

*Museum
Internacional*

No 191 (Vol XLVIII, n° 3, 1996)

Museos de artistas

UNESCO WORLD HERITAGE DESK DIARY 1997

Users of this redesigned desk diary will be able to admire daily the natural and cultural treasures of humankind through magnificent colour photographs of new sites from different parts of the world added onto the World Heritage List in 1995. An attractive work organizer, this diary aims to foster public awareness of how much still has to be done to preserve our monuments and nature for future generations. By acquiring this desk diary, you are also contributing to the World Heritage Fund, created to assist in the restoration of endangered sites around the world.

1996, 176 pp., photographs
Format: 18 x 26 cm
ISBN: 92-3-003305-7
Price: 110 FF

AGENDA UNESCO DU PATRIMOINE MONDIAL 1997

L'agenda de l'UNESCO fête ses dix ans avec une nouvelle présentation permettant de mieux apprécier les trésors culturels et naturels de l'humanité à travers de superbes photos en couleurs de nouveaux sites classés sur la Liste du patrimoine mondial en 1995. C'est un outil de travail à la fois beau et pratique, destiné à attirer l'attention du public sur les efforts que nous devons faire afin de préserver nos monuments et sites naturels pour les générations futures. Une partie des bénéfices de la vente de cet agenda sont versés au Fonds du patrimoine mondial, qui apporte une aide précieuse à la sauvegarde de l'héritage de l'humanité.

1996, 176 p. photographies
Format: 18 x 26 cm
ISBN : 92-3-003305-7
Prix : 110 FF

AGENDA UNESCO DEL PATRIMONIO MUNDIAL 1997

La tradicional Agenda, rediseñada para festejar sus 10 años, permite organizar el trabajo cotidiano y, al mismo tiempo, admirar a través de bellas fotografías los nuevos tesoros que encierra el patrimonio cultural y natural de la humanidad desde 1995. Se trata de un accesorio a la vez práctico y estético, destinado a llamar la atención del público sobre todo lo que queda aún por hacer para proteger la naturaleza y los monumentos artísticos. Parte de los ingresos de la venta están destinados al Fondo del Patrimonio Mundial, creado para contribuir a preservar los tesoros del planeta.

176 pp., fotografías
Formato: 18 x 26 cm
ISBN: 92-3-003305-7
Precio: 110 FF



To order the 1997 Desk Diary
Pour commander l'Agenda 1997
Para adquirir la Agenda 1997

UNESCO Publishing
1, rue Miallis
75732 Paris Cedex 15, France
Fax: +33 01 45 68 57 41

Editorial 3

*Documento especial:
Museos de artistas*

- 4 La poesía del museo *Selby Whittingham*
- 9 En busca de identidad: el Museo Mané-Katz *Noa Tarshish*
- 14 «Ver el océano en una gota de agua:» el Museo Mihály Zichy *István Csicsery-Rónay*
- 21 Evocar una leyenda: el Museo Frida Kahlo *Dolores Olmedo Patiño*
- 25 Un cesto lleno de flores: la Galería Marianne North en Kew Gardens *Maité Roux*
- 31 La inspiración del estudio *Imke K. Valentien*
-

- Innovación* 36 Tejidos virtuales: el Metropolitan Museum de Nueva York pone sus tejidos en línea *Suzy Menkes*
-

- Acontecimiento* 38 La Galería Tretyakov vuelve a abrir sus puertas *Vitold Petyushenko*
-

- Gestión* 43 El Consejo Escocés de Museos: un modelo de apoyo a la actividad museística *Timothy Ambrose*
-

- ICOM* 47 Cincuenta años del ICOM *Patrick J. Boylan*
- 51 La acción del ICOM en la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales *Elisabeth des Portes*
-

- Secciones* 59 Foro
- 60 Tecnología actualizada
- 62 Noticias de la profesión



OBJETOS ROBADOS

Pintura al óleo sobre tela titulada Retrato de Pedro I, de Johan Heinrich Wedekind (1700), robada en un museo de Tallinn (Estonia), en septiembre de 1992. Este cuadro es el retrato en busto de un hombre con mostachos, que lleva una peluca y está vestido con una armadura. La cabeza mira hacia la derecha y su pecho está cruzado por una cinta de color azul que parte del hombro derecho, mientras que el hombro izquierdo está adornado con armiño. La obra fue restaurada en 1983/1984 (Interpol Tallinn — Referencia 2-2/741/ART93/487E).

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

Aunque los museos de artistas existen desde hace más de 150 años, rara vez han sido objeto de estudios museológicos. Inspirados en las ideas del Renacimiento sobre el «artista», aparecieron en la época romántica y arraigaron al florecer y difundirse la noción de «museo». Rinden homenaje a los famosos y a los poco conocidos, a los expatriados y a los nacionales, conmemorando a cada artista por su lugar de nacimiento, su hogar, sus colecciones, sus monumentos y, por supuesto, sus obras. Aunque inicialmente eran un fenómeno principalmente europeo, hoy en día se encuentran en todos los continentes. Pueden ser pequeños y estar situados en lugares remotos, atraer a un público de entendidos o, como el Museo Van Gogh de Amsterdam o el Museo Picasso de París, ser lugares artísticos importantes visitados por más de medio millón de personas al año. A pesar de su infinita variedad, siempre tienen en común unas cuantas constantes que aparecen en mayor o menor medida y que, tomadas en conjunto, contribuyen a definirlos: presentan un grupo de obras de un solo artista, suelen excluir las obras de otros y se preocupan poco por la evolución y el cambio. Al no estar sometidos a ninguna norma impuesta, pueden definir libremente sus propias reglas para crear un vínculo impalpable con la vida y la personalidad del creador cuya obra consagran.

En su reciente publicación titulada *World Directory of Artists' Museums*, el Dr. Selby Whittingham enumera 614 museos de artistas en 39 países. Así pues, nos pareció que bien valía la pena estudiar el fenómeno y nos dirigimos al Dr. Whittingham para que nos asesorara y orientara. Su ayuda fue inestimable cuando examinamos cuidadosamente la gran diversidad de enfoques inherentes al concepto mismo de «museo de artistas» para presentar una muestra rica y variada. Si alguna conclusión se puede sacar de este tema, ésta sería la siguiente: el museo de artista puede significar muchas cosas para mucha gente, pero es, ante todo, una celebración, un contexto y un desafío.

Por otra parte, el Consejo Internacional de Museos (ICOM) celebrará su cincuentenario en noviembre de 1996. Se podría decir que la UNESCO y el ICOM han crecido juntos, pues la reunión del Museo del Louvre en la que se produjo el nacimiento del ICOM se celebró inmediatamente antes de la primera Conferencia General de la UNESCO, que consagró los principios de ayuda mutua y cooperación que han caracterizado las relaciones entre la UNESCO y el ICOM. Si la UNESCO ha podido efectuar una significativa contribución a la planificación, mejoramiento y salvaguardia de numerosos museos en el mundo, así como participar en la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales, mejorar las competencias y crear redes profesionales se debe a que el ICOM ha sido un socio vital y leal, por lo que le deseamos un ¡muy feliz cincuentenario!

M. L.

La poesía del museo

Selby Whittingham

Al aislar la obra de un solo creador, el museo de artistas puede revelar el trasfondo y el contexto tan a menudo ausentes en los museos más amplios y completos y, según Selby Whittingham, puede incluso crear una «unión mística» con el artista que «raya con la esencia del arte». El autor es jefe de redacción de J. M. W. Turner, R. A., una publicación periódica dedicada al lugar que ocupa Turner en el mundo internacional de las artes, a John Ruskin y al apoyo al Committee for the Instatement of Turner's Gallery. Asimismo, ha elaborado el World Directory of Artist's Museums.

La idea del museo de artista surgió cuando en los años 1612-1638 se decoró la Casa Buonarroti de Florencia con escenas de la vida de Miguel Ángel y se desarrolló con la construcción del Museo Thorvaldsens en Copenhague entre 1839 y 1948. En el primer caso se trataba de una conmemoración del artista en su hogar, realizada por su sobrino nieto; en el segundo, de recibir las obras de un escultor traídas de su estudio en el extranjero al país natal.

La diversidad de esta clase de museos se muestra ulteriormente en los ejemplos que se exponen en los artículos que se presentan a continuación y se debe tanto a diferencias de circunstancias como a la individualidad de los artistas —Marianne North, Mihály Zichy, Frida Kahlo y Mané-Katz. Además, las preocupaciones que mueven a cada uno —el arte, la botánica, los derechos civiles, etc.— producen necesariamente distintos centros de interés.

Este planteamiento desafía la idea convencional de una galería de arte según la cual los artistas se agrupan por escuelas en las que un creador engendra a otros, como los descendientes de Noé o los Reyes de Judá en el Antiguo Testamento. Sin embargo, esta genealogía no es lo que más suele interesar al visitante común, ni brinda tampoco una imagen exacta de la génesis del artista moderno, que encuentra su inspiración en una multitud de fuentes de todas las épocas.

Se objeta a veces que el museo de artista aísla a éste de su contexto (constituido por sus ascendientes inmediatos y sus contemporáneos). Pero esta aseveración no es verdadera; no sólo porque el relato lineal del desarrollo artístico ha perdido pertinencia, sino también porque muchos museos de artistas incluyen o exponen obras de otros artistas afines. Por otra parte, el contexto de un artista abarca otros elementos

además de los que pueden aportar las obras de sus contemporáneos, quienes a veces tienen visiones muy distintas. De hecho, la galería de arte convencional es tristemente célebre por sacar el arte de contexto, —por sacarlo de los lugares que lo inspiraron o para los cuales fue creado— y colocarlo en un espacio neutro.

El aislamiento total o parcial de los artistas en sus propios museos permite dar cuenta de su vida y sus antecedentes de manera más cabal que en un museo de tipo general. Asimismo, aunque no siempre lo logre, propicia un contexto artístico que es pertinente y no meramente contemporáneo. Un problema que se ha planteado a los historiadores de la cultura es que figuras como William Blake y Jane Austen parecen a primera vista desentonar con su época. Un análisis más detallado puede revelar afinidades con parte de ella, pero requiere una presentación selectiva de la época que el museo general no proporciona, ya que su carácter global oculta las conexiones en lugar de ponerlas de manifiesto.

El estudio o la casa del artista permite ir aún más lejos al permitir una suerte de unión mística con el creador que residió en ellos. Es éste un acercamiento a la esencia del arte. En el pasado se hablaba de la poesía del arte o de la arquitectura. Sir John Soane demostró en su museo que también puede existir una poesía del museo.

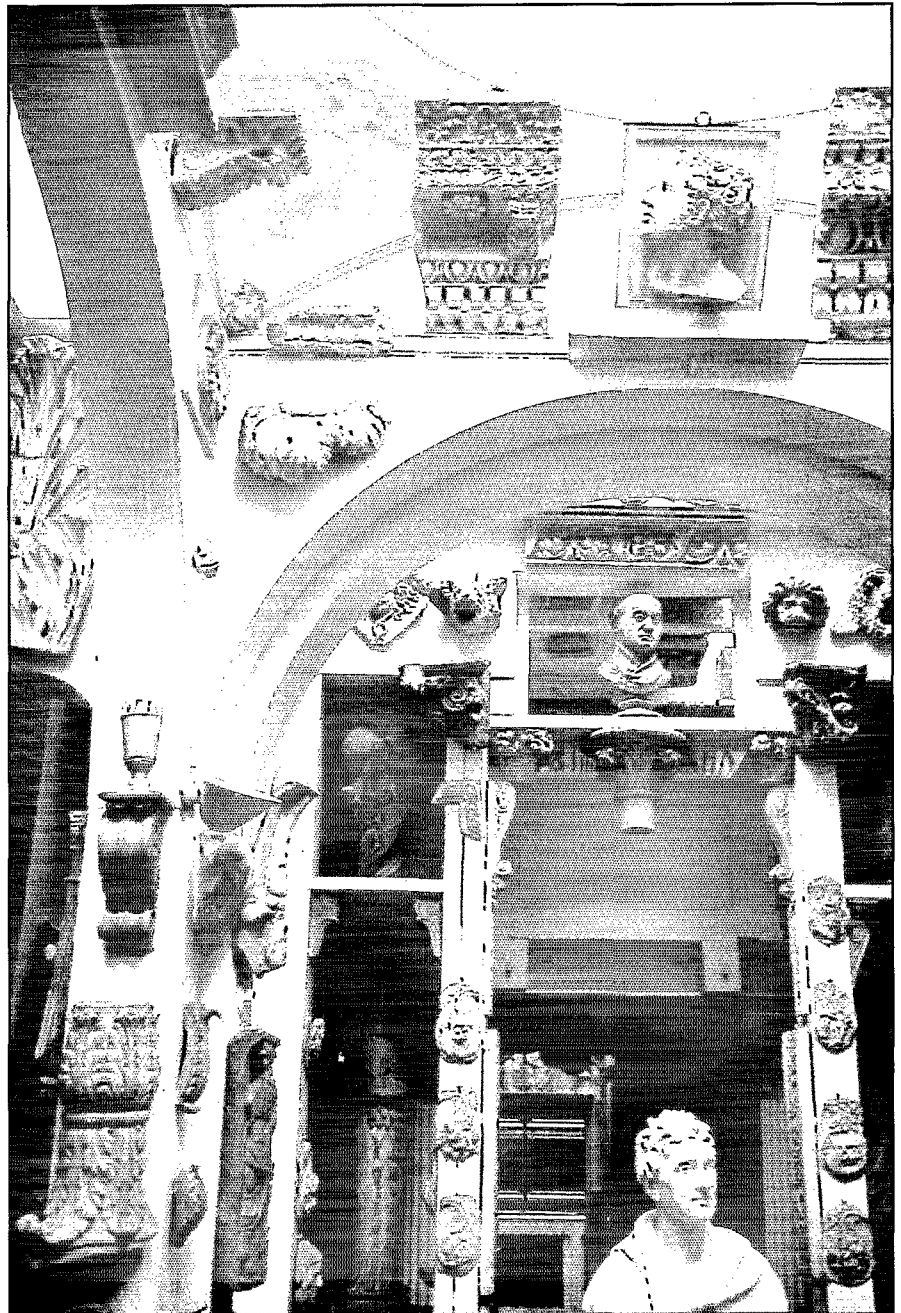
Recuperar la magia del arte

En la época de Soane, eran los artistas quienes generalmente dirigían los museos y no los historiadores, como sucede hoy. Ian Jenkins ilustró este conflicto entre dos enfoques en su descripción de las galerías de esculturas del British Museum.¹ Como era previsible, en su calidad de conservador tomó el partido de los histo-

riadores, aunque tuvo que reconocer que el objetivo consistente en mostrar la cadena de conexiones del arte a lo largo de los tiempos no se había logrado. Demasiados museos de arte dan la impresión de hallarse bajo la dirección de catalogadores que hacen alarde de su erudición y han perdido de vista la magia del arte. En su libro *Pleasure of Ruins*, Rose Macaulay alude a «la conocida tragedia de la arqueología — el sacrificio de la belleza en aras del conocimiento», y un peligro que acecha constantemente al arte es el de ser traducido en otro lenguaje, el de las palabras y la información. Aun en la Edad Media —y se podría decir que éste es un ejemplo particularmente elocuente— el arte era fundamentalmente algo más que un medio de instrucción.

Aparte de poder revelar la inspiración del lugar —lo que puede incluir el paisaje circundante— el museo de artista, si reúne una parte considerable de su obra, presta un servicio más amplio que el de facilitar la investigación académica sobre sus creaciones. En 1869, Henry James, quien visitaba Venecia por primera vez, observó que «lo primero que sorprende [...] es que uno no ha visto tantas pinturas como *pintores*. La masa acumulada de obras realizadas por unos pocos hombres permite comprender a cada uno de ellos con una fuerza extraordinaria».²

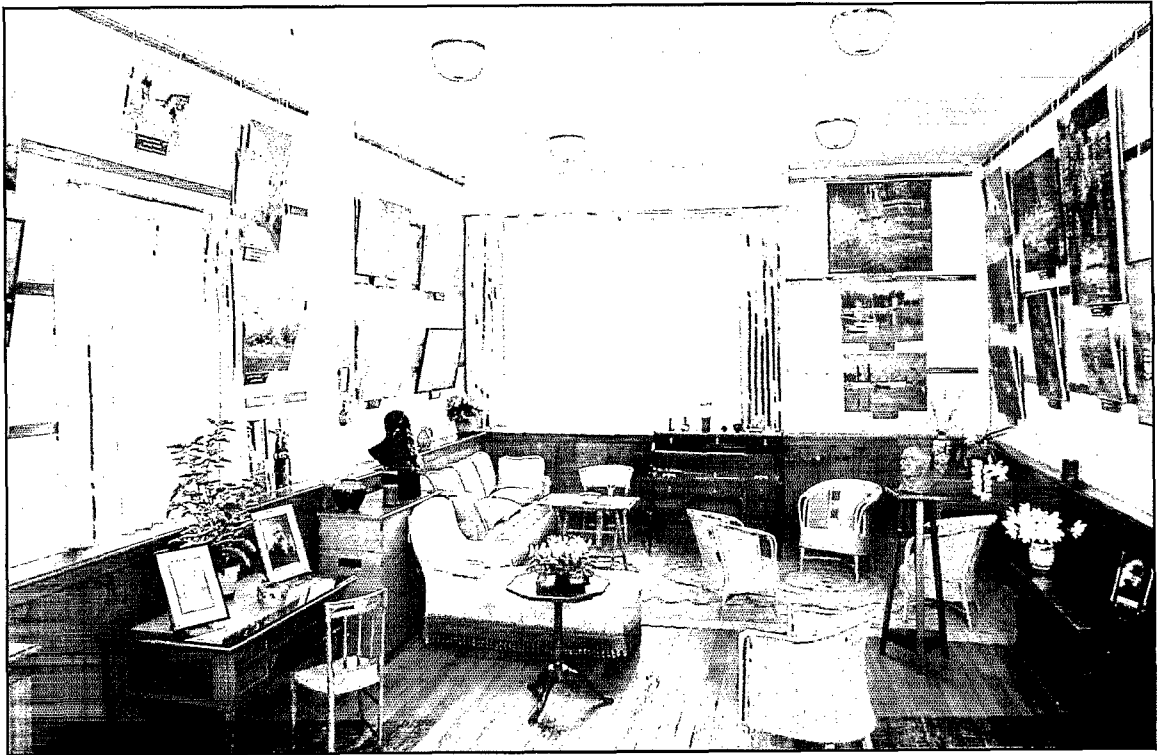
Ésta es la razón de que las exposiciones individuales temporales sean tan populares. No sólo agrupan las obras de un mismo artista, ilustrando sus conexiones, sino que destilan con mayor potencia la idea estética que el artista transmite, pues no está diluida por las ideas de otros artistas. En 1843, John Ruskin afirmaba que el poder de J. M. W. Turner «no se puede [...] comprender cabalmente hasta que el correr de los años no haya relegado a los talentos menores que lo rodean, para dejarlo brillar solo».³ Es un



Interior del Sir John Soane's Museum (Londres), que «demostró que sólo puede haber una poesía del museo».

principio común excluir de las exposiciones las copias y las obras menores, en parte porque pueden deslucir a las de mayor calidad. Desde luego, los historiadores considerarán que todo es potencialmente pertinente, pero también terminan por ser selectivos.

Allí donde existe una gran concentración permanente de obras de un artista surge la tentación de retirar algunas, creyendo que esto se puede hacer sin per-



«Muchos han pensado que la casa de Claude Monet en Giverny ha sufrido a consecuencia de la restauración, así como por la sustitución de las pinturas originales por copias».
La sala estudio en el Museo Monet, Giverny.

der nada e incluso con algún beneficio. El Museo Mané-Katz se ha resistido a esta actitud en términos pragmáticos, pero otros han sucumbido a ella, como se ha visto en los casos de J. M. W. Turner y Salvador Dalí. La división del legado de Turner y el traslado de algunas de las principales obras de Dalí de su museo de Figueras a Barcelona y Madrid han suscitado vigorosas protestas, en vano hasta ahora. Esto forma parte del conflicto más amplio que siempre se plantea cuando se superponen las esferas de los museos especializados más pequeños y de los más grandes de carácter general. Pero quizás esté llegando a su término la época en que los museos se proponían ser integrales. El Louvre ha delimitado los campos que abarca y en la práctica otros museos son a menudo más especializados de lo que parecen a primera vista. En Francfort del Meno se ha adoptado el principio de crear museos especializados para sustituir íntegramente a un único museo general. Ciertamente, el hecho de que una gran institución recurra a su influencia para escoger lo mejor de todo, independientemente de los deseos de los donantes o el público, es desalentador para los museos especializados más pequeños.

En el caso de los museos de artistas se ha argumentado que están moribundos y son impopulares, por lo que hay motivos para menoscabarlos o no apoyarlos. Esta actitud crea un círculo vicioso: se les asignan menos recursos y obras, con lo que pierden atractivo, lo que a su vez justifica que se haga menos por ellos. Sin embargo, el museo de Dalí en Figueras ha atraído más visitantes que el Prado de Madrid. Si se toman en cuenta las dimensiones relativas, varios otros museos de artistas han recabado mayor apoyo público que algunas galerías de arte de carácter general.

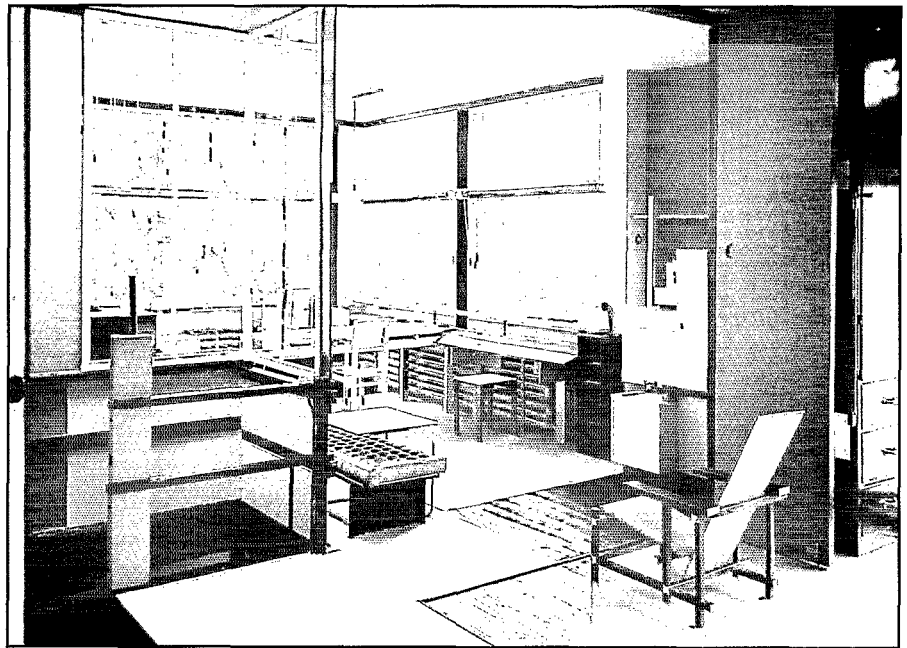
La lucha por el reconocimiento

Durante el último decenio, los museos de artistas han sido objeto de una publicidad más amplia y quizás de un mayor reconocimiento. En 1987, el Musée d'Orsay organizó una exposición que tomó al Musée Gustave Moreau como ejemplo del género. Tres años después tuvo lugar en Suecia la primera de una serie de conferencias escandinavas sobre «Konstnärsmuseer» y ese mismo año en París, y en Bolonia en 1995, se celebraron otras reuniones en las que se abordó el

tema desde un punto de vista mundial. En estas reuniones se propuso crear una asociación de los museos de este tipo y publicar una lista de los que existen en el mundo entero, aunque se están creando tantos museos nuevos todo el tiempo que cualquier lista requerirá una actualización frecuente.⁴

Mientras tanto, los museos menos destacados han continuado luchando. Muchos de ellos son financiados por unas pocas fuentes privadas cuyos recursos van menguando. Su capacidad de atraer visitantes y generar ingresos puede ser limitada. Cuando un museo de este tipo se encuentra en un centro cultural y celebra a un artista de menor renombre, como en los museos de Roy Adzak y Henri Bouchard en París, debe competir con muchos otros museos más importantes. O bien, si se halla en un lugar remoto del país, se tiene que establecer como una atracción que, según los términos de las guías Michelin, al menos *mérite un détour* (merece un desvío), por no decir que *vaut le voyage* (justifica el viaje). Pero muy frecuentemente las guías ni siquiera los mencionan.

En 1995, la Graham Sutherland Gallery de Pictoo Castle, en Gales del Sur, establecida por el artista en la campiña que había inspirado muchos de sus paisajes, se cerró debido a que no había alcanzado la meta de 20.000 visitantes por año que le había asignado el Museo Nacional de Gales, del que había pasado a formar parte. Teniendo en cuenta su tamaño y lejanía, así como la brevedad de la temporada, la mayoría de los observadores reconocerían que se trata de una cifra demasiado exigente. Además, como Sutherland no era galés (es sorprendente el número de museos de esta clase que se dedican a artistas expatriados o itinerantes), no podía apelar al orgullo local. Sin embargo, fue él quien dio razones



© Centraal Museum, Utrecht

elocuentes por las cuales su obra podía ganar al ser expuesta en ese lugar en vez de serlo, por ejemplo, en la Tate Gallery de Londres.⁵ Es muy posible que la galería abra nuevamente sus puertas en otro sitio de la misma región, pero no tendrá la ventaja, como la anterior, de contar con la presencia tutelar del pintor, ahora fallecido.

Algunos museos se instalan deliberadamente en lugares remotos con la idea de que el visitante los apreciará mucho más tras haber tenido que esforzarse para llegar a ellos. Ésta fue la idea de Marianne North, aunque su museo forma parte del complejo cultural más amplio de Kew Gardens, así como de los creadores del Museo de Toulouse-Lautrec en Albi. Como dijo Henry Moore refiriéndose a la Casa Buonarroti, un gran número de visitantes no lo es todo. De hecho, una gran concurrencia puede constituir un problema cuando se trata de museos muy pequeños.

«Están los ejemplos creados por coleccionistas, quienes están apasionadamente comprometidos con un artista en particular». Interior de la Casa Rietveld/Schröder, Utrecht, creada por el arquitecto y diseñador de interiores Gerrit Rietveld para Truus Schröder-Schröder, 1924.

Imke Valentien analiza algunas de las dificultades inherentes a la transformación de una casa en museo y el peligro de que en ese proceso se pierdan las ventajas de la primera. Muchos han pensado que la casa de Claude Monet en Giverny ha sufrido a consecuencia de la restauración, así como por la sustitución de las pinturas originales por copias. Una sustitución similar efectuada en la casa de James Ensor en Ostende contribuyó a destruir el efecto mágico que producía en los visitantes cuando el artista aún vivía.

La casa del artista puede constituir una subdivisión del museo de personalidades, pero se diferencia de las casas de los escritores, músicos y estadistas en un aspecto fundamental. Celebra a una persona —o bien a una pareja o familia— cuyas realizaciones consisten en objetos y no en entes intangibles como las palabras, los sonidos y las acciones. Por esa razón es preciso que en ella se muestren dichos objetos y no sólo aquellos que tienen una significación biográfica. Cómo conciliar obras de arte, edificio (tal vez diseñado por el artista) y público representa claramente un desafío.

Entre tanto, el museo de un artista construido *ex profeso* debe proporcionar un ambiente único para ese artista gracias a su emplazamiento, diseño o concepto. Esta tarea es más fácil de realizar si el artista vive para dirigir la empresa, como lo demostró Dalí al crear su museo en Figueras según pautas idiosincrásicas que se apartan deliberadamente de los objetivos habituales de los museos.

Si bien éstos son los dos principales tipos de museos de artistas —la casa y el museo construido expresamente—, no son los únicos. Están los ejemplares creados por coleccionistas que admiran apasionadamente a un artista en particular. También hay capillas y otros edificios en los que el tema de las obras tenía inicial-

mente más importancia que la personalidad del creador que las había realizado íntegramente o en gran parte, y que han pasado a ser museos de nombre o en esencia; entre ellos se cuenta la Marianne North Gallery.

Con miras a mejorar la situación, se podrían sacar conclusiones tras considerar el conjunto de los ejemplos, determinando la manera de superar las dificultades y examinando las posibilidades de desarrollo, cuando es de desear. Con todo, sería una lástima que este proceso condujera a un exceso de imitación, puesto que es la singularidad, así como la excelencia, lo que hay que valorar en cada caso.

