

Museum

No 165 (Vol XLII, n° 1, 1990)

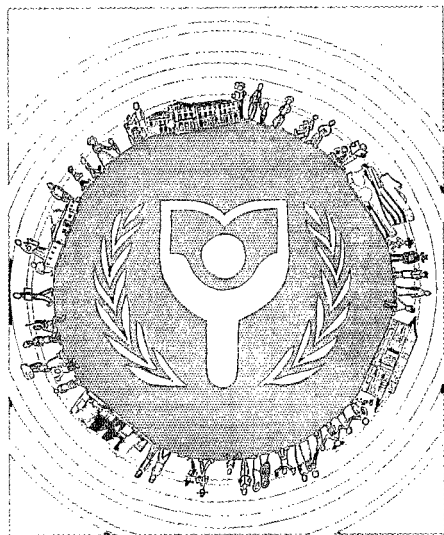
Museos, alfabetismo y alfabetización

museum

Museum 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.

Las versiones española, francesa e inglesa se publican en París; la versión árabe en El Cairo y la versión rusa en Moscú.

N.º 165, (n.º1, 1990)



Cubierta:
Gouache realizado por Julien.

Directora: Anne Raidl
Jefe de redacción: Arthur Gillette
Asistente de redacción: Christine Wilkinson
Diseño gráfico: George Ducret
Redactor de la edición árabe:
Mahmoud El-Sheniti
Redactora de la edición rusa: Irina Pantykina

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN

Om Prakash Agrawal, India
Azedine Bachaouch, Túnez
Craig C. Black, Estados Unidos de América
Patrick D. Cardon, secretario general del
ICOM, *ex-officio*
Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, México
Jean-Pierre Mohen, Francia
Luis Monreal, España
Syeung-gil Paik, República de Corea
Lise Skjøth, Dinamarca
Vitali Souslov, Unión de Repúblicas
Socialistas Soviéticas
Roberto di Stefano, ICOMOS

Compuesto en Francia por Coupé,
Sautron, 44880.
Impreso en Bélgica por L. Vanmelle,
9910 Gent/Mariakerke
© Unesco. 1990

Citas citables

"El libro de piedra, tan sólido y tan duradero, sería sustituido por el libro de papel, aún más sólido y duradero."
Víctor Hugo, *Notre-Dame de Paris*

"Un museo dedicado a una exposición puramente visual reviste una indudable importancia en un país en el que la mayoría de los habitantes no sabe leer ni escribir."
Susan Stronge, *Eastern Art Report*, julio de 1989

Los artículos firmados expresan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la Unesco.

Las denominaciones empleadas en *Museum* y la presentación de los datos que en él figuran no implican, de la parte de la Secretaría de la Unesco, ninguna toma de posición respecto al estatuto jurídico de los países, territorios, ciudades o zonas, o de sus autoridades, ni respecto al trazado de sus fronteras o límites.

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

¿Vió el error de la página 37, columna de la derecha, del n.º 161 de *Museum*?
Un lector ha tenido la amabilidad de indicarnos que el Museo Nacional de Hungría fue fundado en 1802.

CORRESPONDENCIA

Sobre cuestiones relativas a los artículos:
Jefe de redacción, *Museum*,
Unesco, 7 Place de Fontenoy
75700 París, Francia
Tel.: (33) (1) 45.68.43.81
Fax: (33) (1) 45.67.16.90

Suscripciones:
Editorial de la Unesco
Servicio de Ventas
7, place de Fontenoy
75700 París, Francia

Precio del ejemplar: 48 francos franceses.
Suscripción anual (4 números o números dobles correspondientes): 156 francos franceses.

Para adquirir *separatas* de los artículos, se ruega dirigirse a:
Intitute for Scientific Information
Att. Publication Processing
3501 Market Street
Philadelphia, PA 19104
Estados Unidos de América

Museos, alfabetismo y alfabetización y problemas museísticos en el Pacífico

Editorial *Mundos separados*

MUSEOS, ALFABETISMO Y ALFABETIZACIÓN

¡Paso a la palabra escrita!

Pokee Sohn *El Archivo Sungam, una valiosísima colección de la República de Corea* 5

Cornelia Schneider *El Museo Gutenberg de Maguncia* 8

Homenaje a iniciativas de alfabetización pasadas

Jean-Claude Lauffenburger *Un museo francés de historia de la educación testigo*
y Claire Pigné *de una alfabetización lograda* 12

Rashid S. Kukashev *"La erradicación del analfabetismo", una exposición permanente en Alma-Ata* 19

Orestes Martínez Oramas *En Cuba: la memoria viva de una experiencia extraordinaria* 22

Constantino Sánchez *De la oscuridad a la claridad: el Museo de la Alfabetización en Nicaragua* 25

El analfabetismo no es un obstáculo

Colette Monique Jourdain *El Museo Nacional del Níger, un instrumento de cultura popular para los analfabetos* 27

PROBLEMAS MUSEÍSTICOS EN EL PACÍFICO

Soroï Eoe *La función de los museos en el Pacífico: renovarse o morir* 29

Donald McMichael *La educación social: los museos del Pacífico y el cambio de actitud* 31

Denise Brennan *Breve boceto del Museo Nacional de Fiji* 34

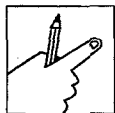
Arapata Hakiwai *Los museos y la cultura maorí en Nueva Zelandia ¿Otra vez la luz del día?* 35

Roger G. Rose *De "mansión de tesoros" a "fuente permanente de instrucción": un siglo de actividad del Museo Bishop de Hawai* 39
Hawai y su "French connection" 45

Philippe Lair *Samoa: vivir en un museo* 46

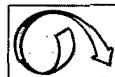
Una entrevista de *Museum* *Uluru: los aborígenes australianos en el corazón de París* 48

Secciones



HABLANDO CON FRANQUEZA

Emmanuel Anati *El arte rupestre como documento anterior a la escritura: un tema para los museos* 51



RETORNO Y RESTITUCIÓN DE BIENES CULTURALES

Christopher Anderson *La repatriación de bienes culturales, un proceso social* 54



CRÓNICA DE LA FMAM

Caroline Serventy *La Federación Australiana de Amigos de Galerías y Museos* 56



UNA CIUDAD Y SUS MUSEOS

Beijing 57

Un fotorreportaje de *Un día en la vida de los museos de Beijing*
Museum (portada posterior)

Qi Jixiang y Qin Beiye *"Conozca sus museos y sitios históricos", un concurso destinado a todos* 58

Y además . . .

Una entrevista especial de *Alpa Oumar Konaré, nuevo presidente del ICOM* 61
Museum con

Susanne Peters *Todo lo que siempre quiso saber sobre museos,*
y Chantal Fouquet *monumentos y sitios de interés . . . pero nunca supo a*
quién preguntar 63

Mundos separados

Aproximadamente un tercio de los adultos del planeta no sabe lo que usted sí sabe: leer.

Esos adultos no saben leer, ya sea porque nunca aprendieron (todavía hay cien millones de niños que no asisten a la escuela), ya porque si bien pueden leer, escribir y contar lo hacen de una manera tan rudimentaria que, en definitiva, son “analfabetos funcionales”.

A primera vista, el mundo de los analfabetos y el de los museos podrían encontrarse en distintos planetas. ¿Acaso los analfabetos no ven a los museos como parte integrante de un coto vedado social y culturalmente y que les es ajeno cuando no hostil? ¿Y no es la capacidad de leer (símbolos, etiquetas, folletos, catálogos e, incluso, ciertos elementos de las presentaciones audiovisuales) algo así como un requisito para que el público pueda asistir a los museos?

¿Por qué decidió *Museum* adherirse a la celebración del Año Internacional de la Alfabetización —1990— en este número?

La respuesta es fácil: la alfabetización y la labor alfabetizadora son parte integrante de las historias individuales y de la historia colectiva de la humanidad. Por ejemplo, en Corea comenzaron a utilizarse en el siglo XII los tipos móviles metálicos que Gutenberg introduciría en Europa trescientos años después; es perfectamente lógico que, como se informa en este número, haya museos que celebren tan gigantescos avances en materia de comunicación.

La generalización de la alfabetización, que durante el siglo pasado fue un factor esencial para el desarrollo de la democracia, se recuerda en algunos de los museos que se presentan más adelante: en Francia (con un museo dedicado a la universalización de la enseñanza primaria), en Cuba, en Nicaragua y en Kazajstán (URSS) (con museos o exposiciones consagrados a las campañas de alfabetización de adultos y de jóvenes no escolarizados).

Por lo tanto, la alfabetización como rasgo de la historia es una legítima preocupación de los museos. Para ser precisos, se suele admitir que la historia en tanto que memoria del pasado de la humanidad (preocupación central de los museos) comienza con la aparición de la palabra escrita. Pero esa es, precisamente, la idea que Emmanuel Anati pone tajantemente en tela de juicio en la sección “Hablando con franqueza” de *Museum*; a su entender, el arte rupestre, anterior a la escritura, también es una fuente fidedigna de documentación histórica. Los nexos entre la alfabetización y la historia justifican sobradamente que se haya dedicado este número al Año Internacional de la Alfabetización.

Quizás resulte menos evidente la respuesta a esta otra pregunta: ¿Qué podrían y deberían hacer los museos para no sólo celebrar y dejar constancia del Año, sino para luchar también contra el analfabetismo y participar en las tareas de alfabetización?

“Luchar contra el analfabetismo” significa reconocer que en un medio en donde éste es elevado (o incluso no muy elevado), los museos concebidos para una élite ilustrada olvidan y hasta rechazan a muchos visitantes potenciales.

El artículo sobre el Museo Nacional del Níger que figura en este número demuestra que en un país donde la mayoría de la población no sabe leer ni escribir, un museo puede constituir un verdadero foro popular de

enseñanza y cultura, sin reducir por ello su nivel museológico y museográfico. También es alentador descubrir que, en el programa normalizado del ICOM para la formación de profesionales de los museos, se consigna explícitamente que debe prestarse una atención especial a la preparación de los educadores de los museos para el trabajo con analfabetos. No obstante, hemos de confesar que a *Museum* le fue imposible encontrar un solo ejemplo de ese tipo de formación para incluir en este número.

En cuanto a participar en la tarea de alfabetización, también fue difícil (en verdad imposible) encontrar ejemplos de museos que participasen en la enseñanza de la lectura y la escritura. Y, sin embargo, parece lógico que también en este ámbito los museos ejerzan su función educativa.

Después de todo, si los museos contribuyen en la enseñanza primaria y preescolar, ¿por qué no podrían hacerlo en la alfabetización de adultos? Ciertas colecciones podrían constituir excelentes puntos de partida para un aprendizaje basado en realidades y no en la adquisición de conocimientos puramente libresco. En el marco de su función educativa, ¿acaso el impartir o ayudar a impartir una instrucción elemental al personal analfabeto no forma parte de la misión de los museos? Hay museos que alquilan salas de exposición u otros locales para recepciones, ¿por qué no facilitar esos mismos medios (salas de reunión, auditorios o material audiovisual) para organizar clases de alfabetización?

He aquí tan sólo unos pocos ejemplos de los aportes invaluable que podrían hacer los museos. Abrigamos la esperanza de que el Año Internacional de la Alfabetización permita ampliar y enriquecer en una buena medida los nexos entre los museos y la alfabetización, para acercar y multiplicar los contactos entre ambos mundos, propiciando la cooperación y, en última instancia, la simbiosis.

El segundo tema que abordamos en este número es el de los museos del Pacífico.

“¿Y por qué del Pacífico? Está tan lejos...”, comentó recientemente un amigo de *Museum*.

“Lejos de *dónde?*, le contestamos.

Tal como en el caso de los artículos consagrados a la alfabetización y los museos, esperamos que las colaboraciones en torno a este tema sirvan para acercar mundos separados. De ellas se desprende que las distancias en el espacio y en el tiempo son muy relativas en nuestros días, y que muchos museos de esa región mantienen relaciones envidiables (porque son estrechas, autocríticas y en constante evolución) con la a menudo compleja realidad que los rodea.

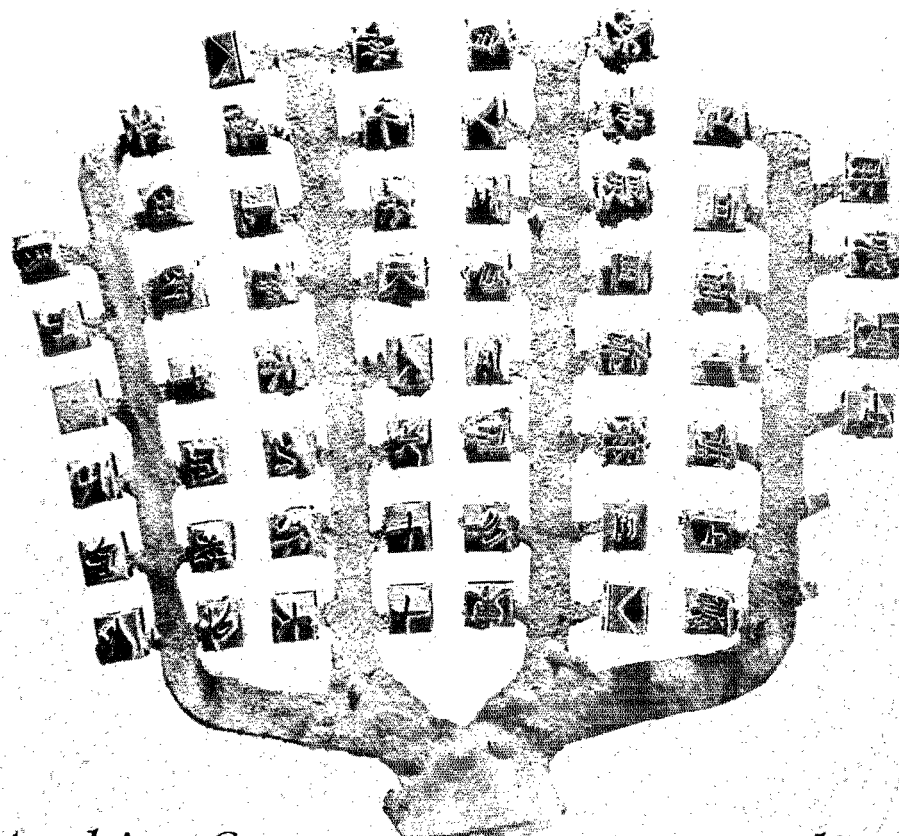
Esperamos que ciertos rasgos del panorama museológico del Pacífico, como el conflicto entre la tradición y la modernidad (con los elementos más o menos atractivos que ambas ofrecen), el respeto y la tolerancia que surgen en situaciones multirraciales y multiétnicas que hasta ahora eran fuente de tensión, los enfoques cada vez más participativos de la gestión (e, incluso, la cogestión) de colecciones relacionadas con la población anterior a la llegada de los europeos, y que aún están muy vivas, así como las demás características que se exponen más adelante, resultarán interesantes y, quizás, esclarecedoras para los museos de otras partes del mundo.

¿Le parece a usted que los artículos sobre el Pacífico de este número de *Museum* se sitúan “muy lejos” de su experiencia y sus preocupaciones museísticas? ■

Los lectores que deseen obtener más información acerca del analfabetismo y de la alfabetización pueden dirigirse a: Secretaría del Año Internacional de la Alfabetización Unesco

7, place de Fontenoy
75700 Paris (Francia)

Quienes desearan procurarse el n.º 1 de 1990 de *Perspectivas*, nuestra revista hermana consagrada a la educación, cuyo tema en ese número es “De la alfabetización a la educación para todos: el decenio crítico (1990-1999)”, pueden dirigirse a los agentes de venta cuyas direcciones se encuentran en la portada posterior del presente número de *Museum*, o al Servicio de Ventas de la Editorial de la Unesco, cuya dirección figura en el reverso de la portada.



**¡Paso a la
palabra escrita!**

El Archivo Sungam, una valiosísima colección de la República de Corea

Tipos de latón dispuestos en forma de candelabro. La reconstitución de las técnicas de fundición fue efectuada por el autor.

Pokee Sohn

Nació en 1922. Obtuvo una licenciatura y un Master of Arts en la Universidad Nacional de Seúl. Se doctoró en la Universidad de California, Berkeley, en Estados Unidos de América. Ocupó los cargos de profesor adjunto de la Universidad Nacional de Seúl y de profesor, decano y director del Museo de la Universidad de Yonsei. En la actualidad dirige el Instituto de Prehistoria de Corea. También es miembro del ICOM. Ha publicado: *A history of Korea* (en colaboración) [tercera edición en inglés, Comisión Nacional de Corea para la Unesco, 1984]; *Early Korean typography* [en coreano, inglés y japonés, nueva edición, 1982]; *Los tipos móviles metálicos y la imprenta* [en coreano, 1984]; *La imprenta y las ediciones en la era Sejong* [en coreano, 1987]; y *Guía para el estudio del bajo paleolítico en Corea* [en coreano, 1988].

Corea es famosa por su elevado grado de alfabetización. El reciente desarrollo económico y la conciencia sociopolítica de Corea se deben, en buena medida, al nivel de alfabetización de sus habitantes. ¿Cómo se alcanzó ese nivel? La primera razón es que a los padres coreanos les parece muy importante que sus hijos lleguen al grado de educación más elevado posible.

"Si quieres vivir mejor, empieza por estudiar." "Sólo sobreviven quienes estudian mucho." Los estudiantes coreanos aprenden estas máximas en la infancia.

En segundo lugar, el sencillo y científico alfabeto coreano (es tan fácil que se puede aprender en media hora) desempeña un papel importantísimo como vehículo del aprendizaje. Está compuesto por diez vocales y catorce consonantes que, al combinarse, per-

miten componer casi todos los sonidos posibles.

Los coreanos se sienten por lo general inclinados a estudiar para mejorar su condición social. Los antecedentes sociohistóricos se plasmaron en un sistema de valores competitivo, sobre todo entre los intelectuales de la sociedad tradicional. Inmediatamente por debajo de la clase superior se encontraban los miembros de la clase media, menos privilegiados, que se desempeñaban en profesiones como las de astrónomo, matemático, médico, intérprete, geomántico, pintor, administrador, etc.. Para poder ejercerlas debían superar, en primer lugar, exámenes en los que se evaluaban sus conocimientos.

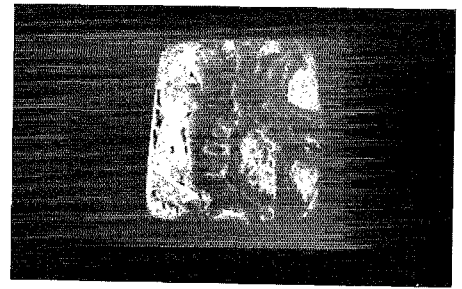
Los funcionarios civiles y militares, que eran los más privilegiados, también debían someterse a exámenes en sus respectivas áreas.

con que se cortaba la cera, los elementos empleados en los espacios, algunos alineadores y un martillo de madera para nivelar la placa de composición. La colección cuenta con objetos particularmente valiosos, tales como los tipos empleados para la composición. Los tipos de cerámica del siglo xiv, por ejemplo, tenían unas perforaciones por las que se pasaba un cordel que permitía alinearlos y sujetarlos. Otros objetos inestimables son los tipos de bronce de los siglos xvii y xviii y también los de arcilla del siglo xvii. Todos ellos fueron utilizados para imprimir. El "Museo del Libro", o Archivo Sungam de Literatura Clásica, está situado en el centro de Seúl, cerca del ayuntamiento y de los principales hoteles. Pese a su situación, hasta la fecha los visitantes no han sido tan numerosos como podía pensarse dada la importancia de la colección; el Archivo es uno de los monumentos culturales más extraordinarios de la historia de la imprenta.

Desde el punto de vista socioeducativo, Corea posee una rica tradición de enseñanza. Esta colección se reunió

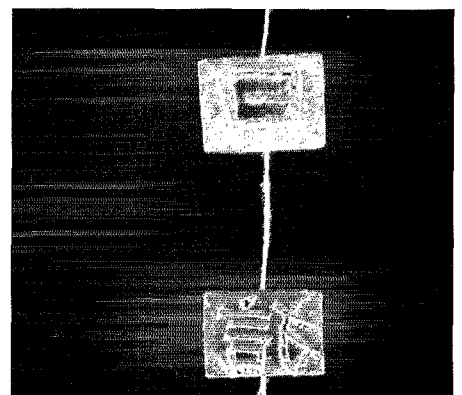
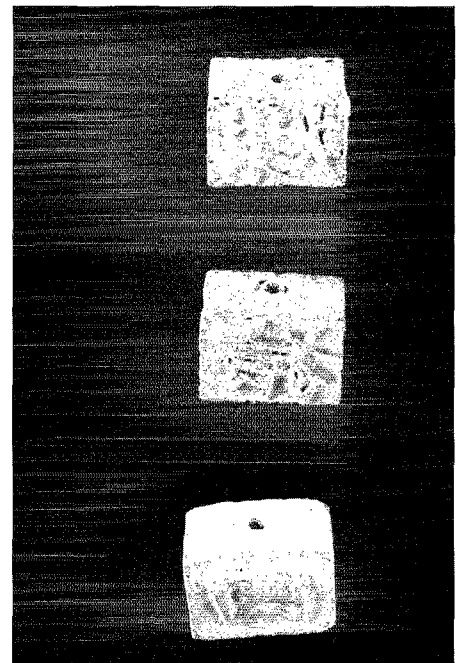
exclusivamente con medios privados y necesitaría disponer cuanto antes de más espacio. Actualmente se está creando, bajo los auspicios del gobierno, un nuevo museo de la imprenta en Ch'ongju. Éste contará con un número más limitado de ediciones que el Archivo Sungam, pero concederá una mayor importancia a las técnicas de impresión.

Texto original en inglés

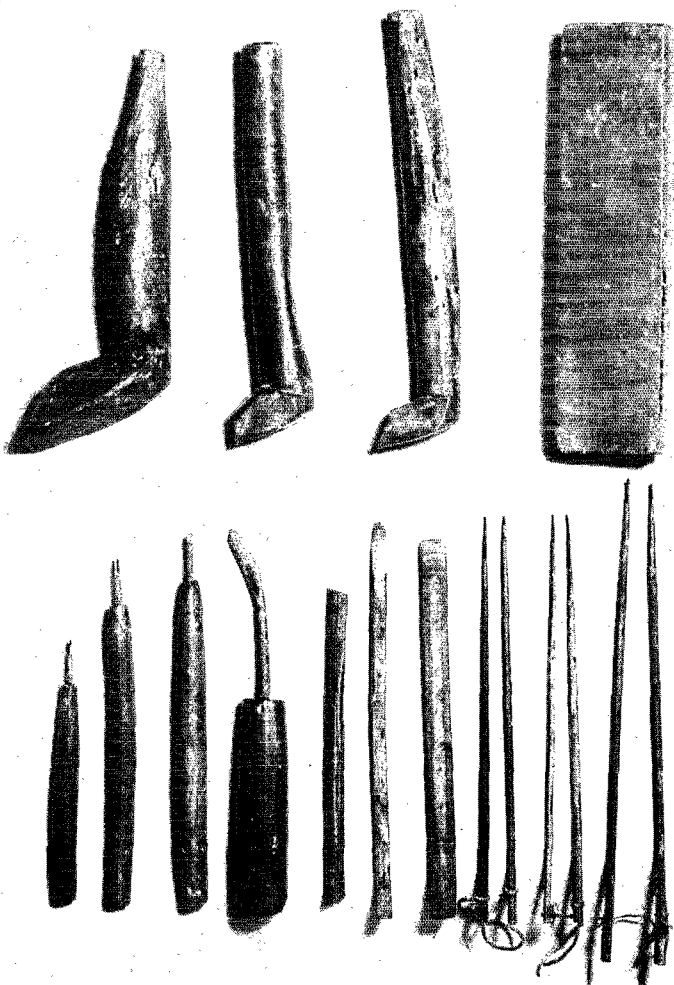


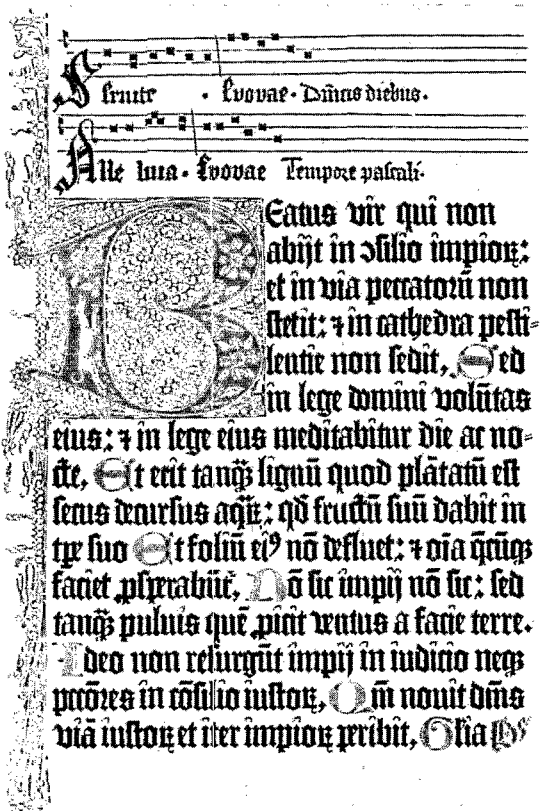
Tipos de bronce (1160 aprox.). Colección del Museo Real, hoy incorporada al Museo Nacional.

Instrumentos de composición: alineador, maza rectangular de madera, piqueta de hierro, ajustador, cuchillo de bambú y palillos.



Tipos de cerámica con las perforaciones por las que se pasaba el cordel que los alineaba.





Museo Gutenberg

El *Salterio de Maguncia* de 1457, concebido por Gutenberg pero realizado por su patrón, Johann Fust, y por Peter Schöffer, luego del pleito que Gutenberg perdiera contra Fust.

Cornelia Schneider

Ocupa, entre otros, el cargo de conservadora de las colecciones de libros y estampas de arte del siglo XV al XVIII en el museo Gutenberg de Maguncia, en la República Federal de Alemania.

Sabemos muy poco acerca de Johannes Gensfleisch, más conocido hoy día con el nombre de Gutenberg. Su fecha de nacimiento, su niñez y su adolescencia están envueltas en tinieblas. Incluso los pocos detalles que conocemos de su vida se habrían olvidado hace tiempo si, a mediados del siglo xv, este descendiente de un patricio de Maguncia y de la hija de un mercader no hubiera inventado algo que iba a cambiar el mundo: la imprenta de tipos móviles.

Es cierto que entre 1041 y 1049 un herrero chino llamado Pi Sheng había moldeado caracteres sueltos de arcilla, los había cocido en un horno y los había colocado para que formaran un texto invertido lateralmente del cual había obtenido impresiones, y que, desde 1234, por lo menos, se utilizaban en Corea tipos de cobre, latón, hierro o estaño.

Con todo, la técnica de reproducción era siempre idéntica: encima del molde de impresión entintado el impresor colocaba una hoja de papel, que después frotaba bien y lo más uniforme-

mente posible con la mano o con un instrumento de forma apropiada, llamado bala y parecido a una bola o a un tampón moderno de impresor. Este largo procedimiento producía la llamada "impresión", que se transparentaba al dorso e impedía utilizarlo. Además, la mayoría de las veces, la tinta se imprimía de manera irregular, pues el tipógrafo tenía que imprimir sin ver lo que hacía y sólo podía inspeccionar su obra cuando ya era demasiado tarde para corregirla. Fue Gutenberg, probablemente sin conocer las técnicas asiáticas, el primero que ideó un procedimiento sistemático que permitía imprimir por ambos lados y de manera uniforme una gran cantidad de pliegos de papel en un espacio de tiempo relativamente corto. El valor de su invento lo demuestra la rapidez con la que se propagó por todo el mundo y sustituyó a los libros manuscritos, así como el hecho de que la técnica inicial haya seguido utilizándose, más o menos inalterada, hasta la aparición de las máquinas de fotocomposición en el siglo xx.

El Museo Gutenberg de Maguncia



Museo Gutenberg/Ludwig Richter

El hombre, su obra

Gutenberg no fue el primero que usó los tipos sueltos, pero su invento influyó en el progreso científico y cultural de Occidente y en su transición de la edad media a la moderna en una medida que él mismo no hubiese podido jamás imaginar. Su imprenta forma parte de los cimientos sobre los que se construyó el mundo moderno occidental. Fue la imprenta de tipos móviles la que permitió publicar por primera vez descubrimientos científicos, nuevas teorías políticas, ideas y doctrinas religiosas, obras literarias y mucho más, en tiradas bastante grandes y a un costo relativamente bajo. El invento de Gutenberg promovió la instrucción pública, la aparición de nuevas actividades comerciales y la difusión de nuevos géneros literarios, acelerando al mismo tiempo el progreso científico y técnico. Cuando descubrió el Nuevo Mundo, Cristóbal Colón utilizó información geográfica, astronómica y náutica publicada en

libros impresos. Sin la imprenta, que dio a conocer rápidamente y a bajo costo las ideas de Lutero a un amplio público, es probable que la Reforma hubiera tomado otros rumbos.

Si bien el invento se propagó triunfalmente por todo el mundo, su inventor, en cambio, quedó pronto relegado al olvido. Sólo en 1741, Johann David Köhler trató de reivindicar el "merecido reconocimiento de Johann Gutenberg, autenticado por documentos fidedignos", y transcurrieron todavía 160 años antes de que la ciudad de Maguncia fundara un pequeño museo en memoria de su ilustre hijo. A partir de entonces, el Museo Gutenberg, que desde 1962 cuenta con 2.336 metros cuadrados de salas de exposición, se esforzó, no solamente por presentar en su verdadera dimensión al hombre que fue Gutenberg, sino también por demostrar la significación y las trascendentales consecuencias de su invento a los casi 160.000 visitantes de todo el mundo que ven anualmente las colecciones.

La impresión tal y como se hacía en la época de Gutenberg. En el Museo se muestra cómo funciona el invento del genial impresor y se explican los principios en que se basa.

Para empezar, una pequeña exposición explicativa muestra lo laboriosa y larga manufactura de libros antes del advenimiento del genial inventor. El impresor del Museo hace una demostración de las innovaciones técnicas de Gutenberg utilizando una réplica de su prensa original; también muestra cómo se utilizan la máquina para fundir manualmente los caracteres y la aleación de plomo para producir los tipos móviles, y nos inicia en otros misterios del "arte negro". En la sala de los tesoros, el visitante puede admirar después los resultados de este procedimiento, que en nuestra era de composición electrónica y fotocopia parece bastante lento (Gutenberg necesitó aproximadamente tres años para imprimir cerca de doscientas biblias). Allí pueden verse tres volúmenes de su famosa *Biblia de 42 líneas*, así como un ejemplar del *Salterio de Maguncia*

que, aunque lo concibió Gutenberg, fue realizado por su patrón Fust y por Peter Schöffer después de que Gutenberg perdiera un pleito contra Fust. Las espléndidas iniciales ornamentales ya no están pintadas a mano (como en las biblias), sino impresas con tintas de distintos colores a partir de un solo molde de metal, lo cual representa un enorme adelanto técnico. En comparación, el fragmento del *Libro de las Sibilas* causa poca impresión. No obstante, este pequeño trozo de papel es sumamente valioso, ya que se trata del documento impreso más antiguo que existe compuesto originalmente por Gutenberg, y que tal vez realizó entre 1440 y 1444 en Estrasburgo, antes incluso que la *Biblia de 42 líneas*.

Otra sección está dedicada a la difusión del invento de Gutenberg. Incunables de Maguncia, Hasburgo, Nuremberg, Ulm, Estrasburgo, Venecia,

Florenia, Roma, París y otras ciudades europeas (libros tan famosos como *Viaje a Tierra Santa* de Bernhard von Breidenbach, *La leyenda áurea* de Jacobo de Voragine, *Hypnerotomachia* de Francesco Colonna, *La crónica del mundo*, de Hartman Schedel, biblias y varios libros de horas) demuestran no sólo la rápida difusión internacional del nuevo arte, sino también la calidad estética de estas primeras obras impresas.

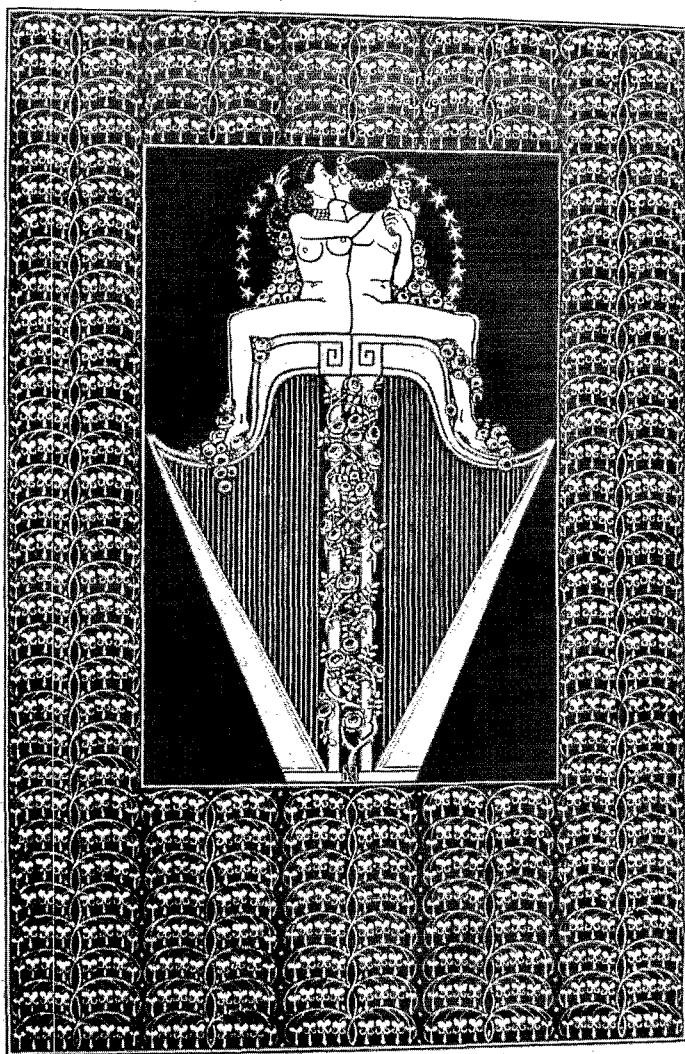
Del Renacimiento al modernismo

En otra sección de la exposición, los visitantes interesados pueden estudiar con más detenimiento la evolución de las técnicas occidentales de producción de libros: obras humanísticas con sus extraordinarias xilografías renacentistas, libros elegantemente ilustrados del barroco y el rococó, el armonioso estilo antiguo del clasicismo, costosos grabados del arte moderno y obras contemporáneas impresas, todo ello completado por valiosas piezas de Asia.

