



MUSEOS.VE  
**M**  
REVISTA  
DIGITAL  
DE LOS  
MUSEOS  
VENEZOLANOS  
No 5



*número 5. año 1. Diciembre de 2011*

**Edita:**

Sistema Nacional de Museos de Venezuela

**Contacto:**

Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio

[www.museos.iartes.gob.ve](http://www.museos.iartes.gob.ve)

[sistnac.museos@iartes.gob.ve](mailto:sistnac.museos@iartes.gob.ve)

[sistemanac.museos@gmail.com](mailto:sistemanac.museos@gmail.com)

**Coordinación General:** Rebeca Guerra y Nany Goncalves.

**Comité Editorial:** Rebeca Guerra, Nany Goncalves y Vivian Rivas / **Diseño:** Francisco Arteaga Ch. / **Corrección:** Rebeca Guerra y Nany Goncalves

**Colaboraron en este número:** José Andrés Pérez, Marlene González, Armando Gagliardi, Nany Goncalves, Padre Numa Rivero, Ana Benítez Ramos, Teresa Quilez, Luanda Barrios.

**Fotografías:** Archivo Ecomuseo del Café, Museo Virtual de América Latina y el Caribe, Instituto de Patrimonio Cultural, Rebeca Guerra, Fototeca Arturo Lares Baralt, Archivo de Alirio Oramas, Andrés Franco, Archivo Museo Arquidiocesano de Coro "Mons. Lucas Guillermo Castillo", Archivo IARTES, Archivo Víctor Cairos.

**Agradecimientos:** Víctor Cairos. / **Portada:** Francisco Arteaga Ch.

**Versión Digital:** [www.museos.iartes.gob.ve](http://www.museos.iartes.gob.ve)

**Depósito Legal:** ppi20112DC3881

**ISSN:** en trámite

# PRESENTACIÓN

Como parte de la actual política de integración, cooperación cultural, democratización y protección del patrimonio que impulsa Venezuela, *Museos.ve* presenta en esta edición la experiencia de creación del **Museo Virtual de América Latina y el Caribe**, una plataforma de registro y divulgación patrimonial de bienes culturales y naturales en líneas.

Además *Museos.ve* continúa su recorrido por la historia de los museos venezolanos con un artículo que relata los inicios de la museología en el país de la mano de Christian Federico Witzke. Mientras Alirio Oramas, quien realizó estudios en Historia del Arte, Arqueología y Museología en la École du Louvre de París bajo la dirección de Georges-Henri Rivière, relata su experiencia.

Con motivo de las festividades navideñas los lectores tendrán la oportunidad de conocer la maravillosa colección de Niños Jesús del Museo Arquidiocesano de Coro “Monseñor Lucas Guillermo Castillo”.

Finalmente, con algunas reflexiones sobre las *Jornadas de patrimonio en riesgo: Museos y sismos* realizadas recientemente en Lorca, Murcia (España), *Museos.ve* abre una nueva sección dedicada a eventos y actualidad museística internacional.

Dedicamos como un homenaje póstumo la sección de entrevistas “Gente de Museos” a Luis Quintero, quien fuera Jefe de Conservación del Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz-Diez.

Sistema Nacional de Museos



# ECOMUSEO DEL CAFÉ

## *Un museo comunitario*

Texto y fotografías: *Ecomuseo del Café*



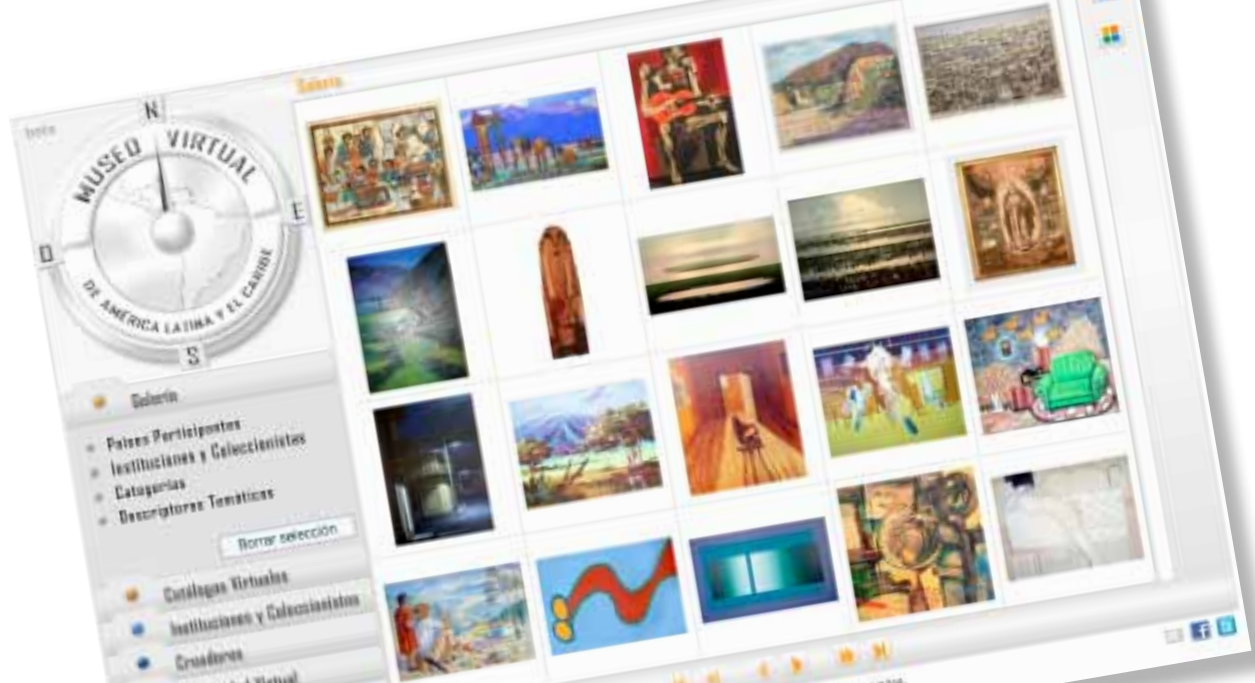


El 10 de octubre de 2008 abrió sus puertas al público el **Ecomuseo del Café**, ubicado en la población de Bramón, estado Táchira. Este museo comunitario está dedicado a la difusión de la historia del cultivo y procesamiento del café en esta región.

El Museo ofrece al público visita guiadas a través de la “Ruta del Ecomuseo” la cual se desarrolla en 5 estaciones y se realiza en un tiempo de 2 horas y 30 minutos aproximadamente. En el recorrido de las primeras cuatro estaciones se muestran el Arco y el Trapiche de Caña que es manejado hidráulicamente por el río Bramoncito, el proceso de beneficio del café, el abono de lombrices, viveros y tanques de oxidación para evitar la contaminación ambiental, se explican los procesos tecnológicos y ecológicos del café, y sus diferencias.

La quinta estación, La Casona, muestra el concepto del Ecomuseo, la cultura, la medicina, exhibición de objetos, sala de fotografía y audiovisual, teatrino para usos didácticos. Los espacios del museo son utilizados también por la comunidad para intercambios de saberes, talleres, entre otros. ■

Fundación Ecomuseo del Café  
 Dirección: Parroquia Bramón, Municipio Junín. Antigua Casona  
 de la Hacienda El Paraíso. Estado Táchira.  
 Horario: Lunes a viernes de 8:00 am a 5:00 pm, sábados y  
 domingos con visita programada.  
 Email: ands767@hotmail.com



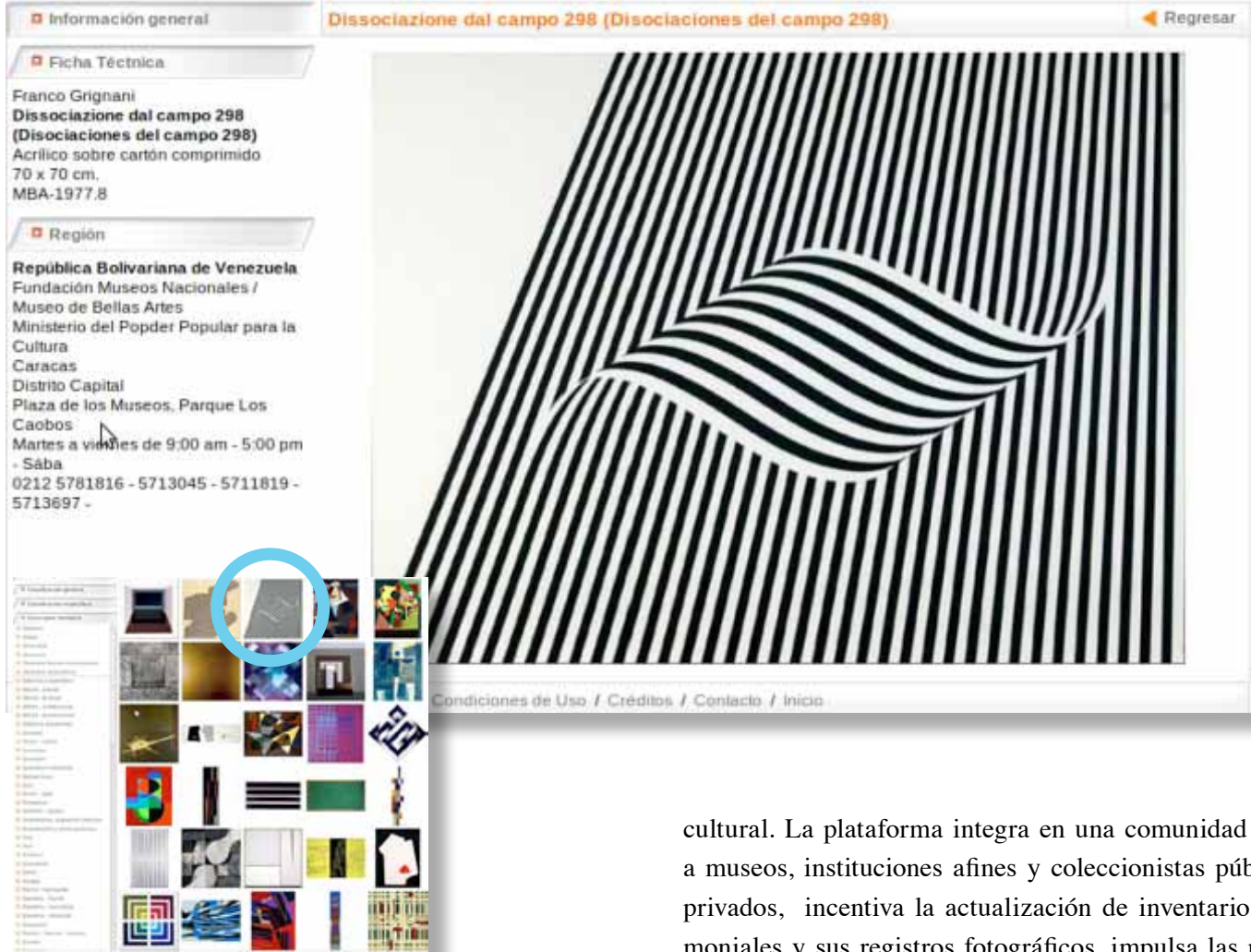
# MUSEO, VIRTUAL DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE:

## *memoria del mundo en América*

Marlene González Hernández / Coordinadora General del Proyecto

La idea de crear el **Museo Virtual de América Latina y el Caribe** nació a raíz de la experiencia en Venezuela de hacer los primeros catálogos digitales de las instituciones que conforman la Fundación Museos Nacionales, ente adscrito al Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

El anteproyecto fue presentado por la República Bolivariana de Venezuela a través del entonces Ministro del Poder Popular para la Cultura Francisco Sesto en el XIV Foro de Ministros y Encargados de Políticas Culturales de América Latina y el Caribe que se llevó a cabo en la ciudad de Caracas (2005). El proyecto fue aprobado unánimemente, por los 33 países miembros de la edición XV en la ciudad de



Puerto España, Trinidad y Tobago (2007), finalmente [www.museovirtualdeamericalatinayelcaribe.org](http://www.museovirtualdeamericalatinayelcaribe.org) fue lanzado oficialmente por la delegación venezolana en el XVI encuentro de Ministros de Cultura en la ciudad de Buenos Aires, Argentina en el año 2009.

