenamiento. ■

Almacenamiento temporal: un desafío para el Museo Nacional de Dinamarca

Torben Lundbaek

No hay mal que por bien no venga: la improba tarea de sacar la colección etnográfica del Museo Nacional de Dinamarca tuvo como resultado la creación de un sistema informatizado ultramoderno para la gestión de colecciones y la investigación. El autor de este artículo es miembro del consejo de administración del museo y jefe del departamento de etnografía; ha sido presidente del Comité Nacional del ICOM.

A mediados de los años ochenta se asignaron al Museo Nacional de Dinamarca en Copenhague considerables recursos financieros para emprender un plan de modernización radical que incluía la reconstrucción de los locales del edificio principal, donde se encontraba el departamento de etnografía. Las obras fueron tan importantes que mientras se realizaban fue preciso evacuar las exposiciones, los almacenes, los archivos, la biblioteca, las oficinas y los laboratorios del departamento que ocupaban un área de unos 8.000 m^2.

El departamento de etnografía tuvo su origen en el Museo Etnográfico Real, que se inauguró en 1849 y se convirtió en el primer museo de etnografía general del mundo. En 1892, el museo fue incorporado al recientemente creado Museo Nacional de Dinamarca, junto con las colecciones nacionales y clásicas que habían sido transferidas entretanto al mismo edificio.

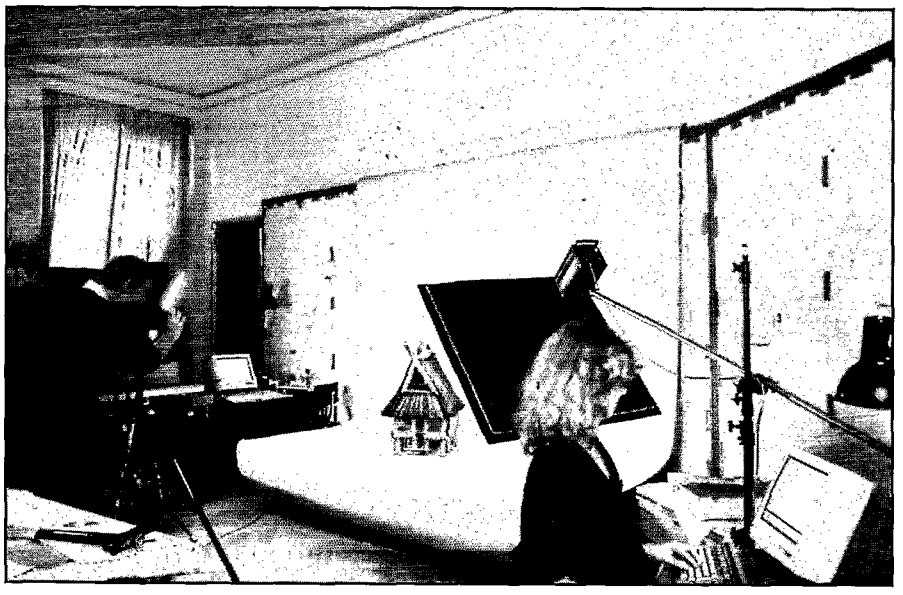
La colección de etnografía de Copenhague es de gran importancia internacional. Su núcleo se remonta al Royal Kunstkammer en los siglos XVII y XVIII, y es uno de los más grandes y mejor documentados en su género. La parte de la colección que fue adquirida en la primera mitad del siglo pasado comprende una gran cantidad de material que no está representado en museos etnográficos de creación más reciente. Incluye, además, varias colecciones especiales sumamente valiosas, entre ellas la relativa a los esquimales. La colección completa consta de unos 150.000 objetos etnográficos y de un número comparable de piezas arqueológicas, a los cuales se agregan grandes archivos, una importante colección de fotos y una fonoteca, así como la biblioteca del departamento.

Durante el período de planificación, pronto resultó evidente que sería necesario evacuar todo el departamento del área del edificio. Dado que el traslado exigiría

© Jytte Nielsen



Se necesitaron trajes especiales de seguridad para eliminar el DDT.



© Jytte Nielsen

Se añade nueva información y se toman fotografías antes de embalar.

ocuparse de cada pieza, se decidió reservar recursos y tiempo para reinventariar la colección electrónicamente. Ahora bien, como el tiempo no permitía la observación y el registro detallados de toda la colección, se dio prioridad a la parte etnográfica, dejando la arqueológica para más tarde.

Un proceso en cinco etapas

El programa relacionado con las piezas etnográficas debía comprender cinco etapas: a) compilar una base de datos informatizada con los datos más importantes relativos a cada pieza procedentes de los inventarios, tarjetas de ingreso y archivos existentes; b) efectuar una limpieza exhaustiva, comprendida la eliminación de antiguos plaguicidas venenosos mediante métodos muy complicados, lo cual exigía un traje especial de seguridad; c) crear un archivo fotográfico de todas las piezas, registrando electrónicamente cada una de ellas en la base de datos; d) agregar nuevas observaciones y corregir o completar los datos escritos existentes acerca de las piezas, incluyendo la evaluación del conservador sobre su estado y sus necesidades en materia de conservación; e) embalar y trasladar cuidadosamente toda la colección, asegurándose de que la información sobre la ubicación física de cada pieza se pudiera obtener en cualquier momento mediante la base de datos.

El proyecto fue planeado en colaboración con la unidad de documentación del museo, de reciente creación, con el departamento de conservación y con los colegas encargados del traslado. Se elaboró un cronograma detallado para toda la operación.

Mientras la unidad de documentación concebía el sistema de inventario general computarizado, que habría de ser utilizado por todos los departamentos del museo, había que tomar decisiones acerca de las categorías especiales de información que se deberían incluir en el inventario etnográfico. El estudio ulterior de los tesauros existentes reveló que sólo se podrían utilizar algunas categorías y que habría que elaborar listas sistemáticas apropiadas de funciones, materiales, técnicas, grupos étnicos, áreas geográficas, períodos históricos, etc.

El sector del edificio principal donde se encontraba, y donde volvió a instalarse, el departamento de etnografía, se cerró al público en marzo de 1988. Diez conservadores se pusieron a trabajar en el nuevo inventario de piezas etnográficas; durante todo un año se concentraron, cada uno en su campo regional, en crear la base de datos informatizada según el nuevo sistema.

El embalaje y el traslado fueron realizados el año siguiente. A cada uno de los conservadores se le asignó un restaurador, un asistente técnico y un estudiante; cada equipo era responsable de una colección regional definida de unas 10.000 a

15.000 piezas, que debería ser tratada según un cronograma mensual estricto. Los datos correspondientes a cada pieza se registraban en la flamante base de datos, se tenía en cuenta la información vieja y se agregaba la información nueva. A continuación se fotografiaban las piezas con una cámara especialmente construida conectada al sistema de datos electrónico, que formaba parte de una instalación fotográfica permanente que cada equipo tenía a su disposición. Las fotografías recibían automáticamente un número vinculado al número que el museo había asignado a la pieza. Un fotógrafo de la unidad de documentación formó a los equipos en la técnica de la fotografía y examinaba diariamente las fotografías del día anterior a fin de aprobarlas o decidir si era preciso volver a fotografiar la pieza antes de embalarla. Las diapositivas así obtenidas se transferían luego a un videodisco que podía consultarse automáticamente mediante el sistema de base de datos.

El registro de las colecciones arqueológicas se efectuó de manera más sumaria, y las piezas no se fotografiaron antes de embalarlas y trasladarlas. Se está levantando un inventario más exhaustivo de las piezas arqueológicas que constituyen la colección de Groenlandia, parte de la cual está restituyendo el Museo Nacional de Dinamarca al Museo Nacional de Groenlandia[1]. El departamento prevé continuar reinventariando las colecciones arqueológicas más adelante.

Los conservadores evaluaron el estado de conservación de cada pieza y se ocuparon del embalaje propiamente dicho. Los objetos en malas condiciones se dejaron de lado para aplicarles un tratamiento de conservación, mientras que los demás se embalaron para el almacenamiento. Las piezas de gran tamaño se envolvieron separadamente y se trasladaron a los almacenes recién construidos en los edificios del museo en las afueras de Copenhague, en tanto que las más pequeñas se guardaron en contenedores que se enviaron a almacenes temporales situados fuera de la ciudad. La unidad especial encargada de proveer a los equipos de enormes cantidades de material de embalaje profesional se ocupaba también del transporte, que era seguido de un registro electrónico de los datos relacionados con la salida efectiva de los contenedores y piezas del edificio, así como con la nueva ubicación de cada contenedor y de cada pieza del museo. Al principio, muchos de los miembros de los equipos estaban preocupados por quedar inmovilizados con una tarea aparentemente monótona durante tanto tiempo. No obstante, el manejo de un número tan grande de piezas del museo resultó una experiencia muy positiva para los participantes. En condiciones a menudo difíciles, trabajaron con mucho esfuerzo y competencia, concluyendo el proyecto tal como estaba previsto, a pesar del limitado tiempo disponible.

El traslado de la colección se efectuó en 1989 y a fines del mismo año se trasladaron también las oficinas, los archivos y la biblioteca. En 1990 y 1991 se instalaron oficinas temporales para el personal en uno de los edificios del museo fuera de Copenhague. A pesar de lo restringido del espacio y de la inaccesibilidad de las colecciones, el personal logró elaborar planes detallados para las nuevas exposiciones etnográficas en colaboración con arquitectos competentes. Éstas consistirían en una exposición introductoria permanente que ocuparía unas veinte salas con piezas seleccionadas de muchos países y una exposición de estudio, de análogas dimensiones, que podría funcionar como una especie de almacén abierto. A esto se añadiría un área para exposiciones temáticas semipermanentes y un espacio reservado para exposiciones temporales.


© Poul Mork

Desembalaje de las piezas para las nuevas exposiciones.

La base de datos informatizada: ahorro de tiempo y espacio

Ya a esta altura, el nuevo inventario electrónico de datos demostró ser un instrumento único para seleccionar las piezas de exposición más indicadas. Sin él, esta cuidadosa planificación no habría sido posible en tan poco tiempo. También resultó muy útil para planificar la colección de estudio. A fin de ahorrar espacio, toda la información destinada al público, incluidos los textos que comúnmente facilita un museo, se almacenaron en computadoras en las salas de exposición. La información acerca de la función de cada pieza, su origen, historia dentro del museo, materiales y dimensiones, se obtuvo automáticamente del nuevo sistema de inventario y se combinó con información léxica relativa a las culturas de origen, ocupación, técnica, expediciones, coleccionistas, etc. El enfoque consistente en permitir a los visitantes que escogieran la información deseada por medio de un sistema de datos interactivo y fácilmente comprensible tuvo mucho éxito.

A fines de 1991 se volvieron a trasladar al departamento las oficinas, los archivos y la biblioteca, seguidas de la instalación de las nuevas exposiciones, que abrieron al público en 1992. También en este caso el procedimiento se planificó cuidadosamente sobre la base de datos informatizados. Desde una estación central dotada de cinco unidades de desembala-

je se fueron dirigiendo las piezas hasta el centro de montaje situado en el sector de exposiciones recién construido.

El proceso de desembalaje e instalación de piezas ha continuado desde la reapertura del museo, respetando el cronograma para el acondicionamiento de nuevos almacenes, que aún está en curso. A este respecto, se ha dado prioridad a las piezas necesarias para las nuevas exposiciones permanentes y temporales, pero pronto se habrá terminado de desembalar el resto de la colección y el departamento podrá dar nuevamente pleno acceso a los colegas del museo y a otros investigadores para que estudien las colecciones.

Entretanto, el departamento ha comprobado con satisfacción que, si bien la mayor parte de las piezas eran inaccesibles, ha resultado fácil responder a consultas que habrían requerido meses de dura labor si se hubiesen empleado los métodos anteriores. Por ejemplo, en lugar de buscar los negativos o trasladar las piezas al estudio fotográfico del museo, ahora es posible recuperar en pantalla más de 100.000 fotografías almacenadas y obtener una copia de cualquiera de ellas sólo con oprimir un botón, la misma que se puede utilizar para fines de identificación o estudio. De manera análoga, un texto almacenado en la base de datos se puede imprimir en segundos.

El sistema, que está siendo perfeccionado para transformarlo en una técnica que digitalice información complementaria y fotografías, ha sido especialmente elogiado por investigadores visitantes quienes, tras recibir una breve instrucción, pueden efectuar las consultas por sí mismos. El sistema contiene datos viejos, que será preciso corregir luego de un estudio más detallado, así como datos nuevos agregados apresuradamente. Tras una revisión más detenida, también permitirá investigar por medio de una red externa y facilitará la producción de publicaciones multimedios.

La revisión intensiva de la colección, que fue preciso efectuar antes de evacuarla, ha dado origen a un excelente sistema de gestión de las colecciones. Este tipo de empresa en un museo tan grande habría sido imposible en circunstancias corrientes, pero ha dado como resultado un profundo conocimiento de la colección y su estado, y ha facilitado la comparación de información que a veces remontaba a más de un siglo con piezas cuya identidad era hasta entonces incierta. Una vez que se haya terminado de desembalar e informatizar la nueva ubicación de todas las piezas, será más fácil el acceso a la colección completa.

El Museo Nacional puede ahora jactarse de muchas novedades. Al haber techado con vidrio los patios del antiguo museo se ha podido ofrecer al público muchos y muy variados servicios modernos. El nuevo vestíbulo central da acceso a un restaurante, una biblioteca pública, un cine, aulas y a una vasta área dedicada a exposiciones temporales. Ésta ha recibido el nombre de *Egmonthallen,* por la fundación que, en colaboración con el gobierno de Dinamarca, financió la renovación del museo. No hay duda de que la modernización fue un éxito. Las nuevas exposiciones han sido objeto de numerosos comentarios, por lo general favorables, y el número de visitantes se ha duplicado con creces. En 1994, el museo recibió el galardón de «Museo Europeo del Año»[2].

La perspectiva de éxito fue una motivación intensa para el personal del departamento de etnografía. Todos estuvieron dispuestos a concentrarse en este esfuerzo extraordinario, previendo (acertadamente, según se vio después) que más tarde cosecharían el fruto de años de dura labor. ■

1. Véase, *Museum Internacional,* n.° 182 (vol. 46, n.° 2, 1994) – Ed.
2. Se puede obtener en el Museo Nacional de Dinamarca una videocinta en inglés que documenta la labor descrita en este artículo.

Nuevas perspectivas en África

Mubiana Luhila, Lydia A. Koranteng, Alain Godonou

Los museos del África subsahariana se enfrentan con graves problemas de conservación y almacenamiento de colecciones que están compuestas esencialmente de materiales orgánicos, por lo que están expuestas a procesos de deterioro extremado general y, en muchos casos, irreversible. El proyecto PREMA 1990-2000, destinado a formar profesionales africanos en este ámbito, fue creado por el Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICCROM) en Roma. Los tres artículos siguientes, escritos por especialistas formados en el PREMA, constituyen una prueba fehaciente de que dicha formación, combinada con el sentido de iniciativa, determinación e inventiva, pueden producir resultados sorprendentes.

De un verdadero desorden a un orden posible: la historia de una experiencia positiva en Zambia

(Mubiana Luhila)

El Museo Livingstone, situado en la ciudad del mismo nombre (Zambia), es el más importante del país por su tamaño, sus colecciones, sus servicios y su personal. Su historia empezó en 1930, con la adquisición de los primeros objetos (por entonces exclusivamente etnográficos). Se trata del museo más antiguo de Zambia.

La parte más antigua del edificio, donde se encuentra actualmente el museo, fue edificada en 1950. A medida que iban creciendo las colecciones, fue aumentando también la necesidad de albergarlas adecuadamente. En 1961, el museo poseía 1.022 objetos etnográficos, 8.118 documentos y objetos históricos, 9.822 objetos provenientes de yacimientos prehistóricos y 204.986 especímenes de historia natural. Se construyeron varios locales anexos a fin de dar cabida a diversas colecciones, así como un ala para la enseñanza y un taller. Hasta 1990, el museo concentró sus esfuerzos en las adquisiciones, sin preocuparse mucho de la gestión de las colecciones, la conservación preventiva y la documentación. Sólo a fines de los años ochenta se empezó a tomar conciencia de las consecuencias de este descuido.

En febrero de 1990 se confió al autor de este artículo (Universidad de Zambia, curso universitario del PREMA) la tarea de crear y desarrollar un departamento de conservación para atender las necesidades del museo en este campo. Fue, y sigue siendo, una tarea inmensa. Sin embargo, con la ayuda del ICCROM y del Consejo de Investigaciones de Ciencias Sociales de los Estados Unidos de América —instituciones que proporcionaron equipo, material y formación— hemos logrado que el departamento disponga de una base sólida en términos de competencias y servicios. En 1994, el departamento había establecido ya un laboratorio de conservación básico y contratado a otros cuatro asistentes responsables de la conservación preventiva de la colección etnográfica, el material documental escrito y los archivos, los especímenes de historia natural y los objetos prehistóricos.

Un examen de los siete almacenes del museo efectuado en marzo de 1990 constató los siguientes problemas comunes: altos niveles de infestación por insectos; depósitos y unidades de almacenamiento abarrotados de objetos que llenaban a menudo cajas que yacían en el suelo; soportes no conformes con las normas en algunas unidades; buenas condiciones climáticas, por lo general, en los almacenes situados al nivel del suelo, pero poco satisfactorias en los almacenes subterráneos, debido a la filtración de agua durante la estación de lluvias; exceso de luz debido a la incidencia directa de los rayos de sol en los almacenes y los objetos; documentación inadecuada; carencia de un inventario de las colecciones y de un sistema de localización de los objetos. Era evidente que había que modificar la situación si se deseaba dar una buena esperanza de vida a los objetos y hacer que las colecciones fueran más útiles, tanto para el museo como para el público.

Se propuso, pues, al director un «Proyecto de mejora del almacenamiento», cuyos objetivos eran: a) organizar de modo completo y manejable toda la documentación de la colección para permitir que los usuarios localizaran los objetos lo más rápidamente posible; b) mejorar las condiciones de almacenamiento para reducir el abarrotamiento; limitar los efec-

tos negativos de la luz, el clima y los insectos; proporcionar mejores soportes a los objetos; c) hacer un inventario de las colecciones para identificar los objetos que figuraban en el registro de entradas, pero que no estaban en el museo, así como los objetos que estaban en el museo, pero que no habían sido inscritos en el registro. La propuesta fue aceptada y se asignaron fondos para iniciar la labor. El proyecto habría de realizarse colección por colección, empezando por la de etnografía.

La escasez de documentación

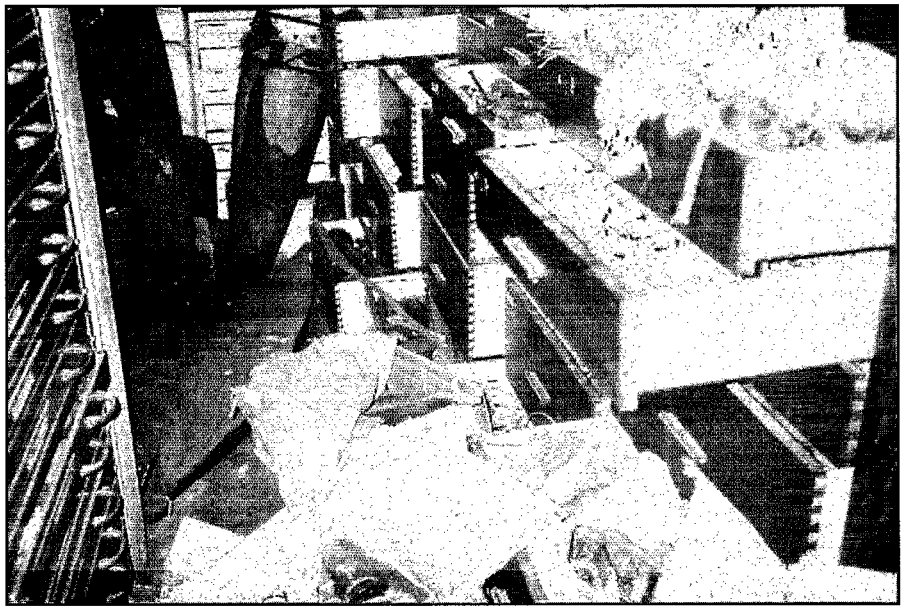
La documentación de la colección etnográfica estaba compuesta de un registro de entradas y fichas de catálogo clasificadas únicamente por número. No había ficheros de formularios para el trabajo de campo, ni fichas de catalogación por grupo étnico y tipo de objeto, ni registro de los movimientos de los objetos, ni sistema de localización de los objetos. Así pues, decidimos crear un sistema de documentación más funcional. Esto suponía comprobar que la información del registro de entradas era completa (por razones desconocidas, con los años se habían ido elaborando tres registros de entrada con datos diferentes); crear fichas por grupo étnico y por tipo de objeto que facilitarían la utilización de la colección por los conservadores (para subsanar lagunas en la colección) y los investigadores; abrir un registro de movimientos de los objetos para poder seguir siempre su pista; por último, crear un plan de ubicación de los objetos en los almacenes e integrarlo en la documentación, para disponer así de un sistema de recuperación (localización).