El visitante del Museo Gutenberg no debe esperar encontrar el Laocoonte ni la Mona Lisa transmitiendo su mensaje a la sensibilidad artística y emocional con gestos dramáticos o una sonrisa enigmática. Sin embargo, por lo que respecta al valor material, estos libros están perfectamente a la altura de las obras de arte de otros museos, pero ellos exigen, pese a su indudable atractivo visual, otro tipo de enfoque. Los libros son objetos funcionales que ante todo tratan de transmitir su mensaje por medios literarios y escritos. Están destinados a un público (las generaciones futuras y presentes) y pierden su significado si no hay lectores. Además, la existencia misma de libros es una prueba del alto nivel intelectual de la comunidad cultural que los ha creado. Ello no sólo supone el desarrollo del material apropiado para escribir (papiro, pergamino, papel, tinta, pinceles, tinta china, colores, máquinas de escribir y prensas), sino también un tesoro espiritual que hay que transmitir y proclamar, una escritura para poder dejar constancia de su contenido y receptores que puedan descifrar el mensaje y comprender su substancia.

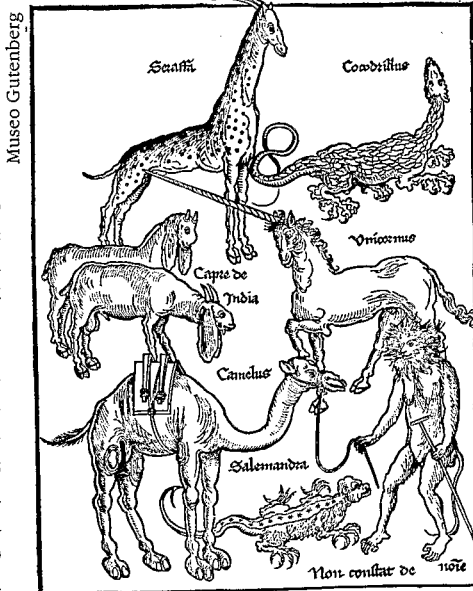
Bien mirado, un libro brinda aún más información; su contexto nos habla de las corrientes literarias, culturales, espirituales y científicas del momento; su presentación y diseño de las tendencias estéticas; su modo de fabricación del nivel técnico alcanzado; su lugar de

Friedrich Wilhelm Kleukens, un artista moderno, diseñó en 1909 esta portada para el *Cantar de los cantares*.



origen y la historia de su producción de las condiciones de vida de su época. Para el monje en su escritorio medieval, que pasaba años copiando e ilustrando un solo códice para mayor gloria de Dios, con pésima iluminación y los dedos ateridos de frío, un libro no significaba exactamente lo mismo que para el próspero bohemio William Morris, que con su imprenta Kelmscott trató de revitalizar el arte de la edición, o que para el tipógrafo de un periódico. Asimismo, a un libro de horas suntuosamente compuesto, manuscrito y presentado por un joven noble a su prometida para que la acompañe en todas las horas de su vida debe atribuírsele un valor ideal diferente al de una novela policíaca que se compra en el quiosco de una estación de tren y se deja en el asiento del vagón al final del viaje.

Gracias al invento de Gutenberg, todo lo que un autor desea comunicar al público puede consignarse en el papel más barato o más refinado hecho a mano, en xilografías o fotografías, con prensa manual o en *offset*; desde un escrito político hasta poemas de amor, desde las últimas noticias hasta la historia antigua, desde música hasta tablas astronómicas, desde anuncios hasta las Sagradas Escrituras, y desde la más alta cultura hasta las artes menores. Por este motivo, el Museo Gutenberg no puede limitarse a los entendidos y brindarles a ellos solos el placer de saborear las obras maestras del arte de imprimir. En él se siente uno fascinado por los múltiples aspectos de los libros, la lectura y la escritura, por las innumerables formas que pueden tener las cosas impresas, y por los progresos técnicos y los logros culturales de la tipografía. En él, se puede aprender mucho sobre la fabricación del papel, el arte de encuadernar y la evolución de la escritura, así como sobre la técnica de los carteles artísticos, los *ex libris*, la impresión de gráficos, los libros de imágenes y el material de exposición, desde sellos postales y billetes de banco, pasando por etiquetas para botellas de vino y tarjetas postales, hasta acciones de sociedades anónimas y naipes. En él se explican los métodos para imprimir material gráfico, así como la fabricación de matrices, la fundición de tipos y la impresión de periódicos; se pueden ver prensas y máquinas de componer desde los primeros tiempos hasta el presente.



Secanimalia sine venatore depicta sicut vidimus in terra sancta

Hacer frente a un sinfín de objetos y técnicas

Aunque esta diversidad tiene su encanto especial, el visitante pronto se da cuenta de la imposibilidad de hacer frente a esta plétora de objetos y técnicas. Varios sistemas de información (visitas guiadas, placas explicativas, películas, catálogos) procuran facilitar la tarea de comprender el pintoresco mundo de los libros, y se hacen demostraciones prácticas de los procedimientos técnicos. Además de la demostración de impresión que se hace cotidianamente, el visitante puede observar, en determinadas circunstancias, la fabricación de papel y de cubiertas de libros, o algunas técnicas de impresión más especializadas. Por otra parte, el Museo organiza exposiciones especiales dedicadas a temas particulares o a aspectos de interés actual de la industria editorial y tipográfica. Los temas van desde los incunables hasta los grabados de artistas de vanguardia, pasando por las hojas de ilustraciones, los libros de horas, la máquina de escribir y la poesía visual. A los visitantes que no han saciado del todo su sed de conocimientos se les recomienda que vayan a la biblioteca del Museo, donde pueden obtener información más detallada o documentarse sobre temas concretos. El último recurso para los más incansables amantes de los libros es algo que el personal del Museo Gutenberg acoge siempre complacido: volver a visitarlo. ■

Texto original en alemán

Animales, gente y ciudades que el canónigo de Maguncia, Bernhard von Breidenbach, viera en su viaje a Tierra Santa y que describiera en su obra del mismo título publicada en 1486.

María Sibila Merian publicó su *Nuevo libro de flores* en 1680, una colección de patrones para bordar y pintar cuyas láminas de cobre grabó ella misma.



Una lámina de cobre grabada

Homenaje a iniciativas de
alfabetización pasadas

Un museo francés de historia de la educación testigo de una alfabetización lograda

J. C. Lauffenburger

Director del Centro Departamental de Documentación Pedagógica del departamento francés del Aube y responsable del Museo de Historia de la Educación de ese mismo departamento. Egresado de la École des Hautes Études en Sciences Sociales (París) y autor de *L'Enseignement en Champagne méridionale, au Moyen Âge et sous l'Ancien Régime* y de *Autrefois Troyes... portes et remparts*.

Claire Pigné

Diplomada en ciencias de la información del Instituto Universitario Tecnológico de Dijon y de la École des Hautes Études en Sciences Sociales (París). Documentalista en el Museo de Historia de la Educación del Aube, ha estudiado los manuales de enseñanza primaria utilizados entre 1800 y 1914.

En Francia, la creación del Museo Pedagógico de París en 1879, después de la Exposición Universal de 1878 fue, en su época, sintomática de una disputa entre laicos y clericales, republicanos y conservadores en torno a la escuela. Para los unos, había que demostrar que la escuela, portadora de las luces de la instrucción, no podía ser más que de origen republicano y, por consiguiente, nacida con la Revolución de 1789. Para los otros, la Iglesia había iniciado en gran parte la alfabetización de los franceses, creando pequeñas escuelas en numerosas comunidades del antiguo régimen. ¿Qué hay de cierto en todo esto?

En realidad, cuando el ministro Jules Ferry decidió hacia 1880 que la escuela debía ser laica, gratuita y obligatoria, se trataba de metas en gran parte ya alcanzadas, aunque de manera imperfecta. Como dicen F. Furet y J. Ozouf en 1977, a Jules Ferry le corresponde, ante todo, colmar las lagunas de la escolarización, al menos en tres aspectos: multiplicar las escuelas de niñas allí donde escasean (en el oeste y el centro del país), generalizar las escuelas rurales y acrecentar la asistencia a las escuelas mediante su gratuidad y obligatoriedad. Por otra parte, aumentar la eficacia de la escuela primaria concediéndole créditos, locales y maestros. Sobre todo maestros. De allí la generalización de las escuelas normales femeninas, la obligación del certificado de aptitud para las maestras, etc. A estos elementos de la obra escolar de Ferry,

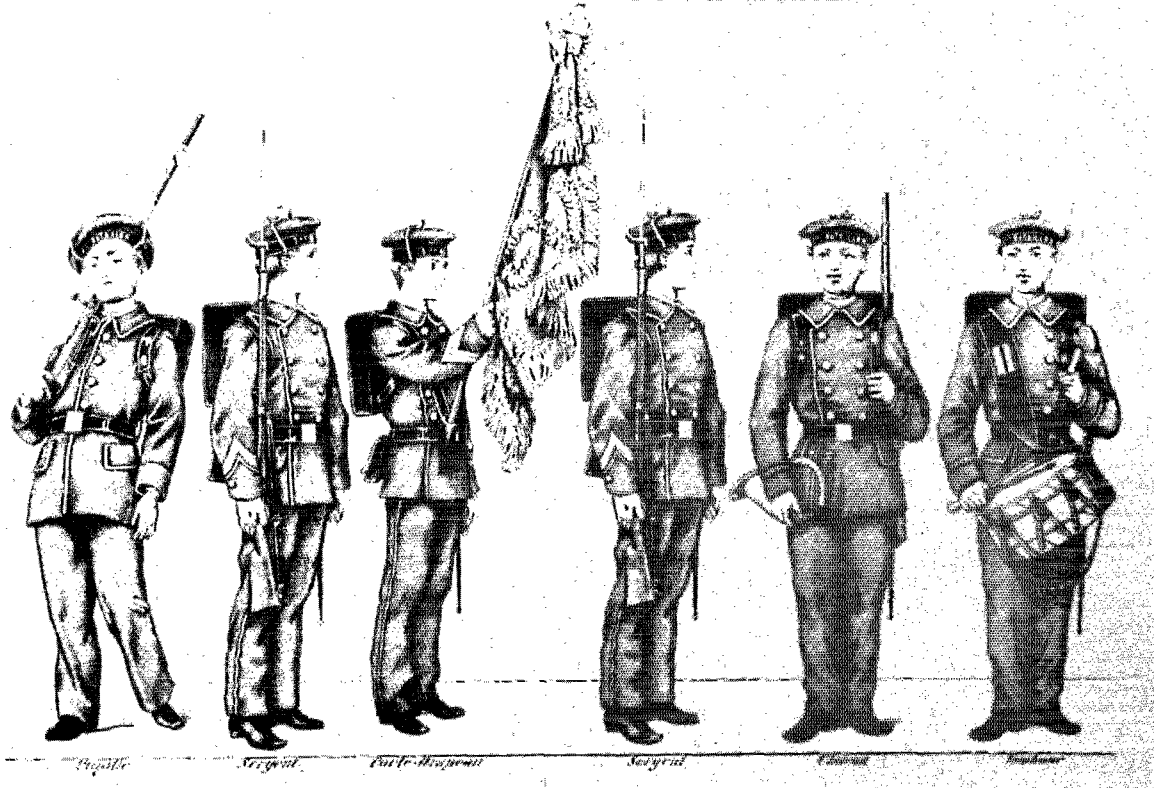
la coyuntura política necesitó añadir la ampliación del contenido de la enseñanza básica, la laicización y la "republicanización" de la escuela.

Es verdad que a nosotros (documentalistas, coleccionistas o historiadores de la educación) esta vieja disputa nos ha permitido acumular una cantidad considerable de documentos y facilitado la realización de innumerables investigaciones, que han dado lugar a muchas publicaciones sobre los fenómenos de la escolarización y la alfabetización, dejando constancia de este movimiento a lo largo de nuestra historia.

El Museo de Historia de la Educación del Aube es hijo de una triste evidencia, a saber, la rápida desaparición, a comienzos de la década de 1970, del patrimonio escolar y educativo del Aube.

La sede: una antigua escuela primaria

Al cerrarse las escuelas, tanto rurales como urbanas, el mobiliario y el material pedagógico eran generalmente desechados y terminaban por desaparecer; en el mejor de los casos, eran recuperados por baratilleros o anticuarios que los revendían a precio de oro aprovechando la afición de un público nostálgico. A esto hay que añadir la destrucción debida al paso del tiempo, a la calidad de los materiales (degradación biológica del papel, de la madera, etc.) y al uso, pero también a la



actualización pedagógica, que renueva constantemente el material de enseñanza (manuales escolares, películas, etc.). Por lo tanto, era preciso crear conciencia en el personal docente y el público que, si bien estaba dispuesto a invertir dinero en un pupitre simbólico, tenía tendencia a descuidar la conservación cotidiana de su patrimonio educativo familiar.

¿Acaso éramos ya incapaces de preservar las huellas de nuestra trayectoria educativa?

La tarea de crear conciencia fue ante todo la labor de dos hombres que, tanto por experiencia profesional como por pasión, se interesan en la historia de la educación. En 1973, Jean Morlot, a la sazón director del Bibliobus del Aube, y Jean-Claude Lauffenburger, profesor adjunto en el Centro Departamental de Documentación Pedagógica del Aube (CDDP), y coautor del presente artículo, pensaron que era necesario crear un museo pedagógico para recoger, conservar y explotar toda clase de documentos relativos al mundo escolar y educativo, y se propusieron llevar a cabo ese proyecto.

Paralelamente, en 1974, el Instituto Nacional de Investigaciones Pedagógicas (INRP) trasladó sus colecciones, procedentes del Museo Pedagógico, al Centro Regional de Documentación Pedagógica de Ruán (CRDP). Quedaron así reunidas las colecciones de París y las del Museo de Material Pedagógico de Ruán, constituyendo un conjunto de gran importancia. Tras una

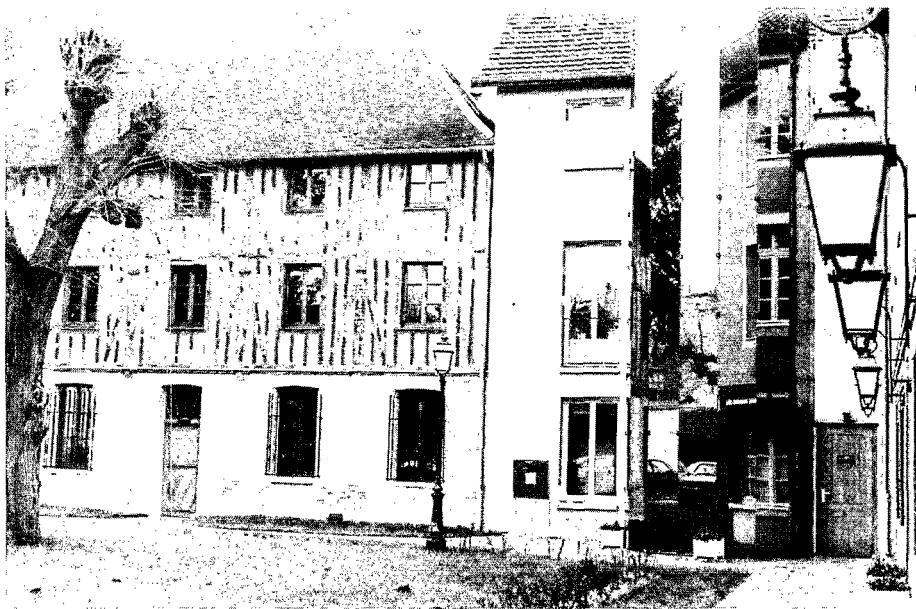
decisiva visita de información a este nuevo Museo Pedagógico, J. C. Lauffenburger decidió que también era posible realizar, en el departamento del Aube una reflexión y una acción similares. Gracias al apoyo de las autoridades administrativas y universitarias del Ministerio de Educación Nacional, así como de los representantes locales, en octubre de 1975 se obtuvo la autorización oficial de apertura de una sección del Museo Pedagógico, dependiente del CDDP del Aube, "si disponen de los locales necesarios para establecer esta sección y si pueden hacerse cargo de ella personas competentes", según precisó el director general del Centro Nacional de Documentación Pedagógica (CNDP).

En 1977 nació verdaderamente el Museo de Historia de la Educación del Aube (Musée Aubeois de l'Histoire de l'Éducation, MAHE), cuyas actividades se diversificaron rápidamente, concretando con ello los esfuerzos de su responsable que, en septiembre de 1977, asumió la dirección del CDDP del Aube. Gracias a la amabilidad del Ayuntamiento de Troyes, el Museo, así como el CDDP, se instalaron en el edificio de la antigua escuela primaria Michelet (¡lugar ideal para un museo pedagógico!). Allí comenzaron a recibirse importantes colecciones después de una encuesta realizada en los municipios del departamento sobre el estado del patrimonio educativo. En efecto, algunos alcaldes propusieron espontáneamente ceder el mobiliario y

el material escolar inutilizado o anti-guo, confirmando así la legitimidad de este nuevo organismo cultural.

El primer acto público, realizado en septiembre de 1977, fue un coloquio sobre los "batallones escolares" (carácter militarista que habían tomado algunas asociaciones francesas de gimnasia después de la derrota de 1870 ante Alemania), en el que participaron numerosas personalidades universitarias, y cuyas actas se publicaron en la revista anual *Cahiers Aubeois d'Histoire de l'Éducation*. Con este coloquio se inauguró un ciclo dedicado a la "escuela patriótica", introducido por Maurice Agulhon, y compuesto por estudios de historia local y general. En diciembre de 1977 se constituyó una Asociación de Amigos del Museo de Historia de la Educación del Aube, con el fin de respaldar la actividad museográfica (enriquecimiento de las colecciones) y de animación (coloquios, exposiciones) del Museo, y contribuir a la investigación universitaria en historia de la educación. El MAHE pudo pues contar rápidamente con las estructuras y los colaboradores necesarios para cumplir su cometido, es decir, la recolección y conservación del patrimonio educativo del Aube, realizar sus proyectos museográficos (informatización de un fondo documental específico) y desarrollar sus actividades de animación destinadas al público en general.

Sin embargo, estos logros no consiguieron ocultar mucho tiempo una situación precaria, derivada del pro-



Los edificios del Museo y Centro de Documentación fueron renovados recientemente, en parte gracias a la ayuda de estudiantes de la sección de enseñanza técnica.

blema de la contratación de personal competente y de la vetustez de los locales ofrecidos. En 1983, el Consejo General del Aube decidió asumir los gastos de personal, confiando al CDDP la gestión de un puesto contractual. Al mismo tiempo se aprobó la renovación del conjunto de edificios en un plazo de dos años, confiriendo así mayor amplitud a las actividades del Museo. La antigua vivienda oficial de los maestros de la escuela Michelet fue totalmente restaurada, en gran parte por alumnos del Liceo de Enseñanza Profesional y de la Sección de Educación Especializada del Instituto de Enseñanza Media y, desde noviembre de 1986, es una hermosa residencia del estilo de la región que contiene, repartidas en tres plantas, las colecciones.

Las colecciones

El enriquecimiento de los fondos pedagógicos se produce según diversos métodos. En primer lugar, mediante la búsqueda voluntaria en subastas, anticuarios o baratillos, y la exploración de catálogos de libreros bibliófilos especializados en manuscritos y documentos antiguos. Este método permite invertir de manera racional, aunque modesta, en un tipo de documentos insuficientemente representado en las colecciones del MAHE (las linternas mágicas y las placas de vidrio), o enriquecer un sector preciso en función de las actividades públicas programadas para el año en curso (la enseñanza técnica). La actitud abierta consiste en aceptar todas las propuestas de documentos procedentes de particulares o de órganos oficiales (biblioteca, ayuntamiento, asociación, establecimiento,

escolar, etc.). En este caso, puede tratarse de donaciones, legados o depósitos, según el deseo del donante. Finalmente, desde hace algunos años se viene manifestando una voluntad política, favorecida por la coexistencia del MAHE y del CDDT en los mismos locales. En efecto, se consideró importante impedir que se pierda toda la documentación caduca de la mediateca del centro y recogerla en el MAHE para asegurar la continuación del trabajo documental y la catalogación, procurando al mismo tiempo resolver los problemas de conservación de los documentos. Este traspaso de archivos se efectúa actualmente una vez al año, antes de comenzar el año escolar, y su volumen aumenta considerablemente cuando entran en vigor nuevos programas.

En virtud de su vocación, el MAHE posee colecciones de índole sumamente variada que podrían clasificarse, a medida que se van constituyendo, como sigue:

Mobiliario: pupitres, armarios, pizarras, calefactores, tinteros, etc.

Material pedagógico y científico: aparatos para experimentos científicos, proyectores, mapas murales, museo escolar, compendios, imprenta escolar, cintas didácticas, etc.

Material individual: cuadernos, secantes, plumas, portaplumas, compases, plumeros, etc.

Juegos y juguetes.

Periódicos: revistas pedagógicas (profesionales, sindicales), infantiles, de historia local, etc.

Libros: de texto, de consulta, de pedagogía, catálogos de editoriales, etc.

Documentos de papel: secantes, pre-

paración de clase, diplomas, registros de escuela, catálogos de bibliotecas escolares, octavillas estudiantiles o sindicales, artículos de prensa, etc.

Documentos audiovisuales: películas fijas, placas de vidrio, fotografías, tarjetas postales, publicidad, discos para niños, etc.

Objetos conmemorativos y emblemáticos: medallas, botones de uniforme, Marianne (símbolo de la República Francesca), etc.

Ropa: de niños, de muñecas, etc.

La voluntad de constituir un fondo representativo de lo que ha sido y de lo que es actualmente la enseñanza en el departamento del Aube obliga a no desechar ningún tipo de documento, sea de origen industrial o artesanal (trabajos de alumnos o de profesores), en colecciones completas o incompletas.

Por principio, las colecciones del MAHE están abiertas al público sin justificación de título universitario o profesional. No obstante, han debido imponerse ciertas restricciones por motivos de seguridad o por razones materiales. En efecto, la insuficiencia de locales para recibir simultáneamente documentos y visitantes privó durante mucho tiempo al público de una sala de exposición permanente o de exposiciones temáticas temporales. Por lo tanto, la opción "para todo el público" no podía desarrollarse plenamente, y las visitas organizadas con motivo de encuentros fortuitos no alcanzaban a satisfacer la demanda. Esta laguna se colmará con la reconstitución y apertura permanente de una antigua aula.

Por otra parte, los documentos están

a disposición de todas las personas que los soliciten; sin embargo, no es posible permitir el acceso directo del público a las reservas del MAHE propiamente dichas. Por consiguiente, cada solicitud debe formularse de manera precisa, cualquiera sea su índole (cómo encontrar el libro de lectura donde uno aprendió a deletrear, cuál es el origen de la pizarra, la evolución de la enseñanza de las ciencias físicas en el ciclo elemental, etc.) y la documentalista se encarga de reunir los documentos pertinentes que se entregan seguidamente al solicitante para consulta en el lugar durante el tiempo que requiera el trabajo. El investigador puede también solicitar reproducciones, fotocopias o fotografías según el estado y las dimensiones del documento.

Documentación, edición y animación

La actividad global del MAHE se define según tres funciones, a saber, la documentación, la edición y la animación.

La función principal es la de documentación, cuyo modo de funcionamiento hemos descrito parcialmente en la sección anterior. Como la vocación del Museo es promover el patrimonio educativo del Aube, la labor de ampliación de las colecciones es importante, pero la preocupación

fundamental es la explotación de los documentos, sea de modo externo (a petición del público) o interno (bibliografía, publicación).

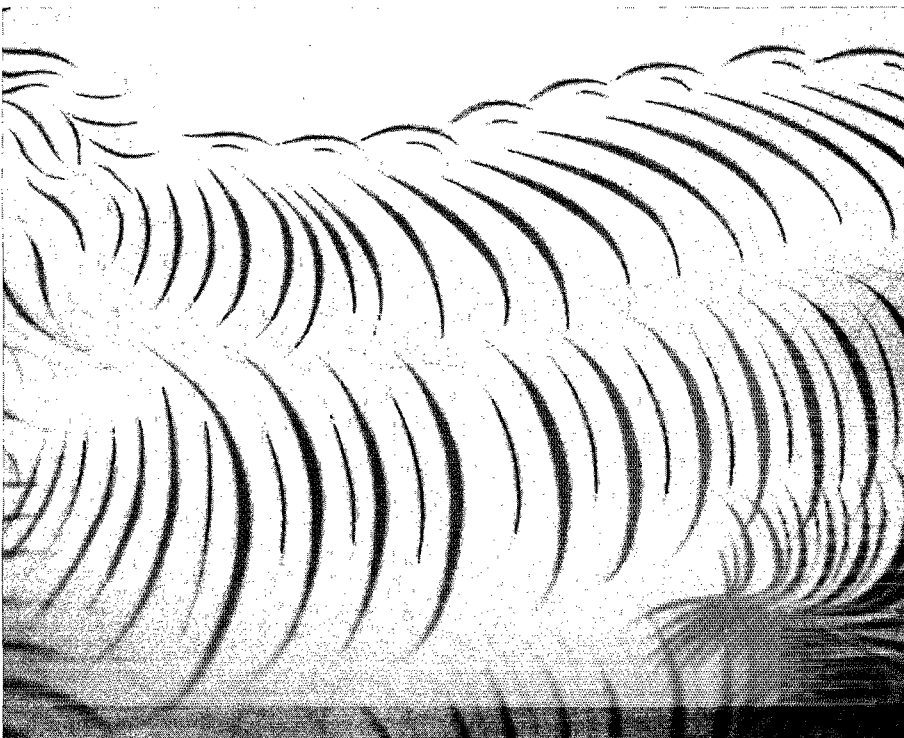
La colaboración con profesores, universitarios o investigadores es fructífera en varios aspectos, pues valoriza regularmente los fondos pedagógicos. Paralelamente, la variedad de solicitudes (redacción de una tesis, exposición temática, fiesta escolar, etc.) permite evaluar la pertinencia de las colecciones. En efecto, se consignan todas las preguntas formuladas así como las respuestas que se han podido dar, a fin de poder satisfacer posteriormente una demanda similar y de apreciar también los defectos de las adquisiciones. En este último caso, se plantea una inversión a largo plazo cuando es posible (en ocasiones no resulta fácil encontrar determinados documentos); cuando la pregunta formulada está fuera de nuestra competencia departamental, se dirige al solicitante a otros organismos u otros investigadores que puedan darle una respuesta satisfactoria.

La función editorial es la prolongación natural de la documentación, pues fija y difunde las conclusiones de diversas investigaciones. En la revista anual del MAHE, *Les Cahiers Auboisiens d'histoire de l'Éducation*, se publican trabajos que enriquecen la historia de la educación del departamento (los cur-

sos para adultos en el Aube entre 1870 y 1914, los comienzos del liceo femenino de Troyes, etc.), o las actas del coloquio celebrado ese año y que tratan un tema más general (la enseñanza post y periescolar, la enseñanza técnica, etc.). Esta política de publicación, que recurre a contribuciones exteriores, es también una forma de ayudar a los investigadores jóvenes que tienen a menudo dificultades para editar sus trabajos. *Les Cahiers Auboisiens* les ofrece la posibilidad de progresar, tanto en su campo de investigación como en su carrera universitaria. Con todo, nunca se pierden de vista los criterios de calidad y seriedad del trabajo del autor.

La publicación de folletos tiene por finalidad analizar a fondo temas desconocidos o poco comunes, lanzados por el Museo. Para 1990, se está preparando la publicación de la biografía de un ilustrador de libros de texto hoy olvidado, Ray-Lambert, en colaboración activa con su hija. Cabe señalar que las ilustraciones de todas estas publicaciones provienen generalmente de los propios fondos del Museo, contribuyendo así a la promoción de nuestro patrimonio.

Por último, otra forma de actividad editorial es la reproducción de documentos antiguos, presentados de preferencia de una manera atractiva y destinados al público. Recientemente



Caligrafía

La enseñanza primaria difundió la alfabetización a lo largo y ancho de los Estados Unidos de América a finales del siglo XIX, y los alumnos pasaban largas horas aprendiendo penosamente las letras y perfeccionando su caligrafía. Para estimularlos, se les mostraban ejemplos de auténtico valor artístico, como éste, del que sólo se ve aquí un detalle; para ver la imagen completa, pase a la página siguiente.

se han publicado tarjetas postales inspiradas en portadas de libros de texto del siglo pasado, así como imágenes publicitarias que ilustran los juegos infantiles a comienzos del siglo xx.

“Au revoir les enfants”

Los esfuerzos del MAHE se centran actualmente en la animación, que durante mucho tiempo se vió limitada por la insuficiencia de locales.

Desde 1977, los coloquios o las conferencias eran las únicas manifestaciones representativas de la actividad del Museo que podían realizarse en condiciones materiales relativamente satisfactorias, a razón de una cada dos años. Desde 1986, año en que entraron en servicio edificios funcionales y renovados, se pueden programar manifestaciones más frecuentes, y los conferenciantes son recibidos en un entorno moderno (una sala con capacidad para más de cien personas, dotada de un equipo completo de vídeo). Numerosos profesores universitarios de renombre han participado en jornadas de estudios o dado conferencias.

Los temas de estos coloquios son escogidos en función de las posibilidades de los fondos pedagógicos y tras evaluar las necesidades de los investigadores en algún aspecto desconocido de la historia de la educación, o en uno

cuyo cariz contemporáneo es de actualidad; por ejemplo, el centenario de la enseñanza técnica en 1988. Al mismo tiempo, una exposición temporal organizada a partir de las colecciones del MAHE ilustra el tema tratado por los conferenciantes.

Las manifestaciones del MAHE tienen la ambición de superar los límites del departamento del Aube y de extenderse a todo el país y al extranjero. Esta política de apertura es reciente, pero el deseo de promocionar el Museo debe realizarse siempre de forma pertinente a fin de preservar el estado de las colecciones. Por lo tanto, la índole y la amplitud de la manifestación para la que se solicitan los documentos, el contexto en que tendrá lugar y las garantías ofrecidas por los organizadores son criterios que siempre se toman en cuenta. Además, las condiciones de seguridad y conservación, así como la utilización de los objetos prestados, se encuentran definidas en un convenio de préstamo que exige un seguro y una fianza por unos importes que se determinan en función del valor global y la duración del préstamo. Entre las colaboraciones más destacadas se pueden señalar, en 1987, la película de Louis Malle *Au revoir les enfants*, y la participación en un programa de televisión; en 1988, el préstamo de documentos para la exposición *L'empreinte DD*,

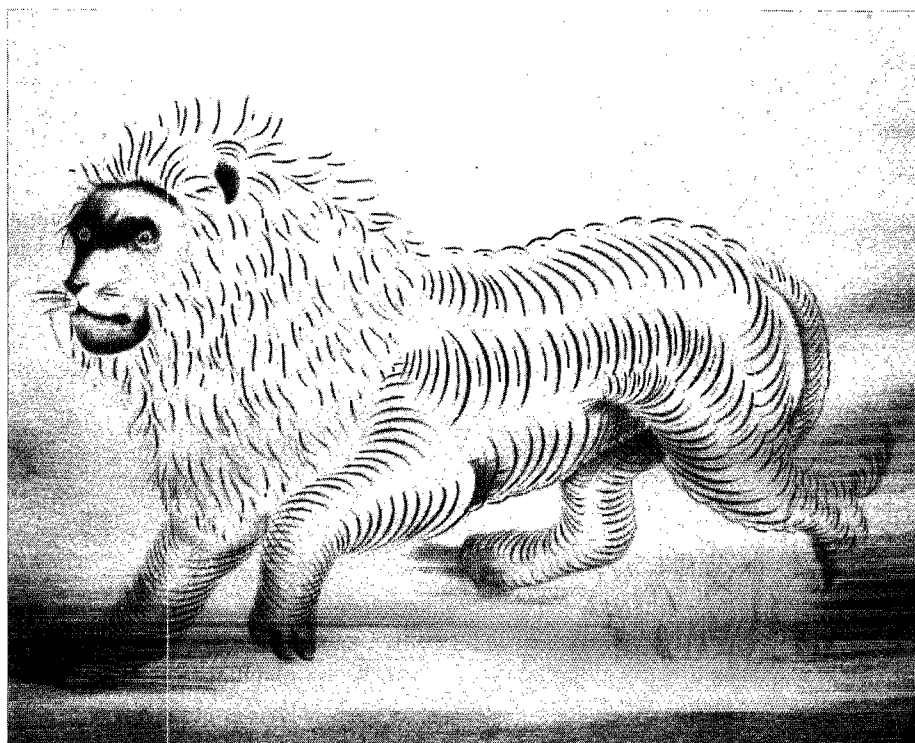
100 ans de communication, en el Museo de la Publicidad en París; y en 1989, el MAHE se puso en contacto con la Universidad de Duisburgo (República Federal de Alemania) para una exposición sobre “La Revolución Francesa en los cuadros escolares”.

Por otra parte, existen contactos regulares, así como intercambios de información y de publicaciones, con universidades extranjeras que imparten enseñanza sobre historia de la educación, especialmente la Universidad de Gante en Bélgica y la Universidad de Hanover en la República Federal de Alemania. En 1988 se establecieron también relaciones con la Universidad de Illinois, que se propone publicar, por primera vez, un anuario internacional de museos de la educación.

Se trata de una actividad que conviene desarrollar aún más, y nuestro Museo responderá con agrado a cualquier propuesta de colaboración, de cualquier forma que sea.¹

Un auténtico proyecto museográfico

Todas estas actividades y misiones se guían por una directriz que podría calificarse globalmente de “proyecto museográfico”, y cuyas realizaciones se escalonan a lo largo de varios años. Tras haber organizado materialmente



Arthur Gillette

De autor norteamericano anónimo, actualmente forma parte de una colección privada.



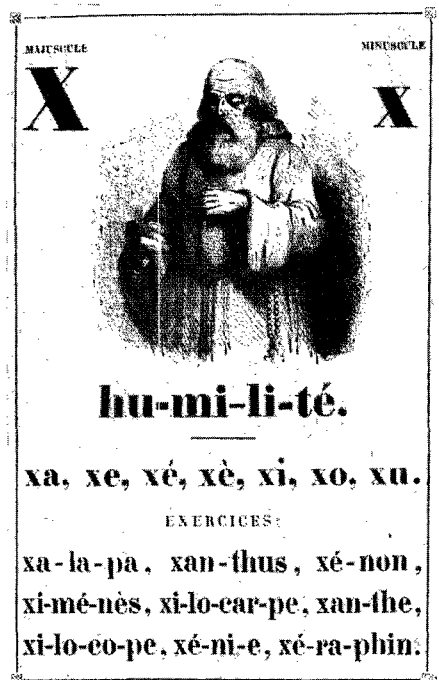
el espacio del MAHE en función de la especificidad de los documentos reunidos, había que utilizar racionalmente las superficies definidas. El mobiliario debía satisfacer criterios de funcionalidad, conservación (neutralidad, humedad, etc.) y estética. Se eligió por lo tanto un material natural, la madera, regulador higrométrico, poco sensible a los cambios de temperatura, y sin propiedades magnéticas, pero económicamente más costoso.

Abordemos ahora un aspecto más técnico, o sea el tratamiento de los documentos. Desde un principio, la ordenación material y el inventario de las colecciones se concibieron de modo paralelo, es decir, que el código de ordenación y el número de inventario son uno solo. En realidad, y a fin de racionalizar los espacios disponibles, a cada tipo de objeto le corresponde una codificación específica, un mobiliario específico, junto con un número de inventario que corresponde al número de entrada en el fondo por orden cronológico.