Con el transcurrir del tiempo hoy podemos decir que antes que un museo virtual se trata de una plataforma de registro y divulgación patrimonial de bienes culturales y naturales en línea, administrada en igualdad de condiciones por múltiples usuarios latinoamericanos y caribeños, creada para fomentar la integración y cooperación en el área

cultural. La plataforma integra en una comunidad virtual a museos, instituciones afines y coleccionistas públicos y privados, incentiva la actualización de inventarios patrimoniales y sus registros fotográficos, impulsa las relaciones interinstitucionales y facilita el intercambio de bienes y servicios.

El proyecto, dirigido y financiado por el Ministerio del Poder Popular para la Cultura a través del Instituto de las Artes la Imagen y el Espacio (IARTES), cuenta en este momento con más de 65.000 piezas y ejemplares, de 166 instituciones y coleccionistas de Cuba, México, República Dominicana, Ecuador, Bolivia, Colombia y Venezuela, quienes autogestionan sus contenidos y participan en la consolidación de un catálogo polivalente y de fácil uso para diversas colecciones.

Simultáneamente al desarrollo de la plataforma, el equipo

*El Museo Virtual representa una oportunidad gratuita para las instituciones de mostrar sus colecciones, material documental, datos e imágenes de obras y piezas de interés artístico, arqueológico, etnográfico, científica, histórico, entre otros*

de conceptualización y producción conjuntamente con el Sistema Nacional de Museos emprendió una serie de procesos que abarcan la definición de criterios para el registro y catalogación de colecciones, planificación, búsqueda de contactos y el diseño de un nuevo sistema de navegación que estará disponible a finales del año en periodo de prueba y su lanzamiento oficial será anunciado a través de esta vía.

La labor realizada hasta el momento ha permitido detectar carencias en las instituciones públicas y privadas que poseen colecciones en custodia, las cuales en la mayor parte de los casos no cuentan con un registro fotográfico digital de calidad, ni sistemas automatizados de inventario, registro y catalogación de colecciones, factores que han limitado considerablemente el crecimiento de esta plataforma virtual para los países de la región.

Debido a ello el radio de acción del Museo Virtual se ha extendido más allá de la conformación de una plataforma web, para brindar asesoría, apoyo técnico y en ocasiones financiero para la realización de inventarios y registros fotográficos digitales, investigar, corregir y/o proponer catalogaciones, dictar cursos y talleres para el manejo de la base de datos.

Este esfuerzo ha permitido hacer realidad uno de los objetivos principales del Museo Virtual que es el de dar a conocer innumerables colecciones que han permanecido por largo tiempo en depósitos y planeras, proporcionándoles a los usuarios una herramienta de consulta capaz de sostener diversas colecciones, heterogéneas tipologías, épocas y ma-

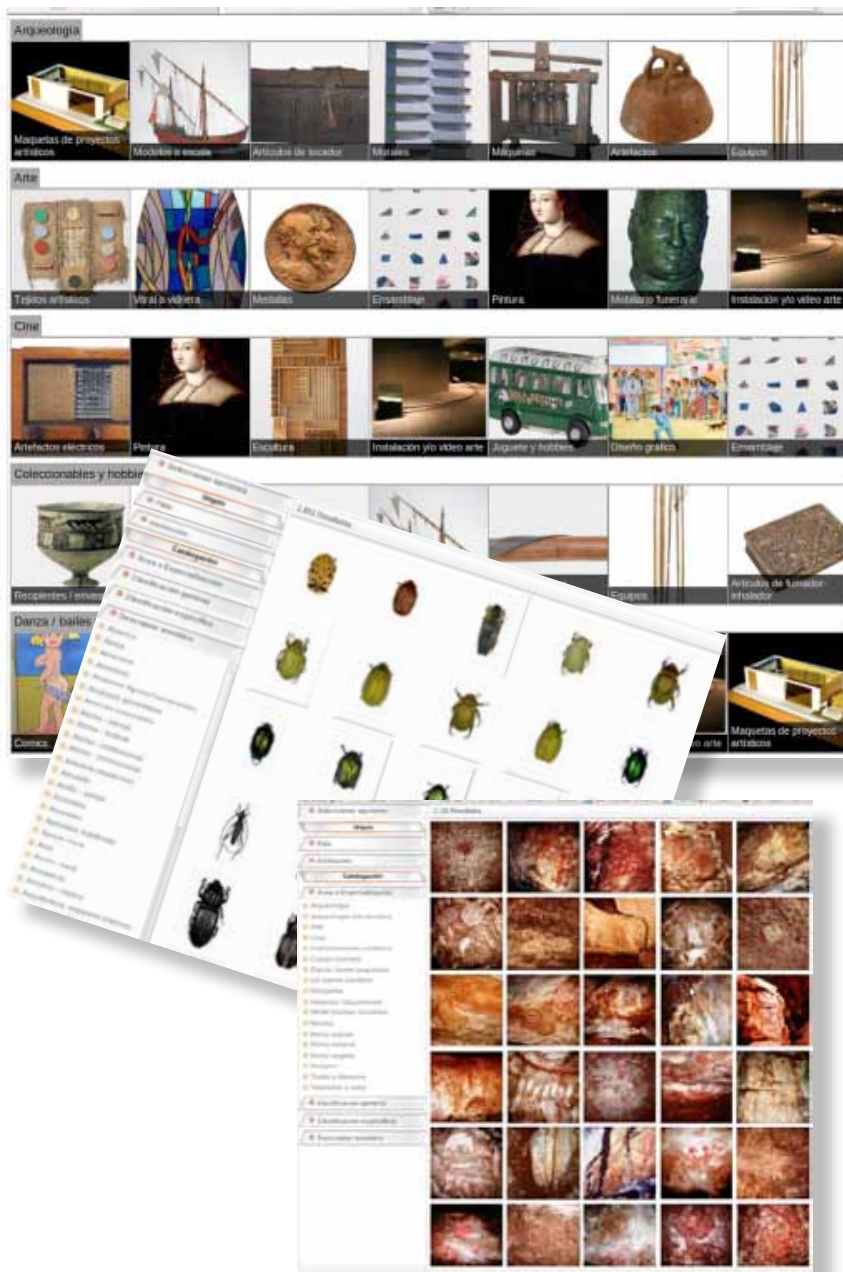
teriales, con acceso abierto para todos los interesados potenciales.

Esto es cónsono con el uso cada vez mayor de sistemas automatizados y el empleo de las tecnologías desarrolladas con fines de administrar grandes contenidos en bases de da-

tos que permiten al usuario un amplio abanico de búsquedas y consultas, mostrando en un mismo sitio diversas área de conocimiento, lo que constituyen una tendencia mundial. Estos grandes sistemas de catalogación y administración de datos están dando paso en el ámbito museístico a una visión diferente del manejo de colecciones y la relación que éstas puedan tener con instituciones similares y los diversos públicos.

Desde este punto de vista el Museo Virtual representa una oportunidad gratuita para las instituciones de mostrar sus colecciones, material documental, datos e imágenes de obras y piezas de interés artístico, arqueológico, etnográfico, científica, histórico, entre otros. Considerando que hoy día ya no es suficiente que un museo muestre una selección de piezas y ejemplares en sus páginas web, que no basta incluso que varios museos de un mismo perfil creen una red, la tendencia es a la creación de red de redes que permitan mostrar las colecciones del país en su totalidad.

El Museo Virtual asume este reto e intenta ir más allá, propone la integración de la región en el ámbito cultural, América Central, América del Sur y el Caribe tienen una historia común que contar, sin duda rica en diversidad. Juntos, como un todo, seremos capaces de conformar la memoria histórica de esta parte del mundo, historia que se contará a través



de nuestros bienes patrimoniales, nuestros tesoros y nuestros fondos culturales y científicos. Por esta razón el Museo Virtual de América Latina y el Caribe cambiará su denominación a [www.memoriadelmundoenamerica.org](http://www.memoriadelmundoenamerica.org)

A través de su política cultural Venezuela está dando pasos firmes y sostenidos en la conformación de una plata-

forma que contribuye al reconocimiento de la diversidad cultural y ofrece a toda la región el conocimiento sistematizado de su patrimonio. El Museo Virtual constituye además una herramienta regional para luchar contra el tráfico ilícito de bienes culturales y científicos, lo cual requiere de la voluntad de instituciones, coleccionistas y usuarios para continuarla, razón por la cual reiteramos la invitación a participar y a doblar esfuerzos en la búsqueda de un beneficio común.

Con la finalidad de fortalecer la labor emprendida por el Museo Virtual y crear un marco legal para esta plataforma, recientemente el Instituto del Patrimonio Cultural estableció a través de una Providencia que todo bien cultural mueble e inmueble de todas las instituciones del Estado y los bienes muebles e inmuebles propiedad particular declarados monumentos nacionales y los bienes muebles o inmuebles de propiedad eclesiástica que hayan sido declarados o se declaren monumentos nacionales, catalogados por este instituto, sean registrados digitalmente para su inclusión en el Museo Virtual de América Latina y El Caribe, con el objetivo de difundir, promocionar y protegerlas del tráfico ilícito (Providencia del Instituto del Patrimonio Cultural, publicada en Gaceta Oficial número 39.760 de fecha 19 de septiembre del 2011).■

Para mayor información o si tienen algún comentario puede dirigirlo a las siguientes direcciones electrónicas:  
[iartes@museovirtualdeamericalatinayelcaribe.org](mailto:iartes@museovirtualdeamericalatinayelcaribe.org)  
[registro@museovirtualdeamericalatinayelcaribe.org](mailto:registro@museovirtualdeamericalatinayelcaribe.org)  
[info@museovirtualdeamericalatinayelcaribe.org](mailto:info@museovirtualdeamericalatinayelcaribe.org)



El esfuerzo y deseo de hombres como Juan Manuel Cagigal, Antonio Leocadio Guzmán, José María Vargas, Francisco Zea, entre otros, a favor de la creación de un museo, permitieron establecer las bases para darle a nuestro país una institución que albergara, exhibiera y recopilara las muestras naturales y los objetos de su memoria histórica.