El proyecto fue discutido con los funcionarios del ICCROM que fueron a Zambia en agosto de 1990 para preparar un curso de tres meses de duración sobre gestión de la conservación que se realizaría en el Museo Livingstone en 1991. Se llegó a un acuerdo para que el proyecto PREMA del ICCROM financiara la labor de documentación por un importe total de 3.725 dólares EEUU. Esta cantidad cubría la elaboración de 33.000 nuevas fichas de catálogo, la compra de 15 muebles-fichero, el salario de tres documentalistas interinos que colaboraron con el autor y dos asistentes de conservación que constituyeron el equipo del proyecto.

La primera etapa consistió en la verificación de los datos falsos o que faltaban en el registro N.º 3. Esta labor continuó hasta que estuvimos convencidos de que disponíamos de un registro de entrada fidedigno. En la siguiente etapa se prepararon fichas de catálogo a partir de la información proveniente del registro y de las fichas existentes. El 30 de noviembre de 1990 pudimos completar y clasificar en el mueble-fichero que acabábamos de adquirir las fichas de catálogo por número de entrada, grupo étnico y tipo de objeto. El sistema de documentación permitía ahora al conservador comprobar en qué campos era débil la colección y los investigadores podían identificar fácilmente lo que buscaban. (Desafortunadamente, como no existía un sistema de salvaguardia de los formularios para el trabajo de campo, muchos de estos datos se perdieron, por lo que no se pudo ejecutar nuestro plan de salvaguardia de la información).

La realización de la tarea siguiente, es decir, la creación de un sistema de localización y recuperación, dependía de que se completara el trabajo de mejoramiento de las condiciones de almacenamiento. La colección etnográfica se encontraba en dos almacenes, uno de ellos situado inmediatamente encima del otro. Ambos estaban repletos de objetos y muchos de éstos, amontonados en el suelo, estorbaban el paso. La mayor parte de las estanterías estaban atestadas de objetos que se

Foto: cortesía del autor



De un verdadero desorden...

deformaban o rayaban al manipularlos. En el almacén de la planta baja la humedad era de 100% durante la estación de lluvias, debido a las filtraciones a través de los tabiques que daban al sótano. La colección estaba en peligro y había que encontrar otro espacio donde almacenarla.

Empezamos por desinfectar la colección, reducir la incidencia de la luz, trasladar los objetos a un espacio más seguro, descongestionar el almacén, instalar soportes adecuados para los objetos y establecer un sistema de localización. Esta fase se inició en febrero de 1991. Se cambiaron las ventanas rotas que permitían la entrada de polvo, insectos y gatos, y se pintaron de blanco por dentro y de negro por fuera para filtrar la luz del sol. Estas dos obras costaron 50 dólares. Preparamos luego la desinfección de ambos almacenes con un insecticida a base de gammahexano *(Gammexane N.º 22 smoke generators)*. Consideramos que se trataba de un método eficaz y seguro, teniendo en cuenta, además, que se aplicó un sábado, día en que el personal no trabajaba, repitiéndose la operación dos semanas después.

Un trabajo de equipo

Se hizo un llamamiento a eventuales donantes, en Zambia, para encontrar fondos a fin de construir un almacén de 230 m² donde pudieran transportarse los objetos del almacén situado en el sótano. Entretanto, se comenzó el mejoramiento de las condiciones de almacenamiento en el almacén de la planta baja. En marzo de 1991, se constituyó un equipo de trabajo del que formaban parte el autor de este artículo, dos asistentes de conservación y tres asistentes de investigación. Los miembros del equipo recibieron formación para la manipulación de los objetos.

La sala de estudios arqueológicos de 30 m² del museo sirvió de almacén temporal. Se instalaron estanterías por valor de 400 dólares cubiertas con hojas de politeno (donación del ICCROM) para proteger los objetos. Todos los objetos que estaban en el suelo del almacén se limpiaron y transportaron a la sala de estudio, con lo que se ganó espacio para una sala de trabajo. A continuación, se trasladaron los objetos, estantería por estantería, a la sala de trabajo, y se limpiaron y acolcharon las estanterías; después se limpiaron los objetos (la mayor parte con aspiradora) y se colocaron de nuevo en las estanterías dejando el espacio conveniente entre cada uno de ellos. Cuando se consideró necesario, se instaló un acolchamiento suplementario con papel de seda.

Cuando el 2 de septiembre de 1991 se inició el curso de tres meses de duración del PREMA, aún no se habían conseguido fondos suficientes para la construcción del almacén y tampoco se había podido iniciar el transporte de la colección del almacén del sótano. Sin embargo, como los objetos estaban en peligro y era menester ponerlos a salvo, la administración del museo decidió albergarlos en la galería de exposiciones temporales del museo.

Este espacio, sin embargo, no disponía de estantes para el almacenamiento y los del almacén estaban en muy mal estado como para adaptarlos. El museo no contaba con fondos para construir

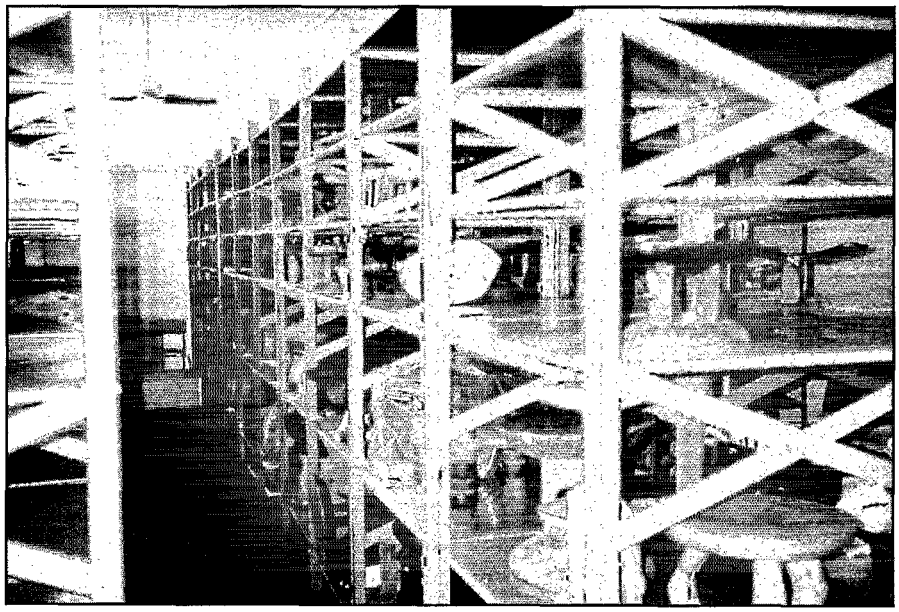


Foto: cortesía del autor

... a un orden posible; pero para lograr esta etapa un equipo de veintidós personas trabajó durante dos meses.

nuevos estantes. Se solicitó con este objeto una subvención de 18.000 dólares al Alto Comisionado Británico en Zambia que recibió una respuesta favorable, lo que permitió que las unidades de almacenamiento llegaran al museo a principios de noviembre de 1991.

Casi inmediatamente, se empezó a transportar objetos del almacén y de la sala de estudios arqueológicos, con un equipo de trabajo constituido por los participantes en el curso del PREMA. Al finalizar el curso, el 30 de noviembre de 1991, las cuatro quintas partes de los objetos ya habían sido trasladadas al nuevo almacén. En enero de 1992 se creó un equipo compuesto por todos los participantes en el curso PREMA-Zambia del museo para terminar la tarea y en marzo de 1992 se había almacenado toda la colección en un nuevo almacén con condiciones climáticas satisfactorias. Algunas estanterías se cubrieron con hojas de politeno para proteger los objetos del polvo y los insectos; sin embargo, como las hojas se agotaron, esta parte del trabajo sólo se pudo acabar en 1994, cuando pudieron adquirirse hojas suplementarias.

Se creó un sistema sencillo de localización de los objetos. Todas las unidades de almacenamiento se clasificaron de acuerdo con un sistema alfabético-numérico de A a S. En el almacén de la planta baja se instalaron todas las unidades de A a N y en el nuevo almacén las unidades de O a S. Se asignó un número a cada estantería a partir de la estantería inferior, dándose a cada compartimiento de una unidad mayor un número romano. Por ejemplo, si la ubicación de un objeto es R.4.III, el objeto se encuentra en el nuevo almacén, en el compartimiento III de la nueva estantería 4 de la unidad R. Ésta es la unidad de almacenamiento del objeto y siempre se lo encontrará ahí. Se elaboraron listas de almacenamiento por estantería, con información sobre cada objeto de cada unidad de almacenamiento registrada en un formulario especial. Sirven de listas de inventario y están depositadas de modo permanente en la unidad de almacenamiento.

Al preparar las listas por estantería y el inventario, descubrimos que algunos objetos no tenían número de entrada. Tras un examen minucioso de los archivos, se atribuyó a dichos objetos un número de entrada que se apuntó en el objeto mismo y en la lista por estantería. Al iniciarse la operación, el registro comprendía 10.022 objetos. La lista constaba al final de 11.750 objetos, lo cual significa que 1.728 objetos nunca fueron correctamente registrados.

Tras concluir la elaboración de las listas por estantería, se cubrió cada una de éstas con una hoja de politeno mediante una máquina térmica de sellar. Se elaboró también una lista de los objetos expuestos y se anotó el término «presente» en el registro de entrada. Si no figura esta mención, se considera que el objeto no se encuentra en el museo. Como anteriormente no existía ningún registro de movimientos, es imposible saber dónde se podrían encontrar dichos objetos.

Los números de localización de los objetos de las listas por estantería se apuntaron después en las fichas destinadas a cada objeto del catálogo. Ésta fue la última

pieza del sistema de localización de objetos en el museo y ahora se los puede encontrar en el almacén sin perder tiempo inútilmente. Por razones de seguridad, sin embargo, este proceso se realiza bajo la supervisión del conservador o de su delegado, quien se encarga también del registro separado en el que se consigna el movimiento de los objetos. A las listas de estantería se añade una hoja adicional de registro de objetos en movimiento que sólo se elimina cuando el objeto vuelve a su unidad de almacenamiento.

Tenemos la obligación de legar a la posteridad —intacto y en estado de uso— el patrimonio que conservamos en los museos en nombre del público. La labor realizada en nuestra colección etnográfica es un intento de aportar una contribución en ese sentido. Tal vez hubiéramos podido obtener mejores resultados. Se trataba, sin embargo, de nuestra primera experiencia en este campo y hemos conseguido sustituir el desorden que constituía una amenaza para la existencia misma de los objetos por algo parecido al orden. Hemos aprendido mucho del esfuerzo realizado, lo que nos servirá cuando emprendamos el mejoramiento de la situación de nuestra colección arqueológica.

Trasladar treinta mil objetos: de la confusión a la conservación preventiva en el Museo Nacional de Ghana

(Lydia A. Koranteng)

El Museo Nacional de Ghana, que fue creado inmediatamente después de la independencia en 1957, ha ido perdiendo lentamente su impulso inicial, pues si bien posee una colección de 24.000 piezas —de las cuales el 90% se encuentra en las reservas—, no se ha modificado la presentación en las salas abiertas al público y la última exposición temporal de sus obras remonta a 1980. Al mismo tiempo, sus reservas de 200 m^2 se han utilizado como depósito de distintos materiales, por lo que rápidamente resultó difícil circular por los pasillos y tener acceso a las obras, poniendo así en peligro su integridad. Por consiguiente, era urgente emprender una acción de importancia.

En colaboración con el programa PREMA 1990-2000, el Consejo Nacional de Museos decidió organizar un curso práctico cuyos objetivos fueron los siguientes: dejar en las reservas sólo las estructuras de almacenamiento y las colecciones; reagrupar en las reservas todas las colecciones; volver a hacer el inventario y completarlo; encontrar un objeto, a partir del inventario, en menos de cinco minutos y sin tener que mover más de dos objetos; realizar una exposición temporal. Durante tres meses, veinte miembros del personal de los Museos de Ghana participaron en el curso que incluía un 40% de teoría y un 60% de práctica.

Tras haber extraído de las reservas 30 m^3 de material que no tenía por qué encontrarse en ellas y haber restituido colecciones que se encontraban en las oficinas, se atribuyeron zonas específicas a cada tipo de colección. Asimismo, se aumentó la superficie de estanterías en un 30% y se crearon elementos adaptados a las colecciones de textiles y de cuadros. Una vez que se aseguró la protección contra los robos, los incendios, los insectos y el polvo, y se instaló un sistema de ventilación interna, se asignó un lugar a cada objeto. Sólo entonces se pudo empezar el inventario (que prosiguió una vez finalizado el curso y actualmente está terminado). Asimismo, se elaboró un plan



Foto: corresía del autor

La famosa colección de Reyes de Abomey, de Benin, fue limpiada, desinfectada y transferida a una nueva sala de almacenamiento especialmente equipada.

de conservación preventiva teniendo en cuenta los lugares y las condiciones climáticas.

Durante la realización de estos trabajos, se desplazaron más de 30.000 objetos frágiles y los participantes estaban bastante orgullosos de haber dañado sólo uno de ellos, una pipa de terracota. La operación culminó con la realización de una exposición temporal en la que se describía la función de un museo. Actualmente es posible —e incluso agradable— entrar en las reservas del Museo de Ghana y trabajar sobre sus colecciones.

Trasladar y reacondicionar: el caso de Benin
(Alain Godonou)

En agosto de 1992, el Ministerio de Cultura de Benin inició un programa ambicioso de reorganización de las reservas de los cuatro principales museos nacionales con la ayuda del proyecto PREMA 1990-2000. Es preciso señalar que la situación, que se había degradado a lo largo de los años, era realmente crítica.

El caso más dramático era el del Museo de Historia de Abomey, situado en dos de los antiguos palacios reales clasificados por la UNESCO como parte del patrimonio mundial. El edificio que albergaba la antigua reserva estaba gravemente deteriorado. Los muros estaban agrietados, el techo se estaba pudriendo y el tejado podía hundirse en cualquier momento. La estructura en su conjunto estaba plagada de termitas. La ubicación del edificio, en un paraje inmenso y mal cuidado de 40 hectáreas, favorecía la entrada de ratas e incluso de reptiles.

Salvo algunos armarios, el museo no poseía mobiliario para almacenar los objetos. La mayoría de ellos se encontraban amontonados en el suelo y algunos, que habían sido atacados por los insectos, eran irrecuperables. El inventario, que databa de los años cincuenta, no era fiable, pues nunca se había verificado. Dada la amplitud de los peligros que amenazaban a esta colección histórica excepcional, era imprescindible trasladar los objetos.

En el local elegido, de adobe como el

anterior, se realizaron varios trabajos: tratamiento de muros y maderas contra la infestación, refuerzo de puertas y ventanas para evitar los robos, protección contra el polvo, mejora de la iluminación y la ventilación, pues se descartó la idea de instalar aire acondicionado. La antigua reserva tenía una superficie de 120 m^2; el nuevo local habilitado contaba con dos salas de unos 60 m^2 cada una, es decir, la superficie total era la misma, pero la distribución era distinta. En una de las salas se colocaron las colecciones y en la otra se creó un espacio mixto taller/documentación de las colecciones, servicio que no existía en el local anterior. Se encargaron estructuras de almacenamiento diseñadas especialmente para la colección, lo que supuso el estudio del volumen de los objetos y los distintos modos de almacenamiento adaptados a ellos. Estas estructuras constan de 68 m^2 de estanterías de madera de teca divididas en tres bloques y de siete paneles de suspensión de lona realizados en su totalidad en Abomey. Con la modesta suma de 40.000 francos franceses, repartida por igual entre los trabajos realizados directamente en el edificio y el encargo del mobiliario, se concluyó el reacondicionamiento de los nuevos locales de reserva.

El traslado de los objetos de la antigua reserva a la nueva se acompañó de una serie de operaciones para desinfectarlos, desempolvarlos y documentarlos. La verificación del inventario, que se efectuó al mismo tiempo que estas operaciones, reveló que sólo figuraban en él 1.000 de los casi 1.500 objetos que había en total. Se creó un sistema de localización que permite encontrar cualquier objeto en la nueva reserva en cinco minutos. Éste fue el criterio adoptado, algo que al principio parecía imposible de alcanzar.

Asimismo, se reorganizaron las reservas del Museo de Historia de Ouidah, el Museo Etnográfico y el Museo Hommé de Porto-Novo. Se sacaron varias lecciones de esta experiencia: una de las más importantes es, sin duda, que un equipo de personas formadas en los principios y las técnicas básicos es capaz de concebir y realizar mejoras considerables en poco tiempo y con medios muy modestos. Ello deja entrever todas las posibilidades de desarrollo interno de los museos africanos. ■

El Programa PREMA se organiza en colaboración con la Universidad de París I — Panthéon Sorbonne; la Universidad de Londres — Instituto de Arqueología (UCL); el Museo Etnográfico L. Pigorini (Roma) y el Instituto Canadiense de Conservación (Ottawa). Lo financian organizaciones internacionales (UNESCO, Unión Europea, Agence de coopération culturelle et technique — ACCT); organismos y ministerios nacionales (BMZ, Alemania; DANIDA, Dinamarca; USAID, Estados Unidos de América; FINNIDA, Finlandia; Ministerio de Cooperación, Francia; Ministerio de Relaciones Exteriores, Italia; NORAD, Noruega; Ministerio de Desarrollo y Cooperación, Países Bajos; ODA, Reino Unido; Organismo Sueco de Ayuda para el Desarrollo, Suecia; Ministerio de Relaciones Exteriores, Suiza; fundaciones (Fundación Dapper, Fundación Ford, Getty Grant Program, Fundación Skaggs, Fundación ELF). Este programa forma parte de las actividades del Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural de la UNESCO.

Las reservas en los museos: un coloquio internacional

Dominique Ferriot

Dominique Ferriot dirige desde 1988 el Museo Nacional de Técnicas en el Conservatorio Nacional de Artes y Oficios (París), actualmente en renovación. Anteriormente desempeñó, entre otras funciones, la de adjunta del director del Ecomuseo de Le Creusot, jefa del servicio de patronazgo en el organismo público del Parque de la Villette y directora de comunicación y cultura científica y técnica en Ministerio de Investigación y Tecnología.

Con motivo de la apertura de sus nuevas reservas, instaladas en la ciudad de Saint-Denis, en las afueras de París, el Museo Nacional de Artes y Oficios organizó los días 19 y 20 de septiembre de 1994 en París un coloquio internacional sobre las reservas en los museos que reunió a más de 400 participantes, representantes de 14 países. Los temas del coloquio —las reservas, «tesoro» del museo; las reservas, instrumento de investigación y de formación; las reservas, colecciones y bases de datos— traducen fielmente las expectativas e inquietudes de nuestros colegas y, en términos más generales, de los profesores e investigadores, el «público» natural de las reservas de los museos.