Se estableció pues una tipología exhaustiva, *a priori*, en función de los objetos que podrían incluirse en el campo educativo, y no en función de los tipos de documentos ya reunidos, y se definieron diez grandes secciones materiales (véase el cuadro). En efecto, la estructuración de los fondos documentales no debe hacerse rígidamente sino teniendo en cuenta por anticipado las posibilidades de adquisición y recolección. Esto permite controlar el factor cronológico, aumentar los espacios de almacenamiento y afinar la tipología del plan de ordenación sin que ello incida en la estructura existente. Hemos podido comprobar que esta tipología general debe ser actualizada regularmente, en función de la evolución de las tecnologías de comunicación e ingeniería educativa. Con ese mismo afán de previsión, conviene buscar las mejores condiciones de conservación de estos nuevos instrumentos pedagógicos.

Al crear el fondo museográfico, el MAHE optó por el tratamiento informá-

Reconstitución de un aula "a la antigua", motivo de nostalgia para los visitantes del Museo.



Página del *Alphabet pour les enfants*, ilustré de jolies vignettes, anónimo, editado por Langlois y Leclercq, París, 1842.

tico de las colecciones, para lo cual se realizaron largos estudios previos. Se estudiaron sucesivamente diversas colaboraciones, como el plan de clasificación del Museo de Historia de la Educación de Ruán y la sección pedagógica del tesoro RECOLE del Centro Regional de Documentación Pedagógica de Tolosa. En la actualidad, los problemas técnicos parecen resueltos y se han anunciado soluciones financieras mediante la integración a un plan departamental de documentación (PDD) destinado a los establecimientos escolares del Aube, administrado conjuntamente por el Consejo General y el CDDP, en acuerdo con el Inspector de la Academia.

Más de veinte mil imágenes

En concreto, habremos constituido una memoria histórica y un fondo museográfico. Desde luego, serán necesarias algunas adaptaciones. Con respecto a la masa documental que hay que tratar, sin embargo, se hará una economía sustancial. La inscripción de donaciones, legados y compras de colecciones antiguas será constante. En cuanto a los datos pedagógicos actuales, el procedimiento existe ya en los otros centros de documentación de la red CNDP (es el proyecto "Memoria de la educación") y se extenderá, en el Aube, a los centros de documentación y de información (CDI) de los institutos del departamento (PDD, que además de los procedimientos comunes incluye material compatible). Vemos así qué medios se pueden economizar, cuánto abarca el campo de explotación documental y cómo aumenta la calidad del servicio. El análisis de las necesidades del usuario determinará el nivel de acceso, las cualidades y el alcance de catálogos y fondos, que habrá que jerarquizar. Esta labor, llevada a su término, permitirá incluso transferir y extender estas prácticas a una red nacional de museos de la educación.

Finalmente, se está considerando la posibilidad de utilizar un videodisco para el fondo iconográfico del MAHE. En efecto, este fondo es relativamente voluminoso, pues se compone de aproximadamente 1.000 láminas, 350 vistas fijas y sobre vidrio, un conjunto de 600 películas fijas (cerca de 15.000 imágenes), 1.000 tarjetas postales, 500 fotografías, 150 mapas y cuadros murales, 200 diapositivas y 1.000 impresos, grabados y demás, es decir, más de 20.000 imágenes. El videodisco permitiría respetar las exigencias de la conservación

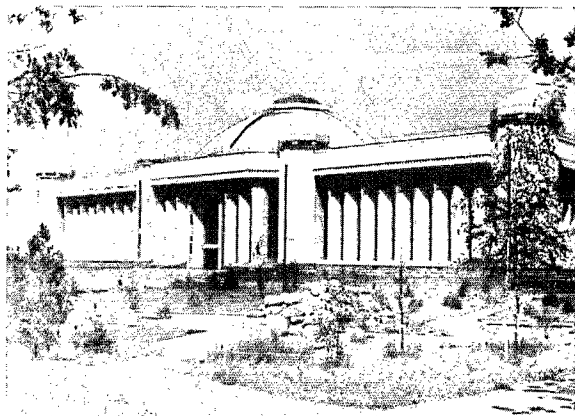
TIPOLOGÍA DE LAS COLECCIONES

<i>Texto:</i>	Libro de texto, libro, manual, publicación no periódica, bibliografía-catálogo, manual-programa, impreso, manuscrito, microficha, partitura, lista, fichero.
<i>Periódico:</i>	Colección de periódicos, artículo de periódico, número especial.
<i>Imagen:</i>	Vista fija, vista sobre vidrio, fotografía, diapositiva, mapa y plano, tarjeta postal, cuadro, lámina, grabado, dibujo, negativo, diapositiva, holograma, microfilm.
<i>Sonido:</i>	Hilo, disco microsurco, disco láser, cinta sonora, casete.
<i>Audiovisual:</i>	Película fija, película, videocinta, conjunto multimedios, disco óptico numérico, videodisco.
<i>Informática:</i>	Tarjeta perforada, casete, disco flexible, cinta.
<i>Juguete, juego:</i>	Juguete-juego físico, juguete-juego intelectual, juguete-juego relacional, juguete-juego de identificación.
<i>Ropa:</i>	Ropa civil, ropa escolar, ropa de ceremonia, ropa militar, ropa eclesiástica, ropa deportiva.
<i>Equipo:</i>	Equipo de actividades físicas, equipo administrativo, equipo de internado, equipo de aula.
<i>Aparato-material:</i>	Aparato sonoro, aparato audiovisual, aparato didáctico, computadora, proyector, aparato científico, máquina didáctica, material técnico de educación.
<i>Objeto:</i>	Objeto conmemorativo, objeto cultural, objeto emblemático, escultura.

de los documentos y dar satisfacción al público al autorizarlo a explotar el material documental e iconográfico. Además, el videodisco ofrece la posibilidad de "exportar" las colecciones pedagógicas mediante la difusión de copias (intercambios con otros organismos, presentación en salones profesionales, etc.) y trabajar fuera del MAHE, en lugares equipados de lectores de videodisco. ■

Texto original en francés

“La erradicación del analfabetismo”, una exposición permanente en Alma-Ata



Uraz Mukhamedzhanof © TsGM.

El Museo Central Estatal (TsGM) de la RSS de Kazakstán, construido en 1984. La exposición permanente se abrió al público en 1986. El Museo, que goza de modernas instalaciones (incluyendo equipo audiovisual), recibe más de 300.000 visitantes al año.

Rashid S. Kukashev

El autor nació en 1947, en Alma-Ata. En 1970 egresó de la Facultad de Historia de la Universidad de Kazakstán. Entre 1970 y 1977 dirigió uno de los departamentos del Museo de Artes Aplicadas de Kazakstán y estudió historia del arte en la Escuela Superior de Artes Industriales de Moscú. Desde 1977 trabaja en el Museo Central Estatal de la República Socialista Soviética de Kazakstán, donde actualmente ocupa el cargo de director del Departamento de Publicidad e Información. Ha publicado varios trabajos sobre etnografía e historia de la cultura.

El Museo Central Estatal de la República Socialista Soviética de Kazakstán, situado en el centro de Alma-Ata, la capital, en un edificio especialmente diseñado para reflejar las tradiciones clásicas de la arquitectura nómada, es una de las instituciones científicas y educativas más antiguas e importantes de la República. Se afirma que su origen se remonta a 1831, año en que se fundó el primer museo de la zona asiática del imperio en la ciudad de Orenburgo, a la sazón el centro militar, administrativo y cultural de la región de las estepas de Kazakstán recientemente anexada a Rusia. Cabe señalar que el Museo comenzó a funcionar como parte de la Academia Militar Nepluef, la primera institución educativa del territorio destinada a los hijos de la aristocracia musulmana local, para “fomentar unas relaciones más estrechas entre asiáticos y rusos, inculcando en aquéllos un sentimiento de adhesión al gobierno ruso y de fe en él, y para que la región pudiera contar con trabajadores instruidos.”¹ Durante el siglo y medio que lleva de existencia, el Museo ha reunido importantes colecciones que ilustran la historia antigua, medieval, moderna y contemporánea de Kazakstán.

Un panorama sombrío

El Museo, que comenzó su existencia instalado en el recinto de una institución educativa, siempre ha considerado como algo natural que la educación sea una de sus principales misiones. Además, al crear sus colecciones y definir sus actividades de investigación, siempre ha prestado especial atención al

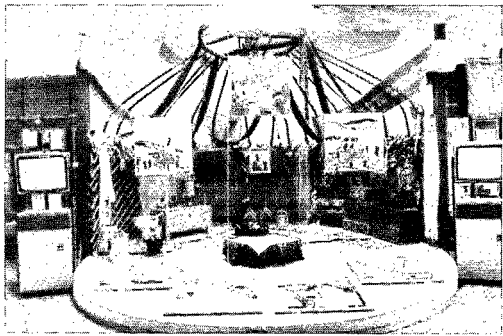
fomento de la cultura escrita y la instrucción. Entre sus adquisiciones, merecen destacarse varios ejemplares únicos de runas turcas de los siglos VII al IX, los vestigios de la tradición poética kipchak de la época de la Horda Dorada, los tratados filosóficos y didácticos de los últimos pensadores medievales y las primeras obras impresas de los educadores kazakos del siglo XIX e inicios del XX. Pero los visitantes que contemplan los objetos y obras de comienzos de este siglo expuestos en el Museo no dejan de sorprenderse ante el cuadro sombrío y deprimente del casi total analfabetismo e ignorancia en que vivía el pueblo kazako.

Un informe estadístico, elaborado en 1912, sobre uno de los distritos meridionales de Kazakstán señala que “son muy pocas las personas que saben leer y escribir. Sólo 24 de cada mil personas de ambos sexos saben hacerlo. Casi todas las mujeres son analfabetas; en total, en el distrito sólo hay veinticinco mujeres musulmanas que saben leer y escribir.”² Según cifras oficiales, más del noventa por ciento de la población de Kazakstán era incapaz de leer y escribir. La educación sólo era accesible a los miembros de la nobleza semi-feudal, los *bais*. La lastimosa situación de las clases bajas era una consecuencia directa de la política zarista, basada en una famosa frase de la emperatriz Catalina II que decía: “Un pueblo ignorante y analfabeto es más fácil de gobernar”.

Después de la gran revolución socialista de octubre se inició una decidida campaña contra el analfabetismo. Un decreto aprobado el 26 de diciembre de 1919 por el Consejo de Comisarios del Pueblo de la República Socialista

1. A. V. Vasilev, *Istoricheskiĭ ocherk russkogo obrazovaniya v Turgaiĭskoi oblasti i ego sovremennoe sostoyanie* (La historia y el estado actual de la enseñanza rusa en el *oblast* de Turgai), Orenburgo, 1986, p. 13.

2. *Materialy po obsledovaniyu tuzemnogo i russkogo starokhil' cheskiego khozyaistva i zemlepol'zovaniya Semirechenskoĭ oblasti* (Material para el estudio de las antiguas estructuras, autóctonas y rusas, de la agricultura y de la utilización de la tierra en el *oblast* de Semireche), vol. III, 1912, p. 335.



Uraz Mukhamedzhanov © TsGM

Interior de una "yurta roja" de mediados de los años veinte, elemento fundamental de las actividades docentes y culturales en la estepa kazaka. La yurta se denomina *kiiz-ui* en lengua kazaka, lo que significa literalmente "vivienda de fieltro". La tienda tradicional de los pastores kazakos está construida con materiales corrientes (madera y fieltro); se instala y transporta con facilidad (desmontada puede acarrear en un camello y cuatro mujeres la levantan en 40 o 50 minutos).



Fotografías expuestas en la "yurta roja".



Soviética Federada de Rusia, sobre la "erradicación del analfabetismo en la población", ordenaba que todos los ciudadanos de ocho a quince años de edad de la nación soviética debían aprender a leer y escribir en su idioma nativo o en ruso. Una sección del Museo está consagrada a este tema. En sus vitrinas y mesas se pueden contemplar distintos documentos del periodo postrevolucionario, viejas fotografías y manuales y libros de texto publicados en esa época, todo lo cual ilustra la amplitud de la campaña para erradicar el analfabetismo en Kazakstán.

Los visitantes del Museo descubren que, ya a fines de 1920, en los lugares más remotos de la República se crearon comisiones especiales para censar a la población analfabeta, construir escuelas y "centros" móviles de enseñanza, organizar la formación de profesores y explicar a la población lo que se estaba haciendo. Los documentos expuestos muestran la creación de todo un sistema de enseñanza para analfabetos y semianalfabetos, que comprendía lo siguiente: cursillos de tres meses en los "centros" móviles y de seis meses a dos años en las escuelas de alfabetización; escuelas permanentes; clases especiales para mujeres; y estudios individuales y colectivos para adultos en las zonas de nómadas. Al finalizar el año 1921, en la República se había impartido instrucción a 72.000 personas analfabetas y semianalfabetas, pero se había visto claramente que, para cumplir en forma cabal esta misión, era necesario un nuevo enfoque que tuviera en cuenta las condiciones locales.

La "yurta roja"

En el centro de la zona de exposición del Museo, frente a una vitrina que contiene objetos relacionados con la campaña contra el analfabetismo, hay una "yurta". La yurta es una tienda abovedada portátil, típica de los nómadas kazakos y la *Krasnaya yurta* o "yurta roja" resultó ser un medio innovador y eficaz para organizar actividades culturales y docentes con los pastores kazakos, porque se adaptaba perfectamente al estilo nómada de vida. Se creó toda una red de estos originales "establecimientos" para luchar contra el analfabetismo y la discriminación que sufrían las mujeres kazakas, a causa del derecho consuetudinario y la *sharia* islámica. Por lo general, el personal de todas las yurtas rojas estaba compuesto de tres miembros: un director (encargado de la instrucción), una enfermera y un asistente cultural. Allí

se organizaban reuniones de mujeres, se celebraban asambleas nocturnas, se proyectaban películas, se asesoraba sobre problemas jurídicos y médicos y, lo que era más importante, se persuadía a la población a que participara en las *likbezy* (de la expresión rusa *likvidatsiya bezgramotnosti*, que significa "erradicación del analfabetismo").

La exposición del Museo Central muestra a los visitantes el interior de una yurta roja que contiene, además de los utensilios de uso doméstico cotidiano de los nómadas kazakos, objetos de la nueva vida que forjaban ellos. El material incluye fotografías antiguas; en una de ellas se ve a los componentes del equipo transportando, en camello, una yurta desmontada, su mobiliario y otros efectos; otra muestra una clase de alfabetización en la que un grupo de nómadas aprende a leer en torno a la yurta; en una tercera fotografía puede verse una reunión de mujeres dentro de la tienda.

Para dar una idea más clara de cómo eran las cosas hace sesenta o setenta años, se recurrió a medios audiovisuales. Junto a la yurta roja hay dos pantallas de vídeo en las que se pueden ver algunos noticieros cinematográficos de los años veinte que muestran la labor de las yurtas rojas en diferentes regiones de Kazakstán. También hay un vídeo con los recuerdos de Tolebike Galievaya, que a los dieciséis años dirigía el equipo de una yurta roja en un remoto *aul* (un campamento kazako), sometido a la autoridad absoluta de un poderoso cacique local. Este despótico personaje afirmaba que la joven y sus ayudantes eran servidores del diablo y apóstatas que se habían vendido a los infieles, provocando el temor de la población. Pero intervino la casualidad. En una ocasión, habiendo comprado leche, Tolebike decidió utilizar un separador que formaba parte del equipo de la yurta roja. Esa máquina, hasta entonces desconocida para ellos y que tan fácilmente separaba la nata de la leche, asombró y maravilló a los habitantes del *aul*. Estos, olvidando la prohibición de relacionarse con los forasteros, fueron a la yurta a admirar la maravilla. Pronto no quedó una sola mujer que no hubiera dado por lo menos una vez a su familia la nata obtenida con el mágico aparato. Se había roto el hielo. Además, cuando algunos días después llegó una caravana de camellos con equipo cinematográfico, un gramófono y una docena de separadores (que, a instancia de Tolebike, las autoridades le facilitaron gratuitamente a la población del *aul*), la

© TsGM

Fotografía expuesta en la "yurta roja".

yurta roja se convirtió en un auténtico "templo de la cultura". La organización de *likbezy* ya no planteaba problema alguno; las mujeres fueron las primeras en aprender a leer y escribir y más tarde se pudo organizar una escuela para hombres. Cuatro meses después se "graduaron" con orgullo los primeros miembros alfabetizados.

Las yurtas rojas fueron el auténtico punto de partida del desarrollo cultural y educativo de la población en general. Es más, puede considerarse que poseían varios de los rasgos característicos de los museos, ya que en su interior se exponían algunos objetos que a los nómadas kazakos les eran familiares y otros que ellos desconocían pero que podían estudiar y tocar para adaptarse a la nueva forma de vida.

¿4.600 años?

Esta pregunta, que figuraba en un sencillo cartel, puede que caracterice mejor que cualquier otra cosa la situación reinante a comienzos de los años treinta, cuando la joven República, que había superado un terrible periodo de hambre y enfermedades, inició el último y decisivo asalto contra el analfabetismo. Documentos, fotografías, recortes de periódicos, fragmentos de noticieros cinematográficos y otros materiales que se conservan en el Museo muestran de manera convincente cómo el movimiento en pro de la alfabetización se convirtió en una auténtica preocupación a nivel nacional: los hijos enseñaban a sus ancianas madres a leer y escribir; los directores de fábricas organizaban *likbezy* nocturnos para los obreros; fanáticos religiosos asesinaron a un miembro del Komsomol, de veinte años de edad, porque había organizado cursos para jóvenes analfabetas, y así sucesivamente.

A comienzos de los años cuarenta se alcanzó, prácticamente, la erradicación del analfabetismo en Kazakstán. "Buscando a los analfabetos" es el título de un artículo conmemorativo publicado por el Ministerio de Educación de la República con ocasión del vigésimo aniversario de la introducción de la enseñanza en el Kazakstán soviético y que hoy se puede contemplar en el Museo.

La presentación de la lucha contra el analfabetismo termina con un docu-

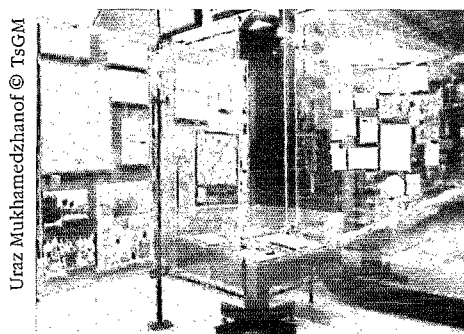


© TsGM

mento fascinante, elaborado por un grupo de expertos prerrevolucionarios que, durante el primer decenio de este siglo, se interesó por el estado de la enseñanza en Turkestán. Su conclusión fue que, dado el ritmo de desarrollo de la educación que se registraba, se requerirían por lo menos 4.600 años para alfabetizar a toda la población de Asia central y Kazakstán. Este documento, de tono pesimista, provoca invariablemente una reacción en el público. Algunos sonrían irónicamente; otros quedan absortos.

"Alégrate cuando todo va bien, pero si recuerdas los días adversos, serás aún más feliz", dice un proverbio kazako.

Texto original en ruso



Uraz Mukhamedzhanof © TsGM

Sección del Museo consagrada a la erradicación del analfabetismo en Kazakstán. Además de libros, manuales y documentos de los años veinte y treinta, en las vitrinas y mesas se exponen carteles y folletos de la época en los que se exhortaba a la población a participar en la lucha contra el analfabetismo.



Uraz Mukhamedzhanof © TsGM

Cartel expuesto en el Museo en el que se exhorta a la población a unirse a la lucha contra el analfabetismo.

En Cuba:

la memoria viva de una experiencia extraordinaria



Unesco/A. Gillette

El Museo Nacional de la Campaña de Alfabetización.

Fundado en 1964, tres años después de que Cuba fuera declarada "territorio libre de analfabetismo", es en el Año Internacional de la Alfabetización (exactamente el 29 de diciembre de 1989) que cumplió un cuarto de siglo la fundación del Museo Nacional de la Campaña de Alfabetización. En él se conserva como preciado tesoro y se divulga de forma creadora la epopeya educacional cubana de la campaña de alfabetización, desarrollada en esta bella isla del mar Caribe en 1961.

Miles de personas acuden anualmente a conocer y admirar esta extraordinaria experiencia en materia de alfabetización. Tanto los numerosos turistas que cada año visitan Cuba, como las nuevas generaciones de jóvenes estudiantes y trabajadores, y aun los propios participantes de la histórica gesta, transitan con interés por las distintas salas que exponen gráficamente, y en sus más mínimos detalles, la obra alfabetizadora de la Revolución cubana.

Este singular museo conserva en documentos originales (miles de fotos, decenas de actas de la comisión técnica responsable de la campaña, cien mil expedientes de los brigadistas alfabetizadores, setecientas mil cartas en que Fidel Castro, líder de la Revolución, hacía constar que cada analfabeto había sido alfabetizado, notas de la prensa de antes, durante y después de la Campaña, documentales cinematográficos, las correspondientes cintas magnetofónicas y grabaciones discográficas, libros de memorias del trabajo realizado en cada municipio del país, objetos diversos, la galería de los jóvenes mártires que fueron asesinados por elementos contrarrevolucionarios precisa-

mente por ser alfabetizadores, uniformes, impresiones de los participantes, símbolos, faroles utilizados, etc.) que son el testimonio fehaciente de "una tarea de todos", como se calificó oportuna y realmente la enorme y casi increíble actividad de alfabetizar en un solo año a más de setecientos mil analfabetos, en un país de sólo siete millones y medio de habitantes en aquella época.

¿Un "milagro"? No, una difícil conquista

Aunque este Museo sólo representa un hermoso y heroico eslabón de la historia de la educación en Cuba, su significación es tal, que enlaza el pasado de oscurantismo con un futuro de luminosa esperanza.

Efectivamente, el inicio del proceso revolucionario cubano, tras la derrota política y militar de una sangrienta dictadura al servicio de intereses extranjeros, afrontó una crítica situación socioeconómica similar a la de cualquier otro país del Tercer Mundo: miseria, desempleo, subdesarrollo, insalubridad y un deplorable cuadro educacional, caracterizado por el abandono de la escuela pública, escolarización muchas veces de baja calidad a la que no asistía sino el 56% de los niños (germen futuro y permanente de analfabetos), alta tasa de deserción y repetición escolar, 23,6% de población adulta analfabeta y un porcentaje igual de semianalfabetos, corrupción administrativa bastante extendida mientras la educación preescolar, la especial, la de adultos y la técnica y profesional eran prácticamente inexistentes y la composición general de la matrícula estaba

Orestes Martínez Oramas

Licenciado, ex docente y actual director del Departamento de Educación de Adultos del Ministerio de Educación. Fue condecorado por el Consejo de Estado con la medalla de la alfabetización.



Sala de exposición de los uniformes distintivos, símbolos y objetos personales de los jóvenes alfabetizadores.

Museo Nacional de la Campaña de Alfabetización

muy distorsionada, al punto en que la limitada educación superior no respondía a las reales necesidades de desarrollo económico y social del país, produciendo por ejemplo muchos abogados pero pocos agrónomos. La Revolución le dio prioridad a la educación desde un comienzo; se nacionalizó completamente y se estableció su carácter gratuito sin discriminación de raza, religión, edad, sexo, extracción social o lugar de residencia.

La política general para enfrentar el fenómeno social del analfabetismo se fundamentó en tres gigantescas tareas, íntimamente relacionadas: la extensión de la educación primaria a toda la población en edad escolar para eliminar la fuente de analfabetismo; la campaña nacional de alfabetización; y la postalfabetización para evitar el analfabetismo por desuso y la sistematización de la educación permanente.

La primera de estas tareas se entendió como un acto elemental de justicia social que le aseguraba a cada ser humano el derecho de aprender. Quedó resuelta prácticamente con la creación de numerosas aulas, diez mil de ellas en un solo día con la consiguiente ubicación de maestros graduados sin empleo y la utilización de miles de jóvenes con alta escolaridad que respondieron al llamado revolucionario de servir como maestros voluntarios en cualquier lugar, especialmente en las zonas montañosas y apartadas, generalmente de difícil acceso.

Se necesitó, además, improvisar locales y mobiliario rudimentario con la participación de padres, vecinos, organizaciones de la comunidad y los propios alumnos y maestros. ¡Ya no habría nuevos analfabetos en Cuba! Y así ha

sido hasta nuestros días, ahora con otras condiciones materiales y con personal docente bien calificado; está asegurada una absoluta escolarización, ya que se mantienen funcionando aulas de educación primaria, con pocos alumnos, en los barrios de población dispersa.

La segunda gran tarea fue la realización de la Campaña de Alfabetización, evaluada en 1964 por especialistas de la Unesco, "no como un milagro, sino como una difícil conquista lograda a fuerza de trabajo, de técnica y de organización".

El motivo principal de la campaña para la gran masa analfabeta fue el propio desarrollo y la aplicación de las leyes y medidas revolucionarias que iban transformando social y económicamente a la nación, fundamentalmente con la reforma agraria, que posibilitó el empleo de cientos de miles de trabajadores agrícolas y abrió perspectivas de superación técnica para muchos campesinos.

Se creó la Comisión Nacional de la Alfabetización, integrada por todos los organismos gubernamentales y no gubernamentales afines, lo que propició la participación masiva y entusiasta de las más diversas instituciones sociales, políticas, educativas, religiosas, militares, estudiantiles, femeninas, laborales, profesionales, juveniles, campesinas, en fin, de toda la sociedad. Esta Comisión se estructuró en cuatro secciones: la técnica (de la que se desglosó posteriormente la de estadísticas), la de finanzas, la de divulgación y la de publicaciones.

Entre las primeras actividades sobresalieron la investigación sobre el vocabulario del campesino, los seminarios con los docentes que servirían como

técnicos en la base, la elaboración de la cartilla y el manual para los alfabetizadores, el plan piloto como experiencia previa, el censo específico y funcional de los analfabetos y los alfabetizados, la determinación de un método compuesto pero sencillo (analítico-sintético, e ideovisual), además de la capacitación inicial de la fuerza alfabetizadora. Esta fuerza, absolutamente voluntaria, estuvo integrada por cien mil jóvenes estudiantes en calidad de brigadistas, ciento veinte mil alfabetizadores populares, trece mil obreros también brigadistas y treinta y cuatro mil maestros y profesores.

Los resultados alcanzados, rigurosamente verificados, hicieron disminuir el índice de analfabetismo hasta el 3,9% al finalizar la campaña, siendo hoy de sólo el 1,9% de la población apta de 10 a 49 años.

En relación con la tercera tarea, la de postalfabetización, se desarrollaron los planes de seguimiento, superación campesina, superación obrera, secundaria y Facultad Obrera y Campesina; más recientemente se realizaron las "batallas" por el sexto y el noveno grado, que han elevado considerablemente el nivel de escolaridad de toda la población adulta del país, como base necesaria para la posterior capacitación de obreros, campesinos y amas de casa en centros de educación técnica y profesional y en centros universitarios de educación superior.

Un estímulo permanente

Por todo lo anterior, el Museo Nacional de la Campaña no es una estampa muerta, sino un vivo exponente de la tarea de alfabetización realizada en el

pasado, pero con una obligada vigencia para la generación actual y su proyección futura, dentro y fuera de Cuba.

Situado en Ciudad Escolar Libertad, numerosos educadores de todos los continentes, especialistas de la Unesco, la OREALC, el CEAAL y el CREFAL, así como ministros, funcionarios, embajadores, artistas, intelectuales y dirigentes políticos, han podido satisfacer sus interrogantes y preocupaciones en el Museo, en torno al desarrollo exitoso de la alfabetización en Cuba. La mayoría de estos usuarios extranjeros, procedentes de más de cien países, han dejado plasmadas sus impresiones en el libro de visitantes, donde han expresado su reconocimiento al valor histórico y funcional del Museo.

El Museo es con frecuencia fuente de datos para historiadores, investigadores y biógrafos de los distintos participantes en la Campaña. Ha servido para fundamentar tesis de licenciaturas en educación o sociología, donde se ha analizado el valor que para la sociedad cubana y para el desarrollo de la Revolución tuvo la unión solidaria de jóvenes brigadistas y alfabetizadores populares de las zonas urbanas (de origen obrero, de la pequeña burguesía y del mundo intelectual) con la gran masa campesina y con los sectores marginales de entonces.

Indudablemente, la campaña fue un gran factor de unidad nacional. Además, muchos de los extranjeros que participaron en la campaña han obtenido del Museo las certificaciones correspondientes para avalar dicha participación y obtener así la Medalla Conmemorativa de la Alfabetización, que se entregó por acuerdo del Consejo de Estado al cabo de 25 años de realizada esta labor. La dirección del Museo ha fomentado círculos de interés durante quince años, con niños y jóvenes de las numerosas escuelas limítrofes que estudian el material que se exhibe y llegan a comprender su significado, pudiendo ofrecer adecuadamente las explicaciones del caso a cualquier visitante que lo solicite.

El Museo realiza periódicamente conferencias con especialistas del Ministerio de Educación, intelectuales o antiguos dirigentes de la campaña, que continúan su obra de divulgación y profundización al respecto.

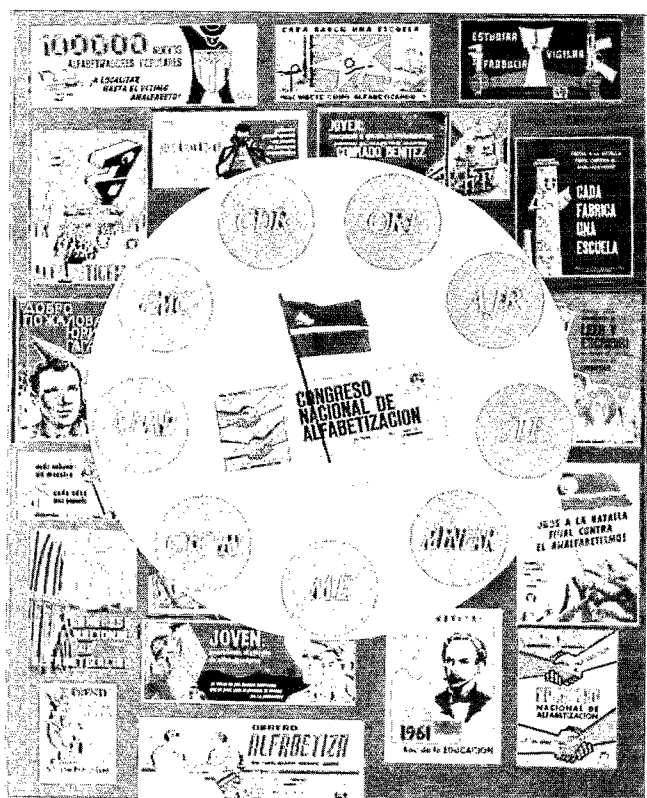
Otra actividad importante del Museo de la Alfabetización es la celebración de los actos conmemorativos del 22 de diciembre, día del trabajador de la educación y aniversario de la culminación de la campaña, y del 8 de septiembre, día internacional de la alfabetización. Las ceremonias de clausura de estas actividades, que se divulgan amplia-

mente por la prensa, la radio y la televisión nacionales, se realizan siempre con la presencia de prestigiosos dirigentes nacionales e internacionales.

En relación con la conservación y modernización del Museo, se trazan planes en la actualidad, destinados sobre todo a la instalación de seis salas, así como a la restauración de los documentales y grabaciones que se han deteriorado en parte por el uso reiterado en estos veinticinco años de ininterrumpida y constante labor.

Aunque en Cuba existe un nuevo Museo de la Educación situado en el casco histórico de La Habana Vieja, declarada por la Unesco patrimonio de la humanidad, el Museo de la Alfabetización constituye en este campo uno de los más ricos y especializados del mundo. En el plano nacional no sólo se le valora como representativo de uno de los más novedosos e importantes logros de la Revolución, sino también como un permanente acicate de perspectiva y trascendencia futura para la cultura y la educación popular, hacia empeños cada día superiores de la ciencia y la técnica en el país. ■

Muestra de carteles preparados para la campaña y siglas de las organizaciones participantes.



Museo Nacional de la Campaña de Alfabetización

De la oscuridad a la claridad: el Museo de la Alfabetización en Nicaragua

Constantino Sánchez

Director de la comunicación popular en el Ministerio de Educación de Nicaragua.

El 24 de marzo de 1980 una muchedumbre de jóvenes subía a las montañas de Nicaragua, se extendía por los campos, llegaba a las colinas; en los barrios se movilizaban las amas de casa y los obreros. Iban a alfabetizar, cumplían el mandato del héroe nacional Carlos Fonseca Amador, comandante en jefe de la revolución popular sandinista y fundador del Frente Sandinista de Liberación Nacional: "y también enseñenles a leer."¹

A partir de esta histórica fecha y durante ciento cincuenta días quedarían registrados en la memoria, en los escritos, en la imagen y audio una verdadera proeza. Prácticamente todo el pueblo se integró a la Cruzada Nacional de Alfabetización, obra gigantesca dedicada a la memoria de los héroes y mártires por la Liberación de Nicaragua. Cientos de miles de cristianos, y organizaciones de campesinos, de obreros, de mujeres, de jóvenes y de niños, inclusive, fueron sus protagonistas.

La alfabetización en Nicaragua no fue únicamente la lucha por aprender a leer y escribir los códigos de nuestras lenguas (español, y demás lenguas autóctonas: miskito, sumo, rama y creol), sino que fue fundamentalmente la acción que sentaría las bases de un nuevo proyecto sociopedagógico, que ya al finalizar la Cruzada (23 de agosto de 1980) había permitido a 406.056 nicaragüenses conocer mejor su historia y su propia realidad, hacer de la educación y el trabajo una acción integrada, convertir al trabajador en maestro y/o estudiante, y al estudiante y al maestro en trabajador, es decir, en artífices de su propio destino.

Fue posible también, colateralmente a este esfuerzo educativo, poner en marcha un plan de apoyo para la erradicación de la malaria, la recolección de

información sobre la situación ocupacional y los sistemas de comercialización en el campo, un censo agropecuario, la recuperación de la historia oral de la guerra de liberación nacional, la recolección de la flora y fauna de las distintas regiones del país, la recopilación de las leyendas y cantos populares, la ubicación de restos arqueológicos, y la difusión de conceptos básicos sobre salud y medicina preventiva.

Surge entonces la idea de darle forma a una instancia que fuera depositaria de esta experiencia, que acogiera en su interior y expusiera a la vista, inquietud y conocimiento de las nuevas generaciones, visitantes de otros países, y del pueblo en general, las imágenes, escritos, testimonios, objetos, y demás hechos tangibles que tuvieron como escenario los poblados, comarcas y caseríos, de agrestes montañas y de intrincados barrios en pueblos y ciudades.