Kenneth Hudson ha sugerido que el futuro de los museos puede residir en esta clase de pequeños museos especializados. Desde luego, existen posibilidades de organizarlos según distintos principios, por ejemplo, en función de las preferencias del coleccionista antes que de la idea del artista. Encomiando la colección de Samuel Rogers, A. Jameson elogió la manera en que evitaba el «frío y pedante» sistema formal de los museos. «El criterio más apropiado para un gusto exacto y elevado en el arte consiste en escoger una pequeña colección de cuadros de distinta fecha, estilo y atmósfera; en colgarlos en la misma sala y en colgarlos de tal manera que la vista no se sienta ofendida por una proximidad poco armoniosa, ni la mente perturbada por asociaciones inadecuadas».⁶

La manera de exponer el arte es en sí misma un arte y no una ciencia. Es preciso cultivarla más asiduamente. Como sucede con todas las especialidades, sólo se puede aprender estudiando ejemplos y no partiendo de ideas preconcebidas y teorías. La valoración de los museos de artistas es más difícil por el hecho de que están tan dispersos, pero vale la pena dedicarse a ella. ■

1. Ian Jenkins, *Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Gallery of the British Museum 1800-1939*, Londres, British Museum, 1992.
2. I. L. Skrupkelis y cols. (eds.), *The Correspondence of William James, I. William and Henry 1861-1884*, Charlottesville, Va., 1992.
3. John Ruskin, «Art Criticism», *Artist and Amateur's Magazine*, enero 1844.
4. Selby Whittingham, *World Directory of Artist's Museums*, París, Institut de Recherche sur le Musée Monographique, 1995.
5. Rosalind Thuillier, *Graham Sutherland Inspirations*, Guildford, Lutterworth Press, 1982.
6. A. Jameson, *Companion to the Most Celebrated Private Galleries of Art in London*, Londres, 1844.

En busca de identidad: el Museo Mané-Katz

Noa Tarshish

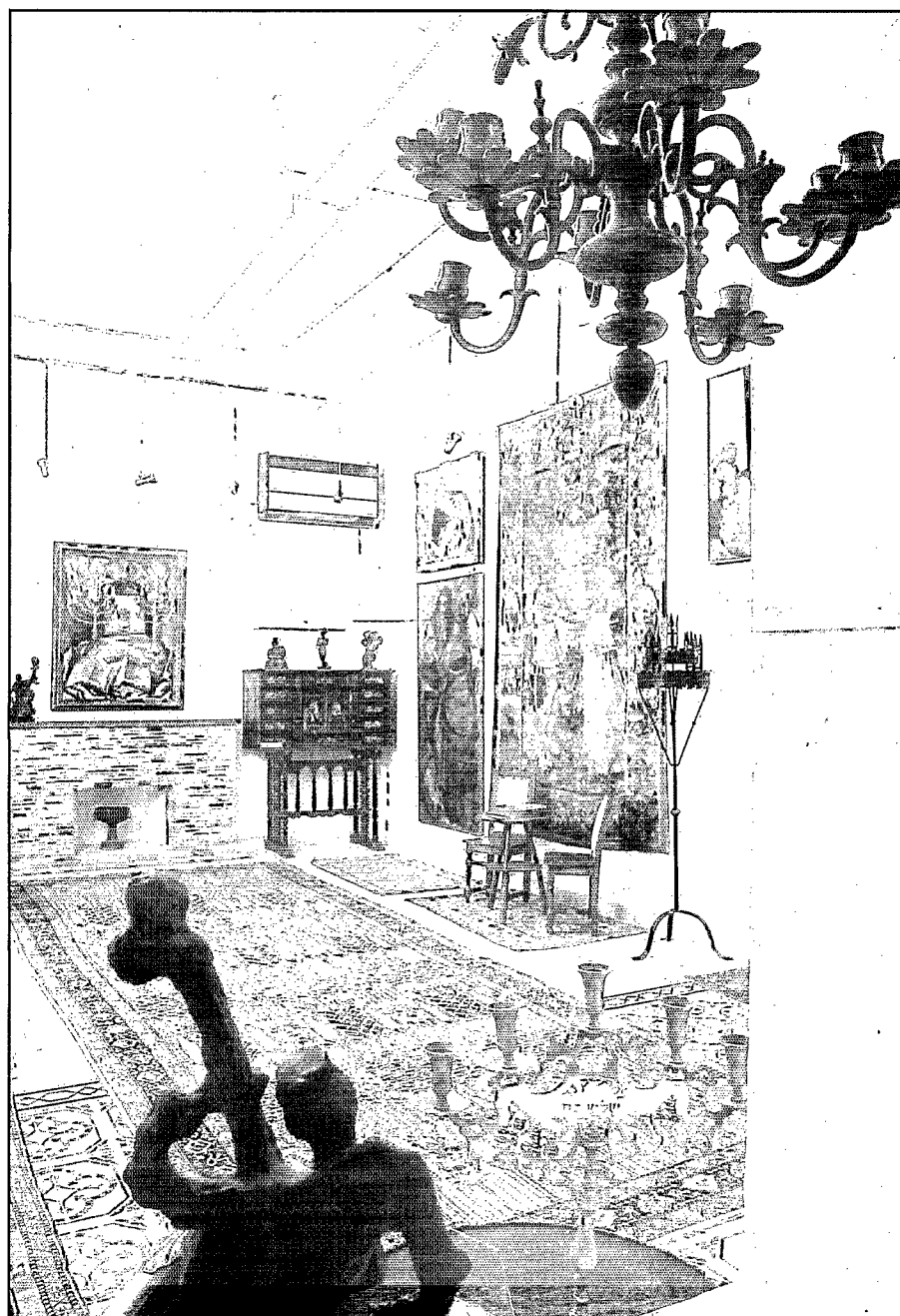
¿Cómo debe hacer un museo para que la colección de la obra de un artista no se convierta en un monumento estático? Ésta fue la pregunta que se hizo el Museo Mané-Katz de Haifa (Israel) cuando inició hace cerca de 20 años un ambicioso programa destinado a contribuir a la cultura artística del país. Empleando el legado de Mané-Katz como resorte para explorar el medio artístico en que aquél había vivido y trabajado, el museo ha despertado el interés y la curiosidad del público y logrado un flujo constante de visitantes. El autor es director del museo.

En 1958, cuando los municipios de Israel cortejaban a artistas y escritores para que residieran en sus ciudades con objeto de enriquecer la vida cultural local, la ciudad de Haifa estableció contacto con el conocido pintor judío francés Mané-Katz en París y le ofreció una vivienda en el monte Carmelo, con una excelente visión panorámica de la ciudad y la bahía. Los términos del contrato firmado entre el artista y el ayuntamiento de Haifa estipulaban que Mané-Katz recibiría la vivienda a cambio de legar sus bienes a la ciudad, la cual se comprometía a mantener el edificio y su terreno como museo que llevaría el nombre de aquél, a su fallecimiento. Cuatro años después, en 1962, tras un período en que el artista compartió su tiempo entre su estudio-vivienda en París y el trabajo de refección de su nueva casa en el monte Carmelo, Mané-Katz falleció súbitamente. Por lo tanto, a diferencia del hogar parisino del artista, su residencia de Haifa no muestra ninguna huella personal de su propietario. Mané-Katz no había intervenido en su diseño, ni había dejado instrucciones —prácticas o estéticas—, que hubieran podido servir de guía a aquellos en quienes finalmente recayó la responsabilidad de mantener la casa como museo. De haber aceptado el artista el ofrecimiento del municipio de Ramat Gan de un molino para instalar allí su hogar-estudio, el caso del estudio de Mané-Katz en Israel —y posteriormente del museo que lleva su nombre— habría podido ser distinto, pues el artista había planeado decorar el edificio de Ramat Gan con sus pinturas murales. Aunque algunos parientes de Mané-Katz vivían en el país en aquel entonces, y siguen viviendo, ninguno de ellos ha intervenido para nada en la propiedad del pintor ni mostrado el menor interés por su carrera artística.

La casa de Mané-Katz en el monte Carmelo empezó a funcionar oficialmente como museo en 1977, bajo la dirección de una sociedad sin fines de lucro fundada por el municipio de Haifa. Los fondos del museo proceden fundamentalmente de una asignación presupuestaria instituida al efecto por el ayuntamiento. La sociedad es responsable del funcionamiento cotidiano del museo, así como de la conservación y catalogación del legado Mané-Katz; se ocupa asimismo de todas las cuestiones relativas a los derechos de autor del artista, y de la ampliación y mejora de los espacios de exposición y de la difusión de la colección.

Desde un comienzo hubo que determinar los siguientes principios de política museística: ¿Habría que vender piezas de la colección para financiar mejoras de los locales y la calidad de la colección? ¿Debían consistir todas las adquisiciones que se hiciesen exclusivamente en obras del artista? ¿Cómo proteger los derechos de autor del artista? Y una vez que hubiesen pasado a ser propiedad exclusiva del museo, ¿de qué manera se podían aprovechar en interés del museo? ¿Qué medidas habría que adoptar para impedir la venta de falsificaciones de obras del artista? ¿Debía limitarse el museo a exponer las obras y piezas del artista de su colección privada, o bien sus funciones deberían extenderse además a realizar exposiciones periódicas con obras prestadas?

Ésos eran, pues, los problemas que hubo que afrontar en las fases iniciales de la creación del museo. No obstante, el museo tenía una ventaja al respecto, de la que rara vez disfrutaban instituciones similares: las decisiones que adoptase no necesitarían la aprobación del artista o de su familia; el museo no estaba ligado por acuerdos contractuales con el artista ni con el lugar en que había vivido y trabajado.



La sala principal vista desde la terraza.

Un edificio exótico en un paisaje impresionante

El edificio, de unos cien años de antigüedad, no tiene interés histórico ni es particularmente notable desde un punto de vista arquitectónico. Está situado en la cima del monte Carmelo y su distribución corresponde al plan básico de la arquitectura doméstica árabe de la región: un salón central de unos 60m² de superficie, flanqueado por dos habitaciones, cada una de las cuales tiene unos 30m². Perpendicular a esos tres cuartos discurre

un corredor estrecho de unos 70m², que originalmente servía de terraza y desde el que se contempla un panorama impresionante de la ciudad y el mar. La terraza fue cerrada por el artista y en el muro se abrieron unos ventanales que siguen siendo la fuente principal de luz natural de todo el edificio. En la casa hay un buen número de vanos, puertas y ventanas hermosas con celosías con motivos orientales. La inexistencia de espacio para almacenar la colección, de oficinas para el personal y de servicios de aseo para los visitantes fue una mínima parte de los múltiples problemas técnicos que hubo que encarar al principio, algunos de los cuales todavía no han sido resueltos.

A lo largo del tiempo, el edificio ha sido objeto de varias renovaciones y modificaciones: se clausuraron ventanas y se ensancharon aberturas entre habitaciones para facilitar el paso de unas a otras; en la terraza trasera se construyó un almacén para la colección y se ajustó la estructura del edificio, en la medida de lo posible, a las necesidades de un museo. Por la delgadez de las paredes de yeso y barro no fue posible encastrar en ellas las instalaciones eléctricas ni el sistema de aire acondicionado, que hubo que dejar al descubierto, lo que va en detrimento de la apariencia del edificio.

La estructura interna del edificio, consistente en cuatro espacios interiores de distintos tamaños y formas, condiciona considerablemente la manera en que se organizan las exposiciones y a menudo exige soluciones innovadoras y mucha improvisación por parte del personal. El museo tiene el inconveniente de no contar con una sala de exposición en el sentido clásico de la expresión, esto es, que se pueda subdividir mediante pantallas, si bien es cierto que su existencia puede producir un efecto alienante de alejamiento. Por otra parte, el aspecto

exótico del edificio y el impresionante paisaje en que se inscribe, junto con la agradable, aunque algo inusual, distribución de los espacios interiores, dan al lugar un aire de intimidad gracias al cual los visitantes pueden gozar de cada una de las piezas expuestas sin sentirse abrumados por el conjunto. Ahora bien, el tamaño y las subdivisiones internas del edificio sólo permiten efectuar una exposición al mismo tiempo y, de vez en cuando, una pequeña muestra complementaria. Las visitas en grupo de escolares suelen molestar además a los visitantes individuales, problema que sólo se podrá resolver ampliando la infraestructura actual.

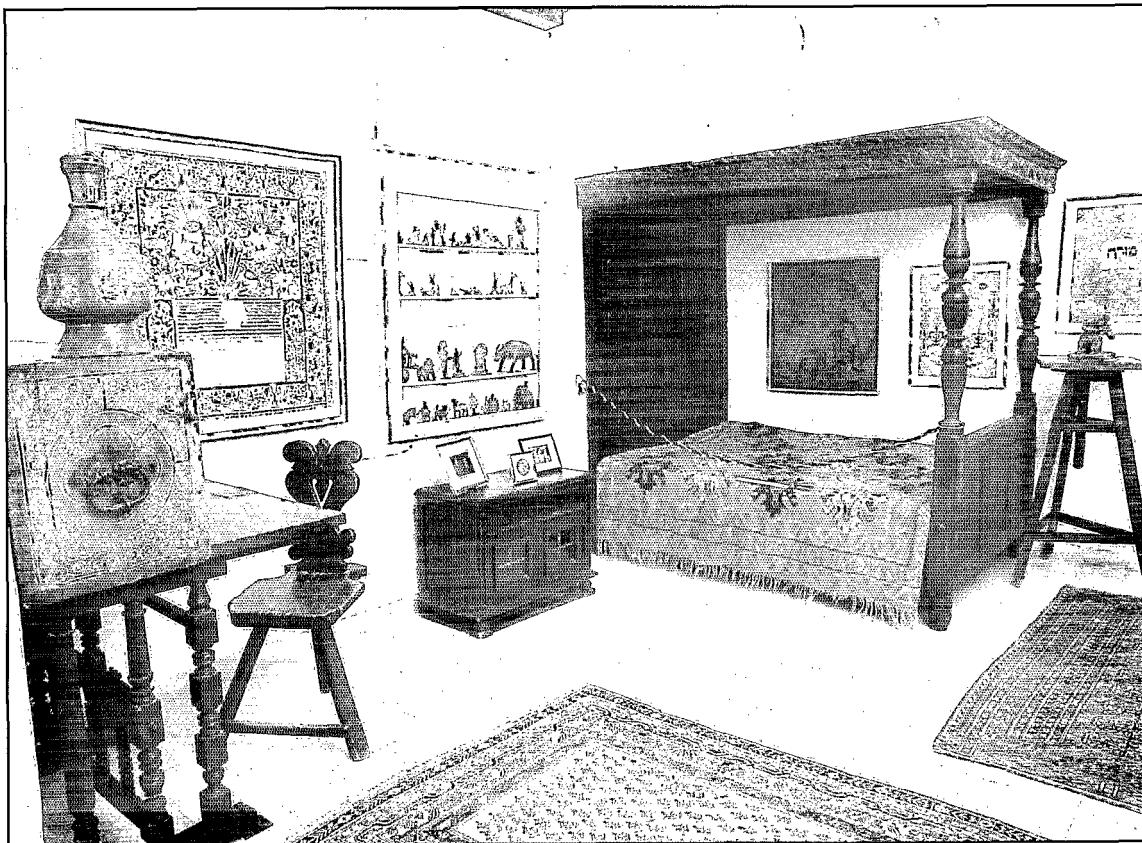
Una vida rica en experiencias y una colección ecléctica

Mané-Katz nació en Kremenchug, Ucrania, en 1894 y llegó a París en 1913, a los 19 años de edad, donde estudió en el taller de Cormon en la École des Beaux Arts. Al estallar la Primera Guerra Mundial regresó a Rusia y en 1921 volvió a París para afincarse de modo definitivo en esta ciudad. A partir de 1923 expuso cada año en los Salones de París y casi todos los años expuso individualmente en distintas galerías de la ciudad. En 1937 obtuvo una medalla de oro en la Exposición Mundial de París. Al inicio de la Segunda Guerra Mundial, en septiembre de 1939, se alistó en el ejército francés. Un año después, tras la ocupación alemana, fue dado de baja del servicio militar y escapó a los Estados Unidos de América. En Nueva York practicó la escultura además de la pintura. Concluida la guerra en 1945, retornó a París, siendo uno de los primeros artistas franceses exilados en volver a su patria. Realizó su primer viaje a Palestina en 1928 y desde entonces visitó el país casi todos los años. Su apego a Israel tras la instauración del Estado lo llevó a desear

instalarse en el país y legar su obra artística a su pueblo.

La colección del museo está constituida por objetos que poseía, la mayoría de los cuales fueron trasladados desde su casa de París a Haifa tras su fallecimiento. De éstos, unas 450 pinturas y 50 esculturas son de su factura, constituyendo así la mayor colección de sus obras. Además, su colección privada comprende un conjunto sumamente variado de unos 700 objetos artísticos en distintos soportes. En algunos casos se han tardado años en determinar su procedencia, pues la colección llegó sin una lista detallada ni documentación explicativa. Además de objetos de evidente interés museológico y de algunas de las mejores obras del artista, hay objetos y pinturas de menos calidad. Faltaban ejemplos de las primeras obras que el artista realizó en Rusia, aunque como aparecen de vez en cuando en el mercado, el museo ha podido adquirir una de esas pinturas, de 1916, que es ahora la obra más temprana del artista en la colección. Se ha convertido en política del museo no vender ninguna de las pinturas del artista que son de su propiedad, a fin de alentar posibles donaciones de personas que de otro modo podrían temer que las obras que cediesen pudieran ser vendidas ulteriormente. El museo ha recibido varias donaciones, pero nuestra política consiste en aceptar únicamente obras que mejoren la calidad de la colección y la hagan más exhaustiva. Afortunadamente, un buen número de obras de Mané-Katz han pasado a formar parte de colecciones privadas del país y el museo ha podido solicitarlas en calidad de préstamo cuando las ha necesitado. Las investigaciones efectuadas en el museo han permitido establecer contactos útiles tanto en el país como en el extranjero; y lo mismo instituciones que particulares han recurrido a nuestra pericia a propósi-

© Yakir Gershon, Ein Hod, Israel



Dormitorio.

to de obras del pintor que poseen. El museo es el único organismo profesional consagrado a estudiar y conservar las obras de Mané-Katz y gracias a ello hemos desempeñado una útil función al dar a conocer muchas de las falsificaciones de la obra del artista, eliminándolas del mercado y alertando a posibles compradores.

La colección privada de Mané-Katz no comprendía obras de otros artistas, por lo que no tenemos pruebas directas de sus gustos personales en materia de pintura, lo cual es un inconveniente para determinar las influencias sobre su obra. La colección consiste en una multiplicidad ecléctica de antigüedades y *objets d'art* que atiborraban su domicilio parisino, dándole el aspecto de lo que un periodista francés denominó un «castillo encantado». Las piezas comprenden, sin ser exhaustivos, muebles antiguos, alfombras orientales, juguetes en miniatura de Ucrania —de donde era nativo el artista—, bronce del Extremo Oriente, recipientes de cobre, tapices de los Gobelinos y objetos religiosos cristianos. Su amplia y rica colección de objetos judíos consiste en piezas tales como antiguas lámparas de la

fiesta de Hanukkah, contratos matrimoniales ilustrados, amuletos, especieros, candelabros de Sabbath y tejidos ornamentales, como cortinas de Ark. Sería difícil hallar un principio unificador que hubiese guiado las adquisiciones del artista, salvo acaso el carácter decorativo de los objetos y su amor por la materia de que están hechos (tejido, madera, cobre, etc.) y la variedad de sus colores y texturas.

Vitalidad, interés y curiosidad

La exposición que actualmente se puede ver en el Museo Mané-Katz se denomina *Retrato del artista como coleccionista*. Cerca de 220 piezas, una sexta parte de la colección del museo, figuran en las cuatro salas de exposición, constituyendo una mezcla estética variada de obras del artista y de objetos de su colección privada. El diseño y la estructura de la exposición se inspiran en la vivienda de Mané-Katz en París, tal como la conocemos por los álbumes de fotografías del propio artista. La exposición ofrece una visión resumida de los dos decenios de actividad de esta pequeña pero singular institución —bue-



© Yakir Gershon, Ein Hod, Israel

Vista general desde la entrada a la sala principal.

na parte de cuyo tiempo ha estado dedicado a tratar de dotar al museo de su propia identidad, aunque su carácter parecía determinado de antemano por la finalidad para la que había sido inicialmente creado, es decir, ser un museo en el que se conserven y expongan las obras de un solo artista. ¿Podríamos habernos limitado a ser guardianes de una colección reconocidamente rica y única? Lo que nos preocupaba al abordar esa cuestión en términos generales fue la vitalidad y la contribución del museo a la cultura artística del país, despertar el interés y la curiosidad de los visitantes y el lugar que habría de ocupar el museo entre otras instituciones similares. Esto fue confrontado con la idea de mantener el lugar como un monumento estático a la labor de un solo artista; el cumplimiento de esta función no requeriría más que una sola visita del público.

Mané-Katz fue una importante figura del grupo de artistas judíos activos de la Escuela de París. Su obra es familiar, ante todo, a los coleccionistas de arte judío y a los estudiosos interesados particularmente en el arte del período y el medio en que Mané-Katz trabajó. No fue, empero, un

personaje de excepcional importancia para el arte y la cultura, por lo que es improbable que despierte una curiosidad universal. Lo más fácil y menos oneroso financieramente habría sido limitarnos a exponer la colección del museo lo mejor posible, y no faltarán quienes digan que ése es justamente el único cometido de un museo que lleva el nombre del artista. Sin embargo, la exposición actual nos ha enseñado que ha atraído la atención del público gracias precisamente a las actividades del museo en los últimos años, en las cuales ha acogido exposiciones de obras prestadas relacionadas con el período del artista, su estilo y su colección privada, además de colaborar con otros museos de casas de artistas. En esta actividad nos hemos interesado principalmente por los artistas judíos de la Escuela de París, entre los que Mané-Katz vivió y trabajó, terreno que hasta ahora no ha sido explorado por otros museos de Israel. La primera de la serie de exposiciones recientes de obras prestadas se celebró en 1990 con el título de *Reuven Rubin en el Museo Mané-Katz: Mané-Katz en la casa de Rubin*. La exposición consistió en un inter-

cambio entre las colecciones de las casas de ambos artistas y cosechó un gran éxito. La colaboración y el apoyo del Museo de Israel, sito en Jerusalén, nos permitieron efectuar algunas de nuestras exposiciones de más éxito: la de dibujos de Chagall y la de las obras de la pintora israelí Anna Ticho. El Museo de Israel es la institución rectora del país en el campo y es indudable que su colaboración ha despejado el camino para empresas más ambiciosas. Se elaboraron catálogos especiales para algunas de esas exposiciones, habida cuenta de su importancia y valor documental. La situación óptima para organizar la exposición actual habría sido mostrar piezas de la colección del museo junto a otras prestadas. La municipalidad de Haifa y la sociedad sin fines de lucro encargada del museo están elaborando planes para ampliar las instalaciones del museo a fin de que éste pueda realizar exposiciones al mismo tiempo que prosigue diversos programas educativos públicos ■

«Ver el océano en una gota de agua»: el Museo Mihály Zichy

Itsván Csicsery-Rónay

La vida del artista húngaro Mihály Zichy se refleja en las vicisitudes del museo que lleva su nombre. Ambas son imagen de una época tumultuosa y nos narran historias de turbulencias, hostilidades, intrigas y el triunfo de la integridad artística. El autor de este artículo es un biznieto de Mihály Zichy, quien regresó a su Hungría natal en 1990, tras 40 años de exilio en los Estados Unidos. Es un escritor galardonado, editor y presidente del Consejo de Administración de la Fundación Mihály Zichy.

Zala es un pueblecito del suroeste de Hungría que, gracias a su hijo Mihály Zichy y al museo construido en su memoria, ha llegado a ser conocido en lugares tan lejanos y diversos como Georgia, Escocia, París o San Petersburgo. Mihály Zichy, el pintor y maestro húngaro de dibujo más importante del siglo XIX, fue un auténtico romántico, como patriota y como ciudadano del mundo, al igual que otro húngaro del siglo pasado, Franz Liszt. Ambos se tenían gran consideración; Liszt fue profesor de Sonia, la hija de Zichy, en la Academia de Música de Budapest, y Zichy, en agradecimiento, le regaló un exquisito dibujo titulado *La música nos acompaña desde la cuna hasta la sepultura*. A su vez, este dibujo inspiró la última pieza para orquesta que compuso Liszt, a la que dio el mismo título que la obra de Zichy.

Hay miles de dibujos de Zichy en los museos rusos como el Ermitage, la galería Tretyakov e incluso en galerías de arte de pequeñas ciudades de provincia. Otros muchos se encuentran en Tiflis, donde llegó a ser pintor nacional de los georgianos, así como en los castillos de Windsor, Balmoral y Sandringham de la familia real británica. Sin embargo, la colección más importante de sus cuadros se encuentra en Zala.

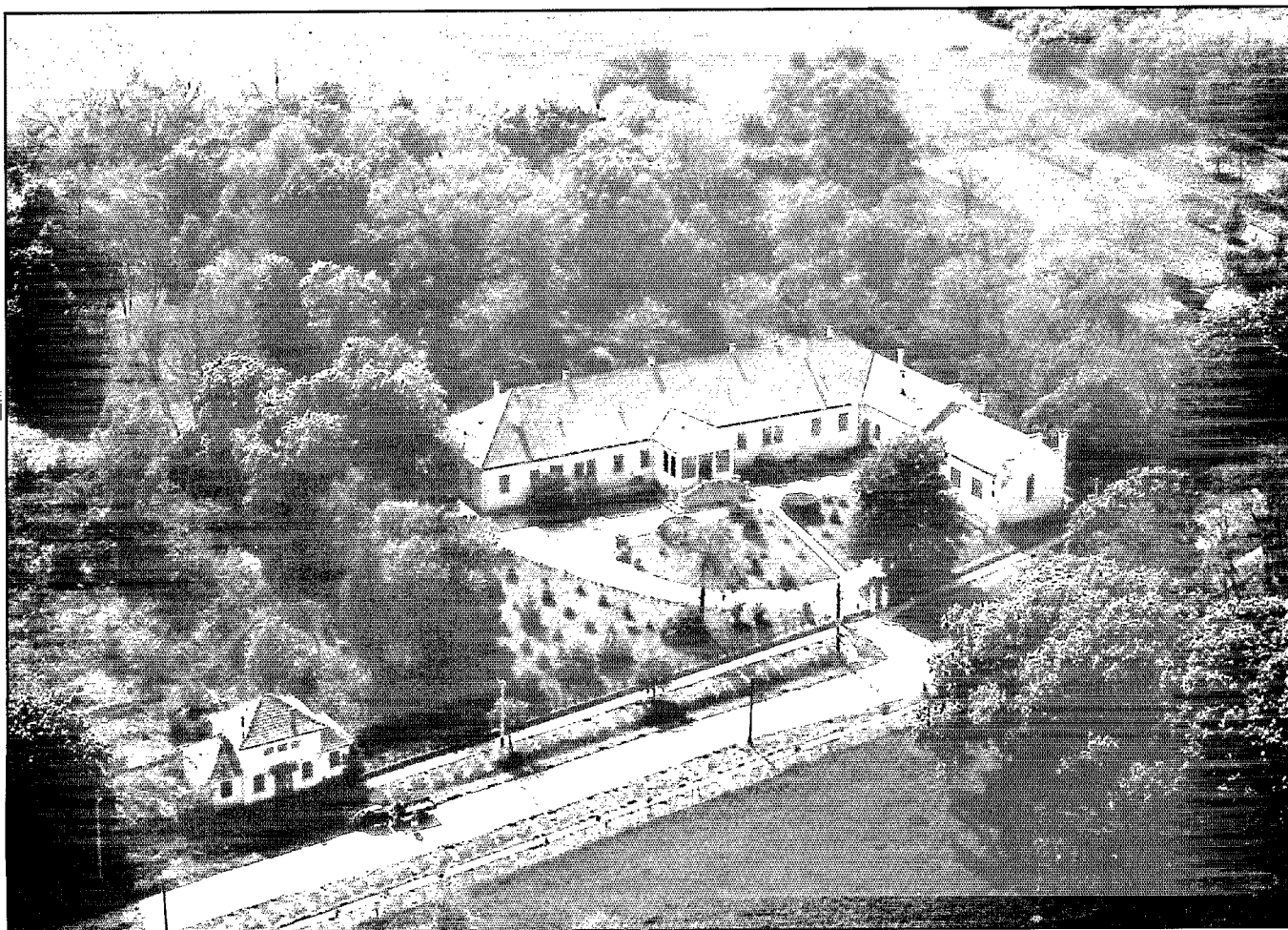
A pesar de ser pintor de corte de cuatro zares rusos (Nicolás I, Alejandro II, Alejandro III y Nicolás II), Zichy centraba todas sus ambiciones en París. Abandonó la corte del zar cuando la persecución de los liberales amenazaba su futuro y se trasladó a París. Sin embargo, los seis años de estancia en la capital francesa acabaron en desencanto, pues la III República resultó demasiado conservadora, e incluso reaccionaria en su opinión.