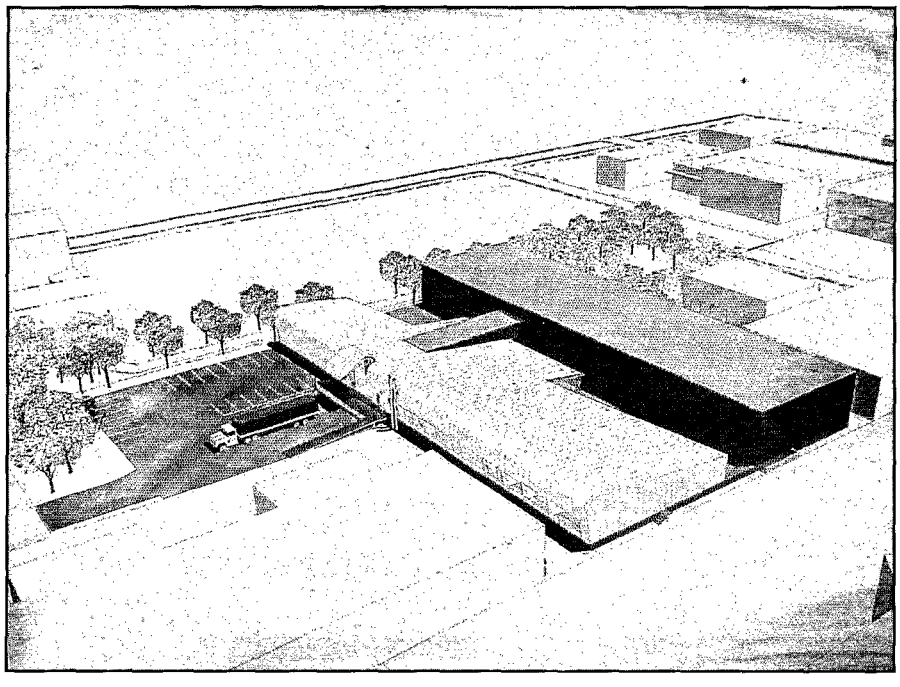
Las reservas, «tesoro» del museo

«Ni tesoro, ni trastero». Con este título, deliberadamente provocador, Annie Caubet, conservadora general y directora del Departamento de Antigüedades Orientales del Museo del Louvre, trataba de afirmar, sobre todo, la unidad de las colecciones, constituidas tras las grandes campañas de excavaciones en Oriente.

Cada colección es una e indivisible, no hay repeticiones ni objetos secundarios y todas las piezas aspiran a ser expuestas en los mismos espacios, si no en el mismo plano. Naturalmente, no es posible mostrar las 90.000 piezas que conserva el departamento; el porcentaje de obras expuestas, aproximadamente 5.000, representa un 10%, por lo que las reservas, lugar de almacenamiento y galería de estudio para determinados públicos, constituyen una necesidad.

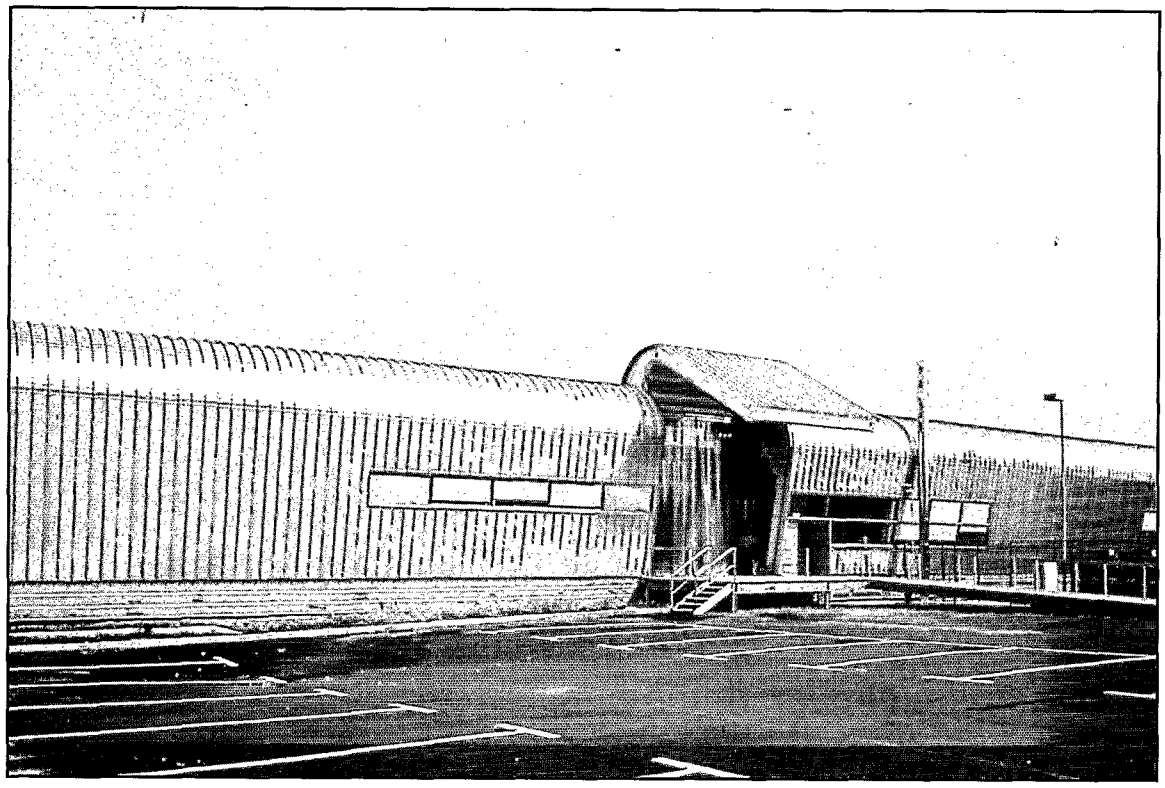
En los grandes museos técnicos, algunos «tesoros» se pueden guardar temporalmente en las reservas: éste es el caso, actualmente, de la sección de astronomía del Museo de la Ciencia de Londres, que se conserva en una de las reservas del museo, Blythe House. La intervención en el coloquio de Suzanne Keene, directora de gestión de las colecciones del Museo de la Ciencia, puso claramente de manifiesto la importancia de una política en la materia para la adquisición y la conservación del patrimonio técnico contemporáneo. Sin el amplio terreno de Wroughton (a unos 120 km de Londres, cerca de Swindon) y la construcción de nuevos almacenes, el Museo de la Ciencia no hubiera podido cumplir su misión de preservación del patrimonio técnico y, en particular, de los objetos de grandes dimensiones. Pero además, el público de Wroughton no se limita a los investigadores interesados en el tema. Esta antigua pista de aterrizaje se presta a las manifestaciones temporales durante las cuales el público tiene acceso a los objetos cuidadosamente alineados en sus hangares o sobre plataformas de carga. También en Inglaterra, la reciente

Los almacenes del Museo de Artes y Oficios de París están situados en la vecina ciudad de Saint-Denis; el arquitecto es François Deslaugiers.



© P. Faligot/Seventh Square, Musée des Arts et Métiers, París

© Musée des Arts et Métiers, París



El «fuselaje» de los almacenes de Saint-Dènis.

instalación de reservas comunes en los diferentes museos de Oxfordshire permitió a los conservadores volver a descubrir objetos olvidados o descuidados. Karen Hull, responsable de colecciones del Museo del Condado de Oxfordshire, se refirió a su experiencia muy concretamente: por increíble que parezca, cuando un objeto pasa de una antigua repisa a una nueva, ¡su volumen se triplica!

Los temas principales de la ponencia de Martha Morris, directora adjunta del Museo Nacional de la Historia Americana de Washington, eran la planificación y el modo de organización. La creación de nuevas reservas en Maryland era una necesidad urgente para la Smithsonian Institution y la mudanza de los objetos a las reservas ha dado y seguirá dando todavía muchísimo trabajo.

Se plantearon numerosas preguntas sobre este primer tema, en particular sobre los procedimientos de adquisición y de descarte de los objetos representativos del patrimonio científico y técnico contemporáneo, que cada vez son más numerosos. ¿No se corre el riesgo de que las reservas «tesoro» del museo se vuelvan autónomas y constituyan incluso un museo «bis», en particular si se organizan servicios de comunicación destinados a un público más amplio? ¿Qué lugar deben ocupar los talleres?

Sobre este último punto, Pierre Arizzoli-Clémentel, conservador general y actual director del Museo de Artes Decorativas de París, recordaba la realización ejemplar del taller de restauración del Museo Histórico de los Tejidos de Lyon. ¿Cómo no hablar de tesoro cuando se evocan esos muebles de grandes cajones fabricados en madera de olmo a partir de los dibujos de las láminas de la *Enciclopedia* de Diderot? Los muebles creados o adaptados para guardar y conservar del mejor modo los tejidos antiguos se instalaron en reservas ubicadas acertadamente cerca del museo, en un edificio del siglo XIX. Para que reciba una buena luz natural, el taller de restauración se encuentra en la última planta, sobre cuatro niveles de reservas creadas para acoger lo que el programa llama con razón el «tesoro» del museo, esto es, las piezas más valiosas de la colección.

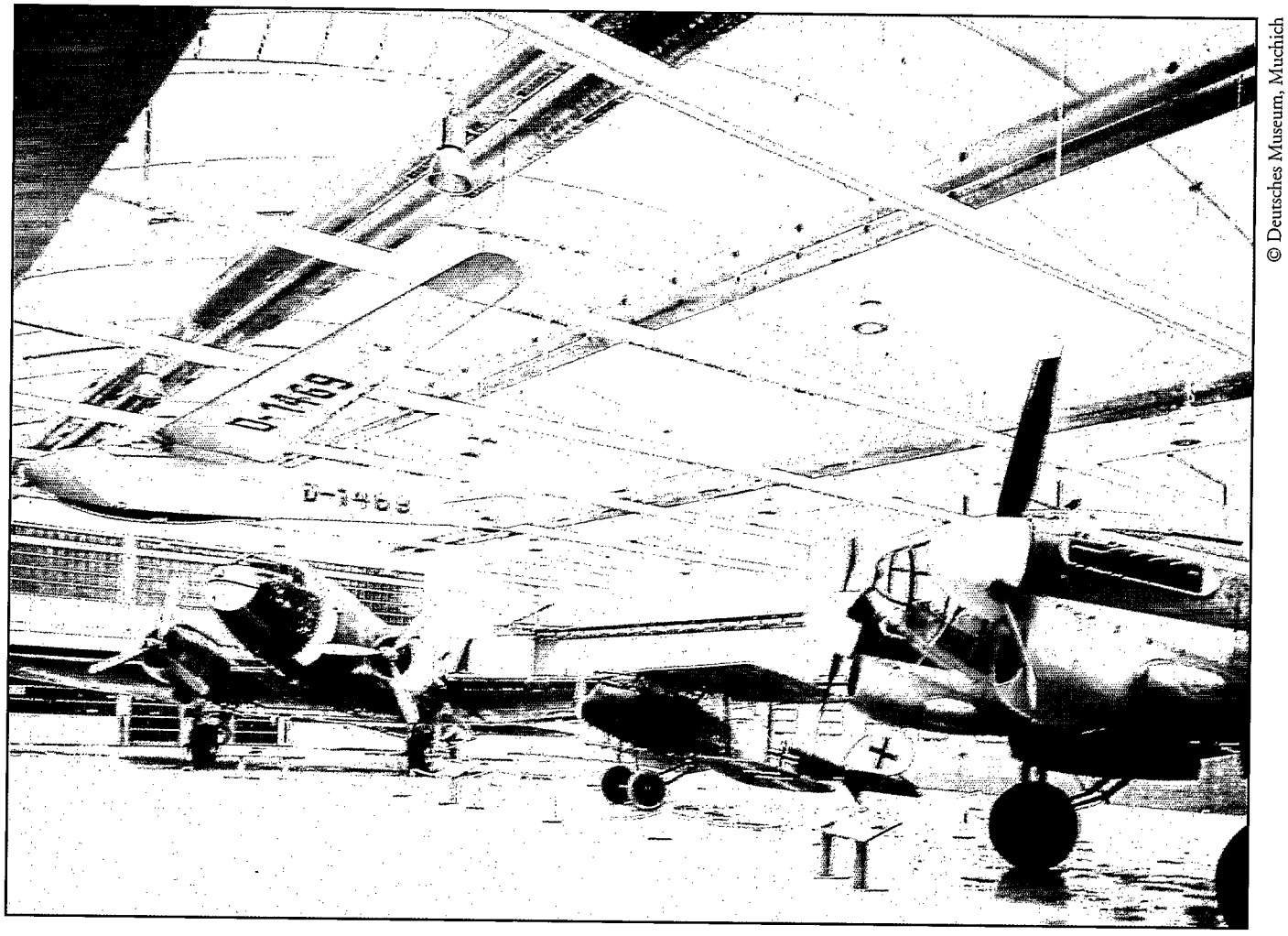
La reserva como instrumento de investigación y formación

La vocación principal de las colecciones guardadas en reserva es, sin duda, la de ser objeto de estudio. Suzanne Keene habla de *study collections,* más que de *reserve collections.* Annie Caubet no concibe su labor cotidiana sin un ir y venir constante entre las salas de exposición y las reservas que se convierten a menudo en el sitio de «nuevas excavaciones» durante el inventario, la restauración o la toma de fotografías de los objetos recibidos.

Los vínculos orgánicos entre investigación y conservación son la base de las ideas que aplicó Georges-Henri Rivière durante la creación del Museo de Artes y Tradiciones Populares de París, que se ha convertido en el modelo del «museo laboratorio». Su directora actual, Martine Jaoul, expuso la historia y la concepción de ese museo experimental que se ha convertido en una referencia para numerosos establecimientos más recientes, sin ocultar las dificultades o los fracasos experimentados. El transcurso del tiempo ha afectado menos al «trasmuseo» que a la galería de estudios o a la galería cultural que el público en general visita de hecho indistintamente. Los almacenes con los talleres, el laboratorio de restauración, las salas de consulta instaladas cerca están en el centro del museo, lugar de conservación, pero también de investigación y formación. «Museo escuela», el Museo de Artes y Tradiciones Populares vive a partir de ese «trasmuseo», fuente de enriquecimiento y de experimentación para los conservadores, restauradores, profesionales de los museos, centro de documentación para la red de museos y de nuevos centros regionales.

Llegados a esta etapa, la noción de «asociación» se impuso para el desarrollo de una política de valorización del patrimonio etnográfico. Esto no significa necesariamente que hay que crear reservas regionales —en este sentido, la experiencia del Museo de Artes y Tradiciones Populares fue más bien negativa—, sino que utilizar sistemáticamente los recursos locales cuando la preservación *in situ* es factible.

Con la intervención de Philippe Taquet, paleontólogo, ex director del Museo Nacional de Historia Natural de París, los debates abordaron el problema de las reservas en la esfera de las ciencias de la naturaleza. Precisamente cuando los científicos tratan de sensibilizar a los responsables de los Estados sobre la urgencia de una política de conservación de la naturaleza —de proseguir el ritmo actual de las reducciones, la mitad de las selvas húmedas que hoy existen habrán desaparecido del planeta en el año 2022— y las instituciones de investigación inician un ambicioso programa de inventario de la biosfera, las colecciones de historia natural conservadas desde hace más de tres siglos en los museos constituyen actualmente una suma insustituible de datos científicos. A partir de ejemplos muy concretos, tomados en particular de Laos, donde se encuentra actualmente en misión, Philippe Taquet demuestra el valor científico, cultural y financiero de colecciones que cobran una importancia estratégica, sobre todo para los países en desarrollo. Por todas estas razones, el acceso de los investigadores a las colecciones guardadas en reserva es esencial. De ahí el programa de la zooteca (45 km de estanterías) realizado en 1985 en el Museo Nacional de Historia Natural y, en otro ámbito, la creación de reservas que se pueden visitar en el Museo de Artes y Oficios, actualmente en curso de renovación en el marco de las grandes obras del Estado francés.



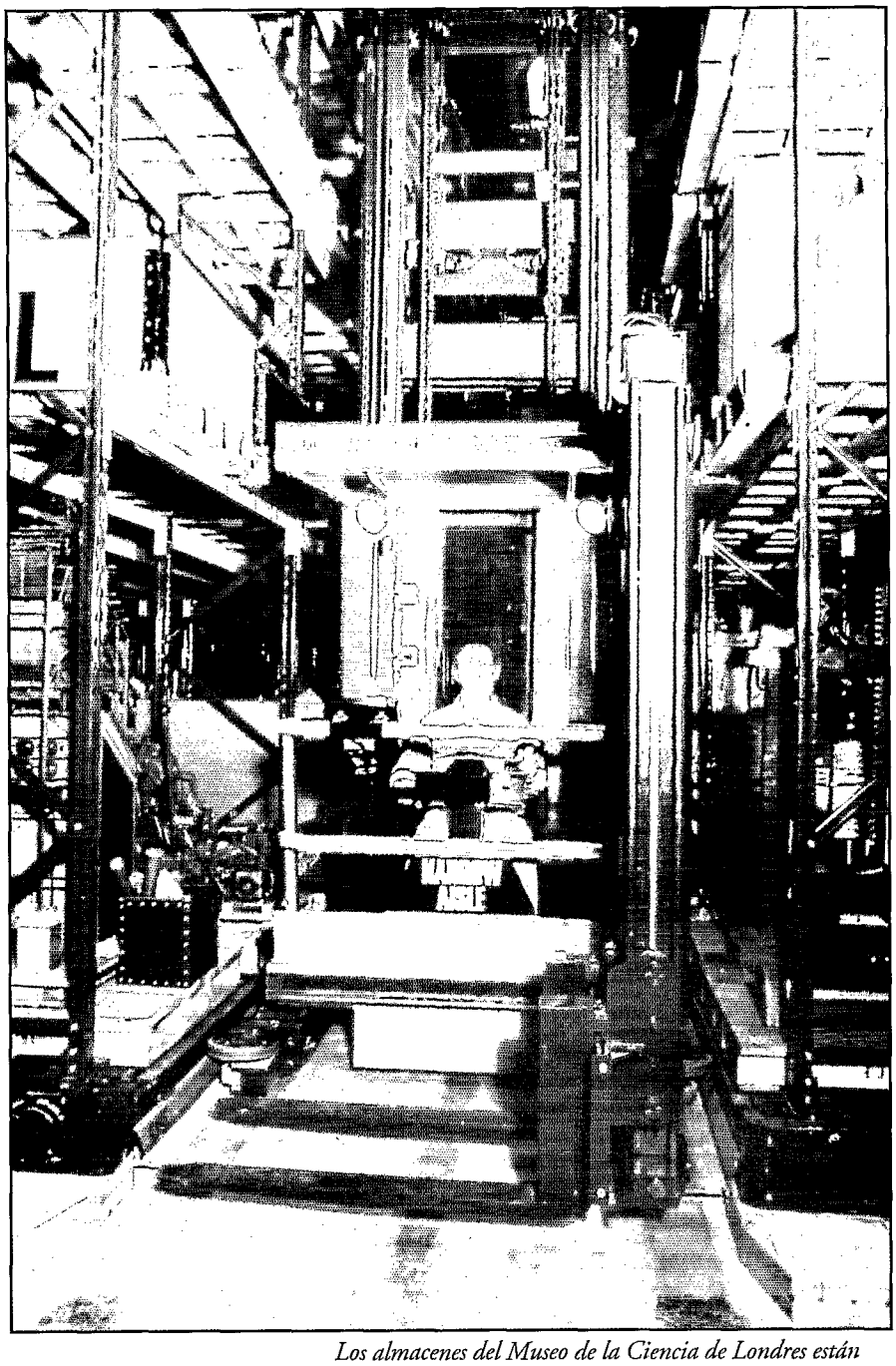
© Deutsches Museum, Muchich

Una study collection *del Deutsches Museum de Muchich: vista del hangar dedicado a la Primera Guerra Mundial.*

Las reservas como colecciones y bases de datos

La era de los multimedios es una auténtica revolución en el mundo de los museos. Instrumentos de gestión indispensables para los responsables de las colecciones, las bases de datos y los bancos de imágenes son también uno de los medios de acceso a los recursos conservados, especialmente en las reservas. La creación de nuevas reservas ha sido para el Museo de Artes y Oficios la primera etapa de una renovación necesaria. El proyecto del arquitecto François Deslaugiers, realizado actualmente en Saint-Denis, cerca de París, propone un edificio que consta de dos grandes partes: un «arca», cubierta de madera, de 80 m de largo por 20 m de ancho y 8 m de altura, albergará las colecciones; el acondicionamiento del interior prevé pasos suficientemente amplios para permitir la circulación de los investigadores. Se ha optado por armarios y estanterías *ad hoc* (a veces vitrinas antiguas), en lugar de «compactus». La otra sección del edificio albergará los talleres de restauración y estudios fotográficos, así como los locales de estudio y consulta. Estas instalaciones técnicas, una especie de gran fuselaje de acero inoxidable, hacían muchísima falta al museo, situado en la calle Saint-Martin en París. El enlace constante entre los dos recintos del museo —es decir, París y Saint-Denis— se efectúa gracias al sistema de información multimedios instalado para la conservación, la investigación y la difusión de las colecciones. En su presentación, Bruno Jacomy, director adjunto, y Élise Picard, responsable del departamento de gestión de las colecciones del Museo de Artes y Oficios, destacaron los usos posibles de la base de datos multimedios del museo por parte de los investigadores y, más adelante, por el público en general en el museo renovado. Ya se puede acceder al Museo de Artes y Oficios mediante la red Internet y ha aparecido un primer CD-ROM que propone una visita guiada de las colecciones y una descripción de los objetos con numerosas imágenes. De esta manera, las reservas «tesoro» del museo se pueden exponer mediante productos accesibles fuera de sus locales, que ofrecen a un público conocedor, de hecho cada vez más numeroso, recursos hasta entonces inaccesibles o no del todo visibles.