Lógica histórica y lógica didáctica

Esa visión ordenada de los procesos vividos en la Cruzada Nacional de Alfabetización permite descubrir un nuevo enfoque en el concepto de educación, un nuevo sentido que tiene su génesis en la integración creadora de los miembros de la sociedad nicaragüense, en la vocación participativa y gestión de su propia educación. Ya no es el adulto un trabajador del campo y la ciudad en abstracto, sino parte de un contexto social determinado por su situación socioeconómica y cultural; y eso es precisamente lo que constituye la ruptura histórica de la ignorancia multiseccular del pueblo.

Este proceso educativo en sus dimensiones teórica, organizativa y técnico-pedagógica continúa manteniendo

su capacidad expresiva cuando acudimos al pequeño edificio de Managua en cuya entrada se lee Museo Nacional de la Alfabetización. Una mirada retrospectiva nos hace recordar que han pasado ya nueve años de esa gesta del pueblo, y aún se conserva fresca, se siente cercana, y siempre es enseñanza, motivo de constante reflexión, y punto de referencia para las generaciones que tuvieron la suerte de ser sus protagonistas.

Desde esa óptica, el Museo Nacional de la Alfabetización cobra un valor insustituible por cuanto en él convergen la voluntad política de liberar del analfabetismo al pueblo y la voluntad popular de hacerlo y lograrlo sin importar los costos. Lo acontecido en torno a este hecho políticopedagógico se vive en cada una de las trece salas del Museo.

Documentos, escritos, manuscritos, fotos, certificados, banderas de lucha, carteles, logotipos, pronunciamientos, información estadística, boletas censales, objetos personales de los brigadistas caídos, cartas a familiares, muestras de artesanía y de hallazgos arqueológicos y premios recibidos constituyen parte del patrimonio cultural del pueblo. Cada una de las salas del Museo tiene su propia definición de acuerdo con la lógica histórica y con una lógica didáctica.

La primera nos ofrece los antecedentes históricos que como punto de partida se sintetizan en la frase "también enseñales a leer", que el comandante Carlos Fonseca decía a cada uno de los combatientes guerrilleros de aquellos duros años de la década de los sesenta,

1. *Cruzada Nacional de Alfabetización*, Ministerio de Educación, 1989.

cuando se desplazaban por las montañas organizando a los campesinos. Veinte años de cruentas luchas tuvieron que pasar para que llegara el triunfo de la revolución sandinista y con ella se lograra masificar la tarea alfabetizadora y depositar su responsabilidad en manos de las fuerzas creadoras del pueblo.

Una segunda sala nos permite apreciar toda la intencionalidad organizativa y alcances esperados, lo que se evidencia en el decreto oficial del gobierno, al declarar 1980 el Año de la Alfabetización en el organigrama de conducción, en los procesos metodológicos para la formulación de los materiales de alfabetización y en los objetivos de la campaña.

La lógica del recorrido nos lleva después a la sala de la solidaridad internacional, dedicada al esfuerzo desplegado por asociaciones, organismos, sindicatos, gobiernos, grupos y pueblos en general en favor de esta obra. Quedan para la historia muestras plausibles de esas voluntades militantes de la justicia como la de, "un lápiz para Nicaragua", "da tu aporte a la alfabetización", etc., que hicieron posible contar con recursos materiales, humanos y económicos para llevar adelante la Cruzada de Alfabetización.

Este esfuerzo de tocar las puertas de la sensibilidad internacional se completa con otro desarrollo similar en el interior del país, y del que quedan elocuentes muestras en los espacios creados en el Museo para testimoniar la divulgación que se realizara mediante carteles, postales y volantes, entre otros materiales. Las paredes enseñan una amalgama de colores, formas armoniosas y estilos variados, lo que demuestra que también los artistas y diseñadores dispusieron su creatividad y energía al servicio de la mayor acción educativa de masas en la historia de Nicaragua.

Tejedores de sueños y esperanzas

Un espacio importante en el Museo de la Alfabetización se reserva para lo que en ese momento fueron las primeras experiencias de capacitación bajo el enfoque de una metodología de "aprender haciendo" y en una concepción multiplicadora. Todo el ímpetu y el sentido de entrega y sacrificio que saltan a la vista, junto a la capacidad de análisis maduro y sensato, fueron capitalizados e incorporados en el desarrollo de los talleres de capacitación de 100.000 jóvenes.

Tampoco deja de impresionar el

detener la mirada en las imágenes que registran, en la sala de hechos relevantes, las acciones destinadas a la alfabetización por el sistema Braille de los no videntes, lo mismo que las jornadas de alfabetización de los prisioneros ex miembros de la guardia somocista. Esta última quizás sea la más fiel expresión del respeto por los derechos humanos, al poner al alcance de estos individuos una reivindicación que el mismo sistema al que servían les negó rotundamente: el derecho a educarse en un proceso de permanente reflexión, de análisis de la realidad, de interpretación de esa realidad y de transformación de la misma.

Tal proceso es posible no sólo donde hay un maestro que enseña y un alumno que aprende, sino donde ambos son dueños de conocimientos que al final se complementan. Dicha relación se puede comprobar en lo que los testimonios, los diarios de campo de los brigadistas y los mismos materiales para la alfabetización nos explican. Para esas vivencias existen rincones en el Museo, basta observar con detenimiento la imitación del rancho típico del campo donde alfabetizador y alfabetizado unieron sus voluntades en un proceso integral de aprendizaje, convirtiendo la humilde vivienda en escuela, en una verdadera unidad de alfabetización o colectivo de educación popular.

Los que hicieron posible esa heroica hazaña, los jóvenes, los obreros y los maestros, ocupan un lugar preponderante en el Museo de la Alfabetización. Una sala que deja ver, con una variada composición de fotos, el despliegue movilizativo de miles de jóvenes brigadistas alfabetizadores, el gigantesco acto de despedida que se celebró en la plaza de la Revolución en Managua al terminarse la Cruzada, los abrazos, las lágrimas de familiares, las caravanas de camiones y autobuses, los barcos surcando los ríos y los lagos.

La alfabetización era, además de un decreto del gobierno, un hecho real del pueblo.

Existen en el Museo recuerdos del hecho que además del aprendizaje de la lectoescritura, los brigadistas les impartieron también a los campesinos conocimientos mínimos sobre salud, aprendieron de la propia experiencia de los campesinos, recogieron diez mil horas de grabación sobre la insurrección de los labios del pueblo, censaron la situación socioeconómica del campesinado y aportaron cerca de diez millones de horas de trabajo voluntario a la producción campesina.

Aprender de la propia experiencia de

los campesinos y desarrollar destrezas en el arte de las manualidades convirtió a nuestros brigadistas alfabetizadores en artesanos tejedores de sueños y esperanzas. Son muchas las muestras de ese inesperado arte manual; de ellas existe una exposición permanente en el Museo, donde es posible admirar la creación artística en piezas de madera, barro, telas, mecates y piedras, por ejemplo.

El recorrido histórico del Museo nos lleva luego a una sala donde se expone una serie de documentos de carácter oficial y cuya lectura nos informa acerca de los criterios y demás consideraciones para determinar el éxito de las acciones de alfabetización con la declaración y acta de "territorios vencedores del analfabetismo". Es la sala en la que concluye la Cruzada Nacional de Alfabetización y allí se siente, palpable, la presencia del casi medio millón de nicaragüenses alfabetizados, congregados para rendir homenaje a los 95.000 brigadistas, nuevos héroes de una nueva guerra, esta vez contra la ignorancia.

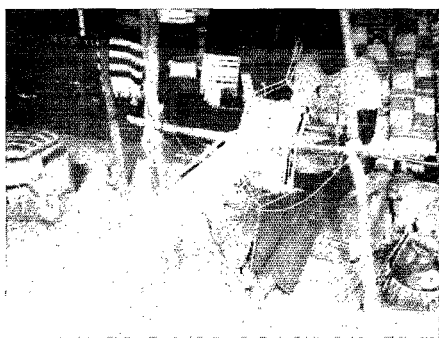
Frente a esta sala se abre, majestuosa y solemne, la sala principal del Museo de la Alfabetización, la sala dedicada a los Héroes y Mártires de la Alfabetización. Cincuenta y seis jóvenes entregaron su vida en el propósito de convertir la oscuridad en claridad.

Su sacrificio no fue en vano y es éste el mensaje del Museo de la Alfabetización. ■

**El analfabetismo
no es un obstáculo**

EL MUSEO NACIONAL DEL NÍGER, UN INSTRUMENTO DE CULTURA POPULAR

PARA LOS ANALFABETOS



En el barrio de los artesanos, un tejedor.

Colette Monique Jourdain

Nació en 1934, en Nancy (Francia). Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes (1953-1957). Obtuvo el premio nacional de historia del arte y de grabado en 1956. Fue profesora de dibujo artístico y de historia del vestido (1957-1961). Desde 1962, es museóloga en los servicios del Ayuntamiento de Burdeos, agregada del Museo de Aquitania, y especialista en conservación, restauración y dibujo arqueológico. Ha efectuado misiones especiales en el Cercano Oriente (1973), el Congo (1978) y Níger (1984), en este último país por encargo de la Unesco. Es miembro del ICOM y autora de numerosas publicaciones (en particular catálogos y artículos sobre arqueología y arquitectura publicados en Argentina, Australia y el Oriente Medio) y de diversos ensayos sobre los problemas de los museos en los países africanos y los medios de conservación de sus colecciones.

El Museo Nacional del Níger está situado en un parque de unas 24 hectáreas en el centro mismo de Niamey, la capital. Abierto todo el año, está instalado entre verdes terrazas que descienden hacia las orillas del río Níger.

La concepción y la realización de este Museo son sumamente originales. Es realmente excepcional en la medida en que se trata de una auténtica institución polivalente, que abarca, al mismo tiempo, la arqueología, la etnografía regional, el hábitat tradicional, un museo de historia natural, un zoológico, un "barrio" de artesanos, un pabellón para artistas minusválidos, otro para jóvenes, jardines, casetas de exposición y venta, oficinas administrativas, un terreno para representaciones folklóricas y exposiciones temporales, un "árbol de charlas" y el Mausoleo del Árbol del Teneré. Examinemos ahora, más detenidamente, algunos de estos aspectos.

En el parque se han reunido, como si se quisiera poner de relieve la necesidad de unirse en el crisol de una conciencia colectiva, reconstituciones del hábitat de los diversos grupos étnicos del Níger. Junto a una vivienda rural hausa hay un poblado jerma, con sus chozas cercadas por una valla de *seko*, o sea de esteras de mimbre trenzado. Más allá, el hábitat songhai tradicional, situado también en un recinto cercado, está separado por grandes árboles de las tiendas de los nómadas. Las de los tuareg están hechas de pieles cosidas tendidas sobre estacas y el interior está dividido por finas esteras. Las de los peul están hechas de esteras que cubren una bóveda desmontable de arcos de madera. Dentro de estas distintas chozas pueden verse colecciones de muebles, objetos domésticos y herra-

mientas. Afuera piraguas y redes de pesca puestas a secar sobre estacas recuerdan la vida de los pescadores de las orillas del río Níger.

Una estrella de cien millones de años

Por todo el parque pueden verse pabellones (la mayoría de estilo hausa y con relieves pintados en los que predominan los colores azules y ocres rojizos) que albergan las colecciones de mineralogía, paleontología y prehistoria, copias de los frescos rupestres del Air, y también el esqueleto fósil de un gran dinosaurio que tiene cien millones de años, el *Ouranosaurus Nigeriensis Taquet*, procedente del Teneré y que es sin duda alguna la "estrella" del pabellón dedicado a la prehistoria. Está muy bien presentado, en un foso lleno de arena que los visitantes ven desde arriba. Se pueden también examinar las colecciones etnográficas y ornitológicas, ver, en un pabellón dedicado a ellos, los instrumentos de música del Níger, y admirar en el pabellón del vestido los suntuosos atavíos de los principales grupos étnicos del país, con sus joyas y diversos accesorios para la vida diaria, tales como bolsas y artículos de cestería. Este pabellón está siempre lleno de visitantes.

Así pues, las colecciones, exposiciones y demás actividades del Museo son tan numerosas como variadas. Un último ejemplo es el Mausoleo, donde se encuentra un árbol que quizás sea el más famoso del mundo, el Árbol del Teneré. Alzabase este árbol en medio del desierto del Sahara (que tiene una extensión este-oeste de 1.300 kilómetros), a 238 kilómetros al este de Agadés, en la ruta de Bilma. Los conducto-

Todas las fotografías son cortesía de la autora.

res de caravanas lo convirtieron en auténtico mito y, por tratarse de un hito fundamental en esta zona totalmente desierta, figuraba en todos los mapas y lo mencionaban todos los exploradores de esas regiones. Era una acacia de la variedad *Raddiana*, de hojas verdes y flores amarillas, último superviviente de un grupo de árboles que logró subsistir en un lugar donde había antiguamente un *wadi*, o sea un riachuelo cuyo lecho solía secarse completamente en ciertas épocas del año. Sus raíces llegaban a 35 metros de profundidad, hasta alcanzar la napa freática. Se calcula que tiene entre 150 y 350 años. En 1959, un camión que se dirigía a Bilma chocó por lo visto contra él. En noviembre de 1973, los participantes de una carrera automovilística lo encontraron muerto. Al mes siguiente, un camión militar fue a buscarlo para transportarlo al Museo Nacional, donde en 1977 se le erigió un mausoleo.

Cómo aprender sin darse cuenta (y sin saber leer)

Además de esta excepcional polivalencia, el Museo Nacional del Níger presenta otra característica particularmente original, la de ser un instrumento de educación popular viva y abierta a todos sin excepción, en un país en el que las tres cuartas partes de la población adulta es analfabeta. La entrada es gratuita y el Museo está siempre lleno, no sólo de turistas, investigadores o niños de las escuelas,

En el Museo, al aire libre, todos los grupos étnicos se mezclan delante del foso de los hipopótamos. A la izquierda, el pabellón del vestido y, en el centro, el Mausoleo del Árbol del Teneré.



Reconstitución del hábitat tradicional.

sino también de nigerinos, sin distinción de grupo étnico ni de condición social, que vienen a escuchar, mirar y ver trabajar, o que simplemente cruzan el parque al regresar del campo para ir del puente Kennedy al mercado del centro de Niamey, o para llevar a casa la ropa que acaban de lavar en el río.

Es éste pues, un lugar de reunión de gentes de todo tipo, que allí aprenden sin darse cuenta siquiera y que se han acostumbrado a considerar el Museo, no ya como un sitio aparte, reservado a una minoría, sino como un territorio que pertenece a todos y donde cualquiera tiene derecho a pasear, a detenerse para ver cómo duermen los hipopótamos o admirar los trajes antiguos; donde todos se sienten como en su casa y pueden hablar, reír, comunicar; donde los niños pueden jugar, donde se puede topar con un tuareg, o con un "hombre azul" con su magnífico traje tradicional, o con un vendedor de puñales finamente tallados, o con un fabricante de pájaros de madera articulados, que son en realidad trampas que él maneja mientras baila y canta una melopea, o con unas niñas que ofrecen manifes y muchachos que venden tarjetas postales. Se siente el soplo de la vida y su autenticidad. La gente charla constantemente bajo el "árbol de charlas", como si estuviera en su aldea. Aquí

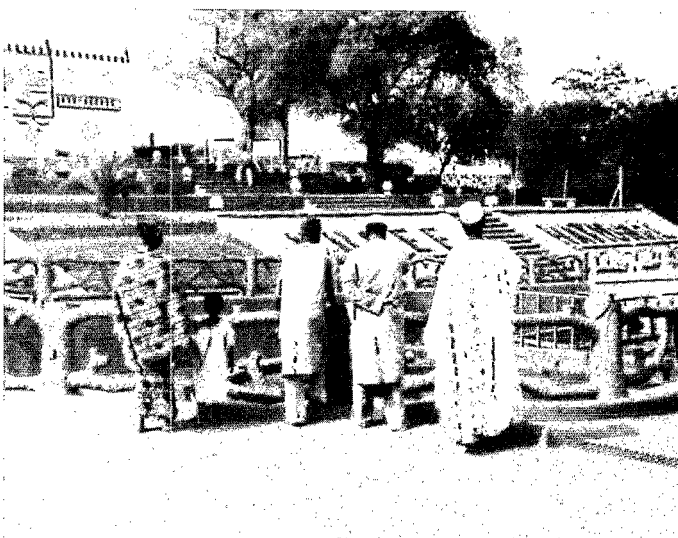
se aprende y se comparte, y no importa ser analfabeto.

El Museo, claro está, tiene también sus problemas. En primer lugar, las dificultades económicas debidas a la suma pobreza del Níger, clasificado por las Naciones Unidas entre los "países menos adelantados". El clima, con el calor y la sequía que lo caracterizan, supone también un obstáculo para la conservación de determinadas colecciones.

En conclusión, se puede afirmar sin embargo, que el Museo Nacional del Níger es una iniciativa excepcional que podría inspirar no sólo a otros países africanos, sino también a muchos países con tradición museográfica más antigua y mayores recursos financieros. Este Museo es un auténtico instrumento de cultura popular que permite que todos los nigerinos, aun si son analfabetos, cobren conciencia de su identidad, conozcan a los demás grupos étnicos y adquieran una mayor cohesión social. ■

Texto original en francés

La siesta de los hipopótamos.



La función de los museos en el Pacífico: renovarse o morir

Soroi Eoe

Director del Museo Nacional de Papua Nueva Guinea, en Port Moresby.

Los museos, incluidos los centros culturales y otras instituciones científico-educativas, han sido ensalzados en otros tiempos como precursores del esfuerzo por conservar el patrimonio cultural e informar al público. Sin embargo, se ha observado que es asombrosamente lenta la reacción de los museos y centros culturales ante los rápidos cambios socioculturales que se producen en todo el Pacífico y en otras partes. ¿Cuál es la razón?

Ante todo, nadie puede negar que la creación de tales instituciones haya sido una buena idea, incluso si se admite que fue obra de las antiguas potencias coloniales que controlaban a Papua Nueva Guinea, las Islas Salomón, Vanuatu, Fiji, Palau, las Islas Marshall y las Islas Cook. ¿Pero qué ocurre ahora, después de la independencia? La mayoría, si no todos los países del Pacífico, exceptuando los territorios franceses, tropiezan con dificultades para mantener las funciones primordiales de esas instituciones, es decir, el almacenamiento en condiciones seguras del material cultural y, por supuesto, la financiación de los gastos diarios de administración inherentes a las funciones de coleccionar, catalogar, exhibir e investigar. Se alega que la principal causa de esa situación son las cargas financieras que tienen que asumir estos países. Pero, ¿es esto cierto? De serlo, ¿dónde está el problema?

Desgraciadamente, la idea según la cual las colecciones museológicas son poco menos que insólitos muestrarios de curiosidades exóticas es muy común todavía. Son muchas las personas del Pacífico que siguen pensando eso de los museos. Según ellas, los objetos pueden ser bonitos de ver, e incluso interesantes, pero en última instancia

no son sino fruslerías, restos anodinos de culturas prácticamente olvidadas. Este punto de vista se ve reforzado todavía hoy con la convicción de que los museos no son sino el reflejo parcial de la personalidad cultural del indígena, y no satisfacen realmente las *necesidades* de la gran mayoría de los habitantes del Pacífico.

El erudito y pedagogo indonesio Makaminan Makagiansar (ex subdirector general de cultura de la Unesco) calificó una vez los museos de transplantados inmaduros de los medios culturales elitistas de la Europa del siglo XIX. Makagiansar observó asimismo que, "a pesar de que los museos cuentan ya con especialistas nativos, el comportamiento de éstos viene a ser el mismo que el de sus mentores europeos de antaño, es decir, el de un grupo profesional cerrado y elitista que considera que los museos existen sobre todo para que ellos puedan realizar sus propias tareas eruditas".

Esta actitud lamentable, aunque comprensible, resume el parecer de la mayoría de nuestros planificadores y políticos del Pacífico, que se preguntan por qué atribuir fondos a los museos cuando estas instituciones no se han integrado a la corriente principal del proceso de desarrollo. El resultado de todo ello es que la situación de muchos museos es difícil y comprometida a la hora de arrostrar las acusaciones con su mandato académico y científico.

¿Cementerios?

Para disipar la idea según la cual los museos no son sino "cementerios" que sólo existen para satisfacer las necesidades de una élite, hace falta que los

museos cambien, es decir, que deben renovarse si es que quieren llegar al próximo siglo.

Donde más necesaria es la renovación es en su enfoque de la ciencia y la erudición. Los profesionales de los museos (científicos y administradores) limitan a menudo su tarea intelectual a objetivos estrictamente profesionales o científicos, y consideran que todo lo demás carece de importancia o no corresponde ni a las normas ni a las costumbres establecidas. Si entre mis lectores hay algún director de museo de la región del Pacífico que pertenece a esa categoría, lo mejor que puede hacer es ir despidiéndose de su querida institución, porque no cabe duda de que sus días están contados.

Aunque muchos de mis colegas se aferran a un mundo ficticio y viven en el vacío, me complace señalar que hay museos que admiten lo que de ellos se dice y procuran por todos los medios solucionar los problemas relacionados con la mala fama que tienen y tratan de no desperdiciar más sus energías. El Museo Nacional de Papua Nueva Guinea figura entre estos museos, así como otros de Nueva Zelanda y Australia. Ahora bien, ¿qué estamos haciendo?

Un enfoque global

Las fuerzas socioeconómicas de las comunidades del Pacífico difieren de un país a otro tanto horizontal como verticalmente según las épocas. Los museos que satisfacen las exigencias del siglo pasado son hoy tan extemporáneos como aquellos que sólo satisfacen las exigencias del futuro. La fuerza de los museos, si puede hablarse de fuerza, reside en su compenetración con la sociedad que los sustenta.

Para integrarse plenamente a la comunidad, los museos tendrán que adoptar un enfoque global. Para contrarrestar la tendencia a encerrarse en torres de marfil, los museos tendrán que reconocer y promover una función esencial, a saber, la de prestar *servicio*. En su calidad de instituciones públicas, deberán admitir su obligación de servir a toda la comunidad y desempeñar las dos funciones prácticas que les corresponden.

La función de reflejar las inquietudes del público

Los museos deben dirigirse al público e interesarse activamente en sus problemas. La infraestructura y el personal de que disponen ha de utilizarse para establecer vínculos de comunicación mutua.

Un ejemplo de actividad orientada hacia el público es la organización de exposiciones y la difusión de publicaciones sobre los *problemas de la juventud*. Es de sobra conocido que a menudo los jóvenes se hallan marginados de la sociedad y carecen de trabajo. También lo es el señalar que es muy poco o nada lo que han hecho los museos por satisfacer las necesidades extraescolares de la juventud. Sugerir que en este terreno los museos pueden desempeñar una función dinámica es abandonar definitivamente la imagen tradicional del museo.

Los museos tienen que elaborar programas y proyectos destinados a la juventud, para lo que ya cuentan con abundantes recursos materiales. Lo que necesitan, además, es adaptarse a los problemas de la juventud para poder tratarlos, centrándose en temas como la educación pública, la ecología, la salud y la nutrición, la tecnología apropiada, etc.

La función catalizadora

Los museos deben ser también los catalizadores del desarrollo y ayudar a los gobiernos a elaborar sus proyectos de desarrollo de la manera que mejor convenga al pueblo de hoy y de mañana. Su buen conocimiento de ciertos problemas de desarrollo mal entendidos debería ser compartido con quienes pueden verse afectados por los planes de desarrollo. Esto no quiere decir que los museos deban oponerse a las iniciativas políticas del gobierno. Al contrario, los museos deben contribuir en gran medida a fomentar una planificación esmerada y proyectos bien perfilados. Su función consistirá en informar objetivamente acerca de las repercusiones culturales y, sobre todo, las posibles consecuencias de los planes de desarrollo, ya sea el deterioro de culturas vivas o la destrucción de elementos culturales del pasado. Esta labor será provechosa para todos, es decir tanto para los museos como para los gobiernos y el pueblo.

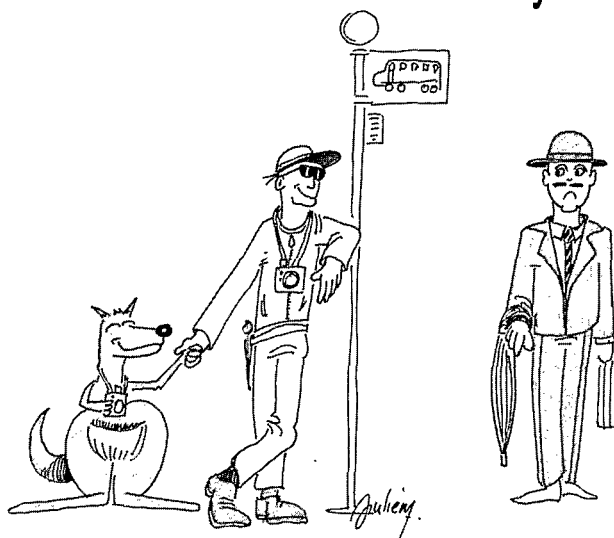
Como ya se ha dicho, los museos deben desempeñar un papel catalizador en todos los programas de desarrollo, y especialmente en aquellos relativos a problemas sociales. Es sumamente importante que intervengan en los programas de ayuda multilateral y bilateral que, mediante proyectos de explotación minera, forestal y petrolera, como los que hoy se llevan a cabo en Melanesia, Papua Nueva Guinea, Islas Salomón, Vanuatu y Nueva Caledonia, provocan la destrucción en gran escala de enormes extensiones de selva

vírgen y de poblaciones rurales, con el consiguiente desplazamiento de sus habitantes.

En resumidas cuentas, los museos deben modificar su enfoque si quieren sobrevivir. Tendrán que desempeñar nuevas funciones que completen las que ya existen. Son muchos los museos del Pacífico que se encuentran actualmente estancados, y no por falta de proyectos sino de recursos. En realidad son ellos mismos, en gran medida, los responsables de su situación por haberse negado a intervenir en el proceso de desarrollo, condición previa para obtener el apoyo necesario de planificadores y políticos. Los sacrificios y compromisos son inevitables, pero es el precio que hay que pagar. Si los museos desean abandonar su actual condición de mendigos en el festín de planificadores y políticos y participar activamente del reparto del presupuesto nacional, tendrán que demostrar que se interesan de verdad por los problemas esenciales del desarrollo, a saber, la pobreza, el analfabetismo, las enfermedades y la desnutrición. Cuando lo demuestren, el público estará más dispuesto a apoyar sus funciones tradicionales. ■

Texto original en inglés

La educación social, los museos del Pacífico y el cambio de actitud



Donald McMichael

Nació en 1932. Es titular de una licenciatura en zoología (*summa cum laude*) de la Universidad de Sidney y de un doctorado de la Universidad de Harvard en 1955. Conservador y, más tarde, director adjunto del Museo Australiano (especializado en moluscos), se ha dedicado durante veinte años a la conservación de la naturaleza y la gestión del medio ambiente. Primer director del Museo Nacional de Australia (desde 1984), fue elegido en 1988 presidente del Comité Nacional Australiano del ICOM.

Los primeros museos en el sentido moderno de la palabra aparecieron en Europa en el siglo XVIII.¹ En sus primeros tiempos exponían objetos de diversa índole, que iban de lo bonito a lo estrafalario, acumulados por coleccionistas, personas acaudaladas en su mayor parte, cuya curiosidad por el mundo de la naturaleza y la cultura era ilimitada. A lo largo del siglo XIX, los museos europeos comenzaron a sistematizar sus colecciones. Pasaron, además, a depender por lo general del gobierno y, por este motivo, empezaron a asumir una función socialmente útil.

Puesto que se consideraba que los museos eran socialmente positivos, rápidamente se extendieron a las colonias de las potencias europeas, por lo que no es sorprendente que la India, Australia y Singapur hayan contado con museos desde hace muchísimo tiempo. Habitualmente se encontraban en edificios suntuosos, fruto de la mejor arquitectura de su época, o bien en palacios y otras grandes estructuras construidas con alguna finalidad completamente distinta. Durante la última mitad del siglo pasado y la primera del actual, estos museos efectuaron una importantísima labor al coleccionar e inventariar el patrimonio cultural y natural de sus respectivos países, lo que algunos de ellos han seguido haciendo hasta hoy sin cambios notables.

A comienzos de este siglo, la mayoría de los museos de los países económicamente avanzados se regían prácticamente por los mismos criterios. Casi todos tenían sus colecciones en custodia, daban gran importancia a la calidad y al tamaño de esas colecciones y consideraban que su misión consistía en instruir a la comunidad sobre el mundo de la naturaleza o las proezas culturales del ser humano.

Dibujo realizado por Julien

Lamento tener que decir que existen todavía algunos museos que prácticamente no se han apartado de estos principios, característicos del siglo XIX, a pesar de que existen pruebas abrumadoras de que este tipo de instituciones no logran ya impresionar a la inmensa mayoría del público, en parte porque existen actualmente otros muchos medios de informar y distraer a la gente, pero también porque los museos han sido incapaces de reconocer que las necesidades del público han cambiado. En mi país, por ejemplo, hemos dejado de ser una sociedad de ascendencia casi íntegramente británica, con un pequeño grupo de población aborigen, y somos ahora una sociedad extraordinariamente multicultural, en la que muchísimas personas no tienen la menor afinidad con el Reino Unido porque su lengua materna no es el inglés. Además, vivimos actualmente en una época en la que los rápidos cambios tecnológicos y la inestabilidad política han hecho la vida mucho más insegura de lo que solía ser, y son muchas las personas que han dejado de interesarse en el pasado. Les interesa muchísimo más conocer el presente e informarse de su posible futuro. En general, los museos no se han adaptado bien a estos cambios.

1. Este artículo es una adaptación de una ponencia presentada en la Cuarta Asamblea Regional del ICOM en Asia y el Pacífico, que se celebró en marzo de 1989 en Beijing.

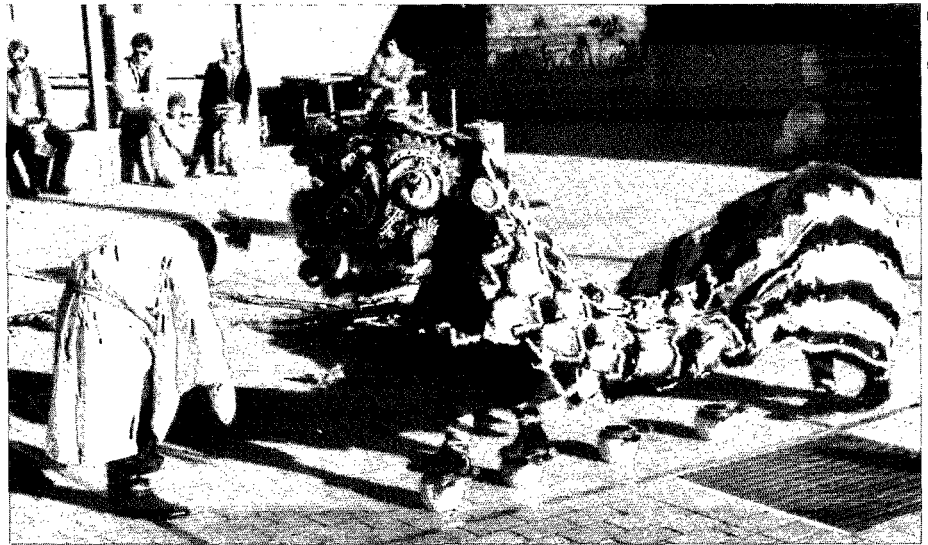
El cambio de actitud

Por fortuna, en estos últimos años se han reconocido las insuficiencias de algunas de estas actitudes obsoletas y en todo el mundo ha habido un vivo debate sobre la esencia y la función de los museos, y la eficacia de su tradicional tarea educativa. Un elemento de este debate ha sido la aparición de lo que cabría denominar la "educación social" como función legítima de los museos o, más bien, como su función *necesaria*. Por "educación social" entiendo una educación destinada a modificar las actitudes de la población frente a determinadas cuestiones. No importa que la gente sea del país o que se trate de visitantes extranjeros, en la medida en que el objetivo de la educación es fomentar o modificar su actitud sobre un aspecto de importancia social. Mi convicción personal es que los museos de nuestra región tienen la obligación de ofrecer esa educación social.

La labor de los museos de historia de la cultura ha conllevado casi siempre una parte importante de educación social que, en su expresión más simple, tenía como finalidad dar a conocer mejor las diferencias culturales y contribuir así a resolver parcialmente el problema que menciona la Constitución de la Unesco cuando afirma que "en el curso de la historia, la incompreensión mutua de los pueblos ha sido motivo de desconfianza y recelo entre las naciones y causa de que sus desacuerdos hayan degenerado en guerra con harta frecuencia".

En las sociedades multiculturales existe muchas veces gran desconfianza, e incluso rechazo, entre los diversos elementos culturales, debido a prejuicios y malentendidos pero, sobre todo, a la ignorancia. Ocurre así en mi país, donde, por ejemplo, gran parte de la población actual tiene orígenes culturales muy distintos y son muchas las posibilidades de que surjan conflictos interculturales. El gobierno australiano concede gran importancia al pluralismo, es decir, a la aceptación por parte de todos los australianos de que somos y seremos siempre una sociedad multicultural, y que el respeto de los valores culturales de los distintos elementos que la componen es importante para mantener la cohesión social.

Los museos pueden desempeñar un importante papel ayudando a establecer ese respeto mutuo. En estos últimos años, algunos museos australianos han procurado presentar la cultura australiana aborígen de un modo más positivo



Peter Fox

que antaño. En otros tiempos, cuando la población de Australia era casi toda de origen británico y el resto aborígen, esta última era considerada "primitiva" y culturalmente retrasada, digna de estudio pero no de admiración y respeto. Pienso que esta opinión ha desaparecido hace ya tiempo de la mente de los australianos inteligentes y ha dejado de manifestarse en las exposiciones de los museos. Al contrario, existe ahora un interés generalizado por la riqueza cultural de los aborígenes y, en particular, por su arte. Se reconoce que los aborígenes fueron ejemplares en el plano ecológico, puesto que habitaron las distintas áreas de un país generalmente rudo y difícil sin deteriorar de modo notable la tierra, la fauna o la flora. En este terreno, fueron mejores pobladores humanos de Australia que los que llegaron de Europa y otros países. Así pues, la presentación positiva de la sociedad aborígen por parte de los museos no puede sino aumentar la comprensión y el respeto mutuo entre australianos aborígenes y no aborígenes. Tengo la certeza de que situaciones muy parecidas se dan en muchos otros países del Pacífico y de que sus museos tienen una responsabilidad similar a la de los australianos.