No obstante, su obra maestra pictórica, *El triunfo del demonio de la destrucción*, fue realizada en París. La terminó en po-

cos meses con la intención de presentarla en la Exposición Universal de 1878, pero provocó uno de los mayores escándalos de la historia del arte parisino, anticipo del que provocaría el estreno de *La consagración de la primavera* de Stravinsky en 1913.

En el centro del lienzo aparece un joven al que un símbolo diabólico del mal, una mezcla del Mefistófeles de Goethe, el Lucifer de Madách y el Demonio de Lermontov, y, para que no falte nada, una diabla, lo tientan para que abandone a su mujer y a su hijo, y se marche a la guerra. El resto del cuadro está repleto de escenas violentas, funestas y bélicas —que ya no son simbólicas— que describen acontecimientos de la época. A la derecha se ve al Papa sentado con gran fasto sobre una montaña de calaveras (bajo su papado no hacía mucho que se había canonizado a un Gran Inquisidor). Al fondo, aparece el Káiser alemán de pie y triunfante sobre su recién derrotado enemigo Napoleón III, que se retuerce en el suelo. En el ángulo izquierdo, el Zar alza la cruz ortodoxa y comanda a sus soldados hacia una nueva carnicería contra los turcos. Pese a la saturación de imágenes, es notable la unidad del conjunto. El demonio, que surge en lo alto de la composición triangular casi regular, parece dirigir, incluso orquestar, esta violenta visión infernal. El único elemento que ofrece consuelo en este cruel remolino es la figura de Cristo, que aparece en medio de una luz radiante al fondo a la derecha.

No cabe duda de que Zichy se inspiró en Delacroix, pero fue mucho más lejos que el pintor de *La libertad guiando al pueblo* en su fiebre visionaria y abrumadora pasión. Esta obra refleja el patetismo del Barroco y sus juegos igualmente barrocos de luz y sombra recuerdan a Caravaggio, mientras que los tonos amarillo oscuro y rojo son característicos de Tur-



Vista panorámica de la mansión donde nació Mihály Zichy, actualmente el Museo Mihály Zichy.

ner. Gautier, quien por entonces ya había fallecido, había subrayado la afinidad que existía entre Goya y Zichy (tanto en las ideas como en la ejecución) en relación con los primeros cuadros de este último.

Como era de prever, la presentación de esta clara condena del poder político contemporáneo en la Exposición Universal desató una violenta oposición. Los anfitriones franceses temían la reacción extranjera, ya que muchos de los personajes reconocibles en los cuadros eran posibles visitantes de la exposición. La embajada austrohúngara intervino enérgicamente (por medio de uno de sus diplomáticos, cierto conde de nombre ¡Edmund Zichy!). Además, los franceses habían prohibido la exposición de cuadros bélicos de sus propios pintores. Finalmente, Zichy se vio obligado a retirar su obra favorita, que expuso en privado. La mayoría de los artistas franceses de la época valoraron muy positivamente la obra. Alejandro Dumas hijo afirmó: «Este cuadro ex-

presa ideas que todos tienen, pero que nadie manifiesta; es la historia de nuestro siglo, con todas sus contradicciones, abismos y firmamentos».

Un verdadero romántico

Nacido en Zala en 1827, vástago de una antigua familia de la baja nobleza, Mihály Zichy estaba imbuido de ideas patrióticas y liberales (las mismas que habían llevado a su clase social a renunciar a sus privilegios en 1848 y a instituir, temporalmente, el primer régimen democrático de la Europa central y oriental). Su familia poseía una finca de medianas dimensiones, aunque pasaba graves dificultades económicas en comparación con los latifundios que poseía la otra rama de la familia, los condes Zichy. Hubo momentos de abierta hostilidad entre las dos familias: mientras que los condes habían recibido su título nobiliario por servir a los Habsburgo, a la rama principal de los

Zichy su erudición le venía de la Ilustración francesa. En efecto, el museo de Zala contiene unos 4.000 libros, que reunió sobre todo el abuelo de Zichy (quien también se llamaba Mihály), la mayoría de los cuales son del siglo XVIII y constituyeron una rica fuente de la infatigable dedicación del pintor a la libertad en todos sus aspectos.

A pesar de las tempranas manifestaciones del talento de Zichy —atestiguadas por el autorretrato a los trece años que se expone ahora en Zala—, su familia quiso que estudiara leyes y gobierno. Obedeció, pero también aprendió a pintar, primero en Pest y luego en Viena, donde fue alumno de Waldmüller, el maestro del movimiento austriaco Biedermeier.

A finales de 1847, la trayectoria de Zichy tomó un rumbo fatídico: el hermano del zar Nicolás I le propuso que enseñara dibujo a su hija y Zichy marchó a San Petersburgo, donde vivió durante cuarenta y un años como pintor de corte de cuatro zares. Su posición de renombrado artista extranjero, pues nunca renunció a su nacionalidad húngara, le proporcionaba una independencia intelectual que no hubiera podido encontrar ni siquiera en la Hungría liberal que surgió tras el compromiso con Austria en 1867. Los conservadores y críticos de la iglesia lo persiguieron por sus ideas, que juzgaban excesivamente modernas.

Durante toda su vida añoró con nostalgia Zala, su ciudad natal, que visitó varias veces y donde incluso pensó una vez, en 1880, quedarse definitivamente. Sin embargo, la acogida hostil de los círculos culturales oficiales de Hungría lo convenció de que había que seguir recorriendo el mundo y contribuir a la cultura de otras naciones y a la de su amada Hungría desde una posición independiente en el extranjero. Tras un largo y creativo viaje por

el Cáucaso, regresó a la corte rusa. Al final, después de todas las hostilidades e intrigas cortesanas que vivió, su amor por todas las cosas de la vida se convirtió en una resignación más o menos amarga. En los últimos años de su existencia ni siquiera visitó Zala, a pesar de que su querida familia —mujer, hijos y hermanos— vivía allí. En 1906, su rica vida llegó a su fin. Fue amigo de Víctor Hugo, Alejandro Dumas hijo, el príncipe de Gales (más tarde rey Eduardo VII), Teófilo Gautier, Gorki y los dirigentes del resurgimiento nacional georgiano, entre otros. Georgia, Francia y Rusia fueron sus patrias adoptivas.

La firme resolución de Zichy y su sentido de que tenía la misión de llevar a la práctica sus ideas en la vida y en el arte se reflejan en sus propias palabras:

Durante mi larga existencia, en ningún momento he renegado de mis opiniones o convicciones ni me he abstenido de decir lo que merecía la pena decirse.

El arte no es un lujo; no es más que un instrumento de educación como lo es un libro, y su deber es, como el del libro, poner todo su poder de persuasión al servicio de los ideales progresistas de su época.

Los zares rusos permitieron que me acostumbrara a una relativa independencia y no pienso ahora doblar el espinazo bajo el yugo de pequeños sátrapas.

Dejen que mi pintura recorra el mundo como un alarido de dolor y terror (refiriéndose a *El triunfo del demonio de la destrucción*).

Zichy se oponía a todo tipo de violencia: las guerras, los estragos de las revoluciones, los actos terroristas, las persecuciones raciales, religiosas o étnicas, e incluso a la pena de muerte. Fue un profeta de los derechos humanos, el respeto a



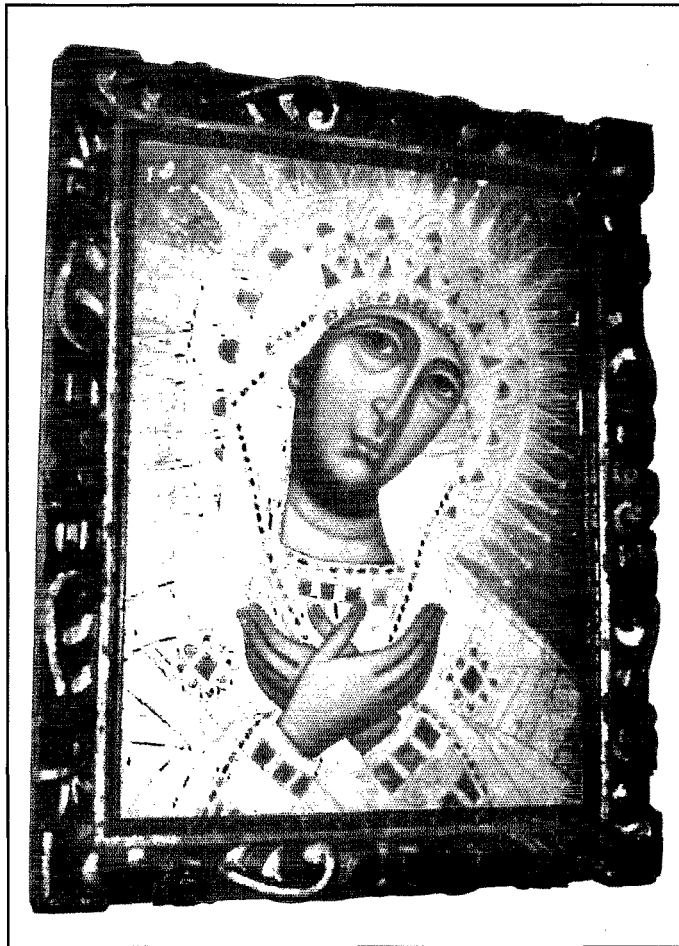
Danza escocesa de antorchas,
por Mihály Zichy.

la identidad personal y nacional, y la dignidad humana.

Consciente de todo ello, yo, su biznieto, al regresar a mi patria después de un largo exilio, tras la liberación de Hungría en 1990, he podido evaluar de otra manera la importancia de Zichy y presentarlo como a un auténtico precursor europeo de una idea capital de nuestros tiempos: los derechos humanos. La Galería Nacional de Arte de Budapest aceptó ceder en préstamo permanente al

museo de Zala los cuadros *El triunfo del demonio de la destrucción* y *Los mártires judíos*. Estas obras —junto con su *Auto de fe*, ya en el museo— destacan la verdadera significación de los derechos humanos para Zichy.

Durante toda su vida, Zichy mostró un respeto especial por los derechos de la mujer y su lugar en la sociedad. Con su arte libró a la idea del amor, tanto físico como espiritual, de prejuicios ancestrales. Sus retratos y estudios de desnudos feme-



La Madonna negra, un icono georgiano.

ninos son un himno a la femineidad. En Zala se expone uno de sus exquisitos grabados de un hermoso desnudo. Los dibujos de Zichy que representan el acto amoroso en sí mismo son un testimonio de deseos sensuales arrolladores y una confesión sin ambages del propio maestro sobre lo eternamente humano. Su opinión sobre el amor queda perfectamente clara en las palabras siguientes: «No creo que sea vergonzoso lo que es causa del mayor gozo en la tierra y que transmite la vida [...]. El escándalo no radica en el tema, sino en la manera de presentarlo. La inocencia virginal de una

Madonna y la unión física de una pareja de amantes presentan una dificultad equiparable a la hora de expresarlos artísticamente».

La mujer como madre es también un tema frecuente en la obra de Zichy. Suele representar a una madre que protege a su hijo y en *El triunfo* los rasgos de la madre son los de su propia madre.

La creación de un museo

Fue el propio Mihály Zichy quien puso los cimientos del museo en Zala. Antes de retornar a casa para pasar una temporada en 1880, pidió a su hermano que transformara el invernadero de la casa solariega en un estudio y envió su colección de obras de arte y los muebles de su piso de París. En Zala pintó *La sirena moderna* o *Naná*, cuadro inspirado en la novela de Zola y que dista de ser una mera ilustración, pues Zichy se identifica completamente con la crítica social que hace el escritor. La perfecta composición y el rico colorido de esta obra superan a los de la mayoría de sus obras anteriores.

Después de su muerte se trasladaron muchos de sus bienes personales de San Petersburgo a Hungría. Mis padres, el teniente coronel István Csicsery-Rónay y María Alexandra Zichy, nieta y heredera del pintor, recolectaron reproducciones y litografías que constituyen el tercer grupo de pertenencias del museo. En 1927, la pareja fundó el museo privado Mihály Zichy. En 1929 se inauguró en el muro exterior un bajorrelieve de Ferenc Sidló que representa a Mihály Zichy, regalo del condado de Somogy.

En 1944, cuando la región se convirtió en campo de batalla entre los alemanes en retirada y el ejército soviético que avanzaba, los refugiados que se habían alojado en la casa se llevaron o destruyeron muchas obras. En aquella

época yo estaba en Budapest y, tras sobrevivir al asedio de cincuenta y un días al que estuvo sometida la capital, aproveché la primera oportunidad que tuve para acudir rápidamente a Zala. En aquellos tiempos, «rápidamente» quería decir recorrer lo que normalmente era un viaje de 150 km en ¡cinco días! Viajé en el techo de vagones, escondido luego en trenes militares rusos y caminé 20 km para evitar que la policía militar rusa me atrapara y me enviara a Siberia. Al llegar al centro del condado de Somogy, en la estación de ferrocarril me encontré con un grupo de oficiales del ejército soviético completamente confusos. La noticia de la muerte de Roosevelt les había caído como una bomba: todos estaban convencidos de que la guerra entre la Unión Soviética y los Estados Unidos era inminente.

Llegué a Zala al día siguiente y me enteré de que el comandante soviético de Tab, la ciudad vecina, había hecho trasladar a su cuartel la mayoría de los fondos del museo. Me dirigí allá a toda prisa y le mostré la orden por escrito que me había dado el mariscal Vorochilov, jefe de la Comisión de Control aliada en Hungría, en la que se ordenaba a todas las autoridades soviéticas que me prestaran toda la asistencia que precisara. Al cabo de pocos días, prácticamente todo había sido devuelto a Zala.

Dos años más tarde, en 1947, fui arrestado por los comunistas, que habían tomado el poder en Hungría gracias a la ayuda soviética, y sólo me liberaron tras ocho meses de cárcel. Me di cuenta de que no me quedaba más opción que la de emigrar y desde entonces mi madre fue la única guardiana de la colección del museo.

En 1949, tras condenarme en rebeldía a una pena de cárcel, los bandidos de la «policía política» y los secretarios del partido saquearon el museo; incluso los

niños del pueblo envolvían su almuerzo con las cartas de Zichy. Mi madre acudió al Centro Nacional para los Museos y el pintor László Bényi emprendió en nombre de la institución la tarea de salvar el saqueado museo, reclamando la mayoría de los bienes robados y abriéndolo nuevamente al público. (En 1991 se le concedió una alta condecoración de Estado por su osada y eficaz labor).

Entre 1977 y 1979, la Asamblea de Somogy renovó el edificio y el museo Rippl-Rónai, sito en Kaposvár, restauró los objetos artísticos. En 1979, el Museo Mihály Zichy abrió de nuevo sus puertas al público. Mi madre, que fue directora del museo hasta su muerte en 1986, centró sus esfuerzos en asegurar el futuro del museo y logró que su contenido fuera declarado colección privada, que pertenece a la familia pero que administra el Estado, es decir, que está bajo los auspicios del museo Rippl-Rónay. En 1992, el nuevo museo rejuvenecido fue inaugurado por Arpad Göncz, Presidente de Hungría, en presencia de las delegaciones francesa y rusa, entre otras. En palabras del Presidente Göncz: «La obra de Zichy —como su vida— describe un arco inmenso [...]. Abarca todo el arte de su época. Es absolutamente única y no tiene parangón. Qué deleite ver una exposición de tal amplitud en el centro del condado de Somogy [...]. Atraerá a todos los que quieran ver el océano en una gota de agua; podrán ver el mundo entero en Zala».

En lugar de enumerar el contenido de las ocho salas del museo, sólo señalaré lo más descollante (que viene a sumarse a lo mencionado anteriormente). Entre las pinturas destaca la exquisita *Danza escocesa de la antorcha*. En el salón familiar, una acuarela de asombrosa belleza representa a la suegra del artista. Se exponen pocos dibujos, pero una sala contiene reproducciones de sus famosas ilustraciones



El triunfo del demonio de la destrucción, por Mihály Zichy, se exhibe en el vestíbulo principal.

de libros: el *Fausto*, *La tragedia del hombre* y las *Baladas de János Arany*. Toda la sala está repleta de documentos de la vida de Zichy, sus contemporáneos y la historia del museo.

Dado que Zichy fue también coleccionista, el museo contiene armas antiguas, muebles de ébano de la India, el traje de un chamán siberiano y otros objetos exóticos, entre ellos una colección de pipas gigantes. Una sala sorprendente es la dedicada a Georgia, con sus sillas y cajas de marquetería vigiladas por un raro icono, una Madonna negra georgiana. Tam-

bién se exponen las fotos de las 34 ilustraciones que realizó para el poema épico de Rustaveli *El hombre de la piel de tigre*, un regalo de Georgia, y el techo, pintado a mano, procede de una casa georgiana. La obra que domina toda la exposición es sin duda alguna el colosal *El triunfo del demonio de la destrucción*, que está en el vestíbulo principal.

La Fundación Mihály Zichy se creó en Zala recientemente para desarrollar el museo y mantener vivo el legado del artista, dándolo a conocer en todo el mundo. ■

Evocar una leyenda: el Museo Frida Kahlo

Dolores Olmedo Patiño

Redescubierta en los años setenta como una de las mayores fuerzas del arte del siglo XX, Frida Kahlo exploró la psiquis femenina con gran coraje e imaginación, sin amilanarse por las dolorosas desventajas físicas. El lugar donde nació en México ha sido transformado en un museo dedicado tanto a su memoria como a su trabajo.

La directora del museo evoca una vida dedicada al arte y a la lucha política.

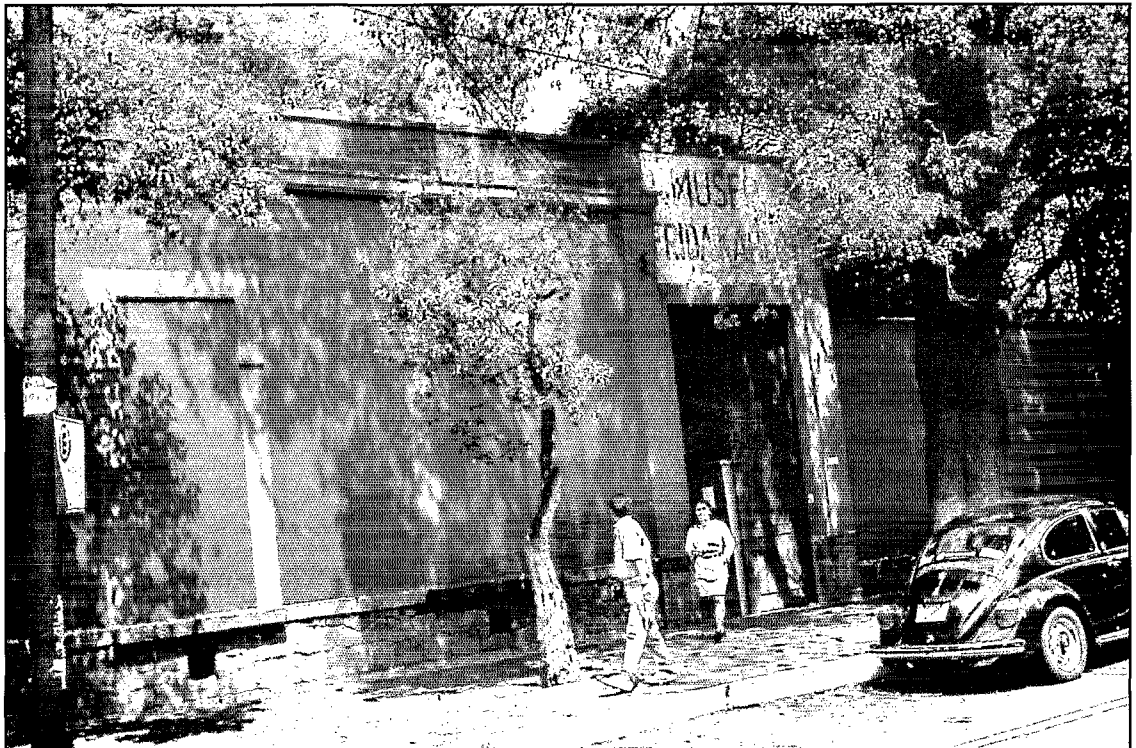
En agosto de 1955, el pintor Diego Rivera constituyó un primer fideicomiso irrevocable y, posteriormente, un segundo con el Banco de México, para ceder a los mexicanos todos los bienes que formaban su herencia. Legó los muebles e inmuebles, obras de arte y diversos objetos al fideicomiso para crear los museos Diego Rivera (Anahuacalli) y Frida Kahlo. Su herencia incluía la casa de Frida Kahlo en Coyoacán, actualmente el museo que lleva su mismo nombre, que se inauguró el 12 de julio de 1958. Construido sobre una superficie de 2.000 m², el museo alberga una valiosa colección de arte popular mexicano que incluye exvotos, pinturas y dibujos anónimos, además del original del *Diario* escrito e ilustrado por Frida Kahlo. También contiene proyectos y bocetos de Diego Rivera que sirvieron para el estudio y composición de sus pinturas

murales y de algunos cuadros de caballete, los derechos de autor de todas las obras artísticas y literarias de Diego Rivera y Frida Kahlo.

Mucho tiempo antes de que ella muriera, Frida y Diego siempre hablaron de convertir su casa en museo. La reformaron varias veces mientras el matrimonio la habitaba y edificaron un área nueva en 1946. Rivera trazó y dirigió los cambios arquitectónicos del recinto que quedó perfectamente adaptado a las necesidades cotidianas y al gusto de ambos artistas. Al visitar el Museo Frida Kahlo, homenaje permanente a la memoria de esta gran artista, no podemos dejar de evocar a la singular pintora que hizo posible este nuevo espacio artístico, el primero de su tipo en la historia del arte de México.

Diego Rivera, generosísimo donador, perpetuó la memoria de quien fuera su

Foto: cortesía de la autora



*Exterior del Museo
Frida Kahlo.*



«En el estudio construido en 1946, sobresalen los pinceles, los tubos de color, la paleta, el caballete...».

tercera esposa, ser excepcional con quien compartiera 25 años de su vida, y una artista extraordinaria y prodigiosa a quien él admiró y amó.

Como si no bastara con el inigualable legado que hizo de su importante obra creadora, Diego Rivera regaló, además de las colecciones y la casa de Frida, su acervo de piezas de las culturas antiguas indígenas de México reunidas durante toda su vida, así como el Museo Diego Rivera, *Anahuacalli*, ubicado en San Pablo Tepetlapa, «que levantó con su propio esfuerzo creador y económico, es decir, con su talento maravilloso y con lo que le pagaban por sus pinturas, para donarlo a su país, legando a México la fuente de belleza más prodigiosa que haya existido»,¹ según palabras de la propia Frida. Ambos museos conservaron los nombres, según el deseo del muralista.

La controvertida artista nació, vivió, trabajó y murió en su casa. Cuando se casaron, ella y Diego vivieron durante mucho tiempo ahí. Ella fue para Rivera su amiga y consejera; niña y mujer; luz, consuelo y alegría de un largo trayecto de la vida del genial guanajuatense. El recuerdo de Frida es inseparable del de Diego. La huella y la presencia de este polémico matrimonio se advierte por toda la casa, en cada rincón y recodo, en el jardín, en los cuadros, en los detalles.

Frida Kahlo nació en Coyoacán, D.F., el 6 de julio de 1907, de madre mexicana, Matilde Calderón, y de padre alemán

de origen austrohúngaro, Guillermo Kahlo. Cursaba estudios en la Escuela Normal para Maestros y el bachillerato en la Escuela Nacional Preparatoria, para estudiar la carrera de medicina, pero un inesperado y muy doloroso accidente interrumpió sus estudios y condicionó su vida por el resto de sus días. El 17 de septiembre de 1925 el ómnibus en el que viajaba fue lanzado contra la pared por un tranvía. Sufrió múltiples heridas, incluyendo la rotura de la espina dorsal, la clavícula, las costillas y la pelvis, doce fracturas en una pierna ya atrofiada por una poliomielitis infantil, un pie derecho aplastado y el hombro izquierdo permanentemente dislocado.

Autodidacta universalmente aclamada

Con voluntad heroica, Frida enfrentó y superó las condiciones físicas que le produjo el accidente. Llevó una vida terriblemente dolorosa. Postrada en cama e inmovilizada a causa de una fractura doble en la columna vertebral, empezó a pintar con unas acuarelas que su padre, el conocido fotógrafo Guillermo Kahlo, le obsequió. Completamente autodidacta llegó a la maestría de su oficio, sin enseñanzas académicas ni influencias notorias de otros artistas. Sus capacidades innatas la llevaron a convertirse en maestra de pintura de la Escuela de Pintura, Grabado y Escultura «La Esmeralda». Formó discípulos que hoy figuran entre los creadores más valiosos e importantes, miembros de la generación más joven de artistas mexicanos conocidos como «los fridos». Frida les creó siempre la conciencia de que debían desarrollar y conservar su personalidad tanto en su trabajo creativo, como en el respeto y la defensa de sus ideas sociales y políticas. La mayoría de sus discípulos fueron miembros del Parti-

do Comunista Mexicano. Ella fue, desde los trece años de edad, una militante leal, comprometida y vehemente.

Desde sus primeros trabajos demostró un enorme talento que constantemente desarrolló hasta culminar con la producción de una obra sin precedentes en la historia del arte, pues Frida Kahlo fue la única mujer que expresó por medio de la plástica no sólo sus sentimientos, sino su ser de mujer: el cuadro *Mi nacimiento* es la única pintura conocida sobre la que podemos afirmar que representa el acto natural al que hace referencia con un realismo absoluto. No falló en expresar ni una sensación, ni una emoción, ni una idea o preocupación, ni siquiera una condición física interna.

Frida Kahlo realizó tres exposiciones individuales en México, Nueva York y París. El Museo del Louvre adquirió entonces uno de sus autorretratos más cotizados. En México recibió el Premio Nacional de Pintura. Sus obras se encuentran en numerosas colecciones privadas de México, Europa y los Estados Unidos. Frida se ha convertido en una leyenda; quizás a ello se deba que es la única creadora en la historia del arte cuya obra ha cobrado tal fuerza que la ha colocado en menos de diez años en el mercado del arte como la pintora más cotizada del siglo XX. Además, su personalidad la ha llevado a erigirse como bandera del feminismo internacional.

Frida Kahlo falleció el 13 de julio de 1954, cuando el Instituto Nacional de Bellas Artes le preparaba un homenaje nacional mediante la organización de una gran muestra retrospectiva, dándose a la tarea de reunir la mayor cantidad posible de sus obras pertenecientes a diferentes colecciones privadas y varios museos no sólo en México, sino de otros países del continente americano.

Cuando el visitante entra en el Museo

Frida Kahlo, desde el primer momento se encuentra inmerso en un ambiente mexicano y popular que invade toda la casa. Desde ahí observamos el jardín, entre altos y viejos árboles que ofrecen una sombra acogedora, donde destaca una pirámide construida por Diego Rivera para exhibir parte de su colección de piezas prehispánicas, haciéndonos evocar, quizás, una pintura de Henri Rousseau.

Se puede visitar el que fuera el estudio de Frida y más tarde del maestro Rivera. Actualmente, en la primera sala se exhiben pinturas de la artista pertenecientes a la colección del Museo; preside la sala un altar-chimenea diseñado por Rivera, decorado con piezas prehispánicas de las culturas mexicanas de occidente, sobre todo de los Estados de Nayarit, Jalisco y Colima. Se puede afirmar que la obra de Frida Kahlo tiene influencias de la pintura popular, especialmente de los llamados exvotos o retablos populares. En el centro de la sala destaca muy particularmente el *Diario* de Frida Kahlo, obra poética y pictográfica que se publicó recientemente con gran éxito.

En la segunda sala, la habitación donde nació Frida, se ven dos vitrinas que contienen varios objetos arqueológicos, verdaderas joyas, obsequio del maestro Diego Rivera. Otros dos aparadores reúnen sus trajes típicos procedentes de diversas regiones del país, así como sus joyas de oro personales. Frente a ellas se localizan cuatro reproducciones de las páginas de su *Diario* y una de su autorretrato doble *Las dos Fridas*, además de una pequeña vitrina que contiene cartas y recados de Diego a Frida y viceversa; estos documentos epistolares revelan el amor y la ternura que ambos artistas se tenían mutuamente. La tercera sala alberga una pequeña, pero importante, muestra de obras cubistas y algunos retratos realizados por Diego Rivera, así como el paisaje



Autorretrato de Frida Kahlo pintado en 1932.

Foto: cortesía de la autora

Foto: cortesía de la autora



La cocina que tanto amara Frida Kahlo, decorada con jarros, cazuelas y otros utensilios de barro.