Claude Camirand, director del servicio de tecnologías del Museo de la Civilización de Quebec, recordó oportuna-



© Science Museum, Londres

Los almacenes del Museo de la Ciencia de Londres están situados en Wroughton.

mente que el conservador actual debe afrontar la realidad de la caducidad de las tecnologías y, por ende, instó a ser prudente con respecto a los nuevos sistemas instalados, cuyos costos de mantenimiento se suelen sinfravalorar.

Igualmente pragmático, Walter Rahjen, director adjunto y responsable de las colecciones del Deutsches Museum de Munich, narró su experiencia en la construcción de un nuevo museo del aire y el espacio. Inicialmente, lo que el Deutsches Museum buscaba era nuevas posibilidades de almacenamiento, pero finalmente emprendió la creación de un nuevo museo en una antigua pista de aterrizaje situada cerca de Munich, Oberschleissheim. Esta ampliación del Deutsches Museum, denominada *study collection,* recibe, sin embargo, visitantes que pagan la entrada (150.000 personas el año pasado). Para facilitar el trabajo de los conservadores, resulta urgente instalar un sistema de información multimedios que permita funcionar en red al conectar los distintos sitios entre sí.

Ruth Leveson, responsable de trabajos científicos del Museo de Victoria, se refirió a la experiencia de los museos australianos. En su descripción de los espacios dedicados a las reservas de la Galeria Nacional de Australia, del Memorial de la Guerra Australiana de Camberra y de Obras de la Ciencia, Museo de Victoria, aludió a nuestros problemas cotidianos: la conveniencia o no de la climatización, la utilización racional de los espacios, los diferentes modos de acceso para públicos que siguen sometidos a control.

Por la riqueza y la diversidad de las intervenciones, así como por haber destacado la especificidad del problema de las reservas en los museos de ciencias y técnicas, el coloquio que se celebró en septiembre de 1994 en el Conservatorio de Artes y Oficios constituyó un hito importante en la afirmación de nuestro credo común. Un museo vive tanto de su «trasmuseo» —valga el neologismo, calcado de «trastienda», que utiliza Martine Jaoul—, como de las exposiciones temporales, necesarias ciertamente, pero que no existirían sin la parte sumergida del iceberg. Si bien es cierto que la informática y el desarrollo de los sistemas multimedios facilitan el acceso a lo que no se ve, nada sustituye el contacto directo con el objeto. De ahí el interés en la creación de reservas que resulten realmente «visitables» para públicos específicos, autorizados a deambular por lo que Georges-Henri Rivière llamaba «calles» —digamos, sencillamente, «vías»— que permiten al visitante sagaz observar mejor el objeto, a veces tocarlo, no sólo con fines de estudio e investigación, sino también por el deleite, que sigue siendo, en definitiva, la meta última del museo. ■

Un Museo de los Trabajadores en Copenhague

Peter Ludvigsen

El Arbejdermuseet [Museo de los Trabajadores] de Dinamarca se fundó con el objetivo de exponer la historia de los trabajadores. Aunque al principio contaba con pocas colecciones, no faltaban la determinación ni la imaginación, gracias a lo cual se ha convertido en un conocido miembro de la comunidad museística nacional. Dos pilares lo sustentan: las elocuentes situaciones de la vida cotidiana que presenta y el activo apoyo del movimiento sindical danés. El autor es el director del museo.

La historia de la clase obrera no desempeña un papel prominente en el mundo internacional de los museos. Sin duda, esto se debe a las ideas convencionales que imperan entre los profesionales de este medio y en los departamentos universitarios encargados de educarlos y formarlos. Si la historia de los trabajadores formara parte del sentido de identidad nacional del mismo modo que la historia que se refleja en los museos de índole más tradicional, nos parecería que se trata de un relato fascinante, vital y multifacético, y sería percibida como un componente natural del patrimonio nacional.

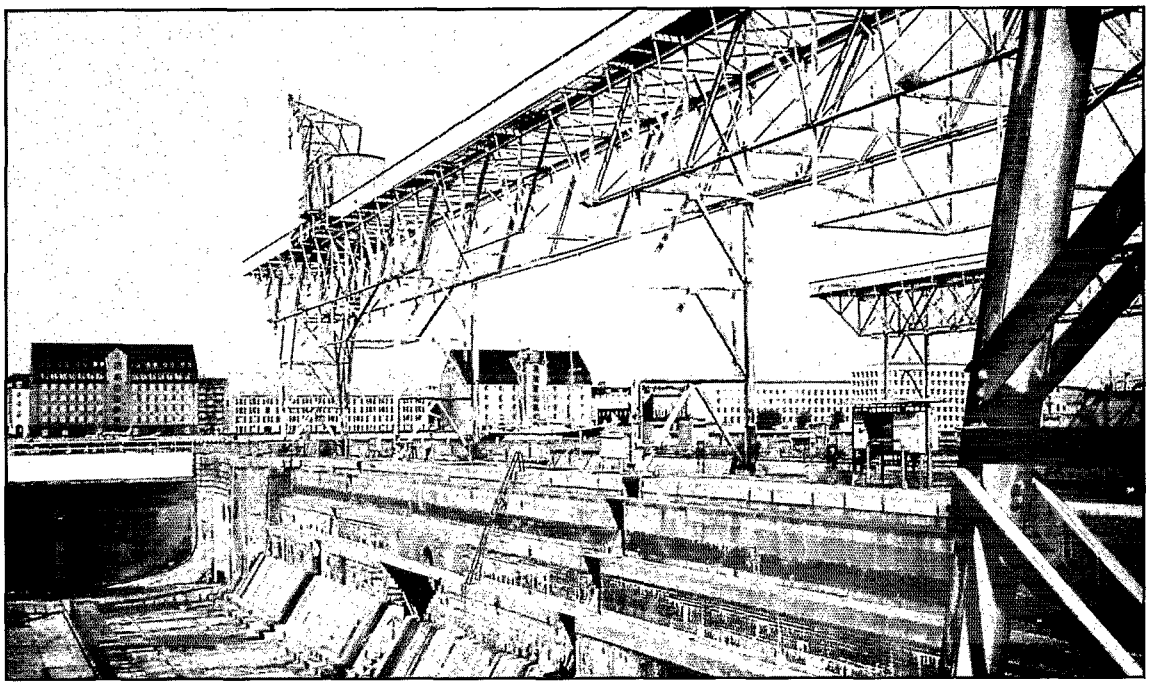
Sin embargo, los nuevos elementos culturales en el mundo de los museos no son necesariamente el fruto de procesos intelectuales aislados, sino que muy frecuentemente surgen del rechazo a las estructuras de poder existentes, que pueden manifestarse en la naturaleza de los fondos del museo, en la configuración del museo y en la asignación de recursos. Esto se debe a que, en último término, los contenidos y los perfiles de los museos reflejan las fuerzas sociales que los utilizan para afianzar su propia posición cultural. Aunque esta interpretación puede ser, hasta cierto punto, demasiado simplista, explica por qué tenemos en Dinamarca un museo de los trabajadores.

Es bien sabido que los países nórdicos tienen un alto grado de organización social. Sin embargo, aunque su modelo de bienestar frecuentemente ha sido objeto de reconocimiento internacional, rara vez se ha llevado a cabo en otros lugares por falta de las condiciones previas necesarias. Una de estas condiciones esenciales en el contexto escandinavo era la existencia de un partido socialdemócrata, capaz y con la voluntad de asumir la responsabilidad de formar gobierno, y de una clase obrera muy organizada.

En Dinamarca, el movimiento sindical constituye una importante fuerza social con sólidas raíces históricas y culturales. Dado que el 90% de los trabajadores son miembros de las organizaciones sindicales y debido al elevado nivel educativo y económico general del país, el movimiento ha adquirido suficientes recursos para apoyar el registro de la historia cultural de los trabajadores como parte integral de la cultura danesa en su conjunto. Así, el movimiento sindical danés patrocinó el Museo de los Trabajadores cuando se creó en 1982 como uno de los primeros del mundo en su género.

Este museo se creó esencialmente como respuesta a una demanda social para hacer visible la historia de los trabajadores en los museos daneses. Se apeló a los museos existentes, pero pocos fueron los que se aventuraron en la discusión del tema más allá de la advertencia de que un museo de este tipo probablemente acabaría siendo una combinación de museo de banderas y banderines, y un centro para presidentes de sindicato jubilados. De modo que se mantuvieron al margen y esto dio como resultado que el Museo de los Trabajadores se fundara como una institución autónoma.

Por supuesto, no existía ninguna colección y el Museo de los Trabajadores tuvo que empezar desde cero. Se puso a su disposición el antiguo salón de actos de los trabajadores de Copenhague y la Confederación de Sindicatos Daneses, la LO, contribuyó con 2.000.000 de coronas danesas. Una gran ayuda provino también de un grupo de residentes de un barrio obrero de Copenhague, de educadores del sistema educativo del movimiento laboral y, para dar al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios, de algunos profesionales de los museos, quienes respaldaron el proyecto con su competencia profesional. Como los recursos iniciales eran insuficientes para



Fotografía: cortesía del autor

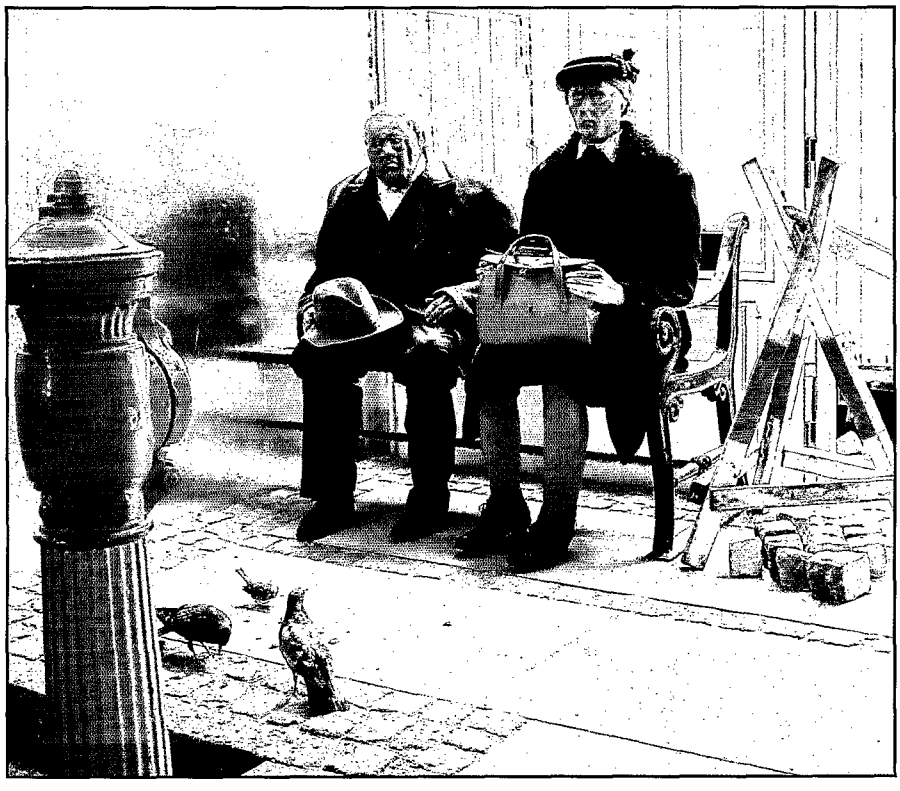
Actualmente, el Museo de los Trabajadores participa en un proyecto para transformar el antiguo Astillero Real del puerto de Copenhague en un centro museístico, de restauración y de vacaciones.

realizar grandes obras, el museo se fue construyendo con el presupuesto de funcionamiento de varios años sucesivos. Se ha seguido percibiendo la contribución de la LO y el gobierno de Dinamarca le ha concedido subvenciones desde 1984 en virtud de la Ley de Museos.

Desde el principio, el Museo de los Trabajadores demostró que era capaz de despertar interés por sus actividades. Había que constituir una colección y definir un perfil que pudieran atraer potenciales colaboradores y visitantes. Tras una campaña informativa en la que explicamos en detalle los objetos que nos interesaba adquirir, el museo inauguró su primera exposición en 1984: «El decenio de 1950: una exposición sobre una familia de la clase obrera». Fue necesario dar una explicación tan pormenorizada de lo que queríamos, porque la experiencia previa había mostrado que la mayor dificultad estriba en hacer comprender a la gente qué objetos ordinarios de la vida cotidiana podían de hecho encontrar su lugar en un museo.

Al tiempo que trabajábamos en la primera etapa de recolección y estructuración de esta exposición, el museo organizó minuciosamente una campaña de relaciones públicas y mercadotécnicas. Hace falta mucha perseverancia para lograr que un museo nuevo, cuyo contenido es considerado por mucha gente como prácticamente carente de interés, figure entre los más renombrados en el país, pero para el Museo de los Trabajadores se trataba de una cuestión vital y, como se pudo comprobar, resultó ser relativamente fácil. Las exposiciones se basaron en el material que la gente nos había donado, es decir, en los objetos que consideraban como parte de su historia. Era crucial que el público no sólo se sintiera identificado con el nuevo museo, sino que éste estimulara y satisficiera su curiosidad. Por esta razón, creamos exposiciones de gran densidad que, sobre todo, contaban una historia: la de la calle en el decenio de 1950, la de una familia obrera temprano por la mañana, a las 08:05, la de mujeres en el trabajo o en el hogar, etc. Pero lo más importante es que narramos la historia haciendo que la gente la reviviera y adoptando una perspectiva a partir de cada objeto de las colecciones. El museo cobró rápidamente fama de ser un lugar donde los visitantes podían tener su propia experiencia, donde se les brindaba la posibilidad de ver, oler y tocar la historia. El éxito fue tal que al poco tiempo tuvimos que regular la afluencia de los escolares, control que se mantiene todavía.

Inmediatamente después de la creación del museo, el salón de actos que lo albergaba fue declarado monumento



©Allan Schnipper

En la exposición permanente «El decenio de 1950: una exposición sobre una familia de la clase obrera», una pareja de ancianos descansa en la calle.

histórico. Construido por los propios trabajadores en los albores del movimiento obrero en el decenio de 1870, a finales de siglo se convirtió en lugar de reunión para los socialistas de todo el mundo y en un hogar para muchas pequeñas organizaciones sindicales que daban sus primeros pasos. Así pues, al mismo tiempo que recogíamos objetos, comenzamos a restaurar el edificio, empezando por el salón de actos, que, una vez renovado, ha servido para los fines a los que estaba destinado en un principio: reuniones, asambleas generales, conciertos, festejos, etc. El Museo de los Trabajadores se transformó en algo más que un museo, convirtiéndose en un lugar en el que la historia se podía aprehender de muy diversas maneras. Así, por ejemplo, a finales de los años 80 rehabilitamos el restaurante y se le devolvió su apariencia original de una taberna del año 1872 situada en el sótano. Se preparó una lista internacional de cervezas —pues es obvio que cuando se va al restaurante situado en el sótano de un museo de trabajadores no se pide una lista de vinos sino de cervezas— y una carta con platos tradicionales del noroeste de Europa. En este caso partimos también de una idea sencilla: ¿por qué no tomar un bocado de nuestra historia y paladearlo?

En estas múltiples actividades hemos mantenido la integridad profesional del museo. En efecto, no hemos arrendado el restaurante a un profesional, ni el salón de actos está dirigido por una agencia encargada de la venta de localidades, ni tampoco hemos preparado el terreno para presentar célebres muestras extranjeras, pues el edificio y su historia cultural poseen suficiente valor por sí mismos. En 1993, recibimos 107.000 visitantes. El museo sigue contando con la ayuda financiera de la LO, que aporta el 34% del presupuesto de funcionamiento; el gobierno danés aporta un 7% —el máximo autorizado por la ley de museos; una serie de fundaciones contribuyen con el 5%; los ingresos propios del museo representan el 36%, y el 18% procede de los patrocinadores que nosotros mismos buscamos.

El Museo de los Trabajadores existe desde hace unos 13 años y hace tiempo que está plenamente integrado en el mundo museístico danés. Durante estos años, el museo ha completado su estructura organizacional y se ha hecho un lugar propio dentro del panorama danés. Esto ha permitido que el personal pueda dedicar tiempo a preparar un nuevo proyecto que se realizará en el puerto de Copenhague que, prácticamente como todos los puertos de Europa y América del Norte, ha experimentado un cambio estructural radical. El Museo de los Tra-



Fotografía: cortesía del autor

El salón de actos del Museo de los Trabajadores minutos antes de la llegada del público a un concierto dominical matutino.

bajadores, por medio de una fundación independiente que ha creado, participa activamente en la creación de un Centro de Museos y Restauración a gran escala situado en un antiguo astillero. Está previsto que una parte del centro sea un lugar de vacaciones, con 200 apartamentos, de modo que quienes disfrutan de sus vacaciones puedan pasar algún tiempo en medio de la historia. Se espera que esta actividad complementaria entre en funcionamiento a partir de 1997. Este centro será una empresa autónoma, pero fue concebido como un resultado natural de la experiencia sacada de la creación de nuestro Museo de los Trabajadores. ■

Rembrandt en Amsterdam, Berlín y Londres

Kees Bruin

Montar la misma exposición de arte en tres museos de renombre internacional puede dar resultados sorprendentes. La exposición de las obras de Rembrandt y de sus discípulos suscitó respuestas distintas de los visitantes en Amsterdam, Londres y Berlín, reflejando los enfoques particulares de los conservadores de los tres museos. Kees Bruin observó la reacción del público en las tres exposiciones y da cuenta en este artículo de la variedad de respuestas que ponían en tela de juicio la importancia del patrimonio artístico, la noción de validez, y las fuerzas personales y públicas que tratan de determinar lo que hace «grande» al arte. El autor es investigador de la Facultad de Historia de la Universidad Erasmo en Rotterdam.