Vanuatu y Nueva Zelandia

El Centro Cultural de Vanuatu (que cumple funciones de museo, galería de arte y biblioteca) ha asumido una interesante labor educativa y se ha dedicado a grabar en videocinta la vida cultural de las numerosas pequeñas comunidades que forman la sociedad de Vanuatu. En este país de unos 150.000 habitantes existen pueblos muy diferentes entre sí, con más de cien

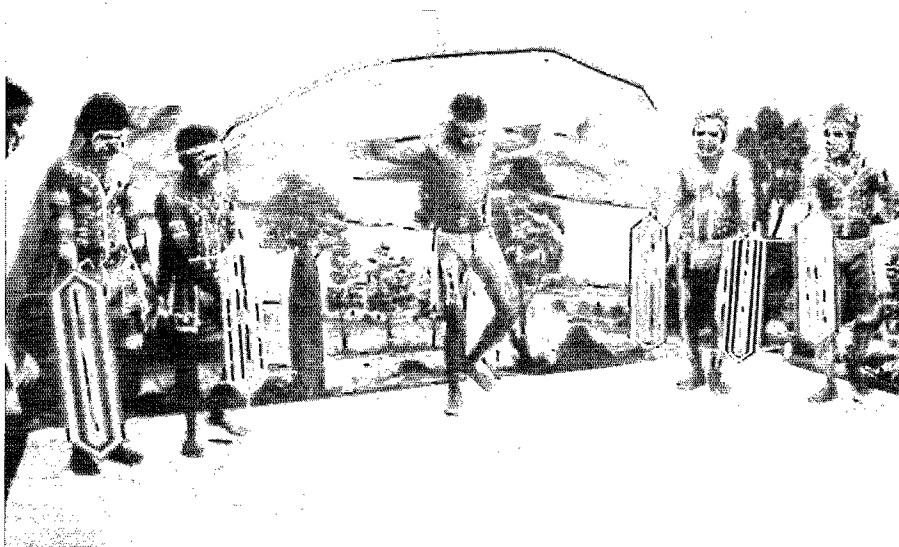
lenguas distintas, algunas de ellas habladas hoy en día por un puñado de personas solamente.

La política gubernamental consiste en fomentar el mantenimiento de esta diversidad cultural y lingüística y, para ello, ha dado autorización al Centro Cultural de Vanuatu de grabar las diversas costumbres y, en particular, las lenguas, para que puedan ser recuperadas en caso de que por influencias del exterior se perdiese la continuidad cultural. Se trata de una forma de educación social, en todos los sentidos, que sólo pueden llevar a cabo profesionales capacitados, ya que exige, para realizarse con éxito, un manejo muy experimentado del proceso de grabación y una empatía absoluta con los principios en los que se basa el programa.

No faltarán sin duda quienes propongan lo contrario alegando que en el "mundo real" carecen de porvenir las costumbres y los idiomas únicamente comprendidos por grupos pequeños, que el futuro está en las lenguas universales y en que la población acepte las ventajas y los costos del desarrollo económico y los cambios tecnológicos. Es cuestión de opiniones. Si conservar la diversidad cultural tiene algún mérito, los museos del Pacífico tienen entonces una labor importantísima por delante para velar por que se realice.

En general, los museos de arte no han descollado en materia de educación social, exceptuando ese elemento que implica mayor comprensión y reconocimiento de la valía de las creaciones artísticas de otras culturas. Pese a ello, en la subregión del Pacífico existe ahora una propuesta de crear un museo que presente el arte como parte integrante y socialmente importante de la sociedad. Se trata del museo de cultura maorí, denominado Te Whare Taonga

Representación de la danza china del león realizada por la Federación de Artes Marciales Choy Lee Fut de Sidney, con motivo de la inauguración de la exposición *Supervivencia* en el Yarramundi Visitor Centre del Museo Nacional de Australia. La exposición recalca la diversidad cultural de la sociedad australiana contemporánea y cómo han sobrevivido las costumbres a lo largo de los años a pesar del predominio de la cultura británica.



Museum Studies Unit, CCAE

Tangata Whenua, cuya construcción está prevista en Wellington (Nueva Zelanda).

El principio en que se basa este proyecto es que la tradición del antiguo museo, en el que el arte maorí se exponía junto al arte occidental en una galería clásica, no era de actualidad a la hora en que Nueva Zelanda entra en el siglo XXI. Dentro de esa tradición, el arte y la cultura de los maoríes se presentaban como si estuviesen fijados en el contexto de una determinada tecnología histórica, y no como parte de una cultura en evolución constante que se enriquece al contacto de la cultura contemporánea de los pakeha (los neozelandeses de ascendencia europea), influyéndose mutuamente.

Dando pruebas de su naciente conciencia nacional, los maoríes consideran que la mejor manera de contribuir a su identidad neozelandesa en la región del Pacífico es a través de una mejor comprensión y un mayor fomento de su propia cultura nacional. En concreto, que un nuevo museo dedicado *exclusivamente* al arte maorí y del Pacífico, con un nombre en lengua maorí, significaría admitir la importancia y la influencia constante, en la sociedad y la cultura neozelandesas, de los Te Moananui a Kiwa del Pacífico. Una de las características culturales del Te Whare Taonga Tangata Whenua será contar con una *marae* o plaza en la que tradicionalmente se celebran las ceremonias maoríes. Pero este concepto es tan nuevo que no se puede decir todavía con exactitud cómo será el edificio que la albergará. Para esto será preciso consultar al pueblo maorí y los grupos de otras islas del Pacífico que constituyen, en la actualidad, uno de los componentes importantes de la sociedad neozelandesa.

Culpabilidad . . . y enojo

También conviene mencionar esas instituciones relativamente nuevas llamadas museos de historia social y los nuevos departamentos de historia social que funcionan en los museos más antiguos consagrados a la historia de la humanidad. El centro de interés de estas instituciones no es el tesoro cultural que nos han legado las generaciones del pasado, ni las grandes batallas y personalidades de importancia, sino la vida y las condiciones de vida de la gente común y corriente. Tratan de comprender la vida cotidiana en el pasado para que la gente pueda entender los orígenes de diversos aspectos de la sociedad actual. La educación social suele ser el principal objetivo de estos museos.

No obstante, como A. Hancocks² señalaba en 1987, "los aspectos sociales y culturales son, indudablemente, difíciles de abordar. Despiertan sentimientos de culpabilidad, insuficiencia, desesperación y enojo". Asimismo afirmaba que "no se puede esperar que una sola institución emprenda una cruzada en pro de la utopía internacional. Pero tampoco sería demasiado pedir que los museos fueran capaces de considerar la posibilidad de volver a definir su cometido para cubrir espacios temáticos más vastos."

Un último ejemplo procede de mi propia institución, el Museo Nacional de Australia. Aunque se encuentra aún en estado embrionario y no estará totalmente terminado y abierto al público antes de 1995, este Museo ha instalado un pequeño centro de exposiciones en Canberra, la capital de Australia, en un hermoso lugar junto a la orilla del lago. Ya se han montado dos exposiciones, y en cada una de ellas se ha abordado,

Aborígenes de Kalumburu, al noroeste de Australia, ejecutan una danza que evoca el ciclón Tracey (mayo de 1988) en el Canberra College of Advanced Education. Los accesorios los confeccionaron ellos mismos en el taller del Museo Nacional de Australia. La danza y los objetos ilustran la adaptación de las costumbres culturales aborígenes a las situaciones contemporáneas y muestran el afán del Museo Nacional de Australia por presentar la cultura aborígena como una fuerza continua en la vida de los aborígenes.

entre otras cosas, el tema de los derechos de los aborígenes sobre la tierra, que es uno de los problemas sociales más difíciles que debe enfrentar Australia hoy en día. En pocas palabras, se trata de saber si a las poblaciones aborígenes debe dárseles un derecho permanente e inalienable de propiedad sobre la tierra, con la que mantienen lazos muy estrechos y tradicionales. Algunos australianos consideran que la tierra fue enajenada por el Estado desde la ocupación europea, y niegan al pueblo aborígena cualquier derecho que sea distinto al que tienen todos los demás australianos, que es el de adquirir mediante compra la propiedad de la tierra. Más correcto sería, a mi juicio, reconocer que los aborígenes fueron los primeros ocupantes y propietarios de Australia y que el insidioso proceso de colonización europea a lo largo de los dos últimos siglos les ha desposeído


2. A. Hancocks, "Museum exhibition as a tool of social awareness", *Curator*, n.º 30, 1987, p. 181-192.

de sus tierras. Por consiguiente, es muy justificada su exigencia de que se les devuelvan al menos algunas tierras, especialmente aquéllas con las que mantienen fuertes vínculos ancestrales y que revisten para ellos especial importancia en relación con su identidad cultural. El Museo Nacional de Australia considera que es su obligación presentar a sus visitantes la realidad sobre la ocupación y el aprovechamiento de las tierras de Australia por los aborígenes y la importancia de éstas en su cultura, de modo que la actitud de los australianos no aborígenes ante esas reivindicaciones de derechos sobre la tierra no se base en la ignorancia ni en malentendidos, sino en la comprensión y el respeto mutuos. Así, modestamente, tratamos de convertir la educación social en el elemento esencial de nuestra misión.

Para concluir, es preciso, ante todo, que realicemos nuestra labor de educación cívica con absoluta honradez intelectual. Esta responsabilidad la ha expresado la American Commission on Museums for a New Century en los siguientes términos: "Las exposiciones son un medio sumamente poderoso porque su mensaje está patrocinado por una institución de autoridad reconocida. Para que una exposición ejerza su influencia potencial, el medio debe utilizarse de modo responsable, con pleno reconocimiento de la independencia intelectual del museo, de su integridad y autoridad como institución y de las obligaciones propias de su función de educación del público." Estoy firmemente convencido de que esto se aplica tanto al Pacífico como a cualquier otra región. ■

Texto original en inglés

breve boceto del museo nacional de fiji

Pese a nuestros denodados esfuerzos, nos ha resultado imposible recibir un artículo sobre el Museo Nacional de Fiji, situado en Suva, la capital, para su publicación en este número de *Museum*. Pensamos, sin embargo, que esta admirable institución debía ser presentada, aunque sólo fuera esquemáticamente, a nuestros lectores. Denise Brennan, de *Museum*, se ha encargado de realizar este pequeño boceto a partir de la información disponible en el Centro de Documentación Unesco-ICOM. 

El Museo fue fundado nada menos que en 1904, por la Fijian Society, que reunió a un grupo de personas con el propósito explícito de conservar muestras de la artesanía del archipiélago. Fue una suerte que esto ocurriera en fecha temprana porque así se salvaron de la exportación objetos que hoy son el alma de la colección. En ella se incluye gran cantidad de material etnográfico, directamente reunido a lo largo de los años por los sucesivos conservadores, así como objetos procedentes de colecciones privadas que ya existían en el siglo pasado y que el Museo pudo adquirir.

En 1919, un incendio destruyó o dañó parte de la colección y el Museo se trasladó de la Casa Consistorial, cuyos locales ocupaba, a un edificio de hormigón que había sido un asilo. Más tarde se mudó a la Biblioteca Pública de Suva y en 1955 a su sede actual, construida gracias a una subvención de la Fundación Carnegie, y que se encuentra ubicada en un lugar tranquilo como es el jardín botánico. El Museo cuenta con una amplia galería, a la cual se añadió, en 1971, un área suplementaria de exposición, una biblioteca, un aula, un taller y una oficina.

Al principio, el Museo tenía la reputación de dirigirse sobre todo a un pequeño núcleo de eruditos. A finales de la década de 1960 y principios de la de 1970 se puso empeño en hacer que fuera más accesible para el público en general y que más gente se interesara en sus programas y participara en ellos. Antes de que se lanzara esta campaña de apertura, un porcentaje desproporcionado de visitantes del Museo estaba compuesto de turistas extranjeros.

Como la plaza de un pueblo

En esa misma época, el Museo asentó su reputación de centro de investigaciones. En 1975, por ejemplo, se comenzó

a recoger la tradición oral de Fiji y, al año siguiente, la Comisión del Pacífico Sur trasladó al Museo el Archivo de Música del Pacífico Sur. Cabe señalar que las actividades de investigación no se realizaban con espíritu de torre de marfil. Al contrario, se integraban al programa educativo, de modo que los nuevos hallazgos se exhibían en exposiciones temporales que permitían al público participar en el proceso.

La educación es sin duda una de las funciones más importantes del Museo de Fiji. Gracias a la creación de un servicio educativo y a la utilización creciente de la prensa y la radio, desde 1979 ha aumentado considerablemente el número de visitantes autóctonos. Una exposición temporal de tallas de madera fue una de las que tuvo más éxito. Fueron muy populares las demostraciones hechas por los propios escultores, quienes, ante un público expectante y compuesto de familias enteras, tallaron, con herramientas hechas a la antigua, objetos tradicionales como los que utilizaban antiguamente los fijianos.

El programa sobre las tradiciones orales, durante el cual se organizaron veladas mensuales de relatos, fue acogido con el mismo entusiasmo. Por la noche, el público se reunía en torno al cuenco de *kava* ceremonial (una bebida a base de raíces para las ocasiones rituales) y escuchaba un cuento tradicional relatado por un elocuente narrador. El Museo se convirtió así en la plaza del pueblo. ■

Texto original en inglés

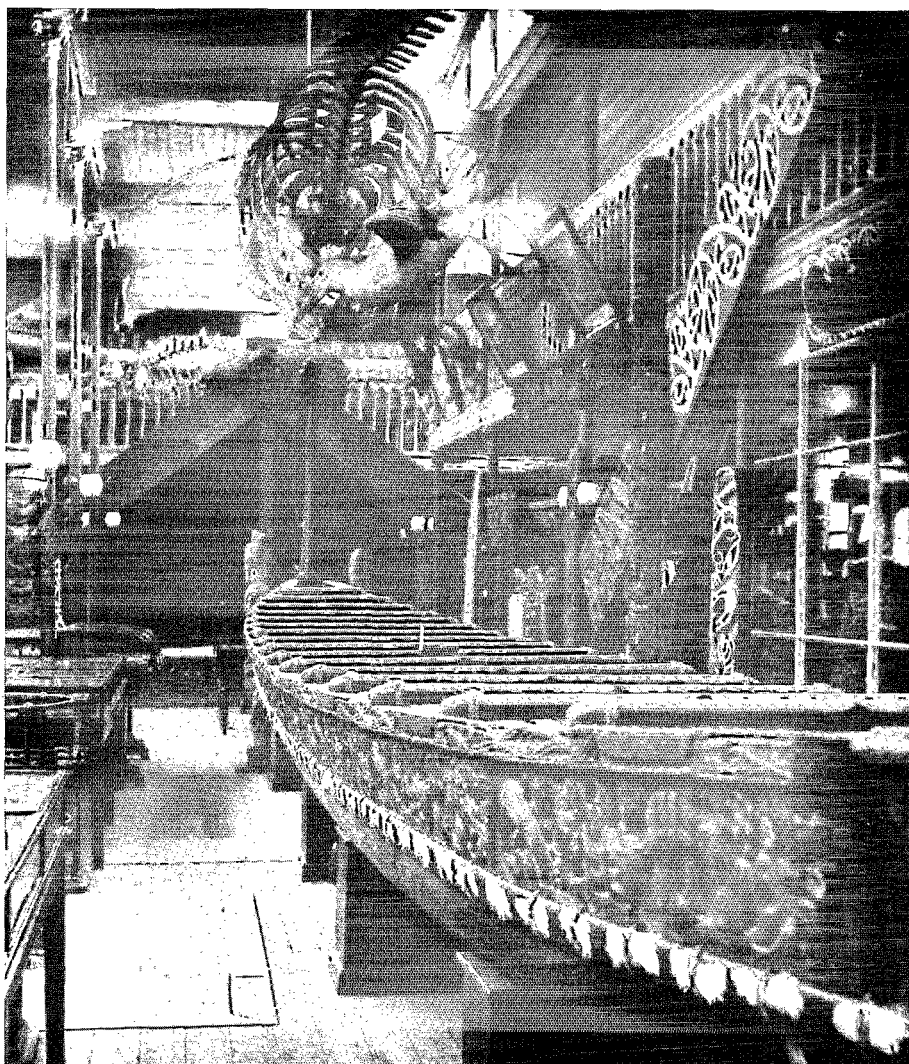
Los museos y la cultura maorí en Nueva Zelanda

¿Otra vez la luz del día?

Arapata Hakiwai

Conservador y cursillista en el Te Whare Taonga o Aotearoa, Museo Nacional de Nueva Zelanda.

Esta fotografía, tomada en 1907, muestra una exposición organizada en "vitrinas de curiosidades", método aplicado en la sala principal del antiguo Museo del Dominio, hoy Museo Nacional de Wellington.



*"Ebara taku toa i te toa takitahi
Engari takimano no aku tipuna.*

Te ibi, te webi, te mana me te tapu."
(Mi grandeza y mi prestigio no tienen un solo origen sino muchos. El prestigio, el respeto, el poder y la majestad vienen de mis antepasados.)

"La exposición *Te Maorí* mostró al mundo del arte y de los museos que tesoros como los del arte maorí siguen formando parte de nuestra cultura actual y viva. Para los profanos, los objetos en sí mismos no son más que pedazos de madera y piedra, pero cuando los ancianos y los jóvenes se juntan para salmodiar los cánticos rituales de antaño y entonar los cantares que narran la historia, las esperanzas, los conflictos y las aspiraciones del pueblo, la exposición cobra vida. La gente es la cultura viva e infunde vida a los *taonga*, y, cuando se juntan los dos, la exposición se convierte en una experiencia nueva y rica para los no iniciados." Así se expresaba en 1986 el Honorable K. Wetere, ministro de Asuntos Maoríes de Nueva Zelanda.

La *Te Maorí Whakahirahira*, la espléndida *Te Maorí*, como la calificó uno de sus conservadores, el profesor Sid Mead, fue una exposición internacional de arte maorí que sigue siendo un desafío y que ha planteado un interrogante a la actitud, la misión y las funciones de los museos de Nueva Zelanda. La exposición, compuesta por 174 *taonga* (tesoros o bienes valiosos), recorrió desde 1984 los Estados Unidos de América (Nueva York, San Luis, San Francisco y Chicago) y regresó a Nueva Zelanda a mediados de 1986.

Fue una exposición singular y especial, ya que por primera vez en la historia de Nueva Zelanda, el pueblo maorí disponía de gran parte de su patrimonio artístico. Fue una ocasión trascendental e histórica en la que nuestros antepasados, representados



J. McDonald, © Museo Nacional de Nueva Zelandia

En esta fotografía de 1907 del Museo del Dominio, los objetos maoríes aparecen mezclados con huesos de animales. No es sorprendente que aún hoy los niños que visitan el Museo piensen que los maoríes ya se extinguieron.

por esos tesoros, salieron de esos nichos oscuros y fríos que son las galerías y sótanos de nuestros museos, para recibir otra vez la luz del día. Uno de mis *Kaumatuas* (ancianos maoríes respetados), Sid Mead, afirmó: "Por primera vez en la historia, el pueblo maorí ha participado activamente en las negociaciones para organizar una exposición internacional de nuestro arte. También es la primera vez que llevamos la voz cantante y decidimos lo que había que hacer (. . .). Sacamos el arte maorí de su encierro y lo dejamos en libertad para que el mundo pudiera contemplarlo."¹

La fuerza de esta exposición irradió por doquier y emocionó mucho a cuantos tuvieron el privilegio de visitarla; los que no tuvieron esa suerte, lo lamentaron. En los Estados Unidos, hubo personas que no pudieron contener las lágrimas a medida que se manifestaba la solemnidad de la ceremonia y se sucedían los ritos, revelando la pro-

funda espiritualidad y esencia de la exposición o, mejor dicho, de nuestra cultura. El hecho deplorable de que nuestros tesoros hayan tenido que salir del país y viajar a América para poder ser reconocidos internacionalmente como parte de una de las grandes tradiciones artísticas del mundo, no aboga en favor del público de Nueva Zelandia en general, que nunca hasta entonces había reconocido ni comprendido (y menos aún apreciado) el arte maorí, pese a estar calificado de "tesoro nacional" en Nueva Zelandia. No pueden subestimarse las consecuencias y repercusiones de la exposición *Te Maorí*, ya que sigue poniendo en tela de juicio los principios y costumbres de nuestra comunidad museológica en general.

Un depósito de saqueos y aflicción

Los museos de Nueva Zelanda, al igual que los del extranjero, tienen su origen en las colecciones pertenecientes a personas acomodadas y cultivadas o bien a las primeras sociedades literarias y científicas. Los motivos para coleccionar objetos eran múltiples. En el caso de Nueva Zelanda, "uno de los principales motivos era adquirir los objetos raros pertenecientes a lo que muchos europeos consideraban una raza en vías de extinción".² En efecto, muchos pensaban que la raza maorí se extinguiría con la "impetuosa corriente de la colonización", razón por la cual se afanaron en coleccionar y fotografiar a esta "noble" raza, antes de que se cumpliera su fatal destino.

Otros, sin embargo, eran sencillamente ladrones de tumbas que, con la más absoluta falta de respeto por las costumbres y creencias del pueblo maorí, robaban y saqueaban los cementerios y otros lugares sagrados. El pueblo maorí está aún dolorido por ello. En tanto que depósitos de nuestros tesoros, los museos son, en buena parte unos monumentos conmemorativos de tales prácticas: "lugar de muerte, de huesos (. . .) y de pillajes (. . .), casa de la muerte, triste depositario de saqueos y aflicción".³

En la primera etapa de formación de las colecciones, los maoríes figuraban junto a los animales, pájaros, insectos y peces disecados. El profesor M. Ames,

director del Museo de la Universidad de Columbia Británica, indica con razón: "Uno de los fines típicos de las primeras exposiciones antropológicas era, por cierto, el de presentar los objetos de las sociedades primitivas como si fuesen especímenes de historia natural. Siguiendo la tradición de las vitrinas de curiosidades, se consideraba que los pueblos primitivos formaban parte de la naturaleza como la flora y la fauna, y, por consiguiente, su arte y artesanía se clasificaban y presentaban según la semejanza de las formas, la etapa evolutiva de desarrollo o el origen geográfico."⁴

Hoy en día, los museos han superado el estrecho marco de la "vitrina de curiosidades", adoptando, en su lugar, otros planteamientos de exposición, interpretación, educación e investigación. Veamos ahora la función y problemas de los museos en cuanto al fomento y la comprensión de la cultura y la historia.

Los problemas relativos a la adquisición, conservación, exposición, investigación y educación al servicio de la sociedad son específicamente museológicos. ¿Pero no se resuelven acaso en función de las teorías e ideas propias de los órganos directivos? Muchos museos de todo el mundo son el producto de la clase dirigente de cada país y representan los principios, los prejuicios y las definiciones propias de ésta. Nueva Zelanda no es, por supuesto, una excepción.

¿Cuándo se extinguieron los maoríes?

La cultura maorí ha sido falseada y recompuesta artificialmente para hacerla cuadrar con las teorías y prácticas de los eruditos de formación occidental. Las actitudes de los que trabajan en los museos corresponden, en gran parte, a una visión monocultural y eurocéntrica. Para ellos, la historia está determinada por parámetros exclusivamente occidentales y por frías definiciones intelectuales. Como apunta Sid Mead: "La cultura maorí sufre todavía hoy terriblemente de los esfuerzos bien intencionados de los pakeha (población de origen europeo) por explicarnos al mundo. En efecto, los pakeha de los museos (. . .) han tenido tendencia a considerarse fuentes de sabiduría sobre nosotros (. . .); también los antropólogos han tenido tendencia a ser los expertos de nuestros maoríes (. . .) y de la gestión de nuestro saber."⁵ Esto es, francamente hablando, soberbia cultural.

Una de las funciones de los museos es la de representar (comunicar, educar, exponer e interpretar) a los indígenas de nuestra tierra. ¿No debería hacerse de manera aceptable para la cultura de esos indígenas? La cultura maorí en el contexto de un museo significa poder tocar, acariciar, sujetar y hablar a nuestros antepasados, representados por los *taonga* y por los artistas que los modelaron; significa estar seguros de que nuestras obras de arte



W. Wilson, © Museo Nacional de Nueva Zelanda

Ceremonia del alba en la exposición *Te Maorí* del Museo Nacional de Wellington. El arte maorí es la interacción entre el pueblo y su cultura.

1. S. Mead, *Magnificent Te Maori: Te Maori Whakahirabira*, Auckland, Heinemann Publishers, 1986, p. 11.

2. B. McFadgen-Richardson, "Maori halls in New Zealand", *AGMANZ Journal*, vol. XIV, n.º 4, 1983, p. 2.

3. N. Te Awokotuku, "He tuihiti noa iho...", *AGMANZ Journal*, vol. XVI, n.º 4, 1985, p. 8.

4. M. Ames, en L. P. Vidyarthi (red.), *Museums, the public and anthropology. A study in the anthropology of anthropology*, Vancouver, Universidad de Columbia Británica, 1986, p. 39.

5. Sid Mead, "Concepts and models for Maori museums and culture centres", *AGMANZ Journal*, vol. XVI, n.º 3, 1985, p. 4.



Ceremonia de clausura de la exposición *Te Maori*. Los sentimientos oscilan del respeto y la alegría a la tristeza y la meditación.

están en buenas manos y han sido bien acogidas en el museo; significa reconocer y aceptar la importancia y el sentido de la lengua maorí y su trascendencia en todos los aspectos de la cultura maorí; significa que haya una auténtica presencia maorí en todos los niveles del museo; significa respetar el *mauri* (fuerza vital) que contiene cada tesoro. Más que considerarla como algo que debe negarse o suprimirse, hay que verla como la fuerza y el vigor futuros de nuestra sociedad que contribuirán a mejorar los museos en general. Así no sólo se revigorizará la historia de la cultura maorí, sino que también cobrarán belleza y prestigio los museos y se realzará la posición que ocupan en la sociedad actual.

Las etiquetas, por ejemplo. Es necesario que haya etiquetas bilingües que expongan la vitalidad y las cualidades vivas de nuestras obras de arte, y no que interpreten los fenómenos de acuerdo con la práctica académica de Occidente. Las etiquetas son, con harta frecuencia, frías, impersonales, de carácter arqueológico, y están totalmente desligadas de la cultura que pretenden mostrar. En las exposiciones de los museos, se interpreta también muy a menudo nuestra cultura como una entidad estática e inmovilizada en el tiempo, despojándola así de la continuidad, la evolución y el dinamismo

propios de toda cultura. Que nuestros tesoros estén encerrados en grandes vitrinas de vidrio de estilo decimonónico, con etiquetas sosas e impersonales colocadas sobre fondos monótonos y sin colorido, no corresponde a mi idea de la cultura maorí.

¿Deben nuestros museos adoptar planteamientos tan vitales como la cultura que se proponen representar? A mi entender, la respuesta se encuentra en otra pregunta, que es la que formuló recientemente un niño de escuela primaria después de visitar la sala maorí del Museo Nacional: "¿Cuándo se extinguieron los maoríes?"

¿Fachada o colaboración?

¿Cómo pretenden abordar los museos estos aspectos en el futuro? En primer lugar, hay que examinar cómo reaccionaron las instituciones culturales a la exposición *Te Maori*. Varios escritores propusieron que los museos colaboraran más activamente como "intermediarios" con el pueblo maorí; otros dijeron que debería haber más coordinación, más consultas y más "personal asesor" para "ocuparse" de estas cosas. Otros, que habría que facilitar más "recursos" al pueblo maorí. A mí me parece que todo eso es fachada.

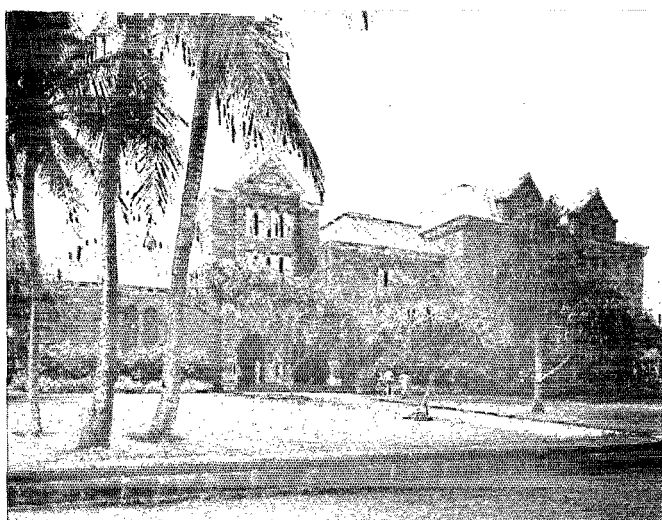
Los maoríes quieren poder controlar su patrimonio y explicar, definir y

comunicar su visión del mundo a ellos mismos y a cuantos les rodean. Los museos pueden, mejor que nadie, materializar estas esperanzas, y, con ello, mejorar su credibilidad dentro de la definición de lo que es un museo. No obstante, subsisten problemas importantes, ya que la exposición *Te Maori* ha obligado a reconsiderar la visión tradicional de la historia de Nueva Zelandia. Henare Te Ua preguntaba: "¿Ha sido *Te Maori* la paloma alada de la liberación artística, o bien un albatros?"⁶ Confío en que juntos podamos avanzar con espíritu de colaboración y respeto mutuo. ■

Texto original en inglés

6. H. Te Ua, "Comment", *AGMANZ Journal*, vol. XVIII, n.º 2, 1987, p. 9.

Fachada principal del complejo dedicado a las exposiciones históricas del Museo Bishop, con la Galería Hawaiana a la derecha y la Galería Polinesia detrás de la torre de entrada.



Bishop Museum

De "mansión de tesoros" a "fuente permanente de instrucción":

un siglo de actividad del Museo Bishop de Hawai

Roger G. Rose

Licenciado en antropología de la Universidad de Kansas, y licenciado y doctor en letras de la Universidad de Harvard, ingresó en el Departamento de Antropología del Museo Bishop en 1971. Ha estudiado la cultura de las islas del Pacífico en diversos museos del mundo y ha trabajado en Wyoming, Afganistán, Francia, Hawai, las Islas Marquesas y las Islas Salomón. Sus escritos museológicos incluyen *A museum to instruct and delight, William T. Brigham and the founding of Bernice Pauahi Bishop Museum* (1980).

El Museo Bishop es un monumento a la memoria de la princesa Bernice Pauahi Bishop (1831-1884), último miembro de la familia de jefes Kamehameha de Hawai. Fue fundado en 1889 por su marido, Charles Reed Bishop, un colono autodidacta de Nueva York que durante casi cincuenta años desempeñó un papel prominente en la vida mercantil y en los asuntos públicos de Hawai. El Museo se rige por una escritura de fideicomiso que data de 1896 y que destaca "las antigüedades, la etnología y la historia natural polinesias y afines". Esta simple indicación, que encabezó durante medio siglo el informe anual del Museo, revela poco acerca de las personas cuya pasión permitió crear una institución al servicio de Hawai y del Pacífico.

Bernice Pauahi era bisnieta de Kamehameha el Grande, el jefe guerrero que, al unificar las islas en 1810, echó los cimientos del Reino de Hawai. Nacida en una familia de abolengo, recibió la mejor educación que podía ofrecer entonces Honolulu y heredó en vida de su familia grandes extensiones de tierras. Antes de morir sin herederos en 1872, el rey Kamehameha la instó a que ocupara el trono. Pauahi se negó, pero dispuso que sus tierras, que abarcaban una novena parte de la superficie del reino, pasaran a constituir el Legado Bernice Pauahi Bishop. Los ingresos derivados del legado se reservaron para su único beneficiario, las Escuelas Kamehameha, establecidas según lo dispuesto en el testamento. Como no tuvo hijos, se aseguró de que su fortuna se utilizara para educar a la juventud de Hawai.

El Ch. Bishop heredó la colección de antigüedades de su mujer y fundó el museo en memoria suya. En parte, deseaba colmar el vacío que había dejado la desaparición del Museo Nacional de Hawai (1875-1891), un antecesor de corta vida, patrocinado por el gobierno, que había sido víctima de intrigas políticas. Hombre sagaz, Ch. Bishop percibió el gran valor educativo que podía tener el museo y lo instaló en el recinto de las Escuelas Kamehameha, inauguradas en 1887 en las afueras de Honolulu. Le preocupaba que los jóvenes hawaianos crecieran poco instruidos sobre su patrimonio cultural y esperaba que aquellas "reliquias del pasado" proporcionaran "una instrucción adecuada y aumentaran el entusiasmo patriótico" de los jóvenes hawaianos de ambos sexos.¹

Los edificios, del neorrománico al polinesio

La construcción de los tres edificios interconectados del Museo Bishop comenzó en la primavera de 1888. El primero era de estructura neorrománica reminiscente del estilo del arquitecto estadounidense Henry Hobson Richardson. Tenía una gran torre de entrada y estaba concebido, más como monumento conmemorativo que como museo funcional. Antes de su inauguración, en febrero de 1892, el primer conservador, William Tufts Brigham, persuadió a Ch. Bishop de construir la Galería Polinesia para exponer y almacenar material etnográfico y de historia natural del resto del Pacífico. Fue la primera indicación tangible de la

1. Citado en R. G. Rose, *A museum to instruct and delight, William T. Brigham and the Founding of Bernice Pauahi Bishop Museum*, Honolulu, Bishop Museum Press, 1980, p. 17.



Bishop Museum

La Galería Hawaiana, inaugurada en 1903. La casa (en el centro), construida un año antes, es el último ejemplo de una auténtica vivienda hawaiana. El esqueleto de cachalote, cuyo cuerpo suspendido en la parte superior es de cartón piedra, fue una de las primeras piezas de su especie expuestas en el mundo.

Una familia hawaiana descubre antiguas figuras de deidades locales hechas de madera.



Bishop Museum, C. Yacu

voluntad de expansión del Museo. La Galería Hawaiana (1898-1903), la última adición, se basaba en los planos concebidos por W. Brigham a raíz de la gira que hizo por los museos de todo el mundo en 1896. Esta obra maestra de la época victoriana sigue siendo la principal galería del Museo. Los armarios y vitrinas de exposición se hicieron con la preciada madera indígena *koa* (*Acacia koa*) y se instalaron cerraduras especiales y sistemas herméticos por un costo cercano al del propio edificio. Elogiado por los periódicos de la época como "uno de los edificios más nobles de Honolulu",² el complejo de exposiciones (y los edificios posteriores) fue inscrito en el Registro Nacional de Lugares Históricos en 1982.

Los planos de W. Brigham para completar el conjunto principal con otra ala se quemaron durante el terremoto e incendio de San Francisco de 1906, pero con el transcurso de los años se han agregado otros edificios. Hoy día, el recinto del Museo, de una extensión de 4,5 hectáreas en los suburbios de Honolulu, sigue desarrollándose para atender las crecientes necesidades del público. En 1961 se inauguró un centro científico/planetario, que después se amplió en 1979 para dar cabida a la Galería de Descubrimientos, destinada al público infantil; se volvió a ampliar posteriormente, en 1982, con el Pabellón Jabulka. La Galería Atherton, construida en 1980 a semejanza de una vivienda comunal polinesia al aire libre, sirve principalmente para dar conferencias, exponer artículos de artesanía, hacer presentaciones culturales y celebrar actos comunitarios. El Museo Bishop comprende actualmente 45.700 m² de locales cerrados, de los cuales casi 13.400 están abiertos al público. De esta última superficie, sólo 9.000 m² (alrededor de una quinta parte del total) están destinados a galerías de exposición.

