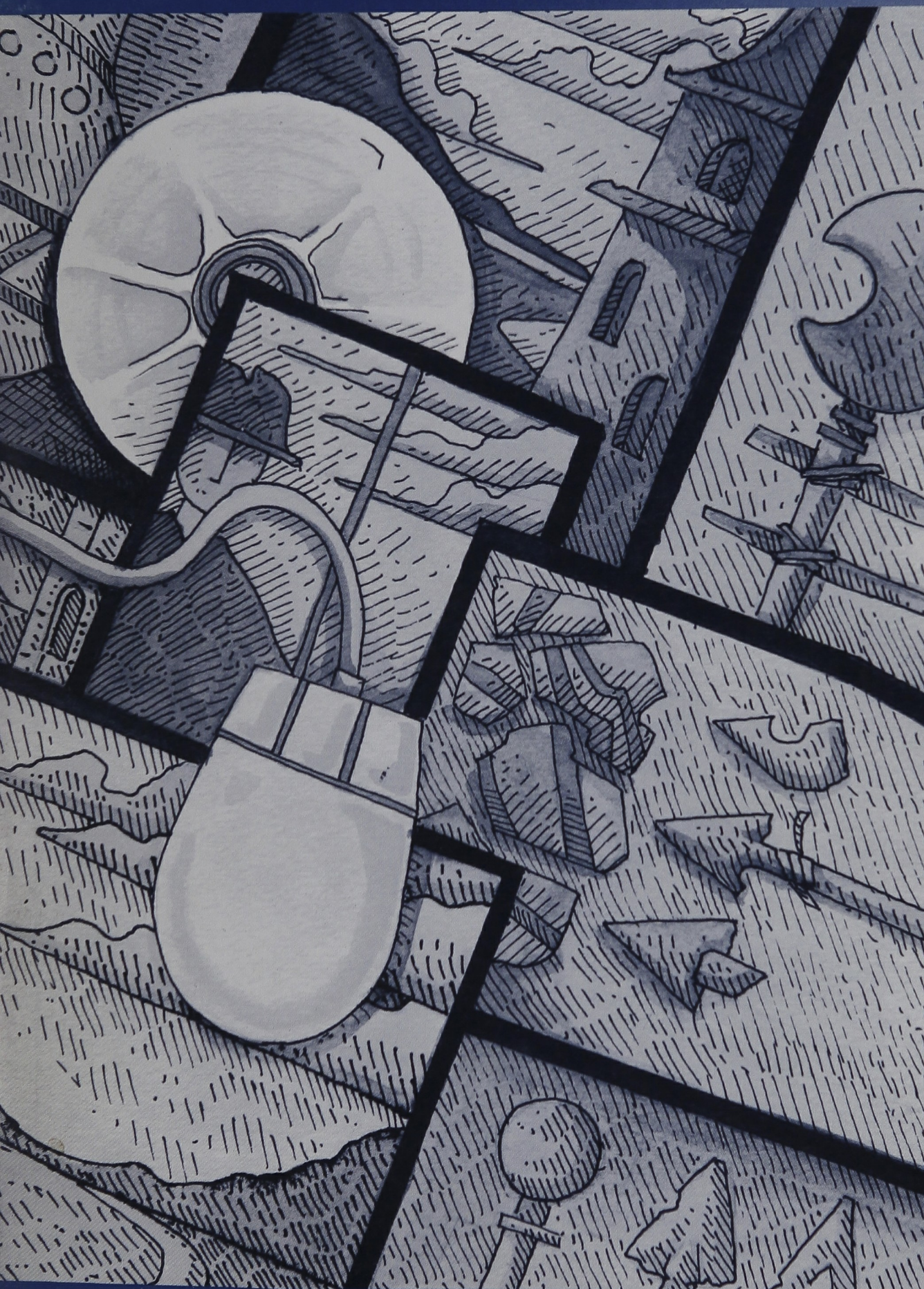


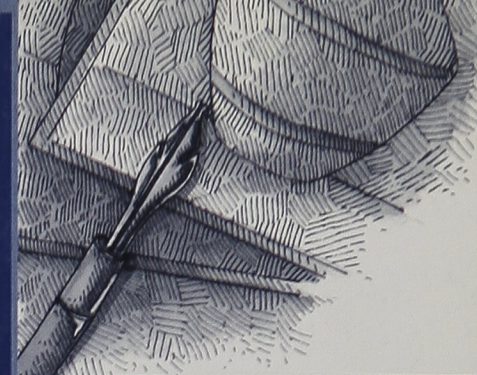
MUSEOS

Nº 22 SUBDIRECCIÓN DE MUSEOS

CHILE 1997

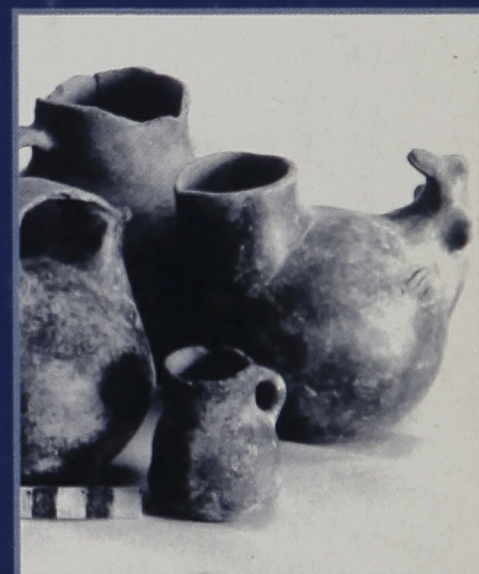


DIRECCION
dibam
BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

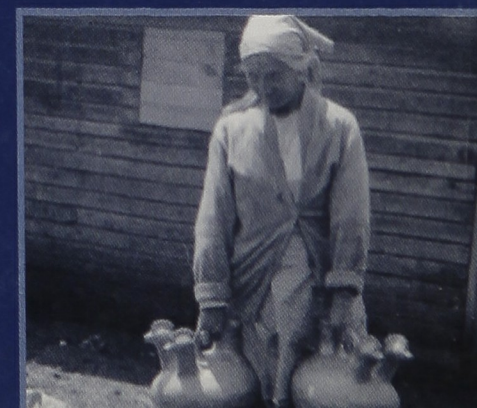


La documentación, ¿un problema histórico? pág. 29

INDICE	PAG.
Editorial	2
Gestión de Base de Datos SUR	3
Una relación fructífera: GII & CDBP	6
Vocabulario normalizado: A&AT Thesaurus	9
Notas sobre un tesoro biblingüe	13
Documentación de objetos culturales	17



Desencuentro / Encuentro de colecciones	20
ID: protección de objetos culturales	24
Los fundadores de Chile	27
La documentación, ¿un problema histórico?	29
Imágenes en la documentación de colecciones	32
Documentación en Línea: una posibilidad futura	34
Museo, ciencia, cultura & sociedad	36



Nº 22 - DICIEMBRE - 1997

**Director
y Representante Legal**
MARTA CRUZ-COKE
MADRID
*Directora de Bibliotecas,
Archivos y Museos*

Subdirector de Museos
MARIO CASTRO
DOMINGUEZ

Editor
DANIEL QUIROZ LARREA

Asistente Editor
M. Irene González
Lorena Cordero V.

**Diseño,
Producción Gráfica**
JANO
(Ricardo Pérez Messina)

Ilustraciones
JOSE MIGUEL CASAL

Impresión
LOM ediciones

**SUBDIRECCIÓN
DE MUSEOS**
Clasificador 1400
e-mail:

submuseo@oris.renib.cl
Santiago - Chile

DIRECCION
dibam
BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

En Museos 21, les comunicábamos el interés en realizar un número monográfico de la revista, dedicado a la documentación en los museos. Luego de haber sorteado algunas pequeñas dificultades, se lo podemos finalmente presentar. Esperamos que satisfaga la curiosidad de muchos y despierte la de otros.

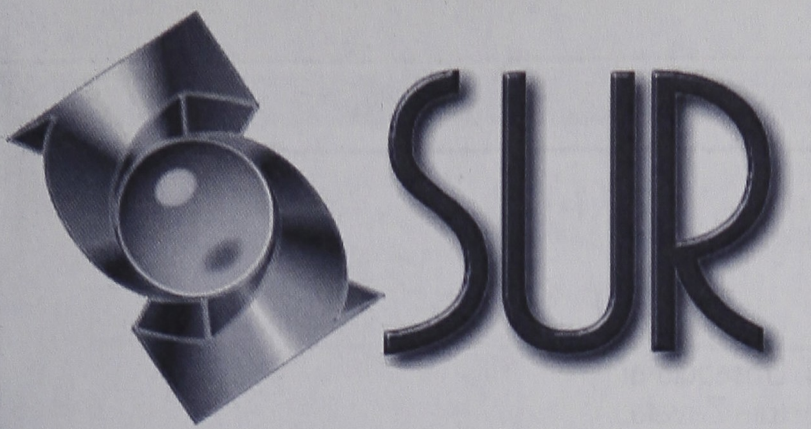
La documentación de las colecciones patrimoniales es un tema que no ha recibido la suficiente atención, no sólo de las autoridades competentes sino de los propios museos, los que han postergado su tratamiento, apelando a la existencia de otras actividades, supuestamente más prioritarias. Este "descuido" ha traído un sinnúmero de problemas en los museos: desde no saber la cantidad de objetos que se tiene hasta no poder entregar antecedentes fidedignos frente al robo o desaparición de una pieza.

La DIBAM [Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos] ha querido enfrentar este problema de una manera sistemática, intentando solucionar algunos de los problemas más urgentes que enfrentan los museos en estos tiempos. De esta manera, el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, su unidad especializada en estos temas [dependiente de la Subdirección de Museos], define como su misión "administrar eficazmente la información existente sobre las colecciones patrimoniales de los museos de la DIBAM, promoviendo el manejo eficiente de los sistemas y procesos de documentación de las colecciones en los museos". Para cumplir con esta misión se ha diseñado un conjunto de objetivos estratégicos: [1] "automatizar la información relacionada con las colecciones de los museos", [2] "capacitar a los funcionarios de los museos en la documentación de colecciones", [3] "difundir las actividades del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, tanto nacional como internacionalmente" y [4] "promover la formación de grupos de trabajo [investigación] en las diversas áreas especializadas en la documentación de colecciones de los museos".

Durante los últimos años, el trabajo del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales ha estado más bien circunscrito al desarrollo de los primeros dos objetivos estratégicos mediante la elaboración y puesta en marcha de dos proyectos muy coordinados: Registro automatizado de las colecciones de los museos de la Dibam [financiado con fondos Dibam e iniciado en 1995] y Programa de capacitación en documentación de colecciones de los museos [financiado con fondos Dibam y Fundación Andes e iniciado en 1997]. Creemos que es necesario ampliar estos objetivos a todos los museos del país, independiente de su dependencia, tamaño, temática u otra naturaleza, incorporando los mecanismos de registro automatizado necesarios y los programas adecuados de capacitación para su manejo eficiente.

Este número pretende, en parte, iniciar la difusión de las actividades que el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales está realizando en materias de documentación de colecciones y, también, invitar a todos los museos del país a participar con entusiasmo en esta iniciativa, en beneficio de todos.

El próximo número de la revista estará dedicado al tema de la exhibición en los museos. Desde ya les solicitamos a nuestros lectores su cooperación, con trabajos que muestren la realización de proyectos en este ámbito de la museología nacional.



MARCELA ROUBILLARD

Fotografía e imagen digital

LINA NAGEL

Investigación y estándar de vocabulario

Centro Documentación Bienes Patrimoniales

GESTACION DE LA BASE DE DATOS SUR

El Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (anteriormente Inventario del Patrimonio Cultural) desde su creación en 1982 ha tenido como objetivo asesorar a los museos en el perfeccionamiento de su sistema de documentación y de centralizar esta información, con el propósito de obtener un conocimiento cabal del patrimonio cultural custodiado por la Dibam para otorgar servicios de información a especialistas e investigadores.

Durante los años iniciales participó directamente en la realización de registros e inventarios de colecciones de los museos de Bellas Artes, Artes Decorativas y de otros museos en las áreas de bellas artes y objetos históricos. Los instrumentos utilizados en ese entonces fueron fichas específicas, polivalentes y registro fotográfico, recogiendo y ordenando la información existente en los inventarios antiguos y vigentes. De este modo se pretendió estandarizar en un instrumento simple la información disponible. La participación directa como oficina en la realización de estas tareas, nos permitió visualizar la necesidad de metodologías específicas en el campo de la documentación y la realidad en que éstas tendrían que insertarse: carencia de personal con una dedicación amplia al tema, falta de normalización tanto en los sistemas como en el vocabulario y ausencia de capacitación en los distintos procesos que se involucran en la documentación.

Los instrumentos de registro manual utilizado por los museos chilenos son normalmente los libros de registro o ingreso, fichas, listados de ordenación o catálogo. Estos se caracterizan porque la información que se introduce en ellos está, casi en la totalidad, al mismo nivel. Es decir, se crea un listado de ítems donde la información no se interrelaciona entre ellos. Por esta razón, la utilización de estos sistemas para la realización de diversas actividades dentro del museo es restringida. Si bien es cierto, soluciona un problema administrativo y de control de colecciones, no permite la investigación especializada de colecciones, ni conocer cómo esa información fue encontrada o especificada.

El trabajo en forma manual requiere acuciosidad y tiempo para relacionar y ordenar la información, por lo que surge la imposibilidad de obtener productos a corto plazo. Esto sumado a la falta de personal con dedicación exclusiva a estas tareas, dificulta un manejo y control de colecciones eficiente. En este plano, las relaciones de información algunas veces resultan subjetivas, ya que el manejo de gran volumen de información depende de la capacidad de retención y dedicación de las personas que realizan esta labor. Para el caso de ordenación y agrupación de la información (catalogación), ésta requiere de la elaboración manual de instrumentos adicionales (fichas de catalogación) y de un vocabulario normalizado que permita su recuperación.

El acceso a la información, realizado en forma manual, debe recurrir a la capacidad y memoria del encargado de las colecciones en la mayoría de los casos; más difícil aún resulta acceder a objetos específicos cuando se debe relacionar dos o más factores para una selección; lo que significa en definitiva una pérdida de información.

En general los procesos de modernización tienden a la descentralización, sin embargo en términos de la documentación, la centralización de la información, por el momento, tiene ventajas muy claras: una de ellas permite optimizar los recursos humanos disponibles para la investigación de colecciones por tipología en forma global, de esta manera, por ejemplo, un especialista en un área específica podría aportar información a colecciones similares que se encuentran en otros museos. No todos los museos cuentan en su equipo con especialistas por área.

La actualización permanente de los registros manuales es una desventaja importante de considerar: en algunos museos se logró crear un sistema de actualización anual, sin embargo en la mayoría de ellos la información nunca se puso al día.

Todos estos factores nos llevaron a enfocar nuestra labor hacia el establecimiento de sistemas más eficaces. El avance de la



Número de Ficha: 020 0148
 Número Inventario: 34n

Identificación
 Descripción
 Contexto
 Documentación
 Administración

Descripción Física
 Medidas
 Técnica/Material
 Factura
Inscripciones y Marcas
 Conservación/Restauración

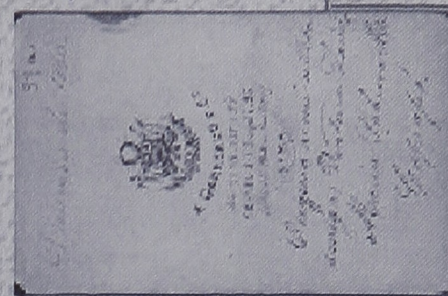
Icons: Home, Add, Delete, Print, Copy, Paste

Inscripciones y Marcas

Transcripción: 6,3E+08

Reproducción: 2E+09

Diciembre de 1864. Obsequio a
 mi única amiga, Ventura Zavala.
 María Sabina M. Copiapó



Tipo: Inscrita
 Autor: María Sabina M.
 Posición: reverso
 Caracteres: manuscrito
 Idioma: español
 Fecha: 12 / 1864
 Observaciones:

Registro: 14 1 de 3

tecnología, en ese momento nos permitió visualizar este objetivo con mayor optimismo; de esta manera iniciamos una etapa de estudio de los sistemas en aplicación en otros centros similares al nuestro, experiencia fundamental para la planificación de los siguientes pasos.

Cecilia Infante inicia la gestión de un proyecto de informatización de la documentación de las colecciones en los museos DIBAM. Su experiencia en la producción de multimedia para museos le dio un enfoque técnico y gráfico necesario para ampliar nuestra perspectiva específica en documentación. De este modo se elaboró un proyecto de automatización a desarrollarse en cuatro etapas (1995 – 1998).

A comienzos de 1995 se inició un proceso de definición para un sistema informatizado que reuniera las siguientes características:

- información ordenada en un formato lógico.
- base de datos soportada en *Microsoft Access*, en el futuro en una base de datos con más capacidad como *Oracle*.
- formatos normalizados para el ingreso, conectividad y transferencia de registro
- incorporación de vocabulario estandarizado
- incorporación de texto e imagen
- información actualizada en red

Un importante papel jugaría dentro del desarrollo del proyecto la implementación de equipos computacionales adecuados en los museos, de manera de lograr un manejo eficiente de la información de las colecciones, tanto en texto como en imágenes a través del software.

Tomando contacto con instituciones internacionales se

investigó en las nuevas herramientas desarrolladas en este campo¹. En este contexto, se inició el trabajo de traducción y aplicación de las "*Categories for the Description of Works of Art*", y de algunas herramientas de normalización como son el *Art & Architecture Thesaurus* y el *ICONCLASS*².

A partir del año 1996 se inició el diseño de un software en español basado en estos instrumentos, los cuales satisfacían ampliamente las necesidades de estructuras y normalización que habíamos previsto. De esta forma se crea un grupo de trabajo con especialistas en computación para la discusión de un diseño definitivo. En las evaluaciones posteriores quedó en evidencia la importancia de realizar este trabajo en una estrecha colaboración entre profesionales de museos y especialistas en computación, lo que permitió un desarrollo coherente de la estructura.

En la tercera etapa del proyecto, a desarrollarse durante el año 1997, se contempló la aplicación del software en varios museos (algunos en regiones), por lo que resultaba indispensable una evaluación por cuenta de los creadores del sistema de Categorías (The Getty Information Institute) para su aplicación específica. Entendiéndolo de esta forma, el GII extendió una invitación para realizar dicha evaluación y trabajo con el *Art & Architecture Thesaurus* que estábamos llevando a cabo³.

Después de una evaluación de su aplicación en diferentes tipologías de colección, se decidió realizar los cambios necesarios para insertar este instrumento en nuestra realidad, combinando categorías y agregando otras necesarias. Por ejemplo:

- Se reorganizan las categorías destinadas a la descripción institucional y de propiedad
- Se agrega el campo Tipología para la agrupación de colecciones, según lo usado por nuestros museos hasta la actualidad.
- Las categorías de conservación y restauración se usarán bajo un solo campo, con la finalidad de hacer referencias allí a los informes acuciosos que los especialistas realizan.
- Se incorpora también imágenes en inscripciones y marcas con la finalidad de obtener información visual precisa para el investigador.
- Se incorpora la subcategoría división estratigráfica en el contexto arqueológico.

Indispensable para el manejo del sistema es una capacitación formal y sistemática que permita generar la información en forma ordenada y acceder a ella. Con este fin elaboramos un **Programa Nacional de Capacitación en Documentación** proyectado en tres grados de especialización, que están relacionados directamente con los cinco niveles de documentación estructurados en SUR:

1. Identificación: Información General, Número de Inventario, Propietario, Préstamo, Nombre Común, Títulos, Autor/creador, Edición.

2. Descripción: Descripción Física, Medidas, Técnica y Material, Factura, Inscripciones y Marcas, Conservación/Restauración.

3. Contexto: Contexto Histórico, Contexto Arquitectónico, Contexto Arqueológico, Creación, Cultura/Estilo, Materia/Tema.

4. Documentación: Documentación Visual, Referencias

Textuales, Referencias Críticas, Objetos Conexos

5. Administración: Exposiciones/Préstamos, Derechos/Restricciones, Ubicación, Catalogador.

Estos niveles de información estructurados en categorías y subcategorías afines, permite conocer, por ejemplo, quién y como determinó el título asignado a una obra; mejorando notoriamente la información técnica, como los diferentes materiales que componen el objeto, y a que parte de él pertenecen, las medidas de diferentes tipos y elementos, permitiendo diversos niveles de detalles en su interpretación y aplicación. Además, para mantener la secuencia temporal de la información las categorías y subcategorías son repetibles, facilitando así al acceso al total de la información conocida; cada una de ellas cuenta con observaciones, permitiendo respaldarla con notas bibliográficas.

A fines de 1997 se desarrolló en tres puntos del país el **Primer Encuentro de Documentación**, con la finalidad de intercambiar experiencias entre profesionales del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales y los funcionarios de los museos respecto de problemas relacionados con la documentación de las colecciones que custodian. Estas reuniones nos permitirán planificar en conjunto el establecimiento de programas específicos de documentación para cada museo de acuerdo a sus características y al nivel de avance que ya presentan.

Sin duda la incorporación de la tecnología en este campo es un avance muy importante, sin embargo un buen sistema de documentación no sólo dependerá de ella. El trabajo en el interior de los museos requiere de ciertas herramientas manuales que permitan un manejo integral del problema. En este sentido, estos últimos años hemos desarrollado programas conjuntos con el Centro de Conservación y Restauración y la Subdirección de Museos, en los Museos Pedagógico, de Limarí y Atacama. Esta modalidad ha significado un trabajo interdisciplinario importante, logrando un avance integrado y sistemático en la preservación de las colecciones.

De este modo pretendemos cumplir con nuestros objetivos: asesorar a los museos en el establecimiento de políticas en documentación y la instauración de metodologías apropiadas, tendiendo cada vez más a que los museos mismos administren su información.

Importantes tareas quedan pendientes todavía, que deberemos abordar en forma interdisciplinaria, como son el desarrollo de vocabularios normalizados para aquellos términos locales que no se encuentra incorporados en las herramientas de uso universal, la conectividad del sistema de documentación con las otras tareas que abordan los museos (como son la educación, conservación/restauración, difusión y los servicios al público) y la capacitación sistemática y permanente.

1 Para mayor información ver artículo de M. Baca en esta Revista.

2 Ver artículo de Aracena, Nagel y Peña en esta Revista.

3 Ver artículo de M. Baca en esta Revista.

Una relación fructífera:

La colaboración entre el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales y el Getty Information Institute

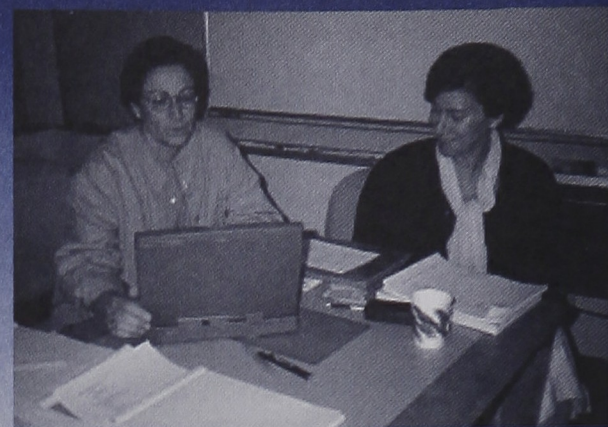
MURTHA BACA *Project Manager, Standards and Research Databases Getty Information Institute*

El tema de la reunión anual del Museum Computer Network/Interconnectivity and Hypermedia in Museums, celebrada en Washington, D.C. en 1994, fue la conexión de las dos Américas, tal y como indicaba su título «Culturas Conectadas».

Asistimos a la conferencia tanto yo como Lina Nagel y Marcela Roubillard del Inventario del Patrimonio Cultural (llamado ahora Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales) de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, sin embargo la suerte quiso que no se estableciera ninguna conexión entre nosotras en aquel momento. Lina participó en un taller dirigido por Toni Petersen, la fundadora y directora del Art & Architecture Thesaurus, quien le mandó más tarde una copia impresa del AAT. Lina, que había visitado a principios de año (1994) centros de documentación en Alemania, Francia y Los Países Bajos durante un viaje de investigación financiado por la Fundación Andes, pudo comprobar que el uso del AAT como instrumento de catalogación ya se había generalizado en Norteamérica y en la Europa Occidental.

Durante la siguiente conferencia del MCN/ICHIM, celebrada esta vez en San Diego, California, tuve oportunidad de conocer a profesionales de la Subdirección de Museos. Después de discutir con ellos cuestiones relacionadas con la documentación del patrimonio cultural, les ofrecí una copia de la versión hipertexto de las *Categories for the Description of Works of Art*. Estas directrices habían sido elaboradas por el College Art Association en colaboración con el Getty Information Institute (llamado entonces Art History Information Program) y eran el producto de años de trabajo dedicados al logro de un consenso entre historiadores del arte, personal de archivos y registros, conservadores, especialistas en documentación, bibliotecarios y otros profesionales interesados en la documentación del patrimonio cultural¹. Una vez en Chile, las *Categories* fueron a parar a manos de Lina Nagel, quien se dio cuenta en seguida de que podrían ser una herramienta esencial para elaborar el sistema de documentación de la DIBAM.