La quebrada (1956), dedicado a Frida dos años después de su muerte. En la cuarta sala se exponen obras de pintores mexicanos y extranjeros, entre las que destacan las de José María Velasco, José Clemente Orozco, Joaquín Clausell, Paul Klee e Yves Tanguy. La quinta sala presenta en sus vitrinas figurillas femeninas del preclásico inferior de la zona de Tlatilco, en el Estado de México, conocidas como *pretty ladies*, al igual que objetos representativos de las culturas de occidente.

La cocina conserva el ambiente muy mexicano que en vida Frida disfrutara y amara tanto. Está decorada con jarros, cazuelas y otros utensilios de barro, en los cuales se leen los nombres de los amados esposos y artistas. El comedor de la casa se conserva como entonces: está decorado con muebles típicos y originales creaciones, producto de la sensibilidad anónima, en la mayoría de los casos, del pue-

blo mexicano. Destacan naturalezas muertas y algunos *Judas* realizados por doña Carmen Caballero, quien produjo maravillosos trabajos en cartonería y fue tan admirada por Diego Rivera.

Después del comedor se recorre la recámara de Diego Rivera, con los muebles originales y una decoración sencilla. Sobre la cabecera de la cama sobresale un retrato de Frida, obra de Nicolás Murray. En este punto termina la parte antigua de la casa que fue propiedad de los padres de Frida.

En la parte construida por Rivera, que abarca el cubo de la escalera, se presentan numerosos exvotos, maravillosa colección que Frida reunió y que todavía hoy es una de las más grandes e importantes colecciones conocidas. Como ya hemos dicho, hay también algunas obras de pintores anónimos de los siglos XVIII y XIX.

En el estudio construido en 1946, so-

bresalen los pinceles, los tubos de color, la paleta, el caballete—construido especialmente para Frida y obsequio de Nelson Rockefeller—, así como la silla de ruedas que utilizó la pintora en los dos últimos años de su vida. Al fondo del estudio se pueden visitar dos pequeñas habitaciones. En una de ellas está la cama en la que pasó postrada muchos años. Esta última sala conduce al jardín donde se exhiben numerosas piezas prehispánicas.

Entre los servicios que el Museo Frida Kahlo ofrece al público están la cafetería y la librería que constituyen un espacio para reflexionar y comentar el invalorable recinto visitado. ■

1. *Catálogo del Museo Frida Kahlo*, México, D.F., 1968.

Un cesto lleno de flores: la Galería Marianne North en Kew Gardens

Maité Roux

Un museo donde cada detalle ha sido ideado y planificado cuidadosamente por la propia artista, donde las pinturas y su entorno forman una totalidad inseparable, y donde el mundo de la museología moderna está sorprendentemente ausente, así es la Marianne North Gallery localizada en el mundialmente famoso Royal Botanic Gardens de Inglaterra. Tanto una pieza de museo como un museo, la galería es la más rara de las creaciones: la realización de la propia visión del artista de cómo se debe presentar una obra de arte y preservarla para la posteridad. La autora es una periodista independiente que vive en París.

El 11 de agosto de 1879, una mujer acaba de perder el tren en la estación de Shrewsbury. Decide, pues, escribir una carta a un tal Sir Joseph Hooker, entonces director de los Royal Botanic Gardens de Kew, en Richmond. Así ocupa sus horas de espera. Los trenes, ¡qué importa; ya vendrá otro! Su carta no puede esperar más. Esta idea que le rondaba en la cabeza desde hacía algún tiempo, tenía que plasmarla. Palabras para expresar su más caro deseo: encontrar un lugar que albergara sus obras. Los jardines de Kew le parecen perfectamente apropiados para acoger sus pinturas: recuerdos desgranados, resultado de una vida entera de viajes. Marianne North (1830-1890) es el nombre de esta fascinante e intrépida artista botánica de la época victoriana. Una

mujer de vanguardia, original y valerosa que supo dejar huella en su tiempo. En su carta a Sir Joseph Hooker, la señorita North no sólo le proponía correr con los gastos de construcción de una galería en los jardines de Kew, sino que se preocupa ya por las condiciones de recepción y de comodidad de los visitantes. Le inquietaba saber si «¿se les podría servir té o café con pastelillos secos [nada más] y... a un precio razonable!».¹

La artista sufragó todos los gastos de la galería, que ascendieron a 2.000 libras de aquel entonces. Un «sí» rotundo de Sir Joseph Hooker hizo que el éxito coronara la propuesta de la artista, pero... ¡nada de té ni pastelillos! (En aquella época no se toleraban los refrigerios en Kew Gardens. Marianne tuvo que renunciar a

© Reproducido con la autorización del Royal Botanic Gardens, Kew



Flores y frutos de mangostán y mono de Singapur.

ellos, no sin lamentarlo.) Sin embargo, su proyecto encontró un eco más que favorable en el director de Kew Gardens. Las obras pueden entonces comenzar. James Fergusson (1808-1886), eminente historiador de la arquitectura y amigo de Marianne North, diseña el edificio. Ella escogió el emplazamiento tal como lo quería: un lugar retirado, algo secreto, lejos de la entrada principal, accesible tan sólo a los visitantes observadores. Desea que el paseante, tras haber recorrido los grandes invernaderos, encuentre sosiego y serenidad, así como un refugio. Sólo los auténticos enamorados y conocedores de la naturaleza podrían encontrar esta «joyita» escondida en medio de la vegetación, una estructura con aspecto de templo griego y miradores de estilo oriental, que aún hoy sigue siendo un lugar apacible y retirado entre todas las curiosidades de Kew.

Situados en Richmond, condado de Surrey, a orillas del Támesis, en los suburbios occidentales de Londres, estos jardines extraordinarios han sido ampliamente celebrados en todo el mundo. Antes habían sido mansión real de Jorge III (1760-1820) y de su madre, la princesa Augusta, quien donó una parte de su propiedad hacia 1759 para que se hiciera el Royal Botanic Gardens. La mayoría de los edificios construidos en Kew Gardens, incluyendo la pagoda y el invernadero de naranjos, fueron diseñados por Sir William Chambers.

Al morir la princesa Augusta, su hijo amplió la propiedad uniendo los terrenos colindantes heredados de su abuelo Jorge II (Richmond Gardens) a los de Kew. Los jardines botánicos comenzaron a adquirir fama con Sir Joseph Banks; su sucesor, Sir William Hooker, fue nombrado primer director oficial de los jardines de Kew en 1841. Los *Museums of Economic Botany* (1847, 1857), la Biblioteca y

el *Herbarium* (1852) fueron agregados gracias a su iniciativa. El laboratorio Jodrell sólo se inaugurará en 1876, bajo la dirección de Sir Joseph Hooker, su hijo. Al renunciar a buena parte de sus bienes en beneficio de los jardines botánicos, la familia real contribuyó a su expansión, especialmente en el siglo XIX. Laura Ponsonby, funcionaria del sector de educación de Kew, distinguida escritora y especialista en la vida de Marianne North, nos dice algo más sobre este tema:

Kew Gardens es el jardín botánico más famoso no sólo en Inglaterra, sino en todo el mundo [...]. Comenzado en el siglo XVIII por la familia real, fue cedido al Estado en 1840 y ahora tiene una maravillosa colección de plantas no sólo al aire libre, sino igualmente en los invernaderos.

Los jardines cuentan hoy en día con 40.000 especies de plantas diferentes que han sido reunidas con fines científicos o educativos. Kew es también sinónimo de conservación de estas plantas y los semilleros, la preservación de la flora en su hábitat y, sobre todo, la investigación, con un herbario de seis millones de especímenes de plantas preservadas. Kew participa además en actividades educativas para asegurar que las futuras generaciones aprendan a respetar la flora y salvaguardar el planeta.

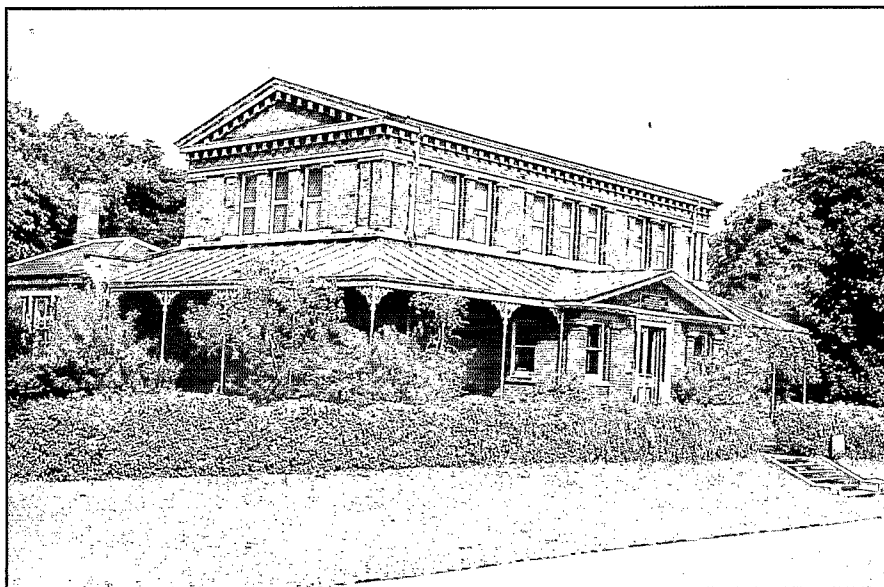
«Una puerta abierta al mundo»

No obstante, en aquel mes de agosto de 1879 todo esto debía estar muy lejos de las preocupaciones de Marianne North, quien tan sólo pensaba en su galería. De hecho, la verdadera razón que la incita a fundar su propio «museo» remontaba al excepcional verano de 1877. Excepcional para ella, ya que tiene el gran honor de recibir al emperador y a la emperatriz del

Brasil en visita privada. Sus Majestades vienen a ver las pinturas de la artista expuestas entonces en su apartamento de Victoria Street. A lo que hay que agregar, ese mismo año de 1879, el éxito de su exposición de dos meses de duración en Conduit Street, donde presenta sus dibujos y croquis ejecutados en la India. Estos dos importantes acontecimientos pronto la indujeron a prever un «panteón» definitivo para sus pinturas. Su sueño se convierte en realidad. Sir Joseph Hooker aprobará su proyecto y la apoyará en su realización. Marianne tarda un año en preparar su galería, tras su retorno de Australia y su partida hacia Sudáfrica — África es el único continente que aún no estaba representado en sus obras.

Por entonces, su «museíto» tan sólo posee una sala. Bajo los cuadros, los entablados de la pared hechos con las maderas exóticas provenientes de sus múltiples viajes rubrican la topografía del recinto. No menos de 246 especies de maderas diferentes, como otras tantas comas, efímeros signos de puntuación escritos en la gran página de una vida plena y florida de anécdotas. Todo aquí lleva su firma. Su impronta se ve por doquier, desde la disposición de la galería hasta su decorado de guirnaldas y frisos florales. Marianne está ahí, invitándonos a viajar y abriéndonos las puertas del mundo y sus riquezas naturales.

La apertura del museo el 7 de junio de 1882 no sólo suscita el interés de artistas y literatos, sino también de renombrados científicos y botánicos. En su conjunto, la crítica fue favorable. El *Times* reseña la inauguración en términos elogiosos, diciendo que la galería «combina en un grado casi sin precedentes las calidades de una viajera entusiasta y una consumada artista». El *Gardener's Chronicle*, por su parte, destaca «la diestra y elegante labor de una auténtica artista, que logra mos-



© Reproducido con la autorización del Royal Botanic Gardens, Kew

trar plenamente la naturaleza tal y como es», si bien expresa algunas reservas sobre «el excesivo clasicismo de las cornisas y [...] los marcos negros brillantes [...] de color demasiado vivo».

La galería tenía 627 cuadros cuando abrió sus puertas. En 1883, cuando Marianne North regresa de Sudáfrica, se añadió otra sala en la parte trasera de la primera. En 1885 se habían catalogado 848 obras, incluidas 16 de formatos más grandes, que fueron retiradas años más tarde. Según Laura Ponsonby: «Estos cuadros no son muy buenos, eran muy oscuros y quizás la pintura sobre tela no era su fuerte». La galería cuenta hoy con un total de 832 cuadros al óleo pintados a lo largo de trece años de viajes por el mundo entero. En 1892 se barnizaron algunos cuadros afectados por el paso del tiempo y se restauraron algunas decoraciones. Con ocasión de la celebración del centenario de su creación, la galería de Marianne North se remozó (retoque de los decorados, tratamiento de las pinturas, etc.).

«La Marianne North Gallery, una estructura con aspecto de templo griego y miradores de estilo oriental, que aún hoy sigue siendo un lugar apacible y retirado entre todas las curiosidades de Kew».

© Reproducido con la autorización del Royal Botanic Gardens, Kew



Una mezcla de flores de Table Mountain, Cabo de Buena Esperanza.

Un lugar donde el tiempo se ha detenido

Según el escritor y artista Wilfrid Blunt (1901-1988), «la galería Marianne North no es sólo un museo, sino una pieza de museo en sí misma. Algo tan curioso, extraño, extraordinario, 'histórico' y precioso como el Albert Memorial o la Watts Mortuary Chapel en Compton, que no habrá que modificar jamás».²

En efecto, el «museo» se ha mantenido casi intacto desde su creación. De ahí que sea inútil esperar descubrir un museo modernizado donde los recursos audiovisuales tendrían un lugar. No, no hay ninguna película de la vida del pintor, ni videocintas, ni efectos sonoros o luminosos. Nada de eso. Aquí todo es simple y encantador, o simplemente encantador, lejos de los criterios de los museos de hoy. El tiempo se ha detenido en este lugar para mejor honrar la memoria.

Vale la pena desplazarse para ver la galería. A la primera mirada, el visitante se siente anonadado y sobrecogido por la falta de espacio libre, como si estuviera bajo los efectos de un «rompecabezas» que le diese por momentos la impresión de quedarse sin oxígeno. Sin embargo, la

obra está ante nosotros e impone su presencia de catedral floral, pasmosa y monumental, que es un himno al universo. Adivinamos los tanteos, las tentativas repetidas y las dudas de la pintora para escoger los cuadros y «encajarlos» unos con otros. Wilfrid Blunt dice en su descripción que es «una especie de álbum filatélico gigantesco».

Este caleidoscopio infernal, de gran colorido, devora al espectador en medio de un torbellino de paisajes, plantas, flores, pájaros e insectos provenientes directamente de parajes exóticos. La flora de todos los países que Marianne visitó está ampliamente representada. La vegetación cobra toda su importancia en este lugar. Se extiende, se derrama, salta a la vista, lo invade a uno, asaltándolo unas veces con colores demasiado brutales y vibrantes, y otras, por el contrario, con tonos naturalistas y auténticos. La interpretación, a veces de estilo *naïf*, revela, sin embargo, un sentido casi científico del detalle.

Como comenta Laura Ponsonby:

En efecto, es muy difícil analizar este verdadero estilo de pintura. No se trata de una artista botánica en el sentido estricto de la palabra. No se la puede



© Reproducido con la autorización del Royal Botanic Gardens, Kew

clasificar en una categoría determinada, porque tampoco es una pintora floral [...]. Todo lo que ella pintó lo identificó en el plano botánico [...]. Poseía el sentido de la pintura bien ejecutada. De ahí que el personal del herbario, una de las secciones científicas de Kew donde identifican las plantas, diga que pueden identificar lo que ella pintó, porque captó la naturaleza de la planta.

Marianne North pintó en total más de 1.000 especies de plantas. Con precisión, su pincel exploraba, escrutaba y buscaba el secreto de las flores. Pintó así una considerable muestra de plantas y flores

de cada país que visitó. Recorrió el mundo entero cumpliendo fielmente su misión de «pintar la flora en su medio natural».

Una pasión por la naturaleza

Esta mujer con un destino extraordinario emprende sus grandes viajes en 1871, a los cuarenta años de edad. Entre 1871 y 1885 visitó no menos de 16 países. Entre sus largas peregrinaciones descubrió los Estados Unidos, posteriormente el Canadá, Jamaica, Brasil, Tenerife y luego el Japón y Singapur. Proseguirá por Sarawak, Java, Ceilán —actual Sri Lanka—,

Viejo cobertizo para botes y vegetación ribereña, Sarawak.

la India, Australia, Nueva Zelandia, Sudáfrica y las islas Seychelles. Su último viaje lo hizo a Chile. Gracias a sus trabajos, muchas plantas apenas conocidas en botánica y horticultura ya no tienen secretos para los investigadores. Cuatro plantas completamente desconocidas hasta entonces fueron «bautizadas» gracias a su trabajo. Una de ellas, proveniente de la isla de Borneo, fue descrita basándose en sus dibujos y lleva su nombre: *Crinum northianum*.

Su viaje de cinco meses a Jamaica fue decisivo en su vida, porque fue allí donde empezó su colección de pinturas y plantas tropicales, por las que sentía una verdadera pasión. «¡Por fin en las Antillas! ¡Vispera de Navidad!» —escribió. Un retiro benéfico y esperado que le permitió perfeccionarse. Pinta sin descanso el día entero y no cesa de maravillarse ante estos paisajes paradisíacos. Tenaz, plena de vitalidad y resistencia, pinta siempre en el lugar mismo donde observa las plantas, en su medio natural, al aire libre, expuesta a los vientos y los ardores del sol, a veces en circunstancias difíciles e incómodas. Pese a todo, nunca dejó de lado su capacidad de asombro y observación minuciosa. Tras cada retorno de sus viajes, su galería se enriquecía con nuevas pinturas. Después de su viaje a Jamaica vuelve a Inglaterra por dos meses, antes de partir al Brasil donde permanece casi un año. En este país pinta un centenar de cuadros, algunos de los cuales se agregarán a su colección.

En 1875 parte rumbo al Japón y Singapur, y después a Tenerife y California. A su retorno visita Borneo y Java, y después Ceilán (1876). Seis meses más tarde saldrá con destino a la India, donde permanecerá 15 meses y pintará más de 200 cuadros. Muchos de ellos ocuparán su lugar en la galería de Kew, algunos debajo de la guirnalda floral «plantas sagradas». En junio de 1883 regresó de África, pero en octubre ya estaba en las islas Seychelles. En noviembre del año siguiente viajó a Chile y al retornar a casa en 1885 emplea parte de su tiempo en agregar sus nuevas pinturas a la ampliación de la galería. Había cerrado el círculo. Todos los países que había visitado figurarían en esta «álbum de recuerdos» que es la galería Marianne North.

Para su época, el valor botánico y científico de su obra pictórica resulta indiscutible. Pero el verdadero propósito de la artista era otro. Lo esencial era crear su galería e instruir a un público ávido de novedades y exotismo; eso haría que sus pinturas llegaran a ser populares. La galería se convierte en un lugar único en el mundo, la obra de una sola mujer; una «cesta llena de flores» cuyos vivos colores ponen celoso al propio cielo. ■

1. Del libro de Laura Ponsonby, *Marianne North at Kew Gardens*, Webb and Bower in association with the Royal Botanic Gardens, Kew, 1990.
2. *Ibid.*

La inspiración del estudio

Imke K. Valentien

El hogar de un artista, transformado en museo, se convierte en sí mismo en una verdadera exposición y plantea complejos problemas de autenticidad, neutralidad y de oposición entre un espacio público y otro privado. Ésta es la opinión de Imke K. Valentien, el autor de este artículo, que ha trabajado en museos de Stuttgart, Dusseldorf y París, y en la actualidad trabaja por cuenta propia como historiador y consultor de galerías en Dusseldorf. Es el autor del capítulo titulado El museo como imagen del artista que forma parte de una obra que se publicará próximamente en Italia.

«Así que aquí es donde el artista vivía y trabajaba». Para el visitante de un espacio donde ha vivido y trabajado un artista, convertido ahora en museo, esta idea dirige la experiencia de la visita y, de hecho, es la que lo ha incitado a acudir a él. Sin embargo, muchos museos que son el resultado de una transformación de la vivienda de un artista han impuesto al sitio numerosas alteraciones que han creado un nuevo espacio y, por consiguiente, un nuevo significado de ese espacio. Aunque esas renovaciones se suelen efectuar con las mejores intenciones y el mayor cuidado, los conservadores que se encargan de ellas imponen inevitablemente una interpretación del sitio, dictando así la manera en que el visitante lo percibirá. Puesto que la idea misma de convertir estudios y casas en museos confirma la suposición de que las paredes y el mobiliario encierran algo del espíritu original y es, por lo tanto, un indicio de la imagen del artista, la lectura predeterminada del espacio es una manipulación sutil de la percepción del visitante por parte de quienes interpretan el sitio. La «inspiración del estudio», es decir, lo que el visitante busca, se basa en el concepto de que el entorno auténtico puede aportar una clave adicional para entender al artista y su obra.

Así pues, la pregunta implícita en el título de este artículo es la siguiente: cuando un visitante acude al hogar y el estudio de un artista va en busca de luces, ¿cómo proporcionárselas sin mitificar o desmitificar la validez del sitio en relación con el artista? En otras palabras, ¿cuáles son las implicaciones subyacentes en cuestiones tales como exposición, objetos, espacio e identificación relacionadas con esos lugares convertidos en museos? ¿Cómo influyen en la visión de la obra del artista y de qué forma la intervención de los conservadores puede contribuir del modo más eficaz a la percepción y la compren-

sión del museo sin imponer una explicación única? Empero, debe observarse que, dado el carácter personalizado de dichos museos (que es sin duda su principal atractivo), no es posible un debate equilibrado y exhaustivo. Sólo plantaremos algunos de los aspectos más frecuentemente observados y polémicos, recurriendo a un tipo de análisis que puede ser o no ser pertinente. El propósito de este artículo no es criticar las prácticas existentes, sino hacer tomar conciencia de algunas de las implicaciones subyacentes a muchos museos de artistas.

El hogar y estudio del artista plástico convertido en museo es un fenómeno tan común como los monumentos similares a los compositores y escritores. Ahora bien, a diferencia de la música o la palabra escrita (y siempre que sea tangible y no se destine a la reproducción múltiple), la singularidad de la obra de arte es específica de las artes visuales, lo cual nos lleva a plantear el problema de su inmortalidad. Esto está estrechamente relacionado con las prácticas actuales de exposición en los museos de arte generales, donde las obras se suelen presentar en un entorno desprovisto de indicaciones de tiempo e historia; el deterioro y la contaminación, que son las huellas más comunes del envejecimiento, se reducen al mínimo; se salvaguardan y protegen cuidadosamente los objetos de cualquier influencia exterior. En consecuencia, el arte que se muestra en esos espacios aparentemente neutralizados parece inmune a los estragos del tiempo; se expone con un aire de eternidad. El concepto occidental de «inmortalidad artística» nació hace varios siglos y se intensificó con el advenimiento de la era newtoniana. Al aumentar el interés por la autoría en los siglos XIX y XX, la inmortalidad del objeto ha ido desplazándose cada vez más hasta abarcar la de su propio creador y es en esta mutua

© S. Sarramon, Paris



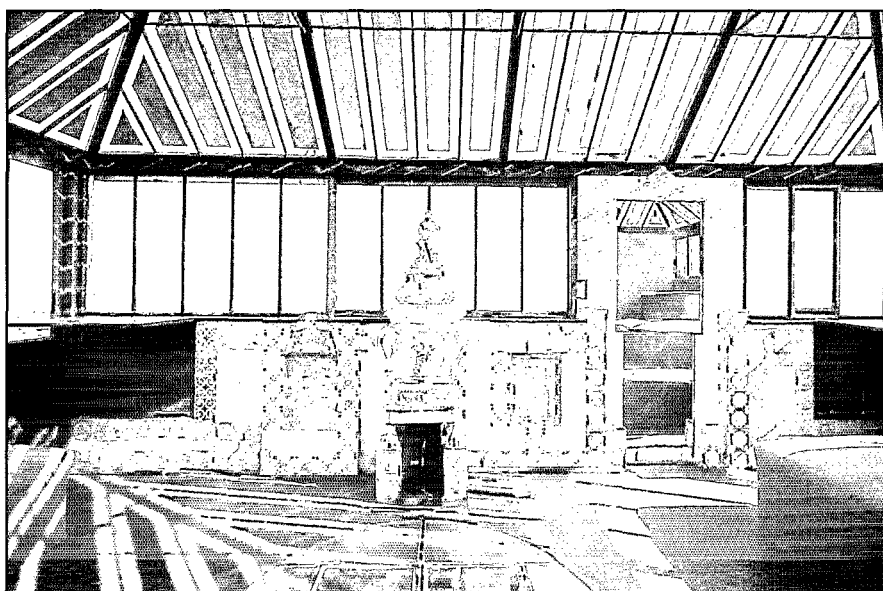
*Interior de la Villa Atma en Cracovia,
casa del compositor Karol Szymanowski.*

asociación donde se arraiga el interés por la vida y la carrera del artista.

El deseo del artista de alcanzar la inmortalidad abriendo su entorno al público coincide con la curiosidad del público por ese tipo de espacios y muchos museos de artistas la tienen en cuenta en su enfoque. Se evoca la presencia del artista al conjuro de interiores que no han cambiado nada o casi nada. La idea arraigada del artista como genio ha conferido misticismo a la sede de la creatividad y un aura enigmática impregna la atmósfera con el espíritu de este genio. Ésta es una idea que propagan y mantienen los museos de artistas, en virtud de su mera existencia y sus exposiciones. La exposición de objetos como las herramientas y los modelos de yeso, utilizados por el artista para ejecutar sus obras, tiene por finalidad sugerir la presencia del propio artista. La bata, la más íntima de las prendas, se suele encontrar colgando abandonada en un rincón o echada negligentemente sobre el caballete vacío; exhala una presencia simbólica, de intemporalidad, de eternidad.

¿Autenticidad o neutralidad?

Con todo, el factor más importante es la autenticidad del sitio que, aunque es algo invisible, se ha convertido a su vez en objeto de exposición. Ésta es por supuesto la principal diferencia con respecto a los museos de arte generales o aun con las colecciones de un solo artista en un edificio construido con ese propósito, donde la neutralidad del espacio deja una impresión de existencia eterna, tanto de las obras como de la impronta del artista.¹ Ver el arte de una persona en el espacio mismo en que se creó, rodeada de las herramientas con que se hizo y los modelos que contribuyeron a plasmarla, desencadenará un proceso mental por el que nos



*El estudio de Victor Hugo,
Hauteville House, Guernesey.*

imaginamos al artista trabajando en ese mismo lugar, con esas mismas herramientas. Esto puede propiciar cierta comprensión del artista o de las obras de arte, de su proceso de producción y a veces incluso de su fuente de inspiración; o bien puede crear una atmósfera de misticismo en torno a las cualidades excepcionales del individuo, aunada a una justificación emocional de su estatuto superior, lo que desemboca en una especie de culto a la persona y la obra. Como esa actitud no concuerda con el discurso contemporáneo sobre la individualidad artística y no puede ser la única intención del museo, los museos de artistas que presentan áreas preservadas de la vida de un artista deben ofrecer cuando menos algún tipo de explicación secundaria, por ejemplo, su política de exposición y formación de sus colecciones, y tal vez algún tipo de contexto histórico y estilístico de la persona, aunque sólo sea en un modesto folleto.

Como ocurre con los museos dedicados a personalidades tales como poetas, escritores, etc., el principio organizador del museo de artistas plásticos es determinado más por la persona que por la ocupación, lo que confirma la creencia en el aura del espacio y su contenido más que en la información presentada. Así, el museo en tanto que sitio lleno de contenido está cargado de significado, incluso si no hay en él ninguna obra de arte original. El estado inalterado de la morada



Figure for Landscape, 1960,
bronze. Barbara Hepworth
Museum and Sculpture Garden,
St. Ives.

que alberga las pertenencias del artista comporta una doble complejidad adscrita a él: una relacionada con el sitio, la otra con los objetos.

En primer lugar, la transformación de un sitio privado en un espacio público niega en cierto sentido el concepto mismo de espacio personal. Es imposible presentar el edificio como si permaneciese exactamente como estaba en vida del artista y al mismo tiempo volverlo accesible al público y someterlo a las normas de seguridad, conservación y protección contra incendios. Por consiguiente, muchos museos han optado por ofrecer una combinación de espacios «intactos» y de zonas de exposición modernizadas. Esta alternativa supone la toma de conciencia de la institucionalización del sitio en su conjunto y, al mismo tiempo, dar a los vi-

sitantes la posibilidad, física y mental, de desmitificar el lugar, si desean hacerlo.

En segundo término, los objetos expuestos cumplen una función de mediación. Junto con el espacio, actúan como un mosaico de la historia pasada, narrando la vida de quien lo habitó. Sin embargo, esas narraciones se basan a menudo exclusivamente en un lenguaje particular (no verbal), que presume una comprensión cultural mutua y valores sociales compartidos. Por consiguiente, estos objetos dejan de ser simplemente objetos para convertirse en representantes del gusto, la cultura, la comprensión y, en última instancia, la presencia del artista. La función mediadora que adquieren mediante este desplazamiento de significado raya en la «fetichización», puesto que el nuevo significado no es intrínseco al sentido original del objeto, sino que es más bien el significante de un mensaje exterior a su dominio específico. Finalmente, como la existencia de los objetos dura más que la del artista, se convierten, más allá de su papel de narrador, en mediadores entre el pasado y el presente, un nexo entre la vida y la muerte.