Fue durante el gobierno de Antonio Guzmán Blanco que se logró concretar la idea, cuando el 11 de Julio de 1874 se decretó la creación del **Museo Nacional** en el que se albergarían las colecciones de Historia Natural y Arte para ser instalado en la sede anexa de la Universidad Central de Venezuela.

Adolfo Ernst, naturalista alemán, nacido en Primkena (Silesia-Prusia) fue designado su primer director y rápidamente inició la organización de las colecciones que durante años conformaban el legado de la Universidad Central de Venezuela.

# CHRISTIAN WITZKE

## *El iniciador de la museología en Venezuela*

*Armando Gagliardi*

Director del Museo Arte de Coro

Director de la Escuela de Artes Plásticas y Museología de la Universidad José María Vargas

El 28 de octubre de 1875 fue inaugurado y durante los años siguientes Ernst trabajó arduamente en clasificar, conservar y exhibir las colecciones de historia natural, zoología, mineralogía, botánica, etnografía, de objetos históricos y piezas de arte e historia patria. Ernst encontró un sin número de objetos que durante años permanecieron en las diferentes secciones de la Universidad gracias a los trabajos y el legado de José María Vargas y Juan Manuel Cajigal.

A la muerte de Ernst asumió la dirección del museo, Manuel E. Díez quien continuó la labor difusora por un tiempo corto, pero sin estar marcada por acontecimientos de envergadura.

Entre 1900 y 1906 asumió el museo el Dr. Carlos Toro Manrique. Bajo su tutela el museo vio aumentadas las colecciones, aspecto beneficioso para el valor intrínseco del Museo. Su insistencia en fundar las secciones de minería, industrial y agrícola tuvo gran resonancia por cuanto así proporcionaba a estudiantes, comerciantes y agricultores una magnífica oportunidad para aprovechar positivamente los

diversos aspectos del museo. Hasta 1905 el museo se abría dos veces a la semana, de ese año en adelante se hizo entonces todas las tardes<sup>1</sup>.

En 1906, también por muy corto tiempo, se hizo cargo del museo el Dr. Elías Toro quien durante su gestión separó la sección histórica del resto de las colecciones dado el incremento de objetos de las misma.

Ese mismo año el Presidente de la República Cipriano Castro nombró director del Museo Nacional a un singular personaje que más tarde llegó a tener “la mejor colección de objetos de Bolívar y su familia” que posteriormente donó al Estado: **Christian Federico Witzke**.

Nacido el 24 de abril de 1856 en Hjortholm, en la Isla de Als en Dinamarca. Llegó a Maracaibo en 1878 para trabajar en una compañía, la casa Breuer empresa importadora y exportadora. Durante su trabajo comenzó a estudiar ampliamente la historia de Venezuela y en especial se sintió atraído por un hombre ejemplar: Simón Bolívar.

Witzke fue promotor y organizador en la ciudad de Maracaibo de

los centenarios del Natalicio de Simón Bolívar en 1883, de José Tadeo Monagas en 1885, de Rafael Urdaneta en 1888, de José Antonio Páez en 1890 y de Antonio José de Sucre en 1895.

En 1898 fue designado por el Rey de Dinamarca cónsul de ese país en Maracaibo, cargo que ejerció hasta 1906. Además participó en las juntas parroquiales creadas para recaudar productos venezolanos para las exposiciones universales de París (1900) y de Chicago (1901).

El 31 de julio de 1908 Witzke fue nombrado para desempeñar la Dirección General de los Museos Nacionales. Su trabajo inicial se concentró en un plan general de reorganización del Museo Nacional. Tanto en los aspectos de gestión como la de las colecciones. A pesar de los esfuerzos de los anteriores directores, Witzke tuvo que trabajar arduamente en ampliar las colecciones del museo e intentar realizar una reforma sustancial.

Los fundamentos de su conocimiento, su capacidad intelectual, además del manejo de los procesos y funciones propias de la museología,



Piezas del Museo Nacional

se reflejó en un informe que Witzke presentó ante el ciudadano Ministro de Instrucción Pública el 25 de febrero de 1909. El informe evaluaba la situación del Museo Nacional y la relación de trabajo desarrollado durante los 2 últimos años.

En este informe se vió reflejada la reorganización de las colecciones del museo. Por primera vez Witzke

presentó formalmente una política y una estructura general que serviría de base para la catalogación de las colecciones, divididas en dos grandes departamentos: uno dedicado a la Historia Patria y otra dedicada a las Ciencias y a las Artes.

El primero lo dividió en: 1. Época Colonial; 2. Época del Libertador; 3. Época de la Constitución de la

República hasta la Federación; 4. Época Moderna. Estas cuatro épocas las subdividió en secciones, grupos que permitieran facilitar, simplificar la revisión, favorecer el estudio y economizar tiempo y trabajo cuando haya que entregar y recibir el inventario<sup>2</sup>.

El "Departamento segundo" o sea el de "Ciencia y Artes" fue dividido

en veinticinco secciones: Bellas Artes; Cerámica; Literatura; Etnografía; Mineralogía; Geología; Zoología; Botánica; Física; Química; Geografía; Astronomía; Medicina y Cirugía; Artes Liberales; Mecánica; Instrucción Pública; Heráldica; Numismática; Música; Arquitectura; Fotografía; Óptica; Filatelia; Textiles; Arte de guerra; y las demás secciones que la práctica indique en lo futuro.

Continúa en el informe comentando que *no existían ni inventarios detallados, ni Catálogos explicativos de ninguna clase de manera que he tenido que hacer éstos desde el principio y tengo que hacerlos hasta el fin... la mayor parte de los objetos existentes esta sin etiquetas explicativas y casi todos los objetos sin etiqueta sin numeración*<sup>3</sup>. Lo que evidenciaba el conocimiento técnico del registro e inventarios de colecciones que Witzke tenía.

Además realizó un inventario del mobiliario del museo, verificando su deterioro y los consiguientes problemas de seguridad que enfrentaba. *De suerte que la extracción de los objetos del Museo se hace fácil, lo cual es un grave inconveniente, puesto que es sabido que en todas*



Edificio de Las Academias

*partes del mundo hay personas que padecen de la enfermedad que se llama cleptomanía*<sup>4</sup>.

En el mismo informe incluyó las siguientes recomendaciones: *en un museo es menester que todos los objetos estén bajo vidrio...y debidamente cerrados los escaparates, armarios, vitrinas con buenas cerraduras y llaves, pues de otra manera sería necesario tener un vigilante en cada mesa, escaparate, vitrina...o por lo menos en cada salón...lo cual causaría un gasto relativamente grande y superfluo*<sup>5</sup>.

En relación a la sede del museo resaltó los problemas de acceso y cir-

culación que mantenía el edificio de la Universidad Central: *Esta situado lejos de la calle y difícil de encontrar para el público que como es natural, no es baqueano en aquel viejo edificio con muchos corredores y muchas puertas. (...) Que el público y sobre todo la parte femenina, no encuentra agradable una visita a nuestro museo Nacional, cuando tenga que transitar por patios y largos corredores donde se encuentra nuestra juventud estudianta, la cual por mas educada y circunspecta que sea siempre es juventud y por consiguiente dispuesta a la rochela, críticas, observaciones y manifestaciones etc., aunque estas sean absolutamente inofensivas e inocentes.*

Conocedor de los problemas de funcionalidad del edificio y espacios expositivos y los requerimientos necesarios para una exposición Witzke expresó: *El local casi no tiene paredes, sino ventanas y columnas, de suerte que es difícil la colocación de armarios y cuadros grandes.* También puso en evidencia los problemas de iluminación en las salas, las áreas de servicios y áreas de trabajo -no sólo del director- sino además las necesidades de áreas para el registro e inventario, investigación, museografía y educación. Problemas frecuentes en los edificios ya construidos adaptados para uso museístico.

Witzke ya tenía claro la acción educativa que debía tener un museo: *Los museos son los institutos más importantes para la Instrucción, Educación e Ilustración científicas y populares; en ellos deben los hombres de estudio, de ciencias y artes encontrar los medios, objetos de su solicitud; los artesanos, los modelos y muestras de artes liberales y las masas populares, deben hallar en ellos todo cuanto sea útil para llenar los vacíos de su educación con relación a las costumbres de los diferentes pueblos de la tierra, sus*

*manufacturas y artefactos, y sobre todo lo que levanta el espíritu Nacional, el amor al trabajo y siembra el amor a la Patria querida.* Así como los dos caminos por donde transitaría más tarde el museo: la modernización y potenciación de la acción pedagógica de los museos y al mismo tiempo la elevación del nivel cultural nacional. Además pensaba que el museo podía servir de “distracción culta y amena” para los habitantes de Caracas.

Witzke confirmaba la necesidad de que el Museo tuviera un edificio propio, de mayores dimensiones y con una ubicación estratégica, representativa y majestuosa como tenía que ser.

Pero el trabajo continuaba y las acciones más importantes en la ciencia del museo estaban por venir. Witzke realizó el inventario y estableció una nueva organización para los objetos de Bolívar existentes en la colección del Museo Nacional, que daría lugar más tarde a la creación del Museo Boliviano (así se llamó en su momento). El 28 de marzo de 1911 se inició el traslado de la colección de objetos bolivianos al local que ocupaba la Biblioteca Nacional en la plaza Bolívar.

El 1 de mayo de 1911 el Ejecutivo Nacional designó una comisión organizadora para el Museo Boliviano integrada por el Dr. Teófilo Rodríguez, (Presidente de la comisión), Felipe Francia, Vicente Lecuna, Manuel Segundo Sánchez y Christian Witzke (designado como Director del Museo) a cuyo cargo correría el acopio y organización del nuevo museo. Finalmente el 24 de junio del mismo año Juan Vicente Gómez Presidente de la República acompañado del Gabinete y el Consejo de Gobierno y personajes representativos de la vida política inauguraron el museo.