A finales de 1996, alguien me transmitió una carta de Lina Nagel a Toni Petersen². Después de dirigir el proyecto del AAT durante quince años, Toni había tomado la decisión de retirarse y el Getty, por otra parte, decidió trasladar el proyecto desde Williamstown, Massachusetts, donde había estado hasta entonces, al nuevo Getty Center en Los Angeles, California. En su nueva sede, el AAT formaría parte, junto con la Union List of Artist Names y el Thesaurus of Geographical Names, de un Vocabulary Program integrado. Por su parte, la DIBAM decidió que había llegado el momento de empezar a documentar el vasto patrimonio cultural de Chile y de crear, asimismo, una base de datos para almacenar y organizar estos datos. Sin embargo, hasta entonces



se había hecho poco en Chile (o en otros países sudamericanos) en cuanto al registro sistemático de información sobre los objetos y las obras que constituyen el patrimonio cultural de un país. Así pues, tanto el Getty Vocabulary Program como el Centro de Documentación se encontraban en aquel momento en una etapa de transición. Además, el Centro de Documentación carecía de recursos técnicos y logísticos tan esenciales como son el acceso al Internet, el correo electrónico (este problema ya se ha resuelto), el apoyo técnico necesario y el personal investigador suficiente.

En su carta, Lina Nagel indicaba que era consciente del papel fundamental de los vocabularios estructurados en la documentación de objetos artísticos y quería saber si ya existían equivalentes en español para una parte o para la totalidad de los términos del AAT; de no ser así, el Centro de Documentación estaría dispuesto a trabajar con nosotros con este fin. Le repliqué que sólo se habían realizado intentos esporádicos y sin mucho éxito (por un grupo de la Universidad Politécnica de Madrid, por ejemplo); además, puesto que estos proyectos no habían conservado la estructura de las jerarquías del AAT, eran de muy poca utilidad práctica para nosotros. A partir de ese momento se estableció una correspondencia regular entre nosotras. Envié a Lina la versión de buscador Authority Reference Tool(r) DOS del AAT, así como la Guide to Indexing with the Art & Architecture Thesaurus³. También le mandé Directivas para la formación de equivalentes lingüísticos: modelo basado en el Art & Architecture Thesaurus, una publicación que el Information Institute había emitido en 1996 bajo la rúbrica del International Terminology Working Group⁴. Este fue el comienzo de nuestra colaboración: el Centro de Documentación, manteniéndose siempre en contacto conmigo, hizo una traducción preliminar de las *Categories*, que iban a ser el eje del sistema de documentación que se estaba empezando a diseñar⁵.

Después de algunos meses de comunicarnos a larga distancia, creí que había llegado el momento de vernos en persona. Durante años, las llamadas «residencias», sesiones intensivas que pueden durar desde varios días hasta dos semanas y que se centran en la construcción de tesauros y en el trabajo de equipo, han sido una tradición en las oficinas del AAT en Williamstown, así como en otros lugares⁶. Propuse a Joseph Busch, Program Manager for Standards and Research Databases en el Getty Information Institute, que invitáramos a Lina Nagel y a Marcela Roubillard a nuestras oficinas en Santa Mónica para un curso intensivo sobre la construcción de tesauros, el trabajo de equipo y el desarrollo de normativas para la documentación. Joseph, que

siempre ha demostrado gran entusiasmo por proyectos en los que el GII actúa como mentor de otras instituciones (particularmente en otros países) y establece relaciones de colaboración con ellas, dio todo su apoyo a mi propuesta. Con la generosa ayuda de la Fundación Andes, que facilitó el pasaje para Lina Nagel (la DIBAM proporcionó el pasaje para Marcela Roubillard y el Information Institute se encargó del alojamiento, las comidas y el transporte para ambas), Lina y Marcela pasaron dos semanas en California en abril de 1997.

El objetivo principal de la visita era el compartir con nuestras colegas chilenas la experiencia acumulada a lo largo de los años por el Information Institute en el desarrollo de normativas, vocabularios y otros instrumentos para la investigación y la documentación en el campo de la historia del arte. También era nuestro propósito discutir aspectos importantes sobre la organización de la intrincada serie de proyectos que la DIBAM estaba planeando llevar a cabo (entre los que se incluía la construcción de un banco de datos para la documentación de objetos en todos los museos estatales de Chile, la creación de un archivo de imágenes digitales y el desarrollo de un programa de entrenamiento para personal de museos de todo Chile). Otros dos objetivos estaban estrictamente ligados a la cuestión del multilingüismo: corregir y finalizar la traducción preliminar de las Categorías para la descripción de obras de arte y desarrollar una metodología para el proyecto conjunto de encontrar equivalentes en español a los términos del AAT. Para llevar a cabo este aspecto de nuestro trabajo, necesitábamos a otra persona: alguien que fuera competente en inglés y en español y que tuviera una sólida experiencia como investigador. Inmediatamente pensé en Marisol Jacas-Santoll, una traductora profesional con una licenciatura en historia del arte por la Universidad de Barcelona, España, y un doctorado en lingüística comparativa por la University of California en Los Angeles, que ha hecho excelentes traducciones para el Getty Information Institute y con quien he tenido el placer de trabajar en varias ocasiones. Por mi parte, tengo también mucha experiencia en traducción (particularmente del italiano al inglés) y sabía que, particularmente para un tesoro de términos temáticos como el AAT, los miembros del equipo no sólo han de tener competencia lingüística en la lengua inicial y en la lengua resultante sino también experiencia como investigador y ciertos conocimientos temáticos. Así pues, en el transcurso de las dos semanas, con presentaciones diarias sobre vocabularios, normativas e instrumentos de investigación a cargo de personal del Information Institute, Marisol, Lina, Marcela y yo pasamos varias horas cada día resolviendo los problemas relacionados con la traducción de un lenguaje tan específico e idiomático como la de las Categorías, así como discutiendo los problemas, aún más arduos, planteados por la traducción de los términos del AAT al español (Marisol Jacas examina estas cuestiones con más detalle en su propia contribución a esta revista). El personal del Centro de Documentación ya había aprendido duras lecciones sobre la traducción de un tesoro: se había intentado una traducción automática, pero resultó un fracaso y tuvo que ser descartada. Esto no me sorprendió en absoluto: no hay manera de que los programas de traducción por ordenador que existen actualmente (que, por cierto, nunca me he tomado en serio) puedan captar ni las cuantiosas connotaciones contextuales

ni las sutilezas lingüísticas de un tesoro altamente estructurado (de ahí que la traducción automática produjera resultados tales como «excremento» por «stool» en la sección de «seating furniture» de la jerarquía de «Furnishings»⁷. En una segunda fase, vieron que los traductores sin la preparación ni la experiencia necesaria tienden a traducir literalmente, lo que resulta a menudo en expresiones torpes o tan absurdas como «vasos para tostar» por «toasting glasses» en la sección de «drinking vessels» de la jerarquía de «Containers».

Durante las sesiones didácticas de la visita, miembros del Vocabulary Program dieron presentaciones, con ejemplos y ejercicios, sobre los tres vocabularios del Getty⁸, así como sobre cuestiones de vocabulario en general. También se discutieron otros instrumentos de acceso a la información sobre el patrimonio cultural, como por ejemplo ICONCLASS (un sistema de clasificación de temas iconográficos desarrollado en Holanda que actualmente se usa en proyectos de documentación en todo el mundo⁹). Como parte de la relación de reciprocidad que el Information Institute espera establecer con sus colaboradores, también discutimos la posibilidad de que en el futuro, cuando sus propios proyectos de documentación estén más desarrollados, el Centro de Documentación contribuya al AAT, ULAN y TGN con sus datos sobre objetos, géneros y artistas. El personal de la DIBAM también dieron una presentación sobre la historia y los objetivos de su proyecto a Eleanor Fink, directora del Information Institute, y a otros miembros directivos del instituto.

Todas las presentaciones acerca de vocabularios y otros instrumentos de documentación se desarrollaron en el marco más amplio de las normas para la documentación del patrimonio cultural, cuyo ejemplo principal son las Categories for the Description of Works of Art. También hablamos del tema, cada vez más relevante, de los «metadatos» (o, sencillamente, datos sobre datos) en contextos interconectados¹⁰ y, asimismo, consideramos otra importante normativa para metadatos desarrollada por el Information Institute que es el resultado de años de trabajo para llegar a un consenso. Se trata del «Object ID», un conjunto de normas, breves y simples, para la identificación de la propiedad cultural con el fin de protegerla del tráfico ilícito, por ejemplo, o de contribuir a su recuperación en caso de pérdida o de robo¹¹.

Como ya he mencionado más arriba, uno de los aspectos más importantes que queríamos discutir durante la visita era la cuestión de la gerencia y la organización de proyectos. Stephen Toney, un experto en sistemas organizativos que ha asesorado al Information Institute durante muchos años, mantuvo una reunión con Lina Nagel y Marcela Roubillard para discutir cómo establecer objetivos accequibles y plazos de tiempo razonables para el complejo conjunto de proyectos que querían emprender; trataron también temas relacionados con el personal y los recursos técnicos que iban a necesitar, así como cuestiones técnicas como las imágenes digitales y la presencia en el Internet. Retrospectivamente, creo que hubiera debido dedicar más tiempo a estas cuestiones. En tutorías más recientes con colegas internacionales, hemos dedicado más tiempo y hemos dado más énfasis a cuestiones prácticas como, por ejemplo, la supervisión de correctores e investigado-

res, el control de la calidad, los objetivos y los resultados, así como a la gestión diaria de proyectos complejos que integran investigación, busca de equivalentes lingüísticos y registro y manejo de datos.

¿Cuáles son los resultados tangibles de la colaboración establecida durante aquellas dos semanas en las oficinas del Information Institute? Podemos afirmar que hemos obtenido varios resultados y que éstos continúan creciendo. Se ha terminado ya la versión final de las Categorías para la descripción de obras de arte que, publicada en forma de folleto, la DIBAM ha empezado a diseminar por Chile y el Information Institute espera distribuir por toda latinoamérica. La DIBAM ha redactado el borrador de un manual sobre procedimientos para la documentación de museos basado en las Categorías, y Lina Nagel ha empezado a incorporar estas directrices, junto con el AAT, TGN e ICONOCLASS, en sus cursos de documentación para estudiantes universitarios y profesionales de museos. La metodología para encontrar los equivalentes lingüísticos del AAT ya se ha establecido (este punto los discute con más detalle Marisol Jacas en su artículo) y el GII y la DIBAM continúan trabajando conjuntamente en este proyecto; hemos encontrado además nuevos colaboradores en el Getty Conservation Institute y en el Departamento de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad de Zaragoza, España¹². Las jerarquías de Obras visuales y de Estilos y periodos están esencialmente terminadas y el trabajo en la jerarquía de Materiales está muy avanzado, con más de 1.000 términos ya traducidos¹³. El Information Institute invitó a Lina Nagel y a Marcela Roubillard a formar parte del International Terminology Working Group, así que pudieron presentar su proyecto en la reunión más reciente del grupo, celebrada en París en septiembre de 1997.

Por encima de todos estos logros, que se han conseguido en un corto espacio de tiempo y con un equipo pequeño pero totalmente dedicado a su trabajo, creo que otro resultado importante es que la colaboración entre el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales y el Getty Information Institute puede servir de modelo a futuras relaciones de tutoría y colaboración. Para el éxito de tales relaciones es esencial que los participantes valoren la importancia de las normativas y de los vocabularios estructurados para la documentación del patrimonio cultural, que compartan objetivos comunes, que estén dispuestos a seguir un plan de trabajo muy bien definido y, lo que es más importante, que se avengan al trabajo duro y a prestar mucha atención al detalle.

Quisiera aprovechar esta oportunidad para señalar que nada de lo que he discutido hasta ahora hubiera sido posible sin la visión, la determinación y la dedicación de Lina Nagel, de Marcela Roubillard y de sus colegas en el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales. Espero que éste sea el comienzo de una larga colaboración entre nuestras instituciones y que nuestro trabajo sirva de modelo también a nuevas colaboraciones con instituciones de otros países.

Traducido al español por: Marisol Jacas-Santoll

- 1 Este documento se puede obtener en el World Wide Web site del Information Institute en <http://www.gii.edu/cdwa>. También se pueden solicitar al cdwa@getty.edu copias impresas o en diskette en español o en inglés. Las Categories han servido de base para la organización estructural de los datos de diversos proyectos importantes en Norteamérica, incluyendo entre otros AMICO (Art Museum Image Consortium), CIMI (Computer Exchange of Museum Information), MESL (el proyecto de Museum Educational Site Licensing), la Image Directory, la Visual Resources Association Core Data Elements, y el REACH (Record Export for Art and Cultural Heritage). El L'viv Index, un banco de datos del arte y de la arquitectura de Ucrania implementado bajo los auspicios del Ukrainian Research Institute de Harvard University, también ha adoptado las Categories como marco de desarrollo.
- 2 Desde 1988, había sido la editora encargada del Vocabulary Coordination Group y tenía bajo mi responsabilidad la publicación de las Categories for the Description of Works of Art y del banco de datos de la Union List of Artist Names (ULAN), cuya primera edición salió en 1994. El banco de datos completo se puede usar ahora como buscador Web en http://www.gii.getty.edu/ulan_browser. Hacia 1996 ya me había empezado a interesar en una cuestión tan importante como es la terminología multilingüe.
- 3 Petersen, Toni y Patricia Barnett, eds. Guide to Indexing and Cataloging with the Art & Architecture Thesaurus (Nueva York: Oxford University Press en nombre del Getty Art History Information Program, 1994).
- 4 Esta publicación se puede solicitar, en inglés, francés, italiano o español, a multi@getty.edu, o bien escribiéndome directamente al Information Institute.
- 5 Con el fin de adaptar las Categories a las necesidades específicas del material que tiene que documentar, el Centro de Documentación combinó dos categorías en dos casos (Fase con Edición, y Condición/Evaluación con Conservación/Restauración) y añadió dos subcategorías nuevas más específicas (Contexto - Arqueológico - Lugar de la Excavación - Yacimiento - División Estratigráfica, y Obras Relacionadas - Identificación - Número del Depositario. Este es el tipo de adaptación local que habían previsto los especialistas que redactaron las Categories cuando desarrollaron estas directrices generales para la documentación de obras de arte.
- 6 Como resultado del papel directivo del Getty en el International Terminology Working Group, se han celebrado «residencias» multilingües en Roma, París y Rouen; el resultado, que saldrá durante la primera mitad de 1998, es un Multilingual Lexicon of Religious Objects of the Roman Catholic Church, que se podrá obtener en CD-ROM gracias al Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, Roma; el Canadian Heritage Information Network lo publicará en su World Wide Web site (<http://www.pch.gc.ca>); y el Inventaire Général (una oficina del Ministerio de Cultura francés) lo publicará en soporte impreso.
- 7 Otro ejemplo dramático de como una traducción automática no puede tener en cuenta el contexto histórico específico de un término es asterisco del Multilingual Lexicon of Religious Objects mencionado arriba. Un programa de ordenador, obviamente, identificaría esta palabra como el símbolo, parecido a una pequeña estrella, que se usa como convención tipográfica. Sin embargo, en este lexicon en particular un asterisco se define como «un utensilio poco común, usado una vez en la liturgia papal, hecho de oro y en forma de estrella, que se colocaba en la patena donde había la Hostia que se administraría al papa».
- 8 Se puede acceder a los tres vocabularios estructurados del Getty a través del World Wide Web en http://www.gii.getty.edu/aat_browser, http://www.gii.getty.edu/ulan_browser y http://www.gii.getty.edu/tgn_browser.
- 9 Para más información se puede consultar <http://www.iconclass.let.ruu.nl>. Recientemente, el Istituto centrale per il catalogo e la documentazione en Roma finalizó una traducción al italiano del ICONCLASS; partes del sistema se han traducido al francés, al español y a otras lenguas.
- 10 El Getty Information Institute está preparando una publicación titulada Introduction to Metadata, que saldrá a finales de 1998.
- 11 Para más información sobre estas normas para la protección del patrimonio cultural del mundo, véase la contribución de Robin Thornes a esta revista, o se puede visitar también la página web Protecting Cultural Objects en <http://www.gii.getty.edu/pco.htm>.
- 12 El Getty Conservation Institute, que está desarrollando un informe de condición (español/inglés) para un proyecto conjunto de conservación en Oaxaca, México, ha ofrecido generosamente varias horas semanales de ayuda para investigación, especialmente para las jerarquías de Materiales y de Condiciones y efectos del AAT. El profesor Javier García del Departamento de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad de Zaragoza, director de un proyecto sobre la obra de Goya que se ha publicado en el World Wide Web, se puso en contacto conmigo para averiguar si algunos de los términos del AAT se habían traducido al español. Este es precisamente el tipo de relación retributiva que es esencial para realizar este tipo de trabajo: a cambio de recibir las jerarquías traducidas del AAT a medida que se vayan terminando, el Dr. García y su equipo van a revisarlas desde el punto de vista de expertos temáticos en la lengua resultante.
- 13 De momento, debido a la falta de tiempo y de personal, nos hemos limitado a traducir términos y a conectarlos a sus fuentes bibliográficas; sólo se han traducido aquellas notas de aplicación que se han considerado necesarias para la comprensión de ciertos términos, aunque lo ideal sería traducirlas todas (e incluso añadirlas allí donde falten en inglés).

VOCABULARIO NORMALIZADO PARA LA DOCUMENTACIÓN DE COLECCIONES:

ART & ARCHITECTURE THESAURUS

MARÍA PAZ ARACENA
LINA NAGEL Y RODRIGO PEÑA

*Historiadores del Arte
Centro de Documentación
de Bienes Patrimoniales*

E

l Art & Architecture Thesaurus (AAT) desarrollado por el Getty Information Institute (GII) es una herramienta que ayuda a la normalización del vocabulario en un sistema indexado, ordenado jerárquicamente, facilitando así la recuperación de la información. El investigador puede encontrarlo en una publicación compuesta de cinco volúmenes, en una versión digital o vía Internet en las páginas Web del GII¹.

Su estructura se compone de siete facetas en orden jerárquico lógico y coherente, y dentro de un contexto particular:

- **Faceta Conceptos Asociados:** Conceptos Asociados.
- **Faceta Atributos Físicos:** Propiedades y Atributos, Efectos y Condiciones, Elementos de Diseño, Color.
- **Faceta Estilos y Períodos:** Estilos y Períodos.
- **Faceta Agentes:** Gente, Organizaciones.
- **Faceta Actividades:** Disciplinas, Funciones, Eventos, Actividades Físicas, Procesos y Técnicas.
- **Faceta Materiales:** Materiales.
- **Faceta Objetos²:** Agrupación y Sistemas de Objetos, Tipos de Objetos, Componentes, Mobiliario, Vestimenta, Herramientas y Equipamiento, Armas y Municiones, Instrumentos de Medición, Contenedores, Artefactos Sonoros, Artefactos Recreacionales, Vehículos de Transporte, Obras Visuales, Medios de Cambio, Formas de Información.

1. MÉTODOS DE BÚSQUEDA Y APLICACIÓN

1.1 Facetas:

El investigador puede encontrar un término por dos formas de búsqueda y aplicación; la primera es la localización del término a través de facetas estructuradas que van de lo general a lo particular (jerarquías), permitiendo al investigador llegar sólo a la generalidad cuando desconoce el término o, cuando lo conoce llegar a individualizarlo en forma precisa:



Materiales

<combinación de material animal inorgánico/orgánico>

hueso

<hueso por forma>

cuerno

<dientes y componentes de dientes>

tes>

diente

colmillo

<componentes de dientes>

esmalte dental

dentina

marfil

<componentes de hueso>...

Las ventajas de búsqueda y aplicación que ofrecen las facetas y jerarquías al investigador son:

- Estar en un tema y contexto acotado, facilitando el campo de acción para cada etapa de la investigación.
- La estructura de las jerarquías va de lo general a lo particular, lo que posibilita el trabajo en primera instancia de un término a un nivel amplio; para que en etapas

posteriores o en tiempos más productivos puedan ser retomados y acotados en forma más precisa y adecuada.

1.2. Estructura Alfabética

El *Art & Architecture Thesaurus* posee una estructura alfabética que permite al investigador localizar un término específico para llegar a las jerarquías. Este término entrega sólo una descripción formal del objeto o el concepto y no su significado simbólico interpretativo.

hueso

MT 1313

Material orgánico y/o inorgánico compuesto principalmente por colágeno y fosfato de calcio que compone el esqueleto de muchos vertebrados...³

Este ejemplo muestra el término referencial del investigador (**hueso**), acompañado de su faceta; **MT 1313** que lo ubica en el contexto de **Materiales**.

El sistema alfabético permite que:

- Con la definición de los términos del AAT, el investigador puede saber si está utilizando adecuadamente el término⁴.

- Con un término aproximado o con variantes, se puede acercar a la nomenclatura adecuada o normalizada, por ejemplo:

Sillón de frailer; véase **frailer**
frailer TC 609

Usado en lugar de: **Sillón frailer**

Sillón de frailer

Silla, monje

Fraile, silla

Silla de monje

Silla de frai-

le

Este ejemplo muestra cómo el investigador puede buscar por diferentes alternativas que en definitiva son diferentes términos para un mismo objeto y siempre llegará al término principal **frailer** que es el término normalizado.

La aplicación del *Art & Architecture Thesaurus* en un sistema automatizado de documentación de colecciones, presenta las siguientes ventajas con respecto a otras herramientas conocidas:

- Permite mantener un vocabulario normalizado.
- Utilización a nivel internacional.
- Fácil de aplicar.
- Cubre una amplia área del conocimiento: bellas artes, arquitectura, artes decorativas y arqueología⁵.

2. BÚSQUEDA DE EQUIVALENCIAS AL ESPAÑOL

Desde septiembre de 1996, se desarrolla en el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales la versión española del *Art & Architecture Thesaurus*, realizada por un grupo de profesionales chilenos que dominan las materias que trata el AAT, en este caso historiadores del arte y un especialista en lingüística que trabaja en la revisión final de los términos en Los Angeles,

California.

Este grupo comenzó a trabajar en la traducción y búsqueda de equivalencias del *Art & Architecture Thesaurus*, definiendo naturalmente diferentes etapas de trabajo; algunas de las cuales tuvieron que ser modificadas posteriormente, para lograr una mayor eficiencia en el trabajo.

2.1 Traducción del tesoro

El primer paso fue la traducción del *Thesaurus* en computador por medio de un software automático. Esta se realizó por orden alfabético y se sometió a una posterior revisión por parte de los investigadores.

Esta etapa no fue exitosa; el computador tradujo los términos con un sentido literal impreciso, el cual no correspondía al término equivalente, perdiéndose su contexto⁶.

Además los términos estructurados en orden alfabético no conservan un orden jerárquico ni tampoco un tema común, teniendo siempre que indagar en su nota de aplicación para comprender su significado. Así en dos términos alfabéticamente consecutivos hay que transitar por dos jerarquías que obliga al traductor a interiorizarse en temáticas diferentes, por ejemplo:

- **rifling**: término correspondiente a la jerarquía de Procesos y Técnicas
- **rigaree**: término correspondiente a la jerarquía de Elementos de Diseño

Debido a lo anterior esta

etapa se suspendió y se decidió trabajar el AAT por jerarquías, donde los términos están relacionados temáticamente.

2.2 Traducción por Jerarquías:

Se tradujeron en forma inicial las jerarquías del AAT con el apoyo de dos diccionarios inglés – español:

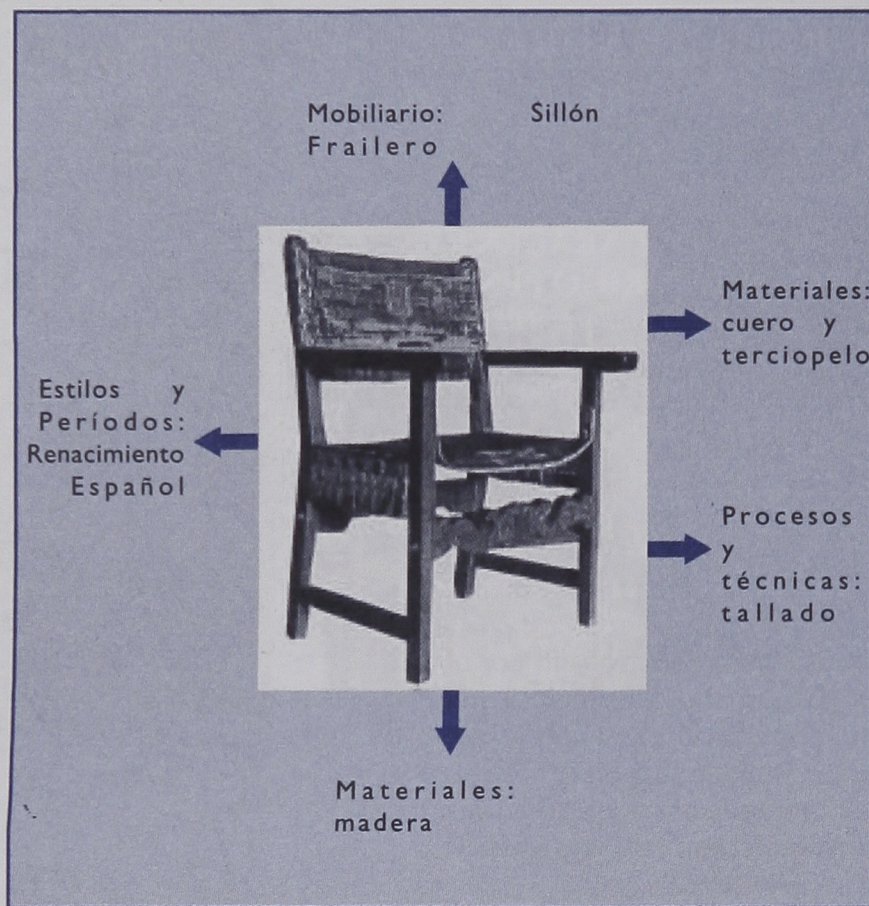
- Collins Spanish-English, English-Spanish Dictionary. London (Collins) 1987
- Simon & Schuster International Dictionary English-Spanish, Spanish-English, New York (Simon & Schuster) s.f.