El paralelo entre el arte y la naturaleza

Muchos artistas, tanto en el área rural como en el área urbana, han buscado inspiración en su entorno. De ahí que en numerosos museos consagrados a personalidades, el paisaje urbano o rural forme parte del proceso de percepción de la visita y, por lo tanto, de la exposición. El *Atelier Cézanne* en Aix-en-Provence (Francia), está situado al pie de la montaña Sainte-Victoire, que aparece en varias de las pinturas de Paul Cézanne. El entorno urbano fue fundamental para el pintor August Macke, desde cuya casa (ahora convertida en museo) en Bonn

(Alemania) se contemplan muchas vistas que sirvieron de modelo para sus pinturas. Otros ejemplos serían la Gabriele-Münter-Haus en Murnau, Baviera (Alemania), donde la pintora y Wassily Kandinsky, junto con otros artistas amigos, pintaron frecuentemente el paisaje circundante; o el Museo Barbara Hepworth en St. Ives, en el sudoeste de Inglaterra, ubicado en un paisaje que inspiró mucho a la escultora.

Cuando el paisaje que rodea el sitio influye o inspira al artista, cuando el entorno natural se refleja en las manifestaciones concretas de la creatividad artística, el paralelismo establecido entre el arte y la naturaleza puede elevar rápidamente al artista hasta las esferas de la divinidad.² Esto se debe, en parte, a que nuestra apreciación del arte se basa en la apreciación de la naturaleza³ pero también a que la celebración del artista como creador permite establecer ese paralelo. El proceso por el cual el artista se apropia y subordina la naturaleza a la creatividad confieren un sentido adicional a la historia y la geografía de un lugar. Sin embargo, con la creación del museo se produce una institucionalización de este entorno que trasciende las paredes del museo. La focalización de la atención en el paisaje como catalizador de la creatividad del artista inscribe —con autoridad institucional— la cultura en la naturaleza, transformando así un lugar que se desarrolló, y existe orgánicamente, en un lugar determinado con una cultura específica. La incorporación del entorno a la exposición es a menudo un factor inalterable debido a la ubicación del museo. El museo puede reaccionar utilizándolo únicamente para realzar el significado y la comprensión de la obra del artista, o bien puede hacer tomar conciencia de los otros significados del sitio, extendiendo así su responsabilidad de narrativa cultural a otros domi-



© Marc Dubroca

Estudio de Ary Scheffer, Musée de la Vie Romantique, París.

nios. Al hacerlo, el estrecho vínculo entre la obra del artista y el entorno pasa a formar parte de una historia más amplia y se puede percibir en un contexto más vasto.

Como concepto, el «museo de artista» puede abarcar desde una exposición estática de un pasado inmovilizado, a manera de *memento mori*, hasta una presentación de la persona que celebra el pasado como medio para comprender la posición actual del artista, las obras y su influencia en nuestra época. En ambos casos, su función retórica está al servicio de intereses preponderantes, que están determinados por las ideas en curso sobre el arte y la preservación de la cultura. Esta imposición de nociones establecidas de cultura (esto es, la necesidad de un museo, el acceso público, la exposición, la ordenación taxonómica, etc.) está sujeta a percepciones comunes ideológicas y políticas que el museo debe tratar con el mismo fervor con que selecciona las obras que hay que exponer.

Dado que su existencia misma contribuye a crear la fortuna crítica y la inmortalidad del artista, el museo es responsable de este enfoque ante el visitante. El personal responsable de la conservación del museo debe ser consciente de estas (y otras) implicaciones a fin de ofrecer más de una lectura del espacio privado transformado. Como no hay dos museos

iguales, no existe ninguna norma establecida para tal enfoque. Los dos polos del espectro, la exposición puramente didáctica con tableros explicativos del contexto histórico, geográfico y artístico, o bien el sitio auténticamente preservado con ligeras alteraciones, pueden resultar interesantes para el visitante. Sería un error afirmar que lo ideal sería una combinación de ambas. Sin embargo, no se debería dejar que el visitante desvele solo las distintas complejidades superpuestas de cualquiera de esos tipos de exposición. Es responsabilidad del museo sugerir más de una respuesta al visitante que acude en busca de la inspiración del estudio. ■

1. Véase Thomas McEilley, «Introduction», en Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*, Santa Monica/San Francisco, Lapis Press, 1986, pp. 9-11.
2. Comparar y, por lo tanto, equiparar la creatividad artística con la creación divina ha sido un tema dominante en la historia del arte. La ecuación ha pasado al lenguaje corriente y forma parte de las ideas arraigadas sobre los artistas. Ernst Kris y Otto Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1979, pp. 4-5, 58-59.
3. Salim Kemal e Ivan Gaskell (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 4-5. Véase también Donald W. Crawford, «Comparing Natural and Artistic Beauty», *Ibid.*, pp. 183-198, 194-195.

Tejidos virtuales: el Metropolitan Museum de Nueva York pone sus tejidos en línea

Suzy Menkes

Un centro de vanguardia para la investigación y la conservación de los textiles en el Metropolitan Museum de Nueva York (Met) ofrece una nueva imagen de los antiguos tesoros. La autora es editora de modas del International Herald Tribune.

El terciopelo tiene brillos de rojo arándano con incrustaciones de bordados dorados. Cuando aproximamos la mano para tocar el tejido mongol, los dedos topan con la superficie plana y suave de una pantalla de ordenador. La realidad virtual ha llegado al estudio de los tejidos. Philippe de Montebello, director del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, expuso recientemente en París los detalles de un centro informatizado de conservación y estudio de tejidos que proyectará las investigaciones de los textiles en el siglo XXI.

El Antonio Ratti Textile Center —así denominado por la empresa textil italiana que es su principal patrocinador—, agrupará por vez primera la fabulosa colección del Met de 36.000 tejidos, desde antiguos fragmentos arqueológicos hasta delicados encajes franceses y humildes colchas amish, pasando por tapices medievales, suntuosos terciopelos renacentistas y vestidos chinos.

El resultado de cinco años de labor y de la aportación por Ratti de cinco millones de dólares es un centro de 2.250 m² que se inauguró en diciembre de 1995. No sólo revolucionará el actual sistema de estudio, conservación y almacenamiento del museo, sino que además pondrá toda la colección de textiles a disposición de los estudiosos de distintos países. En el nuevo milenio, las imágenes digitalizadas y la información sobre los tejidos del Met estarán disponibles en línea para todas las instituciones del mundo.

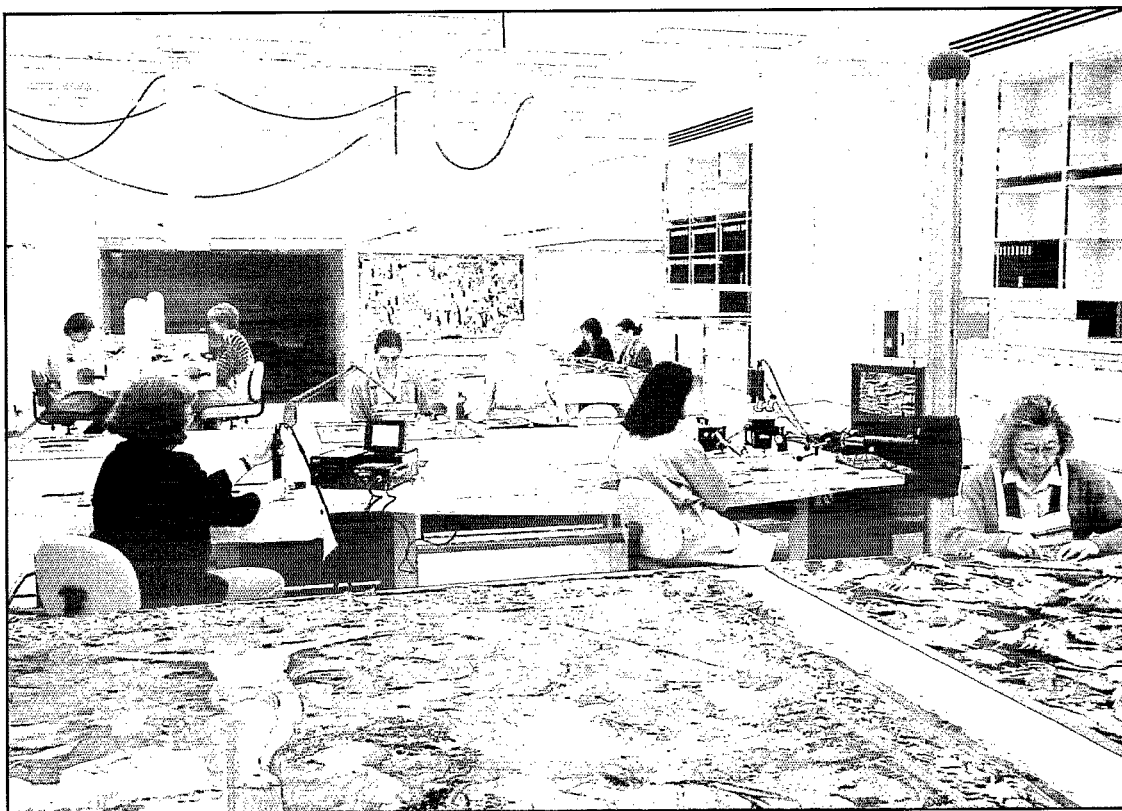
«Es una primicia», afirma de Montebello. «Será el mayor centro del mundo y el más avanzado tecnológicamente en todo lo que se refiere a tejidos. En lugar de estar dispersos en distintas secciones del museo, y por lo tanto de consulta difícil, los textiles se concentrarán en una instalación centralizada». Almacenes modernísimos y salas de conservación dota-

das de la tecnología de vanguardia estarán situados junto a la zona de estudio, en la que trabajarán quince conservadores en laboratorios ultramodernos efectuando la limpieza en seco y «húmeda» de los tejidos en baños de agua purificada. El análisis de los tintes, la medición de los colores y las pruebas de des-teñido transformarán el arte de la investigación de los tejidos en una actividad científica.

Las áreas de almacenamiento también cuentan con una tecnología avanzada, consistente en cuatro sistemas autónomos, diseñados todos ellos para impedir la intrusión de cualquier elemento que pueda deteriorar los tejidos. Las vitrinas están forradas con papel neutro, los anaqueles al aire libre son de aluminio; los tejidos enmarcados llevan soportes colgantes, y los tapices y alfombras se guardan en recipientes tubulares.

Han hecho falta cinco años para planificar el centro, situado en la planta baja del museo, y ha costado diez millones de dólares. Para Antonio Ratti, de 80 años de edad, la donación conmemora los 50 años de existencia de su empresa, cuya sede está en la zona de Como (Italia), que es la más grande productora de seda estampada y fibras naturales del mundo, con unas ventas anuales de 300 millones de dólares EEUU. «Me siento muy orgullosa de ver mi nombre en la pared y también mi padre se sentirá orgulloso», dijo Donatella, la hija de Ratti, que asistió a la reunión de lanzamiento en París. Explicó, además, que la subvención fue concedida por la Fundación Ratti, creada en 1985 para catalogar los tejidos coleccionados por su padre a lo largo de treinta años y fomentar la investigación y el estudio en el dominio de la conservación de obras de arte.

La colección del Metropolitan Museum es la más importante del mundo,



Taller de conservación: conservadores de textiles en pleno trabajo.

junto con la del Victoria and Albert Museum de Londres, aunque difiere conceptualmente de ésta porque la dirigen «expertos en textiles, no en arte», según de Montebello.

En el Met, cada sección de arte, ya sea estadounidense, egipcio, islámico, medieval o del siglo XX, tiene tejidos entre sus objetos, lo que permite evaluarlos como parte de toda una cultura. Muchos permanecerán *in situ*, pero serán catalogados, fotografiados y almacenados en el sistema informatizado. «Es apasionante, porque nos permitirá aprehender la colección de manera totalmente nueva, superando las barreras entre sus distintas secciones», dice Tom Campbell, conservador supervisor del centro de estudios y almacenamiento.

El Met está abriendo también una colección de la que gran parte de las piezas no han sido nunca expuestas al público, ni podrán serlo por razones de conservación. El nuevo sistema permitirá a ocho o diez estudiantes (incluyendo a personas interesadas del público) tener acceso a las computadoras en un momento dado. Tras haber estudiado la información y las

imágenes de su área de interés, podrán pedir ver unas cuantas piezas clave para estudiarlas mediante su manipulación. En esto radica el interés y las posibles controversias que suscitará el centro de tejidos del Met.

Katell le Bourhis, ex conservadora de vestidos del Metropolitan Museum, quien actualmente trabaja en París, enumera los enemigos de los tejidos: la luz, el polvo, los ácidos y la manipulación. Sin embargo, reconoce que ni siquiera el sistema computarizado más avanzado puede sustituir el examen directo de la profundidad y el brillo del color, la medición del peso ni la comprobación al tacto de la textura de los tejidos conservados en los museos. «Pero los tejidos son tan frágiles como el papel, son muy secos y las hebras se pueden quebrar con facilidad», dice de Montebello. «Es muy fácil exponer una colección de estatuillas de bronce en una mesa de café. Pero, ¿dónde poner unos tejidos?»

Los mismos argumentos acerca de la necesidad de la conservación y la importancia del ojo humano se aplican a las colecciones de vestidos. Cada vez es más fre-

cuente que los vestidos antiguos se conserven envueltos en paños, en vez de estar expuestos, y los museos son re-nuentes a dejar que alguien los manipule. «Hay que llegar a un equilibrio entre los dos extremos: tener acceso a las colecciones y salvaguardarlas», dice Campbell. «Éste será un centro de aprendizaje y difusión de información. También dará a los tejidos un perfil que no habían tenido hasta ahora. Alentará a la gente a ser mucho más interactiva, a venir y explorar lateralmente. Gracias a él la gente sabrá qué tenemos, sin exponer los tejidos a ningún peligro potencial. Pero jamás podrá ser un sustituto del ojo humano.» ■

Nota Este artículo apareció en el *International Herald Tribune*, 26 de septiembre de 1995. — Ed.

La Galería Tretyakov vuelve a abrir sus puertas

Vitold Petyushenko

En su cuarto número de 1991, Museum publicó sendas entrevistas con Yuri Koroliev (1929-1992), director general de la Galería Estatal Tretyakov de Moscú, y el arquitecto Guennady Astafiev sobre la reconstrucción de la galería. La estrategia global se iba poniendo en práctica paulatinamente y parecía que no tardaría en concluirse. Nadie podía imaginar que, por razones que escapaban al control de todos los interesados, las obras se prolongarían durante varios años más, ni que Yuri Koroliev, el impulsor de la renovación del museo, no viviría para verlas finalizadas. Vitold Petyushenko, distinguida figura cultural de Rusia, describe los resultados de esta importante transformación del museo. El autor es secretario académico de la galería y ha escrito muchos artículos para distintos libros de referencia, álbumes y colecciones dedicados al arte ruso y soviético.

La Galería Tretyakov volvió a abrir sus puertas al público el 7 de abril de 1995 y ha llegado el momento de hacer el balance. ¿Qué se ha logrado realmente? Una cosa es cierta: la propia estrategia de reconstrucción fue un éxito. El depósito construido entre 1982 y 1985 no sólo permitió almacenar toda la colección del museo durante los casi diez años que duró la reconstrucción del edificio principal, sino que además brindó el espacio y las instalaciones para restaurarla. También conseguimos (nuestros colegas de museo entienden bien lo que ello significa) conservar intacta la colección única que posee el museo de marcos del siglo XVIII hasta principios del siglo XX. La utilización del depósito de este modo durante diez años y los numerosos comentarios de colegas del extranjero han confirmado que se trata de uno de los diseños más acertados para edificios de este tipo y con este propósito muy específico.

La construcción posterior, en 1986-1988, de lo que se conoce como el pabellón técnico, con sus sistemas de calefacción, aire acondicionado y energía eléctrica, proporcionó la base técnica para la reconstrucción de la galería en su conjunto. Gracias a su diseño multifuncional, la galería mejoró significativamente su capacidad para realizar una amplia gama de actividades científicas, de investigación y educativas, hasta entonces sumamente limitadas por la inexistencia de un auditorio, una sala de conferencias o locales para un taller infantil. Ya se han organizado varias docenas de conferencias y simposios, algunos de ellos internacionales, en el auditorio del pabellón técnico y cuarenta series de conferencias en la sala de conferencias; el taller infantil, muy bien equipado, es muy popular y en él se han organizado algunas actividades experimentales de educación estética con párvulos. Se han organizado con éxito va-

rias exposiciones en las relativamente pequeñas salas de exposición (en comparación con el tamaño y la importancia de la propia galería) del pabellón técnico, la más importante de las cuales fue *Obras maestras de la Galería Tretyakov*, que duró varios años y de alguna manera hizo las veces de exposición permanente. Es importante señalar que hacer funcionar el depósito y posteriormente el pabellón técnico durante muchos años permitió que los técnicos adquirieran una experiencia vital (especialmente en relación con el sistema de aire acondicionado y las alarmas de seguridad e incendios) que los preparó para la labor incomparablemente más complicada que tienen que realizar en el edificio principal de exposición.

La fase siguiente consistió en poner en funcionamiento el pabellón administrativo (1993): la reconstrucción y la ampliación del primer piso de este edificio, contiguo a la galería, proporcionaron locales de trabajo mucho más cómodos a los departamentos y servicios científicos y a sus equipos de apoyo. El departamento de manuscritos y la biblioteca científica ya se habían trasladado de sus anteriores locales, exiguos y poco prácticos, a edificios independientes situados en una estrecha calle próxima a la galería. Cada uno de estos edificios, que remontan al período comprendido entre el siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX, merece atención por derecho propio. Desafortunadamente, como ha mostrado el paso del tiempo, no fueron restaurados satisfactoriamente.

Finalmente, llegamos al edificio principal, la histórica Galería Tretyakov. Sin repetir todas las palabras de Y. K. Koroliev y el arquitecto G. V. Astafiev, ofreceremos una breve reseña: durante el período comprendido entre 1985 y 1994 fue restaurado, reconstruido y totalmente equipado con miras, principalmente, a



Foto: cortesía de la Galería Estatal Tretyakov

proteger las piezas y exponerlas de manera más adecuada. Se utilizaron sistemas automatizados para mantener los parámetros climáticos establecidos y el nivel de iluminación, que incluía tanto la luz natural que entraba por el tragaluz de vidrio (también existen persianas venecianas protectoras controladas automáticamente) como luz artificial. Además, partiendo prácticamente de cero, se creó un vestíbulo en el sótano que cuenta con un guardarropa, un café-restaurant (en el que sacamos gran partido de los viejos sótanos abovedados), kioscos de libros e instalaciones de distintos tipos, todos ellos con los equipos y acabados más recientes. Naturalmente, el edificio principal, al igual que el complejo en su conjunto, está equipado con un complicado sistema de seguridad y de alarmas contra incendios «multinivel», que utiliza los dispositivos electrónicos más modernos.

Una creativa reinterpretación del pasado

Ahora que la reconstrucción ha llegado a su fin, es evidente que se han tratado con sumo cuidado los elementos esenciales

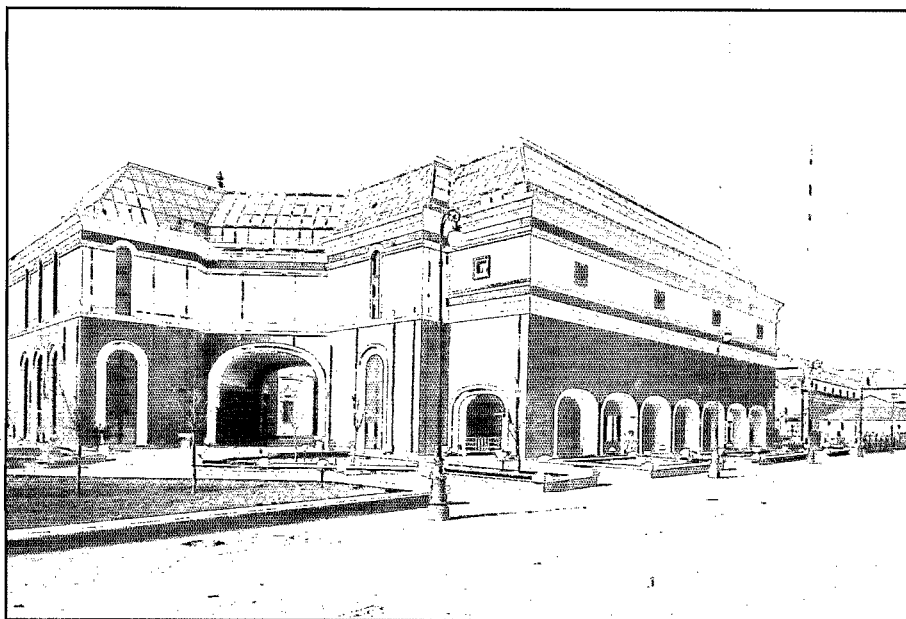
del antiguo edificio, que son monumentos históricos y culturales por derecho propio. Se conservó la disposición en hilera de las salas de exposición que había evolucionado a lo largo de los años y las construcciones que se erigieron en los patios interiores de la parte central del edificio proporcionaron espacio adicional para exposiciones, que tanta falta hacía. Naturalmente, durante esta importante restauración que involucraba todo el edificio fue inevitable que la configuración de algunas salas cambiara, al igual que el número y dimensiones de los accesos, lo que en muchos casos repercutió notablemente sobre la exposición de las obras al impedir la aplicación de enfoques tradicionales. Se volvieron a pintar las paredes interiores, se utilizaron maderas finas para el acabado de los marcos de las puertas y de las propias puertas, y se instalaron cornisas para colgar cuadros, en lugar de los anticuados travesaños murales. Al restaurar un conglomerado de edificios de distintos períodos, los arquitectos han logrado una armonía global de proporción y estilo (sin que esto implique que el efecto resulte estilizado) que corresponde discretamente al entorno histórico del vecindario del casco an-

Fachada principal de la parte central del complejo de la Galería Estatal Tretyakov.

tiguo circundante y al mismo tiempo le da un «nuevo aspecto». El campanario reconstruido de la iglesia de San Nicolás de Tolmachev (del siglo XVII al primer tercio del siglo XIX), que linda con la galería, predomina ahora arquitectónicamente. La restauración de la iglesia está a punto de finalizar y recobrará el aspecto que tenía cuando acudía a ella su feligrés de tantos años, P. M. Tretyakov, el fundador de la galería.

La iglesia ofrece, en efecto, un ejemplo de la acertada solución de la complicada cuestión de las relaciones entre los museos y las iglesias en la Rusia de hoy día. La concesión por parte del patriarca de Moscú del estatuto de iglesia adscrita a la Galería Tretyakov significa, en primer lugar, que en ella se celebrarán oficios religiosos con regularidad para los empleados de la galería y otros creyentes. Sin embargo, al ser parte del complejo del museo, estará sujeta a los mismos controles de temperatura y humedad, y dispondrá de los mismos sistemas de se-

Foto: cortesía de la Galería Estatal Tretyakov



El pabellón técnico multifuncional que ofreció la base técnica para la reconstrucción de la galería como un todo.

guridad y de alarma contra incendios que las otras áreas. De este modo, los iconos más valiosos de la colección Tretyakov podrán exponerse en la iglesia y los visitantes de la galería podrán contemplarlos incluso cuando no se celebren oficios. El estatuto de iglesia adscrita a un museo también permitirá, cuando sea necesario, garantizar condiciones de conservación óptimas de estos iconos, limitar el número de personas que la visiten al mismo tiempo, el número de velas que se podrán encender, etc.

Al haberse demolido algunos edificios en ruinas carentes de valor arquitectónico, el Pereulok Lavrushinsky, donde se encuentra localizada la galería, se ha convertido en una zona peatonal empedrada con adoquines de colores. A fin de preparar la reapertura de la galería, se ha construido una pasarela sobre el canal de Obvodnoi que va desde el Pereulok Lavrushinsky hasta el jardín público en el que se encuentra un monumento al gran artista ruso I. E. Repin. Gracias a esta pa-

sarela y a una parada de autobuses al otro lado del jardín en la plaza Bolotnaya, los autobuses de los turistas permanecerán fuera del recinto del museo.

Cabe preguntarse cómo ha influido la reconstrucción de la galería en las exposiciones. En primer lugar, hay que tener presente que, de acuerdo con el enfoque adoptado, la Galería Tretyakov es una entidad única, una exposición única, aunque esté dividida en dos zonas principales de exposición —el edificio del Pereulok Lavrushinsky (arte del siglo xi hasta principios del siglo xx) y el edificio de Krimskii Val (arte del siglo xx). Este museo único abarca la totalidad de la historia del arte ruso, desde los primeros tiempos hasta el período contemporáneo, ilustrándola con las obras más destacadas. Como la reconstrucción había creado relativamente poco espacio adicional para exposiciones, el traslado de la exposición de arte soviético y contemporáneo al otro edificio ha permitido presentar más piezas de la colección clásica. Desafortunadamente, los autores de algunos de los primeros artículos que aparecieron en la prensa europea sobre la apertura de la galería después de su reconstrucción interpretaron mal este traslado, creyendo que se había «exilado» al edificio de Krimskii Val a los artistas «molestos».

La nueva exposición permanente es la más objetiva (por lo que se refiere a la historia real del arte ruso) y exhaustiva de todas las exposiciones que han sido organizadas en la galería desde su fundación. Como antes, se ajusta a una progresión histórica, cronológica, y agrupa las obras de cada artista. Sin embargo, al igual que la antigua galería, la ubicación de la sección de arte ruso antiguo no corresponde a este modelo: la exposición comienza en el primer piso con el arte de finales del siglo xvii hasta principios del siglo xviii y concluye con el arte de finales del

siglo XIX y principios del siglo XX y la época antigua rusa. Quizá los visitantes se pregunten por qué no empieza la exposición con el arte ruso antiguo. La respuesta es muy sencilla: algunas de las pinturas de la galería son demasiado grandes y no se pueden exponer en la planta baja, cuyos techos son relativamente poco elevados. Si se hubieran edificado salas más grandes para ellas en la planta baja durante la reconstrucción, se habría abandonado el principio de mantener el edificio histórico tal como era. Las primeras obras que plantearon este problema fueron la inmensa pintura de A. A. Ivanov *La aparición de Cristo ante el pueblo* (1837-1857; 540 × 750 cm) y la tabla de M. A. Vrubel titulada *Princesa de ensueño* (1896; 750 × 1.400 cm). Una gran sala que se adaptó para albergar a la *Princesa de ensueño* (que no se había expuesto antes debido principalmente a que en la galería no había ninguna sala lo suficientemente grande) y otras obras de Vrubel forman actualmente un «bolsón» entre el arte de la segunda mitad del siglo XIX.

Por lo que se refiere a la exposición en su conjunto, se estimó que el museo debe seguir siendo «reconocible» y que había que presentar algunos departamentos de manera totalmente diferente. La «reconocibilidad» predomina en las salas con obras del siglo XVIII hasta la segunda mitad del siglo XIX, aunque incluso aquí se han producido algunos pequeños cambios: una nueva sala A. A. Ivanov ampliada (la antigua tuvo que vaciarse por completo), en la que se crea una perspectiva para producir un efecto deslumbrante mediante la iluminación original del lienzo principal *La aparición de Cristo ante el pueblo*; una sala aparte para los numerosos estudios de la pintura y varias salas independientes dedicadas a las obras de pintores importantes como K. P. Bryulov y V. G. Perov. A estos departamentos se

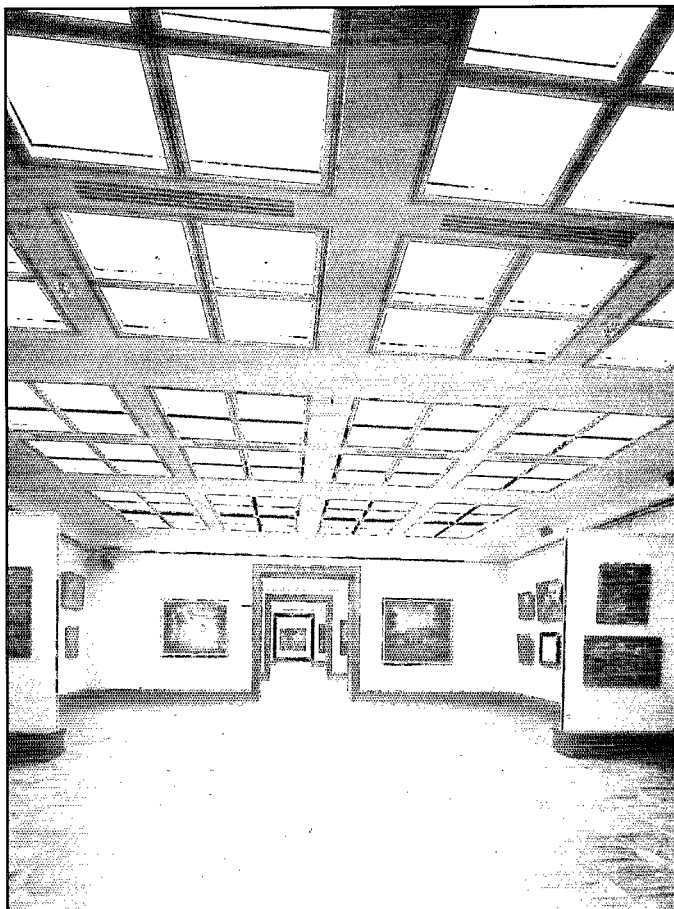


Foto: cortesía de la Galería Estatal Tretyakov

ha destinado gran número de cuadros que antes no se exponían, ampliando así la panorámica general de los procesos artísticos que ocurrían en la Rusia de esa época. Esto es más cierto aún en el departamento del arte de finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX, que cubre ahora de manera más variada y extensa que nunca la obra de ese período. Quizás podemos volver ahora a la sala dedicada a M. A. Vrubel. Si bien no se había concluido el trabajo cuando se abrió la galería, tuvo un considerable impacto al mostrar las distintas facetas de la obra del artista, desde las pinturas de caballete hasta sus obras monumentales y decorativas. Las obras de otros pintores importantes de la época (V. E. Borisov-Musatov, V. A. Serov, K. A. Korovin) se exponen en salas individuales o agrupadas para ilustrar los grupos artísticos y las tendencias estilísticas más importantes de los primeros decenios del siglo, desde *Mir Iskusstva* (El mundo del arte) y el Sindicato de Artistas Rusos hasta la vanguardia.