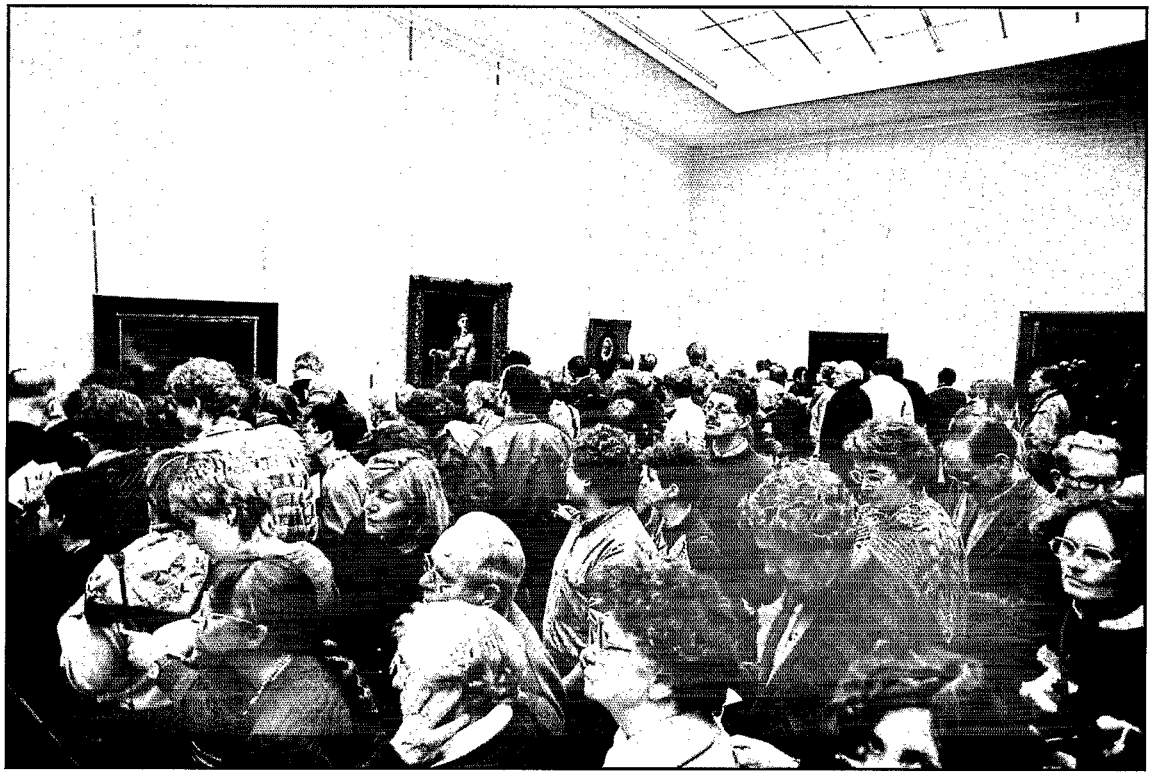
Los organizadores de «Rembrandt: el maestro y su taller», que se inauguró en Amsterdam en la primavera de 1992 (después de aparecer en Berlín y antes de trasladarse a Londres), deseaban una exposición que no planteara el menor problema en lo que respecta a la autenticidad de las obras de Rembrandt. El problema de la atribución tuvo una importancia central en los planes preparatorios de la exposición. Después de todo, esta coproducción internacional del Rijksmuseum en Amsterdam, la Gemäldegalerie en Berlín y la National Gallery y el British Museum en Londres se organizó para rendir homenaje a las investigaciones en torno a la obra de Rembrandt y sus resultados a menudo sorprendentes. Con objeto de ilustrar la enorme influencia que Rembrandt ejercía sobre sus alumnos, se dedicó una sección especial de la exposición al taller de Rembrandt. Las obras allí expuestas eran de Gerrit Dou, Samuel van Hoogstraten, Govert Flinck y Ferdinand Bol. Entre ellas había pinturas hasta entonces atribuidas al propio Rembrandt, pero que ahora se consideran de sus discípulos.

Aunque la selección de las obras de arte y la compilación del catálogo requirió muchas consultas, no se adoptaron acuerdos básicos en relación con la disposición efectiva, el diseño, la manera de atraer al público y la supervisión de las exposiciones organizadas en las tres ciudades. De ello se ocuparon exclusivamente Amsterdam, Londres y Berlín mismos; la autonomía de cada uno de los museos fue considerable y se la respetó cuidadosamente.

Cuando se abordaron las relaciones entre la propia obra de Rembrandt y la de sus discípulos, se observaron diferencias apreciables entre la exposición de Amsterdam y las de Berlín y Londres. En Berlín sólo existía una línea divisoria prácticamente imperceptible entre una sección de la exposición y la otra; en toda la exposición se utilizó el mismo fondo de terciopelo verde y la distancia entre las pinturas era aproximadamente la misma, como lo era la cantidad de información facilitada. Los visitantes de la exposición en el Museo de Berlín tenían que arreglárselas sin una clara explicación de la sección taller de la exposición. Aquí y allá se señalaba que determinadas obras habían sido atribuidas inicialmente a Rembrandt, pero que esto no siempre era cierto. En Londres, la transición de la sección Rembrandt a la sección taller estaba señalada más claramente; las paredes eran de color diferente y un texto escrito explicaba el principio de comparación. Sin embargo, al igual que en Berlín, no existía ninguna diferencia en la forma de presentar las obras de Rembrandt y las de sus discípulos; cada una disponía de tanto — o de tan poco— espacio en los muros y, excepto en lo relativo a los puntos antes indicados, las salas eran similares.

La situación era bastante distinta en Amsterdam. La sección dedicada a Rembrandt era muy espaciosa y apenas existían textos escritos; en cambio, la sección dedicada al taller era completamente diferente. Todas las obras estaban en una sola sala, con mucho menos espacio entre ellas que las de Rembrandt, los muros eran de estuco blanco y no estaban cubiertos de tela, y en toda la sala había carteles con información. Amsterdan trataba así de poner de relieve la diferencia entre Rembrandt y sus alumnos: una diferencia de rango.

Al redactar los textos que acompañaban las pinturas, Amsterdam trataba claramente de llegar a un público internacional. Los títulos de los cuadros se daban en no menos de seis lenguas y la información suplementaria estaba redactada en neerlandés y en inglés. En Berlín, los



© Kors van Bennekom

Los visitantes llenan la exposición de Amsterdam.

títulos y la información aparecían sólo en alemán, y en Londres únicamente en inglés. La decisión de utilizar una sola lengua nacional o de optar por una amplia lista de lenguas no sólo reflejaba las expectativas en relación con el público de los museos, sino que revelaba también un sentido manifiesto de insularidad cultural o nacional. En Londres, todo el mundo era tan consciente como en Amsterdam de que la exposición atraería a numerosos visitantes extranjeros; sin embargo, en la capital británica no se consideró necesario presentar información alguna en sus respectivas lenguas.

Cuestión de interpretación

Aunque era de esperar que hubiera escasas diferencias en cuanto al contenido de los textos de acompañamiento, curiosamente, las diferencias eran considerables. En Berlín se hacía hincapié principalmente en los aspectos iconográficos y estilísticos. En Amsterdam se prestaba mayor atención a los aspectos biográficos y a los relacionados con la época y el lugar. En Londres, el enfoque era más escéptico y menos ceremonioso, con textos en los que se aludía a las dudas relativas a las atribuciones y nuevas atribuciones. A veces, las descripciones de una misma obra no coincidían en modo alguno y, en varios casos, existían amplias discrepancias en la interpretación. Por ejemplo, en Amsterdam se señalaba que *El artista en su estudio,* obra fechada en torno a 1629 y en la que aparece un joven artista de pie ante un caballete con un enorme lienzo, es una pintura de Rembrandt mismo, probablemente en su estudio de Leiden. Sin embargo, en Berlín no se hacía la menor mención de que fuera un autorretrato. En cambio, el texto se concentraba en el sentido simbólico de la pintura. En Londres se sugería la posibilidad de que fuera un autorretrato, pero se indicaba que los rasgos no eran suficientemente claros para garantizar una conclusión definitiva.

En la información relativa a las dos versiones de *Susana y los viejos,* ambas pintadas por Rembrandt y presentadas en la exposición, se observaba una discrepancia interesante en la descripción del contexto histórico-artístico. En Amsterdam se indicaba que para pintar ambas versiones Rembrandt se había inspirado en una obra de Lastman, pero ni en Berlín ni en Londres se mencionaba el nombre de éste. En realidad, en Londres se decía que ambos cuadros se habían inspirado en Rubens, pues se pensaba que la pose de Susana —prácticamente la misma en ambos cuadros— la había tomado Rembrandt de una obra de Rubens que conocía por un grabado. En Berlín se hacía alusión a otro cuadro de Rembrandt que presentaba ciertas semejanzas estilísticas. Londres y Berlín se referían a las semejanzas y diferencias entre ambas versiones, pero no así Amsterdam. Cuando Amsterdam se refería al contexto histórico-artístico de las pinturas, se trataba prácticamente siempre de un contexto local o nacional, más que internacional.

La información que acompañaba a uno de los ex Rembrandt que nuevamente se le había atribuido en la sección taller de Londres ponía en evidencia que, pese al consenso inicial, habían surgido serias dudas en cuanto a la nueva atribución. Las dudas atañían a *Anna y el ciego Tobit,*

atribuido actualmente a Gerrit Dou y que se expone junto a dos de sus otras escenas de interior. Aunque en los textos de Amsterdam y Berlín apenas se ofrecían pruebas con relación a estas dudas, los visitantes de la exposición de Londres leyeron la siguiente afirmación: «La comparación entre estas tres obras tenía por objeto apoyar la atribución de *Anna* a Dou, pero cuando se realizó en Berlín y en Amsterdam no resultó convincente. Por ejemplo, el tratamiento del rostro y las manos de Tobit es mucho menos pulido que en las pinturas de Dou. Por consiguiente, la cuestión de la autoría de *Anna* sigue abierta. Probablemente habría que reexaminar la atribución al mismo Rembrandt».

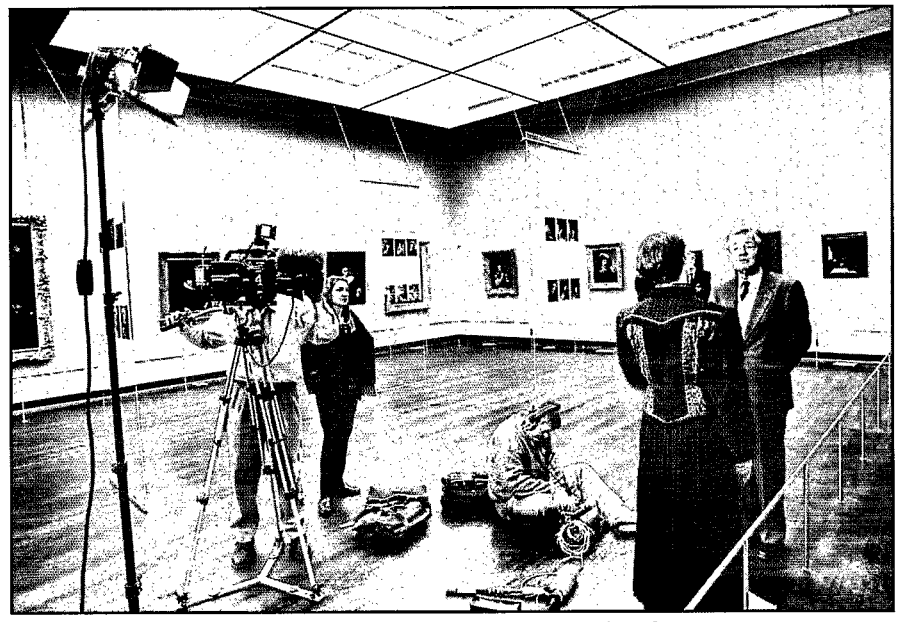
Contrastes y consenso

Cuando se cerraron las puertas en mayo de 1992, más de 900.000 personas habían visitado la exposición de Berlín, Amsterdam y Londres. La mayoría, más de 441.000, la habían visitado en Amsterdam, seguida por casi 320.000 en Berlín y 180.000 en Londres. Así pues, la exposición de Amsterdam había sido el principal centro de interés, lo que podría explicarse en parte por la duración (la exposición estuvo abierta un mes más en Amsterdam que en Berlín y en Londres) y la «cuota» superior de visitantes admitida por el Rijksmuseum, y en parte también por los métodos más activos que se utilizaron para atraer al público. En Londres y en Berlín apenas había habido colaboración con las organizaciones turísticas. El argumento empleado por el *Tourist Board* de Londres fue que de todos modos en los meses de verano eran ya bastantes los turistas que iban a Londres.

En el cuestionario que se presentó a los visitantes había varias preguntas sobre cómo había afectado la exposición a algunas de sus ideas. Cuando se les preguntó si la exposición había modificado su «impresión de Rembrandt», sólo en Londres una mayoría contestó afirmativamente. En Berlín, una mitad de las respuestas fue afirmativa y la otra negativa, mientras que en Amsterdam la mayoría era negativa.

¿La comparación entre Rembrandt y sus discípulos les había conducido a verlos de una manera nueva? También en este punto se dieron diferencias significativas en las respuestas provenientes de las tres ciudades: en Berlín y Amsterdam la mayoría declaró que sí, pero en Londres el no fue mayoritario. Si los visitantes de la exposición de Londres modificaron sus ideas sobre Rembrandt, ello no se debió al parecer a una comparación entre Rembrandt y sus discípulos. En Amsterdam y Berlín esa confrontación tuvo claramente una mayor repercusión. En Amsterdam los visitantes declararon con mayor frecuencia que «Rembrandt es más excepcional de lo que pensaba», mientras que en Berlín —y en la medida en que los visitantes adoptaron una nueva visión, también en Londres— se hizo más frecuentemente hincapié en el carácter problemático de la «autenticidad».

Una tercera cuestión era si se consideraba que los cuadros de Rembrandt expuestos seguirían siendo atribuidos al pintor al cabo de 25 años. En ninguna de las ciudades hubo una mayoría que apoyara tal supuesto. Los visitantes de Berlín se mostraron los más afirmativos. En cuanto a los de Londres, estaban al parecer tan impresionados por el debate sobre la autenticidad que en sus respuestas dominaban las dudas. Paradójicamente, el porcentaje de visitantes que rechazaba categóricamente el supuesto era mayor en Amsterdam, donde tan claramente se ponía de relieve la diferencia entre los Rembrandt oficiales, «aproba-



© Kors van Bennekom

El profesor Josua Bruyn, destacado miembro del Proyecto de Investigación Rembrandt, es entrevistado en la sección «Taller» de la exposición de Amsterdam.

dos», y los ex Rembrandt. Además, la duda y la incredulidad estaban más difundidas en Amsterdam entre los visitantes holandeses que entre los extranjeros. Aunque la comparación entre el maestro y sus discípulos no fue la razón principal para asistir a la exposición en ninguna de las ciudades, la indecisión en las respuestas a esta última cuestión muestra ampliamente que la publicidad dada a la cuestión de la «autenticidad» o «inautenticidad» había sido muy eficaz. Pero, ¿disfrutaron los visitantes con la exposición? A juzgar por sus comentarios en los cuestionarios y las observaciones del personal de los museos, no cabía la menor duda.

Asimismo, ¿disfrutaron con los ex Rembrandt o con las obras de sus discípulos? Por lo que pudimos observar, generalmente no ocurrió así. Al juzgar por su comportamiento y por lo que dijeron, la mayoría de los visitantes no habían venido con una actitud abierta, sino en función de los Rembrandt oficiales, y no por las pinturas «dudosas», por «grandes» que pudieran ser.

Y en este punto se da un detalle extraño y, si se quiere, triste. Pese a las críticas ocasionalmente severas de los expertos, la mayoría de los visitantes se mostraron más bien dispuestos a tomar en serio sus palabras. La distinción entre los Rembrandt y los no-Rembrandt a la que esos expertos habían llegado fue aceptada con mucha frecuencia como una línea divisoria entre lo interesante y lo no interesante.

El historiador Simon Schama reprocha a los estudios actuales sobre Rembrandt su «obsesión reduccionista por la autenticidad» —y no es el único que lo hace. Puede tenerse la impresión de que de lo que aquí se trata es de un fenómeno científico aislado, las preferencias de los especialistas que tienen poco que ver con el público en general. Podría parecer, sin embargo, más conveniente considerar que en la formulación del problema la investigación científica refleja las «obsesiones» de la sociedad en la que opera. Quizá sería más sensato tener en cuenta lo que el crítico y ensayista Walter Benjamin escribía antes de la Segunda Guerra Mundial acerca de los cambios que se producen en la visión que la gente tiene del arte. En una sociedad en la que la tecnología ha hecho que casi todo sea reproducible, es casi inevitable que el público se sienta cada vez más fascinado por lo que es «auténtico» y lo que es «inauténtico», a expensas de lo que la obra de arte es en sí misma, la representación, su contenido mismo.

Ver los «auténticos Rembrandt» parecía ser, con mucho, la razón más importante para visitar la exposición. Pero ¿qué vio realmente el público, además de los miles de millones de dólares que valían las obras o por los que en todo caso estaban aseguradas? ¿Y qué es lo que querían ver los visitantes? En parte, esto sigue siendo un misterio. «¿Rembrandt? ¿Quién es?», preguntaba al comienzo de su carrera el autor-artista holandés del siglo XIX Jan Cremer y no era realmente una pregunta estúpida. Aunque la pregunta «¿Un aficionado a Rembrandt? ¿Qué es eso?» sea una cuestión ciertamente intrigante. ■

El Museo de Beirut abre sus puertas

Brigitte Colin

La próxima reapertura de algunas salas del Museo Nacional de Beirut, tras más de quince años de guerra, marca un hito en el renacimiento de la identidad nacional del pueblo libanés. La autora, arquitecta graduada en la Escuela de Bellas Artes de París, se incorporó a la UNESCO en 1982 y desde entonces está a cargo de la supervisión técnica de los proyectos relacionados con el patrimonio cultural en la región árabe.

El Museo Nacional de Beirut, el único museo público del Líbano, es mundialmente conocido por sus sarcófagos fenicios, griegos y romanos, así como por albergar la colección de joyas fenicias y árabes más rica del mundo. Fue uno de los primeros grandes signos de la independencia libanesa y desde la guerra desencadenada en 1975 se ha convertido en un símbolo de la unidad nacional.

Ya en enero de 1919, un año y medio antes de que se proclamara el Estado del Gran Líbano, el primer servicio de arqueología y bellas artes organizado en territorio libanés comenzó a reunir piezas dispersas por Beirut y sus alrededores, así como objetos descubiertos durante las excavaciones del Dr. Contenau en Saida y de la misión Renán en Saida y Tiro. Este primer fondo se enriqueció rápidamente, tanto por los desvelos de los sucesivos directores como por donaciones, entre las cuales se cuentan la de la colección del General Weygand en 1925 y la del Dr. Ford en 1930.

El edificio que alberga actualmente el museo fue construido en 1930, en la encrucijada de la avenida Fuad I y la calle de Damasco, y estaba situado en la línea de demarcación. Este imponente edificio está compuesto de un sótano, una planta baja, un entresuelo y una terraza; la parte central, ubicada encima del entresuelo, culmina en una cristalera que permite una iluminación natural cenital. El edificio fue construido sobre un terreno de unos 5.500 m^2 y posee 6.000 m^2 de galerías de exposición. Junto al museo se encuentran los anexos y las oficinas administrativas que ocupan una superficie de unos 1.000 m^2.

El sótano del museo estaba ocupado por estelas, sarcófagos y frescos procedentes de diversas necrópolis de las épocas aqueménida, griega, romana y bizantina e incluía sarcófagos antropoides de Esmun-Nazar II, rey de Sidón a fines del siglo VI a.C., la fachada de una tumba bizantina ornada con un fresco del siglo VI de nuestra era, sarcófagos de plomo de la época romana procedentes de Tiro, Sidón o Beirut, entre muchas otras piezas. Estas dos salas estaban ornamentadas con estanques de mosaico de mármol de principios del siglo XIV y de revestimientos de madera pintada del siglo XVIII. En las vitrinas podían admirarse cerámicas, vasijas de bronce cinceladas, mantos drusos del siglo XIX y piezas de seda labradas con hebras de oro.

El Hall de Ahiram, nombre de un rey de Biblos que vivió en el siglo XII a.C., estaba flanqueado por tres galerías: la Galería del Alfabeto, la Galería del Coloso y la Galería de Ramsés. En el centro del hall se encontraba el sarcófago del rey Ahiram, uno de cuyos lados tiene grabada una inscripción fenicia que es el prototipo de todos los alfabetos actuales. En la Galería del Alfabeto coexistían inscripciones hititas, fenicias y cuneiformes originarias de Mesopotamia. En la Galería del Coloso se exhibía una escultura egipcia descubierta por Dunand en Biblos.

