

Museum

No 155 (Vol XXXIX, n° 3, 1987)

El Museo y la comunidad

Museum, sucesora de *Mousetion*, es una revista publicada en París por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Publicación trimestral. Una tribuna internacional de información y reflexión sobre todo tipo de museos.

N.º 155, 1987



Pieter Brueghel (1564-1638),
Bauernkirmes (detalle), Alte Galerie, Berlín.

Redactor:
Redactora Adjunta: Marie-Josée Thiel
Ayudante de Redacción: Christine Wilkinson
Diseño gráfico: Georges Servat
y George Ducret

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN

Om Prakash Agrawal, India
Azedine Bachaouch, Túnez
Fernanda de Camargo e Almeida-Moro,
Brasil
Patrick D. Cardon, secretario general del
ICOM, *ex-officio*
Gaël de Guichen, ICCROM
Alpha Oumar Konaré, Malí
Jean-Pierre Mohen, Francia
Luis Monreal, España
Syeung-gil Paik, República de Corea
Michel Parent, ICOMOS
Paul Perrot, Estados Unidos de América
Lise Skjøth, Dinamarca
Vitali Souslov, Unión de Repúblicas
Socialistas Soviéticas

© Unesco 1987
Impreso en los Países Bajos por
Smeets Offset (NBI) bv, 's-Hertogenbosch

Los autores son responsables de la elección y presentación de los datos contenidos en sus artículos y de las opiniones vertidas en ellos, las cuales no coinciden forzosamente con las de la Unesco ni comprometen a la Organización.

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

Correspondencia:
Redactor, *Museum*,
Unesco, 7 Place de Fontenoy
75700 París, Francia

Suscripciones:
División de Periódicos y
del Correo de la Unesco
Unesco
1, rue Miollis
75015 París, Francia

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

Fe de errata

En la nota biográfica que acompaña el artículo de Max Kunze titulado "La nueva presentación de las antigüedades griegas y romanas en el Pergamonmuseum de Berlín" (*Museum*, n.º 154) se deslizó un error. Max Kunze nació en Berlín, República Democrática Alemana.

El museo y la comunidad

Editorial

F. Atkinson	<i>El Museo al Aire Libre de Beamish</i> 132
M. L. Nigam	<i>Cómo llegar a la comunidad: el Museo Salar Jung de Haiderabad, India</i> 139
M. R. Schärer	<i>El Alimentarium: un nuevo museo de la alimentación</i> 145
M. Yamaguchi	<i>Las actividades educativas e informativas del Museo Nacional de Tokio</i> 152
J. O. J. Vanden Bossche	<i>El Museon en una nueva perspectiva</i> 157

EVOLUCIONES

M. Ohlsen	<i>Los Museos Nacionales de Berlín y la celebración del 750.º aniversario de la ciudad</i> 162
D. McIntyre	<i>La evolución de los museos australianos desde los años setenta</i> 169
A. Decrosse, J. Landry y J. P. Natali	<i>Explora: las exposiciones permanentes de la Ciudad de las Ciencias y la Industria de La Villette</i> 176

CRÓNICA DE LA FMAM

E. Moneo	<i>El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida</i> 192
----------	---

ESTUDIOS DE CASOS

T. L. Mora y E. O. Becerra	<i>Un museo en desarrollo: el Museo Naval de Venezuela</i> 197
L. Azcue	<i>El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid</i> 201
M. Pabich	<i>En busca de un nuevo emplazamiento para el Museo de Bellas Artes de Lodz</i> 205

CRÓNICA

G. F. MacDonald	<i>El futuro de los museos en la comunidad mundial</i> 209
-----------------	--

Créditos de las fotos

2-12: Beamish North of England Open Air Museum, Stanley, County Durham, Reino Unido; 43-47: Museon, La Haya; 48-56: Staatliche Museen wu Berlin, RDA; 57-66: Patrick Baker, Western Australian Museum; 77-81: Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, España; 89-94: Carlos Manso.

Editorial

Al exhibir todo aquello que es representativo del pasado de una comunidad, los museos nos llevan a preguntarnos por la situación actual de esa comunidad y despiertan en nosotros la aspiración de un porvenir mejor. El presente de hoy es el pasado de mañana y los museos deben forzosamente reflejar la cultura contemporánea si quieren seguir siendo útiles. De lo contrario, la comunidad reaccionará con el mismo desagrado del poeta galo Dylan Thomas, que al entrar a un museo de su ciudad y ver los pájaros embalsamados amontonados en vitrinas atestadas y las etiquetas ajadas que acompañaban los fósiles en ruinas exclamó: "¡Hay que mandar este museo al museo!". Hoy en día el museo de su ciudad habrá seguramente cambiado, pero la afirmación sigue siendo válida.

Antiguados, sin originalidad, aburridos, monótonos, polvorientos e inútiles, en algunos países ciertos museos no tienen ya nada que ver con la sociedad a la que suponen servir. Esto lo saben todos los museólogos y por eso luchan encarnizadamente, cada uno a su manera, por poner verdaderamente término a ese estado de cosas, lucha que se traduce por la ampliación del acceso del público a las colecciones y por la apertura a las exigencias de los usuarios, a los que se presta un oído más atento. En los países en los que, comparados con otros, el nivel y el sistema de educación son prácticamente inexistentes o, cuando menos, bajos e irregularmente repartidos, la necesidad de acceder a los museos es también grande, pero, evidentemente, la satisfacción de esta necesidad es más difícil de alcanzar y exige una atención particular a nivel local.

Prestar atención a los usuarios quiere decir ante todo plantearse la necesidad de saber quiénes son esos usuarios, sin que para ello haya sin embargo que ir muy lejos, porque los museólogos conocen la respuesta desde hace ya mucho tiempo: los eruditos, los conocedores, los profanos especializados en el campo de su incumbencia, los grupos escolares, las familias, los niños curiosos... toda la humanidad se encuentra allí representada. Con las variaciones propias del lugar y de la época, ellos constituyen el público.

Vox populi, vox dei, el usuario es el depositario del poder supremo. Hay que instruirlo, divertirlo y aprender a conocerlo. Hay que salir a su encuentro, hay que cortejarlo hasta ganar sus favores y, cuando esto sucede, hay que aprender a conservarlos renovándose constantemente y dando a luz exposiciones y galerías que apelen a todas las técnicas museológicas imaginables para sostener su interés y mejorar el diálogo. Entonces y sólo entonces los museos podrán atravesar el desierto de las técnicas de la información y el río de las estadísticas para entrar finalmente en la tierra prometida: el museo al servicio de la comunidad.



El Museo al Aire Libre de Beamish

Frank Atkinson

Nacido en Barnshire en 1924, dirige el Museo al Aire Libre de Beamish, al norte de Inglaterra, del cual fuera inspirador. Anteriormente fue director del Museo de Bowes en el castillo de Barnard y también de los Museos de Halifax. Ha publicado trabajos sobre temas como la industria lanera de Halifax, la explotación carbonera, la artesanía y las actividades rurales del norte de Inglaterra. En 1971, la Universidad de Newcastle-upon-Tyne le confirió el título de licenciado en letras *honoris causa*. Presidente de la Asociación de Museos en 1975, recibió en 1980 la Orden del Imperio Británico por la labor realizada en Beamish.

En 1986, el Museo de Beamish fue designado Museo Británico del Año. En este artículo se examina su evolución, desde la concepción y los inicios hasta la situación actual. La primera definición que podría darse de Beamish es que se trata de un museo que procura conservar los vestigios del modo de vida típico del pasado reciente del norte de Inglaterra y que intenta presentarlos a los visitantes utilizando la fórmula del museo al aire libre (figura 2).

Sin embargo Beamish es algo mucho más importante: se trata del primer museo inglés financiado y administrado por un consorcio de concejos locales y es probablemente también el primer museo al aire libre en el que se intenta presentar una imagen "en relieve" de la historia social e industrial de una región. En efecto, todos los aspectos de la vida del noreste de Inglaterra (industriales, urbanos y rurales) han sido recreados e integrados en Beamish.

El museo intenta además presentar una imagen completa, a escala regional, de una actividad dada en un momento dado. No se trata de un museo de colecciones comparativas. Si lo que el visitante desea es estudiar un aspecto muy peculiar, como la evolución de la explotación del carbón, por ejemplo, es mejor entonces que vaya a un museo tecnológico de tipo más tradicional. Beamish es un museo que intenta no tanto "educar" como "evocar" y que se esfuerza por dar "un panorama realista de lo que fue la vida en el noreste de Inglaterra" en una época determinada: las postrimerías del siglo XIX y los primeros años del siglo XX.

Beamish se propone entonces dos funciones fundamentales: por un lado, incitar al visitante extranjero a conocer la región y, por otro, invitar a la población

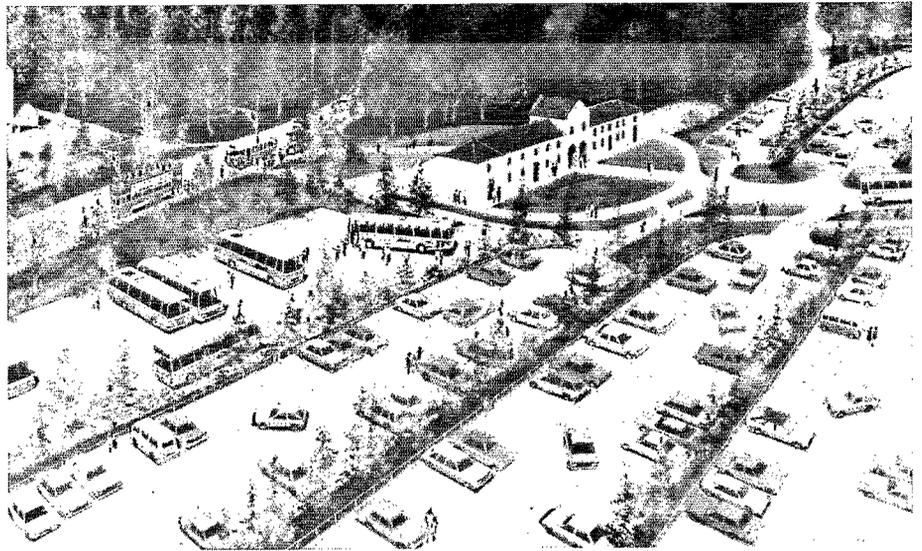
local a considerar todo lo que constituye el patrimonio histórico del noreste de Inglaterra desde un punto de vista nuevo y a buscar en la región otros lugares dignos de interés.

Pero Beamish no representa una innovación sólo en este sentido, sino que también lo es por su enfoque de la rentabilidad: sin dejar de satisfacer a los visitantes, el museo lleva a cabo una política comercial dinámica, administra un establecimiento comercial floreciente y realiza un considerable esfuerzo publicitario.

Nacimiento de una idea

En 1958 el Comité Museológico del Condado de Durham recibió un informe en el que se recomendaba que se reunieran testimonios de la historia de la vida cotidiana, a fin de presentarlas a su debido tiempo en el marco de un museo al aire libre. La idea fue aceptada y empezaron a formarse colecciones que se centralizaban en el Museo de Bowes, cuya administración acababa de ser confiada al Concejo del Condado. Una nueva etapa importante fue franqueada en 1966, cuando se decidió que el proyecto se extendería al ámbito regional. Tras una reunión general de todas las autoridades locales del noreste, se creó un grupo de trabajo sobre el tema y luego, en 1968, se creó el primer Comité Mixto. Tras muchas vicisitudes, en febrero de 1970 los representantes de ocho administraciones locales firmaron un convenio colectivo: los concejos de los Condados de Durham y Northumberland y los concejos municipales de Darlington, Gateshead, Hartlepool, Newcastle y South Shields and Teeside, a los cuales se uniría posteriormente el Concejo de Sunderland. Con el fin de construir un mu-

2
EL MUSEO AL AIRE LIBRE DE BEAMISH, al norte de Inglaterra. Vista del nuevo centro de recepción y del área de aparcamiento.



seo, el "Consejo del Carbón" cedió un terreno de ciento veinte hectáreas situado en Beamish, Condado de Durham, a unos doce kilómetros al suroeste de Newcastle-upon-Tyne.

Los primeros años

Frank Atkinson ha estado asociado al proyecto desde el principio. Primero como responsable del Servicio de Museos del concejo del Condado de Durham, en 1958, y luego como consejero museográfico del grupo de trabajo inicial, fue él quien propuso un museo al aire libre. En agosto de 1970 tomó posesión del cargo de primer director del Museo Regional. Las colecciones ya constituidas fueron

inmediatamente trasladadas a Beamish donde se acondicionaron las primeras ochenta hectáreas destinadas al museo, las cuales incluían una parte del Ayuntamiento que habría de utilizarse tanto para montar las primeras exposiciones como para alojar los servicios administrativos.

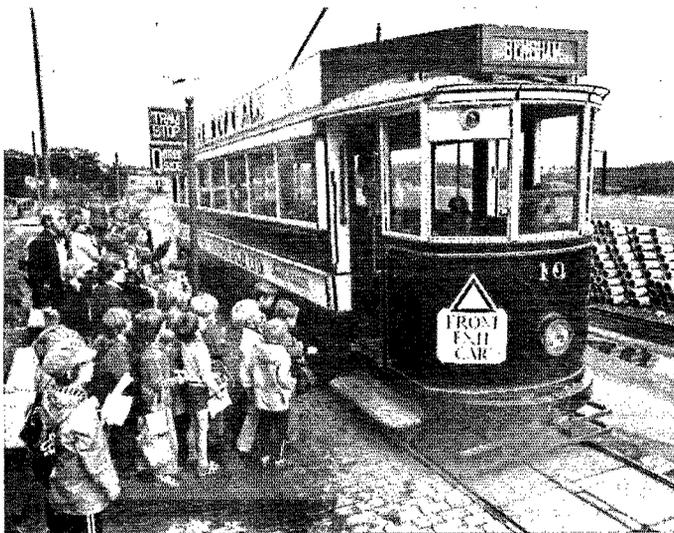
En el verano de 1971, el Ayuntamiento de Beamish abrió sus puertas durante veinte fines de semana consecutivos para presentar la exposición preliminar *Beamish: nacimiento de un museo*, que atrajo cincuenta mil visitantes. Al año siguiente Lord Eccles inauguró una exposición más importante, a la que se sumaba una hilera de viviendas preservadas en el lugar que se abrieron provisionalmente al público. Durante la temporada se organi-

zaron también otras manifestaciones y un alfarero y un impresor se instalaron en el museo de modo permanente.

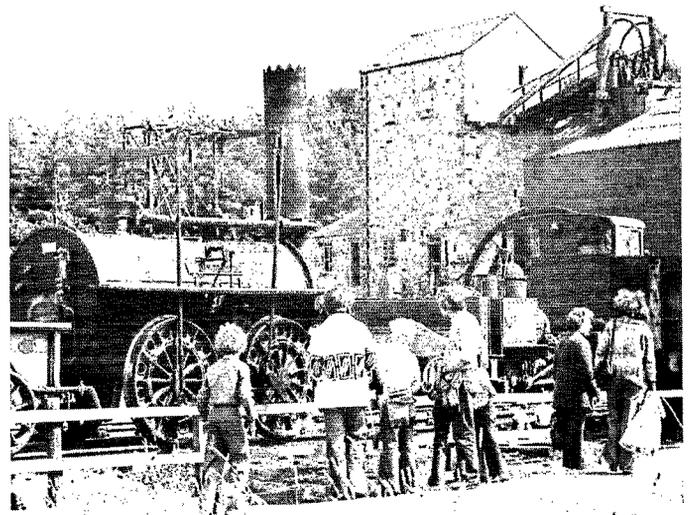
En 1973, el museo abrió por primera vez al público una parte de sus instalaciones al aire libre, particularmente una sección de la línea de tranvía, que funcionaba dentro de un circuito reducido (figura 3). La adquisición de la Beamish Home Farm permitió abrir al público una parte de las instalaciones de la granja y la noria previamente restaurada.

La expansión de los años setenta

A fines de los años setenta se ultimaron numerosos proyectos. En 1975 se puso en servicio una réplica de la locomotora a



3
Los visitantes pueden recorrer en tranvía un tramo de casi un kilómetro.



4
Esta reproducción tamaño natural de la *Locomotion*, primera locomotora a vapor de George Stephenson (1825) está en perfecto estado de funcionamiento y constituye una de las atracciones de la "zona carbonera" de Beamish.

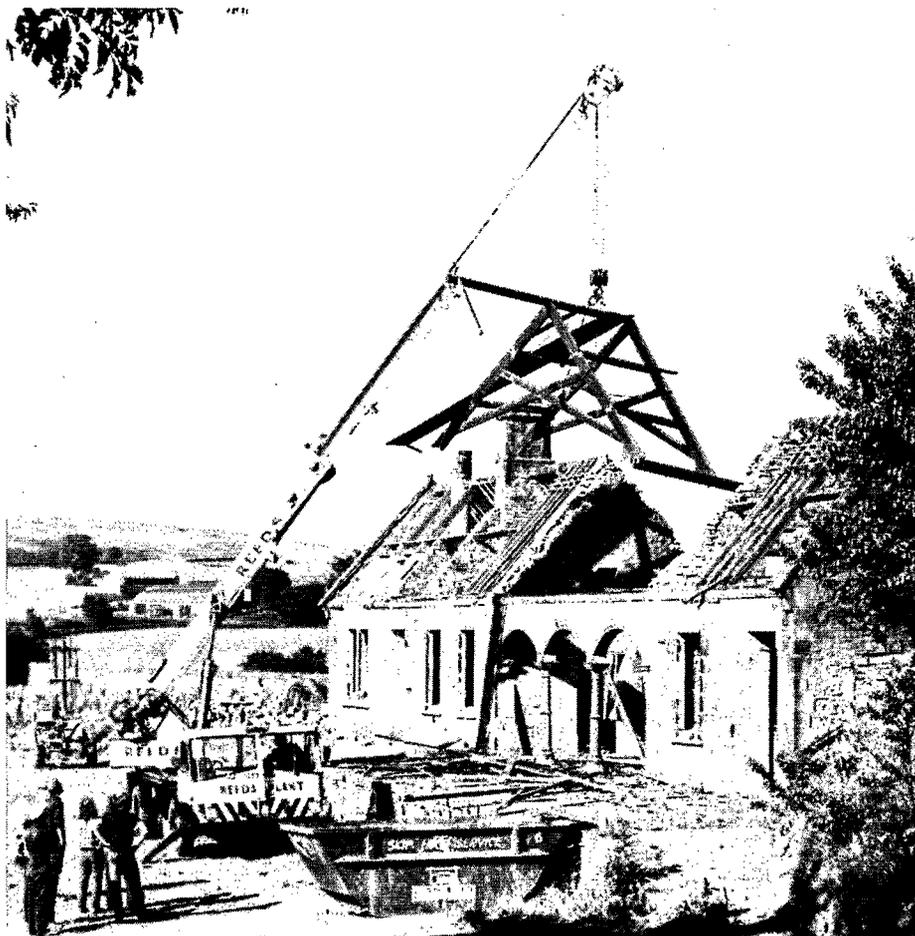


5
Un trecho de la "Calle Mayor de 1920"
reconstruida en Beamish.



7
La locomotora de vapor de la estación de
Rowley, reconstruida en Beamish.

6
La estación de Rowley, que fuera
desmontada y posteriormente reconstruida
en Beamish.



vapor Stephenson para conmemorar el 150.º aniversario de la primera línea de ferrocarril entre Stockton y Darlington (figura 4). Al año siguiente se inauguró oficialmente un kiosco de música abandonado que databa de la época victoriana y que había sido recuperado en un parque público de la vecina ciudad de Gateshead. Éste fue el embrión de la que después sería la "sección urbana" del museo al aire libre (figura 5). Entre 1973 y 1975, la estación de Rowley, que unos años antes había sido definitivamente abandonada por la Red de Ferrocarriles Británicos,

fue desmontada y reconstruida en el área del museo, tal como debía haber sido hacia 1910 (figura 6). La estación fue oficialmente reabierta en 1975 por Sir John Betjeman, poeta y especialista apasionado de la época victoriana (figura 7). Los visitantes son recibidos por una presentación audiovisual sumamente animada, *Aquí empieza Beamish*, en un centro inaugurado en 1976. No es de extrañar que el número de visitantes aumentara entonces de modo espectacular y llegara ese año a los doscientos mil.

1976 fue también el año en que se ini-

8
El consultorio del dentista de Revensworth Terrace, reconstruido en la "Calle Mayor de 1920" de Beamish.

ciara una interesante colaboración con la Comisión de Servicios para la Mano de Obra, en el marco de un programa de creación de empleos encaminado a luchar contra la creciente desocupación en la región. Los empleados contratados con arreglo a dichos planes han desempeñado, y siguen desempeñando, un papel esencial en todos los programas relacionados con la ampliación y mejora del lugar, la demostración, la catalogación, las presentaciones audiovisuales y las actividades pedagógicas.



La expansión de los años ochenta

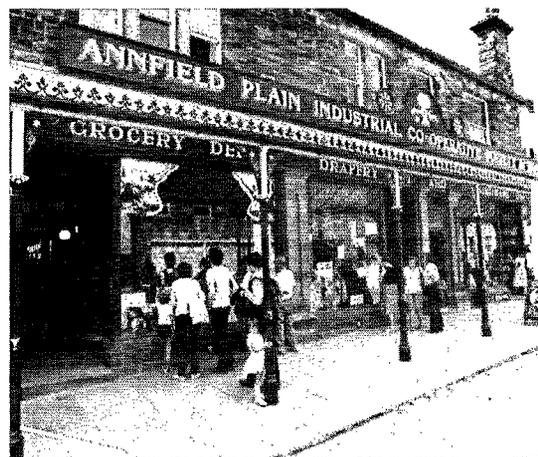
La "sección urbana" se desarrolló en los años ochenta, a partir de una hilera de casas en ruinas, típicas de la clase media, recuperadas en Ravensworth Terrace, cerca de Gateshead, y reconstruidas en Beamish para representar el bufete de un abogado, el consultorio de un dentista y su lujoso domicilio en la casa de al lado (figura 8). Calle abajo puede verse una típica taberna victoriana, junto a una caballeriza y una papelería. Al otro lado de la calle se levanta un almacén de cooperativa procedente de la ciudad de Annfield Plain, situada no lejos de allí. La tienda comprende tres departamentos representativos y perfectamente determinados: alimentación, ferretería y mercería (figuras 9 y 10). También se reconstituyeron las instalaciones urbanas de una calle del noreste tal como era hacia 1925 y el tranvía, cuyos rieles corren ahora sobre adoquinado, no sólo lleva al visitante a las otras secciones del museo, sino que es en sí mismo representativo de la importancia que tuvo ese medio de transporte en aquella época.

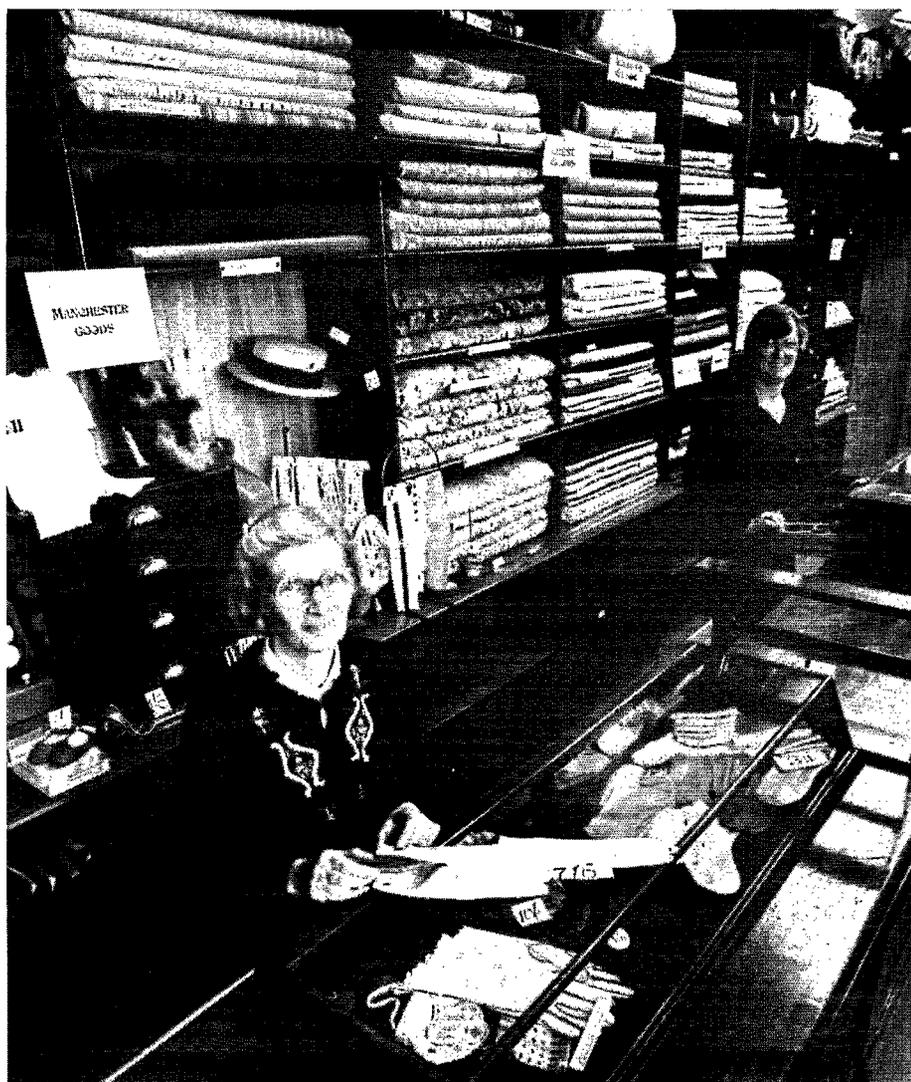
Las colecciones

Las colecciones empezaron a constituirse en 1958, en una época en que no existía ningún museo social o industrial en el Condado de Durham. El objetivo era crear colecciones que permitieran presentar la cultura material característica de un área bien determinada (en este caso la región del noreste, relativamente aislada y particular por tantas razones) en un periodo que abarcara las tres o cuatro últimas generaciones. Sólo debían excluirse de esta labor de acopio los especímenes de historia natural y el material relacionado con la historia marítima.

La zona de colecta del Beamish corresponde geográficamente a los cuatro concejos de condado de Northumberland, Tyne and Wear, Durham y Cleveland. De inmediato resultó evidente que debíamos apresurarnos si queríamos crear colecciones regionales verdaderamente representativas, ya que hasta entonces en el condado no se había llevado a cabo prácticamente ninguna labor de acopio de materiales de los siglos XIX o XX. En 1966, se extendió la zona representada hasta abarcar toda la región del noreste.

9
El almacén de la cooperativa en la "Calle Mayor de 1920" de Beamish.





10 Interior de una mercería de los años veinte, reconstituido en Beamish.

Desde 1960 y hasta principios de los años setenta, el noreste gozó de una relativa prosperidad que hizo que todos los aspectos de la vida de la región experimentaran una rápida transformación. Era necesario entonces reunir con toda urgencia los testimonios todavía disponibles, antes de que desaparecieran definitivamente. Se aplicó entonces el principio del “acopio no selectivo”, es decir, se aceptaban todos los objetos donados, fueran cuales fueren su tamaño o sus características. Esta política partía del supuesto de que más valía acopiar y conservar materiales, aun cuando no correspondieran exactamente a las necesidades específicas del museo, que permitir que desaparecieran para siempre. En esta fase sólo se disponía de información verbal o de documentación elemental. Se estableció un sencillo sistema de fichas para el tratamiento y la recepción del material, velando siempre por que se agradeciera al donante su contribución. La participación y el entusiasmo del público desempeñaron un papel determinante en el éxito del museo: bien puede decirse en este caso que las co-

lecciones son realmente “del pueblo, por el pueblo y para el pueblo”.

Gracias a las exposiciones itinerantes y a la intervención de la prensa local se incitó al público a enriquecer las colecciones. El resultado de esta campaña es un asombroso conjunto de documentos de la historia social, sin equivalente en Inglaterra por su amplitud y diversidad, ya que comprende más de un millón de piezas.

Una labor de acopio realmente selectiva sólo podía llevarse a cabo tras un análisis completo de la zona estudiada, de su cultura y su estilo de vida. Ni qué decir que ese objetivo era irrealista en el caso de la región del noreste: no era posible dedicar varios años a una investigación fundamental exploratoria. De modo que sólo quedaba una opción: acopiar sin discriminación alguna todo lo que se ofrecía. Finalmente, ésta podía ser la ocasión de descubrir materiales inesperados, cosa que no dejó de ocurrir: se comprobó así, por ejemplo, que un número considerable de objetos eran originarios del noreste, como la *Midgy lamp*, una pequeña lámpara de llama abierta utilizada en las minas sin riesgo de grisú de la cuenca carbonífera de Durham, o la cama llamada *Dess bed*, mueble típico de las casas de mineros de principios de siglo. Algunas técnicas artesanales locales están ahora muy bien representadas en las colecciones del museo: Beamish posee, por ejemplo, la mejor colección de colchas de todos los museos provinciales y una colección no menos importante de estandartes de las cofradías mineras. El cooperativismo desempeñó siempre un papel fundamental en el noreste; de ahí que el museo dé gran importancia al acopio de todo tipo de documentación relacionada con dicho movimiento. No es de extrañar, claro está, que el ritmo de la colecta sea ahora algo más lento, ya que se está intentando clasificar y completar el material teniendo en cuenta las principales lagunas. Este enfoque ecuménico ha permitido también crear un archivo fotográfico excepcional de más de cien mil negativos, el más importante del norte de Inglaterra, utilizado con mucha frecuencia por investigadores, estudiantes, editores y medios de comunicación, a quienes el museo proporciona copias cuando se le solicitan.

Administración y financiación

Tras una reforma administrativa, en abril de 1974 el Comité Mixto inicial fue substituido por una nueva comisión representativa de los cuatro nuevos concejos de los condados de Cleveland, Durham,



11 Jóvenes visitantes asisten a la cocción del pan en el horno de carbón de una vivienda minera de Beamish.

Northumberland y Tyne and Wear, responsables en adelante de la administración del museo. Esta comisión siguió funcionando hasta la supresión del Condado de Tyne and Wear en 1986. Los concejos de distrito del Condado Metropolitano se hicieron entonces cargo de las responsabilidades y de la parte de financiación correspondientes a Tyne and Wear.