Gracias a una exitosa campaña para recaudar fondos que se realizó en 1982 y 1983, se está construyendo ahora un edificio de un costo de 5,42 millones de dólares para remediar la crítica escasez de instalaciones modernas destinadas a la exposición. Iniciado en abril de 1988, el H. K. L. Castle Memorial Building (nombre del principal donante) permitirá disponer de casi 13.400 m² más, cerca de un tercio de los cuales constituirá la nueva sala principal de entrada del público y dos galerías de servicio. El resto servirá para exponer colecciones antropológicas y el Centro Regional de Conservación del Pacífico. La nueva ampliación conectará las his-

tóricas estructuras de piedra de lava para formar una gran fachada. En el momento de escribir este artículo, se prevé concluir el edificio a tiempo para que sea la piedra angular de la celebración del centenario de las islas, que comienza el 19 de diciembre de 1989 y coincide con el 158.º aniversario del nacimiento de Bernice Pauahi.

Evolución de la orientación científica

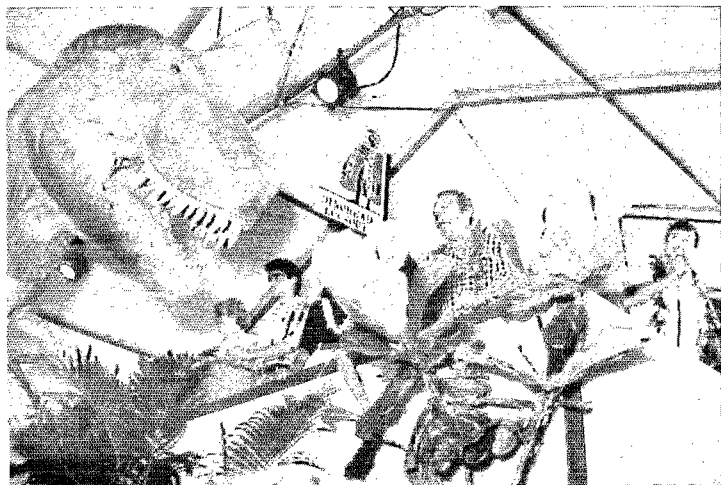
William T. Brigham, el primer conservador del Museo, pronto decidió que el Hale Ho'ike'ike o Kamehameha (nombre hawaiano primitivo) fuera mucho más que una "mansión de los tesoros de

La princesa Bernice Pauahi Bishop, en cuya memoria se fundó el Museo.



Bishop Museum

los Kamehameha" de carácter estático. Fue una suerte que Charles Bishop pudiera conseguir la colaboración de Brigham, un hombre clarividente, con experiencia y gran cultura general, para dirigir la institución en sus primeros años de existencia. Nacido en Boston y educado en Harvard, Williams Brigham visitó Hawai por primera vez en 1864 para recoger especímenes botánicos y mineralógicos, a instancias de los profesores Asa Gray y Louis Agassiz, que ahora gozan de un aura legendaria. Se estableció en Honolulu en 1889 para escribir una historia de las islas, con una experiencia de un cuarto de siglo como conservador honorario del Museo de la Sociedad de Historia Natural de Boston. Tras encomendarle ini-



Bishop Museum



Bishop Museum, M. Young

El gobernador de Hawai, John Waihee (en el centro), y el director del Museo W. Donald Duckworth (a la derecha) inauguran la exposición "¡Dinosaurios!", que atrajo a más de 196.000 visitantes en cuatro meses de 1988, el 96 % de los cuales eran residentes locales.

La tejedora de *lau bala* (hoja de pándano) Esther K. Westmoreland en la Galería de los Artesanos. Esta parte de la exposición, titulada *Un valioso legado*, se centró en los artistas populares contemporáneos durante el "Año de los hawaianos".

cialmente la clasificación de colecciones del nuevo museo, Brigham fue nombrado en 1898 su primer director y desempeñó este cargo hasta su jubilación en 1919 como director honorario.

Fue él quien se encargó de definir el ámbito y la orientación del Museo Bishop. Persuadió al mecenas a que apoyara un amplio plan científico. "Es evidente que ha gastado Ud. demasiado dinero para conformarse con un mero museo de tres perras gordas", le dijo en 1890. "Ha reunido demasiadas cosas inestimables. ¿No podría arriesgar un poco más y convertirlo en un medio permanente de educación, no sólo para el pueblo de este país, sino también para todos los que se interesan por la etnología y la historia natural de Polinesia?" Brigham fue directamente al grano en lo que pasó a ser prácticamente el prospecto de presentación del museo: "Creo que todas las plantas, todas las conchas, todos los corales, todas las formas de lava, todos los pájaros, insectos y peces de Hawai deberían tener su lugar en el museo, además de los utensilios y manufacturas (. . .). Al exponer los objetos de artesanía deberían mostrarse claramente los vínculos de los hawaianos con otros grupos."³

Bishop aceptó la visión del conservador de su Museo. "La idea de hacer del Museo una mera exposición de antigüedades de Polinesia ha dejado de ser válida hace tiempo", dijo Bishop a su abogado cuando discutían el sistema de administración del establecimiento en 1896, y agregó: "el hecho de dedicar la colección a todo lo relacionado con las islas del Pacífico hará del Museo algo único en su género y le dará valor científico".⁴ La escritura de fideicomiso

resultante en 1896 definía así el ámbito del Museo: "una institución científica para reunir, conservar, almacenar y exhibir antigüedades y especímenes de etnología e historia natural polinesios y afines, así como libros sobre ellos, y cuadros (. . .) y para el examen, investigación, tratamiento y estudio de tales objetos y especímenes y la publicación de los resultados de esa investigación, ese tratamiento y ese estudio".

El término "polinesio" se entendía en el sentido amplio de las islas del Pacífico y no de la entidad geográfica restringida que se conoce hoy día. La palabra "afines" hizo que el ámbito de interés del Museo se extendiera a toda la cuenca del Pacífico, salvo los litorales de América y Asia. En la práctica, los primeros directores de la institución excluyeron a Australia y Papua, y concentraron las actividades en el Pacífico oriental. Se mantuvo la misma orientación cuando en 1975 se reorganizó el Museo y los estatutos fueron revisados.

La edad de oro

Hasta 1920, las actividades de adquisición de piezas y material, y de publicación, se centraron primordialmente en las islas Hawai. Sin embargo, en el primer informe anual que en 1899 rindió en calidad de director, William Brigham puso de relieve la fragilidad de la presencia humana en todo el Pacífico: "mucho es lo que ha desaparecido irrevocablemente, mucho está desapareciendo, pero no es aún demasiado tarde para reunir material de comparación y estudio en muchas de las islas de este gran océano".⁵ Se abordó el problema de forma siste-

mática a raíz del primer Congreso Científico Panpacífico celebrado en Honolulu en 1920, que dio lugar al establecimiento de la Asociación Científica del Pacífico, que desde 1950 tiene su sede en el Museo Bishop.

En colaboración con el Consejo Nacional de Investigación de los Estados Unidos, la sección de antropología del Congreso Panpacífico formuló varias recomendaciones para la investigación en el Pacífico, previendo que el Museo desempeñaría un papel destacado en su aplicación. Eminentes antropólogos norteamericanos, europeos y japoneses sirvieron de asesores en la formulación del programa de investigación. Éste incluía estudios detallados de todas las islas del Pacífico oriental, iniciativa que ha continuado de una u otra forma hasta el día de hoy. Se decidió abordar los problemas por orden de urgencia, habida cuenta del ritmo en que desaparecían piezas y vestigios esenciales. A medida que morían las personas de edad inmersas en el modo de vida tradicional, desaparecían los conocimientos acerca de la cultura, la lengua, la mitología, la organización social y la historia. Ya se había perdido mucho, sobre todo en Polinesia, pero aún quedaba bastante como para justificar la realización de trabajos de "salvamento" en el terreno.

2. Citado en *ibid*, p. 18.

3. Citado en *ibid*, p. 45.

4. Citado en H. W. Kent, *Charles Reed Bishop, man of Hawaii*, Palo Alto, California, Pacific Press, 1965, p. 196 y 197.

5. W. T. Brigham, "Informe del director relativo a 1899", *Occasional Papers of the B. P. Bishop Museum Bulletin*, vol. 1, n.º 2, Honolulu, Bishop Museum Press, 1900, p. 6.



Bishop Museum

Familias contemplando una danza hawaiana (*bula*) en el jardín del Museo un domingo por la tarde.



Bishop Museum, C. Takata

La Galería de los Descubrimientos, para los colegiales del lugar (¡y para sus padres!).

Una delegación de ancianos maoríes de Nueva Zelanda entra ceremonialmente en el Museo, punto de intercambio cultural de representantes de todo el Pacífico. Se inauguraba así la "Celebración del maorí" en homenaje al 50.º aniversario de su compatriota maorí Peter H. Buck (Te Rangi Hiroa), nombrado director del Museo en 1936.



Bishop Museum, Pam Martín

Cuando estalló la segunda guerra mundial, varios equipos de científicos ya habían investigado casi todos los grupos de las islas polinesias con excepción de Nueva Zelanda, cuyo estudio incumbía a los museos y universidades de ese país. Después de la guerra, las investigaciones se extendieron, con métodos de estudio análogos, a Micronesia, esencialmente como continuación del programa iniciado en 1920.

Los notables resultados logrados durante esta "edad de oro" se deben en gran parte a un acuerdo de cooperación, que entró en vigor en 1920, entre el Museo Bishop y la Universidad de Yale, apoyado por la Carnegie Corporation y la Fundación Rockefeller. Por ejemplo, mediante becas anuales en antropología, botánica, zoología, geología y geografía, hombres y mujeres de gran reputación ejecutaron proyectos de campo específicos bajo los auspicios del Museo. La imprenta del Museo publicó varios centenares de informes preliminares para difundir rápidamente los resultados de los trabajos realizados con arreglo al programa. Como parte del acuerdo, el director del Museo pasaba a formar parte del claustro de profesores de la Universidad de Yale, y, a cambio de ello, el Museo patrocinaba a un profesor visitante, especializado en alguna esfera científica relacionada con el Pacífico, para que diera clases en ella. Nombrado en 1939, el último que ocupó este cargo antes de que estallara la segunda guerra mundial fue el eminente antropólogo Bronislaw Malinowski.

Desde el decenio de 1960, los trabajos de campo y las investigaciones han tendido a reflejar aspectos de interés más actual. Además del énfasis en la biología marina y de los estudios entomológicos promovidos por una nueva estación de campo establecida en Nueva Guinea (el actual Instituto Ecológico Wau de Papua Nueva Guinea), con el advenimiento de la técnica del radiocarbono para determinar la edad del material surgió la disciplina de la prehistoria del Pacífico. Un estudio arqueológico a largo plazo de Polinesia y la investigación coordinada sobre la prehistoria de las Islas Salomón son dos de los muchos proyectos que reciben ayuda de la Fundación Científica Nacional de los Estados Unidos, que es también un importante patrocinador de los estudios biológicos. Desde 1970 se han ejecutado más de 300 proyectos en Hawái, Micronesia y otras partes del Pacífico como parte de un programa público de arqueología, y en 1966 se

creó un departamento de historia dedicado al estudio de la historia local y la inmigración.

21,3 millones de especímenes y 1.200 títulos

La incomparable situación geográfica del Museo Bishop en el Pacífico y la larga trayectoria de investigación y adquisición de material centrada en la región han permitido crear colecciones sistemáticas de renombre internacional que ilustran la diversidad natural y cultural de Hawái y el Pacífico. El Museo tiene unos 21,3 millones de especímenes que se encuentran actualmente en cuatro departamentos de investigación (antropología, botánica, entomología y zoología), además de importantes colecciones visuales y de la biblioteca. Las colecciones antropológicas ilustran la vida de los pueblos antiguos y contemporáneos de Hawái y el Pacífico. De carácter sistemático y lo más amplias posible, esas colecciones incluyen 45.000 especímenes etnográficos, de los cuales casi la mitad son hawaianos; 8.300 piezas relacionadas con la historia local; 104.500 especímenes arqueológicos y 3.300 osteológicos, y 7.300 grabaciones sonoras, todas ellas con documentación explicativa. El repertorio de historia natural incluye 13,5 millones de insectos, 6 millones de conchas marinas y terrestres, 250.000 plantas, 200.000 invertebrados marinos, 100.000 peces, 20.000 pájaros, 15.000 mamíferos y una colección geológica. La biblioteca del Museo, dedicada también al Pacífico, contiene más de 90.000 volúmenes, muchos de ellos raros, así como manuscritos, 20.000 mapas y 70.000 fotografías aéreas, atlas, diccionarios geográficos y los archivos correspondientes. Las colecciones visuales comprenden alrededor de 750.000 imágenes fotográficas, y 3.200 pinturas y obras de arte sobre papel que dan testimonio de la cultura y la naturaleza del Pacífico.

Como señaló en una ocasión Alexander Spoehrer, ningún museo puede justificar su existencia como mero almacén, y de poco sirven las colecciones que no se utilizan. Además de reunir las, identificarlas y estudiarlas, las colecciones deben ser expuestas y descritas en publicaciones.⁶ Después de la primera serie de volúmenes publicada en 1892-1893 (un catálogo preliminar en cinco partes del Museo Bernice Pauahi Bishop, dedicado a la etnología y la historia natural de Polinesia), la Bishop Museum Press ha publicado



Empleados del Centro Regional de Conservación del Pacífico examinan los recipientes de madera hawaianos que servirán para el traslado de las colecciones etnológicas en 1990.

1.200 títulos, la mayoría de ellos relativos a sus colecciones. Se trata de la editorial de actividad continua más antigua de Hawai y una de las editoriales de obras científicas más antiguas del hemisferio occidental.

Edades y procedencias mezcladas

Desde su fundación, el Museo se ha interesado en la educación de toda la población, sin distinción de edad ni condición social. Su fondo está a la disposición de todas las personas de ambos sexos y de los grupos étnicos. Históricamente, los servicios al público y la comunidad científica internacional sólo se han visto restringidos por las limitaciones de personal y de recursos económicos.

En 1919 se aumentaron los servicios al público con el nombramiento de un guía de exposiciones. El Museo permanecía abierto los siete días a la semana, con excepción de los días de fiestas. Las exposiciones se reorganizaron y se mejoró el texto de las fichas explicativas para aumentar su valor didáctico. Como consecuencia de ello se registró un gran aumento del número de visitantes: de 19.074 en ese año, de los cuales 1.625 eran escolares, se pasó a 33.303 en 1922, incluidos 5.156 estudiantes. Las estadísticas compiladas hasta después de la primera guerra mundial sobre los antecedentes étnicos de los visitantes ponen de manifiesto la existencia de un público amplio y diverso. La asistencia en 1922, compuesta de 53,7% de caucásicos, 19,3% de japone-

ses, 16,7% de hawaianos, 7,9% de chinos y 2,4% de otros, era el fiel reflejo de la comunidad en general, salvo por la proporción ligeramente excesiva de caucásicos y la representación insuficiente de los visitantes japoneses que habitaban en la localidad.

Debido a la política iniciada en 1920 de dedicar a la investigación el grueso de los ingresos del Museo y sólo lo absolutamente necesario a las actividades de exposición, las posibilidades de promover la educación no se concretaron. Un cuarto de siglo después, el que entonces era director de la institución, Peter H. Buck, exhortó a que se tomara un nuevo rumbo, solicitando en vano la consignación de fondos para poner en marcha un programa sistemático de educación: "Si se estableciera tal sistema, no sólo se fomentaría la instrucción general, sino que el Museo podría también dedicar la totalidad de sus ingresos al mantenimiento de sus colecciones y a las investigaciones científicas."⁷ Al final se llegó a un acuerdo con el Departamento de Educación para que las escuelas públicas aprovecharan mejor los recursos del Museo. Con motivo de la incorporación de Hawai a los Estados Unidos de América en 1959, un profesor designado para el enlace con la institución quedó encargado de elaborar un programa centrado en la historia de Hawai y destinado a los alumnos de primera enseñanza. Una prueba del éxito de este nuevo enfoque educativo es el hecho de que, entre 1965 y 1971, más de 200.000 alumnos visitaron el Museo y su planetario.

Cerca de 4.300 personas consultaron la documentación visual en 1988, muchas de ellas en busca de la historia de sus familias. La Biblioteca del Museo está a la disposición de los residentes y de los eruditos internacionales.

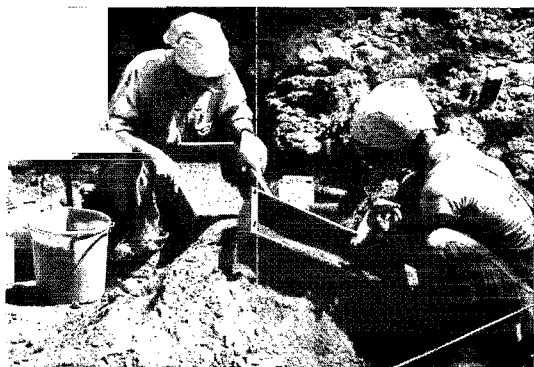


La institución estableció su propio Departamento de Educación en julio de 1975. En octubre de 1979 se inauguró la Galería de Descubrimientos destinada al público infantil, a fin de brindar una experiencia práctica en un medio que estimulara la curiosidad por el entorno cultural y natural de Hawai. Mediante visitas programadas, la Galería atrajo pronto a 25.000 estudiantes y profesores que visitaban, anualmente, las diversas exposiciones especiales del Museo. Actualizada con regularidad y totalmente reacondicionada en 1987, la Galería no constituye sino uno de los múltiples programas de la institución, que incluyen campamentos y seminarios científicos de verano destinados especialmente a los jóvenes.

En un lugar turístico tan popular como Hawai, no es sorprendente que la

6. A. Spoehr, *B. P. Bishop Museum Annual Report 1953*, Honolulu, Bishop Museum Press, 1954, p. 6.

7. P. H. Buck (Te Rangi Hiroa), "Informe del director relativo a 1945", *B. P. Bishop Museum Bulletin*, n.º 188, Honolulu, Bishop Museum Press, 1946, p. 30.



Bishop Museum

Los proyectos arqueológicos en Hawai y el Pacífico son una constante del programa de investigaciones del Museo, que hace hincapié en la historia natural y cultural.

composición del público del Museo haya pasado, en el curso de un siglo, de una mayoría de residentes locales a un número creciente de turistas. En 1922, de los 33.303 visitantes, cerca del 19% eran turistas. La incorporación a los Estados Unidos, junto con el precio moderado de los viajes por avión, dio lugar a que en 1959 visitaran el Museo 40.000 turistas, de un total de unos 110.000 visitantes. Tras una amplia reforma de las salas de exposición, y pese a la introducción de una tasa de admisión en 1962, entre 1965 y 1971 se alcanzó la cifra anual de 200.000 visitantes. Durante el periodo 1975-1979 se logró una asistencia máxima de 300.000 visitantes, que se ha mantenido desde entonces casi invariable. Las encuestas de 1988 indican que hoy día cerca del 80% de los visitantes son turistas. Las fotografías que ilustran este artículo ponen de relieve las actividades que atraen a residentes y turistas por igual.

Vinculación con el Estado

El Museo Bishop se fundó como institución privada cuando Hawai era una nación independiente (el primer visitante que firmó el libro de oro fue la reina Lili'uokalani durante un acto especial previo a la inauguración, celebrado el 22 de junio de 1891). En su primer siglo de existencia, la institución ha pasado a través de cinco formas de gobierno radicalmente diferentes: el reino, el gobierno provisional y la República de Hawai, el estatuto de Territorio, tras su anexión por los Estados Unidos en 1898, y finalmente el 50.º estado de la Unión en 1959. Pese a estos cambios, el Museo ha mantenido relaciones armoniosas de trabajo con los organismos de la administración local, provincial y federal, pero no ha tenido ninguna conexión oficial, salvo en calidad de depositario, desde 1921, de los especímenes culturales y de historia natural que ya no necesitaban las entidades territoriales o estatales.



Bishop Museum, C. Anderson

Por otra parte, no ha recibido prácticamente ningún auxilio económico del condado, el municipio o el Estado. Gracias sobre todo a los esfuerzos de la junta directiva actual y del director W. Donald Duckworth, en 1988 fue designado en la legislación como Museo de Historia Natural y Cultural del Estado de Hawai, lo cual quiere decir que el Museo va a recibir cada año recursos procedentes de las rentas generales del Estado. Esta designación no afecta la autonomía del Museo, ni implica control alguno de sus programas y políticas, excepto la debida rendición de cuentas del uso de los fondos públicos.

Hasta hace un decenio, la renta global procedente de las donaciones, la dotación, las subvenciones, los contratos y los ingresos profesionales permitía sufragar totalmente los gastos. El aumento de los gastos de funcionamiento, sobre todo los necesarios para conservar las vetustas instalaciones y mejorar las prestaciones del personal, que eran limitadas, hizo que la dotación y otros ingresos resultaran insuficientes. Los gastos aumentaron de 2,2 millones de dólares en 1976 a 4,3 millones en 1981, 5,3 millones en 1987 y 6,6 millones en 1988, con un déficit anual previsto de casi 1,7 millones de dólares en los últimos años.

En su calidad de Museo de Historia Natural y Cultural estatal, puede prever ahora una ayuda económica fija, la cual,

Nuevos compactadores para el herbario, un proyecto reciente de la Fundación Científica Nacional destinado a mejorar los medios de colección.

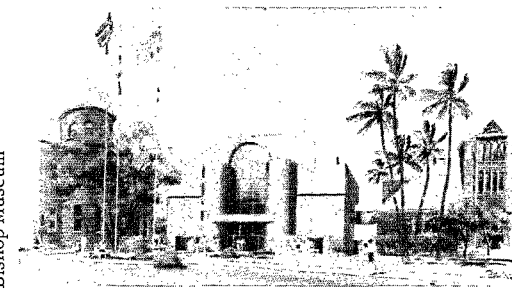
según W.D. Duckworth, "representa el equivalente de 10 millones de dólares en nuevos fondos para la dotación del Museo. Un aspecto aún más importante es que apoya y refuerza el compromiso del Museo con la población de Hawai".⁸

En efecto, el Museo Bishop debe seguir buscando medios innovadores y eficaces para administrar el patrimonio natural y cultural que las poblaciones de Hawai y el Pacífico le han encomendado. A las puertas del siglo XXI, debe tratar de lograr un equilibrio entre las distintas exigencias de la investigación, el esparcimiento del público, la educación idónea y el papel que desempeña como depositario. En todas estas actividades debe seguir esforzándose por armonizar debidamente la necesidad de presentar Hawai y el Pacífico al mundo y de presentar el mundo a la población de Hawai. ■

Texto original en inglés

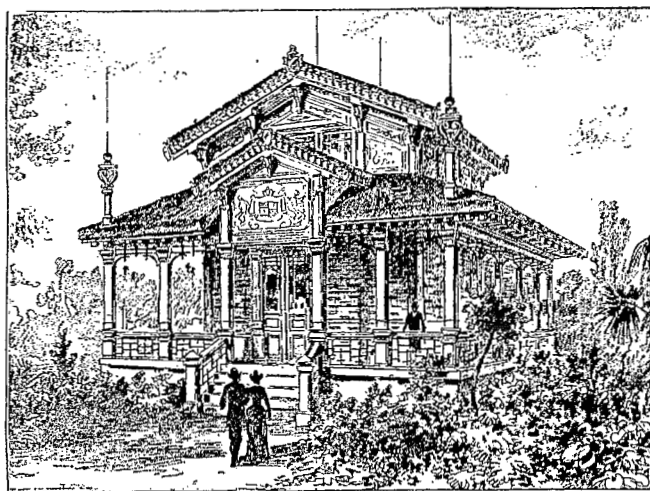
8. Citado en *Giant steps toward a century . . . and beyond. The year in review, 1987-88*, Bishop Museum Press, 1989, p. 11.

La Galería Castle, diseñada por Architects Hawai'i Ltd., dispondrá de locales para exposiciones, actos, depósitos y laboratorio. Se prevé terminar el edificio para el 19 de diciembre de 1989, fecha en que comienza la celebración del centenario del Museo Bishop.

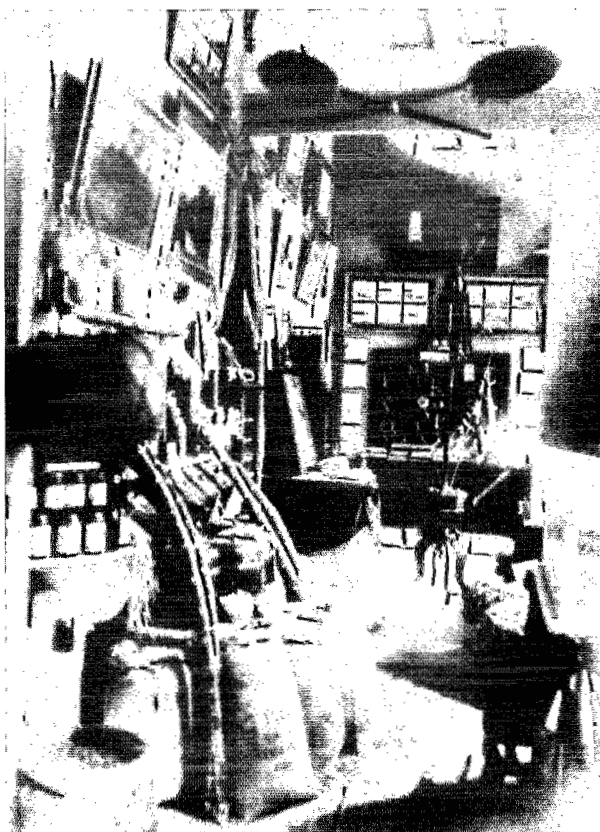


Bishop Museum

Hawai y su “French connection”

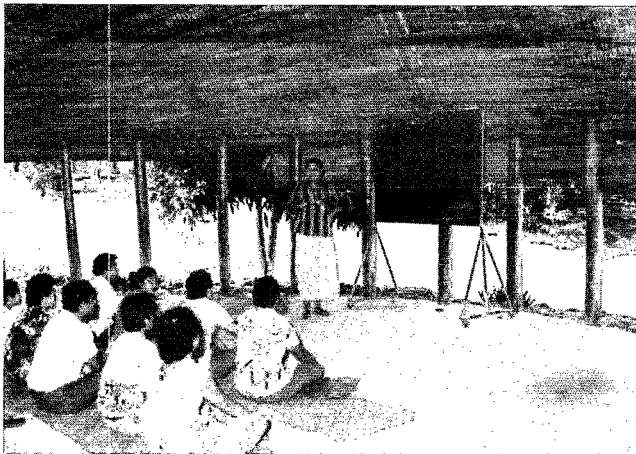


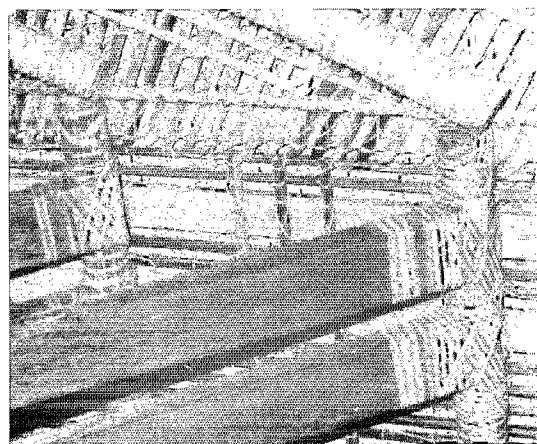
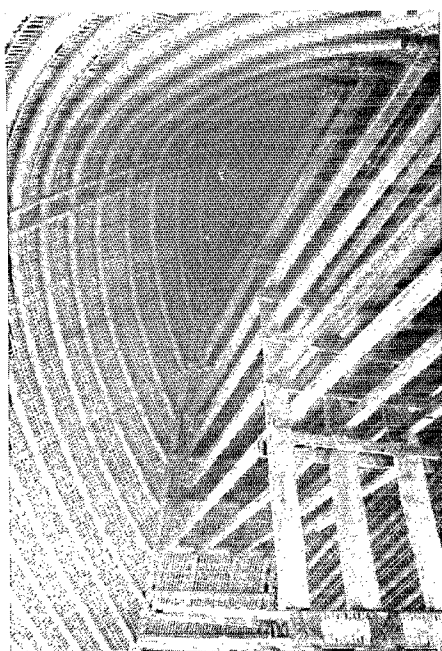
En 1889, año del primer centenario de la Revolución francesa, el rey de Hawai, David Kalakaua, quiso participar en la Exposición Universal de París. Para tal efecto envió la exposición *Curiosidades artificiales de Hawai*, que se instaló en un pabellón especial del Campo de Marte, a la sombra de la recién construida torre Eiffel. Estas fotografías de la época pertenecen al Archivo del Estado de Hawai y todas las ilustraciones han sido obtenidas gracias a la amabilidad de Sandra Kwock-Silve, quien en 1989 se encargó de la organización de otra muestra sobre Hawai en París, titulada *Crossings*.





Samoa:

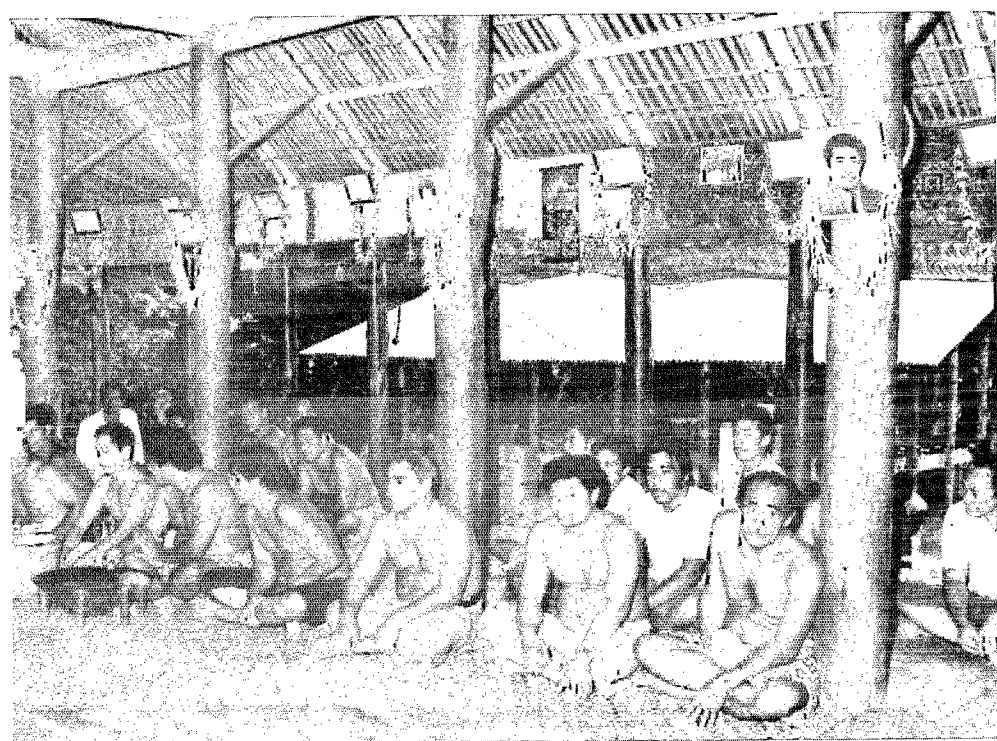




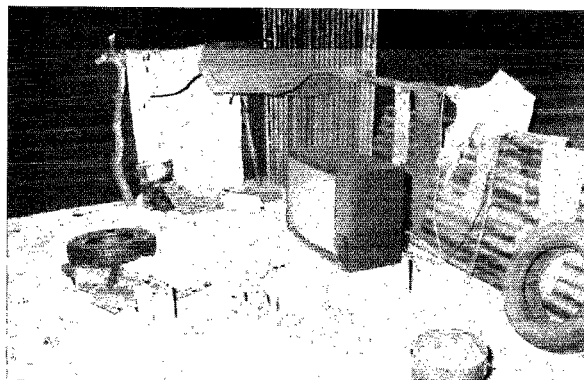
vivir en un museo

En Samoa, uno de los países del Pacífico miembro de la Unesco, no hay (aún) un museo, aunque se habla de abrir uno. Algunos samoanos piensan que su país es un museo, en el sentido más auténtico y vivo de la palabra, un museo en el que el pasado y el presente conviven día a día en las palabras, los gestos y la artesanía.

Philippe Lair tomó estas fotografías para ilustrar un estudio de la Unesco sobre la vivienda rural tradicional. Nos muestran el *falé*, un tipo de casa con tejado de paja y abierta a los costados para tener aire acondicionado natural, y con esteras que se bajan a modo de persianas durante la estación de lluvias. Las fotografías ilustran una idea original: vivir en un museo puede ser funcional y estéticamente agradable.



Uluru:



los aborígenes australianos



en el corazón



de París



Dibujos de Poig Rosado



3



4

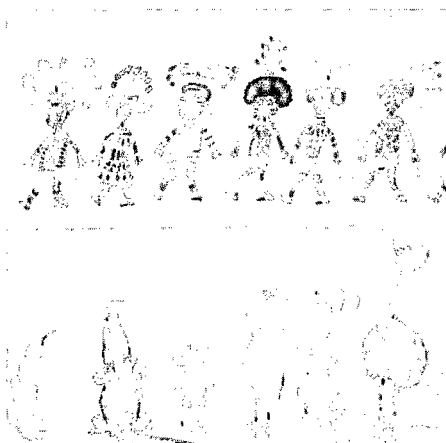
Al pie de Montmartre, en pleno corazón de París, se presentó en 1989 en la Halle Saint-Pierre —un viejo mercado cubierto restaurado— una exposición titulada “Uluru: los aborígenes de Australia”, concebida y realizada por el Musée en Herbe.¹ La exposición seguía las pautas de este museo original, que Sylvie Girardet, Claire Merleau-Ponty y Anne Tardy instalaron en 1986 en la Halle Saint-Pierre, y cuyos principios fundamentales pueden resumirse así: ser un lugar de descubrimiento para los niños y despertar al mismo tiempo el interés de los adultos; culminar las visitas con la participación activa en los talleres; presentar escenificaciones relacionadas con el tema tratado; prever, lo más sistemáticamente posible, publicaciones que acompañen cada exposición y un resumen para una versión itinerante ulterior.

Durante esta entrevista, Anne Tardy (graduada de la Escuela del Louvre en historia del arte y arqueología, y que ha pasado dos meses en el “alma” de Australia con Claire Merleau-Ponty para preparar la exposición) explicó a *Museum* que se trata de “crear las condiciones máximas de libertad con una financiación mínima”.



Museum: ¿Qué significado tiene Uluru al pie de Montmartre, esta montaña sagrada, adorada por los ocupantes romanos y bendecida hace casi dos mil años por los primeros cristianos galos?

Anne Tardy: Para los pobladores de este barrio y los parisinos en general, el tema “los aborígenes de Australia” representa algo nuevo y desconocido. Aunque los objetos que lo ilustran sean de uso claramente cotidiano, todo permanece para ellos en el ámbito de lo ignoto.



M.: ¿Qué objetos, por ejemplo?

A. T.: Objetos domésticos, mágicos y armas que no se limitan, por supuesto, al bumerán. Pero, en realidad, los objetos como tales eran sólo una forma de entrar en materia. Lo esencial era otra cosa.

M.: ¿Cuál?