En 1913 Witzke editó un catálogo detallado de la colección de objetos de Bolívar aunque realmente se trataba del catálogo de objetos de Historia Patria, de acuerdo a lo establecido por él al inicio del Museo Nacional. La publicación, auspiciada por el General Juan Vicente Gómez, presenta un registro de 607 piezas que abarcan desde objetos personales del Libertador hasta cartas y documentos de Adolfo Ernst<sup>6</sup>.

## Creación *de los tres museos*

En Europa y Estados Unidos en los museos de la Ilustración creados en el siglo XVIII, todas las colecciones se centralizaban en un solo espacio museístico, a comienzos del siglo XX se estaban dando paso a los museos especializados. Producto del pensamiento positivista de finales del siglo XIX y la necesidad que los museos tuvieran sus propios espacios para las diferentes ciencias que se habían creado.

El legado del Museo Nacional era tan amplio que Witzke ya vislumbraba la necesidad de que las diferentes colecciones tuvieran sus propios espacios. Con esa visión comienza a trabajar en la posibilidad de crear después del Boliviano, un museo para la Historia Natural y un museo para las Bellas Artes.

En 1912 Witzke realiza el primer proyecto de **Reglamento de los Museos Nacionales**, que sirvió de fundamento al “Decreto Reglamentario de los Museos Nacionales de 25 de noviembre de 1924”<sup>7</sup> Promulgado por Juan Vicente Gómez. Estableciendo así la primera estructura legal en un museo en

*El amor a nuestro país fue tan grande que Witzke se desprendió de su colección de objetos de Bolívar y su familia y la donó al estado, su biblioteca personal la legó a la Academia de la Historia.*

nuestro país y más tarde en lograr el decreto de los otros museos.

En ella Witzke estableció el carácter de la colección en los tres museos. Museo Bolivariano (1911), de Arqueología e Historia Natural y Bellas Artes (1917), el formar un registro e inventario en cada uno de ellos, el control de ingreso y egreso de obras de las colecciones, las recomendaciones de conservación y seguridad, un libro de autógrafos para llevar el control de visitas del público, las atribuciones del Director, del Inspector secretario, de los vigilantes y porteros.

## La Gaceta *de los museos*

El 5 de julio de 1909 Witzke publicó **El Museo Nacional** cuyo primer y único número estuvo dedicado a

un estudio sobre el escudo o sello de armas de Venezuela desde la época colonial a nuestros días. Entre los artículos que escribió se encuentra el “Sello de Armas de la ciudad Santiago de León de Caracas” y otro denominado “Escudo de Armas Nacionales” donde pone de manifiesto su conocimiento de los símbolos nacionales y donde inicia la catalogación de la colección del Museo Nacional<sup>8</sup>.

Más tarde apareció el primer número de la *Gaceta de los Museos Nacionales*, que comenzó a editarse el 24 de julio de 1912 y continuó hasta 1914, reunidos en 2 tomos y una edición de 18 números de gran importancia para el estudio de la museología venezolana.

Witzke, editor de la *Gaceta* que fue el órgano oficial de los museos nacionales, publicó además el primer inventario de objetos que conformaron la colección del Museo Bolivariano, tradujo la literatura venezolana que se generaba en el exterior y recopiló los estudios de la vida y obra del Libertador. Además dio cabida en esas páginas a otros distinguidos autores para el estudio de las lenguas aborígenes y para divulgar la historia de Venezuela.



Museo de Bellas Artes, Caracas.

Witzke en resumen: Gestionó ante las autoridades políticas del país la creación de los Museos Nacionales; organizó y puso en marcha esos museos; estructuró un reglamento que le dió un carácter legal y un funcionamiento a los museos, cónsono para su momento histórico; organizó el inventario y registro, de cada museo y estableció las primeras normas de conservación y seguridad; trazó los primeros lineamientos museográficos para la adecuación de las colecciones; investigó y catalogó la colección de Historia Patria asentada en el Museo Bolivariano; editó y escribió las primeras revistas de la ciencia del museo.

Todas estas acciones llevan a concluir sin duda que Witzke sentó las bases de la museología en Venezuela.

El amor a nuestro país fue tan grande que Witzke se desprendió de su colección de objetos de Bolívar y su familia y la donó al estado, su

biblioteca personal la legó a la Academia de la Historia.

Una anécdota final, el Ministro de Relaciones Interiores el General Francisco Linares Alcántara, en los días previos a la apertura del Museo Bolivariano, le solicitó que cargara personalmente con los gastos de la inauguración ya que no había disponibilidad presupuestaria, y que le sería rembosados posteriormente. Nunca el Estado se lo pagó.

En sus memorias escribió: *Cuando muera nada dejaré. Todo lo he regalado para que pueda ser disfrutado por tanta gente que quiere aprender. Este ha sido mi mayor logro, enseñar y modernizar este bello país*<sup>9</sup>.

Durante el mes de enero de 1921 los museos permanecieron cerrados, como manifestación de luto por la muerte de Witzke. ■

## CITAS:

<sup>1</sup> MUSEO BOLIVARIANO. **Gaceta del Museo Bolivariano**. Tomo I. 24 de julio 1946. Pág. 3.

<sup>2</sup> REPÚBLICA DE VENEZUELA. **Memoria que presenta el Ministro de Instrucción Pública al Congreso de los EE UU de Venezuela en sus sesiones ordinarias de 1909**. Segundo tomo. Caracas. Empresa el Cojo, 1909, pág. 205. Tomado de Museos de Venezuela. 1989. Caracas, CONAC. p.31

<sup>3</sup> REPÚBLICA DE VENEZUELA. **Memoria que presenta el Ministro de Instrucción Pública al Congreso de los EE UU de Venezuela en sus sesiones ordinarias de 1909**. Segundo tomo. Caracas. Empresa el Cojo, 1909, pág. 205. Tomado de Museos de Venezuela.1989. Caracas, CONAC. p. 32

<sup>4</sup> *Ibid.*32

<sup>5</sup> *Ibid.* 32

<sup>6</sup> MUSEO BOLIVARIANO. **Catálogo del Museo Bolivariano de Caracas**. Caracas. Tipografía Americana. 1913

<sup>7</sup> REPÚBLICA DE VENEZUELA. **Recopilación de Leyes y decretos de Venezuela**. N.14.828, Tomo 47, pag.445

<sup>8</sup> WITZKE, Christian Federico: **El Museo Nacional**. Año 1 N. 1 Tomo I 5 de julio de 1909. Caracas. Imprenta Bolívar.

<sup>9</sup> WITZKE IRAZABAL, Eduardo. **Witzke vida y obra**. Caracas. Editorial Ruiseñor 2001.p.24

## Entrevista a Alirio Oramas

# La raíz de la museología es la investigación

Texto: *Armando Gagliardi y Nany Goncalves*  
Fotografías: *Andrés Franco*

En 1951 Alirio Oramas se hace merecedor del Premio Nacional de Artes Plásticas, reconocimiento que le permitió viajar a Francia. Al año siguiente inicia estudios en Historia del Arte, Arqueología y Museología en la École du Louvre de París bajo la dirección de Georges-Henri Rivière, el artista conversó con nosotros sobre esta y otras experiencias museísticas.

Su padre fue director del Jardín Botánico del Parque El Calvario ¿recuerda haber visitado este lugar?

Sí, lo visité muchas veces, prácticamente iba todos los días. Mi padre, Luis Ramón Oramas, era arqueólogo, investigador y naturalista, él fue el organizador y director del Jardín Botánico del Parque El Calvario, con él comencé a trabajar los petroglifos, a dibujarlos.





*Pienso que el público va a los museos para saber de dónde somos, de dónde vengo, quién soy, a través de un museo uno puede saber eso, el museo es un punto de partida para conocernos.*



Tuve la suerte de tener a mi padre y a mi abuelo que tenían una formación, mi tío era un psiquiatra importante, le gustaba mucho leer. La formación de una persona depende mucho del entorno que tenga, el que mi padre fuera investigador me motivó a estudiar. Estudié paliografía para leer documentos antiguos, fui uno de los primeros en Venezuela que estudiaron dactiloscopia, de niño pertenezco a la Sociedad de Ciencias Naturales Juvenil, me interesé por los idiomas.

### ¿Por qué estudió museología?

Cuando llegué a Francia me interesé en estudiar museología como una manera práctica de hacer cosas, por ejemplo restaurar, además como era pintor trabajé como asistente en los talleres de los artistas, entre ellos el de Miró.

¿Cómo le enseñaron museología en aquellos años en que estuvo al lado de George Henri Rivière, en París? ¿se trataba de prácticas en el museo o había clases teóricas?

Habían clases teóricas, la mayor parte de las personas que daban estas clases eran investigadores, explicaban por ejemplo qué es la restauración, la conservación, la difusión. El museólogo va adquiriendo un perfil, una actitud práctica de acuerdo a su formación y a sus experiencias, yo me interesé por la investigación, mi pintura tiene como base la investigación.

George Rivière preguntaba ¿qué te gusta más? Por ejemplo el tema del folklore, los museos comunitarios, indígenas, arqueológicos, artes plásticas, para que uno escogiera. Había también una agenda que había que cumplir, preguntaba ¿a qué

museo te interesa ir? Por otra parte estaba el trabajo con las comunidades, por ejemplo de gitanos, se trataba de convivir con ellos y ver cómo era eso.

Cuando estuvo formándose como museólogo con Rivière ¿a qué lugar asistía?

Al Museo del Louvre, porque era el que te daba un concepto global de la cuestión museológica: historia, procedencia del objeto, conservación, restauración, y así con cada uno de los principios museológicos. Se estudiaba arte egipcio para ver cómo se habían hecho las excavaciones.

¿Le tocó trabajar en los proyectos del Museo del Hombre y el Museo de Tradiciones Populares?

Trabajé en el Museo de Tradiciones Populares con George Rivière, luego me asignaron al Museo del Hombre por la experiencia que tuve con mi padre y los conocimientos que tenía en arqueología, petroglifos y todas esas cosas. Trabajé montando exposiciones, haciendo curadurías. La curaduría es uno de los principios básicos de la museología, porque uno hace la investigación del objeto y luego lo presenta.

Cuéntenos sobre su experiencia en el Museo de la Ciudad (Barcelona, España)

En el Museo de Barcelona, donde están todas las obras de arte medieval, aprendí restauración.

¿Cómo conjuga el Arte y la Museología?

A través de la investigación, es lo que motiva mi pintura. Soy en un ochenta por ciento investigador, ahorita tengo una cantidad de hallazgos producto de mis visitas al museo y a la biblioteca. La museología ha sido más que un medio para conservar mi obra, un modo de liberarme un poco de la cuestión comercial de la pintura.



De izquierda a derecha, Alirio Oramas, Oswaldo Vigas y Mario Abreu. Año 1948

En 1974 fundó, junto a su esposa Lucila Maza Zavala, el Museo Armando Reverón, el cual dirigió hasta 1977.