El museo es parcialmente financiado por la Comisión Mixta, pero una proporción muy considerable de su presupuesto —un 60%— procede hoy en día de la venta de las entradas y de los beneficios comerciales de la tienda, el restaurante y la cafetería del museo. Los administradores se han fijado como objetivo acrecentar al máximo los ingresos y rentabilizar la gestión de este extenso complejo de unas cien hectáreas. Las inversiones de capital, que representan actualmente más de seis millones de libras, provienen de subvenciones de diversos organismos oficiales de financiación, como el Fondo de Desarrollo Regional de la Comunidad Europea, la Comisión para las Zonas Rurales y la Oficina de Turismo, sin olvidar la pro-

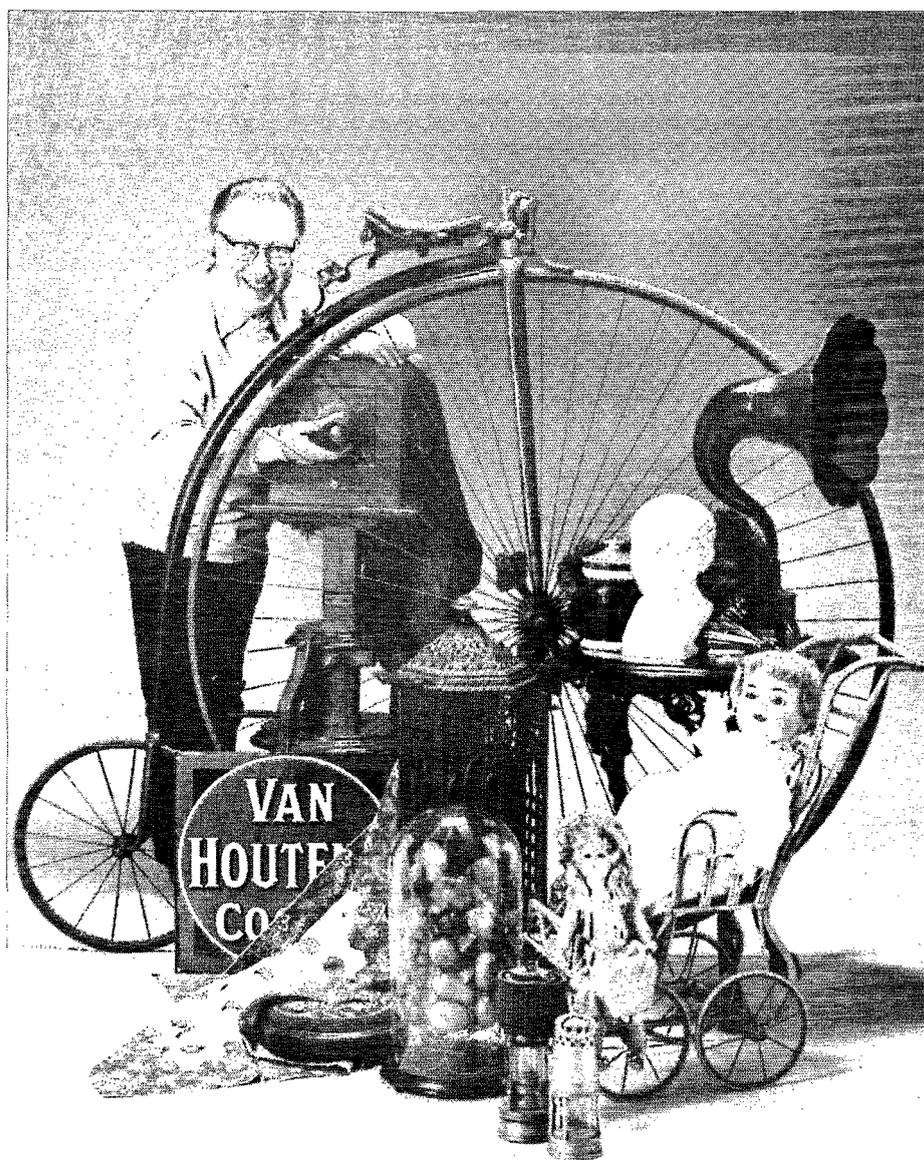
pia Comisión Mixta. Para acrecentar sus recursos, el museo ha creado el Beamish Development Trust, cuyo director está encargado de la recaudación de fondos. Este organismo ha contribuido eficazmente a obtener donativos y acuerdos de cooperación con diversas fundaciones y empresas nacionales, algunas de ellas con implantación local.

Beamish: una experiencia para los visitantes

Desde el primer momento Beamish gozó de una excelente reputación. Las colecciones suscitaban siempre el entusiasmo de la prensa, que de inmediato vio en ellas algo que realmente podía despertar el interés del gran público.

Las cifras de frecuentación no dan una idea cabal del alcance de la participación del público en la vida del museo, aunque hay que señalar que los cincuenta mil visitantes que recibiera en su primer año de existencia han hecho de Beamish la segunda atracción turística del noreste de

12
Frank Atkinson, director del Museo de Beamish, con algunas piezas de sus colecciones.



Inglaterra, después de la Catedral de Durham. No hay que olvidar tampoco que el 60% de los ingresos anuales de Beamish proviene de las entradas pagadas por los visitantes.

Este éxito se explica, en parte, por el tipo de experiencia que pueden vivir en Beamish, ya que el museo no sólo intenta reunir en un solo lugar diferentes aspectos de la vida del noreste de Inglaterra, sino que también procura integrar cada uno de ellos en un ambiente realista y convincente, para lo cual cada detalle cobra una importancia capital.

La calle de una ciudad minera, por ejemplo, ha sido reconstruida en la sección dedicada a la explotación del carbón, con sus jardines, sus patios traseros y su mobiliario característico. Pero la labor de interpretación del pasado no se limita al decorado exterior: al entrar en la casa, el visitante encuentra al gato ronroneando junto a la estufa de carbón, siente el olor del pan que acaba de salir del horno y

sorprende al ama de casa fabricando la tradicional estera de lana o preparando otra horneada de pan (figura 11). Muchos objetos y actividades del museo forman parte todavía de la memoria viva de los visitantes de más edad, que constituyen así un vínculo imponderable con los más jóvenes, a los que incluso consiguen comunicar su propia nostalgia. De ahí que uno de los lemas publicitarios del museo sea "las hectáreas de la nostalgia".

Esta voluntad de realismo planteó más de un problema cuando se quiso reconstituir el almacén de la cooperativa tal como era en 1925, criterio que llevaba necesariamente a dar a los objetos el aspecto de mercancías nuevas y obligaba a su restauración y a la reproducción de las etiquetas y envolturas de los originales del museo.

La granja es una auténtica explotación de comienzos de siglo que se ocupa especialmente de la preservación de especies poco comunes, como el ganado vacuno

de cuernos cortos de Durham, que corre el riesgo de desaparecer debido a su rápida substitución por especies más recientes.

En síntesis, puede decirse que Beamish es una combinación equilibrada entre el deseo de distraer a los visitantes y el trabajo museográfico efectuado "entre bastidores": el acopio, la conservación y la presentación del patrimonio histórico reciente de la región (figura 12).

Al dejarse llevar por la dulce nostalgia que se desprende del museo, el visitante absorbe, como si fuera una píldora azucarada, una buena dosis de saber histórico que en otras circunstancias probablemente rechazaría. ■

[Traducido del inglés]

Cómo llegar a la comunidad:

el Museo Salar Jung de Haiderabad, India

Mohan Lal Nigam

Nació el 3 de agosto de 1933 en Banda, en el Estado de Uttar Pradesh, India. Se licenció y doctoró en la Universidad de Lucknow. En 1962 estuvo en el Reino Unido en calidad de becario del Commonwealth y obtuvo su diploma en museología (AMA). Es miembro de la Royal Asiatic Society of Great Britain. De 1956 a 1959 fue profesor en la Universidad de Lucknow y en 1964 entró al Museo Salar Jung de Haiderabad, del que fue nombrado director en 1975. Redactor en jefe de la All India Museums Associations de 1981 a 1985, desde entonces es su presidente. Miembro activo del Comité Nacional para el ICOM, ha publicado diez libros y unos cuarenta artículos en revistas de la India y el extranjero.

Después de la independencia en 1947, el movimiento museológico de la India adquirió especial importancia. Los nuevos objetivos socioeconómicos y las nuevas prioridades definidas por el Gobierno para promover el desarrollo general de todo el pueblo y de todas las clases sociales han dado una nueva dimensión a la misión de los museos del país. Los grandes progresos científicos y tecnológicos registrados en la India están cambiando el perfil de su economía, por una parte, y creando un nuevo orden social por otra, al eliminar normas y valores sociales ancestrales, anunciando así una nueva revolución social que avanza silenciosa e ininterrumpidamente.

La gran circulación monetaria y la reciente evolución de los medios de transporte y comunicación han dado a la población rural de la India una mayor movilidad. De igual modo, los medios de comunicación modernos, tales como la red nacional de radio y televisión All India Television & Radio, el cine y la prensa escrita despiertan la conciencia del pueblo en general y hacen que conceda mayor importancia a su cultura. Así lo testimonia el impresionante número de personas de todas las edades y clases sociales que visitan diariamente los museos y galerías de arte de la India, haciendo su trabajo más estimulante pero también más difícil. Para poder hacer frente a las nuevas circunstancias, los museos indios han tenido que redefinir más claramente su papel y elaborar nuevas estrategias y nuevos programas aptos para satisfacer las exigencias y los deseos de este nuevo público no especializado.

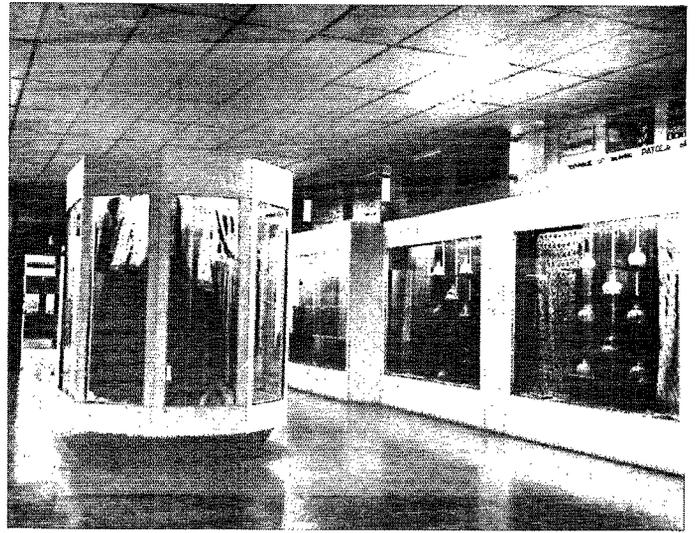
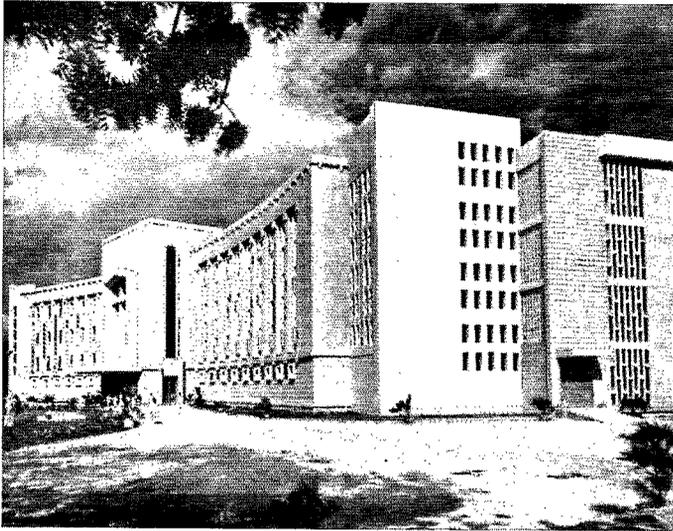
¿Quiénes son estos visitantes ocasionales? ¿Cuáles son sus necesidades, sus ideales y sus aspiraciones sociales y culturales? ¿Cómo harán los modernos museos

indios para satisfacerlos? ¿Qué pueden hacer los museos indios para lograr una mejor relación con el público local? En este artículo se intenta ofrecer respuestas plausibles a algunas de estas cuestiones, tomando como ejemplo los nuevos programas educativos y culturales concebidos por el Museo Salar Jung de Haiderabad para responder a las nuevas necesidades.

En 1961 el Museo Salar Jung de Haiderabad fue declarado "institución de interés nacional" en virtud de una ley parlamentaria (figura 13). Las vastas y variadas colecciones del difunto Nawab Mir Yousuf Khan, más conocido con el nombre de Salar Jung III, forman el núcleo del museo que es esencialmente un museo de arte que alberga unas cuarenta y ocho mil piezas poco comunes originarias de la India y Occidente, Medio Oriente y Lejano Oriente. Más de cuatro mil personas visitan diariamente sus salas y su biblioteca. Institución de importancia nacional y museo más popular del país, desde hace más de diez años el Salar Jung de Haiderabad no ha cesado de innovar y experimentar nuevos programas educativos y culturales en provecho de las masas encaminados a lograr también la participación directa de la comunidad en las actividades del museo.

Un análisis atento de la inmensa población del subcontinente revelaría la radical heterogeneidad que caracteriza a la sociedad india y el alarmante contraste que existe entre sus distintos componentes. Por un lado, una clase altamente intelectualizada que integran administradores, científicos, tecnócratas y una élite de industriales y hombres de negocios muy al corriente de los últimos adelantos y de todo lo que es contemporáneo. En el otro extremo están los pobres, los campesinos

13
Vista del edificio del Museo Salar Jung. Instalado en sus comienzos en Dewan Deodhi, la mansión familiar del coleccionista Nawab Mir Yusuf Khan Salar Jung III, el museo se trasladó en 1968 al nuevo edificio, especialmente construido para albergarlo.



14
MUSEO SALAR JUNG, Haiderabad. Sala consagrada a los tejidos. Esta sala fue inaugurada por Sheela Kaul, ministra de Educación y Cultura, el 31 de enero de 1981. Los visitantes pueden no sólo admirar una variada colección de tejidos sino también familiarizarse, mediante el auxilio de dibujos explicativos, con las técnicas de fabricación.

miserables y analfabetos y los grupos étnicos que han permanecido hasta ahora al margen de la era moderna. La tercera categoría es la de la nueva generación, que incluye principalmente a todos los estudiantes de enseñanza secundaria y universitaria que luchan firmemente por encontrar su lugar entre ambos extremos de la escala social. Por esa razón, los programas educativos y culturales de los museos deben concebirse de forma tal que satisfagan las necesidades de todos los sectores de la sociedad india. No obstante, hay que tener presente que, a diferencia del de otras instituciones educativas, el papel que desempeñan los museos debe estar en función de la calidad y la vastedad de sus colecciones. Cualquier otra actividad que aleje al museo de su función tradicional de acopiar, preservar e interpretar sus colecciones, le hará perder su identidad original.

No es necesario entonces insistir en que todos los programas educativos y culturales de un museo deben inspirarse en su colección de piezas tridimensionales. La calidad y la utilidad de dichos programas dependerán siempre de la vastedad y la naturaleza de la colección. Sin embargo, los objetos tridimensionales albergados en los museos no pueden ser considerados de manera aislada. Son fragmentos dispersos de una cultura específica y para es-

tudiarlos adecuadamente no deben ser separados de su entorno natural. Una escuela, por ejemplo, es parte integrante del conjunto arquitectónico de un templo o una iglesia. Una pintura refleja las características socioeconómicas y las tradiciones del pueblo y de la región de donde procede. Los objetos decorativos y artesanales de una localidad son sumamente representativos de las materias primas disponibles en la región, del desarrollo tecnológico y artístico alcanzado y, por último, de los medios y las motivaciones de aquellos que los crearon (figura 14). Así pues, en un museo, los programas educativos y culturales destinados a la comunidad local deben inspirarse en colecciones que guarden una estrecha relación con la historia, la arqueología y el arte de una región determinada.

Integración del nivel afectivo

Las leyendas, ferias y fiestas locales, los monumentos y lugares históricos pueden constituir temas con una importante carga afectiva para el público local, y por ello conviene incorporarlos a los programas educativos y culturales de los museos. Es cierto que el apego de la gente, en particular de origen humilde, al recuerdo de las gestas heroicas, las características sociales y las tradiciones culturales de sus

antepasados es una constante que se encuentra una y otra vez dondequiera que se indague. Si se sabe aprovechar este fenómeno e incluye en sus actividades educativas y culturales estos temas populares, el museo crea un terreno de encuentro que permite al público local una participación más directa en sus programas.

Celebración de ferias y fiestas

Todos los años, durante siete días repartidos entre febrero y marzo, el Museo Salar Jung celebra el Festival de Golconda en colaboración con la Golkonda Society de Haiderabad. La ciudad de Golconda fue la capital de los reyes de la dinastía Qutb Shahí que sentaron las bases de la moderna ciudad de Haiderabad en el año 1591. Los jefes de esta dinastía, que llegaron a la India procedentes de Asia Central, fueron grandes protectores de las artes y las letras y construyeron la fortaleza de Golconda (la famosa Char Minar), hermosas mezquitas, palacios, mausoleos, aljibes y jardines para decorar la ciudad, cuyas ruinas se encuentran a doce kilómetros de Haiderabad. Para dar a conocer su gran patrimonio cultural, los habitantes de Haiderabad formaron la Golkonda Society, que organiza diversos programas educativos. El Museo Salar Jung, que posee una colección única de

objetos de arte de este periodo, aprovecha la oportunidad del festival para organizar conjuntamente con esa sociedad un seminario y una exposición temporal destinados a poner de manifiesto las glorias de ese pasado. Los conferenciantes, que pertenecen a las universidades locales y otras instituciones afines, presentan la prestigiosa colección del museo e intentan así contribuir a un mayor acercamiento entre la institución y su público. Por otra parte, ciertas manifestaciones consagradas a diferentes aspectos de la cultura de Golconda, como la música y las danzas tradicionales, los recitales de poesía y la proyección de películas, atraen a miles de habitantes de la región que pasan sus veladas en el animado marco del museo.

El museo organiza también una serie de exposiciones temporales sobre diversos temas de dimensión sociorreligiosa, utilizando para ello el material apropiado procedente de sus reservas que se adapta a cada circunstancia particular. Las exposiciones atraen aún más la atención cuando se las hace coincidir con acontecimientos importantes de interés general, festivales, por ejemplo. Entre las exposiciones especiales cabe citar *El cristianismo y el arte*, celebrada en la época de Navidad, *Krisna en el arte indio*, organizada el día de la fiesta nacional del dios Krisna, el Krisnajanmastami, o incluso la dedicada a *La contribución islámica al arte indio*, todas las cuales aportan un elemento afectivo suplementario que atrae la atención de la comunidad e induce a sus miembros a repetir sus visitas al museo.

Concursos culturales

El museo aprovecha algunos acontecimientos importantes, como "La semana internacional del museo", o el "Día de la creación del museo" para celebrar diversos concursos educativos y culturales destinados a los miembros de la comunidad, en particular las mujeres, los estudiantes y los niños. Las jóvenes y las amas de casa son invitadas a medirse en el ejercicio de ciertas artes populares que habitualmente practican en sus hogares, tales como el *rangoli* o el *muggu*, que consisten en motivos geométricos y florales hechos con colores puros (figura 15). De igual modo, los concursos de dibujo, pintura, ensayo y debate para estudiantes y niños les ofren

cen la ocasión de participar directamente en las actividades del museo (figura 16). La fecha, la hora y el lugar en que se celebran se anuncian con mucha antelación en los periódicos locales. Los premios y certificados entregados a los ganadores durante una ceremonia celebrada en el museo confieren a estos programas culturales mayor atractivo.

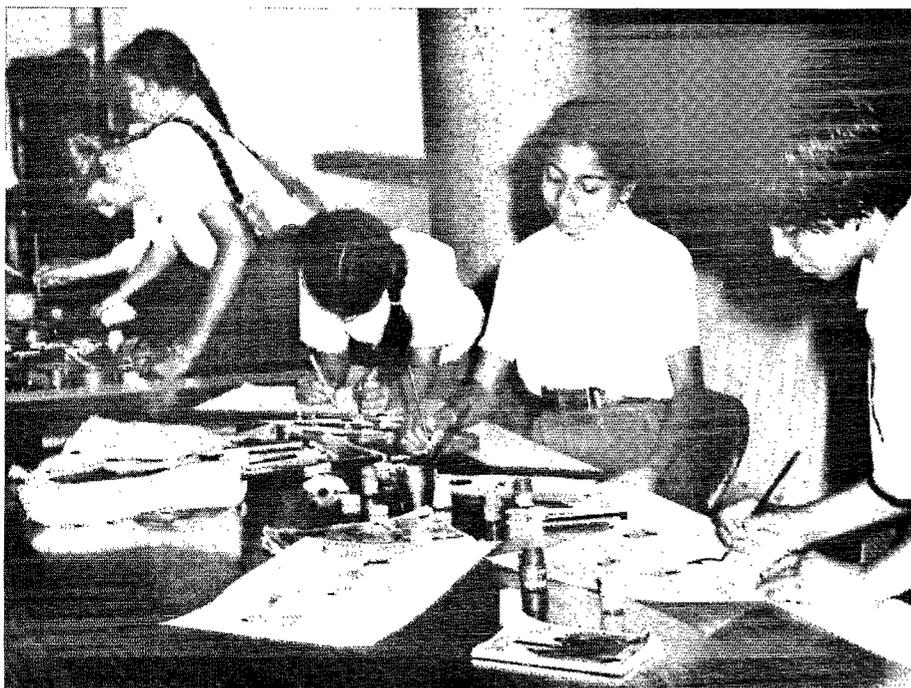
El Círculo de Amigos del Museo Salar Jung

En todos los países del mundo los museos crean "asociaciones", "clubes" y "círculos de amigos" destinados a despertar la conciencia cultural del público y a ganar su simpatía y su apoyo. El Museo Salar



15

Concurso de *rangoli* para muchachas y mujeres. Uno de los ritos de la vida doméstica india consiste en hacer cada mañana unos dibujos de colores puros que se colocan en la puerta de entrada de las casas. La fotografía fue tomada durante el concurso del año 1984-1985.



16

Los concursos de dibujo y pintura, organizados para alentar a niños y estudiantes, brindan a los talentos locales la ocasión de revelarse. Las obras más interesantes se presentan en exposiciones temporales de arte infantil. La fotografía fue tomada durante el concurso del año 1982-1983.

17

Este vehículo, especialmente concebido para presentar exposiciones itinerantes —aquí en las proximidades de una escuela—, permite acercar el museo a los sectores de la sociedad que no pueden visitarlo personalmente. Las exposiciones itinerantes no se limitan a las colecciones del museo sino que con el auxilio de fotografías presentan también otros temas, como, por ejemplo, la arquitectura india a través de los siglos.



Jung, con la ayuda de algunos artistas, amantes del arte y estudiantes apasionados y entusiastas, ha formado su propio Círculo de Amigos del Museo Salar Jung, que cuenta con un centenar de miembros activos. El museo pone a disposición de la mesa directiva del círculo los locales y el equipo necesarios para su funcionamiento. Un fichero con los datos de todos sus miembros permite invitarlos a las manifestaciones organizadas por el museo y mantenerlos regularmente informados de sus actividades. El museo ayuda también a su Círculo de Amigos en la organización de exposiciones temporales, conferencias, seminarios y visitas guiadas a monumentos históricos y sitios arqueológicos de las cercanías. Además, los miembros del Círculo de Amigos tienen derecho a un descuento sobre el precio de todas las publicaciones del museo. La creación de este tipo de asociaciones no sólo aumenta la popularidad del museo entre los miembros de su comunidad sino que también les permite identificarse con sus actividades culturales.

Exposiciones itinerantes

Para guardar el contacto con la comunidad, el Museo Salar Jung dispone de otro medio de probada eficacia: las exposiciones itinerantes instaladas en un vehículo que recorre las escuelas, las zonas pobres y las localidades alejadas, para atender a aquellos sectores de la población que no pueden permitirse visitar con frecuencia el museo (figura 17). Periódicamente se organizan diversas exposiciones sobre temas específicos, por ejemplo, *La escultura india*, *La arquitectura india*, *La evolución de la pintura india*, *La moneda a través de los siglos* y otras que pueden así exhibirse en lugares muy distantes de la ciudad. Este vehículo, especialmente concebido para las exposiciones, tiene vitrinas iluminadas interiormente y empotradas en la carrocería tanto del lado de adentro como del de afuera, acompañadas con textos explicativos.

Cada quince días el museo organiza visitas guiadas que se anuncian en las columnas de los periódicos locales. En el día y la hora indicados se conduce a los visitantes a la sección correspondiente, donde se les permite estudiar con detenimiento los objetos expuestos y se les dan explicaciones de carácter técnico y estético para que puedan comprender y disfrutar mejor las obras.

Programas para niños y estudiantes

Los estudiantes, los ciudadanos del mañana, merecen la máxima atención de los museos y las galerías de arte. En este contexto el Museo Salar Jung ha elaborado varios programas educativos y culturales para acercarse a la comunidad estudiantil y hacerla participar de sus diversas actividades. El Departamento de Educación del museo trabaja en estrecha coordinación con la Dirección de Enseñanza Primaria, Secundaria y Superior del gobierno estatal. Con el fin de complementar la enseñanza impartida en las aulas, el museo ha puesto en ejecución un nuevo plan para enviar a escuelas y facultades guías capacitados que den charlas sobre temas estrechamente relacionados con sus colecciones. El museo prepara además réplicas de tamaño natural y diapositivas en color de los objetos que guardan relación con los programas de estudio de esas diversas instituciones educativas y que los guías utilizan para ilustrar sus exposiciones si las escuelas así lo solicitan. En las aulas, la enseñanza teórica de la historia, el arte y la arqueología des-

pierta poco interés entre los estudiantes. Los auxiliares visuales no sólo hacen que un tema sea más interesante y animado sino que también dejan una impresión duradera en la mente de los estudiantes o los incitan a ir al museo a ver los originales.

Los niños minusválidos

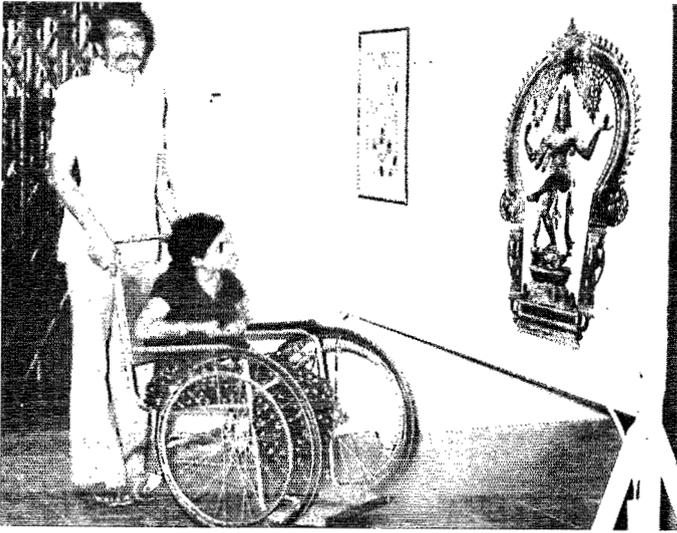
Durante mucho tiempo los museos y las galerías de arte ignoraron a los niños con impedimentos físicos y mentales que no podían visitarlos periódicamente ni disfrutar de ellos. Con objeto de mantener un contacto directo con este sector particular de la comunidad, el Museo Salar Jung elaboró algunos programas especiales. Para llevarlos a cabo permanece abierto en días festivos y con bastante antelación notifica a las escuelas y otras instituciones similares encargadas de los niños, de la fecha y hora de la visita, para permitirles planearla convenientemente (figura 18). Además, el museo toma disposiciones especiales respecto de las sillas de ruedas, los ascensores y los guías, a fin de que los niños puedan recorrer la totalidad de las salas. El guía del museo da las explicaciones necesarias a los maestros, que a su vez hacen lo mismo con los niños sordomudos utilizando su lenguaje gestual. Los servicios del museo realizan también réplicas de las piezas más conocidas, que se exhiben especialmente para que los ciegos puedan tocarlas y percibir así su belleza (figura 19).

Los niños con deficiencias mentales plantean problemas diferentes y el museo toma precauciones para evitar que se produzca algún incidente desafortunado durante sus visitas.

Cabe señalar que para los niños minusválidos la entrada es gratuita. Por otra parte, el museo organiza también exposiciones de objetos de arte realizados en clase por niños minusválidos, cada una de las cuales permanece abierta al público general durante una semana. De la misma manera, el museo sirve de marco a la realización de programas culturales destinados a los impedidos físicos (figura 20).

Renacimiento de las artes y artesanías en vías de desaparición

La preservación y la protección del patrimonio cultural es la función fundamental de un museo. Por consiguiente, la rápida desaparición de las artes y artesanías antiguas como consecuencia del crecimiento industrial del país no podía sino inquietar a todos los museos de la India. Las nuevas oportunidades de empleo y la atracción



18
El museo presta especial atención a las personas con impedimentos físicos, poniendo a su disposición sillas de ruedas, ascensores y guías, en visitas que les están exclusivamente dedicadas. En la fotografía, una joven visita una exposición temporal de 1986.

20
El museo no se limita solamente a invitar a los minusválidos a visitarlo, sino que también les ofrece la oportunidad de demostrar su talento creativo organizando representaciones teatrales especiales. La fotografía muestra una escena de una pieza en un acto representada en el museo en 1984-1985 por niños parcialmente sordomudos.