Se decidió realizar esta traducción abarcando la totalidad de los términos (25.000), solucionando rápidamente términos conocidos por los investigadores (p.ej. **lithographs** = **litografía**) o términos comunes y familiares (p.ej. **table** = **mesa**), quedando éstos con una equivalencia exacta⁷.

Al finalizar esta etapa los términos quedaron divididos según su nivel o avance en la traducción de la siguiente manera:

- términos equivalentes definitivos (**table** = **mesa**)
- términos por resolver e investigar para precisar su equivalencia (**blending** = **combinar, mezclar**)
- términos sin resolver en el lenguaje inicial (**tying**)

La finalización de esta etapa de trabajo coincidió con el viaje a California de dos profesionales del Centro de Documentación



de Bienes Patrimoniales al Getty Information Institute, en donde se dio a conocer la totalidad de los términos trabajados. Tomando en conjunto con los profesionales del *Getty Information Institute* (GII) decisiones lingüísticas, conceptuales y metodológicas para ser aplicadas en las siguientes etapas de traducción y búsqueda de equivalencias.

2.3 Investigación y búsqueda de equivalencias por jerarquías:

Terminadas las etapas anteriores, se debieron abordar nuevamente la totalidad de los términos con una mayor profundidad, investigando y buscando equivalencias con el apoyo de bibliografía especializada que los investigadores seleccionaron para cada capítulo en bibliotecas universitarias⁸. Estos se preocuparon de encontrar para cada término el más común y sus acepciones, citando con precisión la fuente bibliográfica utilizada; quedando un término correctamente investigado de la siguiente manera:

• **blot drawing** (lengua inicial) = **borrones** (descriptor), **experimento con manchas** (descriptor alternativo).

Fuente bibliográfica: Diccionario Universal del Arte y de los Artistas. Barcelona (G. Gili) 1989, vol. I, pp. 158.

De este modo, el término queda respaldado por una bibliografía especializada que asegura su equivalencia y veracidad. Además, posibilita que otros investigadores puedan consultar las fuentes citadas. El uso de descriptores alternativos permite encontrar términos por sus diferentes acepciones.

2.4 Consulta y discusión de términos por temas específicos a investigadores:

Estas consultas se realizan por grupos temáticos de términos, que por su nivel de especialización no entregaron una total certeza en la búsqueda de su equivalencia. Las consultas se realizaron preferentemente a especialistas de la Dibam como fotógrafos profesionales, conservadores, restauradores, etc., los que entregaron un equivalente del término.

Así se consultó a una restauradora de papeles⁹ para un grupo de términos relacionados con su área de especialización, encontrando el equivalente más cercano:

• **waterleaf** (lengua inicial) = **papel sin apresto** (descriptor)

• **layout paper** (lengua inicial) = **papel rayado** (descriptor), **papel pautado** (descriptor alternativo)

También se consultó a especialistas por términos puntuales, los cuales no tienen equivalente en español, pero los investigadores tienen un término análogo en su vocabulario, por ejemplo una restauradora de monumentos arquitectónicos¹⁰ solucionó el siguiente término que fue traducido por nosotros textualmente como:

• **rising damp** (lengua inicial) = **protuberancia por humedad** (traducción textual)

El término equivalente entregado por la especialista es:

• **rising damp** (lengua inicial) = **elevación por capilaridad** (descriptor)

Estas consultas a especialistas también validan el término como equivalente y lo capacitan para ser usado en español.

Terminada esta etapa de investigación las jerarquías trabajadas quedan con aproximadamente un 5% de términos pendientes por investigar. En este momento el capítulo es enviado al GII -

por medio de correo electrónico y tradicional- donde la traductora revisa la totalidad de los términos.

2.5 Etapa final:

Con los términos definitivamente pendientes, posterior a la revisión de la especialista en California (menos del 1% por jerarquía), se elaboran listas que se mantienen vigentes mientras continúa la investigación de otras jerarquías en diferentes bibliotecas y textos. Estos términos se pueden dilucidar en cualquier momento producto de la adquisición de nuevos conocimientos.

3 DECISIONES METODOLÓGICAS

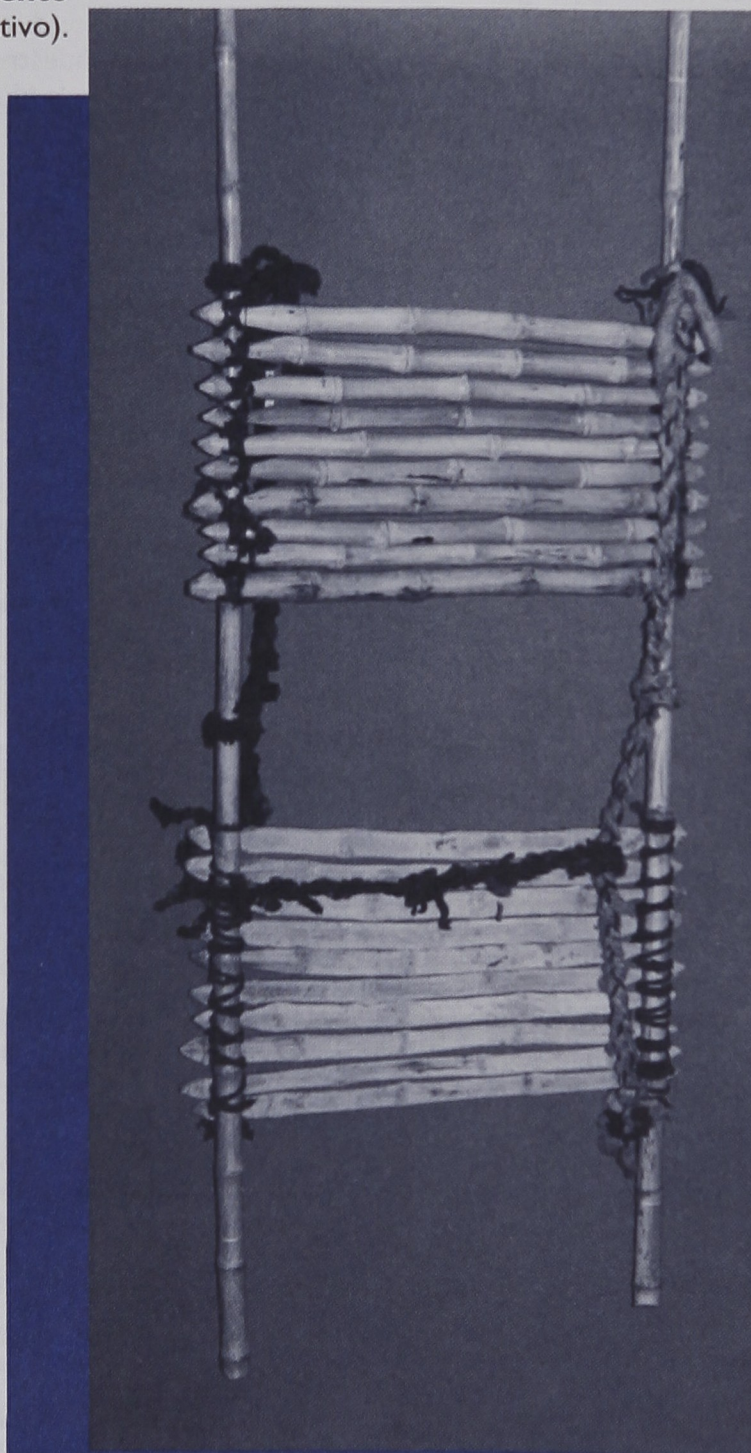
A continuación se mencionan metodologías generales aplicadas en las diferentes etapas de trabajo. Estas fueron discutidas, informadas y aprobadas por todos los integrantes del grupo de trabajo antes de ser adoptadas.

3.1 Uso de las palabras en singular:

El AAT estructura sus términos en plural; sin embargo nos pareció que en el idioma español se producen distorsiones en los términos, por lo que se decidió usar el singular en la traducción¹¹:

• **pastels** (Visual Works) (lengua inicial) = **pasteles** (Obras Visuales) (traducción textual)
pastel (Obras Visuales) (descriptor)

En este caso el término 'pasteles' no refleja la técnica plástica, sino que apunta a otro contexto temático.



- **Mobiles** (lengua inicial) = **móviles** (traducción textual) **móvil** (descriptor)

El plural se conservó sólo para los títulos, divisiones y subdivisiones de cada jerarquía; como son:

- **Condition and Effects** = **Condiciones y Efectos**
- **<Condition and Effects: Metals>** = **<Condiciones y Efectos: Metales>**

3.2 Uso de términos en lengua nativa:

Otra decisión fue mantener los términos en su lengua original cuando éstos son usados en forma habitual y no tienen equivalencia en español, manteniendo el singular en la lengua resultante:

- **Parkas** (lengua inicial) = **parka** (lengua resultante y descriptor)
- **Collages** (lengua inicial) = **collage** (lengua resultante y descriptor)
- **tondi** (lengua inicial) = **tondo** (lengua resultante y descriptor)
- **Andachtbilder** (lengua inicial) = **Andachtsbild** (lengua resultante y descriptor)

Para ser consecuente con la adopción del singular en la lengua resultante, consultaremos a especialistas en las diferentes lenguas que desconocemos, como las lenguas no occidentales; términos como **tanzaku**, **hashira – e**, **chuban**, etc., para llegar con certeza a su equivalente en singular.

3.3 Uso de descriptores alternativos:

Durante el proceso de búsqueda de equivalencias nos dimos cuenta que algunos términos tenían más de una acepción y que ambas eran correctas o usadas indistintamente en español, se adoptó el uso de **descriptores alternativos**¹², evitando la pérdida de la riqueza del término en nuestra lengua y facilitando la búsqueda por diferentes alternativas.

- **backing brick** (lengua inicial) = **ladrillo de refuerzo** (descriptor), **ladrillo de apoyo** (descriptor alternativo)
- **gouaches** (lengua inicial) = **gouache** (descriptor), **aguada** (descriptor alternativo)

En este caso se prefirió **gouache** como descriptor, ya que es de uso habitual en el lenguaje técnico, en libros no especializados se habla de **aguada**.

3.4 Uso de descriptores mixtos:

En los términos sin equivalencia en español se usaron diferentes alternativas: se mantiene el nombre del término en su lengua inicial, adoptándose como un término prestado¹³ junto a una breve definición, para que su contexto no se pierda en espera de un descriptor final.

- **hiphuggers** (lengua inicial) = **hiphuggers** (descriptor) **usualmente pantalones ajustados que caen sobre las caderas**

Se utiliza otro procedimiento cuando un término en la lengua inicial describe diferentes objetos, pero en la lengua resultante no tiene el mismo número de variantes, se decidió llamarlos de la misma manera, pero con una pequeña acotación entre paréntesis para diferenciarlos¹⁴:

- **clockmakers** (lengua inicial) = **relojero (de pared)** (descriptor)
- **watchmakers** (lengua inicial) = **relojero (de pulsera)** (descriptor)

3.5 Uso de términos prestados:

Otra decisión metodológica fue aplicada en términos que

adoptan una lengua extranjera en forma parcial o total, ya sea como términos prestados, neologismos, galicismos, anglicismos, etc.:

- **performance art** (lengua inicial) = **arte de performance** (descriptor)

Performance ha sido incorporada textualmente como término prestado y no tiene traducción al español ni variante que exprese su contexto.

Posteriormente se consultará el *Art & Architecture Thesaurus* a través de las páginas Web desarrolladas por el GII para completar el tesoro en español, incorporando nuevos términos que entrega esta versión dinámica y actualizando periódicamente la terminología, bajo pautas ya establecidas.

En general deseamos enfatizar la importancia que tiene este trabajo en la creación de un lenguaje normalizado en español para la documentación de colecciones de museos y nuestro interés por que esta labor tenga una continuidad en el tiempo, siguiendo con la traducción y búsqueda de equivalencias de las jerarquías faltantes, utilizando la metodología anteriormente mencionada.

Finalmente queremos destacar la relación armónica de trabajo que nos une con nuestros colegas del Getty Information Institute; especialmente a Murtha Baca y Marisol Jacas-Santoll, a los cuales reconocemos su constante apoyo y guía a nuestra labor para el logro de nuestros objetivos.

1 El AAT en las páginas Web permite una actualización permanente de sus jerarquías y contenidos; no así en las otras versiones. El AAT se actualiza con revisiones del Comité Editorial AAT o por sugerencia de investigadores externos. También permite una consulta masiva.

2 En esta faceta se encuentran todos los términos relacionados con arquitectura y construcción, la que se traducirá en una próxima etapa.

3 Art & Architecture Thesaurus, Vol. 3, pp. 183

4 En este momento no todos los términos tienen una definición en el AAT, situación que se está subsanando.

5 La arqueología clásica está ampliamente cubierta en el AAT, no así los términos correspondientes a culturas precolombinas. Solicitamos a arqueólogos y antropólogos contactarse con el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales para formar un grupo de investigación y sugerir al AAT términos específicos para su incorporación, o para la formación de un tesoro con terminología relativa a culturas del territorio chileno.

6 Vea en esta revista artículo de M. Baca: Una relación fructífera: La colaboración del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales y el Getty Information Institute.

7 International Terminology Working Group: Directivas para la Formación de equivalentes lingüísticos: Modelo basado en el Art & Architecture Thesaurus. Santa Mónica, Ca (Getty Information Institute) 1997, pp. 9.

8 Principalmente se trabajó en la Biblioteca Lo Contador, de la Facultad de Arte y Arquitectura de la Universidad Católica de Chile, biblioteca que facilitó el acceso a los dos investigadores.

9 Paloma Mujica restauradora de papeles, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Santiago, Chile. Ella trabaja en un proyecto conjunto de traducción de los paper del CNCR, el Canadian Conservation Institute y el Getty Conservation Institute.

10 Paula Valenzuela, restauradora de monumentos arquitectónicos, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Santiago, Chile.

11 International Terminology Working Group: Directivas para la Formación de equivalentes lingüísticos: Modelo basado en el Art & Architecture Thesaurus. Santa Mónica, Ca (Getty Information Institute) 1997, pp. 12. El texto plantea la posibilidad de elegir entre usar el plural o el singular de acuerdo a decisiones locales, dando como ejemplo que holandeses y alemanes optan por el singular preferentemente; y norteamericanos e ingleses ocupan el plural.

12 Vea en esta revista artículo de M. Jacas – Santoll: Notas sobre la elaboración de un tesoro bilingüe.

13 International Terminology Working Group: Directivas para la Formación de Equivalentes Lingüísticos: Modelo basado en el Art & Architecture Thesaurus. Santa Mónica, Ca (Getty Information Institute) 1997, pp. 10

14 Vea en esta revista artículo de M. Jacas – Santoll: Notas sobre la elaboración de un tesoro bilingüe.

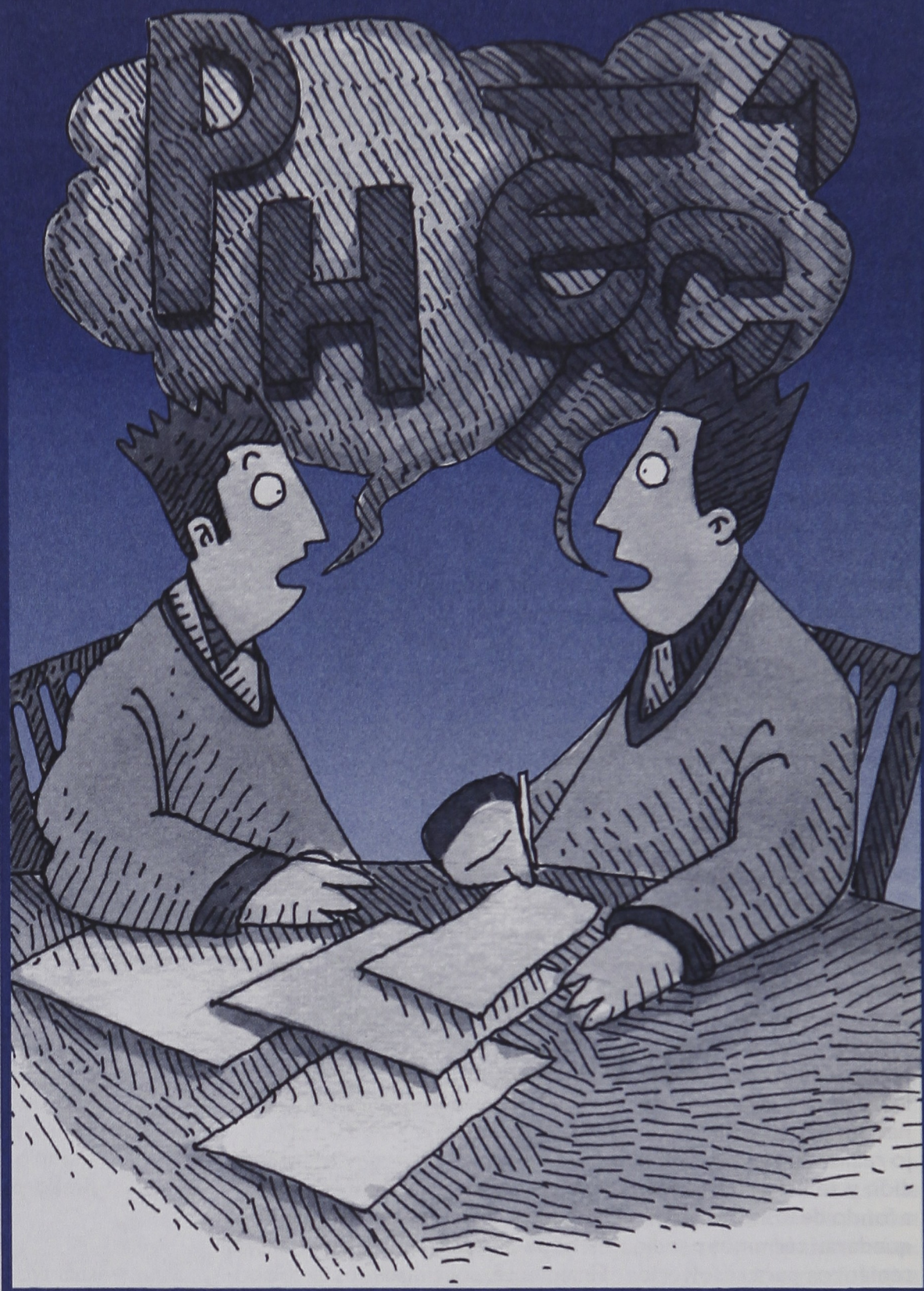
Notas sobre la elaboración de un tesauro bilingüe

MARISOL JACAS-SANTOLL

Doctor en Lingüística Comparada

Traductora Getty Information Institute

Cuando el Getty Information Institute, a través de Murtha Baca, me invitó a participar en el proyecto de buscar equivalencias españolas a los términos del *Art & Architecture Thesaurus* (AAT), creí —erróneamente— que se trataría de una tarea relativamente fácil. Tenía experiencia en la traducción de textos con lenguajes muy especializados, conocía esta clase de vocabularios controlados y contaba ya con una traducción inicial, llevada a cabo en Chile, de las *Categories for the Description of Works of Art* y de algunas de las jerarquías del *Art & Architecture Thesaurus* (AAT). Lo que más me preocupaba en aquel momento era el hecho de que íbamos a usar dos dialectos distintos del español para la traducción de los términos ingleses, puesto que nuestras colaboradoras en este proyecto (esto es, el personal del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile), hablan el dialecto de Chile y yo hablo el de España. Las diferencias dialectales entre los miembros del equipo se hicieron patentes, por ejemplo, en el uso de palabras de origen extranjero como **rol**. Esta palabra, que tiene un uso limitado en el dialecto castellano de España, aparecía en la versión inicial de las *Categories* (dentro de la categoría de materiales y técnicas). Se propuso, primero, sustituir **rol** por **papel**, pero nuestras colaboradoras chilenas no podían aceptar este término porque en su dialecto tiende a interpretarse en el sentido del "papel de un personaje en una representación". Finalmente, se llegó al acuerdo de usar la palabra **función**, ya que



captaba el sentido de **role** en el contexto de las *Categories* (es decir, la función del material empleado en la creación de una obra de arte), su campo connotativo era menos controvertido y, además, formaba parte del léxico común a ambos dialectos. En otras ocasiones ocurría que el significado de un término era distinto en uno y otro dialecto. Por ejemplo, el término inglés **print** (dentro de la jerarquía de Obras visuales del AAT) había sido traducido en Chile como **impreso**, pero en España **impreso** significa lo mismo que **formulario**; la traducción de **print** en el dialecto que se habla en España es **estampa**. Otras veces nos encontramos con que cada dialecto usaba una palabra distinta para un mismo término inglés; por ejemplo, el término **computer**, que forma parte del descriptor **computer drawings** en la jerarquía de Obras Visuales, se traduce en Chile como **compu-**

tador mientras que en España se usa la palabra **ordenador**. Ocurría también que, en el curso de una conversación, nuestras colegas usaban a veces palabras desconocidas para mí, como por ejemplo **pasantía** (en inglés **residency**) para referirse al período de dos semanas que pasaron en Santa Mónica. No cabe duda de que todas estas características dialectales reflejan la riqueza y de la diversidad de la lengua española. Sin embargo, se hubieran convertido en un obstáculo para el desarrollo de nuestro proyecto a no ser por la actitud flexible y abierta de Lina Nagel y de Marcela Roubillard, producto, sin duda, de su larga experiencia en el trabajo de equipo. Es de esperar que este tipo de dificultades surja de nuevo en el futuro, a medida que otros países de habla hispana deseen integrar términos de uso local en la versión bilingüe del AAT. En última instancia, nuestro objetivo es incorporar todas las variantes sugeridas por los usuarios del tesaurus mediante un código que permita identificarlas según el país de origen (por ejemplo, Ch para Chile, P para Perú, etc).

Una vez finalizada la traducción de las *Categorías*, la tarea más urgente con que nos enfrentábamos era establecer un método que nos permitiera coordinar el proyecto de equivalencia que estábamos a punto de comenzar. Antes de su visita a Santa Mónica, Lina Nagel y sus colaboradores en el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales ya habían completado la traducción inicial de varias jerarquías del AAT. Parecía lógico, por lo tanto, que el personal del Centro de Documentación, siguiendo con la línea de trabajo iniciada, fuera preparando la traducción preliminar de las jerarquías. En Los Angeles, bajo la supervisión de nuestra coordinadora, Murtha Baca, se revisaría el trabajo realizado por el Centro de Documentación y se llevaría a cabo una investigación a fondo de los términos problemáticos. Si después de esta fase aún quedaran términos pendientes, se pediría la ayuda de especialistas temáticos para resolverlos. Finalmente, solicitaríamos la colaboración de individuos o de instituciones que pudieran asistirnos en la revisión final de toda la jerarquía. Como objetivo inmediato nos propusimos terminar dos jerarquías, como mínimo, para finales de 1997, empezando con Obras Visuales y continuando después con Estilos y Períodos (seleccionamos las jerarquías que consideramos de un interés más general). Si terminábamos el trabajo antes del plazo fijado, empezaríamos a trabajar en la jerarquía de Materiales. Este plan inicial se fue cumpliendo tal y como habíamos previsto: a primeros de diciembre de 1997 ya habíamos terminado dos jerarquías, Obras Visuales (627 términos) y Estilos y Períodos (3.896 términos), y teníamos más de mil términos de Materiales (3.101 términos) traducidos. Entre tanto, Murtha había entrado en contacto con el Dr. Javier García, del Departamento de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad de Zaragoza, España, que junto con sus colegas está trabajando en la elaboración de un tesaurus muy detallado de la obra pictórica de



Goya. Una vez supo de nuestro proyecto, el profesor García nos ofreció la colaboración del Departamento de Historia del Arte de su universidad para la revisión final de Obras Visuales, y de otras jerarquías en el futuro.

La traducción al español de un vocabulario tan específico como el del AAT plantea numerosos problemas de índole lingüística, siendo el más frecuente la falta de correspondencia entre los términos del lenguaje inicial y los del lenguaje resultante. Este problema se manifiesta en términos como **happenings**, **affiches lacérées**, **vedute ideate** o **emakimono**, que no corresponden a ningún término español con el mismo significado. Ante la falta de equivalencia, sería una idea tentadora dar una breve definición en español; por ejemplo, **happenings** = *espectáculos artísticos improvisados en los que participa el público*; **affiches lacérées** = *capas de pósters despegados*; **vedute ideate** = *escenas realistas cuyos elementos son completamente imaginarios*; y **emakimono** = *rollo japonés*. Sin embargo, estas frases son demasiado largas como para ser descriptores válidos. Así pues, es preferible en estos casos tomar el término del lenguaje inicial sin modificaciones y adoptarlo en el lenguaje resultante como término prestado.

Puede ocurrir también que un término exprese un concepto en el lenguaje inicial para el que existe más de un término en el lenguaje resultante (por ejemplo, **clinker brick** se puede traducir al español como **ladrillo escoriado** o como **ladrillo de campana**). La solución que elegimos para estos casos de equivalencia de términos únicos a términos múltiples fue designar un término (por ejemplo, **ladrillo escoriado**) como descriptor e introducir el otro término (**ladrillo de campana**) en el tesaurus como variante.