Lo que me motivó a crear el Museo Armando Reverón fue una exposición que se hizo en el Museo del Louvre en homenaje a George Braque, se llamó “El Taller de Braque”, soy un apasionado de la obra de Braque más que de la Picasso. Por cierto que cuando murió George Braque el velatorio se hizo en el Louvre, Alejandro Otero presencié el momento en que salió el catafalco, era un día lluvioso, me comentó que fue una cosa muy impresionante, yo no estaba en París en ese momento.

Para los franceses George Braque era el primer pintor contemporáneo, para nosotros se trataba de Reverón. Esa exposición en homenaje a

Braque fue lo que dio pie a la idea de recrear el taller de Reverón. Organizamos una exposición que se llamó “El Taller de Reverón” y por primera vez se reunieron y mostraron los objetos descubiertos allí junto a una cantidad de papeles. No fue como se dice que el Consejo Municipal nos encargó hacer esto, fue idea de nosotros, al igual que el Museo Boggio y otros proyectos como el de un Museo Militar.

Todo el mundo iba a visitar a Reverón el loco y a quitarles las obras. La vieja ley dice “la tenencia hace la pertenencia”, pero ¿dónde consta que usted compró esa obra?, yo cambio eso por “la procedencia hace la pertenencia”. ¡Cuántas obras le quitaron a Reverón bajo engaño! La museología te da esa formación, uno sabe lo que es una obra de arte, cómo viene, cómo llega.

En 1980 fue temporalmente el Director del Museo Emilio Boggio.

Con Emilio Boggio comienzo a conocer un mundo maravilloso, mi esposa y yo fuimos partícipes de la creación del Museo. Por desgracia se metieron varias personas mercantilistas y estropearon un poco la idea original, yo es-

cogí las obras y estuve al tanto de la adquisición de la casa de Boggio.

### Cuéntenos un poco sobre el proyecto de Museo Alirio Oramas

Estamos buscando un sitio, quiero que sea en la Candelaria porque soy de origen canario por partida doble, por Ravelo y por Oramas, uno de mis parientes ilustres fue Francisco de Miranda, soy pariente vivo de Miranda. La idea del museo es una necesidad social que tengo, hay una cantidad de obras mías regadas en el mercado, yo no me ocupo de eso porque no soy mercader, no hago mi pintura por dinero.

### ¿Recuerda la primera vez que visitó un museo?

Sí, el Museo de Bellas Artes, bueno, no era propiamente el Museo de Bellas Artes sino el Museo Nacional que estaba en el Palacio de las Academias. A cargo de ese museo estaba el danés Christian Witzke, quien venía de Maracaibo donde fundó una sociedad muy importante. Witzke era anticuario, gracias a él se creó el Museo Bolivariano. Como Christian Witzke era de origen extranjero, no podía tener un

cargo público, entonces mi padre Luis Ramón Oramas que ya para entonces era arqueólogo e investigador, era su asistente y andaba siempre con una cantidad de cosas, pero el Director era Witzke.

Christian Witzke tenía una colección de objetos de Bolívar entre los que estaba la espada del Libertador. Como mi padre era especialista en cristales hizo todo el estudio de los brillantes que tenía, eran brillantes originales con una talla rústica, mi papá limpió la espada y mandó a hacerle una caja especial para guardarla. Christian Witzke era masón y fue quien inició a mi padre en la masonería, él fue su padrino.

### ¿Por qué y para qué ir a un museo?

Pienso que el público va a los museos para saber de dónde somos, de dónde vengo, quién soy, a través de un museo uno puede saber eso, el museo es un punto de partida para conocernos. El museo da lugar a una especie de recreación visual muy completa, los objetos que atesora son los testimonios del hacer del ser humano, el museo hace al individuo tomar conciencia de su hacer en la sociedad.

### ¿Un recuerdo, una experiencia especial?

Estando en el Museo Nacional del Prado trabajé en el área de conservación con una obra de Hieronymus Bosch (*El Bosco*) *El Jardín de las delicias*, me gusta mucho el tema de esa obra porque práctico cuestiones filosóficas, esas son experiencias que lo motivan a uno.

### ¿Una obra, un espacio, un personaje, una exposición?

La colección de pintura del Museo Nacional del Prado al igual que la colección egipcia del Museo del Louvre son maravillosas. Un personaje, Armando Reverón. Una exposición, *El Taller de Braque* en el Louvre, porque para poder hacer una exposición como esa tienes que reinstalar el mundo del artista, eso es museología

**Georges-Henri Rivière, (1897–1985)**

Fue el primer director del Consejo Internacional de Museos (ICOM-UNESCO). Cofundador con Paul Rivett del Museo del Hombre, e iniciador del Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares de Francia. Creador del concepto de "ecomuseo", que intenta representar las civilizaciones en sus ambientes naturales. Contribuyó a la crítica del museo tradicional y al nacimiento de la Nueva Museología.

# LOS NIÑOS JESÚS

## *del Museo Arquidiocesano “Mons. Lucas Guillermo Castillo” de Coro*

Texto: *Padre Numa Rivero*

Fotografías: *Archivo Museo Arquidiocesano “Mons. Lucas Guillermo Castillo”*

Uno de los temas más representativos y hermosos que la colección del Museo Arquidiocesano de Coro puede ofrecer al público es el de los Niños Jesús a través de las colecciones de Escultura y Pintura. La iconografía del Niño Jesús es la representación de la paradoja de Dios como niño. Es también, el signo que germina sobre la antinomia fundamental narrada en el **Evangelio de Juan 1, 14 del Verbo que se hace carne**, de un

Dios que existe antes del tiempo y que los cielos no pueden contener por su inmensidad pero que nace en el tiempo y es llevado en el vientre de María.

El Museo posee obras escultóricas en los que el Niño Jesús aparece representado en algunas ocasiones sólo y en otras acompañado de la Virgen María, San José o ambas figuras. Las representaciones iconográficas que se encuentran dentro de la colección van desde el nacimiento del Niño Dios hasta su adolescencia, de tal manera que todas las escenas narradas por los evangelios, sean canónicos o apócrifos, pueden ser reconstruidas a través de cada una de las obras representativas de la niñez hasta la adolescencia de Jesús. Todo

ello coincide con la narración de estos Evangelios, que después de los doce años no hablan más de él hasta cuando aparece de nuevo a los treinta años.

Son muchas las lecturas que se pueden hacer del conjunto de estas obras, desde la descripción de su época como de sus autores, la técnica con la cual fueron realizadas, hasta el estudio iconográfico y simbólico de lo que representan y narran. Este último camino además de ofrecer una lectura continua que pone en evidencia la unidad de la vida del Niño Jesús desde su nacimiento



1 *Triptico del pesebre*

Anónimo, Siglo XVIII

Madera tallada y policromada

Colección Museo Arquidiocesano “Mons. Lucas Guillermo Castillo”



2 *Pesebre y niño de la familia Ochoa*

Atribuido a Juan Pablo López, siglo XVIII

Pintura y talla policromada. Colección Museo Arquidiocesano  
“Mons. Lucas Guillermo Castillo”

hasta la edad de doce años, cuando se pierde y es hallado en el Templo de Jerusalén y porque, permite superar la visión dualista a la cual hemos sometido muchas veces el arte, separando inexorablemente lo espiritual de lo corporal. La Iglesia desde los primeros tiempos trató de “entender” este misterio confesando la fe en la humanidad de Cristo sin menoscabar su divinidad, y viceversa. Los artistas se unieron a esta fe para exaltar lo divino en lo humano y lo humano en Dios y plasman un Cristo divinizado, trascendente y pantocrátor (Señor del Universo), y un hombre histórico, Jesús de Nazaret que nació y murió crucificado.

Mons. Francisco José Iturriza Guillén, otrora Obispo de Coro, cuando inicia en 1940 por el territorio falconiano la recolección de las obras de arte religioso colonial para fundar posteriormente el Museo Arquidiocesano

“Mons. Lucas Guillermo Castillo”, tiene muy presente esta belleza humana y divina al mismo tiempo.

## LA ICONOGRAFÍA *artística del pesebre*

En historia del arte se define “Natividad” o “Nacimiento”, una imagen en la cual está presente la Sagrada Familia en una cabaña o en una gruta o cerca de algo parecido. A menudo el Niño está en el centro, entre el buey y el mulo, cuidado por María y José.

La fuente principal de inspiración del arte sobre la Natividad son los Evangelios de Mateo y Lucas (Evangelios de la Infancia). Sin embargo, la carencia de particularidades narrativas en estos textos llevó a buscar, en los siglos V y VI, detalles del Nacimiento en

otras fuentes llamadas apócrifas (falsas narraciones y autores), no reconocidas oficialmente por la Iglesia y que tuvieron una gran influencia en desarrollo de la idea que el arte ha ido plasmando del nacimiento de Jesús.

La más antigua representación artística que alude a la Natividad es del siglo III y se encuentra en las catacumbas de Priscila en Roma. Asimismo, en las catacumbas de San Sebastián está la representación del Niño Jesús colocado en una caja de madera y adorado por el mulo y el buey, animales alegóricos que recuerdan la profecía de Isaías 1, 3. El primero, considerado un animal puro, representa al pueblo hebreo; el segundo, un animal impuro, representa a los pueblos paganos.

El desarrollo del arte de la representación del Nacimiento del Niño Dios tuvo su empuje con la institución de la fiesta de Navidad el 25 de diciembre del 354 cuando se consagra



3 *Niño Jesús de vestir*  
Anónimo, s/f  
Madera policromada  
Colección Museo Arquidiocesano  
“Mons. Lucas Guillermo Castillo”



4 *Niño Jesús que perteneció a Mons. Víctor José Díez*  
Anónimo, Siglo XVIII  
Colección Museo Arquidiocesano  
“Mons. Lucas Guillermo Castillo”

la Basílica de Santa María Mayor y cuando en el 435 se construye en ella una capilla llamada “Santa María del Pesebre” en donde se representa el nacimiento de Jesús.

Mucho más tarde, San Francisco de Asís en su deseo de revivir el nacimiento de Jesús, reproduce en 1223 con el pueblo de Greccio (Rieti - Italia) la noche de Navidad e inicia la tradición del Pesebre tal como la conocemos hoy. Ya no es solo la representación a través de la pintura y la escultura, es también una experiencia espiritual y de piedad que influenciará la representación artística de la Natividad. Con el franciscanismo, a partir del siglo XIV, el Niño Jesús ocupará el centro de atención, el relieve de su humanidad será objeto de contemplación devota.

Se pasa luego, con el renacimiento y el barroco, a las figuras de arcilla y se introducen innumerables detalles pero se pierde el calor de la de-

voción y cualquier contacto bíblico con la escena, para dar paso al sentimentalismo.