El director general de antigüedades del Líbano, Emir Maurice Chébab, se vio obligado a cerrar el museo el 15 de abril de 1975. Blanco especialmente vulnerable durante el período de las hostilidades, entre 1975 y 1990, el majestuoso edificio de piedra ocre, que muestra hoy las huellas de impactos de todo calibre, se convirtió también en el símbolo de la comunicación entre las zonas este y oeste de Beirut. En 1982, tres disparos de obús destruyeron el tejado; se cubrieron con cemento los mosaicos del piso; en el Hall de Ahiram se están desmoronando secciones enteras del mapa mural del mundo mediterráneo. Las piezas intransportables, como estatuas, bajorrelieves y sarcófagos fenicios, siguen protegidas por

Museum Internacional (París, UNESCO), n.° 188 (vol. 47, n.° 4, 1995) © UNESCO 1995

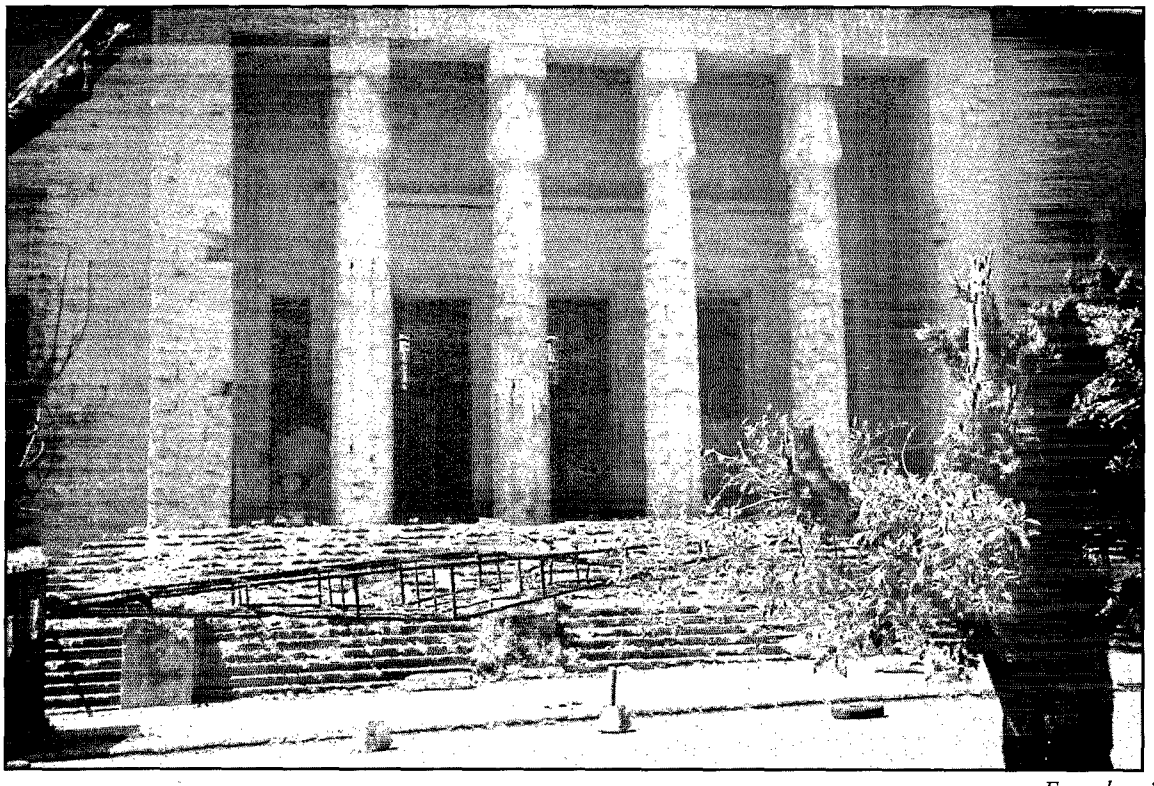


Foto: cortesía de la autora

Entrada principal del Museo Nacional de Beirut.

encofrados de cemento rellenos de arena. Los objetos pequeños, algunos de ellos sumamente valiosos, fueron puestos a salvo desde el comienzo de los combates. A pesar de ello, se produjeron numerosos hurtos en los sótanos y en las áreas de almacenamiento del museo. En el primer piso, las vitrinas de madera clara parecen haber sido arrasadas por un ciclón: los vidrios han desaparecido, los estantes fueron arrancados y los muebles destruidos. Una espesa capa de polvo cubre el material arqueológico, las reservas, la biblioteca y los archivos.

Durante la ceremonia de reapertura simbólica del museo, el 22 de noviembre de 1993, el ministro de cultura y educación superior declaró: «La reconstrucción del museo es un acto de fe en el futuro. Aquí mora nuestra memoria y también nuestra historia a través del tiempo; la riqueza y el patrimonio de nuestro pueblo; los tesoros de las civilizaciones que se fueron sucediendo en esta tierra».

Al finalizar las hostilidades, los libaneses reaccionaron rápidamente y crearon la Asociación de Amigos del Museo Nacional, cuyo principal objetivo es prestar apoyo a la dirección general de antigüedades para restaurar y reacondicionar el interior del Museo de Beirut, desde la selección del mejor proyecto arquitectónico hasta la asignación de fondos en las diferentes etapas del proyecto.

En 1991, se creó una red de donaciones y contribuciones en favor del museo, en el marco de un proyecto global UNESCO/PNUD (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo) de rehabilitación del patrimonio cultural y urbano del Líbano. A partir de junio de 1992, la UNESCO asignó un fondo de emergencia destinado a la adquisición de equipos y de material de oficina para la dirección general de antigüedades del Líbano, así como de un sistema informático para actualizar el inventario de las colecciones del museo. La municipalidad de la ciudad de Marsella cedió a la UNESCO, para el museo, su soporte lógico de gestión de museos INDIGO y en noviembre de 1993 impartió formación al personal en Beirut. La empresa francesa Électricité de France, por medio de su programa *Mécenat Scientifique et Technologique* [Mecenazgo Científico y Tecnológico], estudia actualmente la posibilidad de equipar el laboratorio.

La UNESCO patrocina las actividades de la asociación para contribuir a la

Foto: cortesía de la autora



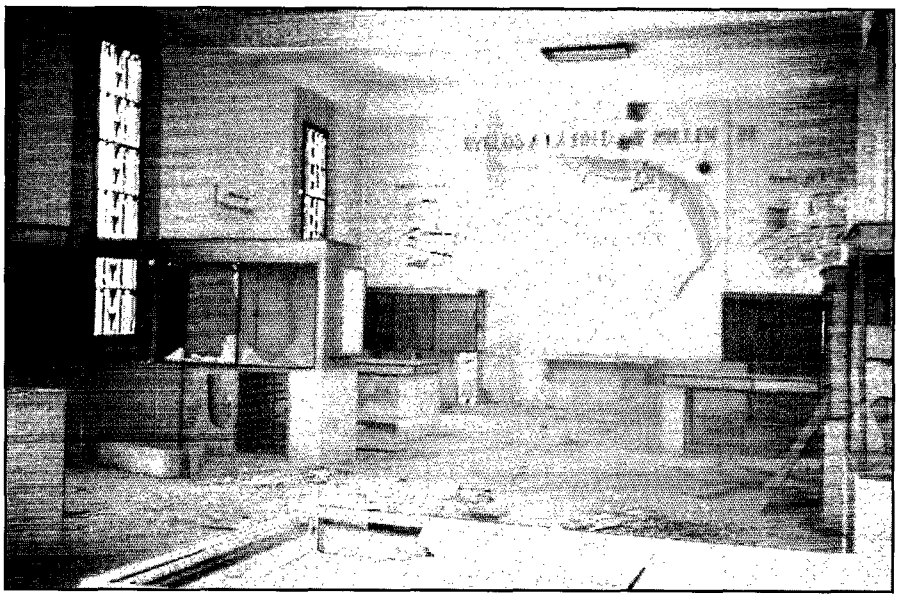
Un mosaico del siglo V, denominado El Buen Pastor, procedente de Jnah (Beirut meridional).

reconstrucción del museo. La asociación está representada en el extranjero por comités nacionales que velarán por la consecución de los objetivos de la reconstrucción. Un comité trabaja ya activamente en Londres y se encargará de la reconstrucción de los laboratorios de conservación. Otro comité, creado recientemente en Bruselas, contribuirá a la recuperación de los objetos robados al museo durante la guerra.

Si bien el edificio es recuperable, requiere reparaciones estructurales de gran envergadura. Un peligroso aumento del nivel de la napa freática exige una acción urgente de drenaje del sótano. El reacondicionamiento interior deberá realizarse en función de criterios museográficos modernos, tanto en lo que respecta al contenido científico como a los medios técnicos que se utilizarán para presentar y conservar los objetos. También se deberá tomar en consideración el papel educativo de los museos modernos en un país en el que la juventud sigue en busca de su identidad nacional.

La dirección general de antigüedades debe luchar en todos los frentes para rehabilitar los edificios, elaborar el contenido científico, reacondicionar los laboratorios de conservación, renovar la biblioteca y reanudar el funcionamiento de los servicios administrativos, pues se carece de todo —equipo, personal calificado y recursos financieros. La diáspora libanesa en el mundo podría movilizarse en ayuda de Camille Asmar, director general de antigüedades, quien, secundado por personas de buena voluntad y por Suzy Hakimian, museóloga de profesión, luchan por alcanzar el objetivo esencial: la reapertura al público de algunas galerías del Museo Nacional de Beirut. ■

Foto: cortesía de la autora



Las Galerías Fenicias tal como aparecen actualmente.

La ignorancia científica: un reto para los museos de historia natural

Andreas L. Steigen

«La creciente ignorancia científica convierte a las personas en seres extraños a su propio mundo». Con estas palabras, Andreas L. Steigen lanza a los museos un desafío muy bien planteado para que asuman una función más dinámica en la transmisión de conocimientos científicos al público en general. El autor es profesor adjunto del Centro de Estudios sobre Medio Ambiente y Recursos de la Universidad de Bergen (Noruega), y presidente del Comité Internacional de Museos y Colecciones de Historia Natural del ICOM.

Escribo libros sobre las ciencias naturales de la vida diaria, desde el *big bang* hasta la física cuántica, pasando por la evolución biológica, trabajo que me ha llevado a visitar muchas librerías en busca de obras científicas. Al vivir en una sociedad industrializada fuertemente moldeada por las ciencias naturales en casi todos los aspectos de la vida diaria, es para mí una desagradable sorpresa comprobar que la mayoría de las librerías más prestigiosas sólo ofrecen una reducida selección de libros de ciencias naturales. Al mismo tiempo, sin embargo, disponen de una selección muy rica, y a veces excesiva, de temas pseudocientíficos como la astrología, la homeopatía, el curanderismo, etc. El número cada vez mayor de ocupaciones que compiten con la medicina basada en la ciencia están especialmente representados. El negocio de los charlatanes es muy próspero en las sociedades modernas e ilustradas, en las que los médicos han cometido el error, inconsistente desde el punto de vista biológico, de hacernos creer que la muerte es una enfermedad y no un proceso ecológico perpetuo y necesario.

La cultura moldea las ideas en analogías y metáforas. La ciencia es una empresa profundamente arraigada en la cultura y actúa sobre la propia cultura creando nuevas metáforas contemporáneas. Las analogías y los modelos del conocimiento científico se difunden por toda la sociedad, y la metáfora misma persiste, aunque pueda cambiar la percepción en la que se basa.

En la actualidad, el público parece tener una relación de amor-odio con la ciencia y la tecnología. En algunos sectores se cree ciegamente en la ciencia, mientras que en otros se la mira con reprobación y una profunda desconfianza. Nuestra vida cotidiana está invadida por la tecnología y los productos fabricados gracias a la investigación científica, y nuestros hogares se caracterizan mejor en relación con la tecnología que con la cultura y el arte. Es paradójico que cuanto mayor es la influencia de la ciencia y la tecnología en los rápidos cambios que experimenta nuestra vida diaria, más distante y extraña es para el gran público esta categoría del conocimiento. La creciente ignorancia científica convierte a las personas en seres extraños a su propio mundo.

La ciencias naturales no son superiores a las ciencias sociales y no deberían controlar la política ni la vida social. Por otra parte, se subestima la extraordinaria importancia de la producción de hechos científicos y la transferencia de información en una sociedad democrática. Algunos de los temas políticos hoy más candentes están profundamente influidos por la ciencia, por ejemplo, la producción de energía, las lluvias ácidas, la biodiversidad, la tecnología y la terapia genéticas, el SIDA y la legislación. En consecuencia, tanto los políticos como los electores deberían tener un conocimiento funcional de la ciencia, no para convertirse en expertos, sino para estar suficientemente informados, poder distinguir entre los hechos, así como entre un argumento sólido y una mistificación. En una sociedad democrática los ciudadanos deberían ser capaces de analizar y comprender los informes de los expertos y los argumentos políticos velados por un barniz de ciencia.

Las sociedades y los sistemas democráticos se basan en la creencia de que al adoptar decisiones, los argumentos relevantes son más importantes que una voz estentórea, y que un discurso esclarecido es un instrumento útil para resolver los desacuerdos. Combinado con la ética, el conocimiento es educativo y puede evitar los prejuicios. Las importantes decisiones políticas que dan forma a nuestro

futuro contienen importantes elementos de las ciencias naturales. Aislado del contexto social, el conocimiento puede tener escaso valor, pero las acciones emprendidas sin una visión sagaz pueden ser nocivas.

Las ciencias naturales se interesan por el mundo material que puede ser medido, descrito y analizado. El método científico se basa en el sentido de admiración y en la comprobación de las ideas mediante la experimentación. Con mucha frecuencia se lo presenta como algo abstracto, teórico e irreal, por lo que queda excluido de la sociedad y la vida cotidiana. No se puede permitir que se mantenga la imagen del científico solitario que trabaja al margen de la sociedad. Ciencia y sociedad están completamente integradas.

La anticiencia, la semiciencia, la metafísica y la irracionalidad florecen. Cuando los «porqués» sobre la vida, su razón y su finalidad se complican demasiado, el ser humano se refugia con frecuencia en la búsqueda de una respuesta única a todos los interrogantes gracias al fundamentalismo religioso o el misticismo. El «mercado de alternativas» está haciendo hoy día su agosto. El negocio de la felicidad y el éxito personales, nuevas visiones del mundo y soluciones instantáneas, se deslizan sobre una ola oculta de ignorancia desvalida. Frecuentemente, los propagandistas más directos son periodistas entusiasmados por lo que consideran exótico, revelando así su falta de conocimientos y competencias intelectuales. La presión para publicar a toda prisa resultados no comprobados ha dado lugar a una pérdida de confianza del público en la ciencia. La fusión fría es un ejemplo relativamente reciente.

Se supone que la ciencia es abierta e inquisitiva; viejas verdades se ven sustituidas periódicamente por nuevas ideas. La apertura intelectual de la ciencia es su principal cualidad. Por consiguiente, las anticiencias salen al mercado con un barniz de ciencia y sus vendedores suelen emplear el lenguaje popular de las ciencias naturales. Sin embargo, la mayoría de las llamadas alternativas de la ciencia se caracterizan porque sus pretensiones no han sido comprobadas o es imposible comprobarlas en el marco de los métodos científicos.

Los debates científicos se toman como prueba de la índole no científica de la ciencia. Se sienta a la ciencia misma en el banquillo, acusándola de ser una cofradía conservadora y aislada cuando no acepta las pretensiones infundadas de los charlatanes. A menudo se tiene la impresión de que los despropósitos de quienes pretenden que la ciencia y el método científico constituyen la última conspiración resultan más fáciles de entender para el lego que el método científico. El método científico es el mejor, de hecho el único, mecanismo de control contra el fraude y la explotación de los seres humanos atribulados.

La mejor baza de las ciencias naturales es que pueden someterse a prueba. Las explicaciones de los fenómenos naturales se basan en hechos y experimentos repetibles que otros científicos pueden verificar. En principio, todos los hechos están abiertos a pruebas y nuevas interpretaciones, y la ciencia misma es un proceso continuo. El control de la ciencia es una cuestión importante y, en muchos aspectos, una cuestión ética, en la medida en que los logros científicos pueden tener implicaciones normativas, especialmente en biología y medicina avanzada.

Falsa neutralidad

Ahora bien, no todo es positivo en el mundo científico. Pese a conciencia social una cada vez mayor de los científicos, la

idea de que las ciencias naturales son neutras en lo que respecta a su método y sus consecuencias está ampliamente difundida. Como científicos, nos gustaría estar más allá de los conflictos de la sociedad, que en muchos casos son el resultado de las ciencias naturales. En el mundo que está fuera de los laboratorios y las salas de conferencia, la ciencia y la tecnología son instrumentos de opresión y liberación: pueden producir problemas ambientales o atenuarlos. La ciencia contribuye a aumentar la producción alimentaria y a fabricar nuevos medicamentos, pero también nuevas armas. Por consiguiente, la idea de que la ciencia es una empresa neutra es falsa.

Las ciencias naturales pueden justificarse por su utilidad y pertinencia tanto para las sociedades tecnológicamente avanzadas como para las que están en desarrollo. La importancia de la ciencia se pone también de manifiesto en el hecho de que sus conceptos e ideas están profundamente integrados en nuestra cultura y en la percepción general de nosotros mismos, y mucho más imbricados de lo que se suele admitir. El afán de explicar y comprender el mundo y nuestro continuo asombro por el tiempo, el espacio y la existencia son actividades humanas fundamentales, profundamente arraigadas en nuestro intelecto. Las preguntas formuladas por los filósofos a lo largo de la historia todavía son formuladas por los niños inquisitivos.

La influencia general de la ciencia sobre todos los aspectos de la vida nunca ha sido mayor que hoy. La economía, la cultura y la vida social han sido moldeadas y modificadas cada vez en mayor medida por los múltiples y útiles descubrimientos científicos de los últimos 300 años. ¿Cómo es, pues, que en nuestra sociedad basada en la ciencia los conocimientos científicos generales son tan rudimentarios e incluso disminuyen? Esta paradoja abre la vía a empresas no científicas basadas en ideologías oscuras, afán comercial y codicia. Como instituciones socialmente conscientes y responsables, este hecho no se puede soslayar cuando se trata de analizar el papel que desempeñan los museos de historia natural en la sociedad.

Museos para objetos... y procesos

Los museos de historia natural presentan objetos del mundo natural. Para entender cabalmente el contenido informativo y la historia fascinante de esos objetos hay que colocarlos, siempre que sea posible, en un contexto científico y social global. La presentación puede ser la humanidad en la naturaleza y/o la naturaleza en la humanidad. En casi todos los museos se sitúa hoy al ser humano en el lugar que le corresponde como animal, producto de la evolución, al igual que lo son los demás organismos del planeta tierra. Es importante ampliar el marco conceptual. Los objetos de historia natural no son meros objetos *per se,* sino que también están configurados por principios físicos y químicos que definen y delimitan las posibilidades de evolución en el mundo de los seres vivos. Los objetos no sólo representan el mundo físico y biológico, sino que son también productos de la física y la química en acción.

Las colecciones y exposiciones de los museos contienen objetos y organismos de la naturaleza, algunos de ellos amenazados por la actividad humana. El creciente biocentrismo se basa en gran medida en sentimientos y no en hechos científicos. Diversos movimientos, ideologías y organizaciones semirreligiosas utilizan el interés por el medio ambiente o la genuina preocupación de las personas

por su cuerpo y su amor por su familia para transmitir su mensaje y recaudar dinero para el funcionamiento de su organización. El fundamentalismo basado en el fanatismo religioso o en un biocentrismo extremo reduce, en consecuencia, el valor intrínseco del ser humano y, por lo tanto, hay que oponerle resistencia. Un ejemplo es la caza de la ballena. Se puede controlar la caza del cetáceo. Es discutible la idea de que esta actividad es cruel o inhumana. La noción de «muerte más humana», refiriéndose a la ballena, es inconsistente en sí misma, ya que desde un punto de vista ético es incorrecto utilizar como parámetro al ser humano en este contexto.

En este embrollado panorama, ¿dónde se sitúa el museo de historia natural? Por mi parte, estoy firmemente convencido, y creo que hay pruebas suficientes, de que un museo de objetos naturales tiene un atractivo especial para la gente. Esos objetos son históricos. Ellos contienen una historia en términos de física, química y evolución orgánica, y representan variaciones y posibilidades realizadas en la naturaleza fuera del museo. Su poder educativo es inmenso y no siempre se aprovecha plenamente.

Las piezas relacionadas con el medio ambiente deben presentarse con referencia a objetos y procesos que se siguen dando en la naturaleza. Ellas representan el pasado viviente y el presente, y reflejan el futuro creado por los seres humanos. De ser posible, los objetos se deben presentar en un contexto científico, que comprenda tanto los principios próximos (funcionales) como últimos (evolutivos). Así como la evolución y sus adaptaciones derivadas son importantes, también lo son las restricciones impuestas a la evolución por los límites físicos, químicos y biológicos.

Las funciones de los organismos pueden describirse en términos de fisiología. Los principios generales de variación, tiempo y escala son cualidades inherentes a todo objeto. Algunos objetos tienen valor científico y otros no, pero en una exposición cuidadosamente seleccionada y presentada todos los objetos tienen un valor de presentación. El desafío que se le plantea a un museo de historia natural es acrecentar este valor a fin de que incluya principios más generales de las ciencias naturales. El interés por los animales y las plantas refleja con frecuencia la necesidad que tiene el ser humano de productos de la evolución biológica. Existe una preocupación profunda y bien fundamentada por la naturaleza y por especies de ecosistemas naturales amenazados por actividades humanas o por intereses comerciales. Este compromiso se puede consolidar y hacer más realista mediante un enfoque científicamente coherente y comparativo de las exposiciones.