Una serie de salas que contienen pinturas de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

El redescubrimiento de las reservas

La exposición del arte ruso antiguo ha experimentado un cambio tan grande que es irreconocible, ya que antes sólo ocupaba dos salas y ahora dispone de siete. Actualmente se expone más del doble de obras de arte que antes y las piezas están colgadas de un artilugio en hilera, especialmente diseñado para el efecto, lo cual facilita su conservación y mejora la exposición. El arte del siglo XVII ocupa ahora toda una sala, que también contiene piezas que continúan la tradición de los iconos durante el siglo XVIII. Iconos de varios centros, como Tver y de la región bizantina y balcánica, presentan de manera más detallada que antes la obra de estas escuelas. Un feliz agregado a este departamento está constituido por las salas adyacentes donde se expone por primera vez la pequeña, pero interesante, colección de artes aplicadas de la galería. La colección comprende diversas piezas de metales preciosos —marcos de iconos y tapas de libros, cálices, etc. Estas salas se abrieron al público en el segundo semestre de 1995.

Las esculturas se exponen tanto de modo tradicional, junto con las pinturas, como en salas independientes. Hay obras de distintos maestros notables cuya producción está bien representada en la colección de la galería, entre ellos F. I. Shubin y S. T. Konenkov. La galería no está completamente satisfecha de la organización actual de las salas de escultura y no la considera definitiva. Los expositores tienen todavía mucho trabajo por delante.

Otra innovación de la galería son las salas de obras gráficas y dibujos del siglo XVIII hasta principios del siglo XX, que antes se mostraban de manera ocasional en exposiciones temporales. Ahora, las piezas de las seis salas de obras gráficas y pinturas (construidas en los patios e ilu-

minadas con luz artificial) se cambiarán cada cuatro meses para exponer distintas facetas de la rica colección de artes gráficas de la galería.

¿Ha solucionado la reconstrucción del edificio principal todos los problemas de la galería? De ningún modo. Aún quedan muchos problemas por resolver: se necesitan salas de exposición y presentación que correspondan a la calidad y la amplitud de sus exposiciones anuales, más espacio para acoger a niños, así como para la producción y el trabajo técnico, etc. El 5 de abril de 1995, día en que se inauguró oficialmente el museo, se echaron los cimientos de la segunda sección en el lado de la galería que da al canal de Obvodnoi. Habrá que decidir a qué propósito debe servir el edificio. En todo caso, la construcción de la segunda sección de la galería tiene repercusiones urbanas importantes, pues el complejo del museo da a orillas del canal de Obvodnoi y desde él se contempla toda la ciudad. En un futuro próximo se exhibirá una reserva de arte ruso antiguo cerca de la galería, en una casa construida entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII que tiene valor arquitectónico propio, y también se abrirá el centro de artes gráficas, que ocupará igualmente un edificio del primer tercio del siglo XIX, importante desde el punto de vista arquitectónico. De este modo, la galería dispondrá de más espacio para exponer sus colecciones. Se ha obtenido la cesión de otros edificios del vecindario, algunos de ellos también importantes desde el punto de vista arquitectónico e histórico, que deberán adaptarse igualmente a las necesidades de la galería. De esta manera, alrededor del complejo de la Galería Tretyakov se está construyendo paulatinamente un centro cultural e histórico. Se han debatido muchas ideas sobre su evolución futura, pero sólo el tiempo dirá cuál será su forma definitiva. ■

El Consejo Escocés de Museos: un modelo de apoyo a la actividad museística

Timothy Ambrose

El Scottish Museums Council (Consejo Escocés de Museos) es mencionado frecuentemente por su notable labor en pro de la comunidad museística. Timothy Ambrose, director del consejo desde 1986 hasta 1994, hace un balance de diez años de crecimiento y funcionamiento dinámicos de este organismo. En la actualidad, el autor es investigador principal en el European Museum Studies del Department of Arts Policy and Management en la City University (Londres) y presidente del Comité Nacional del ICOM en el Reino Unido. Ha publicado numerosos trabajos sobre temas de gestión de museos.

Los cuatrocientos museos de Escocia atraen a unos diez millones de visitantes al año. El canal principal de la ayuda del gobierno central es el Consejo Escocés de Museos, uno de los diez organismos de esta índole existentes en el Reino Unido, donde hay tres consejos nacionales en Escocia, País de Gales e Irlanda del Norte, y siete consejos regionales en Inglaterra. El Consejo Escocés de Museos, fundado en 1964, es un organismo independiente de responsabilidad limitada por garantía y con un régimen jurídico de entidad sin fines de lucro. Su misión es mejorar la calidad de los recursos de los museos y galerías de arte en Escocia mediante la representación y promoción de sus intereses, así como la prestación de una amplia gama de servicios—incluido el apoyo financiero—a sus afiliados. Éstos son más de 200 organizaciones miembros, que administran la gran mayoría de los museos escoceses, incluyendo a las autoridades locales, fideicomisos para museos de las fuerzas armadas, universidades, museos independientes con estatuto de organizaciones sin fines de lucro y entidades encargadas de monumentos históricos.

El Consejo es financiado principalmente por el Ministerio de Estado para Escocia y una parte considerable de su labor se costea con donaciones de la comunidad empresarial, fondos fiduciarios destinados a subvenciones, así como ingresos procedentes de suscripciones efectuadas por los miembros y honorarios cobrados por servicios de formación, conservación y consultoría. El gobierno central aporta entre el 65% y el 70% del presupuesto anual de 1,1 millones de libras esterlinas. Los miembros del Consejo definen su política, eligen un Presidente y un Consejo de Directores para supervisar la labor cotidiana. Los veinticinco miembros del personal de planta trabajan en la sede situada en Edimburgo.

Desde 1984, el papel y los servicios del Consejo se han desarrollado significativamente, reflejando la evolución operada en el contexto económico, político, profesional y cultural de Escocia. El Consejo se ha convertido en un modelo internacional para los organismos de apoyo a los museos y un número cada vez mayor de entidades homólogas del extranjero lo consultan para obtener información y asesoría. A continuación se describen sus principales esferas de acción.

Planificación y conservación

Desde 1982, las autoridades locales de Escocia tienen la obligación legal de asignar recursos para las instalaciones y actividades culturales, incluyendo a los museos. En ese año, menos del 40% de las administraciones locales disponían de servicios museísticos dotados de personal profesional. El Consejo, combinando actividades de defensa y promoción, informes de asesoría y subvenciones, tomó cartas en el asunto, y a lo largo de diez años contribuyó a establecer nuevos servicios y efectuar unos veinte estudios de planificación y evaluación para los 56 consejos distritales e insulares. Hoy en día, más del 90% de las administraciones locales pueden enorgullecerse de contar con servicios museísticos profesionales.

La política del Consejo consistente en orientar su apoyo hacia las autoridades locales ha consolidado la contribución de éstas a los museos. Los servicios profesionales prestados por el Consejo han mejorado la atención prestada a las colecciones y los servicios a los usuarios, y también han creado una conciencia cívica de la importancia de los museos. El Consejo alienta a los museos a elaborar planes prospectivos mediante la organización de reuniones consultivas, la realización de estudios de evaluación y la asignación de

subvenciones para consultores, cursos de formación y publicaciones. Asimismo, el Consejo tiene la responsabilidad de evaluar el sistema de planificación como requisito previo para la aprobación de las peticiones de subvenciones.

La conservación constituye una de las preocupaciones primordiales del Consejo. En 1985, con la ayuda del Getty Grant Program (Programa Getty de Subvenciones) de la J. Paul Getty Trust, emprendió un estudio de dos años de duración sobre las necesidades de los museos de Escocia en materia de conservación. Las conclusiones de dicho estudio, publicadas en 1989 bajo el título *Conservation Survey of Museum Collections in Scotland*, se utilizaron para desarrollar un programa nacional de conservación y condujeron a que el Consejo lanzase en 1991 la denominada «Iniciativa de conservación: un futuro para el pasado de Escocia». Esta iniciativa, consistente en una asociación entre los sectores público y privado, tiene como objetivo contribuir a la protección del patrimonio de Escocia mediante la oferta de subvenciones a los museos y asegurar el acceso a servicios de información, asesoría y formación para proyectos preventivos de conservación y adquirir competencias en materia de restauración. Se recaudó una suma de 525.000 libras esterlinas de las empresas y las asociaciones sin fines de lucro para contribuir con fondos adicionales a los propios programas de subvenciones del Consejo.

Un segundo estudio, publicado en 1993 con el título *An Evaluation of the Conservation Needs of Museum Collections in Scotland*, evaluó el impacto de las 141 encuestas locales incluidas en el estudio inicial, identificó las mejoras efectuadas y los sectores que todavía necesitaban atención. Las recomendaciones de este estudio constituyen la base del servicio de conservación del Consejo, que ofrece

asesoría, información e informes de encuestas en materia de conservación, así como servicios de restauración para la conservación de textiles, papel y antigüedades. Como la mayoría de los museos no emplea conservadores propios, el Consejo ofrece un recurso clave para la conservación.

Recaudación de fondos, mercadotecnia e información

Con la ayuda de un grupo de desarrollo, formado por personas provenientes del mundo de los negocios y de la industria, el Servicio de desarrollo del Consejo recauda fondos de fuentes privadas y benéficas, y desde que inició sus actividades en 1986 ha recolectado un millón de libras esterlinas para programas especiales, servicios centrales y subvenciones. Aunque no recoge fondos para cada museo por separado, este servicio asesora a los establecimientos museísticos sobre la creación de mecanismos propios de financiación y de esta manera ha contribuido a que recauden entre 250.000 y 500.000 libras esterlinas por año.

El Consejo también alienta a los museos a que atiendan a nuevas audiencias. Las encuestas de mercado a nivel nacional efectuadas en 1985-1986 y 1991-1992 mostraron la existencia de un fuerte respaldo a los museos por parte de un 90% de la población. El conocimiento de este dato ha resultado muy útil para obtener más fondos de los sectores público y privado, y también para convencer a los museos de la importancia que tiene la investigación de mercados. La investigación complementaria, llevada a cabo en cooperación con otras entidades culturales y agencias de viaje, abrieron nuevas perspectivas sobre cómo pueden prestar los museos mejores servicios a los turistas y al mercado de excursiones recreativas

de un día de duración. Un programa de investigación de dos años de duración emprendido en 1987-1988 con la Universidad de Strathclyde reveló información importante acerca de las actitudes de los museos con respecto a la mercadotecnia, lo que condujo al nombramiento de un especialista para asesorarlos en la elaboración de planes de mercadotecnia y ayudar al Consejo a comercializar sus propios servicios.

El Centro de información del Consejo se encarga de proporcionar información adaptada a las necesidades de los museos. Creado en 1982, cuenta con 3.000 libros de museología, más de 200 publicaciones periódicas, un amplio catálogo de folletos sobre los museos del Reino Unido y el extranjero, recortes de prensa, catálogos de proveedores, fotografías y documentos sobre organizaciones interesadas en el patrimonio cultural. Las propias publicaciones del consejo son otra fuente de valiosa información profesional: *Scottish Museum News*, publicación bianual; *Museum Abstracts*, servicio mensual de resúmenes elaborado con la información proveniente de un importante banco de datos informatizado y vendido por suscripción en los planos nacional e internacional; *Tak Tent*, boletín informativo mensual; *Bibliographies*, bibliografías temáticas basadas en los fondos documentales del centro; *Factsheets/Information sheets*, folletos especializados en distintos aspectos de la labor museística. La información acerca de actos de delincuencia contra museos circula a través de la red de información sobre delitos que funciona teniendo como base los diez consejos de museos existentes en el Reino Unido. Esta red actúa como sistema de alerta previa para proteger determinados tipos de colección que corren peligro, notificar a los conservadores sobre bienes robados y fomentar

la conciencia de la necesidad de una seguridad eficaz en los museos.

Formación profesional e investigación

Unos 500 participantes se benefician del programa de formación anual del Consejo, que ofrece un promedio de 25 cursillos sobre administración de museos, servicios destinados a los usuarios, gestión y conservación de colecciones, así como una conferencia de dos días de duración sobre un tema de interés para la comunidad museística. Un coordinador y un adjunto para la formación profesional se encargan de administrar este programa y desarrollar actividades de formación adicionales con otras instituciones culturales y las universidades. El objetivo general de estas iniciativas es mejorar la calidad y la variedad de la formación museística y aumentar la cantidad de personal de museos formado profesionalmente.

La investigación es otro servicio importante del Consejo. Durante los últimos diez años, éste ha realizado programas de investigación sobre las colecciones nacionales destinados a documentar las colecciones de los museos escoceses en diferentes áreas temáticas. Los datos se recolectan mediante cuestionarios y visitas *in situ*, y se agrupan para constituir una base de datos informatizada que luego es transferida a la base de datos nacional administrada por los National Museum of Scotland. Regularmente se publican informes sobre estos programas, que hasta ahora han abarcado colecciones de ciencias naturales, colecciones existentes en las universidades y colecciones etnográficas de países extranjeros.

Estos programas de investigación proporcionan una visión panorámica a escala nacional que facilita los estudios comparados y ofrece la posibilidad de aseso-

ramiento sobre las prioridades en materia de gestión en función de los resultados obtenidos. También proporcionan la pericia que tanto necesitan los museos que no cuentan con especialistas en determinadas disciplinas. Los beneficios que se obtienen son evidentes: mejoramiento de la gestión de las colecciones y una presentación e interpretación más eficaz para el público. Estos programas se han financiado con recursos de los sectores público y privado, y constituyen excelentes ejemplos de la colaboración entre museos.

El Consejo también concentra su atención en la investigación de política a fin de contribuir a potenciar el apoyo a los museos. Un ejemplo de ello es *The Charter for the Arts in Scotland* (Carta para las artes en Escocia), fruto de la labor de colaboración de dos años (1991-1993) con el Scottish Arts Council, el Scottish Film Council y la Convention of Scottish Local Authorities. Por medio de amplias consultas se identificaron las necesidades de los artistas, de las organizaciones relacionadas con el arte y de sus públicos, y se proporcionaron orientaciones generales de política a las organizaciones culturales en los planos nacional, regional y local. El Consejo ha incorporado en su planificación prospectiva las recomendaciones pertinentes de la *Carta* y ha efectuado el seguimiento de sus repercusiones junto con los organismos colaboradores.

Desarrollar nuevas alianzas y programas

Los programas de subvenciones del Consejo han contribuido a mejorar la calidad de los recursos museísticos de Escocia y forman parte integrante de sus servicios. Las subvenciones no están destinadas a financiar los costos de funcionamiento cotidiano de los museos, sino a fomentar más bien proyectos específicos de mejo-

ramiento. Desde 1984 se han concedido 3,7 millones de libras esterlinas en subvenciones y las asignaciones anuales han aumentado de 148.000 libras en 1984-1985 a 514.000 libras en 1994-1995. A partir del bienio 1991-1992, los fondos recaudados de fuentes públicas y privadas han complementado las subvenciones públicas del Consejo. Las subvenciones pueden financiar hasta el 50% del costo de un proyecto, que puede variar de un monto de 200 libras para arriba. Si el costo supera las 20.000 libras, el Consejo puede proporcionar fondos para determinados componentes del proyecto. La magnitud de la demanda ha aumentado constantemente: las peticiones de subvención en 1994-1995 ascendieron a un total de 3,65 millones de libras, es decir, una cantidad aproximadamente equivalente al total de subvenciones concedidas desde 1984.

Solamente se concede una subvención a los museos afiliados al sistema nacional de Registro de Museos, que es un programa voluntario y de normas mínimas iniciado en Escocia en 1990. Casi todos los museos que reúnen las condiciones para participar en el programa forman parte de este sistema, que ha cosechado por todo el Reino Unido grandes éxitos en el logro de normas apropiadas de gestión de las tareas museísticas.

Además de sus servicios básicos, el Consejo ha establecido varios programas especiales de tres a cuatro años de duración sobre temas museísticos específicos. Estos programas están centrados en el aprendizaje durante el tiempo de ocio, la educación mediante los museos y el medio ambiente natural, e impulsan a los museos de todo tipo a conquistar nuevos públicos y ser más accesibles a todos los sectores de la comunidad. Estos programas son administrados por un coordinador que trabaja con un Comité de gestión

formado por personal especializado de museos y otros profesionales.

Mediante asociaciones con organizaciones en todos los planos, el Consejo ha servido de acicate para aumentar las inversiones en los museos. En 1994, el ininterrumpido aumento de su toma de conciencia de las cuestiones internacionales se hizo patente con la creación de una Oficina Cultural Internacional con el Consejo Escocés de Artes y el Consejo Británico. Esta oficina asesora a los museos y otras entidades culturales sobre las posibilidades de cooperar con sus homólogos de Europa y otros continentes, favoreciendo así la exportación de la pericia escocesa mediante el turismo, publicaciones, viajes de estudio e intercambios, y enriqueciendo al mismo tiempo la experiencia internacional del personal de los museos.

Esta colaboración ha permitido al Consejo ampliar su gama de servicios y consolidar su papel estratégico de representante de los intereses de los museos. En 1984, la Museums and Galleries Commission afirmó que «por su práctica y sus resultados, [el Consejo Escocés de Museos] es el que más se aproxima a nuestro ideal de lo que debería ser un Consejo Museístico de Área». En 1994, año de su trigésimo aniversario, el Consejo pudo contemplar con orgullo la dinámica contribución prestada al desarrollo de los museos escoceses durante los diez años anteriores. ■

Nota Por falta de espacio no ha sido posible publicar la detallada bibliografía remitida por el autor. No obstante, ésta se puede obtener solicitándola a *Museum Internacional*. Para más información sobre el Consejo Escocés de Museos puede ponerse en contacto con: Director, Scottish Museums Council, County House, 20-22 Torpichen Street, Edinburgh EH3 8JB. Teléfono: (131) 229 74 65. Fax: (131) 229 27 28. - Ed.

Cincuenta años del ICOM

Patrick J. Boylan

En noviembre de 1996, el Consejo Internacional de Museos (ICOM) cumplirá cincuenta años de servicio a la comunidad museística. Durante su medio siglo de existencia, el ICOM ha desempeñado un papel significativo en el explosivo desarrollo de diferentes tipos de museos en todo el mundo. El hecho de que la gran mayoría de museos de hoy sean más jóvenes que el ICOM mismo es testimonio de la influencia del Consejo y su compromiso indismayable con el desarrollo y la promoción de los museos, así como con la profesión museística en todo el mundo. Patrick J. Boylan, su vicepresidente, es uno de los tres miembros del Consejo Ejecutivo que están escribiendo la historia del ICOM con motivo de su quincuagésimo aniversario. En el siguiente artículo presenta algunas reflexiones personales sobre los principales aspectos de la evolución y los logros del ICOM.

Durante la Asamblea Constituyente del ICOM, celebrada en el Louvre (París), del 16 al 20 de noviembre de 1946, estuvieron representados catorce países (Australia, Bélgica, Brasil, Canadá, Checoslovaquia, Dinamarca, Estados Unidos de América, Francia, Nueva Zelanda, Noruega, Países Bajos, Reino Unido, Suecia y Suiza) y las Naciones Unidas, la UNESCO, la Oficina Internacional de Museos, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia y la Legación Sueca en París. Además, se recibieron cartas de apoyo de Argentina, Brasil, Chile, China, Egipto, Filipinas, Finlandia, Grecia, Haití, India, Nicaragua, Perú, Sudáfrica y Turquía en las que se anunciaba su colaboración y la formación de los respectivos Comités Nacionales.

En la primera reunión del Consejo, celebrada el día 16 de noviembre, Chauncey J. Hamlin, Director del Museo de Ciencias de Buffalo (Estados Unidos de América) fue designado Presidente. El 18 de noviembre se aprobaron por unanimidad la Constitución y los Estatutos. Durante los dos días siguientes se examinaron con detenimiento las líneas generales de política que se habría de seguir. A nivel práctico, se decidió que el ICOM funcionaría mediante un sistema de comités nacionales e internacionales, y se constituyeron oficialmente los siete primeros comités internacionales, cada uno de los cuales comprendía un tipo específico de museo. Éstos fueron: museos de ciencia y salud y planetarios; museos de arte y artes aplicadas; museos de historia natural; museos de historia de la ciencia y la tecnología; museos de arqueología e historia y de sitios históricos; museos de etnografía (incluyendo las artes y la cultura populares) y, por último, parques zoológicos, jardines botánicos, parques nacionales, bosques y reservas naturales y museos con itinerarios preestablecidos.

(Tres de estos comités aún sobreviven prácticamente en su forma original: Historia Natural (NatHist), Arqueología e Historia (ICMAH) y Etnografía (ICME), mientras que el actual Comité Internacional de Museos de Ciencia y Tecnología (CIMUSET) data de 1948, año en que la Conferencia General fusionó el comité de museos de ciencia y salud y planetarios con el de museos de historia de la ciencia y la tecnología.)

Definir un «museo»

En vista de la historia subsiguiente y de los debates internos del ICOM es importante destacar que desde el principio se reconoció que una amplia gama de instituciones e instalaciones culturales correspondía a la definición de lo que constituye un «museo» para los propósitos del ICOM (y, desde luego, de la UNESCO). Tres de los siete comités originales estaban encargados de instituciones e instalaciones que al menos en parte no eran museos tradicionales, es decir, albergados en un edificio y centrados en sus colecciones. El ICOM incluyó en su definición, y reconoció como miembros, a los museos de ciencia y salud y planetarios (que en un principio se distinguieron claramente de los museos de historia de la ciencia y la tecnología basados en colecciones), los sitios históricos, los zoológicos, los jardines botánicos y una gran variedad de sitios naturales.

Ocasionalmente durante los decenios siguientes, los miembros del ICOM se han dividido en dos campos muy distintos. Por una parte, hay quienes han seguido manteniendo la amplia visión de los miembros fundadores acerca de la naturaleza y el papel del museo respecto del patrimonio material como totalidad. En efecto, sobre todo durante los años setenta, el ICOM desempeñó, por conducto

de dos de sus directores, George-Henri Rivière y Hughes de Varine, y de otros miembros clave, un papel rector en la promoción del concepto de «museo integrado», interesado en la totalidad de su territorio y contexto natural, cultural y social.

En contraposición a este punto de vista, ha habido y sigue habiendo dentro del ICOM quienes consideran con igual determinación que el término «museo» se debería utilizar en un sentido mucho más restringido, aceptando como museos únicamente a instituciones centradas en su totalidad, o al menos predominantemente, en los tipos tradicionales de colecciones científicas, históricas o artísticas. En esta perspectiva, habría que excluir consecuentemente de la definición las instituciones que no están centradas fundamentalmente en colecciones, por ejemplo, muchos museos de ciencia, planetarios, sitios y monumentos históricos y naturales, zoológicos y jardines botánicos.

Así, la perceptible, aunque acaso sólo temporal, hostilidad del ICOM durante los años sesenta a aceptar su función ya tradicional respecto de los monumentos y sitios históricos o los parques nacionales y las reservas naturales hizo virtualmente inevitable que se creara una nueva ONG internacional vinculada a la UNESCO: el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS). Haber permitido un clima que favoreciera esa división fue quizás el error más grave del ICOM en sus primeros 25 años. Cabe afirmar que esta división artificial de responsabilidades respecto del «patrimonio material» del mundo entre museos estrictamente definidos como instituciones centradas en colecciones, por una parte, y sitios y monumentos históricos y naturales, por otra, sigue debilitando y empobreciendo a ambas partes.

Profesionalismo y ética

Por lo que atañe a la política y a los objetivos generales del ICOM, la reunión inaugural de 1946 focalizó su atención en una prioridad especial: el estatuto y la evolución de la profesión museística, incluyendo la formación y el intercambio de estudiantes y conservadores, un tema recurrente del programa y las actividades del ICOM a lo largo de sus 50 años de historia. Recordemos que tradicionalmente el personal del museo se podía dividir en dos categorías muy diferentes: por una parte, había quienes podrían denominarse acertadamente «especialistas-conservadores» (o museólogos en el sentido tradicional), que solían comprender todo el personal profesional de un museo, que se hacía cargo de casi todo el trabajo especializado (por ejemplo, adquisiciones, investigación, catalogación y documentación, publicaciones, organización de las galerías permanentes de exposición, exposiciones temporales y programas educativos). Estos especialistas-conservadores «generalistas» (normalmente poco numerosos) contaban con el apoyo de una categoría única de personal no profesional, trabajadores manuales que gozaban de escasa consideración y se encargaban de la seguridad, la limpieza y el mantenimiento de los locales.

La situación ha cambiado radicalmente y la historia del propio ICOM en estos 50 años atestigua, al menos en parte, la cada vez mayor diversificación y división del trabajo dentro del mundo museístico. La primera Conferencia General del ICOM, celebrada en 1948, pidió que se reconociera y formara debidamente al personal técnico de los museos, utilizando la denominación corriente en ese momento de «museógrafos» para englobar a una amplia gama de personal de apoyo, incluyendo a los técnicos en exposiciones

y en mantenimiento de colecciones. La siguiente Conferencia General, celebrada en Londres en 1950, reconoció que los «restauradores» conformaban una profesión museológica aparte y comenzó un estudio sobre la oferta de formación profesional, las calificaciones, las remuneraciones y demás condiciones de trabajo. La Conferencia General subsiguiente, que se celebró en Milán en 1953, reconoció la necesidad que tienen los museos de especialistas en educación calificados en pedagogía y creó un Comité Internacional para la Educación en los Museos (precursor del actual comité CECA que ha alcanzado gran éxito e influencia).

La Conferencia General celebrada en Nueva York en 1965 fue tal vez la más importante e influyente de los primeros años del ICOM por haber reconocido como elementos válidos e importantes de la profesión museística un amplio espectro de empleos: conservadores, personal científico de laboratorio, restauradores, técnicos en conservación, «personas calificadas [...] procedentes de la profesión docente» encargadas de las actividades educativas y culturales y «una amplia gama de personal técnico, por ejemplo, especialistas en técnicas audiovisuales, montaje y presentación [de exposiciones], iluminación, aire acondicionado, seguridad, técnicas bibliotecológicas y documentación, etc.» La Conferencia reconoció también la necesidad de impartir formación especial al personal de los museos pequeños en los que necesariamente una o dos personas deben realizar una amplia gama de labores especializadas.

Esta diversidad cada vez mayor de la profesión museística ha continuado hasta hoy. Además de quienes ocupan puestos tradicionales de conservadores y directores, actualmente el ICOM reconoce oficialmente, por medio de sus distintos comités internacionales especializados, las

siguientes funciones: conservadores-restauradores y demás personal técnico especializado (Comité de Conservación); encargados de registros, bibliotecarios, especialistas en computación y especialistas en documentación (CIDOC), profesores y demás personal de educación, comunicación y enlace con la comunidad (CECA, MINOM), investigadores que trabajan en los museos (ICOFOM y todos los comités internacionales sobre temas académicos), arquitectos, diseñadores e intérpretes de museos (ICAMT), personal de exposiciones (ICEE, CIMAM, ICFA, ICAMT), especialistas en medios audiovisuales y nuevas tecnologías (AVICOM), especialistas en bibliotecas, archivos, documentación e información (CIDOC, SIBMAS), arqueólogos de campo, ecólogos, geólogos, etnógrafos, historiadores sociales y demás personal externo que realiza trabajo de campo (ICMAH, NatHist, ICME, ICR, MINOM, etc.), administradores generales y especializados, entre otros los encargados de finanzas, administración de personal, cuestiones legales e infraestructura (INTERCOM), especialistas en seguridad museística (ICMS), especialistas en relaciones públicas, mercadotecnia y el personal encargado de otras actividades comerciales (MPR, INTERCOM), y del personal encargado de la educación y la formación museológica, en particular los encargados de la formación en los museos y el personal docente de las instituciones de formación museológica (ICTOP).