A veces se da un caso más complicado en el que un término en el lenguaje inicial denota un conjunto de objetos cada uno de los cuales se expresa con un término distinto en el lenguaje resultante. Esta situación la ilustra el término inglés **print**, que puede traducirse (en el contexto del AAT) como **grabado**, **estampa** o **impresión**. La solución a este tipo de correspondencias inexactas ha de buscarse en la misma estructura semántica del tesaurus. Considérense, por ejemplo, los términos **negative prints**, **color prints** y **niello prints** en su configuración jerárquica

```

<visual works by medium or technique>
  photographs
    <photographs by form>
      positives
        photographic prints
          negative prints
[...]
prints
  <prints by process or technique>
    color prints
    <prints by process: transfer method>
      intaglio prints
        engravings
          niello prints

```

Podemos asignar a estos términos ingleses sus equivalencias en español simplemente observando la posición que ocupan en la

jerarquía: **negative prints** tiene como término más genérico **photographic prints**, lo cual indica que su equivalente en español ha de ser **impresión negativa**; el término más genérico para **niello prints** es **engravings**, por consiguiente este término ha de corresponder a **grabado al niello** en español; finalmente, **color prints** está bajo el término más genérico **prints** (definido, en términos generales, como obras pictóricas producidas a través de la transferencia de imágenes por medio de una matriz), por lo tanto este término debe corresponder a la expresión **estampa en color**. Tenemos pues la siguiente estructura jerárquica en español:

<obras visuales según el medio o la técnica>
 fotografía
 <fotografías según la forma>
 positivo
 impresión fotográfica
impresión negativa
 [...] **estampa**
 <estampas según el proceso o la técnica>
estampa en color
 <estampas según el proceso: método de transferencia>
 estampa en intaglio
 grabado
 grabado al niello

A veces la red de conexiones semánticas implícitas en la configuración jerárquica del AAT no basta para resolver la vaguedad de un término. Considérese, por ejemplo, el término **copy prints (= reproducción fotográfica)**:

<visual works by medium or technique>
 photographs (= fotografía)
 <photographs by form>
 positives (= positivo)
 photographic prints (= impresión fotográfica)
copy prints (= reproducción fotográfica)

Tanto **copy prints** como su equivalente en español, **reproducción fotográfica**, son descriptores con un significado tan impreciso que ni su posición jerárquica nos permite aclarar su sentido exacto. La única manera de determinar su campo semántico es recurrir a su nota de aplicación, según la cual estos descriptores denotan una impresión fotográfica que reproduce una obra bidimensional, como por ejemplo un dibujo, una pintura u otra fotografía. Aunque en esta etapa del proyecto no estemos traduciendo las notas de aplicación de todos los términos (no tenemos ni el personal ni el tiempo suficiente), sí que traducimos las notas de aplicación de descriptores que, como **reproducción fotográfica**, son demasiado ambiguos.

Es posible también que un término en el lenguaje inicial no tenga un equivalente exacto en el lenguaje resultante, pero que pueda ser traducido por un término con un significado más genérico o más específico, es decir, por un término parcialmente equivalente. Cuando estábamos trabajando en la jerarquía de Estilos y Periodos, encontramos un caso interesante de equiva-



lencia parcial en la que un término inglés, **Native American**, había perdido su equivalente exacto en español, **nativo americano**, debido a un proceso de erosión semántica que no afectó al término español. En español **nativo americano** simplemente significa "alguien nacido en América", independientemente de cuál sea su origen étnico. Sin embargo, en inglés americano **Native American** se refiere a individuos pertenecientes a los grupos étnicos que habitaban América antes de la llegada de los europeos; es decir que esta palabra ha tomado el significado que antes se expresaba con el término **American Indian**. En el contexto del AAT **Native**

American funciona como término más genérico para estilos y periodos de los amerindios, pero a nosotros nos pareció poco probable que un usuario de un país de habla hispana buscara el término **quechua**, por ejemplo, partiendo del término más genérico **nativo americano**. Por consiguiente, decidimos usar en su lugar el término **amerindio**, que es el término comúnmente usado entre los hablantes de español para denominar a los indios americanos. Este ejemplo demuestra también que para determinar el contenido semántico de un término no basta con examinar su denotación y sus relaciones estructurales con los otros términos de la jerarquía; es necesario tener en cuenta también los factores culturales que alteran el contexto lingüístico del término.

A los problemas de tipo conceptual que acabamos de discutir se añaden otros que resultan de las diferencias morfológicas entre el lenguaje inicial y el lenguaje resultante. Por ejemplo, la terminación inglesa **[-(i)an]** se puede traducir al español como **[-(i)ense]** o como **[__ + o/a]**, donde la terminación se conserva y la elección de **[o]** o **[a]** depende de la palabra con la que concuerde. Considérense los ejemplos siguientes:

Clactonian (período paleolítico europeo) = **clactoniense**
Dabban (período paleolítico africano) = **dabbense**
Danuvian (período neolítico europeo) = **danuviano**

No es posible, sin embargo, predecir con seguridad cuál de estas dos opciones será la correcta para una determinada palabra porque no hay una regla morfológica general que lo determine. Además, hay muchas otras palabras cuya terminación morfológica parece seguir un paradigma completamente distinto, como lo indican los ejemplos siguientes:

Scythian (estilo persa) = **escita**
Chalcidian (estilo de cerámica griega) = **calcídica**

En la palabra **Scythian**, la terminación **[-ian]** ha sido reemplazada por **[-a]** en español, mientras que en **Chalcidian** ha cambiado a **[-ica]**. Estos ejemplos demuestran claramente que el traductor no puede confiar en sus propias intuiciones lingüísticas cuando se trata de la morfología de las palabras. A no ser que conozca la palabra de antemano, deberá investigar a fondo en los textos especializados.

El mismo cuidado se ha de aplicar a las palabras extranjeras que aparecen en el lenguaje inicial, ya que a menudo se transcriben de forma distinta en el lenguaje resultante. Por ejemplo, los

términos **Mousterian** (período paleolítico europeo) y **Campignian** (período mesolítico europeo) se transcriben en español, de acuerdo con la ortografía fonética de la lengua, como **musteriense**, donde el grupo vocálico [ou] resulta en [u] y **campiñense**, donde [gn] se transcribe como [ñ]. Sin embargo, ni siquiera en estos casos es posible apoyarse en generalizaciones, como lo demuestra el término **Aurignacian** (período paleolítico europeo), que, de acuerdo con lo que acabamos de decir, debería transcribirse como **oriñacense**, pero cuya forma correcta en español es **auriñacense**.

Otro contraste entre la morfología del lenguaje inicial y la del lenguaje resultante radica en el distinto ámbito de aplicación de determinados procesos morfológicos. Por ejemplo, los adjetivos derivados de nombres propios como **Praxitelean** (estilo de escultura griega) o **Trajanic** (período o estilo romano) son el resultado de un proceso morfológico que tiene una aplicación más general en inglés que en español. Por lo tanto, en muchos casos sería un error traducir literalmente el término inglés al español (aunque haya excepciones como **Antonine** = **antonino** o **Edwardian** = **eduardiano**). Si no se sabe con seguridad si existe el adjetivo derivado, es mejor usar el nombre propio, ya que la posición del término en la jerarquía bastará para determinar su significado. Como muestra la sección de la jerarquía en la que figuran **Trajano** y **Adriano**, los términos más genéricos indican claramente que se trata de estilos o períodos imperiales romanos:

Romano (estilo o período)

Imperial (romano)

Trajano (= **Trajanic**)

Adriano (= **Hadrianic**)

Antonino (= **Antonine**)

Además de los problemas estrictamente lingüísticos que hemos discutido en las secciones precedentes, la traducción del AAT presenta cuestiones de estilo para las que a menudo no hay directrices generales; por consiguiente, el equipo a cargo de la traducción tiene que crear sus propias reglas. Esta situación se nos planteó, por ejemplo, con los nombres geográficos. Decidimos aplicar los criterios siguientes: traducir al español los nombres de países, ciudades, grandes regiones, mares y ríos (**New York** = **Nueva York**, **Great Lakes** = **Grandes Lagos**, **Mississippi River** = **río Misisipí**), conservando siempre el nombre original como variante, y dejar sin traducir los nombres toponímicos, como **Maples Mills**, **Cold Springs** o **Indian Knoll**. Decidimos también que no traduciríamos los nombres de estilos artísticos característicos de una determinada región o país, como **Pilgrim** (estilo colonial norteamericano) o **Arts and Crafts** (estilo británico moderno), pero sí que traduciríamos los nombres de movimientos artísticos que hubieran tenido una influencia importante a nivel internacional, como por ejemplo **Abstract Expresionism** = **Expresionismo abstracto**. Si entre los especialistas se usara tanto el término español como el término que aparece en el lenguaje inicial, entonces el término español se introduciría en el tesoro como variante (**Art Informel/Arte informalista**). La cuestión más importante es, en definitiva, asegurar el máximo de puntos de acceso para cada

término, ya que no es posible predecir con seguridad si el usuario iniciará su búsqueda usando la forma **Mississippi** o **Misisipí**, por ejemplo.

Encontrar equivalencias lingüísticas para los términos del AAT es una tarea difícil incluso para un traductor con experiencia en este tipo de vocabularios tan específicos y estructurados. Los problemas que plantea son complejos y de índole muy diversa; no hay soluciones simples, hay que ir paso a paso, analizando cada caso individualmente y documentando los resultados obtenidos en los textos especializados. Es un proceso lento y laborioso que hay que aplicar a un volumen inmenso de términos, y es por ello que el proyecto tiene que estar cuidadosamente organizado. Como he mencionado anteriormente, el proyecto se dividió desde el principio en cuatro etapas consecutivas: (i) traducción inicial, (ii) primera revisión (incluyendo investigación adicional), (iii) consulta con expertos temáticos y (iv) revisión final de la jerarquía completa. Es evidente que un proyecto de este tipo sólo se puede concebir como un trabajo de equipo, puesto que ningún individuo posee el vasto caudal de información lingüística y temática que se requiere para llevarlo a cabo. Nuestro equipo funciona de forma descentralizada, en el sentido de que una parte del equipo trabaja en Chile y la otra en Los Angeles. Al principio, esta situación creó algunos problemas porque no contábamos con la tecnología necesaria para comunicarnos con la facilidad y la rapidez necesaria (el Centro de Documentación no tenía correo electrónico cuando empezó nuestra colaboración). Sin embargo, una vez resueltos los problemas técnicos, la descentralización ha resultado ser una ventaja: tenemos acceso a más recursos bibliográficos de los que tendríamos si todos los miembros del equipo trabajaran en el mismo lugar y, además, esto nos ha permitido ponernos en contacto más fácilmente con especialistas tanto en Chile como en Estados Unidos. Para llevar a término un proyecto como este, no es suficiente con que exista una comunicación efectiva entre los miembros del equipo ni con que éstos se comprometan a trabajar con tenacidad; lo más importante es que todos estén de acuerdo respecto al objetivo final del proyecto, que ha de ser generar equivalencias lingüísticas para un tesoro preexistente conservando intacta su estructura, es decir, sin "vacíos" ni omisiones y sin alterar las relaciones jerárquicas entre los términos.

Antes de terminar quisiera dar las gracias a Lina Nagel, a Marcela Roubillard y a sus colegas del Centro de Documentación, cuya perseverancia, entusiasmo y dedicación han sido una inspiración para todos en los momentos en que este proyecto nos parecía inabarcable. Tampoco hubiera sido posible iniciar este trabajo sin todos los recursos que tenemos a nuestra disposición, desde la magnífica colección del Getty Research Library hasta la infraestructura técnica del Getty Information Institute. Recientemente, este proyecto ha ido más allá de los confines del Information Institute para convertirse en una obra en la que colaboran también otros institutos del Getty: el Conservation Institute ha aportado la ayuda de un miembro del personal, que nos asiste en la investigación, y, además, nos permite usar el material de su sala de lectura. Con un equipo tan dedicado y con tan grandes recursos a nuestra disposición, no es de extrañar que hayamos alcanzado nuestra meta inicial en tan corto espacio de tiempo y sin comprometer la calidad intelectual de los resultados. Espero que este proyecto sea el primero de una larga serie de colaboraciones entre las personas y las instituciones que lo han hecho posible.

La documentación de objetos culturales

JOSEPH BUSCH

*Program Manager, Standards and Research Databases
Getty Information Institute*

La documentación de objetos culturales es la base sobre la que se apoyan todas las actividades de un museo: la conservación, la educación, la investigación y la financiación de estas actividades. Empezando con un inventario básico, los museos pueden agregar a éste núcleo inicial la información acumulada durante el ciclo vital de un objeto en una colección determinada. A lo largo del tiempo, la suma de la información obtenida sobre un objeto puede llegar a tener un valor estratégico para los museos. Esta información puede ser usada una y otra vez con fines distintos y con cada nuevo uso su valor aumenta. Comenzando con una descripción simple que describa el objeto de forma única, la información reunida a lo largo del tiempo sobre su procedencia, interpretación, conservación, exposiciones, préstamos, etc., puede convertirse en una rica colección de enlaces entre distintos registros de documentación.

Para transformar una colección *ad hoc* de curiosidades en una colección significativa de objetos -es decir, un museo- una de las claves principales es la documentación. Un buen programa de documentación depende de la implementación y del uso de cierto número de estándares, cada uno de los cuales está diseñado para desempeñar determinadas funciones. Algunos de estos estándares ya existen, pero hay que ponerlos en práctica. Otros estándares tienen que ser mantenidos, ampliados y enriquecidos y aún otros estándares tienen que ser desarrollados.

MODELO DE ESTÁNDARES DE INFORMACIÓN

La misión principal del Getty Information Institute es consolidar la presencia, la calidad y el acceso a la información cultural a través del desarrollo y la promoción de estándares de información. En 1993, Eleanor Fink (la directora actual del Getty Information Institute) presentó un modelo de estándares de información para el mundo del arte en una conferencia internacional en Ravello, Italia¹. El Getty Art History Information Program (llamado ahora Information Institute) y el Documentation Committee of the International Council of Museums (CIDOC) prepararon, y posteriormente, publicaron un folleto en el que se describían los distintos tipos de estándares necesarios para la

creación y el intercambio de información sobre el patrimonio cultural². Este modelo aún ahora ofrece un marco de discusión válido sobre los estándares necesarios para la documentación de las colecciones de los museos. Este modelo consta de cuatro componentes -contenido de datos, valor de datos, estructura de datos y estándares de arquitectura de sistemas. La figura 1 actualiza el modelo e ilustra los tipos de recursos de información regidos por el uso de cada uno de los estándares.

Así como el valor de datos y el contenido de datos son válidos para todo tipo de documentación, tanto manual como informatizada, la estructura de datos y los estándares de arquitectura se usan principalmente en aplicaciones informatizadas. Los museos siempre deberían tener en cuenta el uso que su documentación pueda tener en el futuro. A medida que se generalice el uso de ordenadores personales y aumente el número de redes de información, será más asequible para los museos adoptar esta tecnología en el futuro. Una de las razones fundamentales para la adopción de estándares de documentación es la protección del contenido intelectual para que pueda trasladarse de un ámbito a otro del papel al medio electrónico, así como de un sistema de ordenadores a otro.

ESTÁNDARES DE CONTENIDO DE DATOS ¿QUÉ SON?

La documentación de los museos debería basarse en estándares de contenido de datos, o reglas, para definir las categorías de información -o metadatos- que se necesitan para distintos fines. Los estándares de contenido de datos tienen diversas finalidades, como por ejemplo:

- SPECTRUM para organizar colecciones del patrimonio cultural³,
- *Categories for the Description of Art* para una descripción académica de los objetos culturales⁴,
- *CIMI Access Points* para la búsqueda de la información de los museos⁵,
- Object ID para la protección de los objetos culturales⁶ y
- *Dublin Core* para localizar documentos en la World Wide Web⁷

ESTÁNDARES DE VALOR DE DATOS -SEMÁNTICA

Los estándares de valor de datos —o sea, los vocabularios— son nombres de personas, lugares y cosas, es decir, son la manera en que se busca la información. Son los “mapas” que conducen a la terminología necesaria para crear o para completar estructuras de datos. Sirven también para buscar e investigar, así como para clasificar, organizar y pensar sobre la información encontrada. Los museos deberían emplear para su documentación estándares terminológicos de uso común:

- El *Art & Architecture Thesaurus* (AAT) para los nombres de objetos, materiales y técnicas, estilos y períodos u otros atributos⁸.
- La *Union List of Artist Names* (ULAN), así como el *Name Authority File* (NAF) de la Library of Congress para los nombres de personas y de organizaciones⁹.
- Los *Library of Congress Subject Headings* (LCSH) para temas generales, y el *Thesaurus for Graphic Materials: Subjects de la Library of Congress* para temas generales de imágenes¹⁰.
- Los *Descriptive Terms for Graphic Materials: Genre and Physical Characteristics Headings* de la Library of Congress para tipos de materiales gráficos¹¹.
- El *Getty Thesaurus of Geographic Names* (TGN) para nombres de lugar históricos y actuales¹².
- La *Revised Nomenclature for Museum Cataloging* para la clasificación de artefactos¹³.
- El *ICONCLASS, an Iconographic Classification System* para materias y temas iconográficos del arte occidental¹⁴.

ESTÁNDARES DE ESTRUCTURA DE DATOS -SINTAXIS

Los estándares de estructura de datos garantizan que cada modalidad de información —sonido, imagen, texto y números— sea correctamente comunicada, de modo que pueda ser leída y visualizada o reproducida por un sistema de ordenadores. La mayoría de las tecnologías que sirven para codificar las estructuras de contenido de datos son estándares elaborados por el sector informático. Ya existen estándares de estructura de datos, como los mencionados a continuación, que facilitan la comunicación y la presentación de paquetes de información:

- Los formatos MARC para registros de catálogos de biblioteca¹⁵,
- Las definiciones tipo documento SGML o, para documentos electrónicos complejos, los DTD¹⁶,
- HTML para documentos Web¹⁷,
- JPEG y GIF para imágenes digitales,
- WAV para audio y
- MPEG para imágenes móviles.

ESTÁNDARES DE ARQUITECTURA DE SISTEMAS -SERVICIOS

La integración de la información de los museos requiere sistemas que puedan comunicar con otros sistemas para llevar a cabo los llamados *servicios*. Los estándares de sistemas y de



Figura 1

Modelo de estándares de información para la documentación del patrimonio cultural internacional.

arquitectura hacen que la comunicación entre sistemas sirva de apoyo a la *interoperabilidad* es decir, la capacidad de los datos y del software de funcionar en un sistema distinto del que los creó. Los sistemas cuyas reglas son del dominio común —no secretos de propiedad— y con los que se puede establecer un enlace sin que sean necesarios conocimientos especiales se llaman *sistemas abiertos*. Ya existen muchos estándares de arquitectura de sistemas que permiten la interoperabilidad de los sistemas para prestar servicios a los usuarios:

- El *Internet Protocol* o IP es un conjunto de estándares técnicos que permiten la distribución del correo electrónico, la transferencia de archivos así como otros paquetes de información a usuarios de todo el mundo.
- El *HTTP* o Hypertext Transfer Protocol es un conjunto de estándares técnicos que permiten la interoperación de los servidores y de los visualizadores (“browsers”) de la World Wide Web, independientemente del tipo de sistema que se use.
- El *Z39.50* es un protocolo que permite la búsqueda en el Internet de catálogos de bibliotecas universitarias y públicas, así como las bibliotecas de organismos gubernamentales de todo el mundo¹⁸.

Como sucede con los estándares de estructura, los estándares de arquitectura de sistemas los determina el sector informático y la mayoría de los aspectos técnicos de estos estándares van más allá del dominio de las instituciones culturales. Sin embargo, es extremadamente importante que los suministradores de la información de los museos implementen estándares técnicos y usen ciertos protocolos. También es importante reconocer que la manera en que se implementan los estándares de contenido de datos, de valor

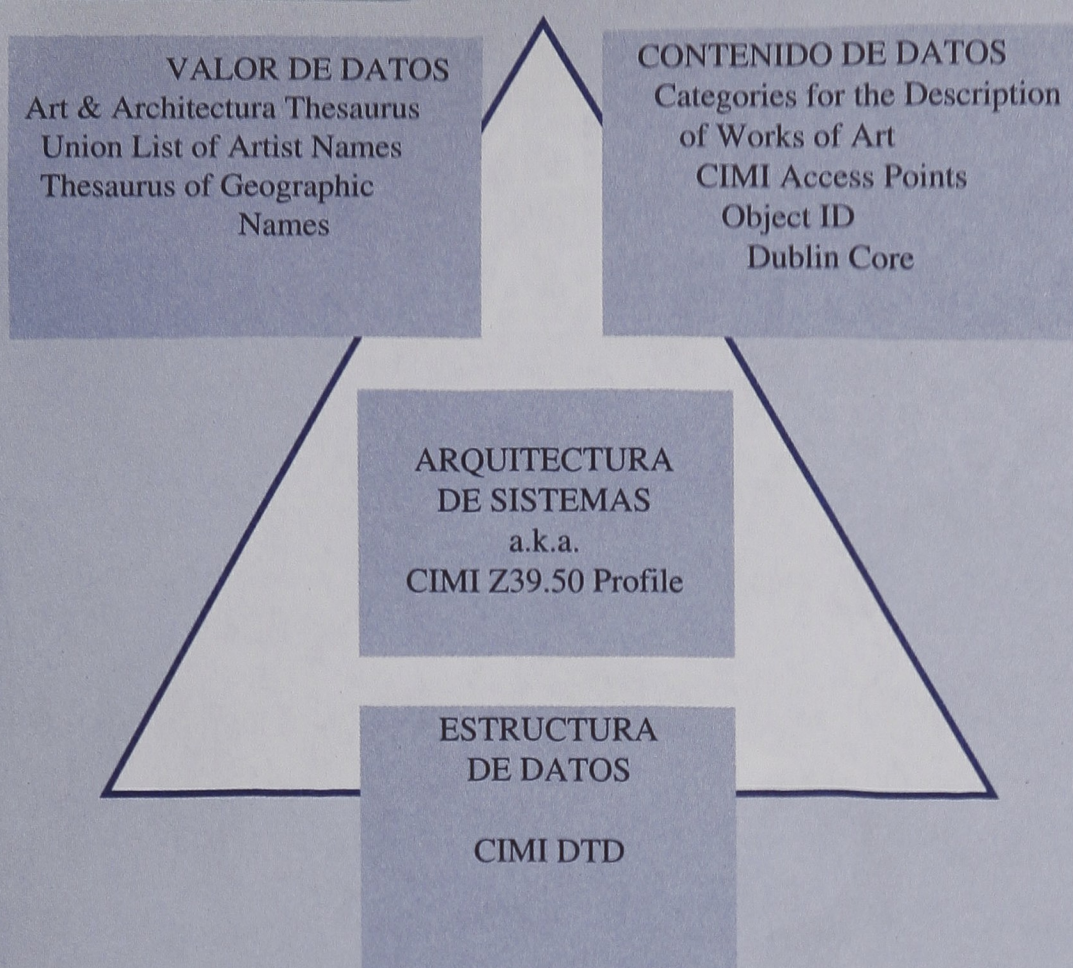


Figura 2 Proyectos del Getty Information Institute y otras iniciativas relacionadas con los estándares de información mencionados en este artículo.

de datos y de estructura de datos afecta los sistemas de servicios que se pueden ofrecer y la calidad de estos servicios. Sólo si se han empleado estándares de *contenido de datos* para identificar los campos en los que el usuario desea realizar su búsqueda -por ejemplo, creador, título o tema -será posible que esta búsqueda pueda traducirse al esquema usado por otro sistema. Los *CIMI Access Points* y el *Dublin Core* han sido

usados como implementaciones del Z39.50 para que el acceso a los catálogos de los museos no esté supeditado al uso de un sistema en particular. Sin embargo, el protocolo Z39.50 no siempre es un componente estándar de los sistemas implementados en museos, archivos y bibliotecas. Sólo el uso de estándares de valor de datos garantiza que los valores de datos empleados por el usuario puedan ser ampliados con términos adicionales o diferentes que hagan posible una búsqueda más genérica o más específica. El instrumento de búsqueda "a.k.a" del Getty Information Institute usa el AAT y el ULAN para proporcionar un acceso más amplio a distintos bancos de datos de información cultural¹⁹.

Resumen

En este artículo se ha dado una introducción general a estándares de datos para la documentación de museos, enfatizando por qué es importante cada uno de los distintos tipos de estándares y la posible interacción entre ellos. La figura 2 ofrece un resumen de los proyectos del Getty Information Institute y de otras iniciativas relacionadas con cada una de los tipos que ofrece el modelo de estándares de información. Combinando el patrocinio y la educación, las metodologías y los instrumentos de investigación con proyectos de demostración, el Information Institute aspira a trabajar conjuntamente con la comunidad del patrimonio cultural mundial en la documentación de nuestro presente y de nuestro pasado colectivo para que sea accesible en el futuro.

NOTAS

- 1 Eleanor E. Fink, "Observations on the Development of Art Information Standards in North America and Europe". 4 *Archeologia e Calcolatori* 1993, págs. 269-280.
- 2 *Developments in International Museum and Cultural Heritage Information Standards*. Santa Monica, Calif.: J. Paul Getty Trust, 1993. Se puede obtener en <http://www.nrm.se/cidoc/stand1.htm>.
- 3 El estándar de SPECTRUM, desarrollado por la Museum Documentation Association, define 20 operaciones llevadas a cabo por los museos y los estándares de datos que requieren. Se puede solicitar en <http://www.comlab.ox.ac.uk/archive/other/museums/mda/index.htm>.
- 4 Las *Categories for the Description of Works of Art* (CDWA) elaboradas por el Getty Information Institute y el College Art Association se puede obtener en <http://www.gii.getty.edu/cdwa>. Existe también una traducción de este texto al español, bajo el título de *Categorías para la descripción de obras de arte*, y se puede solicitar por correo electrónico a multi@getty.edu.
- 5 Se puede obtener información sobre el Consortium for the Computer Interchange of Museum Information *CIMI Access Points* en <http://www.cimi.org/cimi/>.
- 6 El *Object ID*, elaborado por el Getty Information Institute en colaboración con el Consejo de Europa, la UNESCO y el International Council of Museums (ICOM), se puede obtener en <http://www.gii.getty.edu/pco/>.
- 7 Se puede obtener información *Dublin Core* en <http://www.gii.getty.edu/pco/>.
- 8 El *Art & Architecture Thesaurus* (AAT), elaborado por el Getty Information Institute, es accesible en http://www.gii.getty.edu/aat_browser/.
- 9 El *Union List of Artist Names*, elaborado por el Getty Information Institute, es accesible en http://www.gii.getty.edu/ulan_browser/.
- 10 El Library of Congress Cataloging Distribution Service distribuye los Library of Congress Subject Headings (LCSH) en formato microficha y CD-ROM. Se pueden solicitar a través del <http://lcweb.loc.gov/cds/lcsh.html>.
- 11 Los *Descriptive Terms for Graphic Materials: Genre and Physical Characteristics Headings* (con 600 términos, elaborado por la Library of Congress Prints and Photographs Division, con aportaciones de otros archivos fotográficos) son accesibles en <http://lcweb.loc.gov/rr/print/tgm2/>.