Los principios de la historia natural y el método científico deben transmitirse al visitante de manera inteligible para reducir la ignorancia científica, no sólo mediante exposiciones, sino también por medio de conferencias, libros, programas educativos y multimedios, etc. Hay que incluir también programas que promuevan la comprensión de la necesidad social y las implicaciones de las ciencias naturales y la tecnología a fin de reducir la ignorancia científica. Para lograrlo, la cooperación entre los museos y el público puede ser muy eficaz y estimular el debate y las ideas sobre el importante papel que desempeñan las ciencias naturales en las sociedades contemporáneas. ■

Libros

Gender Perspectives: Essays on Women in Museums, editado por Jane R. Glaser y Artemis A. Zenetu (Washington y Londres, Smithsonian Institution Press, 1994, págs. xxv + 161).

¿Está usted buscando una bomba feminista para atacar o inspirar (dependiendo de su actitud) sus opiniones en relación con las mujeres en los museos? De ser así no compre este libro. No es ni bomba ni bálsamo, sino una síntesis de las principales ponencias presentadas en un seminario celebrado en Washington, D.C., en marzo de 1990[1] por la Smithsonian Institution. Refleja más bien lo que el prefacio denomina «una muestra representativa de perspectivas masculinas y femeninas sobre la cuestión feminista en los museos de ayer, hoy y mañana», que comprende a «las conservadoras, las moderadas y las militantes». De ahí que no pueda estar exento de algunas de las ambigüedades, e incluso contradicciones, que caracterizan sus áreas de interés.

Valga un pequeño, pero elocuente ejemplo: Marc Pachter (de 35 ponentes, 9 son hombres) se pregunta «cómo se ha utilizado de la mejor manera posible, en exposiciones de gran éxito, la perspectiva *[sic]* feminista». La simple multiplicidad de puntos de vista expresados en *Gender Perspectives: Essays on Women in Museums* es una prueba suficiente y alentadora de que no hay una posición feminista única sobre las cuestiones que nos ocupan.

Estas cuestionan se abordan en ocho series de artículos, comprensibles en términos generales, que van desde las repercusiones históricas de la mujer en el trabajo museístico, pasando por las contribuciones del mundo académico feminista a algunas disciplinas y empresas museológicas y museográficas, hasta los estudios de caso y las funciones educativas de los museos en lo que respecta a las relaciones de género y, por último, a las inquietudes relacionadas con el futuro, antes de terminar con una «Conclusión: hacia una perspectiva colectiva».

Al examinar la extensa bibliografía anexa se descubre hasta qué punto los esfuerzos que produjeron *Gender Perspectives* se concentraron en los Estados Unidos de América. Aparte de unos pocos títulos británicos y canadienses, las únicas referencias no estadounidenses son los artículos de un número temático de la revista *Museum Internacional* publicado bajo el título «Los museos y la mujer» (n.° 171, 1991).

Sin embargo, no constituye una crítica situar el libro en su contexto o informar al lector que se trata de un mosaico casi exclusivamente estadounidense de cuestiones relacionadas con la mujer y los museos en 1990, dada la riqueza, variedad y fascinación de dicho mosaico, tal vez aplicable o premonitorio para otros contextos.

El debate más importante de esta obra se centra en *el alcance y la índole de la presencia de las mujeres y sus repercusiones en los museos de los Estados Unidos de América.* En cuanto al alcance, a pesar de que aparentemente faltan estadísticas actualizadas y representativas, parece que existe un vínculo de género con los tipos de museos en los que las mujeres pueden ejercer influencia profesional. En este sentido, Ann W. Lewin afirma que «las mujeres han desempeñado papeles sumamente importantes en la financiación y el desarrollo de los museos infantiles. Se calcula que entre 85 y 95% de los fundadores, directores y promotores de museos infantiles son mujeres».

Por el contrario, Bonnie Van Dorn lamenta que en 1971 sólo hubiera una mujer entre los 16 fundadores de la Asociación de Centros de Ciencia y Tecnología y que hubieran debido transcurrir 18 años para que esa asociación, que en la actualidad cuenta con 326 instituciones, eligiera a una mujer como presidenta de la junta directiva.

¿De qué manera repercute en un museo el hecho de que el director, el conservador, el administrador y otros profesionales sean mujeres? Muchas mujeres se han esforzado por introducirse en la corriente principal del personal sesgada en favor del sexo masculino y destacar según las normas propias de dicha corriente. En palabras de Jean Weber, «las mujeres que ocupan altas posiciones parecen estar orientadas hacia el logro de

objetivos y dedicadas (ocasionalmente empujadas) a producir exposiciones que marcan época, magníficas publicaciones, programas innovadores, en una palabra, hacer milagros una y otra vez». En ese mundo tan competitivo se paga un precio: «hay una gran proporción de escaldadas y con frecuencia la vida privada resulta perjudicada».

Algunas profesionales han decidido rechazar las reglas básicas definidas por los hombres y tratar de crear un profesionalismo específicamente femenino o feminista. Marcia Tucker recuerda que «como prácticamente no había lugar para mí y mis ideas dentro del marco museístico existente, decidí crear un museo. El resultado fue que me convertí en una privilegiada *y* marginada».

Salir de lo que podría denominarse la rama no reformada de la corriente principal puede (¿debe?) tener connotaciones conflictivas. Barbara Clark Smith decidió dirigirse a un público femenino: «Si me niego a dirigirme a un público masculino, espero que quede claro que mi propósito no es en absoluto ofender a los hombres. Sin embargo, evitarlo no es para mí una prioridad».

Para las mujeres que han decidido continuar lo que podría llamarse «la larga marcha por la corriente principal», con la intención de modificarla, la experiencia puede resultar penosa y al mismo tiempo gratificante. Una vez más, Jean Weber señala que en «su sentido antiguo y peyorativo, la feminización [de las profesiones museísticas] significa sueldos inferiores y menor estima».

Por otra parte, según Jo Allyn Archambault, al excluir el enfoque de «los hombres y sus juguetes», la feminización está «introduciendo la civilización en los museos de ciencias». Y continúa diciendo: «Se enseña a las mujeres a ser socializadoras y educadoras. Pueden seguir utilizando sus competencias socializadoras y educativas cuando llegan a ocupar cargos directivos». Y concluye afirmando: «Todos deberíamos felicitar a las mujeres por su voluntad y capacidad para aportar la verdadera civilización a los museos y su personal, a las distintas disciplinas y públicos».

En este tablero de mando del reseñador de un libro, tales afirmaciones pueden encender la luz roja de ¡Atención, al final de la curva hay un estereotipo! Afortunadamente, Jo Allyn Archambault no afirma que *todas* las mujeres son educadoras, socializadoras y civilizadoras. Una reivindicación semejante no habría podido menos que provocar una mirada (o una carcajada) de incredulidad por parte de los subordinados, tanto hombres como mujeres, en los museos y otros campos profesionales, que hubieran tenido la desgracia de trabajar bajo una dirección sofocante, dictatorial y decididamente incivilizada, independientemente de que fuera ejercida por una mujer o un hombre.

Estereotipar no es el propósito ni la función de *Gender Perspectives: Essays on Women in Museums.* Por el contrario, su lectura debería alentar a todo el personal museístico para que trate de impulsar, en su contexto profesional y personal, una respuesta positiva a la pregunta final de Susan Stitt: «¿La (próxima) etapa del movimiento femenino será la práctica del humanismo?»

Libro reseñado por Arthur Gillette, quien, como recordarán nuestros lectores, fue Jefe de redacción de MUSEUM. *Actualmente es director de la División de la Juventud y Actividades Deportivas.*

1. Citado por Jane R. Glaser, «La influencia de la mujer en los museos: un seminario en los Estados Unidos», *Museum,* n.º 171, 1991, págs. 180-182.

Tráfico ilícito

El robo de obras de arte y bienes culturales: el programa de la INTERPOL

La opinión pública y los gobiernos ejercen una presión continua sobre la policía de todo el mundo para que luche contra una criminalidad en constante aumento. Es evidente que los actos de terrorismo y el tráfico de drogas son esferas prioritarias, seguidos de los delitos contra las personas y, en particular, los cometidos contra los niños. Los delitos contra la propiedad, que probablemente son los que más afectan a la población, tienen una importancia secundaria. Entre los crímenes contra los bienes, el tráfico ilícito de obras de arte y bienes culturales robados tiene una importancia considerable, porque atenta contra el patrimonio cultural de la comunidad.

La INTERPOL cuenta con un programa específico para combatir este tipo de delitos a nivel internacional. Cada país miembro dispone de una Oficina Central Nacional (OCN) que suele estar situada en la capital y centraliza toda la información internacional.

Para explicar adecuadamente la acción general de la INTERPOL en este campo, lo mejor es que imaginemos un robo. Supongamos que unos ladrones penetran en un museo de la ciudad de Ginebra y que el robo se descubre porque suena la alarma. Se ha llamado a la policía y se inician las investigaciones preliminares. Éstas inducen a la policía a pensar que el robo podría tener implicaciones internacionales. Desde una ciudad como Ginebra, se tardan pocas horas en llegar a muchos otros países. Un testigo podría haber apuntado el número de matrícula de un vehículo extranjero, las obras de arte robadas podrían interesar al mercado internacional o podrían existir otros elementos de este tipo. Digamos que tres pinturas de gran valor han sido robadas y que los malhechores han desaparecido.

Los investigadores tienen ante sí dos tareas: identificar a los autores del delito y difundir información sobre los bienes robados. En muchos casos, ambas labores van unidas, ya que el descubrimiento de los bienes robados, aunque hayan pasado por varias manos, puede conducir a la detención de los ladrones. Como la policía cree que las pinturas se han sacado de Suiza, procede a la difusión internacional de información detallada sobre ellas.

Para facilitar esta tarea, OIPC INTERPOL ha creado un formulario impreso en los cuatro idiomas oficiales de la organización, lo que puede ayudar a los agentes de policía que poseen escasos conocimientos de obras de arte a describir los bienes robados. Antes de rellenar el formulario se debe difundir un telegrama con la descripción de los bienes robados que está destinado a la policía y las aduanas, ya que ellas podrían tener la suerte de descubrir dichos bienes durante una acción de control en un puesto fronterizo. Esto es especialmente importante en Europa, debido a la apertura de las fronteras dentro de la Unión Europea.

Se envía un formulario para obras de arte y una fotografía de cada objeto robado a la Secretaría General de la INTERPOL en Lyon (Francia), que redacta un informe sobre el robo para alimentar la documentación informatizada y abre un expediente. Posteriormente, los oficiales especializados preparan un aviso internacional de objetos robados, del que se incluye una copia en el expediente informatizado. Una vez impresa, esta noticia es enviada a todos los países miembros que, a su vez, deben informar a las galerías, museos, salas de venta, prestamistas, anticuarios y servicios de aduanas. También se informa al ICOM y a la UNESCO. Asimismo, las OCN de Washington y Londres transmiten la información a otros organismos como la IFAR, el Art Loss Register o TRACE. Evidentemente, cuanto más amplia es la difusión del aviso, más eficaz es la búsqueda. Además de los avisos, la INTERPOL publica dos veces al año un cartel que muestra las seis obras de arte más buscadas. A veces se publican avisos sobre obras de arte descubiertas por la policía a fin de encontrar a sus propietarios. Cuando se recupera una obra de arte robada, la Secretaría General de la INTERPOL difunde una notificación de cese de la investigación.

En la inmensa mayoría de los casos, las peticiones de avisos sobre robos de bienes

culturales emanan de los países europeos, el Canadá y los Estados Unidos de América. Esto no es sorprendente, si se tiene en cuenta el gran número de obras de arte «muebles» que se conserva en los hogares y museos de estos países. En 1991, se publicaron 37 avisos relativos a robos cometidos en museos (17,5%), 47 en 1992 (18,8%) y 27 en los siete primeros meses de 1993 (22,3%). Como se puede observar, las cifras aumentan constantemente. La mayoría de los robos se cometen durante las horas de apertura de los museos; en segundo lugar vienen los robos con fractura y, por último, los robos cometidos en complicidad con los empleados o que tienen lugar en las reservas. En este último caso, el personal del museo sólo se da cuenta de que se ha cometido un robo cuando efectúa el inventario. Un procedimiento particular consiste en sustituir la obra de arte original por una copia.

Desafortunadamente, estas observaciones se basan únicamente en la información que recibe la Secretaría General. Al contrario de lo que se suele creer, la INTERPOL no posee un fichero central de todos los delitos cometidos en el mundo, sino que sólo registra los que pueden tener una incidencia internacional.

Ocasionalmente, los países miembros denuncian el robo de una pieza arqueológica. En muchos casos los objetos robados se exponen en un museo o provienen de una excavación clandestina. En este último caso el problema es delicado, ya que la policía sólo puede intervenir si se ha cometido un delito. Hace pocos años se produjo un caso de este tipo. La INTERPOL recibió información de una fuente confidencial sobre una estatua de Afrodita de gran valor que estaba a punto de exponerse en un museo de los Estados Unidos de América. La información precisaba que la estatua había sido robada en Morgantina (Sicilia). Se contactó a las OCN de Roma y Washington. El problema, en este caso, radicaba en que las autoridades italianas no podían confirmar que la estatua había sido robada o que había salido ilegalmente de Italia. Este caso no se ha resuelto todavía. Pero se puede afirmar que, en esta circunstancia particular, la INTERPOL cumplió su tarea. La solución del problema dependía de los juristas y otros expertos.

Los traficantes y algunos marchantes se aprovechan del hecho de que con mucha frecuencia no se pueden identificar los objetos en cuestión, especialmente si provienen de excavaciones arqueológicas, aunque las legislaciones nacionales prohiban la exportación de dichos objetos. No se trata de un fenómeno reciente. En el pasado, los representantes de las autoridades coloniales desempeñaron sin duda un papel activo en la desaparición de los bienes culturales de los países colonizados, por lo que un país se ha otorgado el derecho de registrar el equipaje de los diplomáticos que dejan su territorio. El extremo Oriente sufre mucho por los robos que se cometen en los sitios arqueológicos y países como la India, Tailandia y Camboya piden la difusión de avisos internacionales de objetos robados.

Los delitos contra el patrimonio cultural tienen sus propios especialistas. Si los investigadores logran identificarlos, la INTERPOL dispone de los medios para difundir sus descripciones. Se puede publicar un aviso; éste puede incluir, entre otros elementos, la fotografía del delincuente, su identidad, sus huellas digitales, los apodos que utiliza y cualquier otro dato relevante para la policía. Se puede utilizar un aviso azul para averiguar el paradero del o de las personas involucradas en un asunto criminal y uno verde para atraer la atención de los países sobre un delincuente reincidente. Se pueden difundir detalles sobre las formas de proceder específicas a fin de encontrar las conexiones entre varios casos de robo.

Nota de la redacción: este artículo se basa en el discurso que pronunció Jean-Pierre Jouanny, funcionario de la INTERPOL, en el Taller sobre Tráfico Ilícito de Bienes Culturales celebrado en Arusha (Tanzania), en septiembre de 1993, y organizado por el ICOM en cooperación con la UNESCO, la Southern Africa Development Community Association of Museums and Monuments y el Ministerio de Educación y Cultura de Tanzania.

Noticias de la profesión

Un salón internacional premia las innovaciones museográficas

El tercer Salón Internacional de Tecnologías Museográficas (SITEM, Lille, Francia, 25-27 de enero de 1995), premió a ocho expositores con el codiciado «emblema de la innovación museográfica». Un jurado internacional de profesionales del museo concedió los emblemas tras efectuar una selección entre más de 50 candidatos. Los laureados fueron: Apimex, distribuidor de las vitrinas Hahn, por su vitrina para pinturas con control de temperatura; Cristal Noir, por un procedimiento especial de iluminación a contraluz mediante fibras ópticas; Entropies, por sus soportes de exposición autónomos especialmente bien concebidos; Laserblast Quantel, por un nuevo método para limpiar superficies mediante láser que el personal del museo puede manejar fácilmente; MBA Design & Display, por sus paneles de exposición ligeros y duraderos, que se pueden almacenar y proteger fácilmente; Médialog, por su enfoque innovador de los medios de información interactivos; Marc Boulay, por sus reproducciones artísticas y científicamente documentadas de animales vivientes y prehistóricos; Dominique Fleurent, por una técnica especial para conservar las larvas de mariposa de las colecciones de los museos.

Para más información, dirigirse a:
SITEM, Provinciales,
33, rue du Faubourg-Saint-Antoine
75011 París (Francia)
Teléfono: (33)(1) 43.46.86.44
Fax: (33)(1) 43.41.67.19

La Tate Gallery introduce un sistema de audioguía personal

Al lanzar TateInform en enero de 1995, la Tate Gallery de Londres se convirtió en el primer museo británico que ofrece visitas personalizadas con audioguía mediante una tecnología digital basada en microprocesadores. Gracias al sistema, que se instaló con gran éxito en el Louvre en 1993, los visitantes pueden acceder a informaciones audiofónicas cuando lo desean y no como parte de un recorrido fijo. El visitante puede manipular el aparato a voluntad para escuchar los comentarios, rebobinándolo, adelantándolo o bien dejando de lado algunos de ellos; se puede obtener información adicional sobre cualquier pintura o escultura determinada pulsando el número de la obra en el aparato portátil de Inform. La institución anfitriona puede reprogramar el texto rápidamente para modificar el contenido, cambiar de un idioma a otro o proponer versiones alternativas de la audioguía adaptadas a públicos específicos. El sistema Inform ha sido creado por Acoustiguide, una importante empresa de audioguías.

Para más información, dirigirse a:
Acoustiguide
188 Sutton Court Road
Londres W4 3HR (Reino Unido)
Teléfono: (44) (81) 747.37.44
Fax: (44)(81) 995.61.95

La red RAMA conecta las bases de datos de los museos europeos

RAMA —*Remote Access to Museum Archives* [acceso a distancia a los archivos de los museos]— es un sistema multimedios de consulta de las bases de datos de los museos mediante redes de telecomunicaciones. Lanzado en 1992 con la asistencia financiera de la Comunidad Europea (ahora Unión Europea), RAMA conecta actualmente las bases de datos de imágenes de 12 museos, como el Museo de Orsay de París, el Museo Uffizi de Florencia, el Museo Ashmolean de Oxford y el Museo Goulandris de Arte Cicládico de Atenas. Se espera que hacia finales de 1995 participen en la red unos 20 museos, incluidos varios de los Estados Unidos de América. RAMA no modifica la estructura de las bases de datos existentes, sino que permite la transmisión de imágenes de alta definición desde sistemas heterogéneos. Los investigadores que poseen una computadora personal y soportes lógicos sencillos pueden acceder inmediatamente a la información y a las imágenes de acuerdo con varios criterios de selección y pueden comunicarse entre sí por medio del servicio de correo electrónico de RAMA. Aunque se concibió principalmente para los profesionales del arte y la cultura, RAMA está estudiando aplicaciones futu-

ras destinadas a un público más amplio. RAMA publica un boletín para sus miembros en seis idiomas (alemán, español, francés, griego, holandés e inglés).

Para más información, dirigirse a:
Télésystèmes
55, Avenue des Champs-Pierreux
92029 Nanterre Cedex (Francia)
Teléfono: (33)(1) 46.14.51.86
Fax: (33)(1) 46.14.56.81

16º Congreso Internacional del IIC

El 16º Congreso Internacional del Instituto Internacional para la Conservación de Obras de Arte y de Historia se celebrará en el Centro Falconer de Copenhague del 25 al 30 de agosto de 1996 y será organizado en cooperación con el Museo Nacional Danés. El Congreso abordará el tema de La conservación arqueológica y sus consecuencias, ofreciendo nuevas perspectivas sobre la conservación de sitios y hallazgos arqueológicos, tanto terrestres como submarinos. Se prestará especial atención a las maneras en las que se han vuelto a evaluar las actitudes relativas a la conservación arqueológica durante los últimos años al hacerse patentes las consecuencias de los enfoques preexistentes. El objetivo del congreso es reunir a conservadores y arqueólogos, científicos de la conservación e historiadores, restauradores, administradores de colecciones, educadores y estudiantes. Los materiales que se examinarán van desde la cerámica hasta los pecios, desde los metales hasta los mosaicos, y desde la madera empapada hasta las pinturas murales. El idioma oficial del congreso será el inglés.