19
Un visitante ciego palpa una escultura india. Como puede verse en esta fotografía tomada en 1984, los ciegos pueden tocar las copias de los originales, lo cual les permite percibir la belleza de una creación artística.



que ejerce la vida urbana hacen que las poblaciones rurales emigren a las ciudades y abandonen sus viviendas y ocupaciones tradicionales. Además, las mercancías baratas fabricadas mecánicamente constituyen un serio impedimento al desarrollo de las artes y artesanías rurales, por falta de mercado local. Todos los años el Museo Salar Jung organiza un curso de formación práctica durante el cual los miembros de la comunidad pueden iniciarse a una u otra de estas artes antiguas. La idea es llevar las artes y artesanías populares a las zonas urbanas, donde se encuentran aquellos que disponen del tiempo y el dinero necesarios para mantenerlas vivas. Estos programas de carácter profesional no sólo ayudan a perpetuar las artes y artesanías tradicionales sino que al mismo tiempo abren nuevas perspectivas de trabajo independiente.

El Museo Salar Jung ha organizado hasta ahora seis cursos prácticos de introducción a las artes tradicionales: *kalamkaris*, *bidri*, pintura mural, fundición de bronce, talla de piedras semipreciosas y bordado autóctono (figuras 21, 22 y 23). Los cursos se anuncian en los periódicos loca-

les y los candidatos, en su mayoría mujeres y jóvenes desempleados, se seleccionan según sus aptitudes. El museo invita a un artesano de fama nacional a dictar cursos teóricos y prácticos en su sede. La experiencia pasada ha permitido constatar el enorme interés suscitado en el público y el deseo vehemente de participar en estos programas concebidos no sólo como una introducción a las artes y artesanías sino también como una forma de ganarse la vida. El museo, por su parte, los considera útiles para aumentar su prestigio a los ojos de la comunidad para la cual trabaja.

En el mundo entero se reconoce hoy que los museos son instituciones públicas esenciales cuya función adquiere cada vez mayor importancia en un mundo en rápida evolución. En los países en desarrollo como la India, los museos deben asumir una reponsabilidad particular respecto de las poblaciones que están viviendo una nueva revolución socioeconómica. El deber de los museos modernos es poner de manifiesto la evolución de los modos de vida, de las ideas y de los objetivos socioeconómicos, a fin de hacer que los ciuda-

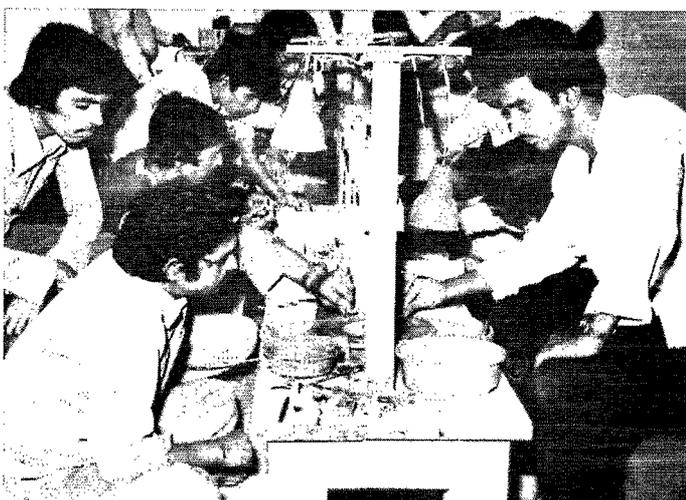
danos tengan conciencia de ello y puedan asumir colectivamente esos cambios de la manera más eficaz. No hay duda de que ésta es una tarea difícil que sólo puede llevarse a cabo con la total participación y la plena cooperación del conjunto de la comunidad. Por lo tanto los museos ya no pueden permitirse el lujo de dirigirse sólo a un puñado de eruditos y a una minoría privilegiada. Para justificar su existencia y responder a las necesidades de la sociedad moderna los museos tienen que salir de sus cuatro paredes y acercarse a las masas. ■

[Traducido del inglés]

21
El museo suele invitar a distintos especialistas para que enseñen a grupos seleccionados entre el público en general las técnicas de diversas artes y artesanías tradicionales que están desapareciendo debido a la violenta revolución tecnológica. La fotografía corresponde al curso de bordado organizado del 18 de enero al 1.º de febrero de 1986.

22
De 7 al 23 de diciembre de 1982, el museo organizó con gran éxito un curso práctico de talla de piedras semipreciosas para estudiantes universitarios cuyo pasatiempo favorito era coleccionar piedras semipreciosas y a quienes interesaban los minerales y las gemas.

23
Curso práctico de fundición de bronce organizado por el museo entre el 22 de junio y el 6 de julio de 1981, con el concurso de un especialista. Entre los bronce se incluían piezas de carácter decorativo y religioso.



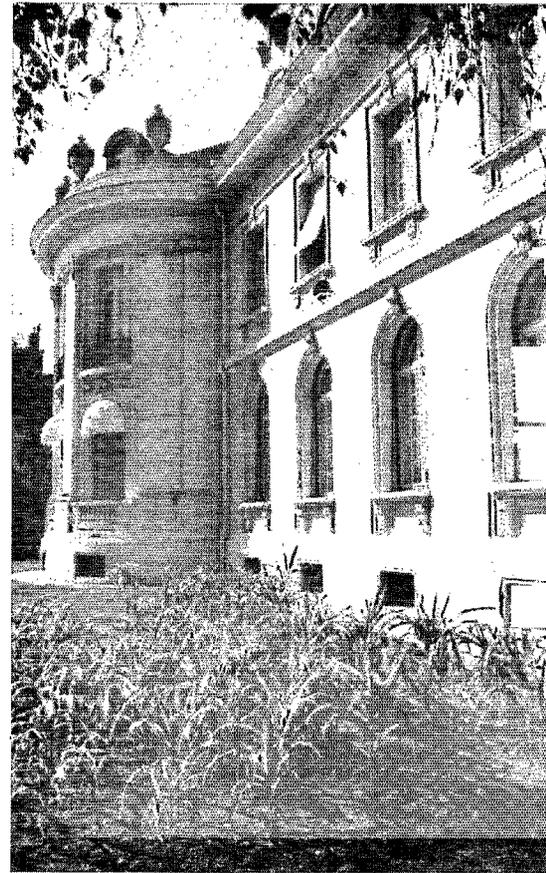
El Alimentarium: un nuevo museo de la alimentación

Martin R. Schärer

Nació en Zurich en 1945. Fue archivista en Alemania y Bélgica. Se doctoró en filosofía y pedagogía en la Universidad de Zurich (historia, historia del arte, pedagogía). De 1973 a 1979 trabajó en el Museo Nacional Suizo. Entre 1979 y 1985 participó en la creación del Museo de la Alimentación de Vevey. Es director del Alimentarium y, desde 1985, presidente de la Asociación de Museos Suizos.

El ser humano tiene que comer para vivir. Esta afirmación simple y evidente oculta la extraordinaria complejidad del sistema alimentario de una aldea, una ciudad, una región o un país en un momento dado, determinado por innumerables factores en constante mutación y estrechamente relacionados. Del campesino al consumidor, los alimentos recorren un largo camino. La producción en su sentido más amplio (agricultura, ganadería, recolección), la preparación y el consumo. Cuanto mayor sea la división del trabajo en una sociedad, más extensa y compleja será la secuencia de etapas diferenciadas. La transformación y la conservación de los alimentos fuera del hogar, así como el transporte y la comercialización adquieren una importancia cada vez mayor.

El museo de la alimentación inaugurado por el ministro del Interior el 21 de junio de 1985 en Vevey, Suiza, tiene por finalidad dar una imagen clara y abarcadora de los problemas alimentarios del pasado y del presente. El Alimentarium goza del respaldo de una fundación creada en 1980 por Nestlé, empresa de productos alimenticios con sede en Vevey, que financia enteramente el proyecto. Instalado en un edificio neoclásico de 1916-1920, a orillas del Lago Lemán, el museo se extiende sobre una superficie de algo más de 1400 m² (figura 24). Se trata



de un antiguo edificio de oficinas cuya habilitación para sus nuevas funciones costó 4.200.000 francos suizos. A nivel arquitectónico, las principales modificaciones consistieron en la construcción, sobre la fachada norte, de un anexo vidriado que se utiliza como entrada y área de recepción (figura 25), la incorporación de columnas y vigas de sustentación metálicas, la virtual supresión de todas las escaleras y paredes interiores, la construcción de nuevas escaleras y de una galería entre la planta baja y el primer piso y una pequeña sala de lectura en la imposta superior, sobre la antigua entrada principal, la transformación completa de las impostas y la renovación de los sótanos, donde se instalaron nuevos servicios sanitarios y espacios complementarios para exposiciones. El criterio arquitectónico seguido consistió en poner de relieve el contraste entre las paredes originales del edificio y las de construcción reciente.

Del diseño museográfico se encargaron los artistas gráficos Pierre Jost y Jean-Pierre Zaugg (Neuchâtel), que dispusieron de un presupuesto de 1.600.000 francos suizos para los 900 m² de superficie de exposición permanente, lo que equivale a unos 1.800 francos por metro cuadrado. El personal permanente del museo se compone de un director, un adjunto científico, un jefe administrativo/secretario, una recepcionista/secretaria,



25
Uno de los nuevos elementos arquitectónicos importantes es el anexo vidriado que sirve de entrada y área de recepción.

ria, un guardián/guía, una encargada de la cafetería y un portero/factórum.

La alimentación en el museo

El tema de la nutrición no sólo es objeto de un interés creciente en el ámbito de las investigaciones históricas, como ocurre con otros aspectos de la vida cotidiana, sino que además reviste cada día mayor importancia, habida cuenta de la presente situación alimentaria del mundo, tanto en los países industrializados, en los que se pretende alcanzar una dieta más equilibrada y ligera, como en el tercer mundo, cuyo objetivo es combatir el hambre y la malnutrición. Desafortunadamente, hasta ahora estos problemas apenas han sido objeto de atención por parte de los museos, salvo en el caso de algunas exposiciones temporales. Existen, por un lado, secciones dedicadas a la ciencia de la nutrición en los grandes museos de historia natural (que carecen sin embargo de dimensión histórica) y, por otro lado, museos monográficos consagrados a un solo producto como el vino, el pan, el whisky, los fideos, el tomate, etc., que carecen de visión general. El Alimentarium pretende mostrar los aspectos importantes de un fenómeno tan complejo como el de la alimentación. Se trata, por consiguiente, de un museo temático y no de un museo fundado en una colección. Las tres secciones de que consta actualmente ilustran distintos aspectos científicos, tecnológicos e históricos del problema. Una cuarta sección, dedicada al tema del hambre, se encuentra en preparación. Un

tercio de la superficie total (pisos superiores y parte de la planta baja) está reservado a exposiciones temporales sobre todos los aspectos de la alimentación. El Alimentarium ofrece asimismo visitas guiadas en distintos idiomas y actualmente se preparan programas especiales para niños.

La exposición permanente se inicia con la alimentación actual, el aspecto del problema que nos es más familiar; luego el horizonte se amplía, primero geográfica y luego históricamente. La primera sección, titulada *Del sol al consumidor*, describe el flujo de energía y de materia procedente del sol, del aire y del suelo que llega hasta las plantas y los animales y, por último, al ser humano. El pan y la leche son los ejemplos elegidos para ilustrar las dos finalidades principales de la transformación de los alimentos: conservarlos o hacerlos comestibles. Los alimentos están formados por nutrientes que se descomponen durante el proceso digestivo, para ser después asimilados por el organismo y transformados por el metabolismo en elementos de construcción, como las proteínas, o en productores de energía. Ciertos aspectos de la economía energética (necesidades y consumo), el peso corporal y la colorimetría son objeto de presentaciones especiales. La cafetería, que concretiza el placer de consumir los alimentos unido a los aspectos sociales de la alimentación, constituye el punto culminante de esta primera sección. Para los niños hay una "boca gigante" en la que se proyecta una película sobre la dentición narrada como un cuento de hadas. Esta sección fue concebida por el Dr. Ar-

min Kressmann, biólogo y adjunto científico del Alimentarium.

En la segunda sección, *El pan de los demás*, se exponen las pautas alimenticias de cuatro grupos culturales de las regiones de origen de las plantas que constituyen su alimentación de base: los ifugao de Filipinas (arroz), los habitantes de una aldea de Anatolia (trigo), los falis del norte de Camerún (mijo) y los quechuas de los Andes peruanos (patatas y maíz). Para ello se reconstituyeron los cuatro tipos de hábitat en que se preparan y consumen esos alimentos y se organizaron subsecciones temáticas y comparativas sobre el cultivo, el almacenamiento, la conservación, la transformación de los alimentos y la preparación de las comidas cotidianas y festivas y las distintas situaciones en que se consumen. La última parte de esta sección ilustra, en un contexto más general, los factores políticos, económicos y socioculturales que contribuyen a la evolución de los sistemas alimentarios.

Esta sección fue preparada en colaboración con el Instituto de Etnología de la Universidad de Neuchâtel, bajo la dirección del profesor Pierre Centlivres.

La tercera sección, preparada por el autor de este artículo, se titula *La alimentación del pasado*. A lo largo de su historia, la humanidad ha experimentado dos cambios fundamentales que han alterado radicalmente las condiciones de vida y, por lo tanto, sus hábitos alimenticios: el paso, hace unos seis o diez mil años, de una economía de caza y recolección a una economía agrícola y, por lo tanto, a un modo de vida sedentario, y la industrialización acelerada que, a partir de 1760, ha

transformado todos los aspectos de nuestra vida. Para ilustrar claramente la transición de la era agrícola a la era industrial en Europa, en la sección histórica se compara el siglo XVIII con los primeros años de 1900. Algunas breves retrospectivas permiten echar una mirada rápida a la alimentación en el neolítico, en la antigüedad clásica y en la edad media, así como a los nuevos alimentos introducidos como consecuencia de los grandes viajes de descubrimiento del siglo XVI. Esta evocación histórica está completada por la presentación del camino recorrido por los alimentos: del campesino al consumidor, pasando por la conservación, la transformación y la preparación. Múltiples ilustraciones recrean el contexto económico y sociocultural del proceso alimenticio.

El criterio pedagógico seguido consiste en facilitar la información a diversos niveles. Los temas principales están ilustrados por objetos, diagramas y fotografías de fácil comprensión. Un breve texto impreso en grandes caracteres, en alemán y en francés, sirve de introducción a cada una de las unidades temáticas. Las informaciones más pomenorizadas y las leyendas al pie de las ilustraciones aparecen en tipografía más pequeña. Por último, los visitantes que deseen datos más completos disponen de una guía ilustrada destinada a facilitar la visita y de fichas temáticas que les permitirán tanto prepararla como reflexionar *a posteriori*.

En los últimos años, los museos han experimentado notables transformaciones. Ha surgido una *nueva museología* crítica que ha puesto en tela de juicio muchos lugares comunes y que trata de modernizar el tan venerado templo de las musas de otros tiempos. De la trilogía clásica de la museología (acopiar, conservar/estudiar y exponer) el último elemento ha sido descuidado durante demasiado tiempo. Constituir una colección, clasificar, restaurar y estudiar científicamente los objetos culturales son actividades para las que no se requiere forzosamente la existencia de un museo. Sólo la exposición, la comunicación con el público confiere a los museos su especificidad. La exposición restablece el vínculo entre la colección y la vida, devolviendo a la población su pasado transformado, por así decirlo, tratado y presentado mediante los métodos que le son propios. Esto, empero, sólo puede lograrse cuando el museo se abre realmente, cuando los visitantes son verdaderamente recibidos y no sólo tolerados.

Integración activa del visitante

El Alimentarium procura hacer que los visitantes participen activamente en la exposición y se sientan directamente involucrados, para lo cual cuenta, entre otras cosas, con varios programas de computadora que se ponen a su disposición: uno sobre nutrimetría, en el que el visitante compone su menú diario y la computadora calcula el valor nutritivo y le dice si corresponde a sus necesidades personales; otro sobre la ingestión y el ejercicio físico, juego que tiene por finalidad ayudar a compensar mediante actividades físicas una alimentación calóricamente superior a las necesidades; un tercer programa sirve para reflexionar acerca del peso del visitante. Por último, en la sección histórica el visitante puede adquirir alimentos a los precios vigentes en 1910, pero con el presupuesto limitado de una familia obrera, con lo cual comprende rápidamente que sólo es posible alimentar adecuadamente a su familia comprando una gran cantidad de productos alimenticios de base. Diversas películas y comentarios ilustran los temas de la exposición. En términos generales podemos decir que el Museo de la Alimentación se esfuerza por ubicar en su contexto los objetos presentados, por medio de informaciones concisas, de fácil comprensión y gráficamente atractivas. En la sección de ciencias naturales, numerosos artefactos ilustran de manera concreta temas abstractos.

Ahora bien —y esta reserva me parece muy importante— si bien el museo debe ciertamente esforzarse por lograr una presentación didáctica, por muy conveniente que ésta sea no debe llevarse demasiado lejos. Si bien predominan los textos, si se trata al visitante como a un niño en edad escolar o se lo obliga a seguir un itinerario obligatorio como en un supermercado, al cabo de poco tiempo no puede menos que sentirse incómodo. El objeto expuesto sigue siendo el elemento esencial de un museo y no debe quedar jamás en un segundo plano, ahogado por la información: debe ser algo más que un simple adorno entre los textos y los audiovisuales. El objeto tiene necesidad de su propio espacio, ya que el simple placer visual también es legítimo. Además, y sobre todo, la visita al museo debe ser agradable. El visitante debe sentirse libre y no tener la impresión de ser constantemente espionado por un maestro que no cesa de hacerle observaciones. No debemos olvidar que el museo compite con otras actividades por ocupar el tiempo libre de la población.

Una vez delineado en términos generales el campo museológico, podemos analizar más a fondo el proceso de presentación visual. En efecto, por muy concretos que nos parezcan los alimentos en el marco de la vida cotidiana, no tardan en convertirse en algo abstracto si nuestra finalidad es mostrar las relaciones y la evolución. *A priori* y por sí solo un arado no nos dice absolutamente nada sobre el aumento del rendimiento de las cosechas, como tampoco un autoclave sobre la importancia de la esterilización de los alimentos para nutrir a la población o un tenedor de 1682 sobre la importancia social de este tardío instrumento. El objeto cotidiano perfectamente restaurado y aséptico, expuesto en una vitrina como una obra de arte resulta en un principio mudo, salvo para el conocedor: para todos los demás no puede ser sino motivo de una apreciación estética puramente subjetiva. No cabe duda de que el museo tiene que servir para algo más.

Toda exposición entraña manipulación y ficción. Toda presentación visual de un hecho, cualquiera que éste sea, consiste en transponer una realidad concreta del mundo exterior a la realidad ficticia del museo. En el seno del mundo, el objeto tuvo un sentido y una finalidad. Adquirido por el conservador (o por un comerciante, que luego lo revende), directamente o tras un periodo transitorio de almacenamiento es "retirado de circulación" y arrancado a su entorno sociocultural. En ese proceso pierde algo vital: su sentido. El objeto estetizado se vuelve materia muda. Es entonces cuando empieza la labor de presentación, ya que el fin de la museología es transmitir el significado original del objeto. Sin embargo, no es posible reproducir el contexto anterior, como pretende hacerlo crear un planteamiento ingenuamente historicista. Sólo cabe explicar, en el sentido más amplio de la palabra. La museología dispone de una extensa gama de posibilidades que hacen del museo un lugar de comunicación múltiple.

En lo que se refiere a la materialización visual, hay que tener presente otro elemento importante: *la índole semiótica del museo*. Si es verdad que el mundo puede ser interpretado como una estructura de signos extraordinariamente compleja, eso es particularmente cierto para los museos. Los propios objetos, las fotografías y representaciones gráficas, los textos y los elementos audiovisuales auxiliares, todo ello connota una realidad extramuseística, describe el mundo exterior, expresa ideas. En otros términos: son



indicios, no sólo de una realidad sino también, indirectamente, de la significación dada a dicha realidad. Sin embargo, la puesta en escena de los elementos del museo (presentación estética, iluminación, etc.) indica también algo y tiene, por lo tanto, carácter de signo: su finalidad general radica en descifrar e interpretar el mundo que la rodea y estimular en los visitantes la capacidad de reflexión para que experimenten así un encuentro indirecto con el mundo.

Interdisciplinarietà

Un signo no puede existir únicamente en sí y por sí mismo. Es siempre parte de un conjunto tripartito cuyos elementos son el hecho o la realidad (objeto, constatación, cifra abstracta, proceso, estructura, relación, idea, etc.), el signo mediador, perceptible a través de los sentidos y, en el caso que nos ocupa, elaborado por el ser humano (objeto, imagen, símbolo, lengua, etc.) y, por fin, el hombre que interpretando ese signo toma conciencia del hecho. Ahora bien, el signo sólo podrá ser comprendido si forma parte del mundo sociocultural de quien lo interpreta, de lo contrario carecerá de todo sentido. Así, por ejemplo, incluso la representación gráfica más perfecta no dirá nada al visitante que no sabe cómo leerla. El utensilio de cocina de los años veinte expuesto como símbolo de la mecanización de las tareas domésticas tiene un significado muy distinto según la persona que lo contempla sea un anciano o un joven. Estos dos ejemplos bastan para mostrarnos cómo en un museo habrá siempre elemen-

tos que resulten incomprensibles a determinados visitantes.

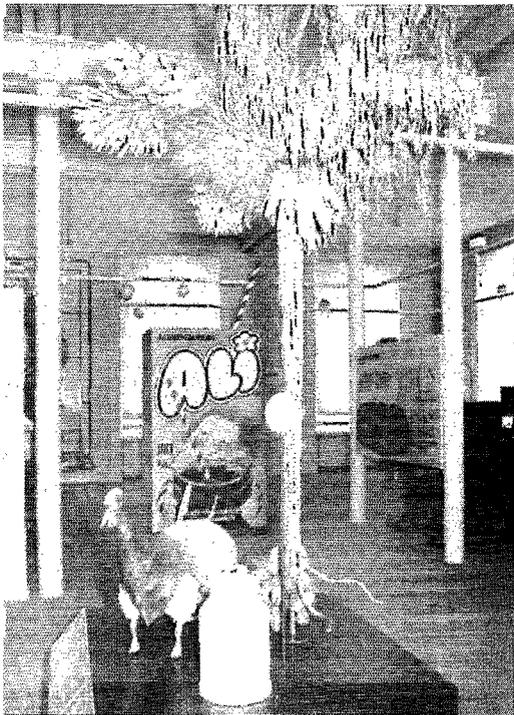
El Alimentarium fue concebido como un museo interdisciplinario, donde el problema de la representación visual se presenta de manera muy diferente según los casos: el biólogo traslada al museo una realidad concreta, algo que se repite todos los días (la fotosíntesis o la digestión), pero de lo cual la mayoría de la gente no tiene conciencia. Es más, no hay objeto que pueda ser expuesto. También el etnólogo hace visible una cosa que existe pero que evoluciona permanentemente. Lo que hace es tomar un momento concreto de dicha evolución y fijar la situación en el museo. Por último, el historiador muestra un pasado irrecuperable del que sólo posee conocimientos imprecisos. Para ello sólo le queda hacer visible la imagen mental de una realidad desaparecida. Algunos ejemplos nos ayudarán a ilustrar estas diferencias y a comprender mejor estas reflexiones sobre la representación visual.

La sección de ciencias naturales

En esta sección del museo se busca presentar fenómenos y procesos fundamentales, y de ninguna manera asesorar sobre la nutrición, actividad que, a decir verdad, únicamente cabe realizar de forma individual. Por ejemplo: las proteínas que, después del agua, constituyen los elementos más importantes de nuestro organismo, están sometidas constantemente a un proceso de destrucción y de renovación. Para exponer este fenómeno extremadamente complejo se utilizan los

26
Sección de ciencias naturales: presentación visual de la función de las proteínas por medio de los cubos de un juego de construcción para niños.

27
Sección de ciencias naturales: plantas alimenticias y animales domésticos. Presentación visual de las relaciones de consumo mediante elementos artificiales.



cubos de un juego de construcción para niños (Lego). La madre y el niño juegan y con las mismas piezas realizan la síntesis y la desintegración de las proteínas en tres dimensiones (figura 26, a la derecha). En el museo se utilizan con frecuencia analogías semejantes, que constituyen un instrumento muy valioso de la presentación visual. De la misma manera, la maqueta de una casa permite trazar un paralelo entre la función de sus distintos elementos arquitectónicos y la que corresponde a los nutrientes en el organismo. En esta primera sección se utiliza un gran número de artefactos, como un árbol compuesto con los alimentos vegetales más importantes; un animal mítico cuyas distintas partes están tomadas de aquellos cuya carne consumimos habitualmente. Una lechera y un huevo ilustran las relaciones de los alimentos de consumo más corriente y son entonces, en tanto que grupo de objetos, el símbolo de una realidad abstracta (figura 27). De igual modo, una exposición en la cafetería representa los cinco factores que intervienen en los sistemas de comida (las personas, los alimentos, las técnicas culturales, el lugar y el tiempo). Un maniquí está sentado a una mesa en la que hay distintos elementos: una taza de café, un plato, un panecillo, etc., pintados de colores diferentes según representen uno u otro de los factores mencionados. Los visitantes pueden captar la exposición en dos planos distintos: de hecho, la inmensa mayoría percibe únicamente el nivel superficial de la señora sentada a la mesa, ya que para comprender el mensaje en su totalidad y transponerlo a la propia situación es nece-

sario hacer un cierto esfuerzo intelectual y poseer una cierta capacidad de abstracción. Éste es precisamente el problema que plantean los elementos de exposición de este tipo, aparentemente concretos pero en realidad muy abstractos: cómo hacer que nuestros métodos de presentación sean más transparentes y el mensaje pueda entonces ser mejor comprendido.

La repetición de informaciones análogas en contextos diferentes constituye otro elemento importante de la exposición. Así, en una gran vitrina se presentan todos los productos alimenticios que consume en un mes el ciudadano suizo medio. En la sección histórica encontramos la misma representación visual: la reproducción de una tienda de comestibles de 1910 que, a primera vista, parece mostrar algo muy concreto, pero que ilustra en realidad el consumo medio de la época, es decir, una vez más, cifras abstractas.

La sección etnológica

En este caso, a diferencia de lo que ocurre con la ciencia de la nutrición, disponemos de objetos originales que cabe transponer a la realidad del museo y exponer en dioramas tridimensionales. El problema fundamental que se plantea aquí es determinar el grado de abstracción más conveniente: ¿es preferible una exposición realista o una reconstitución deliberadamente alejada de la vida? ¿Con o sin seres humanos? Si se adopta la primera solución, el visitante tiende a pensar que la realidad del museo es la verdadera reali-

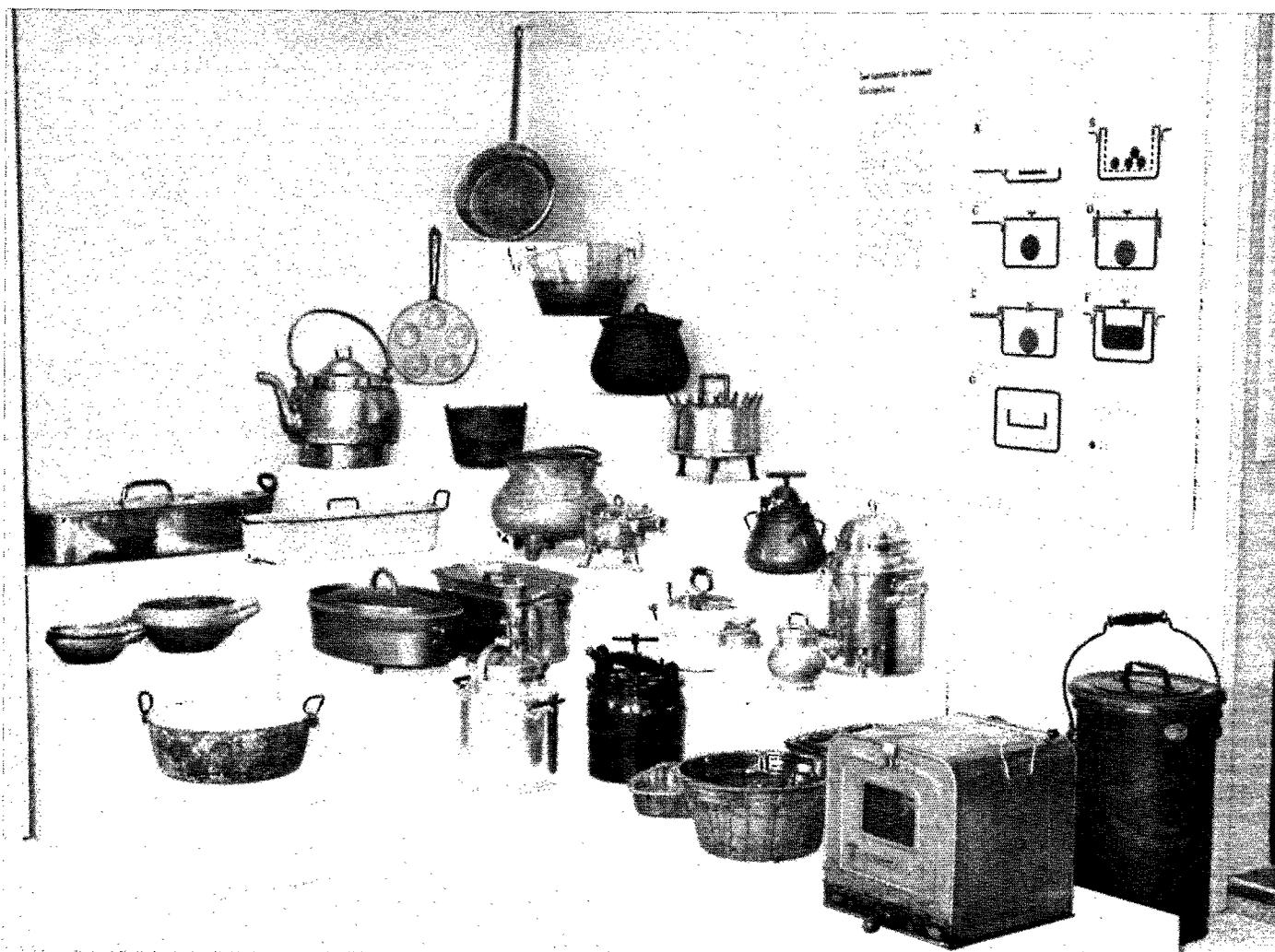
28
Sección etnológica: el hábitat de los ifugaos (Filipinas) se presenta en un diorama sin figuras humanas.