- 12 El *Getty Thesaurus of Geographic Names* (TGN), elaborado por el Getty Information Institute, será accesible en http://www.gii.getty.edu/tgn_browser/.
- 13 *The Revised Nomenclature for Museum Cataloging*. James A. Blackaby, Patricia Greene y el Nomenclature Committee, American Association for State and Local History, Nashville, TN, 1988.
- 14 El ICONCLASS Research & Development Group (IIRDG) actualmente mantiene el ICONCLASS, que es un sistema de clasificación para la iconografía. Se puede encontrar una guía completa y referencias a la primera versión electrónica del ICONCLASS Classification System en <http://iconclass.let.ruu.nl/texts/browser.htm>.
- 15 El MARC (Machine-Readable Cataloging) es una estructura de datos para codificar registros de catálogo de biblioteca implementado por medio del estándar de estructura de datos ASN1 (el ASN1 es respecto al MARC lo que SGML es respecto al HTML. Véase: <http://lcweb.loc.gov/marc/>).
- 16 El SGML (Standard Generalized Markup Language) es un estándar de estructura de datos para expresar relaciones entre elementos de información (incluyendo elementos de multimedia (dentro de un documento). Un paquete de estructuras de datos explícitas expresadas en este lenguaje está codificado en paquetes llamados DTD o definiciones tipo documento. El más conocido y corriente de los DTD es el HTML. El Standard Generalized Markup Language fue identificado como un estándar de estructura de datos en *Standards Framework for the Computer Interchange of Museum Information*. El *CIMI Framework* se puede obtener en <http://www.cni.org/pub/CIMI/www/framework.html>.
- 17 El HTML (Hypertext Markup Language) es un SGML DTD que representa la lengua franca de la World Wide Web. Sirve para indicar cómo deben ser estructurados los elementos de información, así como para hacer explícitas las relaciones intradocumentales e interdocumentales que se pueden seguir en la Web.
- 18 La Library of Congress es el organismo que mantiene el Z39.50. Véase el <http://lcweb.loc.gov/z3950/agency> para obtener información sobre el Z39.50.
- 19 Se puede acceder al a.k.a., el instrumento de búsqueda experimental del Getty Information Institute, en <http://www.gii.getty.edu/aka/>.

DESENCUENTRO / ENCUENTRO DE UNA COLECCIÓN DE CERAMIOS PITREN DE LA COSTA DE ARAUCO

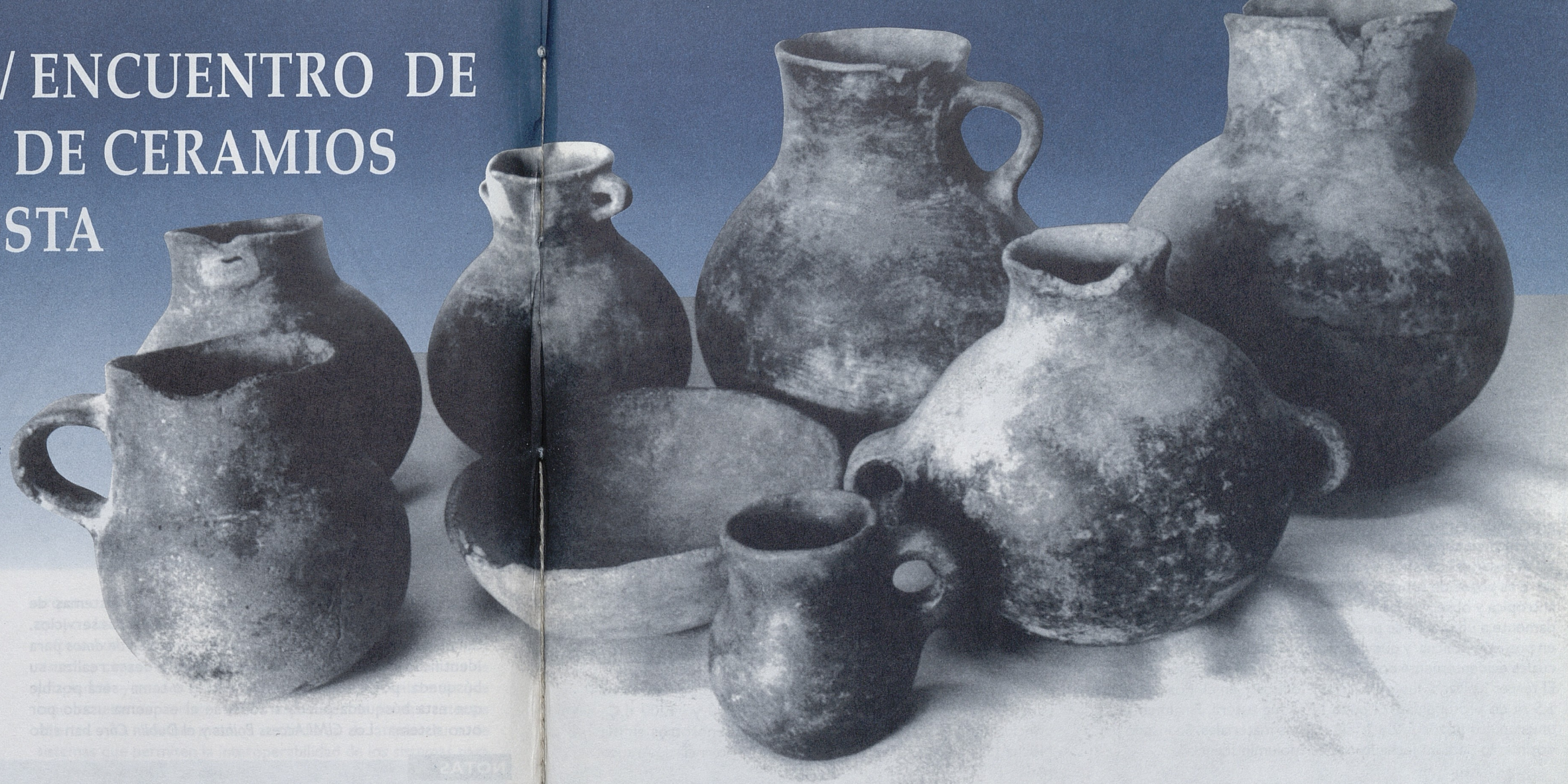
MARCO SÁNCHEZ
Director Museo de Concepción
DANIEL QUIROZ
Director Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales

INTRODUCCIÓN

Los trabajos que hemos estado realizando¹ desde hace algunos años al oeste de la cordillera de Nahuelbuta, entre el Bío-Bío por el norte y Tirúa por el sur, nos sugieren la presencia de población alfarera temprana en una serie de lugares de la zona, identificados ya sea por colecciones obtenidas en excavaciones, rescates arqueológicos y, desafortunadamente, en saqueos de sitios arqueológicos. En este sentido, y como una manera de recuperar información respecto de las colecciones depositadas en nuestros museos, hemos querido mostrar una de estas colecciones que hemos podido reunir con los datos necesarios para que sean consideradas arqueológicamente útiles y patrimonialmente significativas.

Este ensayo muestra la “reunión” de tres colecciones de alfarería temprana [Pitrén] depositadas en tres museos diferentes de la VIII Región originarias del sitio Cementerio de Loncotripay, ubicado en la Comuna de Tirúa, Provincia de Arauco. Pretendemos establecer una estrecha vinculación entre las colecciones preexistentes en los Museos Stom de Chiguayante, Mapuche de Cañete y la investigación sistemática basada en la prospección, excavación y datación, que genera un nuevo grupo de objetos [Colección Museo de Concepción - transitoria] y definen el contexto espacio temporal del cual proceden las piezas depositadas en los tres museos, ya que sin duda para los museos de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos localizados en la región Centro Sur de Chile constituye un desafío permanente incrementar la información disponible sobre su patrimonio, en este caso, de sus colecciones de alfarería temprana, cuyas piezas muchas veces han sido ingresadas en los registros de los museos con muy escasos antecedentes.

¹ Estudios realizados en el marco del Proyecto Fondecyt 1950175 *Relaciones ecológico-culturales entre Isla Mocha y las costas de la provincia de Arauco*.



En general, los orígenes de estas colecciones están vinculados a la intervención intencional en los sitios arqueológicos, hallazgos fortuitos, muchas veces producto del intenso uso del suelo, o por la existencia de asentamientos humanos próximos, cuyas actividades habituales producen su descubrimiento. La mayoría de estas piezas permanecieron, por distintas circunstancias, por larga data en poder de personas, perdiendo valiosa información sobre su contexto original.

LA COLECCIÓN LONCOTRIPAY

En las colecciones de los Museos Stom y Cañete existen conjuntos cerámicos que tienen como procedencia la zona de Loncotripay y evidencian los rasgos característicos del estilo Pitrén. El primer conjunto se compone de seis piezas compradas por el Museo Stom y cuyo único referente está constituido por las fechas de inventario, las cuales comprenden los años 1991 y 1992. El segundo conjunto, en poder del Museo de Cañete, está constituida por una vasija donada por la Sra. Alejandrina Ríos en 1991, quién además en el año 1996 depositó en la institución como préstamo indefinido otros seis ceramios, los que sumados

a la donación de una pieza por la Sra. Doraliza Alarcón en el año 1996, forman una colección de ocho piezas del Museo Mapuche de Cañete.

Finalmente, tenemos otros tres ceramios [Colección Museo de Concepción], obtenidos mediante una excavación sistemática realizada durante el mes de septiembre de 1997, cuyos objetivos eran contextualizar antecedentes sobre las poblaciones portadoras de alfarería en sectores insulares y continentales de la región centro sur de Chile. En la siguiente tabla [y en las fotos 1, 2 y 3] mostramos algunas de las características de los 17 ceramios que forman lo que hemos denominado Colección Loncotripay

DOCUMENTACIÓN DE LA COLECCIÓN

Gracias a la orientación de las personas que habían cedido la colección al Museo de Cañete, durante los trabajos de prospección arqueológica en el sector de Tirúa en 1996, localizamos y precisamos la ubicación del Cementerio Pitrén de Loncotripay, a unos 18 km al este de la Caleta Tirúa, muy próximo a la ribera sur del río homónimo [contábamos con una autorización de la Forestal Mininco, que lo había adquirido hacía poco tiempo, para

acceder al predio]. El sitio presentaba varias excavaciones, sumado a fragmentos de cerámica diseminados en superficie, los cuales evocaban un persistente y duradero saqueo del material. Por información de lugareños supimos que de este mismo lugar se habían sacado las piezas que se le vendieron al Museo Stom.

En ese momento el paisaje era idílico, hacia donde se dirigiera la vista existían bosques nativos, el sitio arqueológico estaba situado bajo renovales de hualles cargados de digüeñes, en el entorno una quinta de árboles frutales y huertos de flores próximos a una casa habitación abandonada, con una vista a los meandros del río Tirúa. En realidad nos hicimos grandes expectativas sobre lo hermoso del lugar como escenario de futuros trabajos.

Sin embargo, cuando en el mes de septiembre del año siguiente, decidimos continuar los estudios a través de excavaciones en el sitio Loncotripay, la impresión de las personas que habíamos estado en la prospección anterior fue drástica y desoladora: se habían cortado los árboles de la quinta, los que yacían secos por todos lados y había sido arrasada y quemada completamente la flora nativa en los cerros circundantes para plantar pinos. Además se habían



practicado nuevos saqueos y no se observaban restos de cerámica en superficie.

A pesar del desencanto decidimos emprender la excavación de tres pozos de sondeo de 1x1 m paralelos a línea de erosión antrópica y observar los resultados. En el pozo N°1, aproximadamente a un metro de profundidad aparecieron dos ceramios en posición oblicua y que correspondían a un olla y un jarro los cuales evidentemente podían ser adscritos al Complejo Pitrén. El tercer hallazgo fue otro jarro y ocurrió en el Pozo N° 2, a 1,5 m de profundidad. El pozo N° 3 fue estéril. Finalmente se unieron los pozos 1, 2 y 3, sin nuevos materiales. Se instaló un dosímetro para un fechado por termoluminiscencia.

CONCLUSIONES

El universo de las piezas corresponde a un clásico contexto Pitrén [Menghin 1962, Aldunate 1989, Adán & Mera 1996]. Las formas están determinadas en su gran mayoría por jarros, dos del tipo pichimetahue, una olla y un plato. Los ceramios presentan bases planas y cónicas. Las asas se caracterizan por estar siempre adheridas a parte media del cuello. Existen algunas vasijas con asa puente, otras con asa de suspensión; en dos casos los motivos representan batracios. El tratamiento de la pasta y la superficie en la mayoría de las piezas es muy fino; sin embargo, contrastan con otras de factura más tosca, un ceramio globular presenta dos asas en disposición vertical al centro del cuerpo.

Para Adán & Mera [1997] los grupos Pitrén ocuparon cuatro tipos de ambientes: [a] cordilleranos, sea ésta la de Nahuelbuta o la de los Andes, [b] precordilleranos andino y lacustres, [c] valles, asociados generalmente a los cursos medios de los ríos, y [d] costa, o mejor dicho un ámbito vinculado a la costa, ya que muchos sitios se encuentran bastante alejados de la costa [20 km.], que permite el acceso a recursos del mar, al sistema de lagos y lagunas y desembocaduras de los ríos, diversificando así

los recursos y posibilidades adaptativas

El contexto geográfico de procedencia de la colección en estudio se vincula a la estribación occidental de la Cordillera de Nahuelbuta, en la hoya hidrográfica del río Tírua, a unos 18 km de su desembocadura en el Océano Pacífico [ambiente tipo d].

El referente cronológico del sitio Loncotripay fue determinado por el resultado del fechado por termoluminiscencia del sitio, que dio 1065 +/- 90 d.C. [UCTL-1024: 930 +/- 80 a.P.], y concuerda con los rangos temporales definido por nosotros para el Complejo Pitrén costero entre el 400 y 1200 d.C., principalmente en base a sitios trabajados por nosotros en Isla Mocha [Sánchez 1997] y en la costa sur de la Provincia de Arauco [Adán 1997].

El resultado del trabajo nos ha permitido configurar nuevos antecedentes para la documentación de una colección de alfarería Pitrén procedente del Cementerio de Loncotripay, la que se ha conservado en forma particularizada en los Museos de Cañete, Concepción y Stom.

Este proceso nos permite rememorar el tema de la pertinencia de la investigación en el ámbito de los museos. En este sentido un grupo de investigación profundiza y sistematiza su trabajo en un área definida y otorga además un profundo significado al patrimonio conservado en las distintas instituciones, cuya intencionalidad integradora, está dirigida, por una parte a generar conocimiento sobre las poblaciones tempranas portadoras de alfarería en la región y por otra a documentar seriamente las distintas colecciones que se encuentran depositadas en los museos de la Dibam

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos la colaboración del Sr. Tomás Stom, Director del Museo Stom de Chiguayante, y de la Srta. Gloria Cárdenas, Directora del Museo Mapuche de Cañete.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAN, L. 1997. La ocupación durante el alfarero temprano de ámbitos costeros de la Región Centro Sur. *Informe de Avance Proyecto Fondecyt 1950175*.

ADAN, L. & R. MERA. 1996. La Tradición Arqueológica Pitren: una tipología morfológica de la alfarería, su distribución espacial y temporal. *Informe de Avance Proyecto Fondecyt 1950823*.

ADAN, L. y R. MERA. 1997. Acerca de la distribución espacial y temporal del Complejo Pitren, una revaluación a partir del estudio sistemático de colecciones. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*.

ALDUNATE, C. 1989. Estadio alfarero en el sur de Chile. Hidalgo, J. et al [eds.] *Culturas de Chile. Prehistoria*. Ed. Andrés Bello, Santiago.

SANCHEZ, M. 1997. El componente alfarero de los sitios arqueológicos en Isla Mocha. Quiroz, D. & M. Sánchez [eds.] *La Isla de las Palabras Rotas*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

**TABLA N° 1:
MEDIDAS PRINCIPALES COLECCIÓN LONCOTRIPAY**

Colección	N° Inventari	Altura [cm]	Diam.cuerpo	Diam.Boca	Forma
Concepción	1	13,8	13	11	Olla
	2	14	14	5,5	Jarro
	3	11,5	12	4	Jarro
Cañete	1	15	13	5	jarro
	2	12,5	12	5,5	jarro
	3	13	13,5	5	jarro
	4	18,5	15	8	jarro
	5	17	15	7,5	jarro
	6	15	15,5		plato
	7	6,5	6,5	4	jarro
	8	10,5	10,5	4,5	jarro
Stom	65	11	10	4,5	jarro
	21	11,5	10	7	jarro
	45	13,5	13	6	jarro
	39	11,5	11	6	jarro
	36	9,5	9	6	jarro
	50	6	5	2,5	jarro



La Protección de los Objetos Culturales en el Mundo de la Información Global

La Creación de la Identificación "ID" de Objetos

ROBIN THORNES

Dr. en Historia del Arte, Getty Information Institute

RESUMEN

El comercio ilícito de objetos artísticos está generalmente considerado como una de las formas más frecuentes del crimen internacional. Puesto que se trata de un problema a nivel mundial, la solución ha de encontrarse en la colaboración de organizaciones internacionales, tanto del sector público como del privado. No hay duda de que la documentación es un elemento crucial para la protección de los objetos culturales robados, como lo demuestra el hecho de que si no existen descripciones ni fotografías raramente pueden ser recuperados. Desgraciadamente, son muy pocos los objetos que cuentan con una descripción suficientemente precisa como para facilitar su recuperación en caso de robo. Incluso cuando los objetos están documentados, la información acumulada puede variar muchísimo. Es importante, por lo tanto, hacer todo lo posible para que el público vea la necesidad de describir los objetos de modo adecuado y sistemático.

Una cosa es fomentar la necesidad de describir los objetos como medida de seguridad y otra muy distinta el desarrollo de medidas para distribuir esta documentación a organizaciones capaces de asistir en su recuperación. Idealmente, la información sobre un objeto robado o exportado ilegalmente debería desplazarse a la misma velocidad que el objeto mismo. Esto significa que la información debería ir rápidamente de un país a otro y ser distribuida a distintas organizaciones a la vez. El desarrollo de redes electrónicas hace que este esfuerzo sea técnicamente posible. Sin embargo, la existencia de información digital y de redes de ordenadores sólo resuelve parte del problema; se necesitan también estándares a través de los cuales el intercambio de información sea inteligible tanto para el público como para los sistemas.



EL PROYECTO

En 1993, el Getty Information Institute llevó a cabo entrevistas con varios grupos y organizaciones internacionales, así como organismos gubernamentales, con el fin de estudiar el papel de la documentación en la protección de los objetos culturales. Se llegó a un acuerdo sobre la necesidad de tratar colectivamente las cuestiones relacionadas con la documentación y la implementación de estándares internacionales. En julio de aquel mismo año, el Institute organizó una reunión en París encaminada a lograr el establecimiento de estándares para la identificación de objetos culturales a través de una colaboración a nivel internacional. Asistieron a la convocatoria representantes de la Conferencia para la Seguridad y la Cooperación en Europa (actualmente la Organización para la Seguridad y la Cooperación en Europa), el Consejo de Europa, el International Council of Museums, la Interpol, la UNESCO y la US Information Agency. Los participantes apoyaron la iniciativa y recomendaron que ésta se centrara en el desarrollo y aplicación de los estándares necesarios para la identificación de objetos culturales. Como resultado de estas consultas, surgió un proyecto cuyos objetivos principales se indican a continuación:

Proporcionar un foro de discusión para aquellas organizaciones que hayan demostrado interés en la protección de objetos culturales.

Recomendar un estándar esencial a nivel internacional para la identificación de objetos culturales.

FOMENTAR LA APLICACIÓN DE DICHO ESTÁNDARES.

Estas directrices no son una alternativa a métodos ya existentes sino un estándar mínimo orientado hacia un objetivo concre-

TOME FOTOGRAFÍAS

Las fotografías son de vital importancia para el proceso de identificación y recuperación de objetos perdidos. Además de planos generales, fotografíe en primer plano inscripciones, marcas y cualquier deterioro o reparación. Si fuese posible, incluya en la misma imagen una moneda o un objeto de tamaño conocido.

CONTESTE LAS SIGUIENTES PREGUNTAS:

Tipo de Objeto

¿De qué tipo de objeto se trata (ej. pintura, escultura, reloj, máscara)?

Materiales y Técnicas

¿De qué material está hecho el objeto (ej. bronce, madera, óleo en tela)?

¿Método de producción (ej. tallado, moldeado, grabado al agua fuerte)?

Medidas

¿Cuáles son las medidas y/o el peso del objeto? Especifique cuál es la unidad de medida que se está utilizando (ej. cm., pulgadas) y a qué dimensión se refiere la medida (ej. alto, ancho, profundidad).

Inscripciones y Marcas

¿Tiene el objeto alguna marca, número o inscripción que lo identifique (ej. una firma, una dedicatoria, un título, marcas del autor, marca de pureza, marcas de propiedad)?

Características que lo distinguen

¿Tiene el objeto alguna característica física que pudiera ayudar a identificarlo (ej. deterioro, reparaciones, defectos de fabricación)?

Título

¿Tiene el objeto algún título por el cual sea conocida y pueda ser identificada (ej. El Grifo)?

Tema

¿Qué es lo que se representa (ej. paisaje, batalla, mujer con niño)?

Fecha o Período

¿Cuándo fue hecho el objeto (ej. 1803, comienzos siglo XVII, la Edad de Bronce tardía)?

Autor

¿Sabe quién hizo el objeto? Este puede ser el nombre de una persona conocida (ej. Thomas Tompion), una empresa (ej. Tiffany), o un grupo cultural (ej. Hopi).

ESCRIBA UNA DESCRIPCIÓN BREVE

Puede incluir cualquier información adicional que ayude a identificar el objeto (ej. color y forma del objeto, dónde fue fabricado).

MANTÉNGALA EN UN LUGAR SEGURO

Una vez documentado el objeto, mantenga esta información en un lugar seguro.

¿Qué es el 'ID' de Objetos?

'ID' de Objetos es un estándar internacional para describir arte, antigüedades y objetos del mundo antiguo. Ha sido desarrollado mediante la colaboración de museos, tratantes, organizaciones del patrimonio cultural, agencias de policía y de aduana, de arte y antigüedades, tasadores y la industria aseguradora.

¿Por qué utilizar el 'ID' de Objetos?

Un objeto robado es muy difícil de recuperar y de devolver a su dueño a no ser que haya sido fotografiado y adecuadamente descrito. La lista de verificación para identificar objetos le ayudará a dar la información necesaria para identificar un objeto de su propiedad.

¿Cómo se usa el 'ID' de Objetos?

El 'ID' de Objetos es fácil de usar. Sencillamente siga la lista de verificación en el reverso de esta página y trate de contestar el mayor número de preguntas que le sea posible.

¿Dónde puedo obtener más información sobre el 'ID' de Objetos?

Para mayor información sobre el 'ID' de Objetos, dirijase por escrito a:

Object ID

Getty Information Institute
1200 Getty Center Drive
Los Angeles, California 90049-1681
EE.UU.
E-mail: objectid@getty.edu

o visítenos en: www.gii.getty.edu/peo

Créditos:

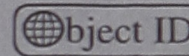
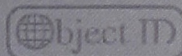
Tate Gallery, Londres/Art Resource, New York
Morisot, Berthe, Mujer en un diván, hacia 1885.
Tate Gallery, Londres.

Art Resource, New York
Figura policromada de un Sacerdote, posiblemente el Patriarca Ryumyo.
Período Kamakura tardío. Private Collection.

Giraudon/Art Resource, New York
Peto dorado de gran tamaño.
Musée Institut d'Afrique Noire, Dakar, Senegal.

Giraudon/Art Resource, New York
Vasija de plata original de Bordeaux, 1744.
Musée des Arts Décoratifs, Paris.

Benjaminson/Art Resource, New York
Anónimo, siglo XVII, San Juan Bautista, ícono ruso.
Kremlin Armoury, The Kremlin, Moscú.



to: describir los objetos para que éstos puedan ser identificados. Es por ello que puede ser incorporado a otros sistemas y asimilado a estándares existentes. Este tipo de estándar se denominan a veces "esencial" porque integra ciertas categorías mínimas de información básica común a distintos sistemas de documentación, por lo que facilita el registro, uso e intercambio de información de un sistema a otro. La adopción de dichos estándares tiene, además, la ventaja de dar acceso a más información contenida en el banco de datos, tanto dentro de una organización específica como fuera de ella, "sin tener que adaptarse a sistemas incompatibles con las propias necesidades". Asimismo, estos estándares están diseñados de modo que puedan implementarse tanto en registros y catálogos tradicionales como en los más sofisticados bancos de datos informatizados.