En América Latina el pesebre está unido de manera vital a la evangelización y a las tradiciones que configuran la fe católica desde la colonia. Llegó a estas tierras, de la mano de la orden franciscana y aquí adquirió un rostro propio y, según la región, comenzó a tener figuras de la fauna y flora local.

El Papa San León Magno (siglo V), en una homilía subraya el significado espiritual y teológico de la iconografía artística de la Navidad porque como humanidad todos estamos allí representados, con nuestras historias, angustias, dificultades cotidianas, nuestros logros también efímeros, nuestros esfuerzos y búsquedas para dar sentido a lo que somos delante de Dios.

En la historia del arte, la iconografía del Niño en el Pesebre, es muy importante para la piedad cristiana porque sigue reproduciendo aquella experiencia que re-creó Francisco de



6 *La “Madonna” y el niño*  
Atribuido a Antonio Allegri “El Correggio”, Siglo XVI  
Colección Museo Arquidiocesano  
“Mons. Lucas Guillermo Castillo”

Asís tal como es narrada por Tomás de Celano: “... el Niño Jesús es resucitado en el corazón de muchos, que lo habían olvidado, y el recuerdo de Él queda profundamente impreso en sus memorias”. (Tommaso da Celano. Vita Prima, 30, 86).

### ***Pesebre y niño de la familia Ochoa*** (Figura 2)

Atribuido a Juan Pablo López, siglo XVIII

Pintura y talla policromada  
Colección Museo Arquidiocesano  
“Mons. Lucas Guillermo Castillo”

En el registro e inventario del Museo encontramos el siguiente



5 *Santo niño de Praga*  
Anónimo, siglo XVIII  
Madera policromada  
Colección Museo Arquidiocesano “Mons. Lucas Guillermo Castillo”



7 *San José y el niño*  
Anónimo, finales del Siglo XVIII  
Óleo sobre tela. Colección Museo Arquidiocesano  
"Mons. Lucas Guillermo Castillo"

texto de la donante a Mons. Francisco José Iturriza, donde explica la historia de este hermosísimo niño y Nacimiento de vitrina:

*Este Niño en su nicho original, perteneció a las Monjas Concepción, quienes lo tenían a la entrada de su convento. Dichas monjas fueron expulsadas por el General Guzmán Blanco, quién mandó a construir en el sitio del convento, lo que es hoy el Capitolio Nacional .*

*A la salida de estas monjas, una de ellas dejó al Niño en manos de unas tías suya. Unos años después, encontrándose estas tías ancianas y en situación muy precaria, y teniendo al Niño como*

*único objeto de valor, consultaron al Padre Rodríguez, cura párroco de la época, de la Iglesia San Juan Bautista, si podían vender al Niño y siempre que fuera a alguna familia recomendada por él. Este no vaciló en recomendarles al doctor Adolfo Ochoa y su señora Doña Calixta Solano de Ochoa, ya que conocía muy bien las dotes de piedad cristiana que privaba en esta familia.*

*Así llegó el Niño a manos de la familia Ochoa Solano donde siempre fue venerado. Habiéndome casado con uno de sus hijos, Antonio Ochoa Solano, estando éste una vez muy enfermo pidió a su madre le llevara el Niño a su casa, pues tenía fe en que le restablecería su salud. Doña Calixta no dudó en atender la súplica de su hijo y desde entonces a quedado el Niño en mis manos ya que Doña Calixta así lo decidió.*

*No se sabe exactamente los años que tiene esta reliquia, pero en el respaldo del nicho hay una pintura original de una de las monjas cuya firma y fecha aparecía al pie que hace pensar que tiene 200 años o más.*

*Es mi voluntad, en pleno uso de mis facultades que a la hora de mi muerte este Niño Jesús sea donado al Museo Diocesano de Coro, considerando que por sus antecedentes debe formar parte del Patrimonio Nacional. Esta petición se la hago a mis hijos, quienes están totalmente de acuerdo.*

*Mercedes Gómez de Ochoa.*

## Otras representaciones del niño Jesús **en la colección del museo**

***Niño Jesús de vestir*** (Figura 3)

Anónimo, s/f

Madera policromada

Colección Museo Arquidiocesano

"Mons. Lucas Guillermo Castillo"

***Niño Jesús que perteneció a***

***Mons. Víctor José Díez*** (Figura 4)

Anónimo, Siglo XVIII

Madera policromada y dorada

Colección Museo Arquidiocesano

"Mons. Lucas Guillermo Castillo"

Los escultores quiteños exportaron a diversas partes de América

numerosas imágenes del Niño Jesús, talladas en madera, encarnadas y policromadas. Las piezas ostentan encarnados pálidos y brillantes, con mejillas y labios sonrosados, ojos de vidrio, y cabelleras oscuras con algunos bucles dorados. La variedad de posiciones y gestualidad es muy amplia, oscilando desde niños acostados dormidos o despiertos, reclinados en cunas, sentados en pequeñas sillas a modo de tronos, y pedestres en actitud de bendecir. En general se representaron desnudos, ya que eran vestidos por sus propietarios con lujosos atuendos en seda y terciopelos bordados en oro y plata.

### ***Santo niño de Praga*** (Figura 5)

Anónimo, siglo XVIII

Madera policromada

Colección Museo Arquidiocesano  
“Mons. Lucas Guillermo Castillo”

La iconografía del **Niño Jesús Rey** presenta a Jesús Niño con su mano derecha alzada con la particularidad de los tres dedos levantados como signo de la confesión de la fe trinitaria bajo la cual está impartiendo su

bendición. Mientras que en la mano izquierda sostiene una diversidad de objetos simbólicos, entre otros un orbe rematado con una cruz que representa el mundo cristiano; también es colocado un racimo de uvas como símbolo de la Eucaristía. El Niño Jesús de Praga es una variante de esta representación ya que se encuentra de pie y vestido con trajes reales, teniendo en su mano el orbe con una cruz en la cúspide.

### ***La “Madonna” y el niño*** (Figura 6)

Atribuido a Antonio Allegri “El Correggio”, Siglo XVI



Colección Museo Arquidiocesano  
“Mons. Lucas Guillermo Castillo”

La iconografía de María como figura central al lado del Niño Jesús, en la Natividad, aparece a partir del siglo VI. Ya, previamente, en el siglo V se canoniza la representación de la Natividad al proclamar el concilio de Éfeso en el 431 la maternidad divina de María. En esta primeras representaciones de la Navidad, el Niño Jesús es representado en el centro de la escena, llevado por la Virgen María que solamente es colocada como “clave de lectura” de dicho episodio evangélico, para asumir el rol de cátedra, sobre cuyas rodillas está sentado el pequeño Rey.

Este Niño Jesús, por un lado desnudo proclama el Dios hecho hombre, por otro lado en su mano izquierda sostiene un pajarito de color blanco símbolo del mundo celeste, de la divinidad. Ambos símbolos, que representan lo humano y lo divino, conjugados revelan la Trinidad de Dios así como lo señalan los tres dedos de su mano derecha a través de los cuales bendice toda la humanidad.

**San José y el niño** (Figura 7)

Anónimo, finales del Siglo XVIII

Óleo sobre tela

Colección Museo Arquidiocesano  
“Mons. Lucas Guillermo Castillo”

En la iconografía barroca San José, esposo de la Virgen María y padre putativo de Jesús, es representado como un anciano de barba, a veces blanca, que sostiene en sus brazos al Niño Jesús. Anteriormente, era colocado dentro de los episodios de la infancia de Jesús o en escenas dedicadas a la Virgen María. Después de la Contrarreforma, es decir, a partir de mediados del siglo

XVI cuando concluye el Concilio de Trento, el culto autónomo a San José es promovido por Santa Teresa de Ávila.

Desde ésta época la iconografía del arte resalta la figura de San José sosteniendo con amor al Niño Jesús, indistintamente con la mano izquierda o la mano derecha, mientras el niño abraza al padre. Con el brazo derecho o el izquierdo, el padre sostiene el bastón florecido, generalmente un lirio, símbolo de la pureza, de la inocencia y de la virginidad, o un almendro, símbolo de esperanza, delicadeza y fragilidad, el correr veloz de la vida hasta el envejecimiento y su vocación típica de vigilante y protector.

**El niño Jesús entre los doctores del templo** (Figura 8)

Juan Pedro López, siglo XVIII

Óleo sobre tela

Colección Museo Arquidiocesano  
“Mons. Lucas Guillermo Castillo”

La pérdida y hallazgo del Niño Jesús en el Templo es un episodio tomado del Evangelio de Lucas

(2, 41–51), que muchos artistas han querido describir. Jesús tenía doce años, y con sus padres fue a Jerusalén para celebrar la Pascua. Una vez terminada la fiesta, María y José se pusieron en camino de regreso a Nazaret y pensaron que su hijo Jesús venía con alguno de los familiares en la caravana. Pero al buscarlo entre sus parientes y conocidos no lo encontraron, entonces regresaron a Jerusalén donde probablemente Jesús se quedó sin notificar a los padres. Lo buscaron por tres días (En la Biblia, el número tres significa el tiempo y el lugar de Dios. Entiéndase, la Trinidad y la resurrección al tercer día) y lo encontraron en medio de los maestros y doctores del Templo, escuchándolos e interrogándolos y dejándolos maravillados por su inteligencia y sus respuestas.



9

*Santo niño de Atocha*

Anónimo, s/f

Madera policromada

Colección Museo Arquidiocesano “Mons. Lucas Guillermo Castillo”

Museo Arquidiocesano de Coro  
“Monseñor Lucas Guillermo Castillo”  
Calle Zamora entre calle Hernández y  
Av. Miranda, al lado de la Iglesia San  
Francisco, Coro.  
Telf: 0268 - 2511298 / 2515645

## PROGRAMA DE FORMACIÓN DEL SISTEMA NACIONAL DE MUSEOS

# Construyendo el conocimiento colectivo

En julio del 2010 el **Sistema Nacional de Museos** emprendió un programa de formación, el objetivo fundamental de esta acción es fortalecer la gestión museística a partir del talento humano. Los talleres son dictados por profesionales de las áreas técnicas de los museos en distintas regiones del país, hasta el momento se han impartido 22 talleres que abarcaron áreas como el registro, catalogación, documentación de colecciones, conservación preventiva y Museología. Los certificados que se otorgan son avalados por la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE).

Si bien las personas que trabajan en los museos poseen competencias, habilidades y experiencias, este conocimiento permanece en las instituciones como saber individual. Por ello en la actualidad cualquier organización que persiga la excelencia debe contemplar la *Gestión del Conocimiento*, es decir comprender la importancia de transferir el saber individual para construir conocimiento colectivo y generar valor en el interior de la institución.