29
Sección histórica: el almuerzo al aire libre
presentado mediante una combinación
de fotografías recordatorias y objetos
característicos.



30
Sección histórica: la cocina. Presentación
sistemática de recipientes correspondientes a
distintas técnicas culinarias.



dad, impresión que podemos evitar introduciendo elementos artificiales que destruyan dicha ilusión. Así, por ejemplo, la casa de los ifugaos filipinos descansa directamente en la alfombra del museo (figura 28) y no se emplean figuras humanas, ni siquiera sugeridas. Estos dioramas carecen del elemento dinámico que podría mostrar el proceso de mutación que se opera en el seno de grupo étnico. Por esta razón, en el caso de los falis del Camerún, que representan la cultura del mijo, se construyó una maqueta de las aldeas tradicionales de la meseta con sus chozas de techos redondos, en la que se muestran también las consecuencias que trajo aparejadas la construcción de una nueva carretera: el abandono de las aldeas ribereñas, la modificación del tipo de viviendas, la introducción de nuevos bienes de consumo y las nuevas necesidades alimenticias, el fomento del cultivo del algodón, etc.

La sección histórica

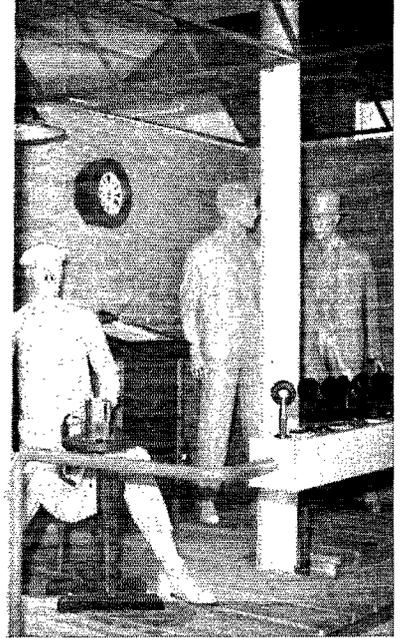
Aquí también encontramos objetos originales que tienen valor de signo y dan testimonio de un contexto sociocultural concreto. Así, por ejemplo, unos cuantos objetos característicos y algunas fotografías nostálgicas como pueden serlo las fotografías recordatorias de los buenos tiempos ilustran distintas situaciones de un almuerzo el aire libre (figura 29). Semillante yuxtaposición (un conjunto heurístico de objetos que no aparecen juntos en la realidad física y están vinculados únicamente por un concepto abstracto como "almorzar afuera") resulta un método de presentación eficaz. Otro ejemplo del mismo tipo de procedimiento está constituido por tres mesas preparadas para el almuerzo (le primera de una familia burguesa, la segunda de una familia campesina y la tercera de un hogar obrero) que ponen de manifiesto las grandes diferencias sociales reinantes a comienzo de siglo.

Para mostrar las distintas prácticas culinarias se elaboró una taxonomía donde cada tipo de recipiente es ilustrado por varias piezas características, de manera que pueda verse la variedad y evolución de sus formas (figura 30). Esta muestra pone de manifiesto otro principio fundamental aplicado por el Alimentarium: lograr una presentación lo más abierta posible, con el mínimo de barreras entre el visitante y el objeto, y emplear las vitrinas únicamente para las piezas particularmente valiosas. La experiencia indica que los visitantes respetan este ambiente de



31

Sección histórica: las primeras fábricas de leche condensada. Presentación visual lograda mediante algunos elementos originales y figuras humanas deliberadamente irrealistas.



confianza y son muy cuidadosos con los objetos, incluso —y sobre todo— cuando se les permite manipularlos.

Uno de los principios fundamentales de la presentación de los hechos históricos es que la ficción museográfica debe ser materializada, es decir, que debe hacerse perceptible por los sentidos. Ejemplos de esto son los esbozos de tejados, el muro de ladrillos, las máquinas y los cinco personajes (una obrera, un obrero estañador de latas de conserva, un capataz, un contador y un director) que ilustran una fábrica de leche condensada de finales del siglo pasado (figura 31). Este diorama fue compuesto con objetos originales y elementos deliberadamente irrealistas. Las figuras humanas, por ejemplo, están representadas por maniqués modernos pintados del mismo color, para evitar cualquier pretensión historicista y crear un efecto de distanciamiento crítico entre el visitante del siglo XX y la idea que pueda tenerse del pasado. No se trata entonces de reconstituir una fábrica antigua, ni tampoco de representar a los obreros de la época. La figura constituye únicamente un tipo, un signo que representa al "trabajador", el cual, como los otros cuatro, "habla" al visitante de su trabajo y su vida cotidiana. En realidad no es posible reproducir la fábrica original, como pretende hacerlo un enfo-

que ingenuo de la historia. Sin duda, aún hoy subsisten algunas reproducciones, pero la cuestión es si se trata de "reproducciones fieles" o de imágenes idealizadas, estereotipadas. Al respecto, incluso la fotografía, aparentemente objetiva, no constituye un documento de fidelidad incuestionable: ¿Por qué se escogió precisamente esa toma? ¿Qué se dejó deliberadamente fuera de su campo visual? Etc.

Los museos disponen entonces de una gran variedad de elementos que pueden organizar a su antojo y es precisamente este juego de posibilidades lo que hace de la presentación visual un arte tan fascinante. Los ejemplos que hemos citado son sin duda alguna deudores de un nuevo enfoque museológico, vivo y dinámico, pero aún quedan muchos aspectos que no nos satisfacen, ya que cuando se trata de representar visualmente la complejidad de la biología, la etnología y la historia de la alimentación, los límites del museo como medio de comunicación se plantean de manera evidente e inapalable. ■

[Traducido del alemán]

Las actividades educativas e informativas del Museo Nacional de Tokio

32

Vista general del Museo Nacional de Tokio.



Masahito Yamaguchi

Nació en 1925. En 1951 obtuvo la licenciatura en historia del arte en la Facultad de Letras de la Universidad de Tokio. De 1958 a 1971 se desempeñó en el Departamento de Protección del Patrimonio Cultural del Organismo de Asuntos Culturales del Japón. Desde 1971 trabaja en el Museo Nacional de Tokio, donde actualmente es director de la Sección de Orientación de las Investigaciones de la División de Documentación. Es autor de numerosas publicaciones, entre ellas: *Kokuhō Jiten* [Diccionario de tesoros], (dir. de publ.), 1961, Comisión para la Protección de los Bienes Culturales, Japón; *Tōkyō Kokuritsu Habukutsukan Hyakusenshi* [Un siglo de historia del Museo Nacional de Tokio (en colaboración)], Museo Nacional de Tokio, 1973; *The characteristics of Japanese painting seen from its representation style — its decorativeness, momentalism and idealism* [Características de la pintura japonesa desde el punto de vista del estilo: decoratividad, instantaneidad e idealismo], Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan Kiyō Dai 14 gō, 1979 (Informe n.º 14 del Museo Nacional de Tokio); "Portrait painting by Goseda Horyu" [Goseda Horyu o el arte del retrato], Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan Bijutsushi, *Museum* (Revista artística del Museo Nacional de Tokio, n.º 407/408).

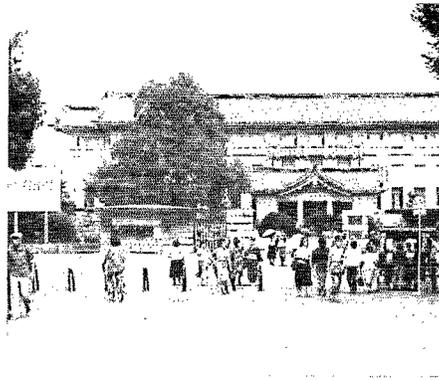
El Museo Nacional de Tokio está situado en el gran complejo cultural del Parque de Ueno, donde también se encuentran el Museo Nacional de Ciencias, el Museo Nacional de Arte Occidental, el Museo Municipal de Arte de Tokio, el Museo de Arte Ueno no Mori (que alberga la Asociación de Bellas Artes de Japón), el Centro de Música de la Casa de la Cultura de Tokio, el Parque Zoológico Municipal de Ueno, la Biblioteca Nacional de Ueno, la Academia de Ciencias, la Academia de Bellas Artes y la Escuela Superior de Bellas Artes de Tokio.

El Museo Nacional de Tokio cuenta hoy en día con cuatro pabellones de exposición: el pabellón principal, dedicado al arte japonés, el pabellón Hyokei, consagrado a la arqueología japonesa, el pabellón oriental donde se presenta el arte y la arqueología orientales y el tesoro del templo de Hōryūji, y, por último, el pabellón de documentación inaugurado en 1984, donde funciona el Centro de Investigación e Información. Administrado

por un director con la asistencia de un director adjunto, el museo emplea con carácter permanente ciento cincuenta personas repartidas en tres divisiones, la Secretaría, la Dirección de Conservación y el Centro de Investigación e Información, a las que se suma un número variable de interinos. Las actividades de educación e información están directamente a cargo de ocho personas de la Sección Educación, la Dirección de Conservación y la Sección de Orientación de las Investigaciones del Centro de Investigación e Información, además de los sesenta investigadores de la Dirección de la Conservación y del Centro de Investigación e Información, que les dedican sólo parte de su tiempo.

La educación

Las actividades educativas presentan distintas formas: conferencias mensuales, visitas comentadas de las colecciones, cursos de verano, exposiciones itinerantes de

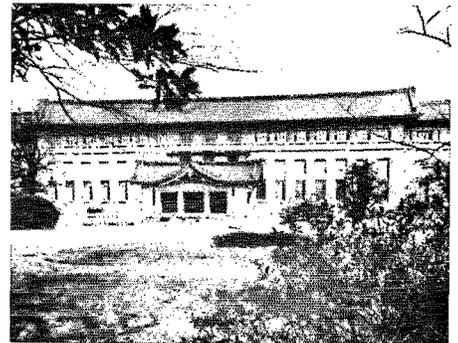


33
Entrada del Museo Nacional de Tokio por la que se accede al edificio principal.

arte y arqueología japoneses, seminarios organizados por el pabellón de documentación. La conferencia mensual, que se celebra regularmente el tercer sábado de cada mes en el gran auditorio de trescientas setenta plazas, permite a los miembros del museo abordar temas relacionados con los objetos expuestos y su contexto. La visita comentada se lleva a cabo en principio los martes por la tarde, salvo cuando se presenta una exposición especial con gran afluencia de público, en cuyo caso se la substituye por una conferencia dedicada a ese acontecimiento. Las visitas comentadas y las conferencias son gratuitas. Cuando se presentan exposiciones temporales organizadas con ayuda de la prensa, a veces ésta invita a profesores de enseñanza secundaria especializados en arte o en historia a participar en las conferencias especiales. Al museo le gustaría poder presentar sistemáticamente todos los objetos que se muestran alterna-

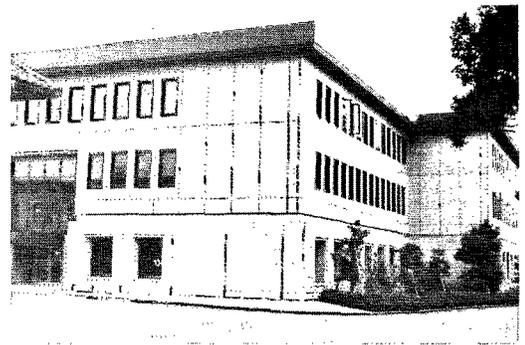
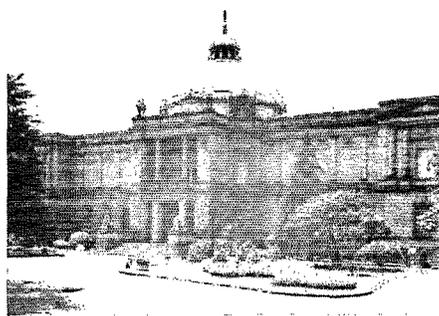
tivamente en las exposiciones permanentes (la rotación es de uno a seis meses, según los casos), pero las muchas ocupaciones del personal no siempre lo permiten. Hay que señalar que las veintiocho secciones que integran la Dirección de Conservación y el Centro de Investigación e Información apenas emplean un término medio de dos investigadores cada una. Por esta misma razón, el museo, salvo excepciones, no organiza visitas guiadas especiales para grupos.

Los cursos de verano, de tres días de duración, se llevan a cabo en el gran auditorio a fines de julio o principios de agosto. El tema está relacionado casi siempre con las exposiciones especiales previstas para el otoño. Estos cursos gozan de gran aceptación y son muchas las personas que asisten a las tres jornadas íntegras, pese a que la entrada no es gratuita. La exposición itinerante de arte y arqueología japoneses, cuyo costo es asumido por el Estado

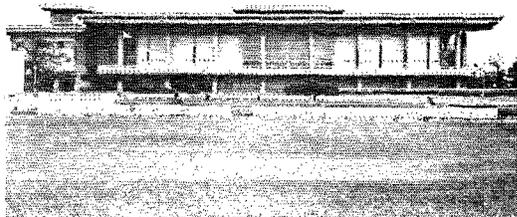


34
Edificio principal.

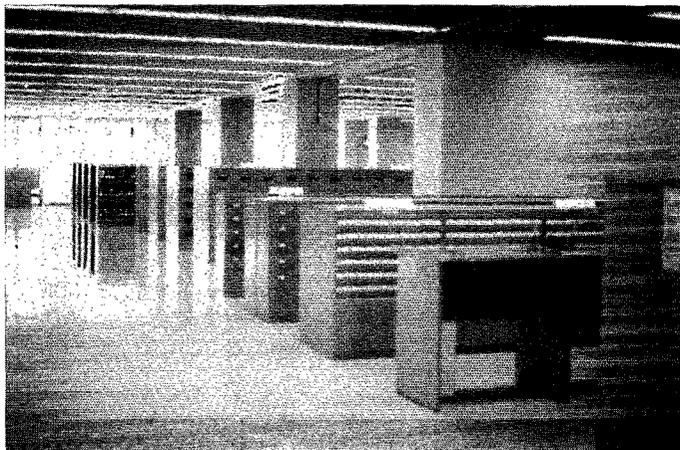
35
Galería Hyokeikan.



37
El Centro de Investigación e Información.



36
Galería Toyokan.



38
Gran sala de consulta del Centro de Investigación e Información.



39
Un escritorio en la gran sala de consulta.

40
Fotografía tomada en uno de los seminarios organizados por el Centro de Investigación e Información.



y la región, parte de Ueno entre septiembre y noviembre para hacer dos etapas de un mes cada una en museos regionales o municipales. Las piezas artísticas, arqueológicas y tecnológicas japonesas más notables de todas las épocas, tomadas de las colecciones del Museo Nacional de Tokio, se combinan con las obras representativas de la región huésped, lo cual hace de estas exposiciones no sólo un testimonio valiosísimo de la historia artística de la región de que se trate sino un inestimable instrumento educativo para las escuelas y las empresas locales. El programa se establece siempre con dos años de antelación. En los últimos veinte años se crearon en Japón numerosos museos: el 31 de marzo de 1986 podían contarse en el país cuatrocientos veintisiete museos de arte dotados de crecientes recursos en equipo y personal y con la ambición de organizar exposiciones prestigiosas de gran envergadura, que a menudo exigen que se tomen prestadas obras a otras instituciones. El Museo Nacional de Tokio, consciente del valor educativo de estas manifestaciones, presta desde hace mucho tiempo un apoyo activo a los museos, tanto públicos como privados, poniendo gratuitamente sus obras a su disposición: así, en 1985 se prestaron quinientas setenta y siete piezas de la mayor importancia a ciento diez museos diferentes y esta política de apoyo se intensificará aún más en los próximos años.

El Museo Nacional de Tokio arrienda también sus instalaciones (el gran auditorio, el pequeño auditorio, las dos salas para seminarios y los cinco pabellones de té) para todo tipo de actividades: reuniones de sociedades científicas, informes de investigaciones, cursillos, ceremonias de té y todo tipo de encuentro que, a su juicio, contribuya al desarrollo de la museología.

Los seminarios que cada dos meses organiza el Centro de Investigación e Infor-

mación en el pabellón de documentación tienen por finalidad fomentar los intercambios entre investigadores con ocasión de la presentación de sus trabajos y de los debates en torno a encuestas y estudios recientes realizados por miembros del museo o especialistas de otras instituciones. A pesar de que los temas elegidos favorecen cierta selectividad del público, ya restringido por razones de espacio y de principio, los organizadores procuran que estos seminarios conserven un carácter didáctico y accesible al gran público.

El Club de Amigos

Al igual que otros muchos museos, el Museo Nacional de Tokio tiene su club de amigos, al que pueden adherirse mediante el pago de una cotización anual de dos mil trescientos yens para los adultos y mil ochocientos yens para los estudiantes mayores de dieciséis años. La adhesión da derecho a visitar gratuitamente todas las exposiciones permanentes de los tres museos nacionales de Tokio, Kioto y Nara y a una entrada gratuita para una exposición especial, así como a descuentos para las exposiciones organizadas en colaboración con la prensa, a una suscripción gratuita al boletín mensual *Noticias de los Museos Nacionales* y a descuentos sobre el precio de la mayoría de las publicaciones de los museos.

En el club de amigos todas las clases sociales se encuentran representadas, sin distinción de edad o profesión. Si los estudiantes son más bien escasos, esto se debe a que pueden participar en las visitas grupales de su establecimiento escolar cuando éste está adherido. Desde un punto de vista geográfico, sobre un total de 5.012 miembros, 3.106 (62,0%) residen en Tokio, 1.483 (29,6%) en los tres departamentos periféricos de la capital (Kanagawa, Saitama, Chiba) y únicamente 423 (8,4%) en las provincias, fe-

nómeno fácilmente comprensible si se tiene en cuenta que los otros dos museos nacionales de Kioto y Nara cuentan cada uno con su propio club de amigos.

En los estatutos del Club de Amigos del Museo Nacional de Tokio se indica que "los miembros del club tienen como objetivo desarrollar sus conocimientos artísticos e históricos gracias a las exposiciones del Museo Nacional de Tokio y contribuir con sus reuniones a las actividades de dicho museo". Esto significa que el club no es solamente un medio para que las personas adheridas se instruyan gracias al museo sino también una colectividad que se pone a su servicio. En un principio, el número reducido de adherentes y las múltiples actividades (reuniones mensuales, visitas artísticas, seminarios y viajes de estudios) le habían permitido establecer vínculos muy estrechos con el personal del museo. Desgraciadamente, el desarrollo del club y la falta de personal del museo hacen cada vez más difícil esta colaboración, lo que no impide que el club de amigos siga dedicando el mismo interés a las actividades del museo y le sirva ahora de enlace didáctico con el gran público. En este sentido, es para nosotros un aliado imponderable cuyo desarrollo trataremos siempre de favorecer.

La información

Las actividades informativas del Museo Nacional de Tokio se subdividen en dos grandes ramas: las publicaciones periódicas y la publicidad que se da a las distintas manifestaciones. El museo edita dos revistas mensuales (una de formato tabloide, *Kokuritsu Hakubutsukan Nyusu* [Noticias de los Museos Nacionales] y otra dedicada al arte, *Museum*), así como publicaciones anuales de información sobre el museo y de presentación de informes de investigación. Cada año publica también el catálogo de las exposiciones (entre seis y siete volúmenes), el catálogo ilustrado de las exposiciones especiales (un volumen), el catálogo ilustrado de las investigaciones (uno o dos volúmenes), el catálogo bibliográfico (uno o dos volúmenes), los informes de estudios especiales (aproximadamente dos volúmenes) y las versiones actualizadas, en inglés y japonés, de la guía del museo, del repertorio de la Dirección de Conservación, del catálogo ilustrado de obras maestras y de las series de visitas comentadas.

La revista *Noticias de los Museos Nacionales*, creada en septiembre de 1947, publicó en octubre de 1986 su número

473. De los trece mil ejemplares de que consta la tirada mensual, diez mil se difunden por suscripción (comprendido el club de amigos) y el resto se vende en la tienda del museo o se distribuye gratuitamente a los profesionales. La finalidad de la revista es presentar cada mes los objetos expuestos, anunciar las manifestaciones de los tres museos nacionales y ofrecer toda la información que pueda facilitar la visita y las investigaciones. *Museum*, que se creó en abril de 1951 y cuyo número 427 apareció en octubre del año pasado, publica informes de investigación redactados por especialistas en historia del arte

y la arqueología del Japón y de Oriente pertenecientes a nuestro establecimiento o a otros museos. Es una de las revistas de historia del arte más importantes del Japón. Cada exposición organizada por el museo, solo o en cooperación con la prensa, da lugar a la publicación de un catálogo. Se han filmado además treinta películas de arte y preparado quince audiovisuales destinados al museo que también se han explotado en el exterior. Hay que señalar que esta actividad filmográfica se encuentra suspendida en la actualidad, por haberse tratado ya todos los temas artísticos de nuestra incumbencia, pero,



41
Portada de un número de *Noticias del Museo Nacional de Tokio*.

ante el interés del público, a partir de este año hemos decidido poner a la venta las diapositivas en la tienda del museo. Allí se ofrecen también, además de las propias publicaciones, obras de arte en general, tarjetas postales y reproducciones, en particular las estampas del Ukiyo-e, que tienen gran éxito entre el público y para las que el museo recurre a los procedimientos de fabricación más perfeccionados.

En cuanto a la promoción, los medios de comunicación (diarios, revistas, televisión y radio) desempeñan, como se sabe, una función fundamental en la publicidad de las exposiciones y la difusión de las políticas culturales. Por esta razón, el Museo Nacional de Tokio procura mantener con ellos relaciones estrechas y constantes, indicándoles con regularidad todas las manifestaciones que organiza y enviando invitaciones para las inauguraciones a los servicios artísticos y culturales de los diarios, a los redactores de revistas de arte, a los responsables de los anuncios culturales en los semanarios y a los realizadores de emisiones educativas de radio y televisión. Prueba de ello es el programa de un cuarto de hora *Bio wo Motomete* [En busca de la belleza] financiado por el Organismo de Asuntos Culturales y difundido todos los domingos desde hace dieciséis años por la red nacional de la cadena TBS, que resulta un eficaz instrumento de comunicación para los tres museos nacionales, los cuatro museos nacionales de arte, los tres teatros nacionales y los dos institutos nacionales de investigación sobre el patrimonio cultural patrocinados por este mismo organismo.

Para cada exposición el museo imprime dos carteles de tamaño diferente y publica diversos folletos. Los carteles más pequeños (formato B3) se pegan en los vagones de las principales líneas de tren y de metro de Tokio, y los más grandes (formato B0) se distribuyen entre las comisiones prefectorales de enseñanza, los principales museos del país, las escuelas, bibliotecas, galerías y comercios de arte de Tokio y de su región y las asociaciones de comerciantes de barrio. Los folletos se distribuyen en esos mismos lugares, así como a la entrada del museo antes de la inauguración. A ello hay que sumar la comunicación interpersonal, que resulta de gran utilidad según lo muestran las numerosas encuestas efectuadas por el museo entre sus visitantes, de las cuales se desprende que ella tiene tanto valor como la prensa, la televisión y los carteles cuando se trata de responder a la pregunta "¿por qué medio se ha enterado usted de

MUSEUM

東京国立博物館美術誌



9月号

No. 426

42

La revista *Museum*, publicada por el Museo Nacional de Tokio.

esta exposición?" La distribución de invitaciones gratuitas es otro medio eficaz para atraer un máximo de visitantes. Para iniciar la educación del público a través del museo, es necesario empezar por atraerlo hasta él: así pues, resulta fundamental hacerlo conocer gracias a las exposiciones, tal como lo prueban las mismas encuestas, que revelan cada vez que la cuarta parte del público interrogado visita el museo por primera vez.

El Centro de Investigación e Información

En más de un siglo de existencia, el Museo Nacional de Tokio ha acumulado un abundante material documental sobre el arte, la historia y la arqueología. Estas obras y textos diversos, estas fotografías y otros materiales son ampliamente consultados por los investigadores del museo y, al menos parcialmente, por los investigadores exteriores, pero el museo quiso también facilitar su acceso al gran público. Para ello creó en 1982 una sección de documentación independiente de la Dirección de Conservación. Instalada en un nuevo edificio desde 1984, hoy trabajan allí dieciocho empleados permanentes y trece interinos. La Sección Documentación cuenta en la actualidad con tres mil piezas de arte (pruebas de artista, estampas, tarjetas, cuadros, etc.), setenta mil documentos (transcripciones, libros xilografados, documentos oficiales, partituras musicales), ochenta mil obras (libros japoneses, chinos, occidentales, publicaciones periódicas, catálogos de ex-

posiciones, informes de excavaciones arqueológicas, etc.), ciento setenta mil cli-sés originales (placas de vidrio, películas monocromáticas, películas en color, etc.), trescientas mil ampliaciones fotográficas, más innumerables microfilmes, diapositivas en color, etc. En una sala de consulta general con catálogo en fichas se encuentran a disposición del público todas las fotografías y una parte de las obras. Tras cumplir ciertas formalidades, el usuario puede acceder libremente, cualquiera sea su profesión, a la casi totalidad de los documentos e incluso solicitar su reproducción en forma de copias o ampliaciones. Los documentos, las fotos y los datos se consultan por ahora en fichas pero se encuentra en curso un intento de informatización. El museo ha instalado un sistema piloto, actualmente operacional, que permite buscar por computadora informaciones relacionadas con las obras de arte y las fotografías en color almacenadas en discos ópticos. Por otra parte, desde 1986, las nueve entidades dependientes del Organismo de Asuntos Culturales (los tres museos nacionales, los cuatro museos de arte nacionales y los dos institutos nacionales de investigación sobre el patrimonio cultural) colaboran para poner en funcionamiento una red informática de gestión de los documentos de los museos en general y museos de arte en particular, con la aspiración a largo plazo de informatizar por completo el tratamiento y el suministro de la información.

Los visitantes del museo proceden de los más variados horizontes profesionales: museólogos, investigadores, responsables de la protección del patrimonio cultural, docentes, estudiantes, artistas, trabajadores culturales de todo tipo, periodistas y editores, meros aficionados a la historia y el arte, y otros, lo cual significa que los recursos del museo se explotan según formas muy distintas y con fines muy diferentes. Evidentemente, el museo debe tenerlo en cuenta y adoptar métodos educativos e informativos diversificados en función de los especialistas a los que se dirige, pero sin olvidar por ello la labor educativa que le corresponde respecto del público no especializado. Como muchos otros museos, el Museo Nacional de Tokio pretende desarrollar en particular una política fuertemente interactiva orientada al mundo escolar, sobre todo a nivel secundario, con el que los intercambios han sido hasta ahora muy insuficientes. ■

[Traducido del japonés]

El Museon en una nueva perspectiva

Jean O. J. Vanden Bossche

Nació en Bruselas el 24 de junio de 1924. Es licenciado en historia del arte, arqueología y etnología de la Universidad del Estado de Gante, Bélgica. En 1951 se desempeñó como conservador del Museo Etnográfico de Kinshasa, Zaire, del cual fue director de 1953 a 1961, años en los que fue también secretario de la Comisión de Monumentos y de Lugares de Interés Artístico, Cultural e Histórico. De 1962 a 1970 se desempeñó como especialista de programa en la Fundación Bernard van Leer de La Haya. Desde 1985 es director del proyecto "Lecciones en el museo para los niños de la enseñanza preescolar" del Museo de la Educación (Museon) de La Haya. Es autor de diversas obras y artículos sobre etnología, las artes primitivas, la educación y el arte infantil.

En pleno centro de La Haya, núcleo de varias instituciones culturales, acaba de tomar posesión de su nuevo edificio el Museo de la Educación (Museon). El nuevo museo, contiguo al Gemeente Museum (Museo Municipal), fue concebido por el profesor Quist, arquitecto famoso por sus vastas construcciones industriales y sus monumentos públicos, que quiso respetar el estilo exterior del Gemeente Museum para que ambos edificios y el Omniversum formaran un conjunto homogéneo (figura 43). El Museon (contracción de las palabras Museum voor het Onderwijs) tiene por misión ofrecer al público adulto e infantil medios culturales centrados en la práctica y la experimentación, recurriendo para ello a colecciones y materiales que se ponen especialmente a su disposición con ocasión de cursos y demostraciones. Así, cada año miles de alumnos de las escuelas lo visitan, individualmente o en grupo, para asistir a las lecciones preparadas en colaboración con los docentes e impartidas por el personal científico y pedagógico de la institución. Contrariamente a lo que ocurre en muchos museos, en éste los niños pueden tocar los objetos y examinarlos desde todos los ángulos, lo que les permite no sólo apreciar sus formas sino también la naturaleza de los materiales de que están hechos.

Un nuevo enfoque pedagógico para los niños en edad preescolar y escolar

En el año escolar 1981-1982, se llevó a cabo una experiencia consistente en organizar una clase para niños de seis a siete años de edad, con el fin de darles a conocer un medio distinto del suyo y contribuir así a ampliar su percepción del mundo.

La experiencia se centró en la presentación de una población de la región polar: los inuit, y en ella participaron cincuenta y cuatro escuelas: dos mil doscientos niños en total.

De la encuesta realizada por el Departamento de Investigaciones y Estadísticas de la municipalidad y de la evaluación del programa impartido a los alumnos se desprende que las clases del Museo de la Educación contribuyeron en buena medida a ampliar el horizonte cultural de los niños, y de ahí, a favorecer su integración social.

Pero la tolerancia y la comprensión no son los únicos objetivos que el proyecto persigue o a los que puede contribuir: pretende también enriquecer la lengua y la cultura y estimular la creatividad. Porque un entorno cultural rico y variado es a menudo decisivo para el desarrollo, la maduración afectiva y la integración social del niño, como bien lo muestran ciertas experiencias llevadas a cabo sobre todo en los Estados Unidos. Si bien la escuela permite al niño adquirir los elementos fundamentales de la cultura dominante para poder participar en la vida de la comunidad, también es importante que se le ofrezcan los medios de acceder al conocimiento de otras situaciones diferentes, por las cuales cabe despertar su curiosidad e interés. Al alentar a los niños a descubrir estas situaciones por sí mismos, a comprenderlas de forma activa y a interpretarlas, el proyecto espera estimular su capacidad creadora y su imaginación y desarrollar, al mismo tiempo, sus medios de expresión (lengua, dibujo, escultura o música).