Otra cuestión importante durante los últimos 25 años han sido las normas de conducta de los museos como instituciones y de cada uno de sus empleados. Tras una campaña realizada durante muchos años por el ICOM y otros organismos sobre el aumento del tráfico ilícito de obras de arte y otros bienes culturales robados o excavados y exportados ilegal-

mente, la UNESCO aprobó en 1970 la Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia ilícitas de bienes culturales. El ICOM se pronunció rápidamente en su favor y en 1971 adoptó su Código de Deontología de Adquisiciones. Empezó luego el trabajo de preparación de un código de deontología profesional que, tras una amplia consulta, fue adoptado unánimemente en 1986 por la Conferencia General reunida en Buenos Aires. El código constituye una declaración general de los principios deontológicos cuyo respeto se considera un requisito mínimo para pertenecer a la profesión museística.

El museo en la sociedad contemporánea

La novena Conferencia General, celebrada en Grenoble y París en 1971 sobre el tema «El museo al servicio del hombre, hoy y mañana» constituyó un hito en la reflexión del ICOM sobre su propio papel. Tras haber focalizado su atención durante 25 años en las funciones tradicionales del museo —coleccionar, conservar, restaurar, investigar y comunicar—, el ICOM hizo hincapié, en las sesiones de Grenoble, en el papel que los museos pueden desempeñar en la sociedad, la educación y la acción cultural, y afirmó que las funciones tradicionales primarias del museo deberían estar «en primer lugar y sobre todo al servicio de la humanidad» y de una sociedad en continuo cambio, y sostuvo que «es cuestionable el concepto tradicional de “museo” que perpetúa valores a propósito de la preservación del patrimonio cultural y natural de la humanidad, no como manifestación de

todo lo que es significativo en la evolución del hombre, sino simplemente como posesión de objetos». En consecuencia, los museos deben aceptar que les incumbe servir al conjunto del medio social en el que actúan, no simplemente al público visitante tradicional. Asimismo, en Grenoble se utilizó por primera vez el término *écomusée* («ecomuseo») y la conferencia condujo directamente al seminario que la UNESCO celebró en Santiago de Chile en 1972 sobre la función de los museos en la América Latina contemporánea y a la «Declaración de Santiago», considerada en la actualidad como el punto de partida del movimiento internacional *nouvelle muséologie* («nueva museología»), cuyo foco de atención es el museo como instrumento que sirve directamente a la sociedad y el desarrollo social.

Los principios de la reorientación radical de la percepción básica del ICOM en cuanto al papel esencial del museo en la sociedad, adoptados por la Conferencia General de Grenoble y París, se aplicaron en una revisión paralela y de largo alcance del propio papel y composición del ICOM, partiendo del principio de que el ICOM «debe mejorar su capacidad para atender las necesidades del conjunto de sus miembros». La Conferencia inició una revisión urgente y minuciosa de la estructura, los Estatutos, los reglamentos, los programas y los servicios del ICOM. Amplias consultas subsiguientes condujeron a la formulación de recomendaciones detalladas, así como de unos Estatutos y reglamentos completamente nuevos, que fueron sometidos a la Conferencia General de Copenhague en 1974. Ésta cambió radicalmente la política de composición del ICOM, abando-

nando el modelo tradicional de ONG constituidas por pequeños comités nacionales compuestos de personas cuidadosamente seleccionadas por un organismo nacional relevante. En su lugar, el ICOM pasó a ser una organización completamente abierta de personas y museos, de la que puede ser miembro sin restricción alguna todo museo reconocido y todo profesional y técnico de un museo (sujeta únicamente a la prohibición tradicional del ICOM de aceptar marchantes de bienes culturales y el requisito de que todo miembro debe aceptar el Código de Deontología).

El paso de un número muy restringido de expertos designados a una composición muy amplia y abierta ha tenido una repercusión considerable en la labor de los comités internacionales del ICOM. En muchos casos, las reuniones anuales de estos órganos son en la actualidad conferencias importantes por derecho propio, en claro contraste con las pequeñas reuniones cerradas del pasado, lo cual crea nuevos y considerables problemas de logística, organización y, sobre todo, financiación.

Desde que hace unos 20 años adoptó esa revisión fundamental de sus Estatutos, el ICOM ha crecido considerablemente, de modo que hoy en día tiene muchos más miembros que otras ONG comparables de profesiones más numerosas (por ejemplo, de bibliotecarios, profesores universitarios o artes del espectáculo, por sólo citar tres ejemplos). Con unos 12.000 miembros individuales y 106 Comités Nacionales, el ICOM ha experimentado una expansión comparativamente rápida que ha modificado significativamente su funcionamiento y, ciertamente, su propia naturaleza. ■

La acción del ICOM en la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales

Elisabeth des Portes

Aliado de larga data de la UNESCO en la lucha contra el tráfico de bienes culturales a escala planetaria, el ICOM ha forjado una vigilancia cada vez mayor de parte de los profesionales del mundo museístico y, más recientemente, entre los principales actores del mercado internacional del arte. Asimismo, el ICOM ha emprendido una innumerable cantidad de iniciativas para enfrentar esta amenaza a la preservación de la memoria cultural, así como para difundir el conocimiento científico, misiones que describe Elisabeth des Portes, su Secretaria General.

Cincuenta años de existencia constituyen para una organización una buena ocasión para efectuar un balance. El Consejo Internacional de Museos (ICOM) no escapa a esta regla. Durante el año 1996, numerosas manifestaciones están marcando en todo el mundo esta etapa significativa de la vida de nuestra organización.

Nacida por iniciativa de un puñado de hombres y mujeres de buena voluntad —característica del gran movimiento internacionalista de la postguerra—, el ICOM cuenta hoy con no menos de 12.000 miembros distribuidos en los cinco continentes. Sus 25 Comités Internacionales constituyen foros profesionales donde se operan los cambios en los diferentes dominios necesarios para la gestión moderna del museo.

Durante estos 50 años, la institución museo ha evolucionado considerablemente y creemos que nuestra organización ha contribuido significativamente a la reflexión y el trabajo que han permitido a los museos responder mejor a las expectativas de sus públicos y conocer el éxito que han obtenido en este fin de siglo. Especial mención merece la acción del ICOM en algunos de los logros de este período: la profesionalización del personal, el papel educacional del museo, la evolución del concepto de «patrimonio», la participación de la comunidad, la deontología de la profesión, etc.

Si bien es el momento del balance, una organización cincuentenaria debe también identificar las cuestiones clave que la profesión deberá encarar en el porvenir. Una de ellas es ciertamente responder a las amenazas de las que son víctimas cada vez más los bienes culturales. Las dificultades económicas, la inestabilidad política y los conflictos armados han creado situaciones de real peligro en las que el patrimonio, convertido en rehén, es destruido o sometido a un tráfico ilícito que

ha llegado a ser floreciente. Este artículo describe el fenómeno y presenta la movilización realizada estos últimos años por el ICOM y sus socios para ponerle fin.

Un fenómeno a escala planetaria

El estado de la cuestión muestra que el tráfico ilícito de los bienes culturales abarca al conjunto de los países del planeta. Contrariamente a los estereotipos, no sólo los países en desarrollo son sus víctimas, sino también el conjunto de los países desarrollados.

En Europa son las iglesias y los castillos las presas más fáciles para los ladrones. Algunos grandes museos (el Louvre de París, especialmente) han debido reforzar sus medidas de seguridad, tras haber sufrido varios robos. Las galerías y colecciones privadas son cada vez más «visitadas». La situación inestable de los países de la ex URSS ha hecho llegar a los anticuarios del Oeste numerosos objetos exportados ilícitamente. Manuscritos de gran valor han sido robados a la Biblioteca Nacional de San Petersburgo.

Pero la situación es más grave aún en los países en desarrollo. Tras haber sido despojados durante largo tiempo de sus objetos etnográficos por los visitantes en tránsito, los misioneros o los residentes extranjeros, los países del África subsahariana son ahora presas de ladrones de sitios arqueológicos y experimentan la situación de los sitios egipcios. El Valle del Níger, en especial, ha sido particularmente afectado, hasta el punto de que ciertos arqueólogos han podido levantar planos de los robos. En Malí, por ejemplo, se estima que en algunas regiones más del 70% de los sitios arqueológicos han sido destruidos por excavaciones clandestinas. Lo mismo ha sucedido en otros sitios arqueológicos importantes, como los de Sao en el Chad.

Sin embargo, es posible realizar excavaciones científicas, pero sólo cuando los arqueólogos tienen la precaución de guardarlas en secreto y publican los resultados únicamente cuando consideran que han concluido su trabajo. Éste es el caso de las excavaciones realizadas en el sitio de Bura (Níger), que descubrieron sobre varias centenas de metros cuadrados una vasta necrópolis que data desde el siglo II hasta el siglo XI.

En los países en los que el turismo se ha desarrollado, el tráfico puede afectar a otras formas de patrimonio. En Kenia y Tanzania, por ejemplo, el mobiliario de madera y las famosas puertas esculpidas de la costa este de África son muy apreciados por los compradores occidentales. Lo mismo sucede con las puertas de graneros colectivos marroquíes o las estatuas funerarias Sakalava de Madagascar.¹

Los museos mismos, garantes de la autenticidad de los objetos, son presas de los ladrones, debido probablemente a la circulación de «falsificaciones» de mejor calidad. En el lapso de 18 meses entre 1994 y 1995, los tres grandes museos de Nigeria situados en Ife, Jos e Ibadán fueron objeto de robos importantes: 34 piezas en Ife en noviembre de 1994 y 9 piezas en Jos en enero de 1995.² El museo de Ibadán fue enteramente saqueado, perdiendo así todas sus colecciones —que habían sido guardadas en reservas durante el reacondicionamiento del museo—, en el curso de dos robos sucesivos.

En América Latina, los «profesionales» del pillaje han sido bautizados con el nombre de «huaqueros»: ladrones de tumbas. Sus métodos son bien conocidos: picos y dinamita. Buscan principalmente los objetos de barro cocido o terracota, metales preciosos o piedras semipreciosas, y causan estragos en toda la América Central. La amplitud de este fenómeno se puede ilustrar con el caso

del Ecuador que, en 1983, recuperó unas 9.236 piezas arqueológicas que habían sido sacadas ilícitamente del país y estaban en posesión de un solo coleccionista italiano.

Los robos afectan también a los museos, en especial los pequeños museos de sitios como el de Inga Pirca, el único sitio inca del Ecuador; pero también a museos situados en ciudades de mediana o gran importancia: el Museo Nicolás Avellaneda de Tucumán (Argentina), pero también el Museo Antropológico de México. En toda América Latina, por lo demás, las iglesias son pilladas sistemáticamente: objetos sacerdotales, esculturas y pinturas religiosas alimentan el mercado del arte.

La misma situación se da en Asia, donde el pillaje de sitios arqueológicos alimenta también el mercado del arte de Hong Kong, el Japón, siguiendo Europa y los Estados Unidos. En Camboya, el Rey Norodom Sihanouk alertó a la comunidad internacional sobre esta situación, pues considera que los templos de Angkor han sido mucho más afectados por el pillaje en el curso de estos diez últimos años que durante todo el resto de su historia. Los objetos arqueológicos chinos, por su parte, se encuentran en tan gran cantidad en manos de los anticuarios europeos, que la INTERPOL ha decidido enviar una misión sobre el terreno.

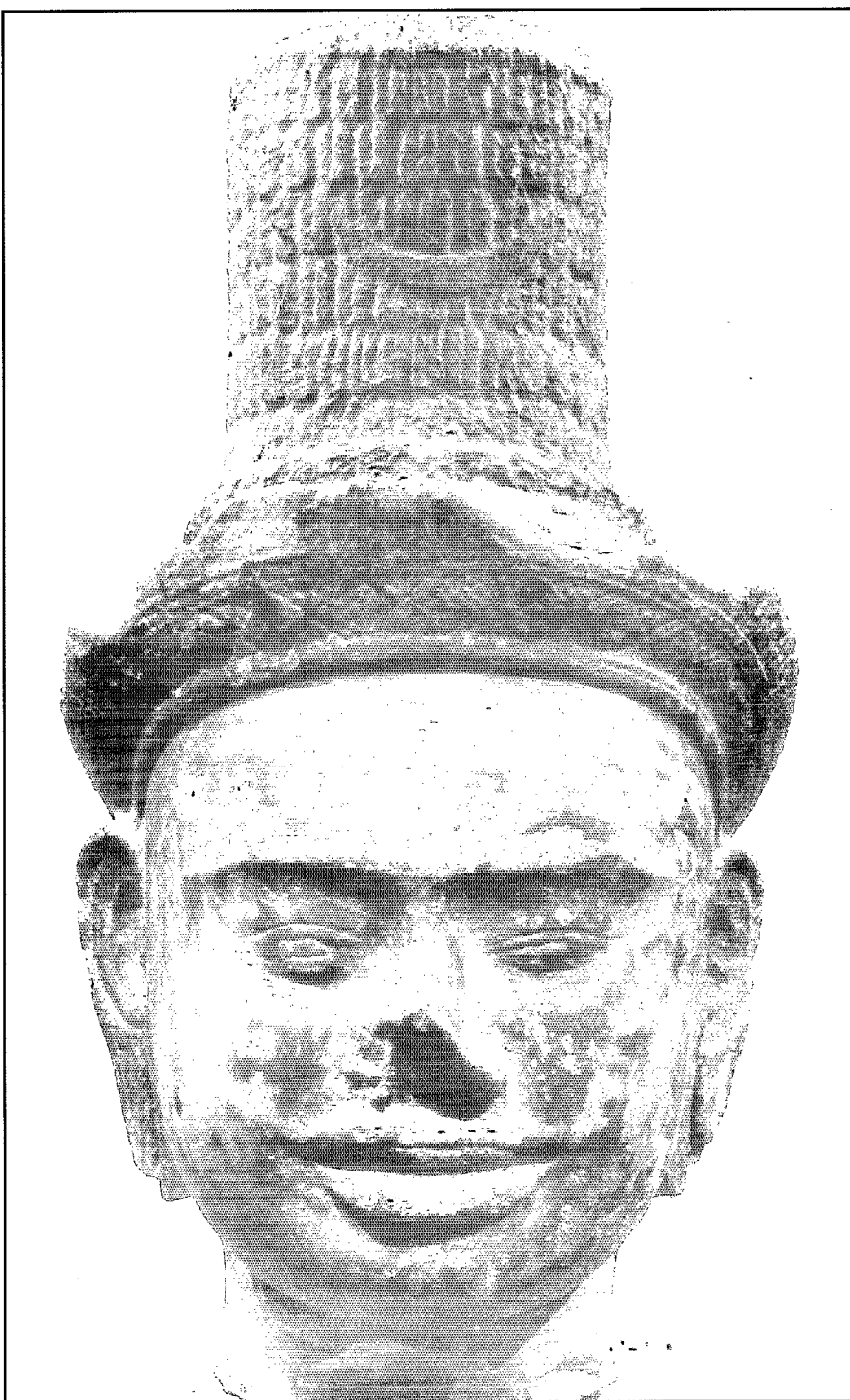
Motivaciones científicas y deontológicas

Las razones por las cuales el ICOM ha estado comprometido en esta lucha al lado de la UNESCO son de varios órdenes. En primer lugar, desde un punto de vista científico, el pillaje del que son víctimas los sitios arqueológicos impiden la interpretación de los objetos. Fuera de su contexto, son incapaces de brindar información que permita determinar su signi-

ficación histórica. Dramático para muchos países, este fenómeno lo es aún más para África, que posee pocos archivos escritos: sin los descubrimientos provenientes de las excavaciones arqueológicas, la memoria del continente se va a extinguir y jamás será posible reconstituir su historia. Es en este sentido como algunas personas han podido hablar de «genocidio cultural».

En el plano deontológico, además, el ICOM siempre ha deseado tener una posición clara. Su Código de Deontología Profesional, adoptado en 1986, establece que «un museo no debe adquirir ningún objeto [...] sin que [...] el responsable del museo se haya asegurado de que el museo puede obtener el título de propiedad en regla [...] [y] que este objeto no ha sido adquirido en, o exportado de su país de origen [...] transgrediendo las leyes de dicho país». Las disposiciones precedentes, que se refieren a las adquisiciones, también son válidas para las exposiciones. Cada miembro del ICOM es invitado a adoptar este código al convertirse en miembro de la organización. Traducido a 16 lenguas, el código sirve de instrumento de referencia internacional en la materia.

Asimismo, el Código de Deontología Profesional recuerda las reglas de respeto mutuo que deben regir las relaciones entre los profesionales de los museos. Son esenciales para la cooperación internacional que es necesaria para la lucha contra el tráfico ilícito. Las llamadas dirigidas a la comunidad internacional por los profesionales africanos para que cese la hemorragia de su patrimonio fuera del continente o la llamada dirigida desde la tribuna de la ONU en 1991 por el Príncipe Norodom Ranariddh³ son testimonios elocuentes. La intervención del Comité para la Deontología del ICOM ha sido solicitada varias veces durante los últimos



años y ha recordado a algunos museos los principios del Código. Esto explica, además, la posición del ICOM en relación con el mercado del arte, que deseamos que se moralice y adopte, él mismo, un Código de Deontología. En efecto, consideramos que el mercado del arte constituye un complemento de la acción cultural de los museos, ya que al conver-

Cabeza extraída de una estatua de Shiva, robada del almacén de conservación en Angkor y recientemente adquirida por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Tras verificar con el ICOM, las autoridades del museo tomaron contacto con el Gobierno de Camboya, que ahora ha pedido oficialmente la restitución del objeto.

tirse en comprador —y quién sabe si también coleccionista—, un particular contribuye también a la preservación y la promoción del patrimonio. Pero para que siga adquiriendo objetos, debe poder hacerlo en las mejores condiciones de seguridad. El mercado del arte constituye hoy el único sector de la vida económica donde uno tiene el 90% de probabilidades de convertirse en encubridor.

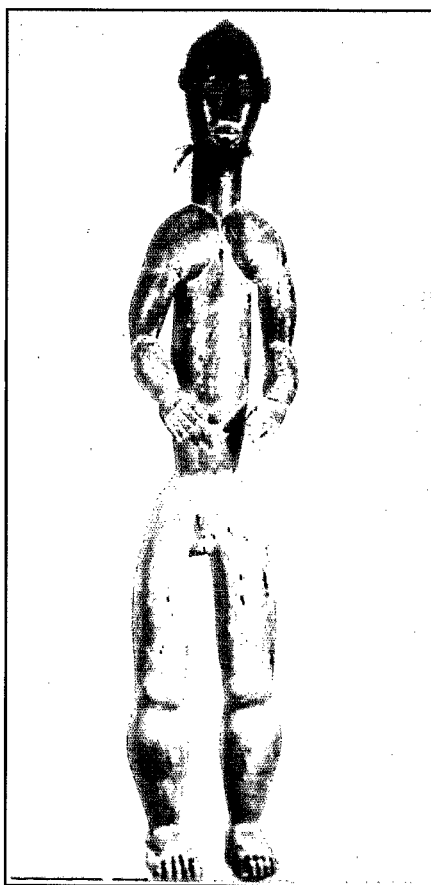
Después de la adopción de la Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia ilícitas de bienes culturales de la UNESCO de 1970, en cuya elaboración estuvo estrechamente asociado, el ICOM ha in-

tervenido ante los Comités Nacionales para que inciten a sus gobiernos a ratificarla. En efecto, los profesionales de los museos son los primeros interesados en hacer que los políticos y los legisladores de sus países adopten las convenciones internacionales: su acción es determinante en este campo. Recientemente se ha ejercido una presión particular sobre algunos países europeos que no habían ratificado la Convención. El ministro francés de cultura se comprometió en 1995 a que la Convención sería ratificada en los meses siguientes y Suiza ha dado ya varios pasos, lo que prueba que después de 25 años aún no es tarde para lograr el éxito en este campo.

El ICOM se ha empeñado en hacer conocer mejor el decreto de aplicación adoptado por los Estados Unidos, el único gran país del mercado del arte que ha ratificado la Convención de la UNESCO. Este decreto permite a los países que han ratificado la Convención prohibir la venta de objetos de su patrimonio en el territorio de los Estados Unidos, en particular aquellos que provienen de excavaciones clandestinas. Este decreto, insuficientemente conocido en los países «exportadores» (y cuya gestión está a cargo del Cultural Property Advisory Committee, que dispone de muy pocos medios para promoverlo de manera satisfactoria) sólo ha dado lugar a cuatro acuerdos con países latinoamericanos: El Salvador, Bolivia, Perú y Guatemala, así como con un país africano, Malí.

Felizmente, la evolución de las mentalidades y de las reglas establecidas por los códigos de deontología han conducido durante estos últimos años a una profunda transformación de la legislación tendente a revertir la responsabilidad de la prueba: el comprador de un bien cultural no podrá ser considerado de buena fe (la noción de «buena fe» es una de las debili-

© Musée National d'Abidjan



Estatuilla bété, robada del Museo Nacional de Abiyán. Decomisada a la casa de subastas Drouot en París, en diciembre de 1994, fue restituida a Côte d'Ivoire en diciembre de 1995.

dades que se reprocha a la Convención de la UNESCO) si no da pruebas de su «diligencia». La Directiva Europea de 1993 y el Convenio UNIDROIT de 1995 van en la misma dirección y representan un avance importante. Como en el caso de la Convención de la UNESCO, el ICOM se ha comprometido a promover la ratificación del Convenio de UNIDROIT por intermedio de sus Comités Nacionales.

El trabajo de los Comités Internacionales

Los profesionales del patrimonio tienen la responsabilidad de la acción preventiva necesaria para proteger los bienes culturales. En el seno del ICOM, varios Comités Internacionales constituyen un espacio de intercambio donde circula la información sobre los avances realizados en cada disciplina. Cuatro de ellos están destinados más específicamente a asegurar la protección de las colecciones.

La seguridad de las colecciones reposa sobre una formación apropiada del conjunto del personal del museo. Desde su creación en 1946, el ICOM ha actuado en favor de una profesionalización del personal que vela por el patrimonio y lo protege. El Comité Internacional del ICOM para la Formación del Personal (ICTOP) publicó un *syllabus* en el que se detallan los diferentes tipos de formación que se requiere para lograr una buena gestión del museo y sus colecciones. En él se enumeran los diferentes tipos de formación que se proponen en los planos nacional e internacional, y se asegura la difusión de información en este campo.

Los inventarios constituyen una etapa indispensable para la seguridad de las colecciones. Para numerosos museos, estos inventarios todavía son inexistentes o presentan serias lagunas. Ahora bien, sólo la ficha de inventario permitirá, a la vez,

probar la pertenencia de un objeto a un museo y ayudar a su identificación. El Comité Internacional del ICOM para la Documentación (CIDOC) ayuda a los museos a crear sus inventarios. Gracias a la actividad de sus Grupos de Trabajo internacionales que trabajan en la elaboración de normas profesionales internacionales, en 1978 se estableció una primera lista de normas de información mínima o «campos», que se publicó en la revista *Museum* de la UNESCO a fin de difundirla al conjunto de los profesionales. Otros grupos de trabajo coordinan el vocabulario y la terminología, crean listas de categorías específicas de objetos y analizan la información que los museos utilizan para la gestión, investigación, exposición y conservación de los objetos. Esta colaboración profesional es indispensable para el intercambio de información en el plano internacional, única manera de crear una red eficaz.

Además de este trabajo teórico, el ICOM emprendió entre 1992 y 1995 la tarea de responder concretamente a las necesidades expresadas por algunos países en materia de documentación e inventarios. En el marco del programa del ICOM para África (AFRICOM) se ha puesto en marcha un proyecto piloto de Estandarización de Inventarios de Colecciones. Seis museos se presentaron como candidatos para desempeñar un papel regional de promoción y formación. Trabajan conjuntamente en un proyecto común de estandarización, reciben en este marco equipos y una formación, y se comprometen a difundir el proyecto en otros museos de su país y de la subregión. El mismo tipo de proyectos empezarán a realizarse en los próximos meses en América Latina y los países árabes.

El establecimiento de medidas de seguridad en los museos —recurriendo o no a la tecnología de punta— permite

una protección útil contra el robo. El Comité Internacional del ICOM para la Seguridad en los Museos (ICMS) se consagra a la publicación de directivas internacionales de seguridad y a efectuar misiones de formación del personal encargado de la gestión. Durante sus reuniones anuales, analizan e intercambian experiencias sobre medidas preventivas y sistemas de protección.

En muchos países, el patrimonio cultural no se presenta en un museo: se conserva aún en las comunidades que lo han producido. Lo mismo sucede con el patrimonio natural. Por consiguiente, es conveniente sensibilizar a las poblaciones sobre la importancia de este patrimonio, que es el depositario de su identidad cultural. La tarea de los profesionales consistirá, por consiguiente, en estrechar relaciones con las comunidades y lograr su cooperación. Éste es uno de los temas de trabajo del Comité Internacional del ICOM para la Educación y la Acción Cultural (CECA), cuyos miembros constituyen el personal del museo especializado en la interpretación y la mediación entre las obras y el público. Asimismo, la protección de los sitios arqueológicos ya —o todavía no— excavados por arqueólogos profesionales requiere la movilización de las poblaciones locales, pues se considera que son los únicos guardianes eficaces de este tipo de patrimonio.

Talleres con los policías y el personal de aduanas

Con el propósito de mejorar la aplicación de la Convención de 1970, desde hace algunos años la UNESCO y la INTERPOL reúnen a los profesionales del patrimonio en talleres regionales. Un representante del ICOM también fue invitado a participar en los talleres organizados en Tailandia en febrero de 1992, en Cam-

boya en julio de 1992 y en Hungría en abril de 1993.

En septiembre de 1993, el ICOM decidió asociarse más activamente a estas iniciativas y recolectar fondos para poder reunir, con ocasión de estos talleres, a los profesionales del museo, la policía y el personal de aduanas. De esta manera, se pudo instaurar una colaboración entre los representantes de estas tres profesiones y, posteriormente, en el plano regional con sus homólogos de otros países. Al crear equipos directamente *in situ* interesados en la protección del patrimonio, esta cooperación permite mejorar considerablemente la situación en el terreno.

El primer taller de este tipo tuvo lugar en África y se realizó en Tanzania en septiembre de 1993. El segundo se efectuó en Malí en 1994 y el tercero en Ecuador en 1995. Por primera vez se reunieron profesionales que nunca antes se habían encontrado en el plano nacional y esperamos muchos resultados de las relaciones que se han entretendido de esta manera.

Información al público

Algunos organismos publican y difunden fotos de objetos robados: la INTERPOL y la UNESCO, en primer lugar; el IFAR en los Estados Unidos; la revista *Trace*, en el Reino Unido; diferentes revistas científicas, como *Minerva*, en los Estados Unidos, o catálogos de ventas como la *Gazette de Drouot*, en París. *Noticias del ICOM*, el boletín trimestral que se distribuye gratuitamente a los miembros del ICOM en el mundo entero, reproduce fotografías e información sobre los objetos que han desaparecido y han sido registrados por la INTERPOL. Recientemente, varios objetos de arte japoneses robados en 1989 en el Tikotin Museum de Haifa (Israel) y una cabeza de hombre en bronce robada en el Museo Nacional

de Nigeria fueron encontrados gracias a la rúbrica «Protección del patrimonio cultural» de las *Noticias del ICOM*.

Estimulado por este éxito, el ICOM ha deseado reforzar esta política publicando una serie titulada «Cien objetos desaparecidos», que es ampliamente difundida a los profesionales de los museos, a los servicios de policía y las aduanas, a los profesionales del mercado del arte, las salas de venta y las galerías. El primer número, consagrado a Angkor, apareció en septiembre de 1993. El segundo, que apareció en 1994, se dedicó al pillaje en África. Están en preparación cuatro números: para América Latina, Europa, los países árabes y Asia.

El objetivo de estas publicaciones es convertirse, a la vez, en un instrumento de información y de sensibilización. El título lo indica bien: más allá de los objetos que aparecen en la publicación, se trata de llamar la atención sobre el conjunto del patrimonio que representan.