EL DESARROLLO DE LOS ESTÁNDARES

Las amenazas a las que se ven sometidos los objetos culturales conciernen tanto a las organizaciones que los administran, interpretan y protegen como a los organismos responsables de su recuperación en caso de robo. Las principales organizaciones que crean y mantienen documentación sobre objetos culturales son: museos, cuerpos policiales, agencias de aduanas, bancos de datos, compañías de seguros, tasadores y el comercio artístico en general. Desde el primer momento, este proyecto ha insistido en la necesidad de colaborar con organizaciones vinculadas a seis grupos principales:

- Organizaciones relacionadas con el patrimonio cultural (incluyendo museos, registros nacionales y organizaciones arqueológicas)
- Agencias policiales
- Agencias de aduanas
- El comercio artístico
- Tasadores
- Las compañías de seguros

Evidentemente, cada uno de estos grupos tiene necesidades muy distintas, sin embargo todos ellos requieren un tipo de documentación que haga posible la identificación de los objetos. Una condición *sine qua non* para el éxito de esta iniciativa es que se logre un amplio consenso sobre cuáles son las categorías de información necesarias, puesto que sólo se conseguirá un estándar universalmente aplicable si se tienen en cuenta las necesidades específicas de cada grupo.

La primera medida tomada para lograr el consenso necesario fue identificar y comparar la documentación requerida por cada uno de los grupos citados, con el fin de determinar las razones por las cuales se reúne la información y averiguar cómo se usa y con quién se comparte. Con este objetivo, se llevaron a cabo una serie de entrevistas y, lo que es más importante, se realizaron cuestionarios a nivel internacional. El primero de éstos, distribuido entre julio y diciembre de 1994 por el Getty Information Institute, fue patrocinado por el Consejo de Europa, el International Council of Museums y la UNESCO. La encuesta obtuvo respues-

tas procedentes de 43 países, incluyendo muchos de los más importantes museos, galerías y centros de documentación del patrimonio cultural, así como la Interpol y numerosas agencias policiales. El cuestionario tuvo también en consideración estándares existentes, o iniciativas para su desarrollo ya en funcionamiento, incluyendo las del International Council of Museums, la Museum Documentation Association (U.K.), el Canadian Heritage Information Network y el Getty Information Institute.

Los resultados de esta encuesta preliminar, publicados en julio de 1995 en *Protecting Cultural Objects Through International Documentation Standards: A Preliminary Survey* indicaron que realmente existía un amplio consenso sobre muchas de la categorías de información que podrían incluirse en el estándar propuesto. A partir de aquí, se prosiguió a determinar qué tipo de información era necesaria a otros grupos, esto es, comerciantes, tasadores, compañías de seguros y agencias de aduanas. Se recibieron más de 1.000 respuestas provenientes de 84 países, haciendo de esta encuesta la más importante llevada a cabo en este campo hasta el presente.

Las conclusiones de las encuestas sirvieron de punto de



partida a una serie de reuniones con expertos representantes de los grupos interesados. La primera reunión, que tuvo lugar en Washington, D.C. en agosto de 1994, congregó a un grupo de especialistas en conservación. Este fue el primer encuentro del Conservation Specialist Working Group, organizado por el Getty Information Institute conjuntamente con el Getty Conservation Institute. Siguió otra reunión de expertos en documentación de museos, convocada en Edinburgo en noviembre de 1995. A la tercera reunión, celebrada en Londres en mayo de 1996, asistieron especialistas aseguradores de obras de arte. La cuarta reunión, llevada a cabo en el Winterthur Museum de Delaware, contó con la presencia de comerciantes y tasadores de arte, objetos de época y antigüedades. La última reunión, organizada en Praga, en noviembre de 1996, en colaboración con la UNESCO y el ministerio de cultura de la República Checa, estuvo orientada hacia representantes de agencias policiales y organizaciones comerciales que operan bancos de datos informatizados sobre robos de objetos artísticos.

Después de analizar las encuestas, se pudieron identificar las categorías de información sobre cuya importancia existía un amplio acuerdo y que, por lo tanto, deberían constituir la base del estándar. Dicho estándar—que se dará a conocer bajo el nombre de Object ID—no sólo responde a unas necesidades muy concretas sino que además es simple y fácil de implementar. Asimismo, representa un consenso real porque refleja tanto la práctica como las opiniones compartidas por los grupos responsables de la protección de objetos culturales.

LA IMPLEMENTACIÓN DEL ESTÁNDAR

Como mejor puede definirse el Object ID es en términos de su implementación:

Proporciona una lista de la información necesaria para la identificación de objetos robados o desaparecidos.

Establece un nivel mínimo de información necesaria para identificar un objeto,

Es un componente clave en el desarrollo de redes de información que permitan el intercambio rápido de descripciones de objetos entre organizaciones diversas.

Es un elemento decisivo en cualquier programa de entrenamiento dedicado a la documentación de objetos.

La lucha contra el tráfico ilícito de objetos culturales requiere la colaboración a nivel internacional de diversas organizaciones, tanto del sector público como del privado. La contribución del proyecto a este esfuerzo colectivo ha sido identificar un estándar mínimo para la descripción de objetos culturales, fomentar la descripción de los objetos tanto a nivel público como privado y, finalmente, poner en contacto tanto a las organizaciones que puedan contribuir a la implementación del estándar, como a las que se interesen en desarrollar las redes para la distribución de la información.

Las conclusiones obtenidas de la encuesta inicial del proyecto, llevada a cabo en 1994, fueron publicadas en *Protecting Cultural Objects: A Preliminary Survey*. Desde su publicación en julio de 1995, se han distribuido 12.000 copias de este informe por todo el mundo. *Protecting Cultural Objects in the Global Information Society* -un video de corta duración para la divulgación del proyecto- se puso en circulación en 1996.



Los Fundadores de Chile

LORENA CORDERO

Licenciada en Teoría del Arte, Museo Regional de Rancagua

La documentación de colecciones es una de las tareas más interesantes que un investigador puede asumir. El registro de las diferentes colecciones que un museo alberga, cuyo principal objetivo es la identificación y cuantificación de las piezas, constituye por otra parte la base de datos sobre la cual se debiera construir toda investigación de las colecciones de un museo.

Uno de mis primeros trabajos en el Museo Regional de Rancagua fue el registro de colecciones. A partir de un inventario de las colecciones elaborado años antes, por el Departamento de Inventario, (hoy Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales) inicié mi tarea de actualización de datos: revisar las fichas, comprobar, completar información y en ocasiones reemplazar las fotografías, a esa tarea dediqué gran parte de mi tiempo. De este ejercicio de conocimiento surge la investigación acerca de la obra *Los Fundadores de Chile* del autor alemán Otto Grashof, quien era para mí bastante desconocido, he aquí algunas referencias acerca de su biografía:

Nacido en Prezlau, Bradenburgo, desde niño recibió una esmerada educación. Su talento artístico madura plenamente en la afamada Academia de Wilhem Shadow [1789-1862], en

Düsseldorf. Su maestro le inculcó la tradición nacionalista prusiana y la admiración por los modelos italianos. Luego de un esforzado trabajo de taller se convirtió en pintor de *retratos* de *obras de género*, de *cuadros de historia* y *paisajista*. No obstante, su trabajo se concentró en el retrato, lo cual le repunta algunos reconocimientos, como el haberse distinguido por su pintura "El Cid" y por la "Serie de la vida de Juan I de Bradenburgo". Por otra parte, el paisaje es un género pictórico que le atrae mucho, ello unido a su interés por lo exótico y la aventura, lo constituyeron en un clásico exponente de aquella generación europea. A los 28 años emprendió viaje a América, admirado por los relatos de Humbolt, pero antes había ido a Rusia, en cuya corte llevó una existencia novelesca en compañía de su gran amigo el músico Franz Liszt.

1 Raczynski, Cristiane, El "Diario de Viaje" de Grashof nunca fue publicado, salvo partes de él en algunas revistas. Influyó en este hecho la muerte de A. Von Humbolt, gran promotor de este tipo de relatos. El mundo ya no se entusiasmaba con estas narraciones ilustradas, mezcla de fantasía, arte y ciencia. Le interesan ahora los estudios cuantitativos, las estadísticas o en último caso la China o la India.

La idea de Otto Grashof, era escribir y dibujar un diario de viaje¹, práctica de otros viajeros venidos a Chile, atraídos por el paisaje, por un auténtico interés científico y cultural y también en parte por la posibilidad de hacer fortuna. Se embarcó en Hamburgo en 1852, recorrió Brasil y Uruguay, residió en Buenos Aires y desde allí se lanzó a la travesía de la Pampa y los Andes, aconsejado por el Duque Paul de Wütemberg, quien le aseguró que en Chile realmente existía sensibilidad artística. Grashof cruzó la cordillera hacia Chile a la altura de Copiapó, ciudad que le impresionó por su orden, limpieza y pujanza minera que vivía el auge de Chañarillo. El contrapunto de costumbres arcaicas y las últimas modas de París, llamaron la atención del artista alemán; el ferrocarril a Caldera, el primero del continente lo llevó al Pacífico.

En febrero de 1854 desembarcó en Valparaíso Otto Grashof, pintor alemán de 28 años.

Desde Valparaíso se trasladó luego a la capital que lo acogió muy bien, en especial Don Diego Barros Arana, con quien estableció una sólida amistad, por su afinidad en filosofía, política y bellas artes. Diego Barros Arana, que era una dibujante de gran talento, fue absorbido por sus exigentes vocaciones: la historia y la educación. Le encargó a Grashof una obra muy especial para su colección particular, en la que siguiendo sus instrucciones, retratara a los cuatro personajes que según el joven historiador, definieron nuestra nacionalidad. Llama la atención la maestría de su ejecución, la iconografía, el colorido y la proporción de los rostros, la traducción de las telas de los uniformes, el brillo de las charreteras y de los botones, todo es perfecto. Cuatro grandes personajes de nuestra historia reunidos en un solo cuadro, sin embargo cada uno de ellos es tratado como un retrato independiente del conjunto.

Es en el cuadro **Los Fundadores de Chile**, donde se reúnen, José Miguel Carrera (1785-1821), Bernardo O'Higgins (1778-1842), José de San Martín (1778-1859) y Diego Portales (1793-1837). El mismo don Diego señaló los modelos al pintor, para don José Miguel Carrera la pintura ejecutada por Mandiola, el libertador B. O'Higgins, en primer plano, idealiza los retratos de José Gil de Castro, teniendo seguramente como modelo el grabado de Desmadryl de la Galería de Hombres Célebres de Chile, editada en esos años. José de San Martín, cuya muerte reciente aún impresionaba a los americanos, reproduce la imagen de la litografía de Sardou y del grabador Desmadryl. Para Diego Portales se basó en el gran retrato póstumo del italiano Domeniconi.

La pintura causó gran sensación por la técnica de Grashof y el "montaje" de Barros Arana (Rodríguez, 1981). Toda la ciudad desfiló ante el cuadro exhibido en el Salón de Bellas Artes que la Sociedad de Instrucción Primaria organizó ese año de 1856, en el primer piso del convento de Santo Domingo, dando inicio así a sus actividades con la primera exposición que se tenga noticia. Concluida la muestra, el cuadro volvió a la



"LOS FUNDADORES DE CHILE"

Otto Grashof
Oleo sobre tela
92 X 121 cm.
Propiedad de la
Biblioteca Nacional
[Préstamo Museo
Regional de Rancagua]

colección de Barros Arana y muchos años después, en cumplimiento a sus disposiciones testamentarias, pasó junto con sus libros a la Biblioteca Nacional, tras su fallecimiento en 1907. Hoy después de muchos traslados, vicisitudes, deterioros y para beneficio de mu-

chos, se presenta restaurado (1991, Centro Nacional de Restauración), en la casa colonial que alberga el Museo Regional de Rancagua.

Grashof vuelve a su patria el 10 de abril de 1857, lleva la vida independiente que ambicionaba, pinta, escribe dramas y comedias. Es copiosa su producción póstuma. Contrae matrimonio en 1870 y deja descendencia en una hija. Pierde después la vista y siempre ocupado y dinámico muere el 23 de abril de 1876.

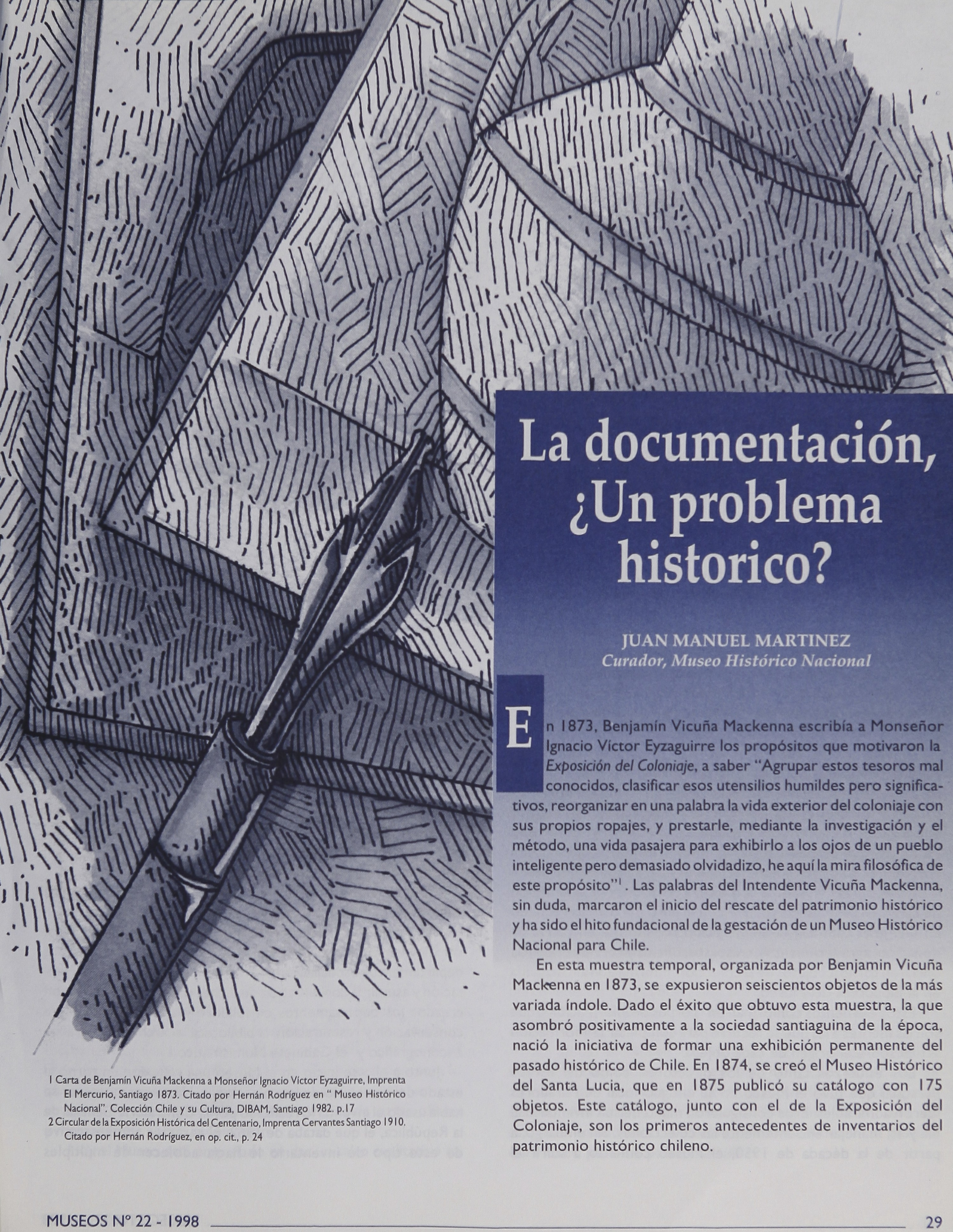
En Chile su huella parece borrarse, sin embargo en 1958, don Eugenio Pereira Salas le dedica un capítulo en la Historia del Arte en Chile, éste más el libro de la historiadora del arte Renate Löschner titulado *Otto Grashof, los viajes del pintor en Argentina, Uruguay, Chile y Brasil*

1852-57, publicado en el marco del programa de investigación del Instituto Iberoamericano y con el auspicio del Patrimonio Cultural Prusiano, luego de un acabado estudio del diario de viaje y sus cartas, que aún están en poder de sus descendientes, evidencian que Otto Grashof vendió en Chile tres cuadros que traía desde Europa, una "Sagrada Familia" y dos escenas con motivos de caza, pintados en Rusia y que además realizó más de 25 retratos al óleo y diversos paisajes, Löschner, cree que habría que buscar entre los descendientes de las familias Hallman, Piderit, Osthaus, Diestel, Pope, Houser, Álvarez, Arrieta, Ramos, Ossa y otros mencionados en sus cartas, para hacer un catálogo completo de su producción. Además de confirmar la existencia de otras obras no catalogadas de Grashof en nuestro país, la historiadora llega a otras conclusiones como afirmar que es en Chile donde el artista, educado en un ambiente académico, supo evadir los cánones rígidos clasicistas imperantes en aquella época e inmortalizar ambientes familiares y sobre todo paisajes. Su primer cuadro pintado en nuestra patria es un boceto de la *zamacueca* convertido posteriormente en grabado. El mismo pintor describe detalladamente este baile en el cual descubre "pasión y grandeza".

Esta reflexión de Löschner nos recuerda que Grashof está todavía en Chile y que sería importante reencontrarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- DE LA LASTRA, F. Los dibujos de Borget, Grashof y Simon, *Artes y Letras, Diario El Mercurio*, Noviembre 1988.
LÖSCHNER, R. *Otto Grashof, los viajes del pintor en Argentina, Uruguay, Chile y Brasil 1852-57*.
PEREIRA SALAS, E. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile republicano*. Ediciones de la Universidad de Chile, Fundación Andes, Santiago 1992.
RACZYNSKI, C. *Otto Grashof en Chile, Artes y Letras, Diario El Mercurio*. Junio 1989.
RODRIGUEZ, H. El cuadro de los cuatro fundadores, *Diario la Segunda*, Junio de 1981.



La documentación, ¿Un problema histórico?

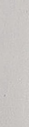
JUAN MANUEL MARTINEZ
Curador, Museo Histórico Nacional

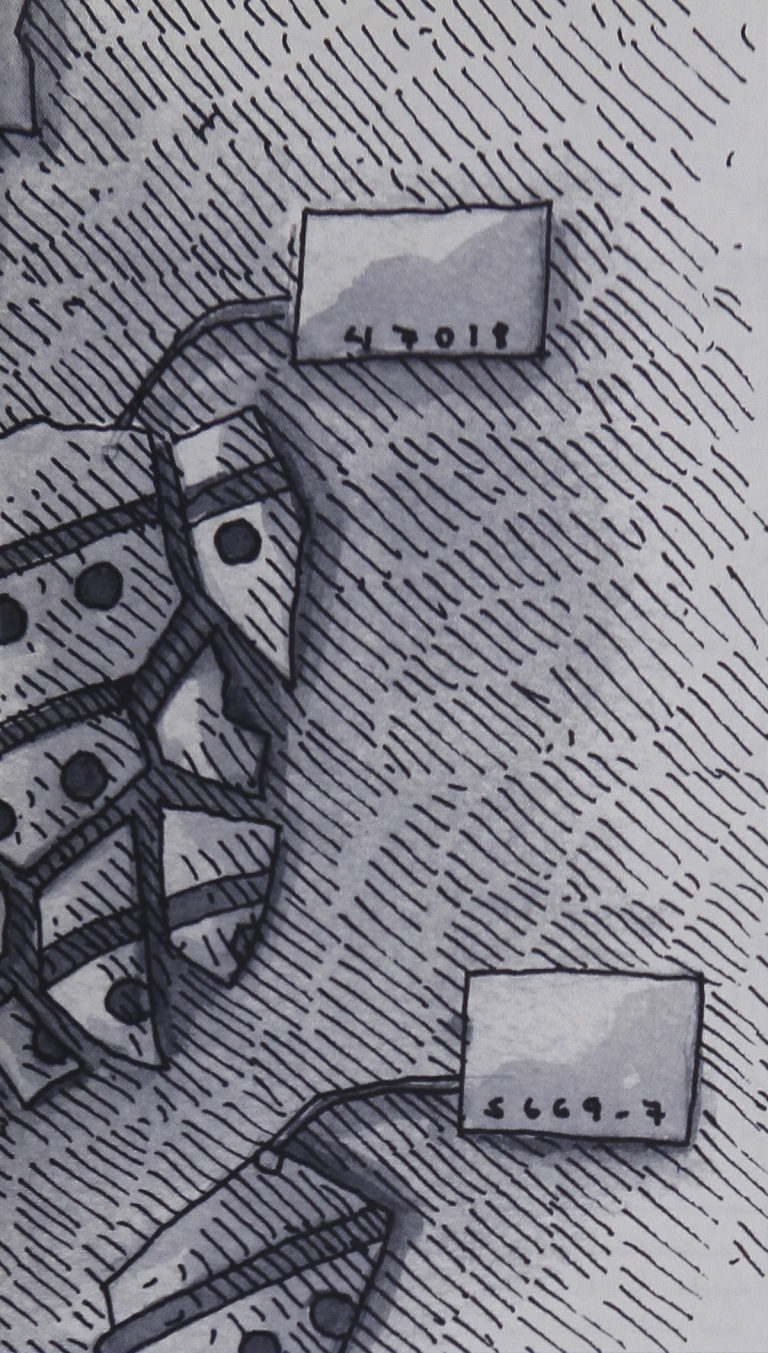
En 1873, Benjamín Vicuña Mackenna escribía a Monseñor Ignacio Víctor Eyzaguirre los propósitos que motivaron la *Exposición del Coloniaje*, a saber "Agrupar estos tesoros mal conocidos, clasificar esos utensilios humildes pero significativos, reorganizar en una palabra la vida exterior del coloniaje con sus propios ropajes, y prestarle, mediante la investigación y el método, una vida pasajera para exhibirlo a los ojos de un pueblo inteligente pero demasiado olvidadizo, he aquí la mira filosófica de este propósito"¹. Las palabras del Intendente Vicuña Mackenna, sin duda, marcaron el inicio del rescate del patrimonio histórico y ha sido el hito fundacional de la gestación de un Museo Histórico Nacional para Chile.

En esta muestra temporal, organizada por Benjamin Vicuña Mackenna en 1873, se expusieron seiscientos objetos de la más variada índole. Dado el éxito que obtuvo esta muestra, la que asombró positivamente a la sociedad santiaguina de la época, nació la iniciativa de formar una exhibición permanente del pasado histórico de Chile. En 1874, se creó el Museo Histórico del Santa Lucía, que en 1875 publicó su catálogo con 175 objetos. Este catálogo, junto con el de la *Exposición del Coloniaje*, son los primeros antecedentes de inventarios del patrimonio histórico chileno.

¹ Carta de Benjamín Vicuña Mackenna a Monseñor Ignacio Víctor Eyzaguirre, Imprenta El Mercurio, Santiago 1873. Citado por Hernán Rodríguez en "Museo Histórico Nacional". Colección Chile y su Cultura, DIBAM, Santiago 1982, p.17

² Circular de la Exposición Histórica del Centenario, Imprenta Cervantes Santiago 1910. Citado por Hernán Rodríguez, en op. cit., p. 24





errores en cuanto a la exactitud de las denominaciones y descripciones de los objetos.

En 1982, se creó el Departamento de Inventario del Patrimonio Cultural de Bienes Muebles (actualmente Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, CEDOBIP), como consecuencia del diagnóstico de los Museos que se realizó entre los años 1979-1980. Su aplicación en el Museo Histórico derivó fundamentalmente en la recolección de información de los archivos, de manera de documentar en forma más integral las fichas de los objetos y regularizar la numeración de los objetos. Además de estas fichas, existen otras de carácter polivalente realizadas en el mismo Museo. Estos dos inventarios son los que actualmente se usan para la colección general, apoyado por la fotografía de gran parte de los objetos de la colección, elemento fundamental en un inventario documentado.

Al trasladarse el Museo a su actual emplazamiento, en el ex Palacio de la Real Audiencia, la sistematización del inventario ya estaba en marcha. Los diferentes departamentos configuraron cada uno sus propias formas de inventariar y documentar, a lo que se suma el uso de un libro de ingreso de adquisiciones -por compra o donación- y un archivo administrativo de cartas, oficios y memorandos sobre la colección.

Hoy el Museo está empeñado en dar un salto cualitativo en

lo referente a la documentación de sus colecciones, fundamentalmente en el área de la llamada colección general (pintura, escultura, muebles, armas, material arqueológico, entre otros).

En 1997, se inició un reordenamiento de la colección general en el que se aplicaron criterios y categorías internacionales para la descripción de obras de arte, tomando como base referencial las *Categorías para la Descripción de Obras de Arte*. Este fue el primer paso tendiente a la unificación y corrección de las denominaciones de los objetos, obteniendo una mayor precisión en el trabajo de documentar.

Otro desafío que se ha planteado y se está realizando desde ya, dice relación con el marcaje de los objetos. La disparidad numérica, que en algunos casos presenta hasta tres números diferentes, perjudica a los objetos desde el ámbito de la conservación, como también del estético, generando una permanente confusión por determinar cuál es el número válido de inventario.

Otra tarea que el Museo se ha fijado como desafío actual es el ordenamiento de los objetos en los depósitos. El desorden derivado de la alta afluencia de objetos y obras llegadas en el último tiempo al Museo, muchas de ellas guardadas en los depósitos, junto a la confusión generada por los préstamos a otros museos e instituciones, obligan a un reordenamiento y claridad del patrimonio con que el Museo cuenta. El debido ordenamiento, almacenaje y rotulación es la antesala que posteriormente facilitará el ingreso al Programa SUR.

Paralelamente se está realizando un seguimiento histórico de objetos, a través de la documentación que existe en el Museo, con el fin de seguir clarificando su origen.

En definitiva, el desafío del Museo Histórico es abordar el tema usando diferentes niveles de análisis frente a las obras u objetos con tres campos específicos de acción.