Numerosos estudios relacionados con el desarrollo del niño, como los de J. Piaget [1936], H. Wallon [1941] y Luquet [1967], han demostrado que en cir-



43
MUSEON (Museo de la Educación), La Haya, 1986. Vista general.

En circunstancias normales las capacidades del niño evolucionan gradualmente siguiendo el proceso de su desarrollo físico y psicológico. Otros estudios, como los de J. Bruner [1966], Deregowski [1968], Hudson [1967], Cole y Scribner [1974] y Vernon [1969] revelaron la importancia de los factores culturales que pueden, en algunos casos, acelerar, retrasar o modificar el proceso de desarrollo, debido a la acción de valores divergentes. Por otra parte, los múltiples estudios sobre los dibujos y pinturas infantiles revelan el interés precoz de los niños (especialmente a partir de los seis años) por todo lo que se sitúa fuera de su propio medio, en la medida en que puedan tener acceso a ello, ya sea directamente o bien por conducto de los medios de comunicación.

De todos estos estudios se desprende asimismo que, al principio, el niño pequeño percibe el medio en su totalidad, aunque los componentes puedan tratarse aisladamente, y que la nutrición, el juego, el sueño y la vivienda son las situaciones que vive más intensamente.

Este proyecto tuvo que abandonarse, lamentablemente, por falta de recursos. Así pues, el museo se dirigió a la Fundación Bernard van Leer,¹ institución especializada desde hace veinte años en la educación preescolar y que ha prestado apoyo financiero y científico a doscientos proyectos experimentales llevados a cabo en treinta y dos países de los cinco continentes.

Un nuevo proyecto

Mancomunando esfuerzos y experiencias, el Museon y la Fundación Bernard van Leer iniciaron conjuntamente un proyecto experimental dictado por algunos de los imperativos de la sociedad moderna, tales como la necesidad de adquirir una formación sólida que permita participar en el desarrollo cultural y económico del medio en que se vive, la necesidad de cultivar una mayor tolerancia y comprensión hacia otros pueblos (indispensables dados los contactos cada vez más frecuentes con otras culturas) y, por último, la necesidad de prepararse para una mejor utilización del tiempo libre en una época en que la inestabilidad profesional y la precocidad de la jubilación pueden empujar a la desesperación de la inacción por falta de recursos intelectuales.

Los promotores del proyecto decidieron entonces orientar su acción a la comprensión social y cultural y al desarrollo de la personalidad y la creatividad.

En todas partes del mundo los niños de cuatro a ocho años sienten gran curiosidad por lo que sucede a su alrededor y rara vez se muestran prejuiciosos respecto de las personas de origen, color o medio social diferentes del suyo. Y si acaso se extrañan de comportamientos, actitudes o estilos de vida extranjeros, nunca es con desprecio o repulsión. Cuanto mayores son las diferencias que los caracterizan, más fuerte suele ser la atracción mutua. No es casual que a las niñas europeas les guste recibir una muñeca negra o que los

1. La fundación Bernard van Leer, Koninginnegracht 52, La Haya, se dedica especialmente al desarrollo de proyectos experimentales destinados a la infancia social y culturalmente desfavorecida.

niños se interesen por objetos procedentes de otras culturas. Es importante, entonces, explotar estas inclinaciones para que, más tarde, cuando influyan en ellos los imperativos socioculturales, los niños pueden distanciarse de los prejuicios vigentes.

Aunque los iniciadores del proyecto no tengan intención de tratarlo según un enfoque cognoscitivo, conviene, no obstante, que el niño sea consciente de que, si bien todos los hombres experimentan necesidades idénticas como la nutrición, el sueño, el amor y la procreación, la diversión y la defensa, hay diferentes maneras de satisfacerlas en función de las normas impuestas por las condiciones espirituales y materiales del entorno.

De lo anterior se desprende que al elaborar un programa hay que crear las circunstancias que estimulen el interés del niño dentro de los límites de su capacidad. Es indispensable apoyarse en sus vivencias para llegar a saber qué es lo que se sitúa fuera de su medio dentro de una gama de valores comparables y elegir en consecuencia un tema que abarque el conjunto de los objetivos que se persiguen, a fin de que las lecciones se refieran a los elementos que retienen más particularmente su atención y favorecen su comprensión del tiempo y del espacio.

La elección del tema

La elección del tema se centró entonces en la vida de la comunidad, porque ésta abarcaba todos los elementos que interesan al niño y permitía, además de su interés inmediato, relacionarla con otros temas que contribuían a enriquecer el desarrollo del lenguaje y de la expresión gráfica y musical.

Pero también era preciso que las condiciones de vida de la comunidad en la que recayese la elección fueran suficientemente diferentes de las condiciones de vida locales y los contrastes suficientemente acusados como para respaldar el objetivo primero del proyecto, que consistía en destacar cómo se satisfacen las mismas necesidades mediante soluciones que divergen según las características propias del medio.

“Un viaje al Sahel” fue entonces el tema elegido: el viaje, que entraña el concepto de tiempo y de espacio; el Sahel, porque los contrastes que ofrece esta región en relación con los países europeos encuentran en el contexto geográfico explicaciones relativamente fáciles. Por otra parte, el Museon dispone de una colección adecuada para ilustrar el tema.

Como funcionará el programa

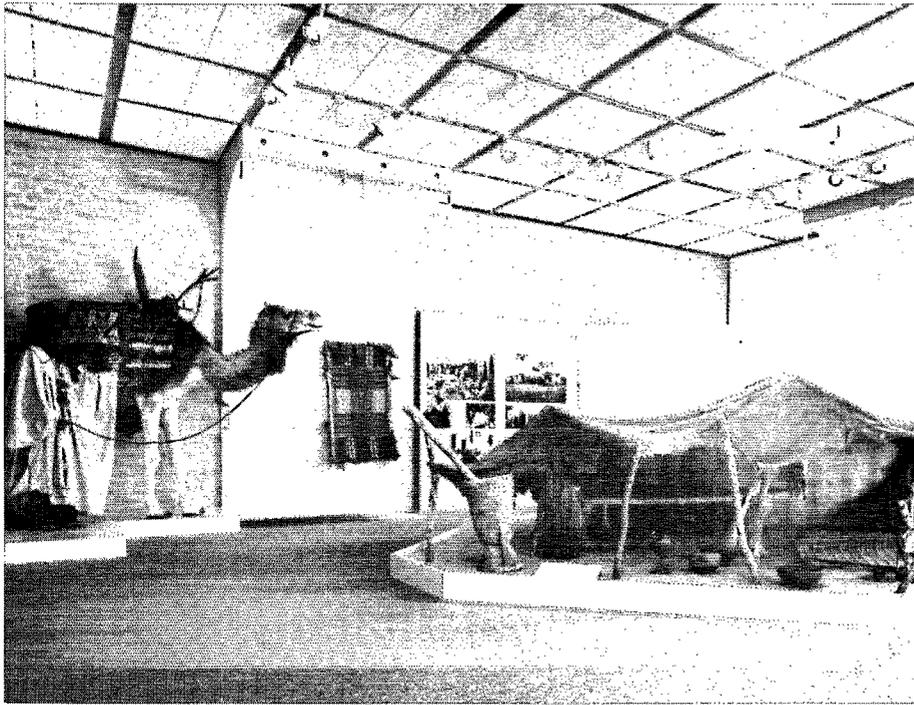
Se estimó necesario que la lección en el museo fuera precedida de algunas clases de información y sensibilización iniciadas por la profesora encargada del proyecto y continuadas más en detalle por la maestra de la escuela. Durante estas clases, los niños aprenden algunas palabras nuevas que se refieren al objeto de la lección y, puesto que el tema es un viaje, es ésta una ocasión inmejorable para hacerles vivir los preparativos y las gestiones que exige, por ejemplo, vacunarse, comprar divisas extranjeras, solicitar un pasaporte, comprar o confeccionar regalos y preparar el equipaje.

Y luego viene el simulacro de viaje, que se aprovecha para impartir las nociones de tiempo y espacio y de transición de un contexto a otro. Gracias al viaje en avión, durante el cual se come y se duerme a bordo, el niño aprende a concebir la duración del trayecto y la distancia que lo separa de la región que va a visitar.

La lección en el museo

Las clases preparatorias culminan con la lección en el Museon, a donde los niños se trasladan en autocar acompañados por la maestra. Para entrar al museo, hacen como si pasaran por la aduana: el guardián sella el pasaporte especialmente concebido con este fin que le presentan los niños, en el cual un segundo pase da derecho a otra visita gratuita. De esta manera podemos evaluar el interés del niño por el museo y su deseo de volver a él, así como la medida en que los padres comparten esa inclinación.

En el Museon, en una sala especialmente habilitada para las necesidades de la lección, los niños encuentran los objetos empleados con mayor frecuencia en el Sahel, al mismo tiempo que un personaje en traje tradicional tuareg y un dromedario enteramente enjaezado (figuras 44 y 45). Los niños pueden tocar los objetos expuestos e incluso utilizarlos. Pueden, por ejemplo, triturar el mijo en el mortero, simular la extracción de agua del pozo y su transporte a la aldea, la cocción de los alimentos sobre un fuego de leña o la preparación y el consumo del té (figura 46). Pueden también jugar con juguetes fabricados en el Sahel por niños que a veces no tienen más edad que ellos, o bien descubrir las particularidades de un instrumento de música y los sonidos que produce. Al cantar, seguirán el ritmo de la canción tocando el tambor o rasgando una guitarra, y aprenderán a identificar



los sonidos propios de los diferentes instrumentos. La colección de objetos constituye el auxiliar pedagógico fundamental. Refiriéndose constantemente a los objetos expuestos e instando a los niños a tocarlos y sentirlos y hacerlos funcionar, el docente les hará vivir un día de la vida de una familia del Sahel (figura 47). A veces, a partir de las preguntas que se formulen, se harán resaltar situaciones típicas o contrastes notables. Es importante, a ese respecto, que al destacar las diferencias entre las culturas, la comparación conlleve la explicación de esas diferencias sin ambigüedades que redunden en menoscabo de la población de que se trate.

La lección de aplicación

Al término de la lección en el museo, los niños reciben una carpeta en la que figuran dibujos de objetos de su propia cultura y de la que acaban de conocer, dibujos que pueden colorearse, recortarse y pegarse en el diario de viaje en el que se reúnen los demás trabajos sobre el tema. Los recortes se pueden pegar en una hoja doble, reservando una cara para los objetos de la cultura propia y la otra para los de la ajena.

Durante las lecciones de aplicación, los niños harán también un dibujo de tema libre, que permitirá la evaluación del efecto producido por el programa. Los dibujos revelarán, en efecto, cuáles son los elementos que más han llamado la atención, cómo son percibidos y cómo son tenidas su forma y función.

La participación de los padres

Las múltiples experiencias encaminadas a favorecer el desarrollo del niño han puesto de manifiesto la importancia que reviste la participación activa de los padres y la comunidad en su educación.

En la medida en que los padres son, en efecto, los educadores privilegiados que siguen de manera ininterrumpida la evolución del niño y comparten su existencia (sin olvidar que suelen ser, por lo demás, los más interesados por su porvenir) su participación en las actividades del proyecto no tiene por único objeto interesarlos en los trabajos de sus hijos, sino también informarlos de métodos y técnicas gracias a los cuales han de identificar y comprender situaciones que pueden influir en el comportamiento, la actitud y el desarrollo de sus hijos.

Varios proyectos centrados en la educación de los niños de nivel preescolar han demostrado que la participación de los padres en el proceso educativo desempeña un papel fundamental, sobre todo cuando la finalidad es desarrollar la tolerancia y la comprensión hacia otras culturas, cualidades que pueden malograrse cuando los padres adoptan, consciente o inconscientemente, una actitud contraria. El hecho de que los padres estén informados de los objetivos del proyecto y convencidos de su mérito cobra entonces en esta perspectiva toda su importancia.

La participación de los padres en el programa, tal como la entiende el Museo, puede realizarse según diferentes enfoques: por ejemplo, mediante se-

siones de información dedicadas a prácticas educativas que favorezcan la comprensión de otras culturas o destaquen la utilidad del museo en este sentido; asimismo a través de la organización de trabajos por grupos en el museo, en los que los padres y los niños compartan diferentes actividades, como la fabricación de juguetes, la presentación de un espectáculo de marionetas, la audición de música o la interpretación de canciones, la participación en juegos colectivos, la producción de libros para niños, la lectura pública de cuentos infantiles escritos por los padres, etc.

El Museo se propone, además, ofrecer a los padres la oportunidad de asistir a algunas lecciones en el museo para favorecer las conversaciones entre padres e hijos en torno a lo que han visto durante la visita.

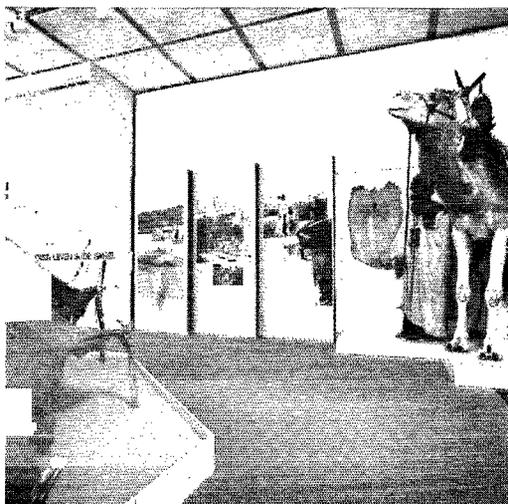
Pero también en la escuela puede establecerse una colaboración constructiva con los padres, alentándolos a que hablen con los niños de sus actividades profesionales o de experiencias que hayan vivido y, si se trata de padres extranjeros, de situaciones culturales o de juegos de sus países de origen.

¿Y el personal docente?

Servirse de un museo para ilustrar o dar una clase no es una experiencia nueva: muchos docentes recurren a este método, a menudo con éxito. Pero en la mayoría de los casos quien dicta la clase es un conservador o un colaborador del museo. Si bien en este proyecto se prevé el mismo esquema de funcionamiento, esperamos, no obstante, poder familiarizar a los docentes con las técnicas que les permitan dar la clase en el museo, valiéndose con total independencia de las colecciones allí existentes.

Con este fin, el Museo organizará a finales de este año un ciclo de conferencias destinadas a docentes, estudiantes de escuelas normales, personal de museos y, en general, a todos los interesados en la utilización de los museos con fines pedagógicos. Este ciclo, que tendrá por tema "El museo, instrumento educativo para los niños de nivel preescolar", se desarrollará en jornadas de estudios consistentes en una serie de conferencias teóricas y demostraciones prácticas, seguidas de un debate durante el cual los participantes tendrán ocasión de formular preguntas y comentarios. Se prevé asimismo ofrecer a los estudiantes de las escuelas normales la oportunidad de hacer un cursillo en el museo, donde podrán aprender a utilizar

44
MUSEON, Sala del Sahel: dromedario y tienda tuareg.



45
MUSEON, Sala del Sahel.

las colecciones del museo y ejercitarse en la práctica docente.

La evaluación del proyecto

Debido al carácter experimental del proyecto, conviene evaluar sus resultados, tanto en el plano de la organización como en el de sus implicaciones pedagógicas.

La evaluación se centrará en el interés que manifiesten las instituciones educativas y los museos por el proyecto, la influencia de las lecciones en el lenguaje, la sensibilización a otras culturas, la frecuencia de las visitas al museo fuera de las horas de clase, el impacto del programa sobre el personal docente y, por último, las posibilidades de aplicar el proyecto, con las adaptaciones necesarias, a otras circunstancias o entornos.

La cooperación de los docentes en la evaluación del programa es muy importante, ya que son los primeros y principales interesados por la incidencia que las lecciones en el museo puedan tener en el programa de enseñanza y al mismo tiempo los más indicados para estimar su utilidad.

Con estas diversas actividades esperamos contribuir a hacer de los museos los instrumentos de una enseñanza viva y bien documentada en la que el aprendizaje se convierta en un placer y la distracción en una fuente de conocimientos. Así, los museos volverán a ser, como muchos fueron en su origen, santuarios dedicados al pensamiento y a la educación. ■

[Traducido del francés]

46
En la sala dedicada al Sahel, los niños escuchan las explicaciones de la profesora encargada del proyecto.



Referencias

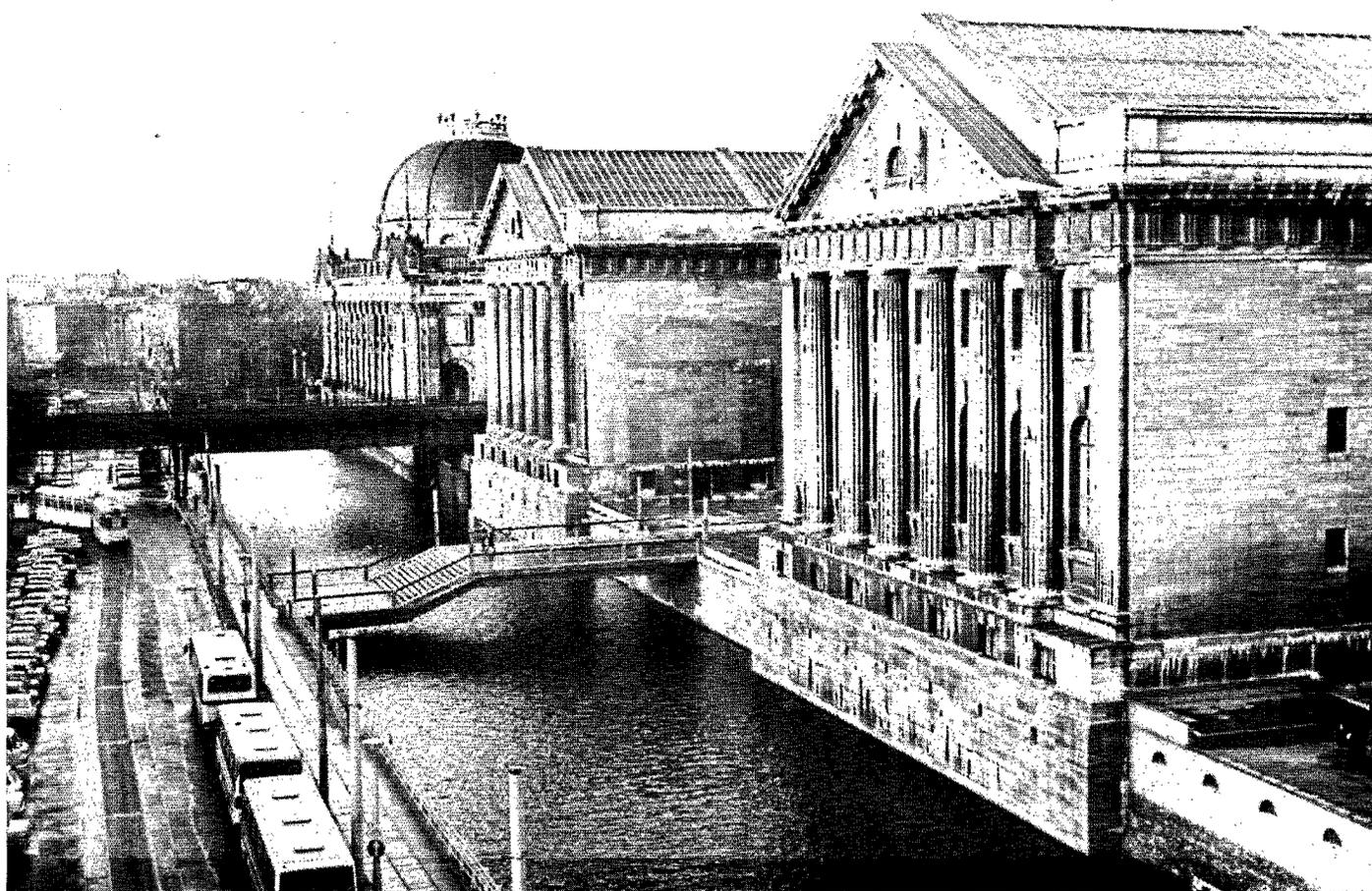
- BRUNER, J. 1966. *Toward a theory of instruction*. Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press.
- COLE, M. y CRIBNER, S. 1974. *Culture and thought. A psychological introduction*. Nueva York, John Wiley & Sons.
- DEREGOWSKI, J. B. 1968. Difficulties in pictorial depth in Africa. En: *British Journal of Psychology*, n.º 59, p. 195-204.
- HUDSON, W. 1967. The study of the problem of pictorial perception among unacculturated groups. En: *International Journal of Psychology*, vol. II, n.º 2, p. 89-107.
- LUQUET, G. H. 1967. *Le dessin enfantin*. Neuchâtel, Delachaux et Niestlé.
- PIAGET, J. 1936. *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*. Neuchâtel y Paris, Delachaux & Niestlé.
- VERNON, P. E. 1969. *Intelligence and cultural environment*. Londres, Methuen & Co.
- WALLON, H. 1941. *L'évolution psychologique de l'enfant*, Paris, A. Colin.

47
Niños moliendo grano en un mortero del Sahel.



EVOLUCIONES

Los Museos Nacionales de Berlín y la celebración del 750.º aniversario de la ciudad



Manfred Ohlsen

Nació en Berlín, en 1934. De 1956 a 1961 estudió historia en la Universidad Humboldt de Berlín, donde obtuvo un diploma en la materia. En 1971, obtuvo el título de doctor en filosofía. De 1967 a 1982, fue director de un departamento del Museo de Historia Alemana de Berlín. De 1982 a 1984, fue director del Museo de la Ciudad de Gera. Desde 1984 es director general interino de los Museos Nacionales de Berlín.

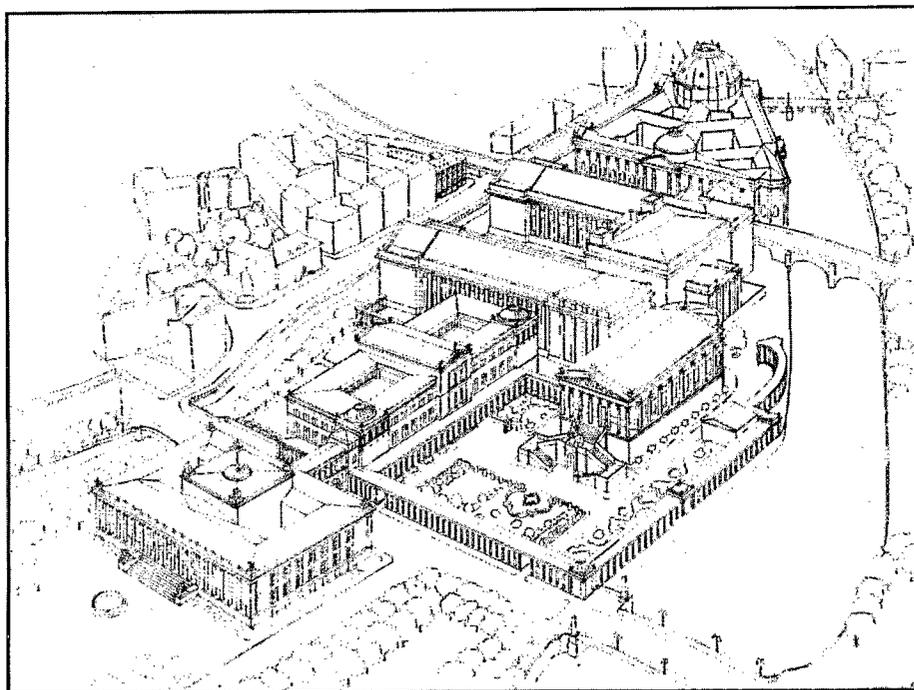
En 1987 la ciudad de Berlín festeja su 750.º aniversario y para celebrarlo los Museos Nacionales de la capital de la República Democrática Alemana han empeñado sus esfuerzos en un nutrido y variado programa de exposiciones, once organizadas por los propios museos y seis procedentes del extranjero, a las cuales se agregarán numerosas publicaciones, todo reforzado por una intensa campaña publicitaria. Los Museos Nacionales, que trabajan en colaboración con científicos de renombre, tienen por objeto ofrecer a

lo largo de todo el año una serie de exposiciones excepcionales que abarcarán campos muy diversos y harán gala de un extraordinario nivel artístico y científico.

La más importante de estas exposiciones se intitula *Kunst in Berlin* [El arte en Berlín] y tiene lugar del 7 de julio al 1.º de noviembre de 1987 en el Altes Museum del Lustgarten. Allí se reúnen obras maestras procedentes de los Museos Nacionales y préstamos de otros museos y colecciones de la República Democrática Alemana y del extranjero, lo cual confiere

48
STAATLICHEN MUSEEN ZU BERLIN,
Museos Nacionales de Berlín.

48a
Diseño arquitectónico de la Isla de los Museos de Berlín, sede de los Staatlichen Museen zu Berlin. De adelante hacia atrás, el Alte Galerie, el Neue Museum, el Pergamonmuseum y el Bodemuseum. A la derecha, la Nationalgalerie.



49
MUSEOS NACIONALES DE BERLÍN.
Entrada del Alte Galerie durante la
exposición *Tesoros del arte mundial
preservados para la humanidad*, 1985.

una significación especial a este acontecimiento excepcional.

La muestra presenta el desarrollo del arte durante el periodo que se inicia a fines de la Guerra de los Treinta Años (1648), momento que en la historia de Berlín se caracteriza por una decadencia extrema y un posterior renacimiento, y llega hasta nuestros días (1987). Casi tres siglos y medio se presentan así siguiendo una secuencia histórica muy bien estructurada en dos pisos del Alte Galerie, sobre una superficie de exposición de

2.600 m². Los visitantes pueden admirar allí obras maestras de la pintura, la escultura, el dibujo y la artesanía creadas por artistas que vivieron en Berlín, entre ellos Schlüter, Pesne, Schinkel, Menzel, Corinth, Liebermann, Kollwitz, Barlach y Kokoschka, para sólo citar unos pocos.

Para explicar la interacción entre el desarrollo del arte y el contexto social, en cada sección se incluyeron materiales documentales sobre la evolución cultural e histórica de Berlín y la influencia que

sobre ella ejercieran ciertas personalidades artísticas. Los dos años previstos para preparar la exposición resultaron demasiado breves, ya que además de la planificación conceptual, la selección de las obras y la gestión de los préstamos, se preparó el catálogo correspondiente.

Una colección poco conocida sirvió de base a otra exposición, esta vez dedicada a *La representación de la vida profana en Berlín y en Brandenburgo-Prusia en el siglo XVIII*, que se exhibió del 9 de enero al 18 de abril de 1987 en el Bodemuseum.



50
MUSEOS NACIONALES DE BERLÍN. De la exposición *El arte en Berlín*, 1987, el óleo de Adolf von Wenzel *Vista de los jardines del Príncipe Albrecht*, 1846.

A través de la representación pictórica de la vida cotidiana del siglo XVIII, esta exposición refleja la visión del mundo y la concepción de la historia de quienes encargaron los cuadros, grabados y pinturas. Por eso no es de extrañar que el arte cortesano sea el más representado de una exposición que propone obras de Daniel Chodowiecki, Christian Bernhard Rode, Antoine Pesne, Gottfried Schadow y Edward Cunningham, aunque también se evoque la vida cotidiana de las clases medias, los artesanos y los campesinos.

Paralelamente, el Bodemuseum pre-

senta también una muestra organizada por el Departamento de Numismática de los Museos Nacionales sobre *El arte de la acuñación de monedas y medallas en Berlín y en Brandenburgo-Prusia* que traza la evolución del sistema monetario y de la acuñación de monedas desde el siglo XII, en particular en la Ceca de Berlín, de la cual se presenta una colección integral de las piezas acuñadas a lo largo de más de setecientos años.

Carteles, organillos y mundonuevos ilustran el arte del animador de espectáculos callejeros de fines del siglo XIX y principios del XX en la exposición *Signos-imágenes-baladas* que el Museo del Folklore presentará del 2 de octubre de 1987 al 3 de enero de 1988 en el Pergamonmuseum. En una sección anexa se ilustra el alcance social y la influencia ejercida por los saltimbanquis y el carácter no sólo recreativo sino también instructivo de su actividad. La información que transmitían de una feria a otra no se limitaba únicamente a la actualidad berlinesa: entre las piezas expuestas algunas evocan acontecimientos políticos de importancia mundial como el atentado de Sarajevo en 1914 y diversas calamidades y catástrofes, como la última gran epidemia de cólera de Hamburgo en 1892, la explosión de un dirigible alemán en 1908 o incluso las inundaciones de París de 1910. La exposición propondrá además un programa de espectáculos en el que se



51
De la exposición *El arte en Berlín*, 1987, el óleo de Otto Nagel *El banco de un parque de Wedding*, 1927.

neos de gala, carrozas y sillas de manos de la época barroca y *Las fiestas de la corte en Berlín y su reflejo en las artes pictóricas y aplicadas*. La primera presentaba al público un aspecto poco conocido de las artes aplicadas berlinesas. Aunque la colección no puede compararse con las de Lisboa, Moscú, Munich o Viena, afortunadamente se han conservado algunas piezas importantes del antiguo Museo de las Caballerizas Reales que bastan para darse una idea del fasto de la vida cortesana y del talento de los grandes artesanos europeos de la época barroca. Entre ellas podían admirarse trineos de gala de alrededor del año 1700, una carroza de niño de la segunda mitad del siglo XVII y sillas

52
MUSEOS NACIONALES DE BERLÍN. De la exposición *El arte en Berlín*, 1987, el óleo de Max Liebermann *Las hilanderas de lino en Laren*, 1887.



presentarán recitales de baladas, cantilenas y cuentos populares acompañados de imágenes de época.