A. T.: El materialismo a la occidental, la sociedad de consumo, no han predominado, ni predominan en las sociedades aborígenes. Para ellos, el Sueño (así es como denominan su sistema de pensamiento) prevalece sobre la posesión de bienes materiales. No hay que olvidar que se trata de nómadas que no podían transportar demasiada carga al desplazarse y que, de todos modos, dependían, tanto para la fabricación de los utensilios cotidianos como de los objetos sagrados, de materias primas poco duraderas, como la madera y las lianas. Paradójicamente, con este arte destinado a desaparecer (las imágenes simbólicas talladas en cortezas o dibujadas en la arena o en el cuerpo) superan la fragilidad del material empleado y perpetúan el Sueño, es decir, su mitología. Ahora bien, es importante mostrar estas creaciones en su contexto.

1. (N. del R.) Uluru es el nombre que dan los aborígenes a una formación geológica monolítica fuera de lo común (llamada Ayers Rock por la población de habla inglesa), de 340 metros de altura y 9,4 km de circunferencia en la base, decorada con pinturas rupestres diez veces milenarias. Se trata, tanto en sentido figurado como físico, de un lugar destacado de la cultura aborígen australiana. Fotos George Ducret.

¿Sabor local?

M.: En su contexto, como hicieron al escenificar un campamento de ganaderos, esos vaqueros al estilo australiano, en el que no olvidaron ustedes ni la lata de cerveza ni la lámina metálica ondulada.

A. T.: Sí, en efecto, pero no hay que olvidar la fauna, que es tan importante. Por ejemplo, este cocodrilo disecado junto al que hemos colocado un cartel auténtico con un aviso que no tiene, por supuesto, equivalente en Francia: "Prohibido bañarse, hay cocodrilos."

M.: ¿Exotismo en resumidas cuentas?

A. T.: Francamente, no lo creo. Se trata más bien de *extraño*, que no es lo mismo. El exotismo es el "cromo" que viene a reforzar la imagen preconcebida que lleva en mente el visitante al entrar en un museo. Lo extraño es diferente: más que confortar interroga y hasta puede llegar a molestar. Lo extraño no obceca la mente sino que la libera.

M.: ¿Cuáles fueron las reacciones de los visitantes ante *Uluru*?

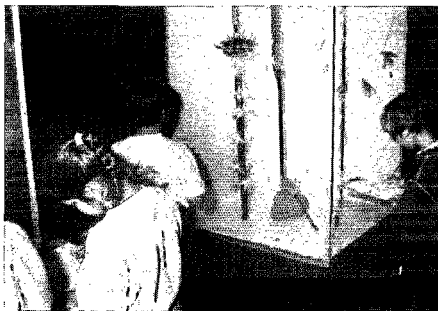
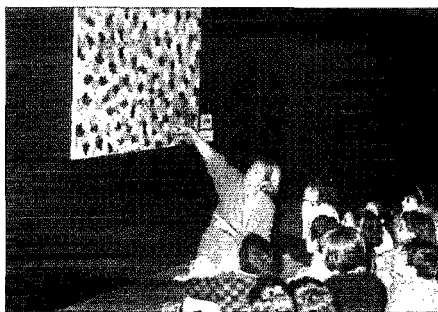
A. T.: Algunos adultos tuvieron reacciones muy vivas, tanto favorables como contrarias a la utilización de azulejos blancos como soporte en las vitrinas. (No queríamos exponer vegetales sobre un fondo vegetal de yute o banano por ejemplo.) No faltaron comentarios del estilo de "¿es un cuarto de baño, o qué?". Otros visitantes, en cambio, encontraron muy logrado este intento de introducir una presencia más o menos neutra pero con una connotación contemporánea.

Por otro lado, la idea de establecer dos itinerarios señalizados, uno para los niños y otro para los adultos, fue aparentemente bien acogida. Mi despacho da directamente a la zona de exposición y no vi pasar a nadie al galope. Ahora bien, nuestro museo se aparta de los caminos trillados y para llegar a él hay que querer venir. Muchos adultos quedaron impresionados con los cuadros de artistas aborígenes contemporáneos que expusimos.

M.: ¿Y las reacciones de los niños?

A. T.: El contacto fue instantáneo. Los aborígenes se preocupan por los animales y la naturaleza lo mismo que los niños parisinos. Esto no significa, ni mucho menos, infantilizar a los aborígenes, sino todo lo contrario. Pregúntele a un niño de aquí qué es el desierto y le dirá enseguida que se trata de agua, de alimentos . . . de cosas en todo caso muy serias.

M.: En un ensayo reciente ha escrito usted que la cultura aborígen está "en



vías de transición y no de extinción".

A. T.: Claro que sí, pese al gran número de aborígenes marginados y menospreciados. La pintura contemporánea es un ejemplo de esta transformación. Aunque se inspira en buena medida en motivos tradicionales, impresiona por su modernidad a los parisinos, que ignoran completamente el significado de esos motivos. Aquí el Sueño no solamente se perpetúa, sino que, por así decirlo, se comparte. Y agregaré, por haberlo comprobado en la misma Australia, que los artistas aborígenes contemporáneos no carecen forzosamente de sentido comercial, lo que no deja de alterar ciertos comportamientos ancestrales.

M.: ¿Cuál es la conclusión?

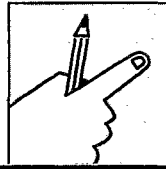
A. T.: Durante la exposición *Uluru* me llamaron particularmente la atención dos visitantes. Uno es un amigo aborígen, que conocí en Australia y que aquí, en nuestro Musée en Herbe, descubrió un escudo fabricado por su etnia que pertenece a un museo francés y cuya existencia ni siquiera sospechaba. Su emoción me conmovió. El otro visitante es una joven australiana blanca venida de su país a conocer el mundo y que trabaja actualmente en París cuidando niños.

M.: ¿Y cuál fue el descubrimiento de esta joven?

A. T.: La cultura aborígen de Australia. ■

Texto original en francés





El arte rupestre como documento anterior a la escritura: un tema para los museos

Emmanuel Anati

Natural de Florencia, estudió en la Sorbona (París) y en las universidades de Jerusalén y Harvard. Ha realizado trabajos de investigación en Europa, Medio Oriente, la India, Australia y Tanzania. Es fundador y director del Centro Camuno di Studi Preistorici en Val Camónica, Italia y preside el Comité Internacional sobre el Arte Rupestre del ICOMOS.

Hasta hace un siglo, más de las tres cuartas partes de la población mundial era analfabeta, por lo que sólo una pequeña porción de las culturas del planeta se consideraba parte de la "historia mundial". El hecho de escoger los documentos escritos como única fuente "legítima" de la historia es una discriminación contra los que sólo recientemente han creado un sistema de escritura. Según este criterio, muchas poblaciones de África, América, Asia, Oceanía, e incluso Europa, apenas tienen unos siglos de historia, ya que los sistemas occidentales de enseñanza han venido ignorando los pe-

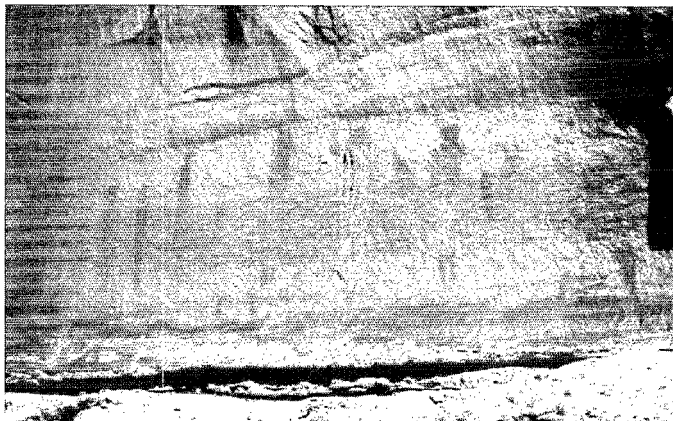
riodos anteriores de su pasado. Sin embargo, más de 120 países del mundo, muchos de los cuales no estaban hasta hace poco alfabetizados en el sentido tradicional de la palabra, poseen espléndidas muestras de arte rupestre. Miles de imágenes pintadas en la superficie de las rocas contienen mensajes de épocas anteriores a la aparición de la escritura. Cabe preguntarse por qué estos elementos fundamentales de la cultura apenas se presentan y destacan en los museos.

Los mensajes gráficos desencadenan de inmediato un intenso proceso de asociaciones mentales. Casi todas las



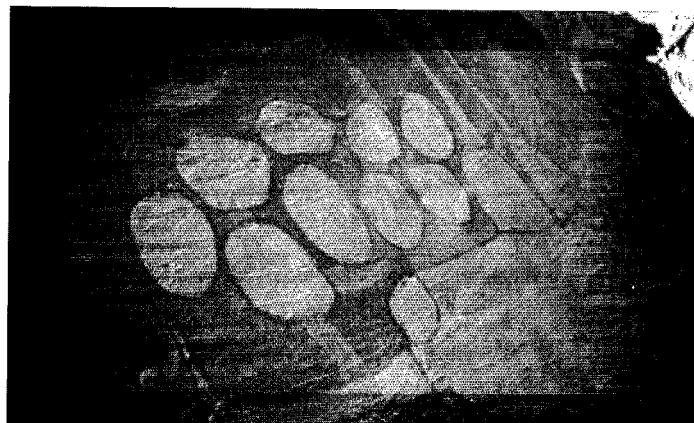
World Archives of Rock Art, Centro Camuno di Studi Preistorici, © Ligabue, 1988

Chubut, Argentina: ¿antepasados que nos saludan a través de los siglos o simple huella de su presencia o de su paso?



Utah, Estados Unidos, ¿una reunión?

Australia: ¿qué querrá decir?



culturas, desde la aparición del *Homo Sapiens*, hace unos 40.000 años, han recurrido a la iconografía. Analizando sus gráficos, se pueden reconstituir numerosos detalles de la historia de las culturas anteriores a la escritura. Esta ampliación de nuestro conocimiento histórico nos permite abarcar periodos más vastos y remotos del pasado.

En varias ocasiones he observado que las expresiones más primitivas del arte despiertan gran interés en el público y tienen un enorme impacto educativo, porque responden a los interrogantes fundamentales que muchas personas se plantean insistentemente: ¿por qué y cómo nacieron el arte, la comunicación, las creencias en lo sobrenatural y la necesidad del ser humano de explicarse su propia existencia? Cuando se entienden los orígenes, los acontecimientos posteriores causan una mayor impresión.

Antes de la aparición de la escritura, las artes visuales contenían y transmitían mensajes. El arte prehistórico abarca pues los orígenes tanto de la escritura como del arte propiamente dicho y revela los primeros capítulos de estas expresiones intelectuales de la humanidad. No obstante, los museos ignoran con demasiada frecuencia esta parte fundamental de nuestro patrimonio y tienden a olvidar que nuestros orígenes se encuentran en el arte rupestre.

La historia mundial debería recurrir a todos los métodos posibles de documentación cuando no existen registros escritos. Se desarrollan siempre esquemas y paradigmas, a nivel local y universal, que permiten crear un marco de referencia para conocer y entender los fenómenos culturales, psicológicos y de comportamiento. De todos los documentos disponibles, los iconográficos están entre los más valiosos, porque

permiten comprender mejor esos aspectos. Lo que confiere un valor inestimable al arte prehistórico y tribal no es sólo su calidad, cantidad y contenido, sino también el tipo de análisis histórico que permite realizar.

En Tanzania, al igual que en Italia y otras partes del mundo, ciertas eras consideradas antaño como prehistóricas resultan ser, a través del estudio del arte, periodos de la historia. De hecho, las pinturas rupestres constituyen las primeras manifestaciones de una crónica gráfica sistemática, y un número creciente de especialistas coincide en fijar el principio de la historia en el momento en que el hombre produjo su primer documento gráfico. Nuestro pasado adquiere así una nueva dimensión.

La superficie de las rocas, un libro de historia

Es interesante observar con qué rapidez la sociedad moderna asimila esta "nueva" historia. Mi experiencia personal reciente en distintos lugares del mundo me muestra la nueva curiosidad por la reconstitución histórica basada en el análisis del arte rupestre. Este interés no se limita a Europa.

Cuando estaba estudiando el arte rupestre en el distrito de Singida, en Tanzania, me visitó un día una escuela entera para informarse acerca de nuestro proyecto. Alumnos y maestros quedaron maravillados ante las figuras pintadas en capas superpuestas de diferentes estilos, que revelaban una secuencia de épocas. Poco a poco la superficie de la roca se convirtió a sus ojos en un libro de historia que describía un pasado remoto y complejo, en el que cada capa de pintura correspondía a un periodo cultural diferente.

Antes de las pinturas más claras de los agricultores bantúes, ocupantes de la zona durante los dos últimos milenios, ya estaban allí las pinturas oscuras de los pueblos ganaderos, reflejando la vida de los pastores nómadas. Aparecieron incluso otras de épocas aún anteriores, cuando los hombres se dedicaban a la recolección y la caza. Las figuras más antiguas representaban enormes siluetas de animales pintadas con esmero por grupos de cazadores primitivos hace probablemente muchos milenios.

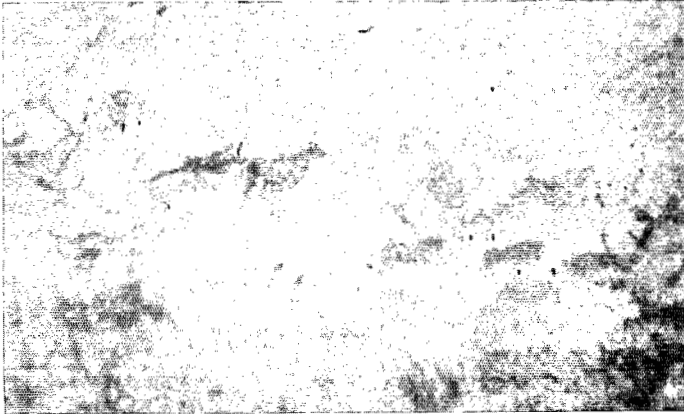
El afán por comprender un periodo tan extenso de tiempo suscitó un animado debate en el que un maestro llegó a preguntarme: "Entonces, ¿quiere usted decir que nuestra cultura es más antigua que la de los británicos?" En la mente de mis visitantes se estaba produciendo un proceso analítico que pasaba del documento a su época y a su significado, y de allí a la evaluación posterior del lugar que le correspondía en el mundo. Me dí cuenta entonces que, en apenas dos horas de observación de una gruta prehistórica, aquellos colegas de Tanzania habían adquirido una nueva dimensión de su historia.

Las paredes de la gruta eran como un álbum del arte rupestre que, al presentar la creación de los artistas a lo largo de los siglos, revelaba milenios de actividades creativas, costumbres y creencias, despertando en los jóvenes visitantes una conciencia nueva de la complejidad y la validez de sus raíces. Volvían a descubrir una identidad que había permanecido demasiado tiempo oculta. Volvían a adueñarse verdaderamente de su pasado.

Las investigaciones en Val Camónica (Italia), una de las principales regiones europeas de arte rupestre que figura en la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco, suscitaron tal interés en la

Domboshawa, Zimbabue: elegancia. . . y sabrosos bocados.

Arthur Gillette



Pierre Samin / Comité Départemental du Tourisme

Aisne, Francia: en una mina abandonada, que fuera refugio de soldados norteamericanos durante la primera guerra mundial, encontramos a Búfalo Bill.

población local que la llegada de los investigadores a algunos pueblos para explicar los proyectos en curso era un verdadero acontecimiento al que asistían generalmente todos los habitantes. Este repentino interés se puso especialmente de manifiesto cuando nuestro Centro Camuno di Studi Preistorici in Val Camónica presentó una exposición de arte rupestre en Milán y asistieron a ella más de dos millones de visitantes en cerca de cuatro meses.

Hasta hace poco no existía documentación seria sobre los orígenes del arte rupestre en el mundo. Los principales descubrimientos, como Altamira en España, Lascaux en Francia, Tassili en Argelia, o las figuras rupestres del Parque Nacional de Kakadu en Australia eran considerados fenómenos locales aislados. Los estudios más recientes proponen un cambio drástico de apreciación, puesto que, al parecer, el arte nació en un lugar determinado y desde allí se extendió con el *Homo Sapiens* a medida que éste fue conquistando todos los continentes.

Enfocados así, los documentos de arte rupestre pueden convertirse en una extraordinaria fuente de educación y cultura. Los museos podrán añadir en adelante el primer capítulo de una historia que antes comenzaba en la mitad. Estos documentos adquieren su pleno valor educativo cuando se considera que son una expresión de la humanidad y no de grupos humanos concretos. En este sentido sería conveniente que, cuando los museos exponen muestras de arte prehistórico de su propio país, se pusiera de relieve el carácter mundial del fenómeno y el papel que ha desempeñado en la evolución intelectual de la humanidad. Naturalmente, la calidad de los documentos es importante, pero la forma como

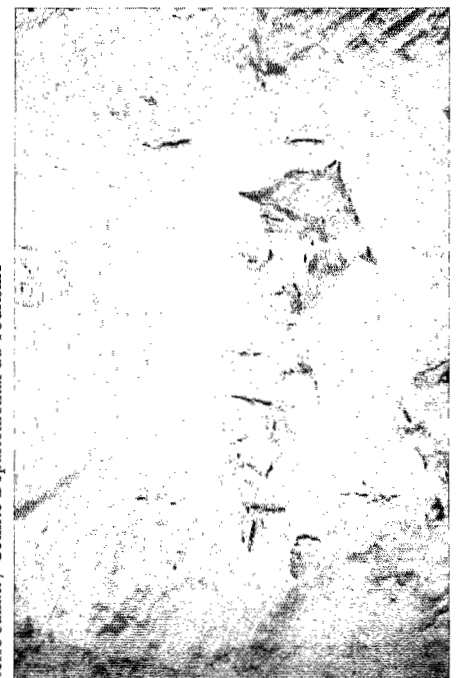
Pierre Samin / Comité Départemental du Tourisme



Aisne, Francia: otra obra norteamericana. Esta vez se trata del famoso *poilu* (peludo) o soldado francés de infantería durante la primera guerra mundial.

se presentan al público es determinante para lograr uno de los principales objetivos que los museos debían fijarse: transformar la información en cultura. ■

Texto original en inglés



Pierre Samin / Comité Départemental du Tourisme

Aisne, Francia: En febrero de 1918, cuando los *doughboys* norteamericanos (equivalentes de los *poilus* franceses) dejaron estos retratos, el *Kronprinz* alemán y el Tío Sam no se hablaban.



La repatriación de bienes culturales, un proceso social

Christopher Anderson

Conservador de antropología social del Museo de Australia Meridional, en Adelaida.

El Museo de Australia Meridional en Adelaida posee la mejor y más amplia colección de objetos ceremoniales aborígenes de Australia Central. Sin embargo, nunca expondrá la mayoría de ellos y, de hecho, está transfiriendo parte de la colección a los aborígenes, ya sean ellos los dueños originales, o sus descendientes. Los trámites necesarios para esta repatriación son complejos y delicados. La devolución de esos objetos no es una simple transacción unidireccional; se trata más bien, al menos tal y como la ha enfocado el Museo, de un episodio o etapa en una relación social interactiva a largo plazo.

El acceso a gran parte de los objetos ceremoniales de Australia central estaba tradicionalmente reservado a los varones iniciados. Se decía que de ciertos objetos emanaban fuerzas demasiado potentes para que los vieran o tocaran el común de los mortales, y el hecho de hacerlo merecía castigo de muerte. La religión y las ceremonias aborígenes siguen siendo un factor importante de la vida social en Australia central. Por ello se considera que los objetos sagrados tienen gran significación.

A lo largo de sus ciento treinta años de existencia, el Museo de Australia Meridional ha reunido varios miles de objetos sagrados recogidos por exploradores, misioneros, policías y etnólogos. En 1982, un grupo de ancianos de las tribus del desierto solicitó que el Museo devolviera la colección de objetos sagrados a sus dueños tradicionales. En 1985 se creó un cargo de conservador especial para que se encargara de esa colección específica del Museo e iniciara consultas con los ancianos acerca de la posible devolución de los objetos. La junta del Museo ya había resuelto que los objetos sagrados serían devueltos a sus dueños originales, si ellos lo solicitaban, una vez que se los identificara y consultara.

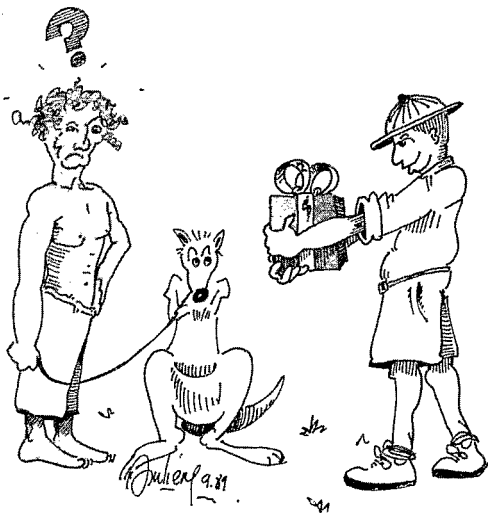
Se celebraron consultas con varias comunidades aborígenes importantes del desierto occidental y con grupos más pequeños que viven aún más lejos en el monte. Las consultas exigen que el conservador del Museo permanezca cierto tiempo en un área, para conocer a las personas influyentes y familiarizarse con el ambiente políticoreligioso local. Además, los hombres insisten en llevar al personal del Museo al monte a visitar los lugares con los que están relacionados los objetos sagrados. Después se celebran diversas reuniones con los ancianos, basando las conversaciones en fotografías de los objetos. Hasta la fecha, este proyecto ha resultado en la devolución de un número considerable de objetos a los ancianos de varias comunidades. En algunos casos, los objetos devueltos han sido llevados por guardianes particulares a los lugares de culto que les corresponden en el monte; en otros, han sido colocados en lugares seguros en las comunidades, lugares que pasan a llamarse museos y que existen en varios poblados aborígenes.

¿Por qué se preocupa el Museo de Australia Meridional, y otros museos australianos, de devolver objetos de valor religioso a los grupos aborígenes? ¿Qué significa "devolución" o "repatriación" para los museos y los aborígenes? En Australia, la mayoría de los museos que poseen material aborígen responden que, si bien quieren desempeñar sus funciones normales, desean también respetar la tradición autóctona y, a estos efectos, consideran que los objetos sagrados y secretos deben devolverse a los aborígenes. No obstante, puede que estos objetivos se hallen en conflicto.

Ética, política, medio de intercambio social

Antes de examinar esa posibilidad, analicemos más de cerca dos de las razones

1. B. Spencer y F. J. Gillen, *The Arunta*, p. 135, Londres, MacMillan, 1927;
T. G. H. Strehlow, *Aranda traditions*, p. 160, Melbourne, Melbourne University Press, 1947.



Dibujos realizados por Julien

aducidas por los museos para devolver objetos secretos y sagrados. La primera es un argumento ético, a saber, que estamos obligados a restituirlos porque así lo exige nuestro deber moral: no hicimos bien en quitárselos a los aborígenes en primer lugar y, para tratar de reparar el daño causado, lo menos que podemos hacer es devolverlos. El segundo argumento, de carácter político y pragmático, es que debemos restituirlos porque, de no hacerlo, empañaríamos nuestra imagen y podría resultarnos difícil obtener subvenciones del gobierno y otras fuentes, precisamente en momentos en que existe un interés manifiesto por la condición de los pueblos indígenas.

Se esté o no de acuerdo con estas opiniones, ambas parecen ignorar lo que está en juego y, evidentemente, no se puede considerar que estén en consonancia con la tradición autóctona. Ninguna de las dos enfoca la restitución desde el punto de vista de los aborígenes, y ambas son erróneas a este respecto por la misma razón, a saber, que no puede haber elementos éticos ni políticos en una relación entre grupos que no se conocen mutuamente y que, por consiguiente, no tiene sustancia social. Si queremos respetar la tradición aborígena, no es una simple cuestión moral o política la que se plantea en casos de repatriación.

Otra manera de enfocar la transferencia de esos objetos sagrados es considerar que forman parte de un sistema dinámico social, ceremonial, político y económico, en el cual los objetos circulan y crean derechos y obligaciones entre individuos o entre grupos e instituciones. Dicho de otro modo, los objetos hacen las veces de moneda social. A mi juicio, éste es un aspecto crucial, del que con frecuencia se hace caso omiso en la controversia acerca de esos objetos y de su propiedad.

Es muy probable que con las consul-

tas a propósito de los objetos esté sucediendo ahora lo mismo que con muchas de las situaciones que originalmente ocasionaron el traspaso de los objetos a los museos. En la situación anterior a los contactos entre ambas culturas, el papel de moneda social que desempeñaban determinados objetos es evidente.¹ También lo es, sin embargo, en muchos de los casos de entrega de objetos por parte de los aborígenes a los europeos, así como en la idea que tienen los aborígenes de los actuales esfuerzos para devolverlos. Al reconstruir las transacciones con esos objetos entre ambas culturas, la teoría de la moneda sostiene que un motivo importante para dárselos a muchos europeos era que algunos estaban ya integrados en el sistema existente (es decir, vivían y actuaban en el mismo sistema social) o que los aborígenes trataban de introducirlos en él.

La devolución no es la única opción

Por otra parte, sacar objetos de su ámbito local tiene precedentes tradicionales, porque a menudo se prestaban a otros grupos, a veces por muchos años. Durante nuestras negociaciones, los aborígenes no parecían sorprendidos por el hecho de que se les devolvieran los objetos. Lo consideraban tan normal como el que hubieran estado fuera de su localidad. No parece importarles nada su permanencia en algún lugar escondido del monte, en poder de un grupo aborígena vecino o almacenados en un museo.

De todo ello se deduce que, para que los programas de repatriación tengan buen resultado en Australia, es absolutamente indispensable llevar a cabo investigaciones antropológicas y socioculturales fundamentales. Si los museos quieren cumplir con una obligación moral, pues que sea la de establecer relaciones sociales con los grupos indígenas. Sólo entonces, y en el contexto de esas relaciones, podrá discutirse la custodia de determinados objetos. Su repatriación no puede hacerse enviándolos sin más a un grupo del interior del país, como ocurrió, con pésimos resultados, hace algunos años.

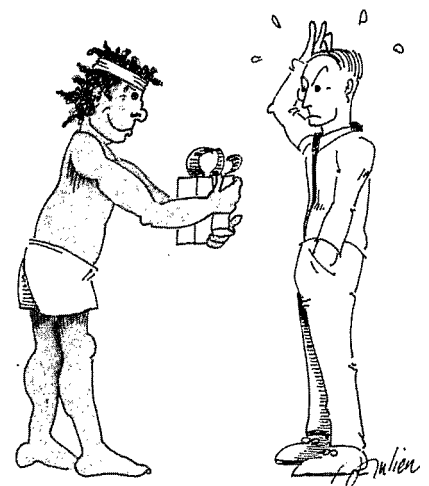
Al restituir el material, los museos deberían aprovechar también el fruto de esas investigaciones para ayudar a la población aborígena a identificar los objetos con toda la documentación necesaria. Sabemos por experiencia que el aspecto físico de los objetos (sus dibujos, forma y material) es sólo de utilidad marginal para identificarlos.

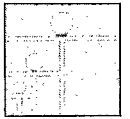
Los aborígenes se muestran reacios a hablar de ellos hasta que no están seguros de que hay cierto grado de probabilidad en cuanto a su procedencia; de otro modo es demasiado arriesgado. Dicho con otras palabras, lo que se debe determinar es cómo encajan los objetos tradicionales en el sistema social y cultural actual, y también en el preexistente.

La devolución de los objetos es ante todo un acto social y así lo consideran los aborígenes. El hecho de que en Australia hayan habido muy pocos casos de restitución con resultados satisfactorios se debe a que los museos no han sido capaces de reconocerlo. La devolución de objetos debe considerarse como el establecimiento de una relación duradera entre el personal de los museos y ciertos grupos autóctonos. Cuando existe esa relación, puede que la restitución no sea la única opción y ni siquiera una opción deseada.

En el caso de la colección del Museo de Australia Meridional, la documentación acerca de los objetos (independientemente de que se devuelvan ulteriormente) ha aumentado mucho; el proceso ha permitido obtener nueva y valiosa información sobre el papel que los objetos sagrados desempeñan en la vida contemporánea de los aborígenes. Además, y como consecuencia de su nueva relación con el Museo, nos han pedido en realidad que nos lleve ciertos objetos y que los cuidemos. Así pues, el colofón de nuestro programa de repatriación podría muy bien ser ¡un aumento global de nuestra limitada colección! No obstante, según nuestra opinión y nuestra política, somos los guardianes de esos objetos y los conservamos, pero no por razones de propiedad legal sino porque es una función de nuestra relación social con los individuos y grupos aborígenes. ■

Texto original en inglés





La Federación Australiana de Amigos de Galerías y Museos

Caroline Serventy

Presidenta de la Federación Australiana de Amigos de Galerías y Museos (AFFGM); vicepresidente de la Federación Mundial de Amigos de los Museos.

En 1988, año de nuestro bicentenario, los australianos que visitaron las galerías de arte y los museos fueron tan numerosos como los que asistieron a las finales de la Federación de Rugby. En nuestro continente, el número de visitantes de museos es enorme: más de 10 millones al año. Durante varios decenios, Australia ha contribuido a la gran ola mundial de la construcción y desarrollo de galerías y museos, culminando en 1988 con la celebración de nuestro bicentenario y la creación efectiva o proyectada de centenares de museos y galerías. Conseguir su financiación es un problema que han de procurar resolver tanto las autoridades gubernamentales como los Amigos de los Museos.

Son cada vez más numerosos los miles y miles de australianos que entran a formar parte de los grupos que apoyan a los museos, participando en toda una serie de actividades como son las conferencias, los viajes y las reuniones de trabajo, o bien las actividades altruistas de todo tipo que llevan a cabo diversas instituciones. La Federación Australiana de Amigos de Galerías y Museos reúne en una sola organización nacional a muchos de estos grupos. Ya sean amigos de museos de arte, historia natural, marítimos o de folklore, o amigos de bibliotecas, parques zoológicos y jardines botánicos, todo grupo que apoye a una entidad que responda a la amplia definición del ICOM relativa a los museos puede formar parte de la AFFGM.

Por consiguiente, pertenecen a esta Federación más de 70 grupos de todo el país, que representan como mínimo unos 100.000 amigos aficionados a los museos. En cada estado, y en el territorio de la capital, un vicepresidente de la AFFGM se encarga de presidir las reu-

niones regionales. *Friends' Review*, boletín que se publica dos veces al año, contiene información y artículos de interés para los miembros australianos, así como noticias de la Federación Mundial de Amigos de los Museos.

Un seminario sumamente fructuoso sobre la labor de los voluntarios en las galerías y los museos, celebrado en Sydney en abril de 1989, consiguió atraer a nuevos miembros a nuestra Federación y dió a conocer nuestra labor a entidades como la Real Sociedad Australiana de Historia, interesada por aspectos similares de la cultura y el patrimonio. En este seminario se trató también la necesidad de realizar una encuesta nacional sobre el trabajo voluntario. ¿Cuántos voluntarios trabajan en los museos y galerías australianos? ¿Qué hacen? ¿Cuántas horas trabajan? ¿Qué valor tiene su labor, desde el punto de vista económico, para estas instituciones? ¿En qué medida modifica dicho valor las estadísticas económicas? ¿Qué provecho individual sacan de ese trabajo los voluntarios, desde el punto de vista de su educación o de su propia satisfacción? Tanto los organismos directores de los museos, como las autoridades gubernamentales y los propios voluntarios necesitan que se responda a estas preguntas.

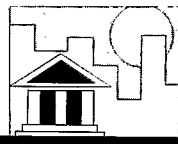
La conferencia general anual de septiembre de 1989 se celebró en Canberra, la capital nacional, en el Centro de las Instituciones Nacionales Australianas. Tanto la Biblioteca Nacional como la Galería Nacional de Arte, el Centro Nacional de Ciencia y Tecnología, el Museo Nacional o el Monumento a los australianos que dieron su vida por el país, están situados en Canberra, muy alejados de los principales centros de población. ¿Cómo hacer llegar a los demás puntos del país las actividades de estas instituciones? En todas ellas se han creado o están a punto de crearse o se proyecta crear grupos de amigos. Intervino en dicha reunión el Honorable Clyde Holding, ministro de Bellas Artes, Turismo y Territorios, dando con ello una muestra del interés creciente del gobierno por la labor de los Amigos de los Museos en todo el país.

La interacción con el gobierno

El gobierno australiano reconsideró recientemente su posición con respecto al desarrollo de los museos, "habida cuenta de las políticas de patrimonio y presupuestarias del gobierno" y de la posibilidad de hacer economías. Como era previsible, el departamento encargado de las bellas artes señaló el interés cada vez mayor por las colecciones y exposiciones de nuestros museos y la responsabilidad del gobierno en el fomento de la noción de patrimonio en Australia. Los funcionarios de hacienda se ocuparon exclusivamente del costo efectivo de dichas instituciones. El gobierno resolvió en última instancia diferir la decisión de construir el Museo Nacional, previsto desde hace ya mucho tiempo por un plazo de cinco años, y no emprender la de ningún otro museo federal próximamente.

La reacción de los australianos, conscientes de la necesidad de proteger y dar a conocer el patrimonio cultural e histórico del país, consistió en decidir la constitución de un grupo de presión aún más eficaz, capaz de ser escuchado por el gobierno. Los Amigos del Museo Nacional empezaron espontáneamente a hacer manifestaciones por todas partes y los voluntarios a enviar cartas desde todos los puntos del continente. La campaña recibió un amplio e inmediato apoyo, y el nuevo grupo de amigos espera conseguir que se revoque la decisión de aplazar la construcción del museo.

La Federación colabora con los profesionales de los museos en un consejo del que forman parte educadores en el campo de las artes y los museos, conservadores, miembros del personal de estas instituciones y otros miembros del ICOM, que trabajan con estos grupos en conferencias y en el fomento y financiación de programas de formación, e intervienen ante las autoridades estatales y federales para convencerlas de la necesidad de seguir aportando fondos o de incrementar sus contribuciones, pese a la amenaza que representan las restricciones financieras actuales.



La AFFGM se constituyó en 1972, después de que uno de sus fundadores, Paton Foreter, asistiera a la reunión de Barcelona que preparó el terreno para la creación de la Federación Mundial de Amigos de los Museos. Australia, que había sido uno de los primeros países en crear federaciones nacionales, es también miembro fundador de la FMAM. La AFFGM desempeñó un papel precursor en la elaboración del programa mínimo de ayuda mutua, el Programa Internacional de Intercambio de los Amigos de los Museos. Nuestra participación en la FMAM nos permite mantener una estrecha relación con nuestros colegas en el plano internacional y participar activamente en los congresos que se celebran cada tres años. Esperamos poder enviar una importante delegación al Congreso de Córdoba en abril de 1990.

La Federación Australiana está compuesta por grupos que van desde el pequeño grupo regional hasta sociedades de más de 20.000 miembros; contamos asimismo con miembros en Nueva Zelanda. La Federación brinda asesoramiento e información a los nuevos grupos de amigos, sobre todo en lo relativo a los aspectos prácticos de la gestión por computadora de las actividades de los miembros. Han empezado ya a funcionar secciones estatales, que atraen a su vez a nuevos miembros.