Texto: *Nany Gonçalves*

Fotografías: Archivo Sistema Nacional de Museos



Taller de Conservación Preventiva

El Sistema conjuntamente con UNEARTE trabaja en el desarrollo de un **Programa de Formación en Museología** que permitirá iniciar un proceso de acreditación por experiencia para los trabajadores de museos. Con esta finalidad se creó una Comisión encargada de estudiar el perfil de competencias de los egresados en Museología en las dos titulaciones que ofrece esta casa de estudios (Técnico Superior Universitario y Licenciatura).

El Sistema Nacional de Museos a través de estos programas de formación y la creación de canales de comunicación como la *Revista Museos.ve* busca incentivar la colaboración, el intercambio y sistematización del conocimiento en las instituciones museísticas. ■



Taller de Registro y Documentación



Taller de Conservación Preventiva



Taller de Registro y Documentación

Aprovechamos la oportunidad para agradecer a los Museos, Gabinetes de Cultura y Profesionales que han contribuido como facilitadores en la realización de esta importante labor: Marisela Ramírez, Rafael Principal, Edgar Castillo, Angela Bolaño, Carmen Poleo, Melanie Monteverde, Lizzette Álvarez, Nathiam Vega, Belkis Candiales y Rebeca Guerra.



# HOMENAJE A LUIS QUINTERO

*Jefe de Conservación del Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz-Diez*

Por *Luanda Barrios* y *Teresa Quílez*

Fotografías: *Archivo Iartes* y *Archivo Víctor Cairos*

Esta entrevista se realizó en Caracas el día 14 de junio de 2011 en el Programa “Todos somos creadores” N° 10, transmitido a través de Alba Ciudad 96.3 FM emisora del Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Ha sido transcrita y publicada en este espacio como un homenaje póstumo al amigo y compañero de labores Luis Quintero.

Tenemos hoy como invitado a Luis Quintero, Jefe de Conservación del Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz-Diez

En principio, gracias por invitarme. Siempre he pensado a partir de la experiencia y lo que he podido desarrollar con mi trabajo que la conservación es una forma de vida, una filosofía. Hablamos de la conservación en términos muy particulares en este caso la labor que nos toca a través de la actividad del museo, pero la conservación va más allá, trasciende toda la actividad humana y repercute sobre el medio ambiente y el patrimonio, que en primer lugar somos nosotros los habitantes de este planeta.

El área de conservación es muy amplia ¿cuál es tu especialidad?

Me especializo en soporte de papel, pero indudablemente la activi-

dad del Conservador tiene que ver con todas las manifestaciones del patrimonio. En este sentido mi trabajo se vincula con el de otros colegas de las diferentes áreas de Conservación.

Háblanos un poco de la conservación en Venezuela

Aunque ya se venían haciendo algunas cosas, Venezuela se asoma un poco más a la conservación con un carácter científico y profesional en la década de 1970. Con el Proyecto de creación de la Galería de Arte Nacional se dan los primeros pasos para poder sistematizar la labor conservativa, es allí cuando tengo el privilegio de viajar al exterior y formarme como especialista en conservación de papel.

Actualmente la conservación es una política de Estado, recordemos que en el Proyecto Nacional Simón Bolívar (2007-2013) contempla la salvaguarda del patrimonio cultural y la masificación de la cultura latinoamericana y caribeña. La cultura es uno de los motores del actual proceso de transformación política y cultural, dentro de sus aportes está la identidad y el resguardo de nuestros valores. Hablamos de conservación en tres fases, la preserva-

ción, conservación y el aspecto de intervención (restauración), aplicadas a los distintos tipos de soportes y géneros de la actividad creativa del ser humano. Luego están los distintos órganos como el Instituto de Patrimonio Cultural; los museos que se encargan de custodiar, preservar y conservar toda nuestra riqueza visual expresada en pintura, escultura y obra gráfica; el patrimonio vivo, los cultores que han sido preservados y protegidos por el Estado dada su importancia. Esta historia es importante, porque antes se hablaba de patrimonio pero no se sabía realmente de que se trataba, no se sentía el peso de esa palabra que lo envuelve todo.

A través de una política cultural de acercamiento, el pueblo creativo, el pueblo sabio comenzó a hacerse visible, ha reconocerse en su identidad, en su pertenencia. Eso trae como consecuencia que la gente comience a valorar su entorno, el medio ambiente, la carta que tiene en su casa y tiene un valor documental-histórico, la fotografía que habla de las costumbres y los espacios, los recuerdos, la memoria. Eso da origen a la idea y a la preocupación ¿cómo lo conservo ahora? esa es la labor que hay que emprender,

ir despertando esta consciencia conservacionista para contrarrestar la mala manipulación de objetos que tienen un valor histórico. Es una deuda que hay que atender porque todavía el proceso de transformación no ha llegado a los espacios del patrimonio como debe ser.

**Eres especialista en soporte de papel ¿qué abarca la conservación de papel?**

El papel como soporte tiene una gran riqueza, comenzando porque es soporte para la memoria histó-

ca. Es soporte para el libro, un objeto que lo engloba todo, el sistema de impresión, la ilustración, la encuadernación, el libro comprende todos los principios de la impresión y el maravilloso mundo de la lectura. También está la creación visual en todas sus manifestaciones técnicas y géneros, la fotografía, las artes aplicadas, la obra gráfica y los sistemas de impresión el grabado, la litografía, la xilografía, entre otros.

**Luis eres parte de un colectivo gráfico, hablamos un poco sobre esto y la vinculación de esta labor con la conservación del papel**

El papel siempre ha representado dentro de las manifestaciones visuales de las artes gráficas un arte menor, cuando en realidad el papel es parte importante de la historia. De todas las manifestaciones que mencionaba anteriormente tenemos un gran legado, simplemente se requiere rescatarlas, promoverlas, difundirlas y redimensionarlas. Con



*El trabajo de museo es un trabajo en equipo en el que todas las áreas están involucradas desde la Dirección General hasta el área de Servicios Generales*



En su faceta de docente

esta inquietud un grupo de artistas gráficos comenzamos a reunirnos para conversar y debatir acerca del problema de la gráfica en Venezuela y en otros países de América Latina, a partir de estas reuniones se conformó un colectivo del cual formo parte. Después de un debate sobre cuál es nuestra misión y cuáles nuestros objetivos, se acordó rescatar, promocionar y llevar la gráfica a todas partes, como un mensaje.

Pienso que la gráfica tiene una gran particularidad, porque es dentro de los medios un masificador del mensaje creativo y en ese sentido como es un original múltiple todos tenemos acceso a él, es una manera también de contribuir a ir cultivando, a ir masificando que todos podamos tener acceso a una obra de arte a través de los sistemas de impresión.

*Se dice que el papel es un soporte muy delicado, quisiéramos saber más sobre el tema*

En primer lugar debemos decir que el papel es un material totalmente higroscópico 100%, que tiene su origen en China y de allí pasa a Europa. Para su elaboración se usa en principio el trapo (el algodón) empleado también en la confección del vestido al igual que la canapa o el lino. Los papeles de algodón tienen una gran perdurabilidad en el tiempo, los italianos desarrollaron esta técnica de gran manera.

El papel va evolucionando en el tiempo hasta que llega un momento en que toda la materia prima comienza a ser deficiente, se hacen nuevas investigaciones y se comienza a trabajar con materiales vegetales como el eucalipto y el

pino. Entonces hablamos de pulpa de trapo y de pulpa de madera. La pulpa de trapo por supuesto tiene un gran contenido de algodón que es celulosa pura, ese es realmente el núcleo de un papel imperecedero en el tiempo. En cambio el papel hecho a base de pulpa de madera sufre a través de su proceso químico un proceso ácido, este es el papel que comúnmente usamos. El papel también puede ser reciclado.

Quisiera hacer una acotación, una propuesta. Venezuela es un país que no produce papel, a través de los convenios culturales con países como Brasil y Argentina con una gran experiencia en el tema, y los convenios con países de otras latitudes, se podría traer papel, ampliar el acceso y poco a poco transferir tecnología, ir sintetizando productos para la conservación.

*La preservación del material tiene entonces que ver con la materia prima, cómo está constituido ese soporte*

Claro está. Por ejemplo nosotros aquí en el trópico tenemos grandes problemas de carácter ambiental, la temperatura y la humedad favorecen la proliferación de microorganismos, bacterias e insectos. El papel

por sus mismas características tiene que estar en condiciones ambientales muy particulares para poder preservarse en el tiempo. La humedad estandar establecida universalmente para el trópico debe estar entre un 55 y un 65 % y las temperaturas no pueden exceder los 21° centígrados. Donde va a estar almacenado un papel debe estar considerándose la humedad y la temperatura manteniendo estos dos factores bien monitoreados mediante aparatos de medición.

Aunque el soporte sea el mismo, no es igual el almacenamiento y la manipulación de un libro que de un manuscrito, una fotografía, una obra gráfica, un mapa, un plano. La diversidad que tiene el papel como soporte hoy en día para la actividad del ser humano es infinita, por eso cuando hablamos de identidad es necesario llevar adelante políticas conservacionista. Cada persona debe tener la capacidad de valorar de alguna manera la obra gráfica, la fotografía, el recorte de periódico que tiene en su pequeño espacio. Hay maneras muy sencillas de poder preservar este material, utilizando unos contenedores, elaborando una caja, un sobre, una carpeta con



un material más o menos idóneo libre de ácido; evitando usar luz incandescente y exponerlo permanentemente a la luz del sol, directa o indirecta.

*Cuentanos sobre tu experiencia en el marco del Encuentro de Coleccionismo*

Muchas veces los coleccionistas con toda la buena intención de procurar mantener su colección en buen estado, elaboran empíricamente pequeños contenedores en los que por desconocimiento usan elementos contaminantes, por ejemplo utilizan tirro, adhesivos, cola plástica,

etc. Luego de una charla que tuvimos se hizo evidente que es necesario orientarlos, por eso se les va a dar un taller de cómo elaborar -de acuerdo al soporte que tengan si es metal, si es vidrio, y sobre todo si es papel-, contenedores con materiales idóneos, me refiero a cajas de cartón con materiales libres de ácido, 100% algodón.

*¿Cómo articulas tu trabajo con las otras áreas del museo?*

El trabajo de museo es un trabajo en equipo en el que todas las áreas están involucradas desde la Dirección General hasta el área de Servicios Generales. En el cronograma expositivo se establecen las líneas de trabajo, se ingresa el material, se registra, se documenta, se diseña el montaje, se diseña la museografía, el investigador trabaja toda la parte conceptual, es decir se conforma todo un equipo de trabajo para lograr lo que nosotros vemos en un museo, la exposición. ■

Si quieres contarnos tu historia o la de alguien especial, escribenos a [sistemanac.museos@gmail.com](mailto:sistemanac.museos@gmail.com)

LORCA

LAS CICATRICES  
DE LOS DESASTRES

*Reflexiones sobre las Jornadas de patrimonio en riesgo:  
Museos y seísmos (Lorca, Murcia, España)*

**Ana Benítez Ramos**

Lcda. En Historia del Arte y Técnico de Museo.España

[elmuseologo@gmail.com](mailto:elmuseologo@gmail.com)

Sólo hay que darse un paseo por las calles de Lorca y ver *las cicatrices de los desastres*, aunque están haciendo un trabajo excepcional de reestructuración urbana, teniendo en cuenta las condiciones físicas y económicas, no deja de asombrar como *dos segundos de reloj* han podido ocasionar un desbarajuste así. El paisaje se viste de calles con bajos llenos de andamios con obreros trabajando, inmuebles marcados y paredes con grietas que hacen que no puedas apartar la vista.