Otro ejemplo de la diversidad del programa previsto por los Museos Nacionales es la exposición titulada *La primera embajada turca en Berlín en 1763* organizada por el Museo Islámico del Pergamonmuseum (del 2 de julio al 17 de agosto de 1987) que permitió revivir la sensación que causaron los embajadores turcos cuando se presentaron por primera vez en Berlín. Su entrada solemne, su estancia en la ciudad y los obsequios oficiales que trajeron (y que fueron expuestos públicamente) sirvieron de inspiración a muchos artistas de la época, que se asomaron así a las riquezas y el exotismo de esa cultura lejana. La exposición de 1987 tuvo por objeto revivir el acontecimiento por medio de obras de arte y documentos de aquel entonces.

En el Castillo de Köpenick, el Museo de Artes y Oficios presentó simultáneamente, del 20 de mayo al 30 de septiembre de 1987, dos exposiciones: *Tri-*

de manos del siglo XVIII, acompañados de retratos de la época.

La segunda exposición ilustraba otro aspecto de la vida de la corte de Berlín: las fiestas celebradas durante la primera mitad del siglo XIX, tal como las reflejan las pinturas, las acuarelas, los dibujos, los grabados, las porcelanas y las piezas de plata labrada de los muchos artistas de renombre que desde el renacimiento en adelante estuvieron al servicio de los reyes y príncipes de Europa. El estrechamiento de los vínculos políticos y dinásticos entre Prusia y Rusia en las primeras décadas del último siglo dio lugar a festejos particularmente brillantes en la corte de Berlín. Tanto *Lalla Rockh*, representación festiva de 1821 basada en una obra de Thomas Moore, como el torneo de caballería de 1829 titulado *La fiesta de la rosa blanca*, alrededor de los cuales se ha montado esta exposición, fueron intentos evidentes de eclipsar la magnificencia de la corte del zar. Los más grandes artistas y artesanos berlineses de la época como Schinkel, Hensel, Gaertner, Kloeber, Menzel y

Hossauer, participaron activamente en la preparación de estas fiestas o bien las evocaron más tarde en sus obras. La fábrica de porcelana de Berlín produjo también espléndidos jarrones y otros objetos. El torneo de caballería, por su parte, inspiró a Schinkel el diseño de enormes picheles de plata finamente elaborados.

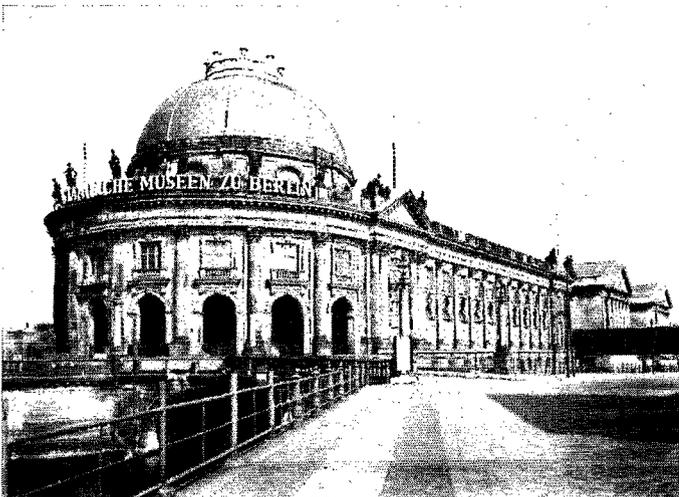
Algunas destacadas personalidades berlinesas constituyeron el tema de otras tres exposiciones organizadas por los Museos Nacionales. La primera, montada por el Museo de Protohistoria en el Bodemuseum (del 21 de mayo al 31 de agosto de 1987), estuvo consagrada a Rudolf Virchow, especialista en prehistoria, y a la influencia que ejerciera en Berlín. Porque en efecto es mucho lo que la ciudad debe a este famoso médico (1821-1902) que no sólo dio renombre mundial al Instituto de la Caridad sino que, en su calidad de diputado propulsó la construcción de hospitales, del sistema de desagüe y del matadero central, entre otras realizaciones. Pionero de la arqueología en Alemania, Virchow hizo de Berlín uno de los grandes centros de la recién fundada disciplina de estudios prehistóricos y llevó a cabo importantes excavaciones en el norte y el este de Alemania. Fue él quien descubrió la cultura de Lausitz y realizó investigaciones sobre la cultura eslava. Virchow institucionalizó esfuerzos fundando la Sociedad de Antropología, Etnología y Prehistoria de Berlín. A su iniciativa se debe también la construcción de un museo de etnología y la creación de un museo del folklore alemán. La exposición se centró en los logros científicos y organizativos de Virchow y presentaba, acompañados de piezas de su colección prehistórica y antropológica, los resultados más importantes de sus investigaciones. Así podían contemplarse los hallazgos arqueológicos de la cultura de Lausitz y de la

cultura eslava, y objetos originales de Troya y Egipto procedentes de las colecciones de Schliemann, a quien Virchow sostuvo siempre de manera incondicional en su búsqueda de la perdida ciudad de Troya.

Del 13 de agosto al 2 de noviembre de 1987 el Gabinete de Estampas presenta en la Nationalgalerie una exposición titulada *Ferdinand Bellermann (1814-1889), pintor berlinés de la época de Alexander Humboldt*. Discípulo de Karl Blechen y de August Wilhelm Schirmer, ya en su juventud Bellermann había despertado el interés de Alexander von Humboldt por la precisión científica de sus pinturas de paisajes noruegos y con su apoyo pudo solicitar una beca real para viajar por Venezuela, que le fue concedida a condición de que los estudios realizados durante el viaje pasaran a enriquecer las colecciones reales. Humboldt le había dado indicaciones muy precisas sobre la manera de llevarlos a cabo, ya que se proponía utilizarlos para sus propios fines científicos. Durante los tres años que pasó en Venezuela, de 1842 a 1845, Bellermann recorrió gran parte del país, realizando estudios de la selva virgen tropical, de los puertos y los Andes, donde las palmeras y los glaciares se combinaban para crear un paisaje romántico. A su regreso entregó a los museos reales doscientos treinta y cinco dibujos y pinturas al óleo que forman parte hoy de la colección de la Nationalgalerie. Pero Bellermann había también consignado sus impresiones y experiencias en cuadernos de croquis, diarios de viaje y cartas que permanecieron inéditos hasta la fecha y que se exhiben hoy por primera vez. La exposición traza asimismo la evolución artística de Bellermann. Una sección aparte está consagrada a las obras de otros artistas protegidos por Humboldt en las que se ve la influencia que el eminente naturalista

53
MUSEOS NACIONALES DE BERLÍN: el Bodemuseum.

54
MUSEOS NACIONALES DE BERLÍN: un grupo de visitantes en el Pergamonmuseum.



ejerciera sobre la representación del paisaje americano. Del 24 de junio al 23 de diciembre de 1987, el Ägyptische Museum rinde homenaje a Adolf Erman (1854-1937), eminente egiptólogo que fuera su director, en el quincuagésimo aniversario de su muerte. Profesor de egiptología y miembro ordinario de la Academia Prusiana de Ciencias, dirigió esa gran empresa científica que fue el Diccionario Egipcio y bajo su dirección el Museo Egipcio alcanzó reconocimiento mundial. Una serie de documentos seleccionados entre sus múltiples y variados trabajos científicos ilustran distintos periodos de una vida de brillante erudición anclada en las tradiciones de una familia estrechamente asociada a la vida intelectual y artística de Berlín.

El septuagesimoquinto aniversario de la fundación de la Comisión Oriental, que coincide con el de Berlín, indujo al Museo del Cercano Oriente y al Instituto Central de Historia Antigua y de Arqueología de la Academia de Ciencias de la RDA a organizar, del 6 de mayo al 31 de julio de 1987, una exposición conjunta titulada *Egipto — Cercano Oriente — Turfan. Berlín, centro de la exploración científica de documentos orientales antiguos*. De las colecciones del Antiguo Oriente se exponen documentos, especialmente jeroglíficos egipcios, tabletas de arcilla con inscripciones cuneiformes y manuscritos de Turfan y del Turkestan Oriental, acompañados de información sobre los especialistas e investigadores que trabajaron en su desciframiento, a quienes se rinde homenaje por su importante contribución a la comprensión de esa cultura.

La gran variedad de temas tratados en las exposiciones de los Museos Nacionales permite a los visitantes familiarizarse con aspectos a veces poco conocidos de la vida cultural, artística e intelectual de Berlín, sin pretender, por ello, ser exhaustiva. En todo caso, esta selección sólo adquiere todo su sentido en el contexto más amplio de las exposiciones y publicaciones de los otros museos e instituciones de la ciudad.

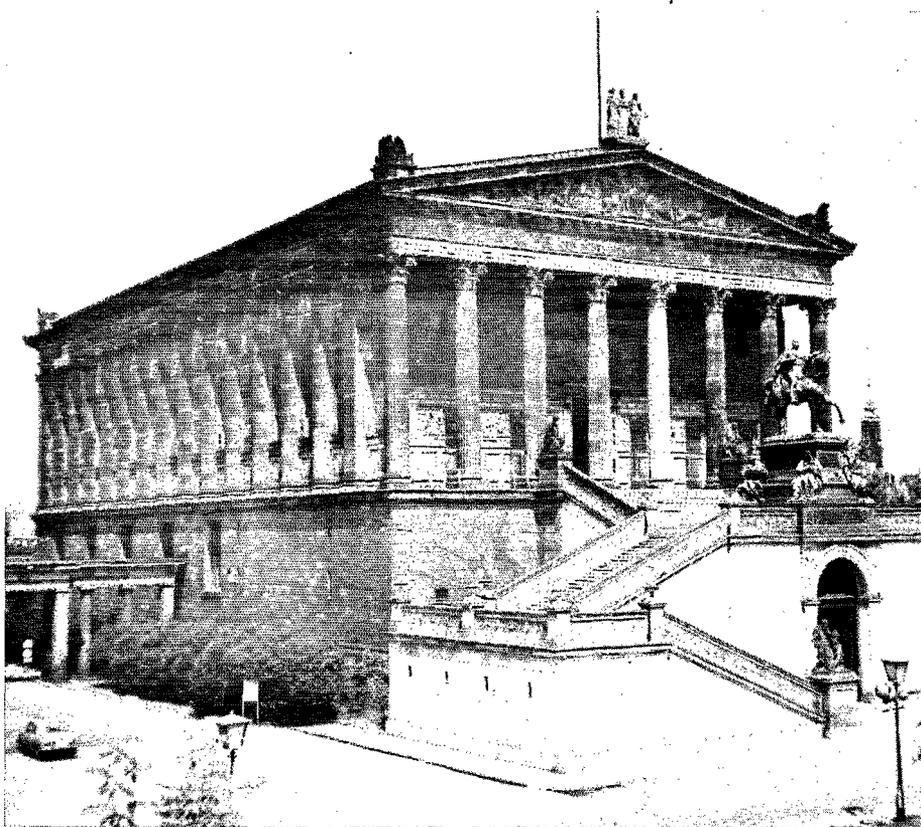
Al elegir los temas de las exposiciones, los Museos Nacionales tuvieron especial interés en presentar al público los resultados de las últimas investigaciones, como una manera de contribuir al debate sobre las influencias históricas y culturales que marcaran la tradición berlinesa.

Por lo demás, las diversas exposiciones procedentes del extranjero que acompañarán las celebraciones no dejarán sin duda de interesar al público. Porque aunque tradicionalmente Berlín recibe todos los años varias grandes exposiciones pro-

cedentes de otros países (así como los Museos Nacionales presentan a su vez las suyas en el exterior), los envíos de este año aportarán al aniversario de Berlín una nota especialmente brillante. Entre ellas cabe mencionar *Los tesoros del Kremlin* (USSR), *Las excavaciones de Xiam* (República Popular de China), *Las pinturas de la Colección Médici* (Italia), además de exposiciones de Yugoslavia, Polonia, Hungría y Jordania.

Este ambicioso programa ha exigido esfuerzos considerables por parte de los Museos Nacionales, tanto en lo que respecta a la preparación científica de sus propias exposiciones como a la protección de las procedentes del extranjero, sin olvi-

dar la publicación de catálogos, el acondicionamiento de las instalaciones y, sobre todo, la conservación de los objetos presentados. Para coordinar las diversas tareas, hubo que idear y poner en práctica métodos de trabajo y de organización especialmente adaptados. Uno de los más eficaces resultó la constitución de equipos compuestos por científicos, organizadores y técnicos que, independientemente de las funciones que ejercen habitualmente, se ocuparon íntegramente de cada una de las distintas exposiciones, desde su preparación hasta la clausura, pasando por todos los aspectos de la gestión, incluso la organización del transporte y el seguro de las obras de arte. La cola-



55
MUSEOS NACIONALES DE BERLÍN: la Nationalgalerie.

boración con los diversos servicios de los Museos Nacionales (sección de transporte, taller central de restauración y unidad fotográfica, entre otros) es el fruto de un proceso sistemático de concertación hecho de acuerdos, concesiones y distribución equitativa y supervisada de las tareas. Esta concertación entre los distintos grupos de trabajo resultó particularmente eficaz en las discusiones sobre los problemas de índole científica y organizativa que planteaba la realización práctica de las exposiciones, unida al deseo de los museos de cumplir su misión educativa.

Para los Museos Nacionales revestía especial importancia la prosecución de las obras de construcción de los museos situados en la Isla, que habían sido casi totalmente destruidos durante la última guerra. Los trabajos, que debían terminarse para la celebración del aniversario de Berlín, consistían en realzar el aspecto exterior de los edificios, reparar las fachadas dañadas, restaurar las salas de exposición y mejorar el conjunto de los servicios destinados a los visitantes. El grueso de las obras de reconstrucción corresponde al

Bodemuseum (antiguo Kaiser Friedrich Museum), que es donde tienen lugar la mayor parte de las exposiciones especiales organizadas para el aniversario. Los edificios centrales se restauraron desde la fachada y el vestíbulo hasta la pequeña sala abovedada donde se levanta la estatua ecuestre del Gran Elector, la sala Kamecke y la basílica. Se restauraron también las galerías centrales, intentando reproducir hasta cierto punto la decoración original, según los diseños de Wilhelm von Bode.

Todos estos trabajos forman parte de los planes generales de reconstrucción de la Isla de los Museos, que se proseguirán aún durante la década de 1990 y cuyo punto culminante será sin duda la reconstrucción del Neue Museum, destruido durante la segunda guerra mundial. Este museo, construido entre 1843 y 1855 según diseño de Friedrich Stüler, que fuera alumno de Schinkel, albergará los fondos del Museo de la Pre y la Protohistoria Egipcia, completados por piezas de la Colección de Arte Paleocristiano y Bizantino. El visitante tendrá así una visión de conjunto de la evolución cultural de Europa, el Cercano Oriente y África del Norte hasta al año 1000 de nuestra era aproximadamente.

Las obras de restauración y reconstrucción no están todavía terminadas, pero eso no impedirá que las exposiciones permanentes y temporales de los Museos Nacionales de Berlín sigan atrayendo un gran número de visitantes durante el 750.º aniversario de la fundación de la ciudad. ¿Acaso no ha habido en los últimos años más de tres millones de visitantes anuales que venían de todo el mundo atraídos por las exposiciones que presentaban el desarrollo cultural de la humanidad a través de varios milenios? ■

[Traducido del alemán]

56
Estatua ecuestre del Gran Elector Federico Guillermo, obra de Andreas Schlüter, erigida en la gran sala abovedada del Bodemuseum.



La evolución de los museos australianos

desde los años setenta

Darryl McIntyre

Nació en Brisbane (Australia) en 1949. Se licenció en historia en la Universidad de Queensland, donde también obtuvo el doctorado. De 1972 a 1979, trabajó como investigador en historia militar de Australia, y desde 1982 a 1985 fue jefe administrativo del Australian War Memorial Museum de Canberra. Desde 1985 está encargado de establecer la política de la Sección Patrimonio del Departamento de Artes, Patrimonio y Medio Ambiente del Commonwealth. De 1981 a 1983 fue miembro del Consejo de la Asociación de Museos of Australia. Es miembro desde 1981 del comité ejecutivo del Comité Nacional Australiano del ICOM, del cual fue secretario-tesorero de 1982 a 1983.

Al aproximarse el bicentenario de la colonización europea, que deberá celebrarse en 1988, en Australia se ha manifestado durante los últimos diez años un interés creciente por el patrimonio cultural unido a la conciencia de que éste representa no sólo una trayectoria de doscientos años sino que incluye también los cuarenta mil o más de presencia aborigen en el continente. La remodelación de los museos y galerías ya existentes y la creación de nuevas instituciones a cargo de las autoridades federales, estatales y locales, constituyen evidentemente una de las tantas formas en que se manifiesta esta nueva evaluación de la historia de Australia y de la interacción entre el hombre y su medio ambiente. No existe casi una capital de los diferentes estados del Commonwealth en que no haya una institución cultural en construcción o renovación. Australia cuenta en la actualidad con más de mil museos y los cálculos más modestos permiten afirmar que más de diez millones de personas los visitan cada año.

En su mayoría, los principales museos de los distintos estados fueron fundados en el siglo XIX y sus colecciones e investigaciones se centraron sobre todo en los documentos de interés local más que nacional.¹ Cabe sin embargo mencionar dos excepciones: el Australian Museum de Sydney y la National Gallery de Victoria en Melbourne. Desde la época de la federación, en 1901, hasta comienzos de los años sesenta, el Commonwealth sólo se ocupó de los museos en forma puntual, y si bien emprendió la tarea de reunir y conservar algunas colecciones nacionales de obras de arte, de objetos históricos, de materiales científicos y de documentos cinematográficos y sonoros, antes de 1960 sólo construyó dos edificios destinados a alojar y conservar colecciones nacionales:

el Instituto de Anatomía y el Australian War Memorial Museum (Museo Conmemorativo de la Guerra).

La insuficiencia de las instalaciones, la subexplotación de los recursos, la degradación de las colecciones y la necesidad de planificar su desarrollo futuro hicieron que el gobierno federal creara en 1974 un Comité de Encuesta sobre los Museos y las Colecciones Nacionales. El informe que este comité presentara en noviembre de 1975 se ha convertido en una suerte de regulador de la acción gubernamental en lo que concierne al desarrollo de las instituciones nacionales existentes y por crearse, al mejoramiento de la gestión de las colecciones, la formación de conservadores y la legislación destinada a limitar la exportación de bienes culturales.² El informe del comité ha llegado a tener, además, una función catalizadora que ha contribuido a mejorar sensiblemente la situación de los grandes museos estatales y, en menor medida, la de los museos locales. Uno de los problemas que deben resolver los planificadores y administradores de los museos australianos se relaciona con la extensión del país y la disparidad de los asentamientos urbanos y rurales. Con sólo quince millones y medio de habitantes en una superficie de siete millones seiscientos mil kilómetros cuadrados, Australia es quizás la nación más urbanizada del mundo, pues el setenta por ciento de su población vive en ciudades de más de cien mil habitantes. Las bajas densidades demográficas y las grandes distancias entre las comunidades rurales y las capitales regionales y estatales crean dificultades especiales para la difusión de las colecciones y el suministro de la asistencia indispensable a los museos locales.

Algunos de los museos estatales tradicionalmente dedicados a la investigación

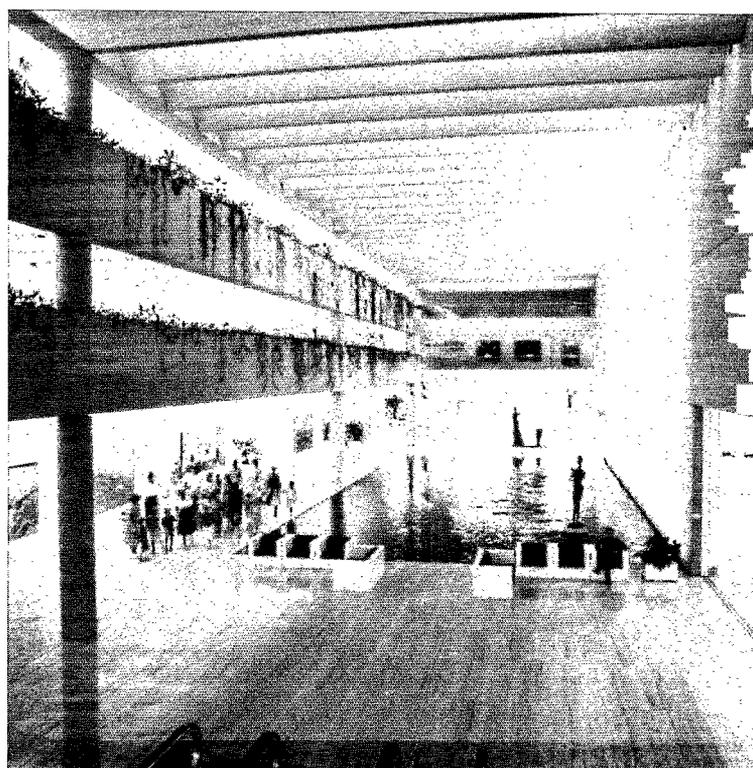
1. J. Mulvaney, "Museums", *Australian Cultural History*, n.º 2, 1982-1983, p. 38-45; J. Battersby, *Cultural policy in Australia*, París, Unesco, 1980, p. 40-47.

2. *Museums in Australia 1975: Report of the Committee of Inquiry on Museums and National Collections*, Canberra, AGPS, 1975.

en ciencias naturales han iniciado nuevos programas de exposición que ilustran la relación entre el hombre y su medio ambiente, natural o urbano. El Australian Museum de Sydney, que desde su inauguración en 1827 se ha forjado una reputación internacional como centro de investigación, prepara una exposición especial con motivo de las celebraciones del bicentenario de 1988, que ilustrará el impacto del hombre en el medio natural australiano a lo largo de los últimos cuarenta mil años y propondrá algunas hipótesis sobre el futuro presentadas de mane-

de arte, una biblioteca y un centro de espectáculos teatrales y musicales. Poco después comenzaba la construcción del Centro Cultural de Melbourne que, con importantes modificaciones del plan original, fue terminado en 1982.

Uno de los complejos culturales más interesantes construidos en Australia después de 1980 es el Centro Cultural de Queensland, que cuando se inaugure, a fines del presente decenio, comprenderá una galería de arte (la Queensland Art Gallery), un conjunto de salas de espectáculos, un museo (el Queensland Mu-



57
Más de ciento veintiséis mil personas visitaron en junio de 1986 la exposición *Los maestros del siglo XX del Metropolitan Museum of Art de Nueva York* organizada en la Queensland Art Gallery.

58
En la Queensland Art Gallery, el Water Mall crea una atmósfera de reposo en un ambiente subtropical.

ra interactiva. En dos exposiciones semi-permanentes que se están preparando actualmente sobre la evolución del hombre y la diversidad cultural, se demostrará que la especie humana ha estado sometida a los mismos procesos de evolución que los demás organismos y que las diferencias entre las culturas no son otra cosa que diferentes respuestas a las mismas presiones ambientales. El Museo Australiano había cumplido también una labor de avanzada a mediados de 1986 con la inauguración de la Sala de Descubrimiento, donde se presentan exposiciones interactivas que ilustran y a la vez complementan los temas tratados en otras salas del museo pero apelando a la participación de los visitantes.³

A comienzos de los años sesenta, el arquitecto australiano Sir Roy Grounds concibió la idea de agrupar en un mismo complejo cultural un museo, una galería

seum) y la Biblioteca del Estado. En octubre de 1986 se inauguró el nuevo edificio del Queensland Museum, un tercio de cuya superficie total de dieciocho mil metros cuadrados está dedicado a exposiciones. El complejo, que se encuentra en la margen izquierda del río Brisbane, frente al distrito comercial del mismo nombre, fue financiado con fondos procedentes de la lotería del estado.

La Queensland Art Gallery abierta al público en 1982 es uno de los más hermosos museos de Australia. Al igual que el Queensland Museum, no sólo atiende las necesidades de Brisbane sino también de la totalidad del Estado de Queensland (figura 57 y 58).

En Adelaida, el History Trust of South Australia (Fondo Histórico de Australia Meridional) se encarga de la gestión de un grupo de museos consagrados a diversos

aspectos de la evolución de este estado desde un punto de vista político, social, tecnológico, agrícola y comunicativo (figura 58 y 59).

El Constitutional Museum, los museos de historia social y el South Australia Maritime Museum se encuentran todos en la zona metropolitana de Adelaide, en tanto que el Birdwood Mill, que comprende una vasta y valiosa colección de vehículos históricos a motor, y la Schubert Farm, donde se ha reconstituido una granja de los años 1920, se encuentran a una hora de la capital.⁴ Por otra parte, se ha

completado un estudio de viabilidad para transformar también el Museum of Victoria en un complejo dividido en varios museos especializados diseminados en la zona metropolitana de Melbourne y en las comunidades rurales. Esta idea, inspirada en las soluciones aplicadas por la Smithsonian Institution y el Science Museum de Londres, constituye una estrategia plausible que permitirá poner las colecciones al alcance del público, tanto en un sentido físico como intelectual.

El Museo de Artes y Ciencias Aplicadas de Sydney ha emprendido la tarea de re-

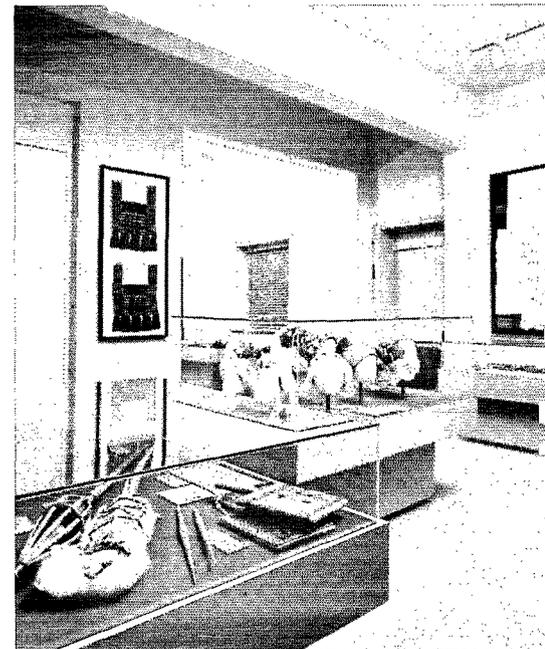
novar la primera central de energía eléctrica de la ciudad para convertirla en Museo de Ciencias, Tecnología y Artes Decorativas (figura 60). La primera sección fue inaugurada en 1981 y la totalidad del complejo, que ocupa casi dos hectáreas y media quedará terminado en 1988. Allí se presentarán treinta expositores que ilustrarán cinco temas fundamentales: la creatividad y los logros de Australia, las artes decorativas, la vida cotidiana en Australia, los vínculos interpersonales, y la ciencia, la tecnología y los hombres. Por otra parte, el museo ha restaurado tres importantes edificios históricos de principios de siglo XIX: el Cuartel, la Casa de la Moneda y el Observatorio, donde ahora se presentan exposiciones sobre el desarrollo histórico de Sydney, la numismática y las artes decorativas. Los esfuerzos de los estados por reorganizar y desarrollar los museos no se limita al campo del arte, la historia y las ciencias. En muchas de sus capitales se han iniciado también importantes programas de mejoramiento y remodelación de las bibliotecas y los jardines zoológicos y botánicos, introduciendo además innovaciones en los servicios, sobre todo en el área educativa, que ofrecen a sus visitantes, tan numerosos como heterogéneos.

Teniendo en cuenta la dificultad de los australianos que viven en zonas aisladas para visitar los museos estatales, algunos museos han establecido programas de extensión o creado filiales regionales. El Museo Australiano y el Museo de Artes y Ciencias Aplicadas, por ejemplo, utilizan vagones ferroviarios especialmente adaptados para enviar exposiciones itinerantes a gran parte del Estado de Nueva Gales



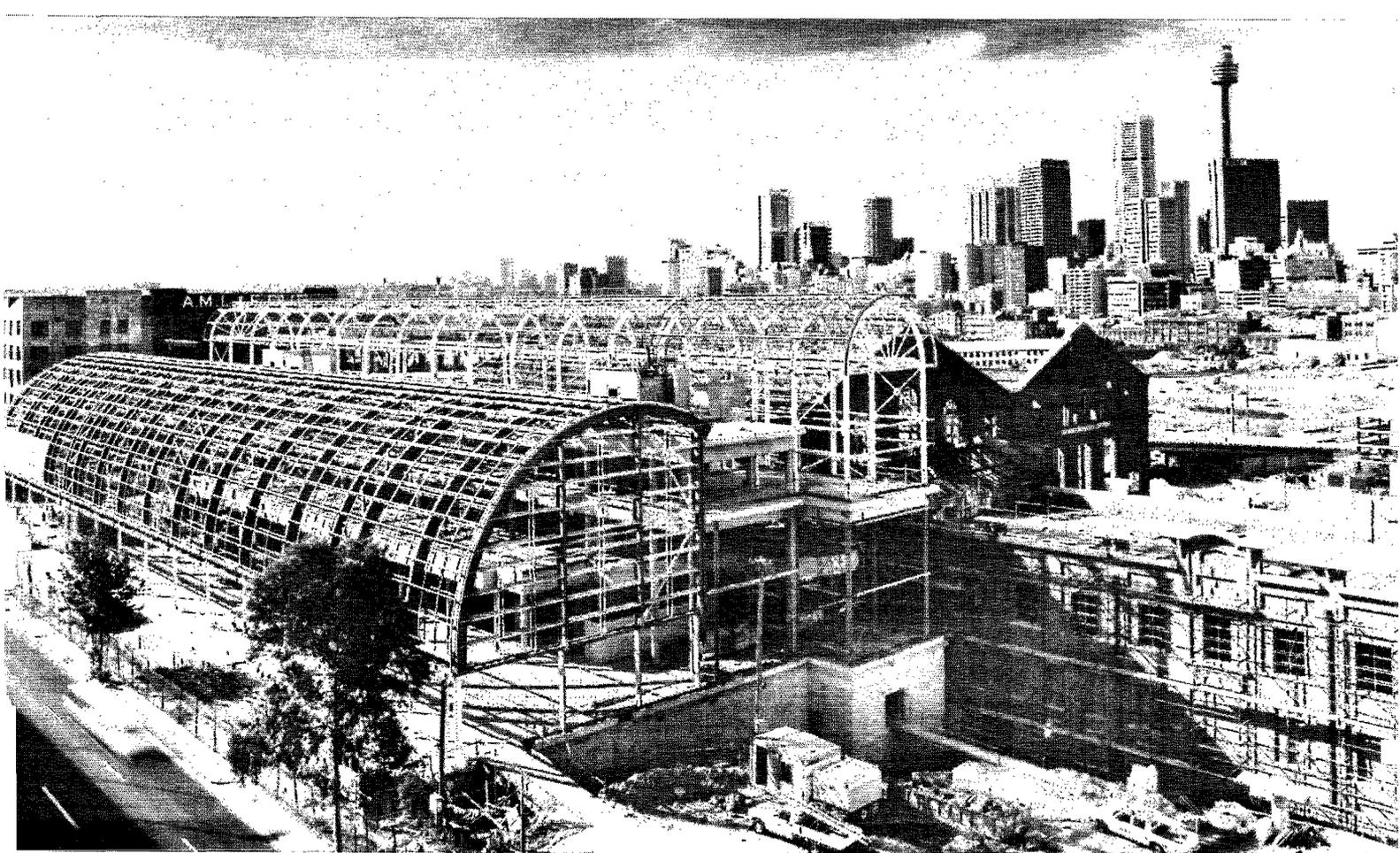
59
Exposición de trajes en el South Australian Migration and Settlement Museum de Adelaide, consagrado a la historia de la inmigración y la colonización de Australia Meridional, donde se conservan objetos culturales de los diferentes grupos étnicos de ese estado.