La Federación no cuenta con personal permanente asalariado; todos son voluntarios. Las cuotas de los miembros se mantienen a un nivel bastante bajo, en la medida en que los amigos procuran ante todo obtener fondos para sus propias instituciones. Las asociaciones más importantes de la AFFGM prestan generosamente apoyo a las más pequeñas, contribuyendo a la causa de los museos en localidades y zonas rurales mediante el suministro a la AFFGM de material impreso y de posibilidades de comunicación postal o telefónica, así como encargándose de las actividades organizativas, o de los cursillos y reuniones de trabajo que suelen ser tan útiles para los recién llegados al mundo de los amigos.

En resumen puede decirse que la Federación Australiana desarrolla una actividad de alcance cada vez mayor en la comunidad cultural y que procura facilitar la comunicación, el intercambio de información y las actividades de apoyo entre museos y galerías, grandes y pequeños. ■

Texto original en francés

Beijing

China es el país más poblado del mundo y puede enorgullecerse de una larga historia y una vieja cultura. No es pues sorprendente que su capital cuente con numerosos museos que tratan simultáneamente de proyectarse hacia fuera para darse a conocer mejor y de mirar hacia dentro para reconsiderar sus objetivos y métodos.

En lo que hace a la primera actitud, los museos de Beijing organizaron en 1987 una campaña de información al público y un concurso destinados a fomentar el interés y profundizar el conocimiento de la población por sus museos. El resultado fue un aumento verdaderamente masivo de visitantes. En el artículo que sigue, Qi Jixiang y Qin Beiye dan cuenta de esta ingeniosa y lograda empresa.

Durante su visita a Beijing (marzo de 1989), el equipo de redacción de *Museum* quedó impresionado por ciertos detalles de la vida cotidiana de sus museos, incluidas las características físicas de su infraestructura y la interacción entre los museos y las personas, ya sea el personal o los visitantes. Esperamos que el reportaje gráfico que publicamos en la contratapa de este número sobre "Un día en la vida de los museos de Beijing" dará a los lectores una idea de la actividad diaria en los museos de esta ciudad.



“Conozca sus museos y lugares históricos”, un concurso destinado a todos

Qi Jixiang

Miembro del Consejo Permanente de la Asociación de Museos de Beijing y jefe del Departamento de Servicios Públicos del Museo de Historia China de dicha ciudad.

Qin Beiye

Redactora del *Boletín de los museos chinos*. Participó con Qi Jixiang en la organización del concurso de que da cuenta este artículo.

En Beijing hay unos setenta museos de historia, arte, ciencias, etc., y lugares históricos o monumentos conmemorativos que no sólo poseen colecciones de objetos y materiales valiosos, sino que organizan además un gran número de exposiciones. Los museos de la capital constituyen, por lo tanto, un gran atractivo para los millones de visitantes que cada año llegan procedentes del extranjero y del resto del país. Para dar un mayor dinamismo a los museos de la capital e incitar a los visitantes se decidió organizar un gran concurso popular bajo el lema “Conozca sus museos y lugares históricos”.

De enero a septiembre de 1987, gracias a la colaboración de los círculos museográficos y educativos, así como de los medios de información y la Liga de la Juventud Comunista, la Asociación de Museos de Beijing llevó a cabo por etapas esta actividad.

Transmisión del mensaje a la población

Un primer aspecto importante del concurso fue el de suministrar información amplia y completa sobre los museos a la masa de habitantes de la ciudad. Dos periódicos locales (*La juventud de Beijing* y *La guía de la vida en Beijing*) dedicaron semanalmente una página entera a artículos de presentación de los museos, publicando un total de cincuenta páginas. Los directores y el personal técnico de todos los museos de la ciudad acogieron encantados esta iniciativa y escribieron una serie de artículos que tenían la característica común de ser breves y fáciles de comprender, mezclando información con-

creta y temas de interés. Es más, cada museo estableció un puesto temporal de venta de periódicos atendido por personal especializado.

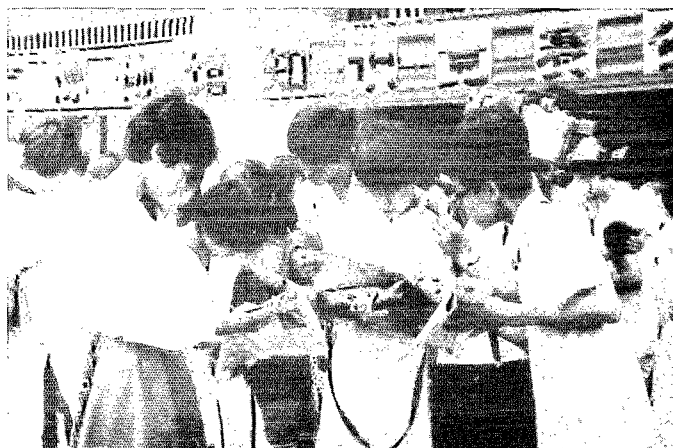
Además de presentar los museos a través de la prensa, sus directores invitaron a toda la población, sin excepciones, a visitar sus instituciones, ofreciéndoles el incentivo de un tratamiento preferencial en la distribución de las entradas. A los alumnos de las escuelas de enseñanza primaria y media se les permitió incluso visitar gratuitamente la mayoría de los museos. Algunos visitantes que proyectaban participar en el concurso (conocido ya del público) iban a los museos para examinar cuidadosa y sistemáticamente cuanto pudiera serles útil para ganar la prueba. Nos llamó particularmente la atención una pareja joven que, con su hijo de cinco años, visitó uno por uno los treinta museos que participaban en el concurso, aprovechando sus vacaciones y ratos libres. Incluso a la hora del almuerzo se les veía observando detenidamente las piezas de las salas de exposición. Durante este primer periodo se registró un gran aumento de visitantes en todos los museos de Beijing.

Publicación de las preguntas del concurso

El concurso propiamente dicho se dividió en tres etapas: preliminar, intermedia y final. En primer lugar, se exigía que los participantes contestaran personalmente en un plazo de cincuenta y cinco días a las preguntas del concurso, publicadas en los periódicos. En segundo lugar, y en vista de que fueron casi diez mil las respuestas recibidas, se



Una mesa de información asediada por los visitantes.



"Ejem . . . veamos. ¿Cuál es el mayor dinosaurio herbívoro?"

seleccionaron los sesenta mejores concursantes y se les sometió a una prueba oral para escoger los seis que participarían en la última parte del concurso.

La primera parte comprendía cien preguntas en total, divididas en dos categorías. Venían primero las relativas a la museología y los museos. Por ejemplo: ¿Cuál es la finalidad de los museos según los Estatutos del Consejo Internacional de Museos (ICOM), aprobados en su XI Conferencia General? ¿Cuántos museos había en China a finales de 1986? ¿Cuántos estaban ubicados en Beijing? El segundo grupo de preguntas se refería principalmente a las colecciones expuestas en los museos que participaban en el concurso. En este caso se hacían preguntas como las siguientes: ¿Cuál es la serie más antigua de sellos emitida en China y conservada actualmente en el Museo Nacional de la Filatelia? ¿Cuál es el mayor dinosaurio herbívoro exhibido en el Museo de Historia Natural de Beijing?

Para contestar algunas preguntas era necesario consultar ciertos libros, pero la mayoría de las respuestas podían encontrarse en los artículos publicados en los periódicos. Como nuestro objetivo era dar a conocer los museos a la población, formulamos las preguntas de manera que no fuera muy difícil contestarlas. Una vez publicadas, los museos participantes pusieron manos a la obra.

Lógicamente, el número de visitantes aumentó. Muchos venían a buscar la respuesta correcta, y se les veía con cuestionario en mano, deambular en tropel por las salas de exposición consultando en algunos casos al personal de servicio. Otros llamaban por telé-

fono a los museos. Ciertas exposiciones, situadas en lugares apartados del centro y relativamente poco visitadas, se vieron de repente abarrotadas.

Los museos se esforzaron para hacer frente a esta invasión. Algunos aumentaron el personal de servicio en las salas de exposición para dar más explicaciones y detalles sobre las piezas expuestas que eran objeto de las preguntas del concurso. Hubo empleados que fijaron en la pared de sus oficinas, cerca de los teléfonos, una hoja con las respuestas para contestar debidamente a los concursantes que llamaban.

Organización de una "jornada de consulta"

Para dar todavía mayor amplitud al concurso, se celebró una jornada de consulta el 18 de julio de 1987, es decir poco tiempo después de iniciado el plazo del concurso. Tomaron parte en esta jornada el Museo de Historia China, la Galería de Arte Chino, el Palacio Cultural de las Minorías, el Museo de la Campana Antigua (en el Templo de la Gran Campana) y el museo dedicado a Xu Beihong, un destacado pintor formado en París que tendió un puente entre Oriente y Occidente, donde se le conoce con el nombre de "Jupéon".

Se facilitó abundante material informativo a los veinte mil visitantes de ese día, que incluían alumnos de primaria y secundaria, trabajadores, oficinistas, soldados y gente que había viajado a Beijing desde las provincias. Cada museo seleccionó a cuatro o cinco profesionales para responder a las preguntas de los visitantes. El comité asesor del concurso participó en la jornada

Fotografías de Zhang Jinwei

"¿Cuántos museos hay en China?"



con visible placer. Otro incentivo para los visitantes era la entrada gratuita en la mayoría de los museos ese día. En torno a las numerosas mesas de información se apiñaban las personas, muchas de ellas con los cuestionarios en la mano. Varios equipos de medios de comunicación hicieron reportajes sobre las actividades de la jornada y los transmitieron por la radio y la televisión de Beijing.

Más que un mero "acontecimiento", la jornada de consulta resultó ser lo que podría denominarse un "movimiento", ya que permitió a los concursantes hallar las respuestas apropiadas. Los que ya habían enviado las suyas pidieron que se les devolviera el cuestionario para corregir los errores que habían descubierto gracias a la celebración de la jornada. Observamos también que familias enteras tomaban parte en las actividades de ese día y que cada uno de sus miembros envió después sus respuestas por separado. Más importante aún fue la oportunidad que esta jornada ofreció a los visitantes de intercambiar ideas entre sí y con los funcionarios de los museos.

Transmisión de la final en directo por televisión

Entre el 9 de julio, fecha en que se publicaron las preguntas del concurso, y el 5 de septiembre, su fecha de cierre, se recibieron cerca de diez mil cuestionarios. Como ya hemos indicado, las eliminatorias sucesivas nos permitieron seleccionar a seis concursantes para la final, que tuvo lugar en una gran sala

del Museo de Historia China y se transmitió en directo por televisión, a una hora de máxima audiencia, el 21 de septiembre por la noche. Los finalistas eran una trabajadora, dos profesores y tres estudiantes de enseñanza media. Además del público en general, al acto asistieron numerosos museólogos y eruditos.

La final del concurso estuvo muy animada y las respuestas correctas fueron aplaudidas por el público. Los espectadores que vieron el programa televisado en sus casas verificaron también sus conocimientos a través de las preguntas del maestro de ceremonias. Una hora de interrogatorio intenso permitió determinar el ganador del primer premio, así como los dos ganadores del segundo, los tres del tercero, los sesenta ganadores de premios consuelo y los cinco de premios colectivos.

¿Quién ganó el primer premio? Tal vez lo haya adivinado el lector, como lo podríamos haber adivinado nosotros: fue la joven que visitó con su marido y su hijito de cinco años los treinta museos de Beijing. Se llama Rong Xiuxia y trabaja en el servicio de estadísticas de la fábrica n.º 9 de la Compañía de Transportes de Beijing. Por lo visto, ya antes de participar en el concurso estaba segura de ganarlo y su predicción resultó cierta.

Los ganadores recibieron diversos premios y recuerdos, como monedas de cobre de la dinastía Qing, un álbum ilustrado de la historia de Beijing, grabadoras, instrumentos musicales electrónicos y equipos de alta fidelidad. Algunos de los premios los ofrecía el

gobierno, mientras que otros eran donaciones de diversas empresas.

Gracias a este concurso, muchos habitantes y visitantes de Beijing pudieron efectivamente "conocer sus museos y lugares históricos". Personas de toda condición, y sobre todo jóvenes, tuvieron oportunidad de conocer y apreciar mejor los museos, los monumentos y la historia. Varios observadores nos dijeron que el concurso había sido una especie de aula gigantesca o sea una manera excelente de difundir activa y vívidamente la cultura. Por otra parte, los funcionarios de los museos declararon haber comprendido mejor el significado de su labor. Abriéndose al público en general y sumergiéndose en las masas, los museos pudieron, gracias a este concurso, mejorar, no sólo su imagen, sino también sus servicios. Al mismo tiempo, se han visto inducidos a reconsiderar y volver a formular sus métodos. ■

Texto original en inglés



Los seis finalistas. Rong Xiuxia, experta en estadísticas (primera a la derecha) predijo que ganaría el primer premio y así lo hizo.

Una entrevista exclusiva

con Alpha Oumar Konaré, nuevo presidente del ICOM

El 5 de septiembre de 1989, en La Haya, Alpha Oumar Konaré fue elegido presidente del Consejo Internacional de Museos (ICOM) en la decimosexta Asamblea General de esta organización. Su mandato es de tres años. Ex ministro de cultura de su país, Malí, se le debe también la creación del Museo Nacional de Bamako. Alpha Oumar Konaré es el primer presidente del ICOM procedente de un país en desarrollo. *Museum* aprovechó la oportunidad para entrevistarlo.

Museum: Expresión mundial de una institución en plena efervescencia como es el museo, el ICOM también tiene sus propios problemas. A su entender, ¿cuáles son los principales?

Alpha Oumar Konaré: El ICOM está hoy sometido al doble imperativo de expresar mejor las diferencias y de alcanzar mayor universalidad, de conformidad con la voluntad de sus fundadores y mediante una mayor proyección fuera del mundo europeo. El ICOM se enfrenta con un problema de "fidelidad" de sus miembros. Tal vez se deba a la necesidad de una vida más democrática en todas nuestras instancias y de un profesionalismo mayor y más constante. Algunos de nuestros programas no se ejecutan, por falta de recursos financieros suficientes, es verdad, pero también por problemas de insuficiente claridad en cuanto a las orientaciones y métodos que hay que aplicar.

M.: ¿Qué piensa usted hacer, en el plano de la política general y en el de las medidas concretas, para resolver estos problemas?

A. O. K.: El nuevo programa de trabajo trienal (1989-1992) aprobado por nuestra decimosexta Conferencia General, celebrada en La Haya, nos dirige ya por buen camino.

Este programa se planificará anual-



ICOM'89 en La Haya. El nuevo presidente del ICOM, Alpha Oumar Konaré, con el director general de la Unesco, Federico Mayor.

Fotobureau Meijer, La Haya

mente; su presupuesto y ejecución se establecerán de conformidad con nuestro código deontológico y con una voluntad rigorista y de decisión colectiva. Vamos a hacer todo lo necesario para que la información circule en todos los niveles, para que se acepten las diferencias y que nuestra organización sea un foro de intercambio profesional permanente y de alto nivel.

Nuestra organización necesita más debates abiertos, tolerantes y democráticos en todas sus instancias y una política financiera y económica de cara al futuro, dinámica y que no esté únicamente fundada en el pago de las cuotas y subvenciones.

Nuestro nuevo programa nos dará también medios para seguir progre-

sando: una política de proyectos conforme con nuestros objetivos profesionales y código deontológico; publicaciones más regulares, fruto de la labor de nuestros comités internacionales, a los que hay que apoyar y reforzar; un centro de documentación mejor orientado, de alto nivel y siempre disponible; talleres profesionales y redes de intercambio adaptados a las necesidades y realidades del momento; una política de regionalización que abarque todas las regiones del mundo; una auténtica política de comunicación basada ante todo en una utilización correcta y equitativa de nuestras dos lenguas de trabajo, el inglés y el francés, y que conceda también lugar al español.

Iniciaremos también un diálogo con las asociaciones nacionales e intentaremos hallar soluciones a las preocupaciones de los grandes museos del mundo. Todas nuestras actividades se inspirarán en una profunda solidaridad, sobre todo con quienes más la necesitan.

Autorretrato

M.: ¿Quién es Alpha Oumar Konaré? ¿Cómo llegó a interesarse por los museos? Un pequeño autorretrato, por favor.

A. O. K.: ¿A qué se debe mi interés en los museos? Creo que a una pasión por las culturas y por el ser humano, y a un amor físico por África y Malí. El deseo de ser lo que uno es, de aceptarse, de vivir bien la vida con los demás.

¿Un autorretrato? Soy "hijo de maestro de escuela," y he vivido en una gran familia africana, tranquila y sencilla.

M.: ¿Qué se siente cuando se es el primer africano que accede a la presidencia del ICOM? ¿Qué significa esto para usted?

A. O. K.: Una gran responsabilidad, voluntariamente aceptada, que tengo intención de asumir con integridad y fe en el ser humano.

M.: Hablemos de la cooperación con

la Unesco. ¿Hay alguna prioridad? ¿Cuáles son las orientaciones?

A. O. K.: Nuestra cooperación con la Unesco es indispensable y queremos que sea ejemplar. Queremos que se base en la confianza y el rigor. Tenemos la intención de desempeñar nuestro papel de asesores, el que incumbe precisamente al Consejo Internacional de los Museos (ICOM) según lo que le fuera asignado en 1946. Seguiremos siendo un centro de ideas y una cantera de profesionales. El ICOM apoyará los programas de la Unesco y en particular el Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural. Estrecharemos también nuestros vínculos con otras organizaciones relacionadas con la Unesco y que se ocupan del patrimonio, particularmente el ICOMOS y el ICCROM.

M.: ¿Y nuestra revista, *Museum*?

A. O. K.: ¡*Museum*! También con *Museum*, o al menos ese es mi deseo. Trataré a la revista con todo miramiento y la ayudaré todo lo que pueda.

M.: Señor presidente, ¿qué museos a finales del siglo? ¿Y qué ICOM en el año 2000?

Un ICOM solidario

A. O. K.: Todos nuestros esfuerzos están encaminados a luchar de manera eficaz

contra la amenaza de destrucción del patrimonio cultural y natural. Nuestros museos procuran siempre satisfacer correctamente las necesidades actuales para preservar ese patrimonio y preparar mejor a sus futuros herederos.

Hay que contar con que se cuestionará el papel de los museos al ampliarse sus funciones en favor del desarrollo de los medios audiovisuales, los nuevos medios de comunicación y las nuevas tecnologías. Se exigirá también, seguramente, mayor "humanización" de los museos y mayor participación de los mismos en la vida social. Los museos serán un arma social, una fuente de nuevos y numerosos actores que piden más participación, más solidaridad y más intercambios.

¿Qué ICOM en el año 2000? Quisiera que fuera único y multifacético al mismo tiempo, siempre profesional, exigente consigo mismo y cada vez más solidario. ■

Texto original en francés

Momento decisivo. El ex presidente del ICOM, sir Geoffrey Lewis, y el director general de la Unesco, Federico Mayor, en la caseta de *Museum* en ICOM'89. ¿Se suscribirán o no se suscribirán?



Todo lo que siempre quiso saber sobre museos, monumentos y sitios de interés . . . pero nunca supo a quién preguntar

Susanne Peters y Chantal Fouquet

Responsables, respectivamente, del Centro de Documentación Museográfica Unesco-ICOM y del de Unesco-ICOMOS.

Los servicios de información de los centros de documentación Unesco-ICOM y Unesco-ICOMOS

Las siglas ICOM e ICOMOS aparecen con frecuencia en las páginas de *Museum*. Además, son muchos los lectores que ya han utilizado los servicios de información de ambas organizaciones. Pero, ¿en qué consiste su ayuda a la comunidad museográfica internacional? ¿Con qué recursos cuentan? ¿A qué corresponden las siglas? Los dos centros de documentación museográfica Unesco-ICOM y Unesco-ICOMOS recogen, comparan y divulgan información relativa al "patrimonio cultural mueble e inmueble" de todo el mundo, frase que describe el papel que desempeñan, pero que dice poco acerca de su funcionamiento. En este artículo nos proponemos ofrecer algunas indicaciones sobre los servicios que ambas instituciones prestan a los profesionales de los museos, incluidos, por supuesto, los lectores de *Museum*.

Aunque inevitablemente existe una pequeña zona en la que coinciden las esferas de acción de ambos centros, en la práctica se complementan mutuamente. Para algunas consultas complejas puede ser preciso recurrir a los dos establecimientos pero, por lo general, los pedidos de información corresponden a categorías fáciles de determinar. Las preguntas e investigaciones relativas a los museos deben dirigirse al Centro de Documentación Museográfica Unesco-ICOM y las relativas a los monumentos y lugares históricos al Centro de Documentación Unesco-ICOMOS; en cambio, si se trata de abordar temas como "los museos situados en edificios históricos" o "los museos situados en lugares históricos", tal vez sea necesario escribir o acudir a ambos establecimientos. Gracias a la cooperación creciente entre las dos bibliotecas (y, en particular, a la base conjunta de datos bibliográficos) se ha

reducido, aunque no del todo, la necesidad de esta doble gestión, debida fundamentalmente a que las colecciones se hallan instaladas en dos lugares distintos.

Catálogos, revistas periódicas y diapositivas

Las colecciones del ICOM tienen por objeto atender las solicitudes de documentación e información sobre los temas relacionados con los museos y la museología en todas partes del mundo. Comprenden aproximadamente 3.500 monografías (incluidos más de trescientos repertorios de museos) y más de quinientas publicaciones periódicas que se reciben regularmente. El Centro posee, además, unos 35.000 catálogos de exposiciones y una gran cantidad de ficheros técnicos y de material de actualización permanente. La mayor parte del material está en inglés, francés, alemán o español, aunque para atender a las necesidades de los usuarios también cuenta con material en otros diecinueve idiomas, entre los que se encuentran el ruso, el japonés y el chino.

El Centro de Documentación del ICOMOS comprende, aproximadamente, diez mil unidades bibliográficas (por ejemplo, monografías, informes publicados o inéditos, tratados técnicos y tesis doctorales), 330 publicaciones periódicas, aproximadamente ocho mil diapositivas y ficheros de todos los bienes culturales inscritos en la lista del Patrimonio Mundial de la Unesco. También en este caso es esencial que el material sea multilingüe, para que pueda aprovecharlo un público internacional interesado en la conservación, la protección, la utiliza-

ción y la rehabilitación del patrimonio arquitectónico.

La herramienta fundamental de ambos centros para facilitar información es, sin duda alguna, el sistema informático conjunto de acopio y recuperación de datos bibliográficos referentes a los fondos de documentación de ambas bibliotecas.¹ Esta base de datos está integrada en la computadora central de la Unesco y, mediante el programa CDS/ISIS, se puede consultar la base conjunta de ambos centros o cada una de ellas por separado. Con un contenido de 22.404 referencias bibliográficas² (12.244 del ICOM y 10.180 del ICOMOS, de las que 1.410 corresponden a la sub-base del ICOMOS sobre la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de la Unesco), este sistema conjunto es el mejor repertorio internacional existente sobre las publicaciones relativas al patrimonio cultural.

La base de datos ICOM-ICOMOS cumple dos funciones principales. Por una parte, es un catálogo de biblioteca que da acceso a las colecciones según el método tradicional, esto es, por autor, título y tema. Por otra parte, facilita enormemente la recopilación de bibliografías extensas sobre gran

1. Actualmente la base de datos contiene las referencias de las colecciones de ambos centros publicadas desde 1981. Se encuentra en estudio, en colaboración con el Fondo J. Paul Getty, un proyecto cuya finalidad consiste en convertir retrospectivamente los datos sobre todas las rúbricas que figuran en el Centro de Documentación Museográfica Unesco-ICOM a un formato apto para la lectura informática; el proyecto, que debería terminarse a fines de 1989, representará un incremento del fondo en unas 30.000 referencias.

2. Datos del 15 de enero de 1989.



Dibujo realizado por Julien

número de temas. La flexibilidad del sistema facilita la adecuación de la indagación a las necesidades de cada usuario, lo que contrasta con las listas más generales y de manejo más difícil que se disponía antes de que existieran las computadoras. En consecuencia, el suministro de bibliografías originales a quienes las soliciten es uno de los servicios más importantes y frecuentes que brindan los centros. Se entregan por escrito y, hasta nuevo aviso, gratuitamente, no sólo a los miembros del ICOM, del ICOMOS y al personal de la Unesco, sino también al público en general. En cambio, las fotocopias y su envío se efectúan previo pago.

Los boletines de ambas organizaciones prestan otro servicio bibliográfico de importancia capital. En cada número del *ICOM News* figura un breve resumen de las publicaciones recientes más importantes; en la publicación trimestral *ICOMOS Information* se incluye un índice analítico con densos resúmenes críticos sobre libros y artículos periódicos recientes e importantes, además de una columna en la que se reseñan los "libros recibidos".

El Centro de Documentación Museográfica Unesco-ICOM posee el mayor fondo de publicaciones museológicas del mundo, lo que le permite recopilar todos los años una *Bibliografía museológica internacional*, junto con una breve *Bibliografía básica sobre los museos*, que se actualiza a intervalos irregulares. Aprovechando sus excepcionales fondos, el Centro de Documentación Unesco-ICOMOS elabora bibliografías globales sobre los catorce

temas de investigación del ICOMOS.³

Cuando es posible, y cuando la legislación internacional en materia de derechos de autor lo permite, se suministra documentación complementaria en forma de fotocopias. En caso contrario, se facilita información sobre el modo de adquirir por otros medios dichas publicaciones o documentos.

Facilitar datos tales como direcciones, números de teléfono o los nombres de los responsables de ciertas dependencias administrativas, por ejemplo, es otro de los servicios esenciales que prestan ambos centros. Esos datos provienen de una gran variedad de fuentes documentales o de los canales oficiosos de que dispone cada organización, tales como sus comités nacionales e internacionales.

En los centros se busca, se coteja y se difunde sistemáticamente la información que no figura en los libros de consulta disponibles en el mercado. Ejemplos dignos de mención a este respecto son la *Lista del Patrimonio Mundial* informatizada del ICOMOS y guías tales como los *Repertorios de los museos de Asia y África*, recopiladas y actualizadas por el Centro de Documentación Museográfica Unesco-ICOM.

Acceso libre

Ambas organizaciones prestan servicios a una comunidad mundial; de ahí que el grueso de la información se difunda por correo, teléfono, télex o telefax. De todos modos, los recursos de los centros son plenamente aprove-

chados por quienes los visitan periódicamente: miembros (o aspirantes a miembros) de los consejos, personal de la Unesco, estudiantes de establecimientos de enseñanza superior y otras personas interesadas. Actualmente, el acceso a los centros no está restringido, aunque es preciso reservar previamente un sitio por teléfono o por escrito dado el exiguo espacio de que se dispone para consultar publicaciones y documentos.

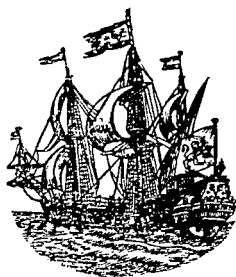
La labor de ambos centros sufre serias limitaciones a causa de los problemas presupuestarios. En cierto modo, los problemas derivan del éxito mismo de ambos centros, pero se espera superarlos en un futuro no muy lejano. Cabe subrayar que la base de los servicios siempre ha sido la atención y el interés personal con que se tratan las consultas y solicitudes, aunque la respuesta pueda requerir tiempo. A veces, por ejemplo, es preciso que el solicitante proporcione detalles adicionales. Por encima de todo, se acogen con agrado todas las observaciones y sugerencias que los usuarios tengan a bien hacer a propósito de la labor de los centros en los que se trata a todos los usuarios como si fueran clientes. En el Centro de Documentación Museográfica Unesco-ICOM hay un cartel que reza así: "Si está satisfecho con nuestro trabajo, dígaselo a sus colegas; en caso contrario, venga a decírnoslo." El servicio depende de los centros, y también de quienes utilizan sus recursos. Cuanto más clara y precisa sea una solicitud, mejor se la podrá atender.

Las consultas deben dirigirse a:
 Centro de Documentación Museográfica Unesco-ICOM (Consejo Internacional de Museos)
 1, rue Miollis
 75732 París Cedex 15
 Francia
 Teléfono: (33-1) 45.68.28.50
 Telefax: 43.06.78.62
 Télex: Unesco 270 602/204 461
 Centro de Documentación Unesco-ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios)
 75, rue du Temple
 75003 París
 Francia
 Teléfono: (33-1) 42.77.35.76 (mismo número de telefax)
 Télax: 240 918 TRACE F Ref. 617

3. Construcciones de adobe, arquitectura industrial, arquitectura vernácula, arte rupestre, madera, formación, gestión de las excavaciones arqueológicas, inventarios, jardines históricos, zonas sísmicas, fotogrametría, piedra, turismo cultural y ciudades históricas.

En nuestro próximo número:

fm



Con el número 166 de *Museum* saldremos en crucero alrededor del globo para conocer "Los museos portuarios del mundo". Haremos escala para visitar, entre otras, las exposiciones y colecciones de Bath, Maine (Estados Unidos), Bergen (Noruega), Changdao (China), Rostock (RDA), Salvador de Bahía (Brasil) y Valparaíso (Chile). No descuidaremos la navegación de agua dulce, ya que también atracaremos en el Museo Fluvial de Châteauneuf-sur-Loire (Francia) y en el Museo del Lago Lemán de Nyon (Suiza). Nuestra gira también incluirá una breve incursión en las actividades del Congreso Internacional de Museos Marítimos.

En este número se tratarán igualmente temas museológicos tales como la conservación y el control climático en los ambientes salinos, cómo respetar la arquitectura original al habilitar los edificios de los muelles para museos, qué hacer cuando un público cada vez más apasionado amenaza con saturar las instalaciones museísticas, y la remodelación de ciudades enteras en museos.

Los museos portuarios son tan interesantes para los que navegan por los mares como . . . para los que lo hacen desde su sillón. Y para los museólogos, por supuesto.



Agentes distribuidores de las publicaciones de la Unesco

ANGOLA: Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.
ANTILLAS NEERLANDESAS: Van Dorp Eddine N.V., P.O. Box 200, WILLEMSTAD (Curacao, N.A.).
ARGENTINA: Librería El Correo de la Unesco, EDYLIR, S.R.L., Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES.
BOLIVIA: Los Amigos del Libro, Casilla postal 4415, LA PAZ; Av. de las Heroínas 3712, Casilla postal 450, COCHABAMBA.
BRASIL: Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, Caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (RJ) 2000; Imagem Latino-americana, Av. Paulista 750, 1º andar, Caixa postal 30455, SÃO PAULO, CEP 01051.
CABO VERDE: Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, PRAIA.
COLOMBIA: Asociación Clubes Unesco, Calle 19, n.º 4-20, Oficina 102, BOGOTÁ.
COSTA RICA: Cooperativa del Libro, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", San Pedro Montes de Oca, SAN JOSÉ.
CUBA: Ediciones Cubanas, O'Reilly n.º 407, LA HABANA.
CHILE: Editorial "Andrés Bello", Av. R. Lyon 946, Casilla 4256, SANTIAGO; Editorial Universitaria S.A., Departamento de Importaciones, M. Luisa Santander 0447, Casilla 10220, SANTIAGO.
ECUADOR: *Revistas*: DINACUR Cía Ltda., Santa Prisca n.º 296 y Pasaje San Luis, Ofic. 101-102, Casilla 112-B, QURRO; Nueva Imagen, 12 de Octubre 959 y Roca, Edificio Mariano de Jesús, QURRO.
ESPAÑA: Mundi Prensa Libros, S.A., Castelló, 37, MADRID-I; Ediciones Lber, apartado 17, Magdalena, 8, ONDÁRROA (Vizcaya); Donaire, Ronda de Outeiro 20, Apartado de correos 341, LA CORUÑA; Librería Al-Andalus, Roldana 1 y 3, SEVILLA 4; Librería Castells, Ronda Universidad 13 y 15, BARCELONA 7; Librería de la Generalitat de Catalunya, Palan Moja, Rambla de los Estudios 118, 08002 BARCELONA.
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Unipub, 4611-F Assembly Drive, LANHAM, MD 20706-4391; United Nations Bookshop, NEW YORK, N.Y. 10017.
FILIPINAS: National Book Store Inc., 701 Rizal Avenue, MANILA; *subagente*: International Book Center (Philippines), 5.º piso, Filipinas Life Building, Ayala Avenue, Makati, Metro MANILA.
FRANCIA: Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS y librerías universitarias.
GUATEMALA: Comisión Guatemalteca de Cooperación con la

Unesco, 3.ª avenida 13-30, Zona 1, Apartado postal 244, GUATEMALA.
HONDURAS: Librería Navarro, 2.ª avenida, n.º 201, Comayagua, TEGUCIGALPA.
MARRUECOS: Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohammed-V, RABAT; Librairie des écoles, 12, avenue Hassan-II, CASABLANCA; Société chérifienne de distribution et de presse (SOCHÉPRESS), angle rues de Dinant et Saint-Saëns, B.P. 683, CASABLANCA 05.
MÉXICO: Librería "El Correo de la Unesco", Actipán 66 (Insurgentes/Manacar), Colonia del Valle, Apartado postal 61-164, 06600 MÉXICO D.F.; Librería Secur, Local 2 - Zona CICOM, Apartado postal n.º 422, 86000 VILLAHERMOSA, Tabasco.
MOZAMBIQUE: Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, 1921, r/c e 1.º andar, MAPUTO.
NICARAGUA: Librería de la Universidad Centroamericana, Apartado 69, MANAGUA.
PANAMÁ: Distribuidora Cultura Internacional, Apartado 7571, Zona 5, PANAMÁ.
PERÚ: Librería Studium, Plaza Francia 1164, Apartado 2139, LIMA; Librería La Familia, Pasaje Penaloza 112, Apartado 4199, LIMA.
PORTUGAL: Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, 1117 LISBOA.
URUGUAY: Ediciones Trecho S.A., Maldonado 1090, MONTEVIDEO; Instituto Nacional del Libro, Ministerio de Educación y Cultura, San José 1116, MONTEVIDEO; Librerías del Instituto: Guayabo 1860, MONTEVIDEO; San José 1116, MONTEVIDEO; 18 de Julio 1222, PAYSANDÚ; Amorim 37, SALTO.
VENEZUELA: Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edificio Galipán, apartado 60337, CARACAS; 1060-A; DILAE C.A., Alfadil Ediciones S.A., Avenidas Los Mangos, Las Delicias, apartado 50304, Sabana Grande, CARACAS; CRE-SALC, apartado postal 62990, Edificio Asovincar, Av. Los Chorroz cruce calle Acueducto, Altos de Sebucan, CARACAS 1060 A; Unesco Coordinación Regional para América Latina y el Caribe, Quinta "Isa", 7.ª Av. de Altamira entre 7.ª y 8.ª transversal, Apartado 68394, Altamira, CARACAS 1062-A.

Usted puede recibir la lista de los distribuidores en todos los países del mundo si la solicita a: Editorial de la Unesco, Servicio de Ventas, 7, place de Fontenoy 75700 Paris, Francia.