Para más información, dirigirse a:
The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works
6 Buckingham St.
Londres WC2N 6BA (Reino Unido)
Teléfono: (44)(71) 839.59.75
Fax: (44)(71) 976.15.64

Curso de Conservación de Papel Japonés organizado por el ICCROM

El cuarto Curso Internacional de Conservación de Papel Japonés, que se impartirá en Tokio y Kioto desde el 23 de noviembre hasta el 16 de diciembre de 1995, es organizado por el Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM), en cooperación con el Instituto Nacional de Investigación de Bienes Culturales de Tokio, el Organismo Japonés de Asuntos Culturales y el Museo Nacional de Kioto. El curso pretende iniciar a los participantes en varias técnicas de conservación del papel basadas en el montaje de rollos japoneses y se centrará en clases prácticas que se complementarán con conferencias de carácter teórico y demostraciones. Los conferenciantes serán especialistas en la conservación del papel japonés y el idioma de trabajo será el inglés.

Para más información, dirigirse a:
ICCROM
13 Via di San Michele
00153 Roma RM (Italia)
Teléfono: (39)(6) 587.901
Fax: (39)(6) 588.42.65

Nuevas publicaciones

Incendie et panique [Incendio y Pánico]. Del Coronel Alain Raisson. Editado por el Département des Affaires Financières, Juridiques et Générales, Direction de Musées de France, 6 rue des Pyramides, 75041 París cedex 01 (Francia), 1994, 106 págs.

Se trata de una guía práctica sobre las reglas de prevención de incendios aplicables a los museos y las medidas de seguridad que deben adoptarse para evitar desastres o, en el peor de los casos, afrontar las situaciones de pánico y proteger las colecciones. El autor, que es asesor técnico de seguridad de la Direction des Musées de France, brinda información sobre los equipos, la formación del personal y los planes de acción que se deben seguir en caso de riesgos importantes tales como inundaciones, alertas de bomba, ataques criminales, etc.

The Educational Role of the Museum. Compilado por Eilean Hooper-Greenhill. Editado por Routledge, London and New York, 1994, 340 págs. (ISBN 0-415-11287-7).

Collections Management. Compilado por Anne Fahy. Editado por Routledge, London and New York, 1994, 304 págs. (ISBN: encuadernado 0-415-11282-6; en rústica: 0-415-11283-4).

Estas dos obras recientes que se agregan a la colección Leicester Readers in Museum Studies representan un nuevo esfuerzo de acopio de información con miras a reunir por primera vez un conjunto importante de publicaciones, muchas de las cuales son artículos tomados de revistas recientes que se encuentran en pocas bibliotecas. El primer título es una compilación de textos que versa sobre las relaciones de los museos y galerías con el público; abarca tanto las cuestiones generales relativas a todos los visitantes de los museos como las referentes a grupos educativos específicos. El segundo título se centra en el cuidado físico y la documentación de las colecciones, así como en la elaboración de normas para su gestión, y examina la situación de la investigación en los museos, las fuentes de asesoramiento sobre seguridad y los elementos básicos en materia de seguros e indemnizaciones.

Nuevos museos

Dahesh Museum, 601 Fifth Avenue, Nueva York. N.Y. (Estados Unidos de América)

El primer museo de Nueva York dedicado al arte académico de los siglos XIX y XX abrió sus puertas al público en enero de 1995. En él se exponen selecciones de las muchas obras de arte que reunió el Dr. Dahesh (1909-1984), escritor y visionario social libanés, quien además era un apasionado coleccionista de arte europeo.

Le Musée des Arts Forains [El Museo de Artes de la Feria], *50, rue de l'Église, 75015 París (Francia)*

El museo, que cuenta con más de 1.500 objetos, como tiovivos, puestos de feria y órganos, marionetas, juegos, paisajes panorámicos y esculturas decorativas, alberga una de las colecciones más grandes del mundo dedicada a la historia de las ferias desde 1850 hasta nuestros días. Se inauguró en octubre de 1994 y tiene el orgullo de poseer una importante sección de documentación y un servicio de exposiciones para fomentar los intercambios con los museos franceses y extranjeros.

Cartas

Acepto la invitación a contestar la carta abierta de la profesora Aurora León sobre la museología en España, publicada en el n.º 4 de 1994 de *Museum Internacional,* desde mi simple condición de trabajadora de museo y participante entusiasta en los debates en torno a una profesión a la que estoy ligada desde hace 17 años (14 como voluntaria). Hago constar que cumplo, siquiera formalmente, las dos condiciones que la Sra. León considera obligatorias, a saber: soy licenciada y he cursado —ya con una docena de años en mi haber— dos años de especialidad en museología.

Suscribo algunas de las afirmaciones de la Sra. León, que por tanto obviaré. Aquí me referiré a aquellos aspectos de los que discrepo y que me parecen incluso contradictorios con criterios que se sostienen en el mismo documento.

El desolador panorama que dibuja la carta abierta me lleva a sospechar si sus reflexiones, en el contexto de un ciclo auspiciado por el Ministerio de Cultura, no se habrían limitado en exceso al caso de los museos oficiales y al cuerpo de funcionarios. La experiencia y el contacto con compañeros de otros museos españoles y portugueses, además de las opiniones escuchadas de boca de profesionales de otros países, me alientan a afirmar que el estado actual de la profesión no corresponde plenamente a la situación que se denuncia. No es lícito sostener hoy que los términos del problema son, por un lado, unos directores encastillados en su autocracia y, por el otro, unos funcionarios negligentes. Estas situaciones, reales, van constituyendo, afortunadamente, excepciones en un panorama que ha cambiado desde que en 1988 apareció la benemérita obra que la autora ahora abomina.

Me confieso francamente atónita ante la afirmación de que «el papel del museólogo se centraría en el estudio teórico de los diversos elementos constitutivos del museo —lo que incluso hace innecesaria su presencia en dicha institución— y estaría en contacto con el equipo para planificar, desde la infraestructura, la vida del museo». Y me pregunto: ¿qué presupuestos teóricos o científicos permiten planificar la vida del museo haciendo innecesaria la presencia en el mismo?

¿Puede el museólogo diseñar programas, contenidos, intenciones, sin participar en la experiencia del centro en cuestión? Me temo que prescindir de ese necesario elemento corrector que es la realidad vivida conduciría indefectiblemente a una vida paralela entre el sedicente museólogo y el equipo del museo, por muy buena voluntad que este último pusiese en seguir las indicaciones del primero. En resumidas cuentas, una versión corregida y aumentada de la tristemente problemática relación entre el arquitecto y el equipo técnico. No concibo el papel de un museólogo que no esté plenamente integrado en el equipo del museo, como tampoco concibo un equipo eficaz sin una formación específicamente museológica de por lo menos alguno de sus miembros —no necesariamente el director.

Un museo no es, por lo demás, un ente abstracto y autosuficiente, sino un organismo con vida propia que se realiza en la relación con un público y una cultura. Sus funciones, aun partiendo de postulados teóricos de validez general, variarán según se trate de un museo arqueológico, de arte o etnográfico; según sea europeo, americano o africano; según se encuadre en un ámbito rural o urbano. Las funciones socioculturales que debe cumplir han de tener en cuenta la identidad de una comunidad y la proyección de su pasado en el presente como plataforma desde la cual plantearse el futuro. A este respecto, echo en falta una referencia explícita a la relación museo-sociedad como elemento intrínseco del trabajo del museólogo. Creo que los nuevos museos están en mejores condiciones que los grandes museos estatales para lograr una respuesta activa del público. Por su temática, por emplear un lenguaje más directo, debe serles más fácil conseguir que el público se identifique con sus contenidos y, por tanto, se sienta de algún modo partícipe del museo en su vertiente social. En ese sentido, entiendo que el museo no se debe considerar tanto un servicio público como una tarea comunitaria a la que todos los que participan en el proce-

so, desde la concepción hasta la percepción, tienen algo que aportar.

Me parece advertir una latente invitación al eclecticismo cuando se exhorta a los aspirantes a museólogos a conocer las prácticas museísticas nacionales e internacionales, a inscribirse en el ICOM y a suscribirse a la revista *Museum Internacional*. Seríamos unos mentecatos si nos conformásemos con engrosar nuestro *curriculum* con diplomas de asistencia a cursos y jornadas y con carnés de asociaciones y corporaciones. La competencia profesional no se adquiere espigando en la experiencia ajena, sino contrastando un bagaje teórico que estamos obligados a acrecentar día a día con la praxis cotidiana, que muchas veces se alcanza partiendo del bendito mérito que, a falta de mayor formación académica, representa el voluntariado.

A la gran mayoría de los trabajadores de museos —incluidos muchos funcionarios con varios quinquenios en su haber— no les falta precisamente entusiasmo, imaginación, audacia. Estas facultades han de plegarse, de ordinario, ante las horcas caudinas de la escasez de medios, de la precariedad del empleo, de la utilización política de museos que se crean por intereses electorales y se abandonan después a su suerte, sin dotación ni garantías de continuidad. Pero de la cotidiana y no pocas veces frustrante confrontación entre propuestas y recursos, entre ideas y medios, surge la estimulante conclusión de que si la demanda sigue yendo por delante de la oferta, no es menos cierto que la oferta cualifica y desarrolla la demanda. Son muchos los profesionales de museos que, aun careciendo de la idoneidad que nominalmente confiere una especialidad académica, han sabido hacer de la necesidad virtud y hallar respuestas correctas a buena parte de las carencias que la Sra. León pone de manifiesto.

María-Xosé Fernández Cerviño
Santiago de Compostela (España)

En su carta abierta a los museólogos, Aurora León nos interpela. Su carta es una interpelación porque hace tambalear la totalidad del paradigma museístico basado en la idea de la conservación y la coleccion. Constituye una bocanada de aire fresco para nuestras profesiones vinculadas a múltiples disciplinas y prácticas. Luchando contra «el virus casi indestructible de la burocracia» y las numerosas disfunciones de nuestros museos, aborda cuestiones esenciales que, a mi parecer, no sólo son pertinentes para España. Su reflexión y su cólera constituyen las premisas de un manifiesto que deberíamos enunciar colectivamente a fin de sentar las bases de una museología que trastorne un poco el paradigma museístico establecido.

Por mi parte, distingo dos pistas que me parecen ineludibles desde un punto de vista prospectivo. La primera es la pluridisciplinariedad, la mejor garantía contra el «catecismo museológico» denunciado. Admitimos gustosos que el museo necesita una mayor apertura de espíritu que la que suele prevalecer en la actualidad. Esta apertura debe iniciarse abriendo las puertas de los museos a múltiples actores. Estos actores pertenecen a numerosas profesiones para las cuales el museo es ante todo un «medio especial», por utilizar una expresión predilecta de los etnólogos, pero en el que se ejercen talentos diversos. Por la naturaleza de su misión de servicio público, el museo requiere una gran exigencia cualitativa y la adhesión a una ética. La ética es el valor común irreductible al que deben suscribir los actores al desenvolverse en y para el museo. Tal vez ella deba enunciarse también en gran parte junto al código deontológico existente.

En las distintas profesiones concernidas distinguimos los poseedores de un saber, por un lado, y los poseedores de un saber hacer práctico, por el otro. La dicotomía, como sabemos, es artificial, pero nos permite percibir con facilidad dos categorías de profesionales. Entre quienes poseen un saber, encontramos a todos los especialistas de disciplinas como los historiadores, historiadores del arte, antropólogos y la mayoría de los científicos

de los museos de ciencias. Cabe observar que rara vez ocurre que estos diferentes especialistas actúen de consuno y para una misma acción; todos ellos son expertos en un ámbito, pero a menudo operan compartimentados en camarillas. La fusión de las competencias sigue siendo un objetivo ambicioso, pero muy prometedor, para operar como auténticos intermediarios con el público.

Entre los poseedores de un saber hacer práctico figuran los arquitectos, escenógrafos, especialistas en acústica y en luminotecnia, museógrafos múltiples bien integrados o en vías de integrarse en el museo.

Seguramente saldríamos beneficiados si consiguiéramos más creadores tales como decoradores-escenógrafos, realizadores e incluso músicos y, por qué no, bailarines, que nos recuerden que el museo es ante todo el templo de las musas. Se han realizado algunos experimentos en este sentido. Lo que falta es iniciar una verdadera reflexión sobre este encuentro intramuros para ir más alla del acontecimiento.

Nuestra segunda pista atañe más a la gestión del museo. Sin romper la «magia» de nuestros museos, pienso que debemos ser más estratégicos hasta llegar a elaborar un auténtico pensamiento estratégico para cada museo. En nuestro mundo y en el contexto complejo y difícil que conocemos, no tenemos derecho a abstraernos de nuestro entorno. Denomino entonces «museología estratégica» a la participación de la institución museística en un contexto de acción dentro de un sistema determinado. El museo se convierte en responsable y actor. Una estrategia museológica propone elementos de gestión para un museo al movilizar el conjunto de sus recursos, tanto materiales como humanos, con miras a alcanzar objetivos. Cuando se trata de un objetivo amplio, pero preciso, como la educación de un país o de una región, la museología es a menudo estratégica sin confesárselo, pues los recursos globales se ponen efectivamente a disposición del logro del objetivo. No obstante, la mayoría de las aptitudes requeridas exige un aprendizaje colectivo para movilizar todas las energías y no solamente algunas. Se trata, pues, de un verdadero trabajo riguroso y que ha de efectuarse a lo largo del tiempo.

¿Y el museólogo en todo esto? Pues bien, creo que el museólogo es un nuevo profesional en la encrucijada de varias disciplinas. No es omnisciente, sino consciente de la complejidad de las cosas y capaz de efectuar un análisis con miras a una acción. O bien participa en el museo como teórico, y entonces es quien permite comprender un sistema cultural y simbólico complejo; o bien participa en el museo como administrador, y entonces propone medidas que implican a gran número de actores en busca de un resultado preciso. En todos los casos, el museólogo encarna una actitud profesional nueva. No puedo dejar de comparar esta nueva actitud profesional con lo que es el *designer* en la industria: un pensador y un actor del cambio mediante la modificación de una cultura antes de la estructura. Se trata de una nueva manera de ver las cosas e, incluso, de ser el actor de un cambio de mentalidad.

Como Aurora León, creo en la museología.

Bernard Bachman
Delegado para la Acción Regional
Cité des Sciences et de l'Industrie
París (Francia)

Museum Internacional da la bienvenida a las cartas de nuestros lectores sobre cualquier tema de interés para los profesionales del museo.

museum internacional

Museum Internacional es una revista publicada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Esta publicación trimestral constituye una tribuna internacional de información y opinión sobre todo tipo de museos, destinada a impulsar a los museos en todas partes. Las ediciones en español 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.° 188 (vol. 47, n.° 4, 1995)

Portada:
El Centro de Apoyo a los Museos de la Smithsonian Institution: la «calle» sirve de médula a la instalación, brindando espacio para la circulación de las personas, las colecciones y los principales sistemas utilitarios.
Foto: © Smithsonian Institution

Contraportada:
Una sala de almacenamiento situada en el sótano del nuevo corredor del Deutsches Museum de Munich.
Foto: © Deutsches Museum, Munich

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

COMITÉ CONSULTATIVO DE REDACCIÓN

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

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

© UNESCO 1995

CPPAP n.° 74565

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

CORRESPONDENCIA

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

SUSCRIPCIONES

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

Tarifas de suscripción para 1995
Instituciones: 436 francos franceses
Individuos: 216 francos franceses

Números sueltos
Instituciones: 130 francos franceses
Individuos: 64 francos franceses

Países en desarrollo

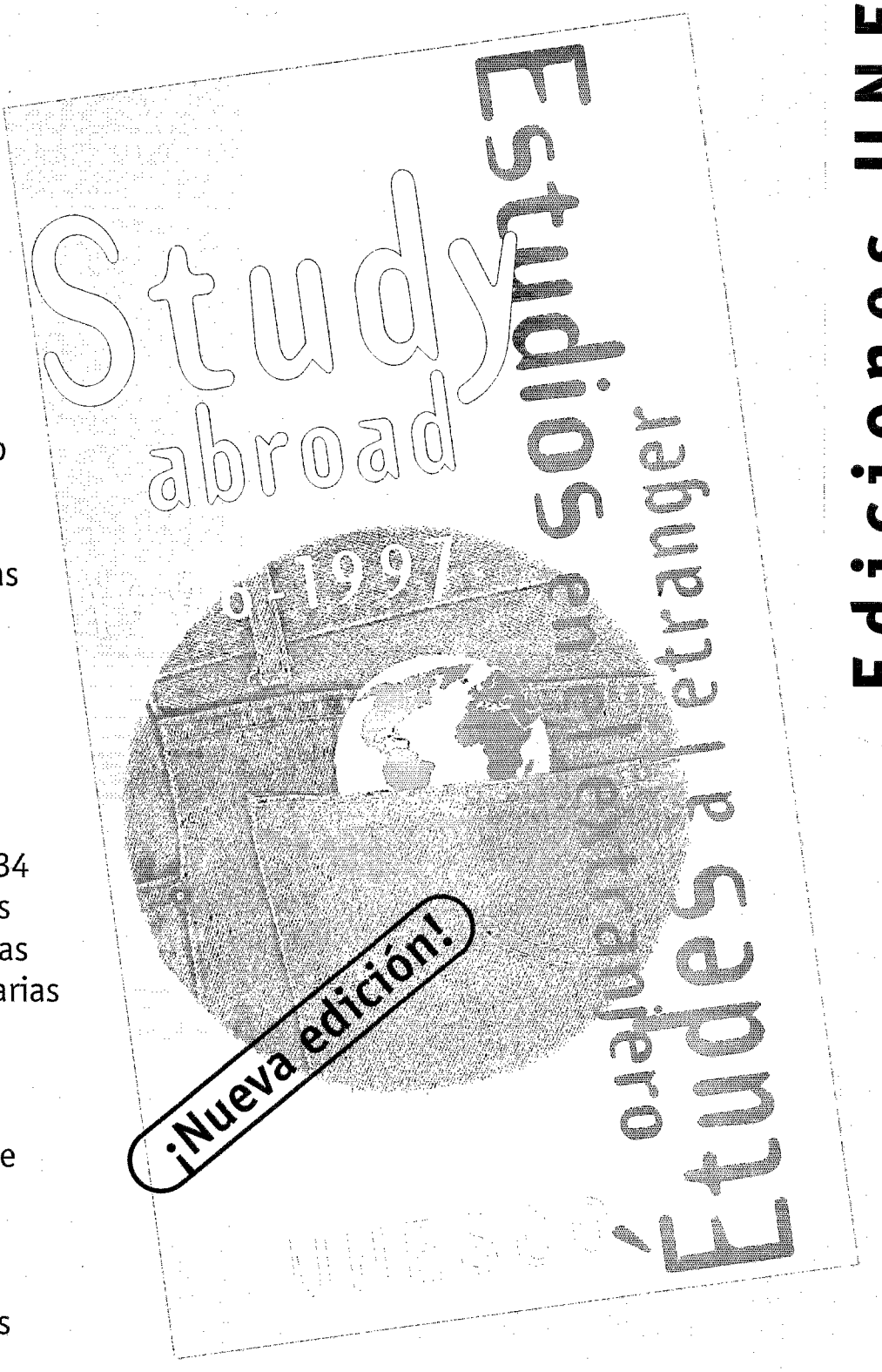
Tarifas de suscripción para 1995
Instituciones: 198 FF
Individuos: 126 FF

Números sueltos
Instituciones: 55 FF
Individuos: 39 FF

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

Estudios en el extranjero

29.ª EDICIÓN



Una guía internacional única en su género para conocer las posibilidades de estudios propuestas por universidades, instituciones especializadas y organizaciones internacionales

3.082 cursos en 134 países, en todas las disciplinas, incluidas las artísticas, literarias y científicas

Condiciones de admisión, gastos de estudios

Becas, ayuda financiera, trabajos para estudiantes

Trilingüe: inglés/francés/español
1376 p., 120 FF (+ 15 FF gastos de envío)

Pago por cheque o tarjetas Eurocard, MasterCard o VISA
Pedidos: Ediciones UNESCO, Unidad de Ventas , 1, rue Miollis, 75732 París Cedex 15 (Francia).
Fax : (33-1) 42 73 30 07

UNESCO

Ediciones UNESCO