Uno es la descripción exhaustiva y precisa del tipo de materialidad y claridad de su denominación en lo referente a su clasificación.

Un segundo nivel es lo que se refiere a su proceso creativo, a su nombre o nombres, a su autor o escuela, su cronología, su propietario y la investigación sobre su origen y de como el Museo adquirió ese bien patrimonial. Además de su historia de restauración y las medidas de conservación que se han tomado, por lo menos en estos últimos años.

Finalmente, y quizás el más importante, es el que se refiere al ámbito histórico y lo que representa un objeto determinado en la esfera de la cultura e identidad de una época determinada.

Al poder resolver estos tres niveles, los objetos del Museo tendrían un sentido, más allá de lo anecdótico o porque pertenecieron a un prócer, sino porque pueden ser capaces de ser incorporados en un relato histórico y dar cuenta de la manera en que se vivía en una época determinada.

Sin duda, el Museo, por medio de sus colecciones, ha llegado a convertirse hoy en un gran depósito donde se almacena una de información de carácter inédito. El ingreso de los inventarios del Museo al Programa SUR, será un respaldo fundamental que entregará una solidez en la gestión del Museo para los próximos años.

La Imagen en la documentación de colecciones



Es bien sabido el papel que la fotografía juega en la preservación de las colecciones y de su información: permite examinarlas para su estudio, fuera de su ambiente climáticamente controlado, es el registro visual indispensable para el conocimiento de la historia de su alteración en el plano material y estético, relacionando la descripción textual con el objeto mismo, siendo además una importante fuente de información en caso de pérdida y extravío. Procesos de conservación/restauración son ampliamente registrados a través de ella como también información técnica para la investigación (detalles de su iconografía, inscripciones, marcas, etc.).

El registro fotográfico de las colecciones tuvo desde el inicio un lugar importante dentro de los objetivos específicos de la oficina de Inventario del Patrimonio Cultural (actual Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales), siendo el registro visual indispensable para complementar el registro textual que se realizaría. De este modo se buscaría crear un archivo fotográfico



que cumpliera con los requisitos técnicos necesarios para evitar la reiterada y permanente manipulación de las colecciones.

Es así como a través de financiamiento externo y con la asesoría de los fotógrafos del Museo Histórico Nacional, Rubén Douzet e Ilonka Csillag, se estableció adecuadamente el equipamiento e instalaciones para la realización de tomas fotográficas¹ de nivel profesional y trabajo de laboratorio² para la conservación de este material.

De acuerdo a los objetivos que nos habíamos trazado, establecimos algunas normas técnicas en cuanto al formato, tipo de película, referencias de color, calidad espectral de la iluminación, composición, proceso de revelado y conservación del archivo, tanto para su utilización como para su permanencia y continuidad.

Desde el comienzo sabíamos que el trabajo sería lento y que los resultados de él no serían vistos a corto plazo. Esta labor, nos dejó cada vez más claro que la necesidad de los museos estaba en el establecimiento de metodologías específicas para dar continuidad al trabajo de documentación en general, reiniciado en tantas oportunidades. Varias veces nos encontramos con registros

fotográficos de las colecciones que no presentaban las características técnicas necesarias para cumplir con las variadas actividades que se generan en el interior de los museos, fotografías que no eran posible publicar o que no describían suficientemente la instancia material y/o iconográfica de los objetos. Esto significaba generar nuevos registros cada vez, haciéndose indispensable someter a los objetos nuevamente a los traslados, manipulación, exposición a la iluminación y características ambientales inadecuadas. Un porcentaje importante de los objetos no contaban con ningún registro fotográfico disponible.

Sin duda, la posibilidad de los museos regionales de contar con fotógrafos y los medios técnicos para realizar esta labor es escasa, por lo que enfocamos nuestra labor a partir de los años 90, en asesorarlos para trabajar con fotógrafos locales, facilitando así el control y manejo de sus colecciones.

Junto a la numeración y marcaje del objeto, la fotografía forma parte de los elementos esenciales para el control de las colecciones. Es por esta razón que hemos optado por relacionar el acceso al archivo fotográfico con el número de registro del objeto (número de ficha), creando así un **acceso simple y directo**.

La diversidad de tipologías de objetos que los museos conservan, nos obligan a ser cada vez más objetivos en la obtención de estas imágenes. Sin duda las características técnicas necesarias para lograr un buen registro en colecciones de fotografías o arqueológicas, de bellas artes o artes decorativas no son las mismas. *Es fundamental pensar en el contenido intelectual relevante del original para asegurar un proceso de reformateo realmente apropiado*³.

Como en otras herramientas de la documentación, la estandarización de algunos formatos en la toma fotográfica se hace indispensable para la recuperación de la información. Aspectos de ésta como la composición, ángulo de toma, iluminación, tipos de película y procesos de revelado, son fundamentales para obtener información que se pueda relacionar entre objetos de tipologías similares. Uno de los problemas de mayor complejidad es la referencia del color real de los objetos fotografiados y digitalizados, debido a que cada equipamiento cuenta con calibraciones de color diferentes. Con este fin nos encontramos investigando sobre la compatibilidad de las distintas cartas de color utilizadas en el campo de la fotografía y la imagen digital.

En el caso de las colecciones fotográficas, el registro fotográfico que se obtiene de ellas juega un papel un poco diferente al de otro tipo de colecciones, convirtiéndose en un negativo de segunda generación. Las técnicas que para ello se utilizan permite trabajar las tomas fotográficas como un elemento de recuperación óptica de información que se ha perdido en algunos procesos de deterioro, como es el caso del desvanecimiento. Es este negativo de segunda generación el que nos permitirá estudiar y difundir las colecciones fotográficas sin tener que acceder al original.

A partir de 1995, se inicia el proceso de informatización de los registros textuales con la creación del programa SUR. La fotografía no queda al margen de este proyecto. Por una parte, se planifica e implementa una unidad de digitalización de las imágenes abriéndose así una gama de posibilidades, especialmente para las actividades internas de los museos y para la conservación de

las fotografías originales. Dentro de la estructura de SUR se abren dos campos importantes en relación a los registros visuales: por un lado se incorpora la posibilidad de insertar imágenes de detalles en el campo de **INSCRIPCIONES Y MARCAS**, lo que evita la subjetividad en la descripción textual de éstas; y por otro lado, el campo de **DOCUMENTACION VISUAL** permite acceder a la información de las imágenes disponibles en otras fuentes o publicaciones, incorporándose también la información técnica relacionada con la imagen: tipo de imagen y relación con la pieza, medidas, color, composición, fecha de toma, fotógrafo, derechos y restricciones, etc.

Importantes avances se han desarrollado estos últimos años en el trabajo con imágenes digitales, siendo actualmente accesible el equipamiento necesario, sus costos y manejo. La posibilidad de almacenar gran cantidad de ellas es cada vez más variada y manejable. La utilización de CD y discos duros adicionales nos permiten almacenar una cantidad considerable de imágenes (dependiendo de su resolución y tamaño) por lo que podremos manejar la documentación de nuestras colecciones en texto e imágenes con relativa facilidad. Imágenes almacenadas en un tamaño estándar de 6x6 cm, a resolución de pantalla y en un formato "bmp", nos permitirá manejar alrededor de 700 imágenes por disco, facilitándose así el manejo simultáneo de texto e imágenes de la colección a través de SUR. De otra forma, al almacenar imágenes de mayor resolución, el acceso a ellas se vuelve más dificultosa: cada museo tendría varios discos para el total de la colección y la búsqueda de una imagen en todos ellos puede llevar bastante tiempo.

En este sentido, contar con un archivo de fotografías bien conservadas, permitirá en el futuro a cada museo definir su política de servicios al público respecto de las imágenes digitales, considerando los requerimientos técnicos y de inversión, obteniendo una relación costo/beneficio de acuerdo a sus objetivos.

Sin duda el uso de cámaras digitales como un método de obtención directa y única es un tema inquietante, por el atractivo con que actualmente este sistema se presenta. Sin embargo, sería importante realizar una evaluación acuciosa de la inversión que esto significa, tanto en la cámara misma como en el equipamiento que se requiere para almacenar las imágenes digitales, su permanencia y las necesidades de actualización de este sistema. El acceso rápido a través de imágenes digitales es una ventaja importante, sin embargo, la preservación de esta información (asunto fundamental para el trabajo museológico) es incierta, *considerando que éstos son útiles si existe una máquina disponible para la decodificación y reinterpretación de su contenido, la continuación y disponibilidad de los sistemas de software y hardware deben ser aseguradas si la información será útil en el futuro*⁴.

Muchos temas quedan pendientes en la discusión como son la definición de políticas para Documentación en el interior de los museos, la organización de archivos documentales relacionados con las colecciones, etc. Esperamos que en transcurso de este año, podamos desarrollar, a través del programa de capacitación y con la participación activa de los museos involucrados, bancos de imágenes eficientes y organizados para las distintas tareas que la documentación debe cumplir.

Documentación en Línea: Una Posibilidad Futura

CLAUDIO GÓMEZ

Director Museo Antropológico de Isla de Pascua
Lampadia Foundation Fellow 1997-1998
en la National Gallery of Art, Washington, D.C.

I. Escenario y Definición

Se ha dicho que la documentación de colecciones es la reconstrucción de la historia de los objetos reunidos y recibidos por los museos. Esta reconstrucción permite asignar sentido y valor a las colecciones, así como una funcionalidad en términos de la misión de cada institución. En la realidad, la posibilidad de efectuar un trabajo de documentación ha estado limitada, no sólo en Chile sino en el mundo, por variadas causas, tales como falta de curadores o investigadores en los museos, falta de interés en el estudio de ciertas colecciones, problemas de disponibilidad y manejo de las colecciones para su análisis y, a veces, la escasa o nula existencia de fuentes documentales¹.

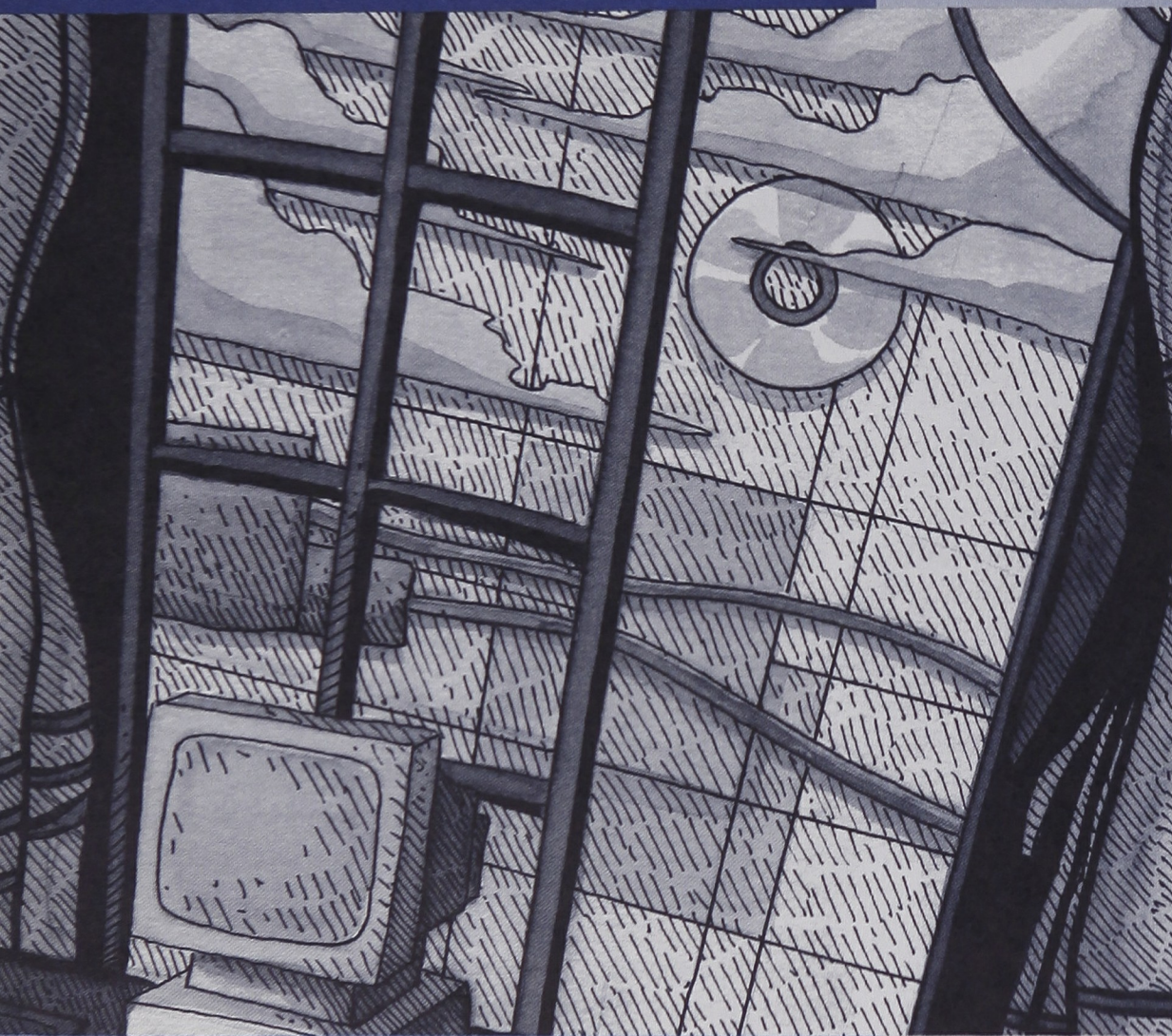
Aunque este panorama no podría sino presagiar un pobre desarrollo del trabajo de documentación museológica, el incremento en la utilización de ordenadores y la gradual introducción y uso del sistema SUR para bases de datos patrimoniales en museos de la DIBAM², nos lleva a un posible escenario en el cual la mayoría de los museos chilenos mantendrán sus colecciones

completamente integradas en sistemas de registro y control computacional interconectables, y en el cual habrá posibilidad de acceder a ellas de manera remota, mediante cualquier tipo de red de comunicaciones (especialmente Internet e Intranets).

En efecto, la posibilidad de crear y mantener bases de datos patrimoniales (BDP), basadas y diseñadas en programas de computación estándares y actualizables, compartidas por una red de museos chilenos, permitiría el funcionamiento de un sistema de documentación computacional en línea. El modelo chileno, propuesto mediante la aplicación del programa SUR, posee una visión global que posibilita la interconectividad de las bases de datos entre distintos museos. Esta idea difiere de manera fundamental de los modelos clásicos de documentación computacional utilizados en Estados Unidos, Canadá y algunos países de Europa, donde desde principios de la década de los 60, cada museo desarrolló originalmente su propia BDP (cf. Light et al., 1986), sin anticipar la expansión futura de los sistemas de información electrónicos ni las demandas de interconectividad introducidas por las redes de comunicación actuales³. Así, mientras que para estos países,

el desafío actual es lograr la estandarización en la estructura de las BDP⁴ y un cierto nivel de intercomunicación, Chile tiene la oportunidad de iniciar dicho proceso con la ventaja de poder integrar los resultados obtenidos en esfuerzos similares.

La condición anterior determina que las futuras BDP de los museos chilenos podrán estimular un mayor y mejor conocimiento de nuestras colecciones, mediante lo que aquí denomino



como Documentación en Línea (DEL)⁵.

La DEL se define como la posibilidad de acceder a las colecciones de manera remota, con fines de estudio y análisis. En este sentido, la DEL es un proceso diferente al registro y documentación efectuada por cada museo en sus colecciones; de igual modo, la DEL requiere que la máxima información disponible por el museo esté integrada a (o vinculada con) su BDP.

La DEL se entiende, entonces, como un proceso de comunicación entre los museos y sus usuarios, siendo estos quienes necesiten consultar o examinar sus colecciones para fines de investigación, tales como otros museos, investigadores universitarios, estudiantes, coleccionistas, etc. A su vez, la información que los usuarios de la DEL puedan generar se incorpora a la administración de las colecciones, retroalimentando el conocimiento de nuestro patrimonio⁶.

Por último, debe considerarse a la DEL como una estrategia para la administración de colecciones, y su uso no debe impedir la normal gestión en este plano. Así, la DEL debe ser congruente con la realidad y las necesidades particulares de cada museo, siendo responsabilidad de las instituciones el definir los parámetros de su operación.

2. Requerimientos Necesarios para la Documentación en Línea

En términos de una visión a largo plazo, la DEL requiere la presencia de distintos factores para su posible aplicación, siendo los siguientes algunos de los más importantes.

a. Disponibilidad

Implica el ingreso de las colecciones a BDP mantenidas en programas de computación. Este es un aspecto que no debe ser minimizado, y dadas las experiencias de diversos museos norteamericanos que he podido visitar, una vez adoptado e instalado el programa que administrará la base de datos, puede tomar entre tres y diez o más años para alcanzar el punto de equilibrio, definido éste como el punto en el cual nuevas colecciones u objetos pueden ser ingresados a las BDP con tiempos mínimos de espera.

b. Homogeneidad

Este factor determina la necesidad del uso de parámetros y conceptos estándares para la descripción y análisis de objetos y colecciones, lo que se asegura en los museos chilenos mediante el uso del sistema SUR para las BDP. Esto presupone, a su vez, una discusión acerca de la nomenclatura y de su pertinencia para los diferentes tipos de colecciones.

c. Capacidad de Conexión

Este aspecto se define por la interconexión entre bases de datos de distintos museos, así como los distintos grados de

accesibilidad a ellas desde sistemas de búsqueda externos, especialmente por medio de Internet. Si bien las opciones tecnológicas tomadas por cada museo pueden afectar la capacidad de interconexión, el uso de SUR asegura una configuración mínima estándar.

d. Estabilidad Futura⁷

Por esto se entiende que las bases de datos deben estar diseñadas en programas que pueden cambiar en el tiempo, sin que las actualizaciones o modificaciones en los programas de soporte o interfase alteren la información ingresada. Así, debe asumirse que el compromiso entre la base de datos y el programa, en este caso SUR, es a largo plazo. La misma condición se aplica para los sistemas de almacenamiento y los progresivos cambios provocados por nuevas tecnologías.

e. Seguridad

La accesibilidad a las bases de datos no debe vulnerar, en modo alguno, su integridad. La definición y aplicación de protocolos de ingreso y la duplicación constante de las BDP en un sistema de almacenamiento restringido e independiente de la base de datos de consulta, son dos requerimientos simples para mantener un nivel mínimo de control.

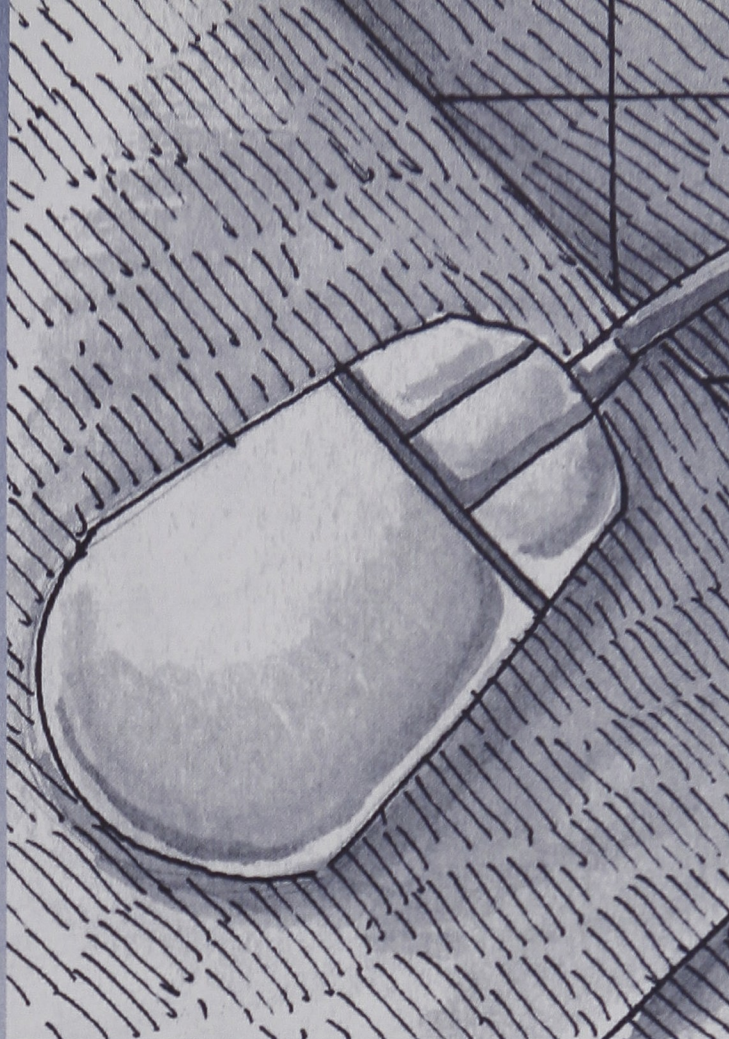
3. Ventajas y Limitaciones de la DEL

La DEL plantea una serie de aspectos positivos para el desarrollo de la administración y el conocimiento de las colecciones en los museos mientras que, por otro lado, su utilización tenderá a generar una serie de nuevos problemas. Esta perspectiva ontológica permite entender y aceptar por anticipado las fallas y fracasos potenciales, pero además debe estimular las diversas interrogantes sobre el destino de nuestras colecciones y el uso que hagamos de la tecnología para su administración.

a. Accesibilidad de las Colecciones

La DEL ofrece la posibilidad de incrementar el conocimiento actual de las colecciones, mediante un proceso de observación indirecto. Asumiendo que apreciar una fotografía desplegada en una pantalla no posee el mismo valor que manipular u observar las colecciones directamente -es decir, sin interfases electrónicas de por medio-, la DEL permitiría que las colecciones sean accesibles por una mayor cantidad de usuarios interesados en utilizarlas para fines de investigación.

Desde la perspectiva opuesta, la documentación museológica requiere de una inspección directa que, usualmente, implica la manipulación de los objetos, experiencia que no puede ser reemplazada, hasta ahora, por interfase alguna⁸. Sin embargo, la accesibilidad directa estará siempre determinada por factores



concurrentes y acumulativos, tales como la escasez de recursos económicos necesarios para que investigadores externos puedan examinar las colecciones (viajes, viáticos, etc.); la necesidad de personal disponible en los museos para atender consultas y la imposibilidad de acceder simultáneamente a colecciones localizadas en distintos museos, entre otros.

b. Seguridad de las Colecciones

Ampliar el círculo de usuarios de las colecciones museológicas requiere de medidas de seguridad y conservación. La DEL permite administrar de mejor modo los recursos dedicados a este aspecto, ofreciendo una alternativa de consulta que no necesita de la vigilancia física. El acceso remoto permite que los interesados puedan examinar las colecciones sin depender del personal del museo, así como alivia la posible sobrepresión en ciertas colecciones u objetos recurrentemente solicitados para consulta. Por otro lado, la DEL facilita la planificación del trabajo directo con los objetos, permitiéndole a cada interesado definir por anticipado sus requerimientos, lo que incide a su vez en una mejor organización del personal del museo para poder cumplir con tales peticiones.

c. Responsabilidad en el Conocimiento

La DEL debe ser un estímulo para que cada museo dedique una parte importante de sus recursos humanos y materiales al registro y documentación de sus colecciones, en orden a poner esa información a disposición de cualquier persona que lo solicite (especialmente en los museos públicos).

Por otro lado, los usuarios de la DEL deben asumir el compromiso que la información obtenida desde las BDP sea utilizada de manera apropiada y que el conocimiento generado mediante tal utilización sea de dominio público. Si bien este aspecto puede ser difícil de hacer cumplir, en mi opinión, el uso de la DEL es la mejor vía para propagar la doctrina del uso apropiado y la reciprocidad del conocimiento.

Sin duda que el tema de los derechos de propiedad intelectual pueden ser aludidos en este punto; sin embargo, es necesario destacar que la DEL debe ser diseñada y utilizada como una estrategia no comercial, que vincula múltiples y variados interesados, en la que estos ofrecen compartir sus esfuerzos en el mejor conocimiento de nuestras colecciones.

d. Cambio Tecnológico

Mientras que este análisis plantea un escenario ideal, controlado y homogéneo, la posibilidad de predecir el cambio en torno

a tecnología y sistemas de información futuros es bastante limitada⁹. Las BDP basadas en el sistema SUR estarán expuestas, como cualquier otra base de datos computacional, a problemas derivados de la aparición de nuevos programas y equipos de computación, los que podrán afectar la accesibilidad e interconectividad propuestas mediante la DEL. Es por esta razón que los museos deberán buscar vías de mantener una cierta actualización en este aspecto.

De igual modo, se deberá evaluar el uso del sistema SUR en un ambiente distinto al que fue diseñado, como, por ejemplo, un nuevo sistema operativo. Los resultados permitirán suponer probables escenarios de trabajo y la necesidad de introducir algún tipo de modificaciones en el programa mismo.