60
Exposición de trajes en el South Australian Migration and Settlement Museum de Adelaide.



3. Australia Museum, *Annual report 1984-1985*, Sydney, 1985, p. 7-10.

4. History Trust of South Australia, *Annual report 1981-1982*, Adelaide, 1984.



61 Segunda fase de la construcción del Powerhouse Museum de Sydney, Nueva Gales del Sur, que, una vez terminado, será el más grande de Australia.

del Sur. Las exposiciones son preparadas por profesionales y resultan de gran interés para las comunidades rurales y, en especial, para los niños en edad escolar (figura 61). Esta forma de exposición itinerante tiene sin embargo sus limitaciones, por lo cual muchos museos estatales utilizan con frecuencia cada vez mayor camiones especiales que permiten hacer llegar a cualquier lugar las piezas y paneles con los que las exposiciones pueden montarse rápidamente en las escuelas o salas comunales.

Otra iniciativa importante que en el ámbito museográfico conoce un gran éxito de público es la reconstrucción de ciudades mineras y de asentamientos de colonos. De la misma manera, los parques históricos (como el complejo de Sovereign Hill en Ballarat, donde se ha reconstituido una población del periodo de la fiebre del oro en la década de 1850) se han convertido en ejemplos en materia de preservación y presentación del patrimonio australiano. Pero estos parques, históricos o temáticos, son sin embargo tributarios de la industria del turismo para asegurar su supervivencia económica. Dada la importancia fundamental que tuvo el interior de Australia en el desarrollo económico y espiritual del país, se

está construyendo en Longreach, en el Queensland Central, un museo de los rancheros, el Stockman's Hall of Fame (figura 62). Destinado a exaltar las hazañas de los pioneros y colonos del interior del país, su inauguración está prevista para 1988.

También en las universidades surgieron algunos museos, sobre todo gracias a las donaciones y a la utilización de las colecciones de investigación, en particular en el campo de las antigüedades clásicas, la antropología, la artesanía aborigen, los materiales médicos y científicos, las artes y la música. La comunidad universitaria se interesa cada vez más en estas colecciones, de la misma manera que la curiosidad del público general no cesa de acrecentarse. Por otra parte, los investigadores y profesores recurren también a las grandes colecciones nacionales y estatales. De ese modo, muchos museos importantes han establecido lazos estrechos con las instituciones de enseñanza superior y han desarrollado su propio programa de becas y de perfeccionamiento.

Con respecto a los museos locales, que constituyen la mayor parte del millar de museos con que cuenta Australia y que son depositarios de un fondo cultural sumamente rico, su situación no deja de ser

inquietante. Por lo general, ocupan edificios inapropiados, no tienen créditos suficientes y están a cargo de voluntarios que carecen de formación profesional. En cuanto a las colecciones, su gestión y preservación dejan mucho que desear. Los gobiernos estatales, algunas filiales de la Asociación de Museos de Australia, el Instituto para la Conservación de los Materiales Culturales y los organismos responsables del patrimonio, como por ejemplo, el National Trust of Australia, han reconocido su obligación de prestar asistencia a los museos.

En los últimos diez años la mayoría de los gobiernos estatales han creado ministerios encargados de las cuestiones artísticas que han asumido una función de coordinación del desarrollo de las instituciones culturales y financiado proyectos de instalación de equipos o de acrecentamiento de las colecciones. Todo ello, sumado al suministro de asistencia técnica y otros servicios por parte de esos ministerios y de los museos estatales, ha entrado una cierta mejoría de la situación de los museos locales.

Una de las recomendaciones del Comité de Encuestas sobre los Museos y las Colecciones Nacionales se refería a la necesidad de crear programas de formación en materia de conservación. Siguiendo esa consigna, el Canberra College of Advanced Education dicta desde hace unos años el único curso de conservación que existe en Australia y, tal vez, en el hemisferio sur. El Canberra College ha sido reconocido por la Unesco en calidad de centro de conservación de la región de Asia y Oceanía. Además, en tres instituciones terciarias se dictan cursos de museología de nivel postuniversitario; los egresados de dichos cursos están ocupando puestos de conservadores en los museos de Australia, tanto nacionales como estatales. El Comité Australiano del ICOM también se esfuerza por desarrollar su programa de cooperación cultural entre los museos de Australia y los de Asia y Oceanía. En 1982, por ejemplo, la organización de un seminario sobre documentación tuvo mucho éxito y dio lugar a un amplio intercambio de información entre los participantes.

Siete instituciones nacionales dependen del gobierno federal. Con excepción del Australian National Maritime Museum que se está construyendo en Sydney y cuya inauguración está prevista para marzo de 1988, las colecciones nacionales se encuentran todas en la capital de la nación, Canberra.

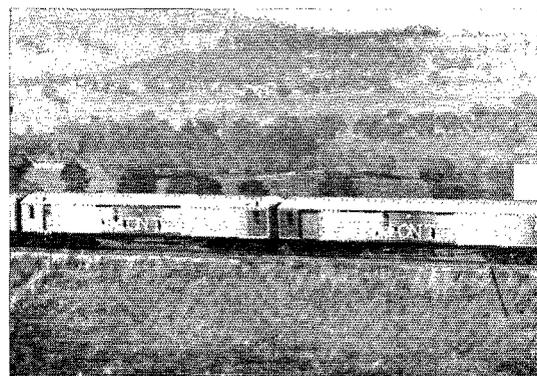
En octubre de 1982, Su Majestad la

Reina Elizabeth II inauguró la Australian National Gallery, encargada del desarrollo y la conservación de la colección nacional de artes plásticas, de su exhibición en la galería, de la organización de exposiciones itinerantes y de la prosecución de las investigaciones sobre las artes visuales. La colección nacional de artes plásticas incluye una vasta selección de obras australianas que se complementa con otra muy importante de obras extranjeras. Las colecciones nacionales no duplican las que existen en las principales instituciones estatales, ya que están concebidas desde una perspectiva nacional. La Australian National Gallery, por su parte, presenta una amplia variedad de obras nacionales y una buena muestra de obras internacionales que permiten establecer una comparación con las realizaciones artísticas del país.⁵

De los museos nacionales que se construirán en los próximos cinco o diez años, el National Museum of Australia es el que presenta mayores posibilidades (figuras 63 y 64). Entre otras, se le ha confiado la misión de constituir e incrementar una colección de objetos y especímenes naturales representativos del pasado, el presente y el futuro de Australia, destinada a acrecentar el conocimiento de la sociedad australiana y su medio ambiente natural en todas las etapas de su desarrollo. El National Museum comprenderá una serie de pabellones vinculados entre sí y dispuestos en forma radial a partir de una sala central de introducción, donde se presentarán los tres temas fundamentales del museo: la Australia Aborigen, el medio ambiente australiano y su interacción con el hombre y, por último, la evolución de Australia desde el comienzo de la colonización europea en 1788. Uno de los puntos más delicados que deberá enfrentar el museo (y que también deben resolver muchos otros museos estatales y locales) es el que se refiere a las políticas de adquisición y manipulación de los materiales secretos y sagrados de los aborígenes y de los habitantes de las islas del Estrecho de Torres, en especial los esqueletos. La colección del museo no comprenderá sólo los objetos que habitualmente interesan a los antropólogos en las sociedades aborígenes "tradicionales", pues se prevé incluir también objetos relacionados con las misiones, las reservas, la vida en el interior y en las ciudades, así como las actividades económicas donde la participación de los aborígenes ha sido primordial como, por ejemplo, el pastoreo. También se recopilarán los testimonios inmateriales de la

62

El Museum of Applied Arts and Sciences de Sydney creó este "museo itinerante" que difunde sus programas de extensión a los rincones más lejanos del Estado de Nueva Gales del Sur.



63

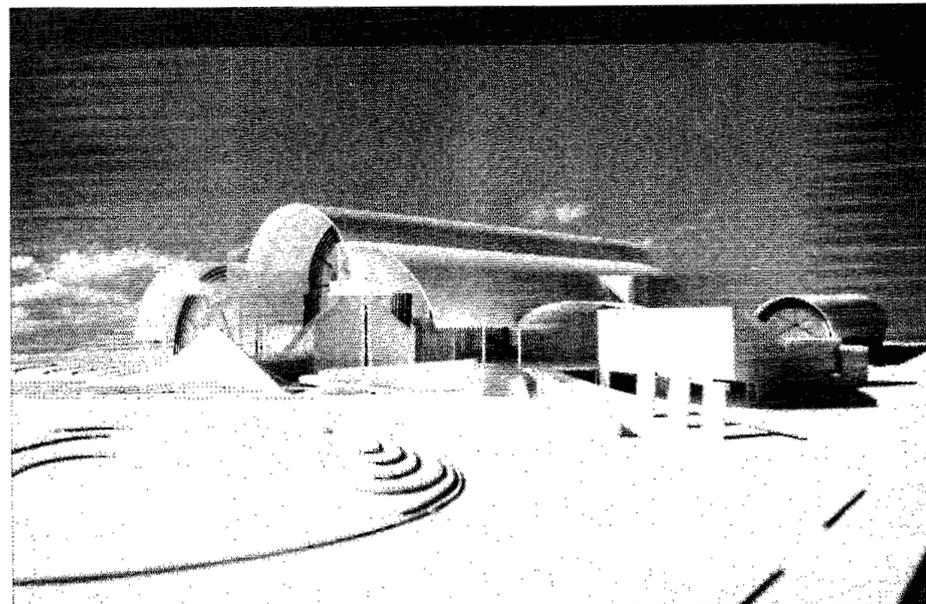
Maqueta de la proyectada extensión del National Museum of Australia.

5. J. Battersby, *op. cit.*, p. 50.

cultura aborigen: los relatos, las músicas, las danzas y las tradiciones orales.⁶

Además de las medidas adoptadas para mejorar el control, la gestión de las colecciones y las normas generales de los museos, se han tomado otras importantes iniciativas en materia de patrimonio cultural que también figuraban entre las recomendaciones del Comité de Encuestas sobre los Museos y las Colecciones Nacionales. En 1978, el gobierno federal estableció un plan de incentivos fiscales a favor de las artes, con el objeto de alentar al sector privado a donar bienes importantes del patrimonio cultural mueble a las colecciones públicas y a los museos. Los donantes son autorizados a deducir el valor venal de esas donaciones de sus ingresos, antes de la aplicación del impuesto a los réditos. Este sistema ha dado un impulso notable al desarrollo de las instituciones culturales en Australia, pues no sólo fomenta esa forma esencial de apoyo a las colecciones, sino que constituye un incentivo para que los propietarios privados cedan sus objetos a las instituciones públicas del país, en vez de venderlos a los museos extranjeros.

En octubre de 1983, Australia anunció su intención de adherir a las Convenciones de 1954 y 1970 relativas a los bienes culturales muebles auspiciadas por la Unesco. Las convenciones fueron ratificadas por Australia en septiembre de 1984 y en mayo de 1986 el Parlamento Federal aprobó la Ley de Protección del



65
Maqueta del Stockman's Hall of Fame que se erigirá en Longreach, Queensland Central, en memoria de los rancheros australianos.

64
Emplazamiento del National Museum of Australia en la capital federal, Canberra. Está delimitado por el lago Burley Griffin y la autopista Tuggeranong.

Patrimonio Cultural Mueble, destinada a proteger los objetos culturales de valor mediante la introducción de un control de las exportaciones y la extensión de esta protección al patrimonio cultural de otros países, por medio de controles de la importación.⁷

La importancia del patrimonio arqueológico marítimo de Australia había sido reconocida antes de que se creara el Comité de Encuestas sobre los Museos y las Colecciones Nacionales. En 1972 Australia y el gobierno de los Países Bajos firmaron un tratado relativo a los restos de los buques holandeses hundidos en la costa occidental australiana. Ambos gobiernos convinieron resolver de manera conjunta los problemas relativos a la disposición y la atribución de los artículos recuperados en los restos de los buques de la antigua Compañía Holandesa de las Indias Occidentales, entre los que se cuentan el *Batavia*, el *Vergulde Draeck*, el *Zuytdorp* y el *Zeeuyk*, que naufragaron en 1629, 1656, 1712 y 1727 respectivamente. Los materiales recuperados se conservan en el Western Australian Maritime Museum de Perth. Uno de los proyectos de conservación más conocidos es el del *Batavia*. La conservación del maderamen recuperado en el sitio del naufragio comenzó en 1973; actualmente se procede a rearmar el casco original, así como el arco de piedra arenisca que se recuperó de ese naufragio. Cuando sea completada, la Galería del *Batavia* en el Western Australia

lian Maritime Museum presentará un interés excepcional.⁸

Si bien los restos de buques holandeses tuvieron la virtud de despertar el interés por el patrimonio marítimo de Australia, la Ley sobre los Restos Históricos de Naufragios, promulgada en 1976 como resultado de una recomendación contenida en el informe del Comité de Encuestas sobre los Museos y las Colecciones Nacionales, asegura la protección de los restos de muchos otros naufragios que ocurrieron en las aguas costeras de Australia y tienen importancia para su historia. En total, los restos históricos de ciento seis naufragios quedaron así protegidos por esta ley que también rige la recuperación de los diversos elementos de los navíos y otros vestigios relacionados.

De las exploraciones marítimas que se efectúan en la actualidad, cabe citar la que se realiza en el sitio del naufragio del *HMS Pandora*, que se estrelló contra la Gran Barrera de Arrecifes en 1971. Gracias al apoyo financiero y a la asistencia técnica del Commonwealth of Australia, el estado y el sector privado, en los últimos tres años se han efectuado dos exploraciones en el sitio del naufragio que permitieron recuperar unos trescientos objetos.⁹

El gobierno federal se ocupa no sólo de proteger los bienes culturales muebles de Australia, sino también de la conservación y preservación del patrimonio nacional. En 1974 el Comité de Encuestas

sobre el Patrimonio Nacional dio a conocer un importante informe que indujo al gobierno federal a intervenir directamente en ese ámbito. Se confió a los gobiernos de los estados y los territorios la responsabilidad de elaborar y administrar sus propios componentes del programa nacional, para cuya ejecución el gobierno federal les otorga también los subsidios necesarios.

El programa de conservación, restauración y desarrollo de Port Arthur (Tasmania) es uno de los más importantes proyectos iniciados en los últimos siete años por su carácter ambicioso y su complejidad. Con la colaboración del gobierno federal y del gobierno del Estado de Tasmania, Port Arthur, lugar de siniestra memoria que fuera la más infame colonia penal del país durante la primera mitad del siglo XIX, se ha convertido ahora en un museo al aire libre y en una atracción turística de gran popularidad.¹⁰

Las recomendaciones que en 1974 y 1975 hiciera el Comité de Encuesta sobre los Museos y las Colecciones Nacionales dieron como resultado una profunda transformación del panorama museológico australiano. Además del incremento de los fondos para los proyectos de instalación, equipo y funcionamiento y de los programas operativos y el mejoramiento general de muchos museos, se observa un cambio de actitud de las autoridades con respecto a las necesidades de los museos. Gracias a la introducción de programas educativos, a la utilización de las técnicas museológicas más recientes, a la renovación de los criterios interpretativos de las colecciones presentadas mediante la ubicación de los objetos en su contexto social, político, económico y ambiental, y al mejoramiento de las condiciones de acceso material e intelectual a las colecciones; los museos de Australia han logrado establecer una sólida reputación y se han convertido en instituciones culturales valiosas, capaces de proporcionar a los visitantes una educación y un esparcimiento de calidad. ■

[Traducido del inglés]



6. National Museum of Australia, *Annual report 1984-1985*, Canberra, 1985, p. 6-7, 23-26; A. Hill, "Building a national collection *Heritage Australia*, vol. V, n.º 2 (invierno), 1986, p. 20-24.

7. D. Hassall, "Protection of cultural property", *Heritage Australia*, vol. V, n.º 2 (invierno) 1986, p. 33-37; véase también *Explanatory memorandum on the Protection of Movable Cultural Heritage Bill 1983*, Canberra, Commonwealth Government Printer, 1985.

8. Sobre la reconstrucción del *Batavia*, véase el artículo de Jeremy N. Green en *Museum*, vol. XXXV, n.º 1, 1983.

9. Department of Arts, Heritage and Environment, *Annual report 1984-1985*, Canberra, 1985, p. 31-34.

10. *Ibid.*, p. 26-28.

Explora: las exposiciones permanentes

de la Ciudad de las Ciencias y la Industria

de la Villette

Robinson dedicó las semanas siguientes a la exploración metódica de la isla y al recuento de sus recursos (...). “Ahora sé que aquí no puede tratarse sólo de sobrevivir. Sobrevivir es morir. Lo que hay que hacer, pacientemente y sin descanso, es construir, organizar, ordenar (...). ¡No me daré tregua hasta que esta isla opaca, impenetrable, llena de sordas fermentaciones y de remolinos maléficos, haya quedado metamorfoseada en una construcción abstracta, transparente, inteligible hasta los tuétanos!”

Michel Tournier

Vendredi ou les limbes du Pacifique

Anne Decrosse

Nació en 1952 en París. Especializada en semiolingüística, enseña en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Es autora de soportes lógicos interactivos (*LOGICADR*) además de desarrollar un lenguaje informático. Participó en las investigaciones de la CSI sobre museología con el estudio *Transformación del discurso científico en discurso de exposición*, Janus. Autora de “Genealogía del francés”, en *Etats de Langue*, Fayard, 1986. Es miembro de los comités de redacción de la revista *Langage et Sociétés* y del *Bulletin des Sciences du Langage*.

Johanne Landry

Nació en 1952 en Quebec. Bióloga molecular de formación, estudió en la Universidad de Montreal historia y sociopolítica de las ciencias y vulgarización científica en los museos. Luego de una pasantía en el Museo de Historia Natural de San Diego, formó parte del equipo de investigación en museología de la Ciudad de las Ciencias y la Industria de La Villette, París, en cuyo Servicio de Relaciones Internacionales se desempeña actualmente.

Jean Paul Natali

Nació en 1948 en Marsella. Se dedica a la investigación fundamental en bioquímica y neurofisiología. Se encargó de la concepción de un tema sobre el cerebro en la Ciudad de las Ciencias y la Industria. Participó en la creación del Servicio de Investigación en Museología. En la Universidad de París VII es profesor de Iniciación e Información Científica y Técnica. Es asimismo consejero científico del Servicio de Educación de la Ciudad.

La construcción de la isla es, pues, obra delicada, dificultosa, y de antemano se sabe que no puede ser perfecta ni satisfacer todos los objetivos que se persiguen. Se intenta entonces al menos favorecer tal o cual aspecto particular que se estime fundamental para su acción.

Una de estas islas acaba de aparecer en Francia, en el nordeste de París.¹ Con el nombre de *Explora*, surge del conjunto de lugares y actividades propuestos por la Ciudad de las Ciencias y la Industria de la Villette (CSI) que abrió sus puertas el 14 de marzo de 1986. Ocupa treinta mil metros cuadrados divididos en cuatro sectores de exposiciones permanentes en torno a cuatro grandes temas: “De la Tierra al universo” (sector I); “La aventura de la vida” (sector II); “La materia y el trabajo del hombre” (sector III); y “Lenguajes y comunicación” (sector IV).

Explora es una de esas grandes exposiciones científicas y técnicas que responden a la vez a una demanda y una necesidad nacionales y a una política de grandes obras. En tal sentido constituye, a nuestro juicio, el lugar privilegiado de la expresión de un enfoque museológico contemporáneo, lugar cuyo estudio nos permite apreciar los problemas actuales de la transformación de los discursos científicos y técnicos en discursos de exposición.

Los niveles de interrogación que han presidido la concepción de los espacios y las presentaciones de *Explora* son múltiples y se refieren tanto a la cuestión de la inserción del museo científico y técnico en nuestra modernidad y a su función y su transformación en el seno de nuestra sociedad como a la mediatización de los conocimientos a través de la exposición permanente.

Intentaremos mostrar cuáles han sido

los criterios seguidos para esta mediatización y, sobre todo, el papel activo reservado a los visitantes. En efecto, *Explora*, como claramente lo indica su nombre, es un lugar de exploración, de investigación, abierto a la sagacidad y a la iniciativa personal de cada persona que lo aborda. Es una isla de saberes y, como la isla de Robinson, sólo revela sus secretos cuando se actúa sobre ella, levantando sus guijarros, observando sus arrecifes y manipulando los objetos que encubren la información necesaria para su comprensión.

Nuestro análisis recaerá pues muy especialmente sobre los problemas planteados por la ejecución práctica de dicha mediatización. En efecto, tal ejecución práctica da lugar a diversas opciones respecto de la organización del espacio, la toma en consideración de las expectativas del público, la disposición de los recorridos, los diversos elementos de presentación, los campos y los contenidos científicos así como su reorganización en virtud del espacio disponible, las pautas a seguir en la relación con el público (la interactividad), el carácter y la forma de los textos, la estética y la presencia de obras artísticas. A través del estudio de los diversos aspectos de la mediatización, nos interesaremos sobre todo en la modelización de los contenidos procedentes del saber científico y técnico y de la práctica industrial, modelización que se produce gracias a la exposición.

El lugar de la exposición y el lugar de la permanencia

Abordaremos *Explora* tanto en su organización (el espacio) como en su “materia” (la transparencia), para examinar a continuación la naturaleza de los objetos que en ella se presentan (los objetos) y tomar



conocimiento de las necesidades del público (las expectativas del público) tal como fueron expresadas durante la fase de concepción y realización de la CSI.

EL ESPACIO

Explora ocupa tres de los cuatro niveles superiores de la ciudad. El conjunto arquitectónico comprende asimismo, además del primer piso reservado a los locales y a las circulaciones técnicas, un nivel general de recepción y dos niveles inferiores donde se hallan distribuidas ciertas exposiciones y algunos lugares de actividades y servicios.

Antes que organizados en salas o lugares marcadamente específicos, los espa-

cios de exposición de *Explora* han sido concebidos como una dinámica espacial en el interior de la ciudad, que deja al público la posibilidad de generar sus propias líneas de ambulación,² realizar sus propias asociaciones conceptuales y determinar su relación con el saber. La exposición permanente se halla efectivamente construida más sobre las nociones de espacio, de situaciones, de encuentros, que sobre la de recorridos. Se induce así al visitante a estructurar libremente su relación con las ciencias y con las técnicas a partir de los "objetos faro", en una actitud que obligatoriamente debe tornar activa si de verdad quiere sacar partido de lo que se le propone. De esta manera el visitante se organiza coherencias diversas en

67
CIUDAD DE LAS CIENCIAS Y LA
INDUSTRIA, vista general.

1. J. P. Natali y J. Landry, "La Ciudad de las Ciencias y la Industria de La Villette", *Museum*, n.º 150, 1987.

2. F. Deligny, "Cahiers de l'immeuble 1, Voix et voir", *Recherches*, n.º 18, 1975.

el interior de los cuatro grandes polos de la exposición, con arreglo a sus preferencias, sus comprensiones y sus derivas. Su visita se desenvuelve conforme a secuencias que le evitan quedar totalmente cautivo, secuencias que él mismo construye sobre variaciones de recepción y de motivación, al azar de sus desplazamientos, reencontrando en ello la actitud exploratoria de Robinson en la isla Esperanza.

El espacio aparece entonces pautado por esos "objetos faro", lugares y elementos que estructuran la geografía de *Explora* y convierten en espectáculo³ la ciencia y la técnica a partir de objetivos de seducción y de atracción. El visitante se encuentra frente a proposiciones de situaciones localizadas, de diversa naturaleza según los sectores: Ariane, el carrusel inercial, los teatrillos, el puente verde, la lentilla acústica, la sala de mapas, etc. En torno a estas categorías diversas de "objetos faro", el espacio se organiza a partir de los distintos modos de comunicación que ellos proponen: lugares de observación, de manipulación, de espectáculo, de desplazamiento, etc., cuyos objetos, discursos y actividades poseen la característica común de tratar de llegar al visitante con un impacto de orden mitológico.⁴

Por lo demás, en el espacio de *Explora* son legibles tres grandes orientaciones:

Una organización este/oeste en tres tramos, cada uno de los cuales acoge un sector (I, II o III más una parte del sector IV).

Una organización norte/sur que juega con los volúmenes y la luz. La zona sur, brillantemente iluminada gracias a la gran superficie vidriada de las galerías y los espejos giratorios de las cúpulas, está organizada en espacio abierto (altura del techo: catorce metros) y se opone así a la zona norte, con una luz mucho menos intensa y espacios más reducidos, más delimitados, cerrados incluso.

Una organización vertical que, escalonando los temas sobre pasarelas (sistema técnico) en la zona sur y mesetas a diferentes niveles en la zona norte, ofrece una visión más completa del conjunto.

Estas tres grandes orientaciones permiten circular a través de los cuatro sectores brindando un entramado de lectura espacial que permite a los visitantes escapar a las barreras científicas tradicionales.

LA TRANSPARENCIA

En *Explora*, la travesía de los signos y el acceso que ellos abren a prácticas de conocimientos y construcciones cognoscitivas es antes que nada una travesía del espacio. La clasificación científica de los objetos es filtrada por una objetividad espacial que ella no ha producido. Esta organización tiene en realidad el peso y la medida, sin duda tranquilizadores, del museo cuyo espacio cerca un tiempo de visita, aun cuando se trate de una exposición científica... Uno de los primeros empeños, pues, de esta "puesta en museo" de *Explora* consiste en construir puntos de encuentro, hilos inesperados, en el interior de los campos y las disciplinas de la visita, al ritmo de los temas que se desplazan en la inmensa y luminosa transparencia del lugar.

Esta transparencia es ante todo real: los materiales, la luminosidad de los grandes espacios vidriados, el color, el reflejo dorado de las carteleras-polo que esbozan una transparencia de abismo... Los lugares cerrados interiores proceden también de esta transparencia, pero entonces ella aparece invertida, visible en la presentación puntualizada del objeto: vitrina de códigos a través de los cuales se ven, incluso, otros objetos por ejemplo en el islote de las matemáticas. O bien, esas transparencias en el interior mismo de los objetos expuestos, esas aberturas luminosas como las del cohete Ariane, o las pantallas de los microordenadores que perforan la opacidad de una escultura evocadora del planeta Tierra... Los espacios cerrados, insonorizados, con luces puntuales, se benefician también de esta aura de transparencia. Islote en el que se mide, por su contrario, la transparencia exterior, islote donde ésta no penetra sino que lo rodea, lo cerca como un horizonte siempre presente.

El discurso de la ciencia y sobre la ciencia adquiere en este contexto una coloración particular: pierde todo signo de opacidad. Se lo presenta, sobre todo, como un inmenso depósito, donde los contenidos son dados en las claves de su representación. La transparencia se hace así metáfora del acceso al sentido. Y en la mirada del visitante esta transparencia real del lugar produce activamente un código de lectura: la metáfora abre fundamentalmente la apropiación de los conocimientos. *Explora* se ofrece así a la vista como un lugar sensible y transparente de la ciencia. En este sentido, la transparencia puede definirse como ayuda a la visita, por encima de toda técnica o instrumen-

3. G. Debord, *La société spectacle*.

4. R. Barthes.

tación del saber. Los gestos, los comportamientos necesarios en las situaciones presentadas, son así referidos a un entorno doblemente tranquilizador:

El espacio museístico que ofrece cosas que ver y que saber, que impone una delimitación clara a las cuestiones y a la ciencia.

El modo de la transparencia que, dando las claves de las competencias, significa la facilidad de acceso a las mismas.

No hacen falta herramientas para el visitante convertido en moderno Robinson de las islas del saber: la sola competencia del gesto basta... , confortado por la transparencia, el baño de transparencia (luz y metáfora) que lo envuelve o hace penetrar su mirada.

El mito acompaña así a la difusión científica y tiene como función principal la de ser facilitador. En efecto, no se trata únicamente de construir un mensaje traduciendo un objeto o una práctica científica. Es necesario inducir códigos de lectura y de incitación a la lectura para la mayoría de un público no especialista. Los tres polos de las formas de la transparencia (espacio realmente transparente, presentación transparente, retorno a la transparencia) constituyen una pre-construcción dinámica en todo el recorrido de los visitantes. No sólo organizan su entorno, sino que expresan su naturaleza.

La noción de transmisión del discurso científico adquiere en esta perspectiva un lugar fundamental: las propiedades simbólicas necesarias para la correcta ejecución del ritual (es decir, la no-opacidad —y la transparencia atraviesa o adquiere sentido incluso en los lugares oscuros, cerrados... —) introducen una evidencia de los discursos, una figuración del carácter "simple" de las ciencias: extrema simplicidad que se opone a los discursos alambicados y aun esotéricos de la no ciencia.