Se trata, antes que nada, de un instrumento de información para los profesionales del museo, cuyo primer deber es ejercer la mayor vigilancia sobre las adquisiciones o las donaciones efectuadas al museo. Muy rápidamente nos dimos cuenta de que este trabajo no era inútil, ya que en los museos mejor informados nuestra publicación había desempeñado su papel: así, en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York —que nos lo hizo saber inmediatamente—, se encontró una cabeza jemer publicada en *Pillaje en Angkor*. La solicitud de restitución formulada por el Gobierno de Camboya será, esperamos, rápidamente satisfecha.

Instrumento de información, asimismo, para el mercado. Dos meses después de nuestra primera publicación, un anticuario parisino restituía una estatua jemer; más tarde, otros dos objetos vendidos por Sotheby's en Londres y en Nueva



© Musée d'Art et d'Archéologie (Madagascar)

York eran formalmente identificados, y fueron posteriormente el objeto de demandas de restitución por parte de Camboya. A pesar de la colaboración recibida de Sotheby's, lamentamos que sus «expertos» parezcan tan poco informados y dejen que una casa de renombre ponga en venta objetos que son víctimas notorias de pillajes sistemáticos.

Éxitos semejantes a los precedentes se han registrado igualmente desde la publicación de *Pillaje en África*, segundo nú-

Estatuilla funeraria sakalava, robada de una tumba sakalava en Morondava (Madagascar). Decomisada a un anticuario de París en marzo de 1995 y restituida a las autoridades de Madagascar; seis objetos similares han sido decomisados en Bruselas.

mero de la serie. Una estatua malgache fue restituida por un anticuario parisino, otras seis fueron decomisadas en Bruselas. Una estatua bété, robada en el Museo Nacional de Abiyán, ha sido restituída al museo y una estatua bankoni de Malí fue decomisada en París.

Aunque simbólicas, las pocas restituciones rápidas obtenidas por parte de los anticuarios muestran que se manifiesta una preocupación creciente por la transparencia. Es cierto que nuestra estrecha cooperación con la INTERPOL y las policías nacionales contribuyen a facilitarnos los contactos.

Estas publicaciones nos han permitido también abarcar un público más vasto. La prensa escrita, la radio y la televisión se han hecho eco de nuestras preocupaciones. Nos permiten llegar a la opinión pública, que es la única capaz de hacer evolucionar significativamente algunas prácticas del mercado. Cada vez más somos ayudados en este proceso por las exposiciones de los museos mismos que, cuando presentan un patrimonio que saben se encuentra amenazado, atraen la atención de los visitantes sobre este fenómeno. Éste fue el caso de la exposición *Vallées du Niger* (Valles del Níger), presentada entre 1993 y 1994 en París (Francia), Leyden (Países Bajos) y, posteriormente, por la primera vez en la historia de una exposición de arte africano, en los seis países africanos interesados. Esta iniciativa merece ser mencionada, pues todavía no constituye la práctica usual, como lo mostró, por ejemplo, la exposición *África 95*, que se presentó en la Royal Academy de Londres y no siguió el buen ejemplo.

La política de lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales únicamente puede lograr sus frutos a largo plazo. Sólo mediante una acción paciente con los «actores» concernidos —museos, policía,

personal de aduanas, mercado del arte— se podrán obtener resultados. Esto supone un cambio de mentalidades, que sólo se podrá operar gracias a una sensibilización de la opinión pública. La movilización realizada alrededor de la venta de marfil o de la conservación de algunas especies en peligro debería poderse obtener igualmente en el caso de los bienes culturales que conservan la memoria y la identidad de las naciones.

Ésta es, en todo caso, la profunda convicción de nuestra organización que se ha comprometido de manera decidida en este combate donde la cuestión clave en el siglo XXI será la supervivencia del patrimonio. ■

1. *One Hundred Missing Objects. Looting in Africa*, París, ICOM, 1994, pp. 96, 97, 101, 113 (ISBN: 92-9012-017-7).
2. *Illicit Traffic of Cultural Property in Africa*, París, ICOM, 1995 (ISBN: 92-9012-121-1).
3. Llamamiento formulado por el Rey Norodom Sihanouk en *One Hundred Missing Objects. Looting in Angkor*, París, ICOM/EFEO, 1993, pp. 6-7 (ISBN: 92-9012-015-0).

Foro

En este número Museum Internacional inicia una nueva sección que servirá de foro al pensamiento actual acerca de cuestiones museísticas de interés. Nuestro propósito es definir un tema específico importante e invitar a los especialistas a dar su opinión. Kenneth Hudson, Director del European Museum of the Year Award y autor de 53 libros sobre museos, historia social e industrial, y lingüística social, incluida la conocida obra Museums of Influence, ha aceptado ser nuestro «crítico» y planteará los problemas de modo que susciten respuestas dinámicas, controvertidas y provocadoras. Esperamos que este foro abierto de polémica y debate sea una fuente rica de nuevas ideas para nuestros lectores, cuyos comentarios sobre los temas presentados y propuestas sobre otros nuevos son bienvenidos.

Los museos de arte según Kenneth Hudson

Los museos de arte son los niños retrasados del mundo museístico, pues siguen haciendo hoy esencialmente lo que hacían doscientos años atrás: colgar cuadros de las paredes y colocar esculturas sobre el suelo. Para contemplar esas piezas se precisa caminar y estar de pie durante mucho tiempo. Visitar un museo de arte es una prueba de resistencia física, incluso cuando se han previsto lugares de descanso.

Si tengo un cuadro en mi casa, puedo sentarme cómodamente a contemplarlo todo el tiempo que quiera, absorbiéndolo y formándome nuevas ideas sobre él. Pasada media hora, puedo irme a dormir y el cuadro seguirá en su sitio en espera de que le preste atención. La comprensión del arte exige mucho tiempo, ya que entran en juego tanto las emociones como el entendimiento. Se puede acelerar considerablemente el trabajo del entendimiento, pero no precipitar las emociones. Por este motivo, la caminata en que se ha convertido una visita a un museo de arte estimula la inteligencia a expensas de las emociones. La inteligencia se puede ajustar a la cabalgata de cuadros

de una manera en que no pueden hacerlo las emociones. Ésta es una de las razones por las que los historiadores del arte son una especie intelectualizada en extremo.

En aras de la satisfacción y la autopreservación, lo que pido es un nuevo tipo de museo de arte que muestre muy pocas obras en un momento dado, y que esté acondicionado y amueblado de tal manera que atraiga al visitante sedentario y contemplativo, no al atleta. En la actualidad puedo sacar mucho más provecho de una reproducción de una pintura contemplándola en casa sin prisa que del original, obligado a competir con las obras que están a su lado y a rentabilizar, por decirlo así, el interminable desfile de visitantes.

Marilyn Martin, directora de la South African National Gallery en Ciudad del Cabo, comenta:

La South African National Gallery no corresponde a la descripción —o los requisitos— del museo de arte que hace Kenneth Hudson. Si bien alberga una colección de arte histórico y contemporáneo en nombre del pueblo de Sudáfrica, no es únicamente un depósito de objetos ni un lugar que concentra a una élite privilegiada. Ofrecemos una fuente de cultura y educación, promovemos la participación en las artes visuales y trabajamos directamente con los distintos tipos de públicos que constituyen nuestras comunidades. Evaluamos y comprobamos permanentemente cada función de la institución, confrontándola con las necesidades y exigencias de un país en rápido cambio. También consideramos que forma parte de nuestra misión cultivar una identidad nacional culturalmente diversa, pero compartida, y participar en la escritura y reescritura de nuestra historia y de la historia del arte. Este museo de arte es parte integral de la transformación de nuestra sociedad.

En los últimos años se han organizado en la South African National Gallery numerosas exposiciones pioneras que requirieron trabajar en estrecha colaboración con las personas cuya historia o cultura

visual se quería representar, o bien hacer participar a las personas en la organización de la exposición y la preparación de la documentación escrita. El resultado ha sido que la población de Sudáfrica reivindica como algo propio su museo nacional de arte y nosotros nos estamos enriqueciendo y vivificando con este intercambio.

Se presta mucha atención y cuidado a la exposición de las piezas, que en un momento dado pueden abarcar desde pinturas británicas del siglo XIX hasta reposacabezas africanos esculpidos, báculos ceremoniales y otros objetos de cronología similar; desde arte sudafricano contemporáneo hasta decoración de abalorios; desde la retrospectiva de un artista al que no se ha prestado suficiente atención hasta retratos fotográficos. Se estimula a los visitantes para que asimilen, se detengan, se sienten y tomen un refresco. No hay por qué precipitarse, ya que, como la entrada es gratuita, queda siempre la posibilidad de volver. Confiamos en que ofrecemos placer e instrucción al visitante ocasional o lego, lo mismo que a quienes persiguen una pasión intelectual o una respuesta emotiva. Ninguna reproducción mecánica, sea impresa o en Internet, podrá sustituir el encuentro directo o la contemplación de la obra de arte original. ■

Se invita al lector a enviar sus comentarios (de tres párrafos como máximo) a: Jefe de Redacción, Museum Internacional, UNESCO, 7 place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP (Francia), Fax (33.1) 42.73.04.01, haciendo referencia a: Foro sobre museos de arte.

Tecnología actualizada

«Virtual: 1. *Fil. o Lit.* Que sólo existe en potencia. Que se halla en estado de mera posibilidad en un ser real. Que posee en sí todas las condiciones esenciales para su realización».

La realidad virtual generada por una computadora permite la simulación temporal, estética y espacial precisa de objetos o de edificios en tiempo real o diferido. Con las animaciones generadas, los conservadores disponen de un precioso instrumento para montar exposiciones, por una parte, y de un excelente elemento de apoyo pedagógico para las piezas de las colecciones, por otra.

La maqueta virtual de la exposición

La maqueta a escala reducida, por encima de la cual el conservador tenía que inclinar la cabeza para poder percibir cómo iba a ser una exposición, ha sido sustituida por una animación tridimensional generada mediante computadora que puede ser recorrida con ayuda de un puntero electrónico (ratón, palanca de juego, etc.). Para crear esta maqueta virtual y transcribir las instrucciones dadas por el conservador, los ingenieros de sistemas necesitan una base de datos específica, extraída del catálogo general, que comprende la lista de las obras que figuran en la exposición, sus dimensiones y, eventualmente, las dimensiones de sus marcos, su peso y resistencia a la luz o a la humedad. También necesitan datos relativos al lugar de exposición, la iluminación, las instalaciones eléctricas, las dimensiones de los vanos y sus emplazamientos. Así están en condiciones de recopilar todas estas informaciones, respetando las reglas escenográficas de la exposición (geográfica, cronológica, temática, etc.) establecidas por el conservador y generar una gama de propuestas.

Este método permite que el conservador se haga una idea en situación, más realista, del resultado final del aspecto de las nuevas adquisiciones o restauraciones, desde el punto de vista del visitante. El efecto de la luz, el espacio y la textura son algunos de los parámetros (entre otros) que una computadora puede tomar en

cuenta y modificar con facilidad, a diferencia de lo que sucede con una maqueta donde el cielo abierto, los materiales y la observación vertical imponen una visión deformada del resultado. Gracias a este sistema, los diferentes departamentos del museo (seguridad, educación, relaciones con la prensa u otros) pueden desempeñar un papel más activo en el montaje de la exposición. Todos tienen la posibilidad de verla con gran antelación, exponer sus puntos de vista y limitaciones, así como maximizar la calidad del resultado final.

Por ejemplo, Jean-Louis Schulmann, un arquitecto de realidad virtual, ha trabajado en colaboración con el conservador de las colecciones de pintura del Museo del Louvre para montar los cuadros y las nuevas vitrinas de la sala 13 del ala Richelieu. Esta primera experiencia permitió llegar a la reflexión siguiente: «Cuando se usa inteligentemente, la informática puede proporcionar una base de diálogo entre los diversos protagonistas y permite controlar mejor la localización, evitando manipulaciones superfluas de las obras de arte». El interés que ofrece esta técnica se justifica aún más cuando los objetos son voluminosos y tridimensionales, como en el caso de una exposición de esculturas o la presentación de un sitio.

La maqueta virtual del objeto

Si existen diferentes hipótesis sobre las condiciones esenciales para la realización de un objeto original a partir de un vestigio, residuo o fragmento, la informática se puede utilizar para verificarlas. De esta manera, se convierte en un precioso instrumento de investigación científica y vulgarización museográfica. Dado que la infografía puede combinar un número infinito de condiciones, los arqueólogos o historiadores dedicados a la investigación están en condiciones de comparar las diversas posibilidades y efectuar una selección eficaz. En estas condiciones, la reconstitución virtual de un objeto o de un edificio permite apreciar el trabajo de su autor y las técnicas utilizadas en el momento de su realización inicial, así como

comprender y hacer comprender mejor su contexto etnológico.

La animación virtual constituye también un medio de hacer explícitas algunas obras. Por ejemplo, la visita a las ruinas de la abadía francesa de Cluny se ve enriquecida con una animación tridimensional, merced a la cual el visitante puede forjarse una idea del gigantismo interior y exterior de los edificios ahora inexistentes. De la misma manera, la exposición *Nefertari Virtually Real*, diseñada en 1994 por el Getty Conservation Institute, permite que el visitante viaje en tiempo real a la tumba de Nefertari en el momento de su descubrimiento en 1904 y después de su restauración en 1992, comprenda los métodos de tratamiento utilizados para solucionar los problemas planteados por la conservación y descifre los jeroglíficos inscritos sobre la tumba. Por último, la animación virtual puede ser, además de un soporte pedagógico para los visitantes, un medio de promoción para conservar o restaurar un sitio o colección. En Rouen, por ejemplo, Jean-Louis Schulmann reconstituyó virtualmente un edificio descubierto durante las obras de construcción del metro de esta ciudad. Incluso antes de que puedan ver las piedras y los vestigios del sitio, los visitantes pueden percatarse de la importancia del hallazgo gracias a la animación. Para persuadir a la comunidad de la necesidad de prestar apoyo a un proyecto, se pueden incorporar algunos planos o vistas de la animación a diferentes soportes, tales como papel, audiovisuales o CD-ROM. También se puede obtener del programa informático planos para maquetas en volumen o compilaciones con otras animaciones. En todo caso, la imagen resulta ser más persuasiva que un texto en lo que respecta a la difusión de la información.

El objeto virtual

La infografía se está incorporando paulatinamente en las salas de los museos como una parte integrante de los mismos y no sólo como un mero soporte pedagógico. Los nuevos artistas de vanguardia crean animaciones virtuales tridimensionales

que hay que insertar en un espacio real o palpable. Algunos dicen que se trata de una nueva manera de explorar lo real, un mundo digital imaginario donde adquiere «forma» una nueva interpretación del sueño. A pesar del escepticismo con respecto a estas producciones, fascinan por su novedad y nuevo enfoque del movimiento. Pero, sobre todo, generan nuevas hipótesis místicas y formas originales de acercarse al público.

Catherine Ikam y Louis-François Fléri son los autores de *Message* (Mensaje), una obra realizada para la exposición denominada *Cités Cinés 2* (Ciudades-Cines 2), que se celebró en la colina de La Défense (París) en 1995. Se trata de un rostro en imagen de síntesis, tridimensional, que se anima, mira y habla al espectador a medida que éste se acerca. La interactividad entre espectador y artista llega a ser sobrecogedora. ¿Acaso sería fantasmagórico imaginar la presencia de guías interactivos políglotas en los museos, capaces de responder a las preguntas de los visitantes? ■

Informe de Marine Olsson, técnica en el Centre National d'Etude et de Recherche en Technologies Avancées (Dijon, Francia), responsable del estudio de factibilidad de los inventarios informatizado y fotográfico de las piezas de los museos de Borgoña y de su puesta en red.

Noticias de la profesión

El Centro Getty abre un espacio en la Web destinado a la educación artística

El Getty Center for Education in the Arts de los Estados Unidos de América acaba de lanzar *ArtsEdNet* un nuevo servicio interactivo para profesores de arte en la World Wide Web. *ArtsEdNet*, uno de los pocos espacios de la Web destinado a la enseñanza artística, ofrece dos aspectos innovadores sumamente útiles para los docentes: presenta más de 250 páginas de planes de cursos detalladamente elaborados y otros materiales relacionados con el currículo que se pueden utilizar en el aula; además, ofrece a los participantes la posibilidad de «dialogar» regularmente con artistas, historiadores y educadores de renombre. Asimismo, *ArtsEdNet* desempeña el papel de un foro de intercambio de información sobre un método de enseñanza global denominado *discipline-based art education (DBAE)* (Educación artística basada en disciplinas), que combina las cuatro disciplinas que contribuyen a la creación y la comprensión del arte —el arte de taller, la historia del arte, la crítica de arte y la estética— y que actualmente se enseña en más de 400 distritos escolares de los Estados Unidos de América. A partir de *ArtsEdNet* se puede acceder a otros servicios en materia de arte y educación existentes en Internet.

Dirección en línea:

<http://www.artsednet.getty.edu/>.

Dirección de correo electrónico:

artsednet@getty.edu.

Segunda Trienal de Asia y el Pacífico

La Queensland Art Gallery de Brisbane (Australia) será la anfitriona de la Segunda Exposición Trienal de Arte Contemporáneo de Asia y el Pacífico a fines de 1996. La primera, celebrada en el otoño de 1993, fue un acontecimiento sin precedentes que atrajo a más de 60.000 visitantes y reunió alrededor de 200 obras de arte recientes, incluyendo pinturas, esculturas, grabados, fotografías y muestras de arte interpretativo (*performance art*) y de arte decorativo (*installation art*). Participaron 76 artistas que representaron a

Australia, China, las Filipinas, Hong Kong, Indonesia, Japón, Malasia, Nueva Zelandia, Papua Nueva Guinea, República de Corea, Singapur, Tailandia y Viet Nam. En el marco de la Trienal 1996 se celebrará también una importante conferencia internacional.

Para obtener más información diríjase a:

Asia-Pacific Triennial
Queensland Art Gallery
P.O. Box 3686
South Brisbane
Queensland 4101 (Australia)
Tel.: (07) 840 73 18
Fax: (07) 844 88 65

Congreso del IIC de 1996

El 16º Congreso Internacional del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works tuvo lugar en Copenhague (Dinamarca), del 25 al 30 de agosto de 1996, en asociación con el Museo Nacional de Dinamarca. El congreso, que llevaba por título «La conservación arqueológica y sus consecuencias», ofreció nuevas perspectivas sobre la conservación de sitios y hallazgos arqueológicos, tanto terrestres como submarinos. Se prestó atención especial a cómo se han replanteado durante los últimos años las actitudes relativas a la conservación arqueológica, al hacerse patentes las consecuencias de los enfoques preexistentes. El idioma oficial de la conferencia fue el inglés.

Para obtener más información diríjase a:

IIC
6, Buckingham Street
Londres WC2N 6BA (Reino Unido)

Nuevas publicaciones

Illicit Traffic of Cultural Property in Africa. Publicación del Consejo Internacional de Museos (ICOM), París, 264 págs. (ISBN 92-9012-121-1). Disponible en el ICOM, UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15 (Francia).

Desde 1991, el ICOM y la División del Patrimonio Cultural Material de la UNESCO llevan a cabo un programa de

talleres regionales en todo el mundo cuyo propósito es alertar a los profesionales de los museos, los gobiernos y los funcionarios de las aduanas y de la policía sobre las amenazas de robo y pillaje de bienes culturales y poner en su conocimiento los medios disponibles para luchar contra este tráfico internacional en constante aumento. Esta nueva publicación reúne las ponencias presentadas por los participantes en los talleres celebrados en Tanzania en 1993 y en Malí en 1994, y describe además los esfuerzos desplegados por el ICOM, la UNESCO y la INTERPOL, así como por el Departamento de Información de los Estados Unidos de América, y relata las experiencias de varios conservadores de museos e investigadores europeos y estadounidenses que ilustran la colaboración indispensable para luchar contra este flagelo. El resultado es un panorama completo de la situación que padece el continente africano.

A Practical Handbook for Literacy Educators; A People's Museum; Practical Interventions for Basic-Skills Museum Visitors. Publicados por el Musée de la Civilisation, 85, rue Dalhousie, C.P. 155, Succursale B, Quebec (Canadá), 1995.

Estos tres folletos son el resultado de un proyecto del Musée de la Civilisation denominado «Alpha-Museum», cuyo objetivo es simplificar el acceso al museo a los adultos que participan en programas de alfabetización. Desde 1990, Año Internacional de la Alfabetización, el museo ha trabajado en cooperación con adultos y educadores de tres centros de alfabetización de Quebec en el diseño y la realización de un proyecto que sirva de puente para llegar a esa clientela especial, a fin de satisfacer mejor sus necesidades. Unos veinte educadores y casi doscientos adultos de once centros de alfabetización de Quebec participaron en la validación de los documentos producidos durante la realización del proyecto. *A Practical Handbook for Literacy Educators* (Un manual práctico para alfabetizadores) presenta las actividades de exploración contenidas en el documento informativo *A People's Museum* (Un museo popular), destinado a adultos que participan en

programas de alfabetización. Propone también actividades de aprendizaje que fomentan el descubrimiento y la exploración de los tesoros de otros museos e instituciones culturales de la región. El documento *Practical Interventions for Basic-Skills Museum Visitors* (Intervenciones prácticas para visitantes de museos que desean adquirir competencias básicas) está destinado a los guías de museos que deben atender habitualmente a personas que no saben leer ni escribir, y será útil para el personal de los museos y de otras instituciones culturales cuya clientela está constituida por personas que carecen de competencias básicas. El objetivo global de las tres publicaciones —y del mismo Proyecto Alfa— es desmitificar los museos en general, familiarizando a los adultos que participan en programas de alfabetización con el Musée de la Civilisation.

Standards for Touring Exhibitions. Publicado por la Museums and Galleries Commission, 16 Queen Anne's Gate, Londres SW1H 9AA (Reino Unido), 1995.

El objeto de esta publicación es ayudar a los museos y galerías de todo tipo y tamaño a organizar adecuadamente sus exposiciones itinerantes y mejorar su eficacia estableciendo normas para los préstamos a exposiciones, la organización de exposiciones itinerantes y el pleno aprovechamiento de las muestras. Aborda temas tales como el lugar que ocupan las exposiciones itinerantes en la política general de exposiciones, las investigaciones de mercado para identificar públicos potenciales, el concepto de «exposición» y la importancia de la investigación académi-

ca, el papel de la evaluación formativa en la realización de una exposición, la organización y la gestión de giras, el cronograma, la formulación del presupuesto y la recolección de fondos. También se exploran diversas cuestiones relacionadas con acuerdos, aspectos legales y el cuidado de las colecciones, así como sobre el diseño y la manipulación. Los múltiples estudios de casos que se presentan brindan al lector una gran cantidad de sugerencias prácticas.

Techné: La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations. Editado y publicado por el Laboratoire de recherche des Musées de France, 6, rue des Pyramides, 75041 Paris Cedex 01 (Francia).

Esta nueva publicación ilustrada, a la que se prevé dar una periodicidad anual, explora la aplicación de diversas ciencias al estudio del patrimonio cultural. Cada número aborda un tema determinado, vinculado a un acontecimiento notable. El primero, publicado en 1994, estuvo consagrado al pintor Nicholas Poussin, con motivo de la importante exposición de su obra en el Grand Palais de París. Destinada esencialmente a profesionales del mundo de los museos, científicos y arqueólogos, la revista constituye un foro en el que investigadores, conservadores, historiadores, artistas y filósofos pueden reflexionar acerca de las relaciones entre arte y ciencia. Además, presenta las conclusiones de las actividades del Laboratoire de recherche des Musées de France, sito en el Louvre. Se publica en francés, con resúmenes y leyendas de las fotografías en inglés. ■

Llamamiento a contribución

Museum International solicita sugerencias y artículos de interés para la comunidad museológica internacional. Las propuestas de artículos individuales o de temas para la realización de estudios o investigaciones especiales deben ser enviados al Jefe de Redacción, *Museum International*, UNESCO, 1, rue Miollis, 75015 París (Francia). Se promete una pronta respuesta.

museum internacional

Museum Internacional es una revista publicada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Esta publicación trimestral constituye una tribuna internacional de información y opinión sobre todo tipo de museos, destinada a impulsar a los museos en todas partes. Las ediciones en español y francés se publican en París, la edición en inglés se publica en Oxford, la edición en árabe se publica en El Cairo y la edición en ruso en Moscú.

N.º 191 (vol. 48, n.º 3, 1996)

Portada:

Interior del Museo Dalí en Figueras,
España.
© M. Moldoveanu

Contraportada:

Interior de la Galería Marianne North.
Reproducido con la autorización del Royal
Botanic Gardens, Kew.

Directora de la publicación:

Milagros Del Corral Beltrán
Jefe de redacción: Marcia Lord
Asistente de redacción: Christine Wilkinson
Iconografía: Carole Pajot-Font
Redactor de la edición árabe: Fawzy Abd
El-Zaher
Redactora de la edición rusa:
Tatiana Telegina

COMITÉ CONSULTATIVO DE REDACCIÓN

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

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

© UNESCO 1996

CPPAP n.º 74565

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

CORRESPONDENCIA

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

SUSCRIPCIONES

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

Tarifas de suscripción para 1996

Instituciones: 436 francos franceses
Individuos: 216 francos franceses

Números sueltos

Instituciones: 130 francos franceses
Individuos: 64 francos franceses

Países en desarrollo

Tarifas de suscripción para 1996

Instituciones: 198 FF
Individuos: 126 FF

Números sueltos

Instituciones: 55 FF
Individuos: 39 FF

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

Un mundo de libros



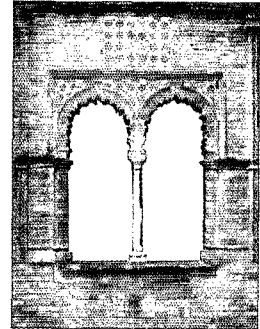
COLONIA DEL SACRAMENTO Patrimonio Mundial

El Barrio histórico de Colonia del Sacramento, en Uruguay, fue uno de los veintinueve nuevos bienes culturales y naturales incriptos en la Lista del Patrimonio Mundial en diciembre de 1995. Al evocar la historia de esta implantación urbana fundada por los portugueses en 1680 sobre el ancho Río de la Plata, este libro hace revivir las conquistas, las alianzas y la trama de influencias culturales mutuas que dieron vida a este sitio considerado ahora un bien de 'valor universal excepcional'. El libro *Colonia del Sacramento. Patrimonio Mundial*, ilustrado con más de 150 fotografías a todo color, cuenta con trabajos de los reconocidos historiadores uruguayos Marta Canessa de Sanguinetti y Fernando Assunção y con un estudio histórico preparado por Antonio Cravotto.

304 pp., fotografías en color, 360 FF (ref. 003295-6)

EL ARTE MUDÉJAR

Con predominio de arte islámico y cristiano, el mudéjar, surgido en la España medieval, constituye un nuevo modo expresivo, una simbiosis armónica de los elementos que lo componen. Es, por consiguiente, un arte mestizo, producto de una sociedad en la que convivían cristianos, judíos y musulmanes, que dejó su impronta en iglesias, sinagogas y mezquitas. Coordinado por Gonzalo Borrás Gualis, este importante trabajo ofrece una visión muy completa del arte mudéjar, con contribuciones de eminentes especialistas, bellas ilustraciones de monumentos del arte mudéjar y mapas explicativos de la geografía de este arte en España y en América. **270 pp., fotografías, mapas, 330 FF (ref. 303248-5)**



ATLAS DE LAS LENGUAS DEL MUNDO EN PELIGRO DE DESAPARICIÓN

Aunque el fenómeno de la desaparición de las lenguas es conocido, el estudio sistemático a escala mundial es muy reciente y la tarea de describir y grabar las lenguas antes de su extinción está en sus comienzos. Este pequeño estudio, preparado por Stephen Wurm, describe sucintamente el fenómeno de la muerte de las lenguas, informa sobre los esfuerzos que la comunidad científica, con la cooperación de la UNESCO, realiza para describir, grabar e introducir las lenguas amenazadas en una base de datos, y presenta un atlas de lenguas en peligro de desaparición identificadas y que corresponde al estado actual de la investigación.

37 pp., mapas, 70 FF (ref. 303255-8)



SILVA, POESÍAS

Esta edición bilingüe (español/francés), que se publica en ocasión del primer centenario de la muerte de José Asunción Silva, aspira a darle la audiencia que se merece en una lengua que él mismo practicó con soltura. Originalmente proyectada como una traducción de su principal producción poética - *El libro de versos* y *Gotas amargas* - la presente edición se ha enriquecido con los testimonios contemporáneos de Gabriel García Márquez y de Alvaro Mutis. De la difusión y la influencia que Silva tuvo en las letras hispánicas desde que se conoció su trágica muerte, esta edición reúne tres testimonios: el de Miguel de Unamuno, el de Juan Ramón Jiménez y el de Pablo Neruda. **264 pp., 80 FF (ref. 003333-2)**