4. Algunas Ideas Finales

a. La DEL y el Compromiso de los Museos Públicos

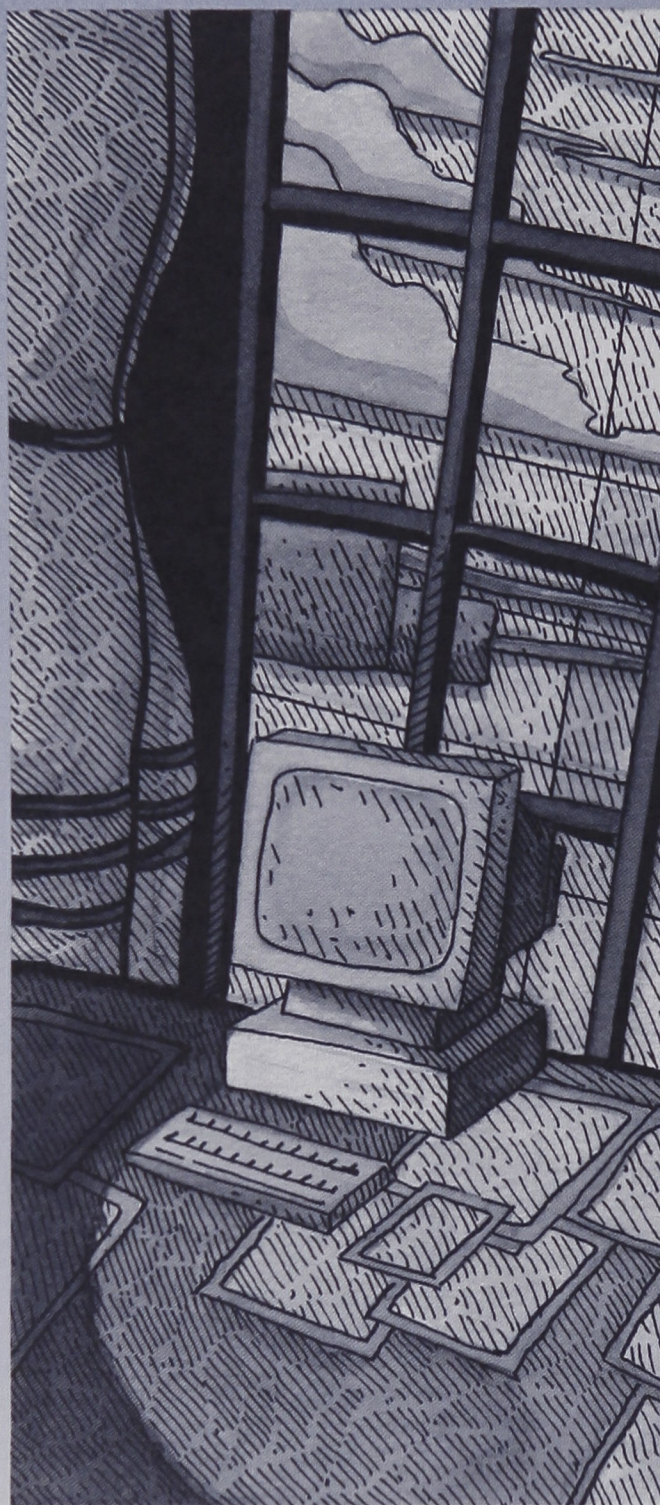
Siendo los museos públicos financiados con los impuestos de todos los ciudadanos de este país, y conservando ellos un patrimonio nacional, el acceso a las colecciones conservadas en dichas instituciones debe ser asumido como un derecho personal más. La imposibilidad de los museos públicos de responder a ese derecho debe ser asumida por los organismos superiores, pero también por cada museo, de manera responsable y creativa.

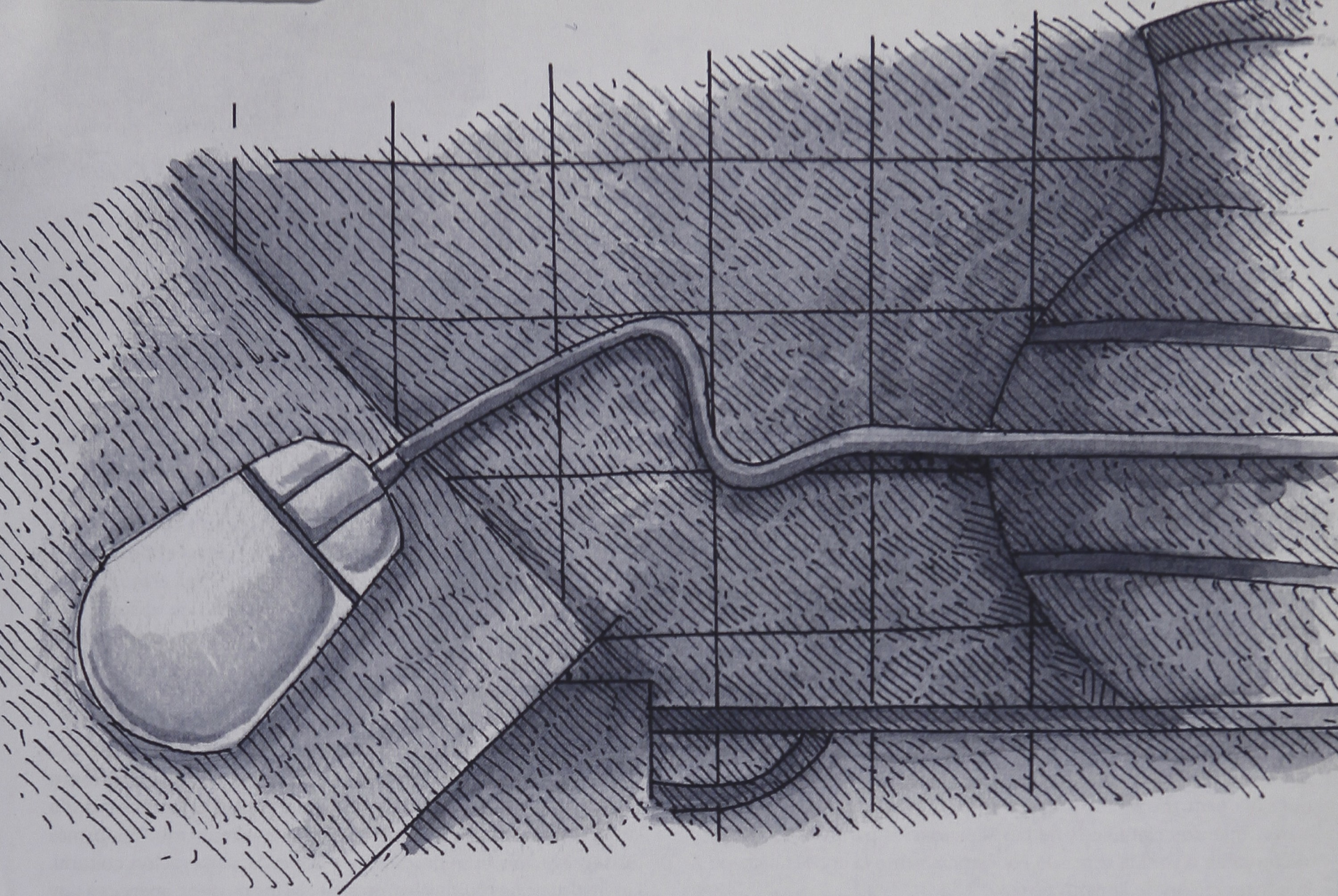
La DEL ofrece una alternativa, parcial sin duda, al ejercicio de ese derecho, pero debe entenderse que mediante el acceso remoto a nuestras BDP, abrimos nuestros depósitos de manera virtual al público interesado, al tiempo que fomentamos la reflexión sobre nuestra misión en círculos más amplios que la mera comunidad de museos.

b. La Clave No-Tecnológica del Cambio Tecnológico

Con o sin documentación en línea, el personal de los museos chilenos jugará el

rol más importante de cualquier proceso de cambio futuro. Esto es particularmente válido en lo que respecta a nuevos estilos de administración de colecciones y a las estrategias de documentación. En el caso de la DIBAM, una serie de requisitos a nivel estructural e individual debe alcanzarse en el transcurso de los próximos años, especialmente en lo que se refiere a los siguientes tópicos: la preparación del personal para desenvolverse en un





medio tecnológico cambiante; la responsabilidad y vinculación de los curadores e investigadores con sus colecciones; el cambio actitudinal necesario en torno a la tecnología, especialmente en la distribución de los recursos asignados a la adquisición de equipamiento.

c. SUR y Museos Organizados

Los museos usuarios de SUR deberán definir los parámetros generales de utilización de sus respectivas bases de datos, utilizando un protocolo estandarizado para los diversos niveles de acceso e interconectividad. La oportunidad de planificar el desarrollo de esta herramienta es única, y las posibilidades de éxito futuro deben asegurarse desde un comienzo. Una estrategia apropiada para este efecto es la creación de una red de usuarios de SUR, una organización que se ampliaría a medida que SUR se ponga en marcha en más museos.

Este grupo de museos tendría como objetivo principal mantener una política respecto del uso y acceso de las BDP, así como el control en el desarrollo de cualquier cambio futuro en los programas de administración de las bases de datos. Es posible pensar que una corporación pequeña pueda crearse para tal fin, así como para coordinar la compra, mantenimiento y actualización de los equipos computacionales de los museos miembros, con el fin de asegurar inversiones adecuadas a los recursos disponibles en cada institución.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Kaeppler, Adrienne L. (ed.) 1978. *Cook Voyage Artifacts in Leningrad, Berne and Florence Museums*. Bernice P. Bishop Museum Special Publication 66.
- Light, R.B., D.A. Roberts y J.D. Stewart 1986. *Museum Documentation Systems: Developments and Applications*. Butterworths & Co., Ltd.

NOTAS

- 1 Un ejemplo es el análisis de Kaeppler (1978) sobre la colecciones obtenidas por Cook en sus viajes alrededor del Pacífico.
- 2 Este documento asume que los museos de la DIBAM serán los primeros en ocupar SUR como base de datos patrimonial, pero por las mismas razones expuestas se espera que todos los museos chilenos puedan utilizarla.
- 3 Incluso, en algunos de los grandes museos de Estados Unidos, diferentes departamentos curatoriales desarrollaron diferentes BDP. En ellos, la tarea actual es normalizar sus sistemas internos.
- 4 Junto con esto, los museos que empezaron a trabajar tempranamente sus BDP en sistemas de computación están concentrando sus esfuerzos en actualizar la información disponible en sistemas y soportes modernos.
- 5 La expresión "en línea" está tomada del inglés "on line".
- 6 Un tema completamente aparte es el impacto de mantener las colecciones en sistemas de acceso remoto para el público general. Si bien mucho de lo propuesto en este artículo puede aplicarse a tal alternativa, ésta merece un análisis independiente.
- 7 Este factor ha sido denominado en el idioma inglés bajo el concepto "longevity" (longevidad).
- 8 Los sistemas de realidad virtual, aparentemente capaces de recrear estímulos visuales y sensoriales, son una alternativa por ahora lejana en este campo.
- 9 Ejemplo de esto, fue la imprevista expansión de ordenadores de uso doméstico y a través de ellos del acceso a Internet y a otras redes internas.

Queda de manifiesto que necesitamos, por una parte, buscar una estabilidad interna que apunte a la consolidación de la identidad cultural y, por otra, tender a una cierta forma de independencia frente al exterior. Pero esa independencia, en todos sus aspectos (dentro de los cuales la investigación científica y la difusión de conocimientos son sólo una parte) debe tener como blanco no sólo una consolidación de orden económico, sino también una independencia intelectual. Como muchos ya lo han señalado, esto pasa por la capacidad de producción y de gestión local, pero sobre todo por el mejoramiento del sistema educativo en su conjunto, el desarrollo de la ciencia básica y aplicada y el manejo de la tecnología utilizada. ¿No es entonces indispensable, para un país democrático y estable que quiere insertarse de manera coherente en la «cultura universal», desarrollar su ciencia, sus universidades y sus centros de investigación públicos o privados aspirando a objetivos culturales particulares?

Para encontrar la respuesta a la cuestión de la identidad, ¿no deberíamos primero volver atrás, redescubriendo nuestras culturas, nuestras raíces, nuestros países? El imaginario de América está lleno de imágenes, de conceptos y de representaciones sociales que pueden servir para crear una identidad cultural que favorezca la entrega del conocimiento científico. Por ejemplo, el pueblo mapuche manejaba el concepto de territorio como un bien colectivo perteneciente a toda la comunidad. Esta representación social, aún fuertemente extendida entre los mapuches podría ser utilizada para transmitir a las comunidades tradicionales ciertos conocimientos científicos de base necesarios para el desarrollo sustentable o para la toma de conciencia sobre la importancia de la conservación de la naturaleza.

Las representaciones que la población tiene sobre diferentes temas, sus creencias y el saber popular, ¿no podrían ser utilizados como un vector que conduzca a la apropiación de conocimientos de manera simple y lúdica? Los mitos, las leyendas, la mitología, contribuyen no sólo a reforzar la cultura y las tradiciones de los pueblos, sino también a elaborar imágenes mentales sobre los fenómenos. Por ejemplo, un cuento que tenga como sujeto el dios Inti de los incas o la relación de los mapuches con la tierra y las divinidades de la naturaleza, ¿no podría acaso servir para generar una situación de aprendizaje de conceptos de astronomía o de ecología? No debemos olvidar que los conceptos científicos pueden rebotar si no encuentran un medio apropiado para desarrollarse.

La ciencia, que no es solamente un proceso de agregación de conocimientos, debe conducir al hombre también a la reflexión, al desarrollo de ciertas facultades del pensamiento que le servirán más tarde para aprender a manejar su medio ambiente cotidiano. Este desarrollo sólo puede efectuarse a través de ejercicios intelectuales adaptados a un contexto que permita «fijar» los conceptos, otorgándoles un sentido coherente.

En relación a esto último, nos viene a la mente un ejemplo citado por R. Gagliardi¹ relativo al entrenamiento de parteras en Perú. La alta mortalidad infantil que se producía después del parto debido a la falta de esterilización del material utilizado a la hora de cortar el cordón umbilical, motivó a algunos organismos internacionales a organizar un curso de capacitación. Al cabo de



un tiempo después de finalizado el curso, un estudio arrojó resultados francamente desalentadores: el índice de mortalidad infantil post parto no había disminuido en porcentaje estadístico. Al observar cómo las parteras realizaban su trabajo, los profesionales a cargo del programa se percataron que ellas seguían todas las instrucciones que se les había dado, pero una vez finalizada la esterilización y antes de cortar el cordón umbilical, el instrumento utilizado para hacer el corte era depositado en el suelo. Las parteras habían aprendido el procedimiento, pero no habían entendido el concepto de esterilización.

Si consideramos el ejemplo que acabamos de mencionar, puede ser que sea necesario preguntarse si el término museo como tal tiene realmente un sentido o si, para enseñar y divulgar la ciencia en el ámbito museológico, debemos definir primero dónde se encuentra y a quién se dirige. Por otra parte, aún cuando las sociedades son democráticas, se observan aún muchas formas de segregación estructural, tales como la segregación cultural. Las instituciones culturales, en especial los museos, aparecen hoy día como lugares elitistas en los cuales el discurso sólo es fácilmente accesible para los «iniciados».

Pero, ¿cómo hacer «desaparecer» la segregación cultural?, ¿cómo abrir los museos a todo tipo de públicos?, ¿el museo debe ser una institución al servicio de la escuela, de una elite o de la sociedad? La respuesta a estas interrogantes pasa por una política cultural que incorpore las especificidades, pero sobre todo, por una política local que respete el derecho a la diferencia. ¿Respetar al otro en su diferencia no conlleva acaso la proyección de la cultura de cada sociedad y su anclaje en el contexto internacional? Entonces, dos grandes problemas se presentan: primero, cómo los estados garantizan el libre acceso a la cultura y, segundo, cómo las instituciones de difusión cultural transmiten los conocimientos a los diferentes tipos de público, cuando éstos han sobrepasado el obstáculo económico y social. Nosotros trataremos de aportar algunos elementos de reflexión en el marco de la divulgación científica efectuada en los museos.

Aún cuando sus funciones se parezcan, cada institución cultural debe ser capaz de generar su propio espacio en función del entorno social y cultural en que está inmersa. Desde esa perspectiva, las diferencias culturales deben ser tomadas en consideración, de esta manera, la divulgación científica y técnica permitiría preservar el saber tradicional e integrarlo a los conocimientos modernos. Esta es la razón por la cual la hipótesis que sostiene nuestra investigación apunta a estudiar el modo de contextualización del conocimiento entregado en una institución

museal: ¿es posible, por ejemplo, que dos instituciones opuestas cultural y geográficamente persigan los mismos ejes de divulgación?, ¿pueden ellas presentar el conocimiento de la misma forma?, ¿los objetivos científicos y pedagógicos de una institución de difusión científica deben obedecer a las representaciones que se hacen sus conceptores de la ciencia, a los objetivos de la institución misma, a una concepción universalista del conocimiento científico o, finalmente, a la coyuntura social y cultural, más aún, científica, de cada país?

Si tomamos el ejemplo de Chile, ahora que este país conoce una etapa de crecimiento económico y de estabilidad democrática, nuestra época demanda consolidar este proceso a través de una política global que incorpore todos los campos culturales. ¿No es entonces indispensable, para lograr este fin, desarrollar la enseñanza científica, en particular, y la formación escolar, en general, a fin de que todos puedan optar a lo que está en juego y participar de un desarrollo común?

Alguien podría erróneamente pensar que la problemática del rediseño de estrategias de entrega de conocimiento es propio de los países del tercer mundo. Si tomamos como modelo los países desarrollados podemos constatar que también la contextualización del saber es un tema que cobra creciente relevancia. Detengámonos en el caso de Francia (el otro país que sirve de eje a nuestro estudio comparado²), esta nación conoce actualmente una etapa de transformación social y cultural, las diversas corrientes migratorias que han llegado en los últimos años plantean problemas de integración y de adaptación; además, su inserción en la Comunidad Económica Europea pone al descubierto nuevos desafíos y nuevos tipos de comportamientos sociales. ¿Los museos franceses no deberían entonces incorporar estas nuevas culturas en su discurso en vez de exponer la ciencia de manera homogénea hacia un público cada vez más heterogéneo?

En efecto, parece ser que para elaborar un discurso más adaptado, y por lo tanto más democrático, las estrategias de puesta en exposición de los contenidos científicos deben introducir cuadros de referencia cultural adecuados a públicos concretos.

Como es sabido, la modernidad exige nuevos tipos de relaciones a esta población heterogénea que aparece y transforma la comunidad; es en este nuevo contexto sociocultural que se debe desarrollar la ciencia hoy en día. Desgraciadamente, los programas de educación de base, son generalmente el reflejo de una sola cultura, privilegian la historia y las creencias de un grupo dominante, olvidando a menudo que la consolidación del contexto sociocultural es fundamental para promover una política de difusión cultural a largo plazo.

Como ya lo hemos señalado, la transmisión de la ciencia no puede limitarse solamente a la presentación de una sucesión de conocimientos bien organizados. Si queremos realmente dar a conocer los conocimientos propuestos en el cuadro de un museo, esta transmisión debería nutrirse también del saber popular y de las manifestaciones de las subculturas del colectivo. En esa perspectiva, la función social que un museo está llamado a jugar actualmente pasa por la elaboración de políticas, de estrategias y por la puesta en obra de acciones educativas

coherentes con su rol en la sociedad. Esta es la razón por la cual nos parece importante realizar estudios de museología comparada, puesto que una comparación entre dos o más instituciones permite identificar mejor los puntos de conflicto. No se trata, en efecto, de copiar o de transponer un modelo museológico, sino al contrario, de enriquecer y de mejorar, a partir de las experiencias de otros museos científicos, nuestros propios objetivos pedagógicos, museológicos y culturales.

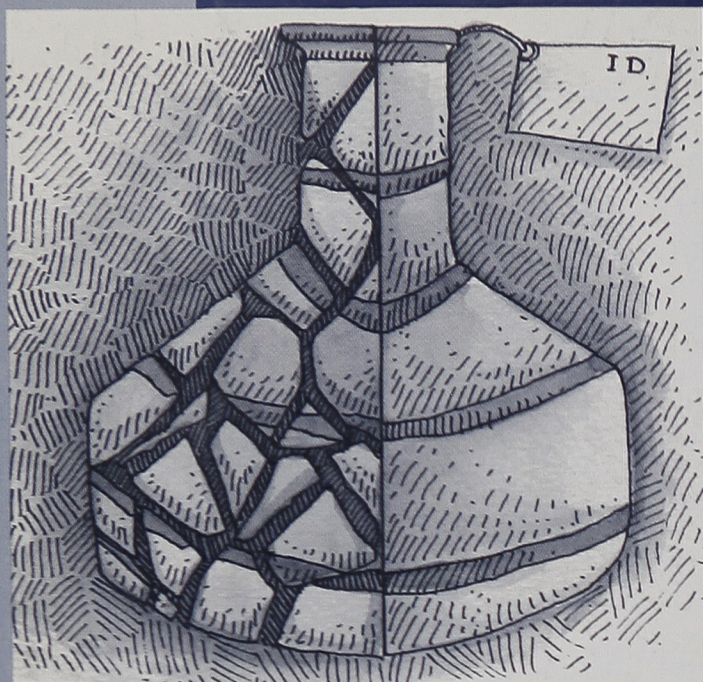
Para que la sociedad comprenda la necesidad y el interés de generar a largo plazo una política cultural coherente, un museo científico toma todo su sentido. Cuando se visita una exposición, hay una serie de factores interdependientes que condicionan, de una cierta manera, lo que cada uno observa y cómo cada cual percibe los objetos expuestos. El museo expone, pero, al mismo tiempo, ¿no crea un tipo de cultura relacionado con las representaciones que sus actores tienen del saber y de sus implicaciones?, ¿un museo no es finalmente el producto de lo que éstos (a saber, conceptores, museólogos, museógrafos, personal administrativo, etc.) hacen de él?

Pareciera, entonces, que un museo científico anclado en su contexto cultural se encuentra en el corazón de las relaciones entre la ciencia y la sociedad, un museo de este tipo es por lo tanto de un interés vital en la difusión de conocimientos y debería evolucionar paralelamente a la enseñanza y a la sociedad.

Aún cuando esta problemática es más general (y vale también para otras instituciones de difusión y de comunicación social, tales como los medios de comunicación de masa y el sistema escolar), ella se revela particularmente pertinente a propósito de los museos, dado que el museo es, entre otros, un operador y un facilitador de la cultura científica, donde los conceptos expuestos y la manera de presentarlos obedecen a los objetivos y a las intenciones de los científicos y de los conceptores involucrados en una situación específica de aprendizaje. El visitante se convierte entonces en el blanco de una estrategia de entrega del conocimiento fundada sobre elecciones deliberadas que buscan atraerlo. Paradojalmente, la exposición, en este caso el instrumento de la divulgación, es creada o recreada para un público que, en general, es un actor ausente del proceso de elaboración. Pero este actor ausente y anónimo tiene un pasado y un presente heterogéneo en contradicción; pre-requisitos, capital cultural, pertenencia social, cultura de origen, representaciones sociales, constituyen algunos de los muchos elementos a considerar. Estos elementos deberían ser tomados en consideración al momento de poner en obra estrategias de difusión y de entrega de conocimientos. Dicho de otra manera, el museo debería transformarse en una institución dinámica capaz de adaptarse a las especificidades sociales y culturales de sus visitantes.

¹ Para mayor información, leer: GAGLIARDI, R. (1994) «Obstáculos al aprendizaje - obstáculos a la enseñanza en contextos multiculturales» in «Papers on teacher training and multicultural/intercultural education», N° 25, UNESCO, Ginebra; y GAGLIARDI, R. (1995) «La formation scientifique et technique à l'usage des communautés traditionnelles» in «Perspectives», vol. XXV, N° 1, mars, pp. 59-84.

² Esta publicación forma parte de un estudio museológico comparado entre Francia y Chile, en el cual nos hemos interesado en un tipo de instituciones de difusión cultural pariente del mundo museal: los centros de cultura científica y técnica.



El Museo: un espacio de interacción entre ciencia, cultura y sociedad

M^a ISABEL ORELLANA
Museóloga, Museo de Ciencia y Tecnología

El hombre, ser social por definición, desarrolla parámetros de comportamiento, reacciona e interactúa en relación a representaciones sociales que nutren su imaginario y condicionan su visión frente al mundo que lo rodea. Es por esto, que los comportamientos de los individuos varían en función del contexto, de la época y de la historia personal y colectiva.

Se dice a menudo que cada civilización deja su impronta, resultado de un proceso histórico de larga duración en el cual los caracteres sociales y nacionales se modelan, constituyendo una visión de mundo que la particulariza. En este sentido, cada sociedad es el producto de una historia colectiva que otorga sentido a las relaciones sociales, dando como resultado manifestaciones culturales distintivas que obedecen a un contexto social particular.

Por otra parte, la información científica y técnica se presenta cada vez más como un pre-requisito indispensable para la vida en sociedad, puesto que permite a los individuos manejar su entorno y apropiarse de los progresos científicos y técnicos. Paradojalmente, los mecanismos de difusión de esta información no permiten el acceso a todos los potenciales utilizadores; el problema del libre acceso a la cultura científica y técnica pone entonces en evidencia encrucijadas sociales y económicas, pero también deja en relieve encrucijadas culturales.

La velocidad del progreso científico y técnico no permite saber cuáles serán las necesidades y los pre-requisitos que será necesario manejar en los años venideros, esto reafirma la necesidad de generar mecanismos de formación permanente. Dentro de este contexto, el museo debe generar espacios que permitan la apropiación de la información, entregando las herramientas para aprender a estructurar y reactualizar los conocimientos. Un museo de ciencia y tecnología moderno debe ser capaz, por tanto, de contextualizar y adaptar sus mensajes a las demandas de sus visitantes, quienes manifiestan cada vez más la necesidad de familiarizarse con la información científica.

Si analizamos el caso de Chile, la problemática de la contextualización sociocultural del saber científico, deja en evidencia uno de los grandes problemas de los países latinoamericanos desde su emergencia como naciones independientes: la búsqueda de una identidad cultural. Generalmente, es difícil decidir a qué modelo cultural se desea arribar; ¿cómo consolidar nuestras culturas en la era de la «globalización»?; ¿cómo evitar el riesgo de la aculturación o del nacionalismo a ultranza?; ¿cómo proyectar un modelo cultural alternativo que sea adecuado y eficiente? Si queremos consolidar el nuevo proceso societal que impone la modernización y la mundialización de la cultura occidental, ¿debemos acaso partir de modelos culturales extranjeros?