Los días 16, 17 y 18 de noviembre se han celebrado

unas jornadas en Lorca (Murcia) dedicadas al patrimonio en riesgo y más concretamente a los seísmos en los museos. Teniendo en cuenta el terremoto acaecido en Lorca en mayo de 2011 y habiendo pasado seis meses desde el desafortunado acontecimiento se organizaron estas jornadas para una puesta en común y cambio de experiencia para la gestión de las instituciones tras el desastre.

Entre los invitados a las ponencias, se encontraron diferentes perfiles profesionales, tales como: especia-

listas en riesgos de desastres en patrimonio cultural o en geofísica y movimientos sísmicos, directores de museos, conservadores, restauradores, arquitectos, representantes culturales de instituciones públicas y/o privadas de diferentes países de alto riesgo sísmico como Chile, México, Italia, España, entre otros.

De manera general, las conferencias se han centrado en mostrar la experiencia personal en cuestiones patrimoniales llevadas a cabo a corto y largo plazo tras los terremotos, sirviendo de este modo estas jornadas como un *laboratorio de intercambio* de opinión entre profesionales teniendo en cuenta el pasado seísmo, actuando en el presente y pensando en futuros riesgos.

De manera particular, se han extraído algunas cuestiones interesantes en el transcurso de los días que dividiremos en tres momentos a modo de reflexión: Antes, durante y después de la amenaza sísmica en instituciones museísticas.

## El antes

### *Medidas de prevención ante el riesgo y amenaza*

Se ha hablado mucho de “prevención” ante el riesgo. En general, el ser humano está acostumbrado a actuar una vez ocurre el problema. En estas jornadas se plantea la responsabilidad general de aprender de la experiencia de los terremotos ocurridos en los últimos tiempos y que se convierta en motivo de aprendizaje y mejora para el futuro de estas instalaciones.

*“Con la prevención adecuada se puede disminuir el impacto del daño”* Cristina Menegazzi, experta internacional en gestión de riesgos del patrimonio cultural.

## UNESCO

### *Necesidad de una coordinación y organización previa*

Es preciso y fundamental incentivar unas iniciativas para la coordinación y organización previa a través de instrumentos vinculados a la actuación rápida y eficaz en momentos de crisis. Se han planteado diferentes iniciativas, pero en general hay unanimidad en la creación de una comisión o grupo multidisciplinar coordinado y sobre todo, autónomo para la actuación en caso de emergencia.

De manera particular, contamos con algunas excepciones, como por ejemplo, el caso del Patronato de la Alhambra y el Generalife, ubicado en Granada, zona de riesgo sísmico, que dispone de un exhaustivo informe de los posibles riesgos para la institución basado en estudios de datos y seguimientos del terreno y de los materiales. Para ello cuentan con un plan de emergencias, plan de evacuación y cartas de riesgo plasmados en *el plan director (2007-2015)* con el fin de prevenir futuras amenazas.

Pero en general, las instituciones museísticas españolas cuentan con el plan de evacuación de personas, pero son muy pocos los museos que cuentan con un plan de evacuación de colecciones con una lista jerarquizada de prioridades.

*“España no dispone de una red de comunicaciones en caso de emergencia. En este país se invierte poco en Seguridad”* Ricardo Villalba Gómez. Jefe del Servicio de Protección Civil de Lorca, Dirección General de Seguridad Ciudadana y Emergencia de la región de Murcia.

### ***Es fundamental conocer la pieza y su ubicación***

Tras la experiencia y para agilizar las labores de “reconstrucción”, se ha planteado la necesidad de tener un control del registro de las colecciones de las instituciones tanto de la exposición permanente como de las áreas de reserva y cuarentena. En la actualidad, aún son muchos los museos que por falta presupuestaria o de personal, no han podido finalizar las labores de inventario y se plantea incentivar partidas económicas para estas labores.

El control topográfico también es una materia pendiente en muchos museos. Los objetivos son: conocer donde están ubicadas las colecciones, generar listas jerarquizadas para la evacuación de piezas en caso de emergencia y realización de los planos para facilitar el movimiento del personal.

*“Un museo debe tener las piezas totalmente ordenadas topográficamente para cuestiones como las acontecidas en mayo, de esta manera, se facilita el trabajo posterior”* Andrés Martínez Rodríguez, Director del Museo Arqueológico Municipal de Lorca

### **El durante**

#### ***Modos de actuación durante el desastre***

Se ha contado con experiencias sísmicas de gran envergadura como las ocurridas en Italia, México, Chile y recientemente Lorca. Esto ha generado una experiencia o al menos, unas pautas de actuación a corto plazo una vez ocurrido el terremoto.

Además de trabajar de una manera coordinada y una vez priorizada la seguridad de las personas, se recomienda documentar todo el proceso de trabajo.

*“Lo prioritario tras un terremoto es documentar gráficamente el emplazamiento previa actuación de retirada de escombros”* Juan Antonio Fernández. Restaurador. Centro Regional de Restauración de la Región de Murcia.

### ***La labor del voluntariado***

Las jornadas han servido para la reflexión y alabanza de las labores del voluntariado en caso de desastres. En general, la respuesta de la comunidad ha resultado ser muy positiva y de una “responsabilidad moral” elevada en cuestiones de patrimonio cultural. Teniendo en cuenta este apoyo, se plantea la posibilidad de formar a personas que, de carácter voluntario, ofrezcan su colaboración a las instituciones en situaciones de emergencia.

*“Cuando llegamos para quitar los escombros, los vecinos ya habían rescatado y sacado todas las esculturas y bienes muebles de la iglesia”.* Juan Antonio Fernández. Restaurador. Centro Regional de Restauración de la Región de Murcia.

### **El después**

#### ***Normalidad y sensibilización***

Normalidad y sensibilización han sido las palabras más recurrentes de estas jornadas. Es una labor paralela a la reconstrucción estructural y organización espacial tras el desastre, como se ha dicho en varias ocasiones, en pos de una necesidad de *volver a la normalidad*.

*“Reconstrucción de la identidad, la dignidad y la esperanza de las comunidades. Dignidad e identidad para que la gente no sienta tanto la pérdida”.* Cristina Menegazzi, experta internacional en gestión de riesgos del patrimonio cultural. UNESCO.

### ***Necesidad de una formación en materias de seguridad***

Existe una necesidad real para la formación en materia de seguridad a todos los trabajadores de las instituciones museísticas; desde los propios directores, conservadores o técnicos hasta los servicios de mantenimiento y limpieza. Cualquier individuo puede aportar su colaboración en caso de emergencia, pero para que sea una ayuda eficaz, debe saber como actuar en cada caso, por lo que todos los departamentos deben estar implicados.

Para que la formación sea útil, debe de contar con una actualización y renovación cada vez que sea necesario con cursos o talleres especializados en seguridad y/o conservación preventiva. De esta manera, todos los miembros de la institución son conscientes de los riesgos y por lo tanto, de manera general, debería generarse un compromiso moral con la conservación del patrimonio allí ubicado.

### ***Medidas de prevención y recomendaciones***

Contando con las experiencias vividas tanto en instituciones que han sufrido las consecuencias como los que no, se deben realizar planes y protocolos con un sentido práctico basado en recomendaciones para estar preparados para futuros desastres similares.

Tal y como se ha ido comentando a lo largo de los días, se debe planificar una museografía y sistemas de almacenajes apropiados en caso de movimientos sísmicos. Se han propuesto diferentes sistemas estructurales tanto para los inmuebles como para el montaje de objetos en vitrinas o soportes, todos ellos orientados a

evitar en la medida de lo posible los desplazamientos y roturas innecesarias de los bienes culturales.

Resultado de las jornadas, será la elaboración de un documento de recomendaciones para los museos ubicados en zona de riesgo sísmica.

### ***La lucha contra el olvido***

“*Tenemos que aprender de los errores*” Juan Antonio Fernández. Restaurador. Centro Regional de Restauración de la Región de Murcia.

Con esta afirmación, pretendo finalizar esta reflexión sobre todo lo que se ha hablado en las jornadas sobre museos y seísmos. Es fundamental, no sólo actuar de manera rápida y eficaz ante una emergencia, sino “aprender de ello”. Sólo se puede aprender de los errores una vez han ocurrido, y desgraciadamente, los desastres ocurren y como tal, no sólo hay que aprender de ellos en esa búsqueda de la normalidad, hay que no olvidarlos para cuando vuelvan a ocurrir.

Hay que luchar por conseguir que ante la pregunta lanzada en las jornadas **¿Estamos preparados para algo así?** La mayoría de las instituciones museísticas, ya sean públicas o privadas, sea del país que sean, puedan contestar que sí. Significará que vamos por buen camino. ■



Arquidiócesano "Monseñor Lucas Guillermo Castillo" - Seminario Diocesano - Seminario Diocesano - Seminario Diocesano

Arquidiócesano "Monseñor Lucas Guillermo Castillo"



# PUBLICA CON NOSOTROS



## ¿Quieres publicar en MUSEOS.VE

Envíanos tus artículos, propuestas de tema e imágenes para que así hagamos de esta revista un punto de unión y contacto entre los museos del país

## ¿Cómo puedes participar?

**Artículos.** Puedes enviarnos artículos sobre cualquier tema, relacionado con el mundo de la museología.

El texto deberá ser conciso y no exceder de 2985 caracteres incluyendo espacios.

Remítenos también algunas imágenes (**en formato .jpeg**) para que acompañen el artículo.

**Portada.** Te ofrecemos nuestra portada para publicar la imagen que nos envíes. La resolución de la imagen deberá ser a **300dpi** y en formato **.jpeg**.

Mándanos cualquier propuesta que para enriquecer la revista y la tendremos muy en cuenta.

Envíanos todas tus colaboraciones al correo electrónico **sistemanac.museos@gmail.com**

¡Mil gracias por participar!

★ **PROCESO CULTURAL**  
Podemos **POPCALAN**

**OPERA**  
Unidos por la **AMBA**

 Gobierno Bolivariano de Venezuela  
Ministerio del Poder Popular para la Cultura

**20**  
ANIVERSARIO