LOS OBJETOS

Esta simplicidad buscada conduce, allende la transparencia del espacio, a la puntualización extrema de los discursos (transparencia de la presentación) mediante la eliminación de todas las relaciones que no sean relaciones sensibles en las diferentes ordenaciones (los islotes) de los objetos entre sí. Robinson puede abordar cada arrecife, cada paraje de su isla, estudiando y dilucidando la significación propia de cada objeto encontrado. Sabe que cada uno de ellos participa de la globalidad de la isla, pero no tiene necesidad alguna de percibir estructuraciones

intermedias entre unos y otros. Al hacer esto, y en respuesta a la organización temática del saber que se le propone, escapa por completo al rigor (y a la dificultad) de los marcos disciplinares.

Cada objeto encontrado contiene, pues, su propia significación y aparece ligado a su entorno más por asociaciones de carácter holístico que por relaciones estructurales bien definidas. De ello resultan tres clases de objetos perfectamente específicos según los contenidos y los objetivos tenidos en cuenta por los equipos de concepción: objetos técnicos en re-presentación, objetos mediatizadores de la ciencia y programas interactivos de tipo informático que contienen lo esencial de la información científica.

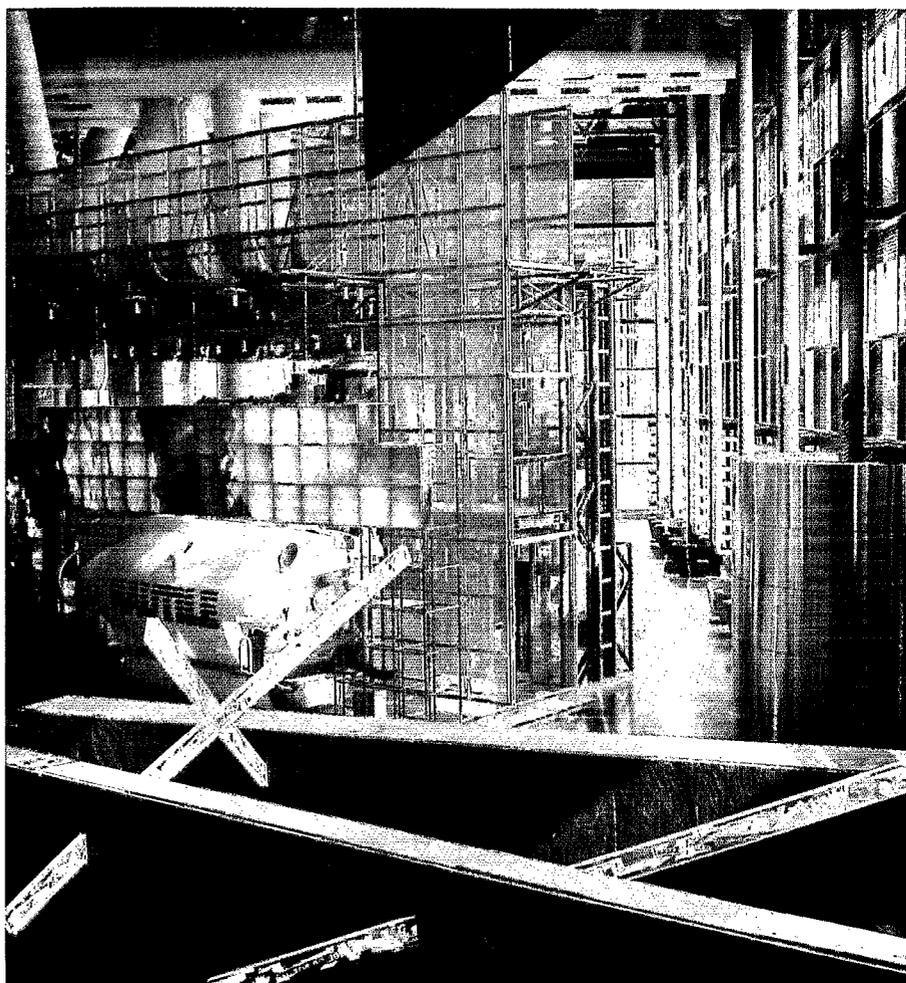
Los objetos técnicos espectacularizados

Escogidos sobre todo por su capacidad para ser lugar del espectáculo (grandes dimensiones, carácter excepcional), remiten a las mitologías que los sustentan. Se ofrecen a la vista en el desgarramiento de las envolturas que encubren de ordinario su complejidad interna. Se hallan por lo común imbricados en las estructuras arquitectónicas (el sistema técnico) que delimitan de manera casi evanescente los espacios de *Explora*: objetos plenos, abiertos, encastrados en paredes ahuecadas (transparentes), apenas materiales (el cohete Ariane o el Nautilus). A veces son estructuras espaciales ellos mismos (la piscifactoría), lugar de circulación (el puente verde), incluso medio de locomoción (el tranvía).

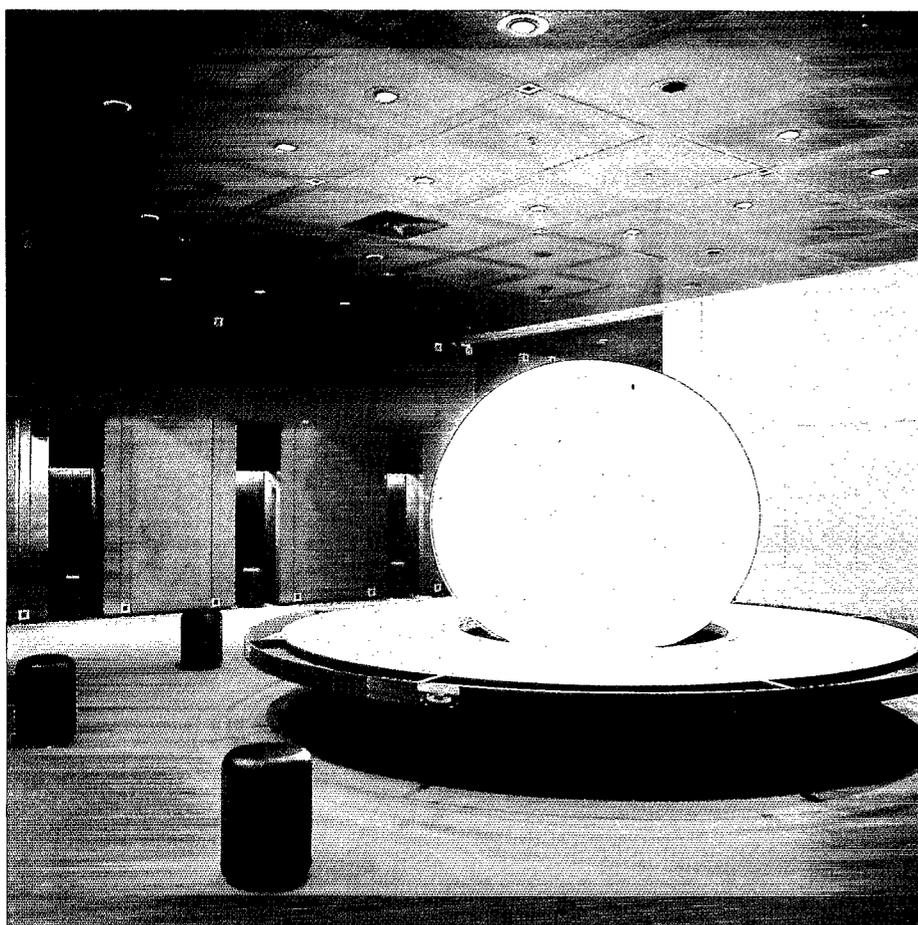
Los objetos que mediatizan la ciencia

Creados por y para la exposición, no tienen otra finalidad que la que comunican (el dipolódromo). Objetos de atracción que invitan a Robinson a indagar su significado a la par que transmisores de un mensaje perfectamente definido y aparentemente simple, sólo adquieren sentido en el breve instante de su relación con el público (el orbitograma). A diferencia de los objetos técnicos, tienen por objeto transmitir una información proveniente de un campo del conocimiento del que no participan a unos visitantes cuyo entorno cotidiano los ignora. Este exotismo aumenta su atractivo, puesto de relieve por el estetismo que nace de su apariencia. Expresan parcelas de saber científico desembarazadas de la ganga cenagosa que las ha generado, diamantes resplan-

68
Nautilus.



69
Lentilla acústica.



70
Puente verde.

decientes que proclaman (además de su transparencia) la belleza y la riqueza de un suelo demasiado a menudo percibido como tierra árida y repelente por aquellos que no participan en su excavación.

Los soportes interactivos de la información científica

La ciencia, no obstante, es lugar de discurso. Existe pues la necesidad de hacer accesible una parte de este discurso a quienes vienen a su encuentro. Pero la multitud y la diversidad de los Robinsones propuestos por *Explora* han hecho difícil la elección de los contenidos y de la forma de los enunciados científicos. Para hacer frente a este reto, los equipos de concepción apostaron por la idea de que un diálogo permitiría a cada visitante un acceso rápido a las informaciones que le interesan. Las posibilidades actuales de la informática permitieron adaptar el discurso de la ciencia a las demandas particulares de una gran diversidad de visitantes, con una libertad mucho mayor que la que permiten los medios tradicionales: ésta es una de las principales características de *Explora*. Ya sea por medio de un teclado, de una palanca de mando, de botones, de una pantalla táctil, de sonidos, hasta de gestos y movimientos corporales; ya sea

en forma de imágenes, sonidos, textos, animación de maquetas, iluminaciones secuenciales o bien dentro del marco de juegos, comentarios, informes, exploraciones o descubrimientos, el visitante puede dialogar con un saber que, dentro de los límites de las opciones del proyectista, adapta las informaciones a las demandas que se le dirigen.

En consecuencia, la información se oculta en reservas invisibles, de donde se la podrá hacer salir fácilmente a través de las modalidades interactivas que proponen al visitante los muchos dispositivos diseminados en el espacio de las exposiciones. Esta invisibilidad refuerza la transparencia de los emplazamientos, lo cual permite una desobstrucción y una descontaminación de los elementos atractivos por los elementos informativos y contribuye a establecer una nueva relación entre el saber científico y el visitante, creando un justo medio entre, por una parte, esa multitud de informaciones que, aunque exotéricas, son con frecuencia desalentadoras por su acumulación y su inaccesibilidad y por los esfuerzos necesarios para adquirirlos, y, por otra parte, una pobreza de informaciones a tal extremo reducidas que han llegado a ser con ello simplificantes (Bachelard: lo simple es siempre lo simplificado) y caricaturizantes, predigeridas y por lo tanto desubstantializadas, recibidas sin esfuerzo (y sin alternativa).

zantes, predigeridas y por lo tanto desubstantializadas, recibidas sin esfuerzo (y sin alternativa).

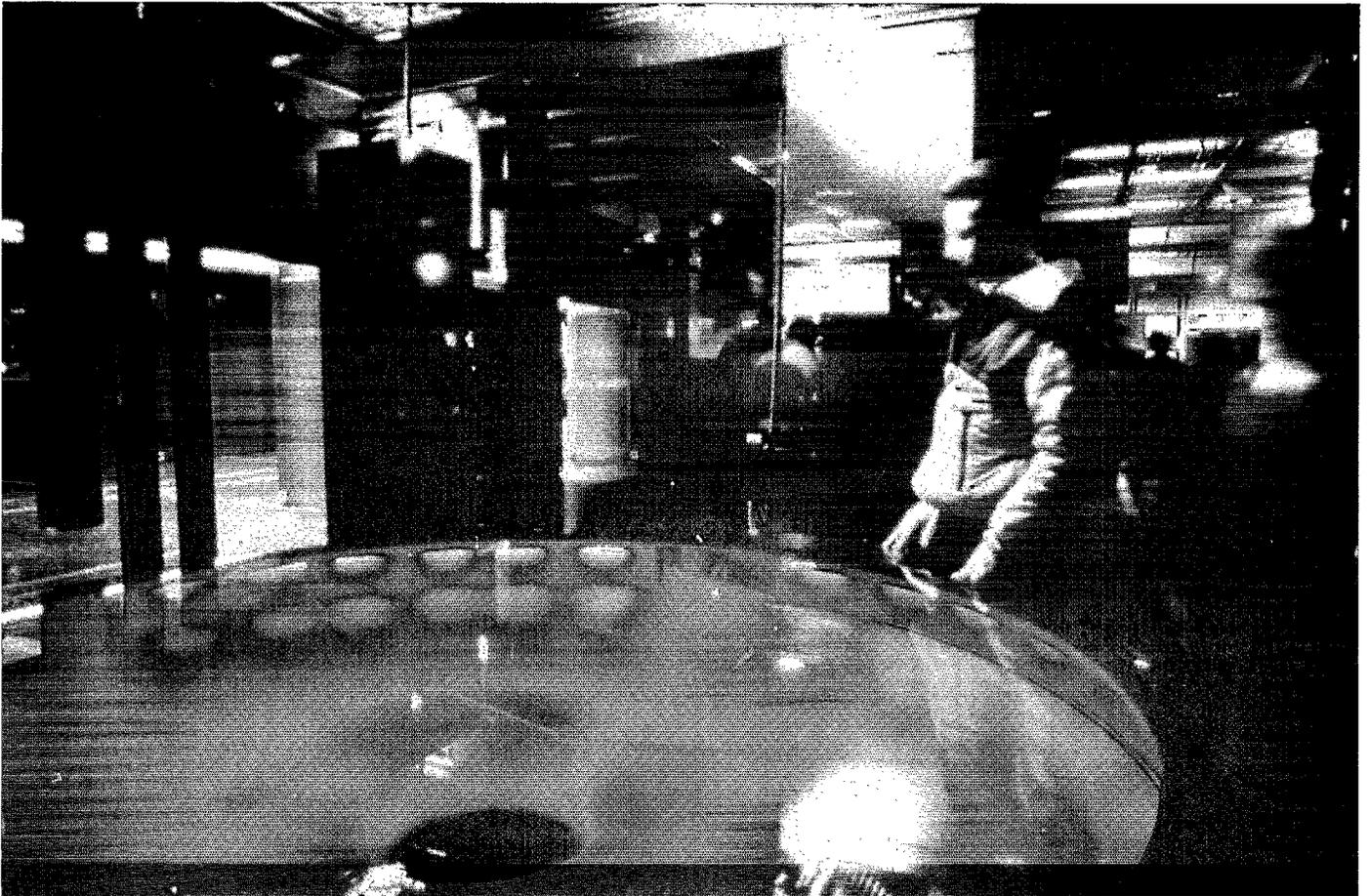
Las expectativas del público

El conjunto de las decisiones adoptadas con respecto a los tipos de elementos y contenidos de la exposición es fruto de una serie de etapas de reflexión y de concepción durante las cuales se llevaron a cabo diversas encuestas entre un público potencial. Este estudio de las expectativas del público fue efectuado en varias fases por una sociedad exterior⁵ y versó sobre los contenidos y las actividades de los espacios de presentación a medida que éstos se iban definiendo. En particular, sirvió para determinar la división de estos espacios en cuatro grandes sectores a partir de una organización originalmente concebida en veinte temas de exposición.

El público sometido a encuestas representaba diversos segmentos de edad y de actividades. Muy rápidamente aparecieron dos grandes grupos, que diferían sobre todo por su actitud respecto del concepto de interactividad: un grupo de

5. Société d'Etudes Commerciales et Documentaires (SECED, Research International).





71
Orbitograma.

jóvenes, con amplia mayoría femenina, marcadamente partidario de todas las posibilidades de manipulación y experimentación sin restricciones (grupo I); y un grupo de personas de más edad o identificadas con un modelo paternal, más reticentes y más circunspectas ante una práctica de manipulación que apela a la iniciativa personal (grupo II).

El primer grupo juzgaba positiva la sensación de los visitantes de haber "aprendido algo" y pedía que la explicación versara preferentemente sobre las implicaciones suscitadas por la manipulación. Deseaba asimismo que se señalaran los debates científicos (teorías, paradigmas o ambivalencias de las investigaciones).

El segundo grupo se mostraba mucho más sensible al aspecto prestigioso de las presentaciones. Eran favorables a la interactividad de los elementos de la exposición, a poco que concurriesen las siguientes condiciones: esfuerzo sobre la atraktividad de las presentaciones, utilización de incitaciones visuales, disposición de los espacios que preserve la intimidad de los visitantes dedicados a manipular y soluciones rápidamente accesibles.

Los dos grupos coincidían en una preocupación común, la de la dimensión hu-

mana de la comunicación. En efecto, tanto unos como otros deseaban vivamente que en los espacios de la exposición estuvieran presentes animadores científicos capacitados para responder de manera sencilla a las preguntas ingenuas que pudiesen formular los visitantes.

La presentación de uno de los proyectos de exposición (que versaba sobre la luz) permitió identificar cinco puntos fundamentales en las expectativas del público.⁶ Para la mayoría, la exposición debe conceder una parte importante al espectáculo, a lo espectacular, a lo excepcional;

establecer relaciones sólidas entre las presentaciones científicas y la vida práctica, cotidiana, sin que por ello tales relaciones sean triviales;

poner más particularmente de relieve los retos y las consecuencias de la investigación científica, sus vínculos con el mundo político, económico, etc.;

favorecer las reflexiones sobre las incidencias que los descubrimientos científicos pueden tener sobre el conjunto del mundo viviente (preocupación de tipo ecológico);

procurar que los objetos y las actividades científicas sean presentados en situación, dentro de sus contextos.

Por último, el estudio mencionado versó

igualmente sobre la estructuración de los espacios de exposición en grandes sectores bien específicos. Así, varias proposiciones de organización fueron sometidas a la apreciación de diversas muestras de público potencial.⁷ Una de estas proposiciones, que obtuvo un gran número de opiniones favorables, sugería una división en cuatro sectores dedicados a los temas siguientes: explorar, vivir y habitar, explotar y producir, comunicar. (Es estremecedor comprobar hasta qué punto esta división se hace eco de los objetivos vitales de Robinson.) Según las personas integrantes de los grupos estudiados, esta división implica una estructura sencilla, clara y fácilmente comprensible por un público numeroso, evoca de manera amplia y completa la actividad científica, técnica e industrial del hombre y lo sitúa en el centro mismo de su ambiente.

Finalmente fue esta organización en torno a cuatro grandes temas la que, con algunas ligeras modificaciones, se adoptó para la realización definitiva. La prospección de las expectativas y las reacciones del público aportó datos importantes que permitieron modular con seguridad y firmeza el trabajo de los proyectistas de los espacios de exposición de la ciudad, contribuyendo así a establecer una sólida adecuación de las presentaciones de estos espacios a las necesidades y las demandas de una gran parte de la población.

Los elementos de la exposición, los elementos de la permanencia

Los objetos-faro, las orientaciones verticales como los pórticos de un nuevo mundo, las zonas cerradas y tranquilizantes, o las manipulaciones que interpelan a los visitantes en los grandes espacios, a la vuelta de un recorrido, la dinámica de la transparencia, todo contribuye a mediatizar cierta perennidad de las "cosas" expuestas. Objetos que mediatizan las informaciones científicas y organizan el espacio, ámbitos a la vez científicos y circunscriptos dentro del espacio museístico, tienden a darse a leer como un espacio-tiempo de larga duración que los visitantes pueden explorar... sin moverse de su sitio, como dice la expresión clásica. Hay siempre una manipulación más que hacer, algo más que ver, que oír, que volver a ver, que volver a hacer...

Explora constituye pues un espacio ejemplar de relación entre el museo como lugar de permanencia, portador de la duración de una verdad, y la exposición científica y tecnológica como algo que entra en esta duración. Lo cual supone la

reducción de una doble paradoja: que la historia de las ciencias demuestre la no durabilidad de los resultados y la evolución de los conceptos, objetos, etc., no excluye la necesidad de cristalizar, desde el punto de vista de la difusión de las informaciones científicas, ciertos estados de las ciencias. Pero, por otra parte, el acceso del visitante al sentido de los campos científicos, aun cuando no llegue a reducirse al objeto de la ciencia, puede sin embargo modelizarse sobre el objeto para mayor comprensión de los conocimientos.

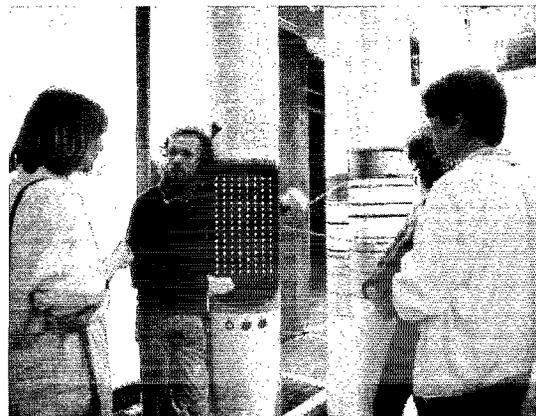
Los contenidos

Huyendo de las organizaciones y de las coerciones disciplinarias, *Explora* reúne un gran número de informaciones, reflexiones y consideraciones que afectan a la vez lo científico y lo tecnológico como tal, pero que abordan también los efectos de estas diversas actividades sobre la sociedad y más particularmente sobre el individuo. En realidad, la travesía del espacio indicada más arriba se plasma aquí en la travesía de un paisaje compuesto, cuya globalidad inteligible corresponde recrear al visitante que, al hacerlo así, es inducido por la diversidad de los elementos que descubre a (re)encontrar coherencias entre campos de conocimientos que, a priori, no creía que debieran interpenetrarse.

La organización del espacio es de esencia temática.⁶ El tema obliga a una reconstrucción conceptual que federa los contenidos en torno a un punto de orden general: su supeditación escapa a lo disciplinario y se aparta de una organización interdisciplinaria didáctica debido a la disparidad de los campos y de los ámbitos que recubren sus proposiciones.

Así, los cuatro sectores de *Explora* exponen un conjunto de contenidos vinculados a nociones a la vez precisas y difusas que hacen eco, en el ánimo del visitante, a una experiencia vital de dimensión psicosocial.

El primer sector y los contenidos relacionados con la exploración. Junto con la idea de exploración reivindicada por el primer sector, se vincula la noción de conocimiento fundamental. Y, por ello mismo, es el conocimiento del mundo físico macroscópico (y por ende inmediatamente perceptible, al menos en los objetos originales) el que aquí se desarrolla: el universo, la Tierra, los océanos. Especialmente significativo de la división habi-



72
Animación.

6. Estudio del tema "Luz", informe de síntesis, SEDEC, abril 1982.

7. Estudio sectorial de las exposiciones permanentes, SEDEC, enero de 1983.

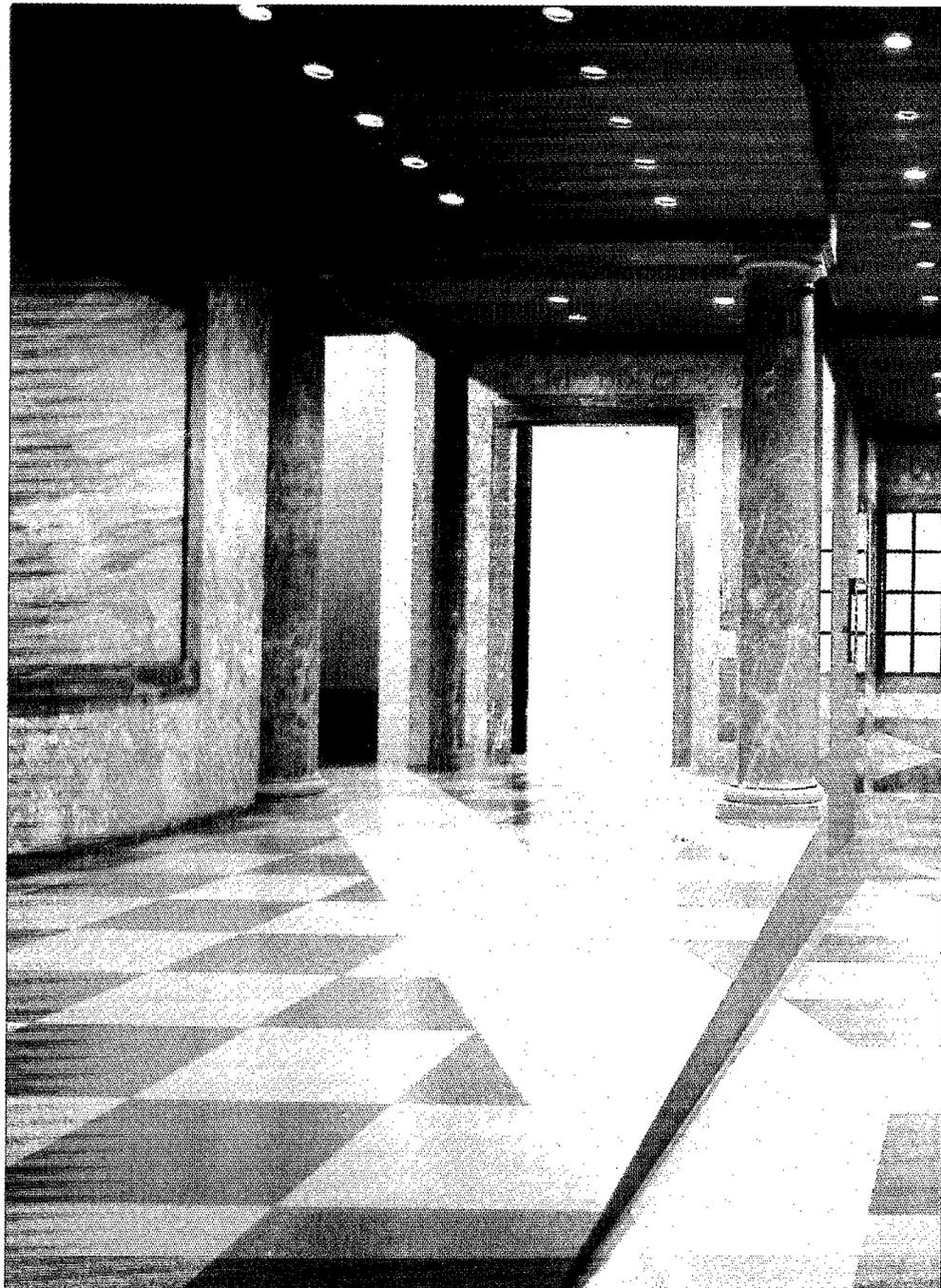


tual del saber es el hallar aquí, asociadas al mundo físico, presentaciones procedentes del campo de las matemáticas.

El segundo sector y los contenidos relacionados con la vida. La idea de vida se asocia aquí a la noción más inmediata de vida cotidiana. El fenómeno de vivir es percibido en primer lugar por el marco de vida de nuestra existencia contemporánea, y, en segundo lugar, por lo que podría amenazar esta existencia. Y es en parte por el lado de las dificultades de su aparición (problemas de fecundación y de gestación, etc.), de sus diferentes niveles de disfuncionamiento (enfermedad, desequilibrios ecológicos, incidencias políticas, económicas y militares, etc.) y de su

73
Teatrillo.

74
Perspectivas.



no perennidad (muerte) que la vida se presenta a los visitantes.

El tercer sector y los contenidos relacionados con la materia y con su explotación mediante el trabajo del hombre. Se aborda aquí el mundo físico a dos niveles conexos. El conocimiento de la estructura íntima de la materia aparece en correlación con las actividades humanas que permiten explotar sus recursos materiales, energéticos e informativos. De esta manera, se propone al visitante un vasto panorama que va desde las actividades de explotación más tradicionales (extracción y utilización de minerales, combustibles) a las virtualidades prospectivas del dominio del mundo físico (robótica, producti-

ca). Aquí también, y de manera más explícita que en los dos primeros sectores, se abordan los campos de las actividades económicas y militares.

El cuarto sector y los contenidos vinculados con los lenguajes y la comunicación. La comunicación, en sus medios y en sus finalidades, aparece declinada en gran número de terrenos, desde los niveles fisiológicos (la voz, el *eyetracker*) y psicológicos y sociales (actitudes, comportamientos rituales, hasta los niveles tecnológicos (imagen, informática, telecomunicación). De hecho, y principalmente a causa de su objeto, este sector representa de la manera más consecuente la especificidad de una organización de tipo temático.

El conjunto de estos contenidos resulta de las elecciones efectuadas en el campo de lo posible y asume la no exhaustividad de los reagrupamientos de los enunciados. Estas elecciones recaen sobre fragmentos de campos entre los que se aíslan ejemplos concretos con arreglo a criterios que remiten frecuentemente a lo mítico (el buen robot, los rituales de interacción), a lo simbólico (la historia del bosque, el bioscopio) o a lo paradigmático (el efecto Doppler). La diversidad de los ejemplos proviene directamente de la diversidad de los campos seleccionados: en el *Laboratorio Universo* es posible encontrar elementos de conocimiento procedentes de un campo disciplinar estricto ("La medida de los paralajes") o ilustraciones de contingencias socioepistemológicas ("La representación del sabio y de su investigación: el origen de la vida").

Puede entonces verificarse en este tipo de organización la preponderancia de las relaciones intratemáticas sobre las estructuras interdisciplinarias por una parte, y por la otra la emergencia de asociaciones dinámicas entre elementos de conocimiento provenientes de una multiplicidad de campos y de subcampos.

En suma, este tipo de organización de los contenidos relativiza fuertemente la permanencia misma de la exposición: sometida a imperativos de contemporaneidad por su vinculación con lo cotidiano, *Explora* no adquiere sentido más que merced a una renovación continua de sus presentaciones. No quiere esto decir que sea cuestión de rehacerlo todo permanentemente, sino que suele ser preciso reactualizar, acá y allá, tal información, tal perspectiva: las ciencias y las técnicas evolucionan a veces muy rápidamente bajo la presión de las urgencias y los imperativos de la sociedad contemporánea, tanto como las incidencias y las aplicaciones que generan en el campo de las actividades cotidianas. Esta renovación de la exposición viene a sumarse a las rectificaciones que permiten aumentar el diálogo con el público: un elemento que no aporte plena satisfacción en su comunicación con los visitantes puede entonces modificarse en el sentido deseado; un área puede desarrollarse en función de parámetros nuevos; un tema particular puede remitir a una exposición temporal, etc.

Los tipos de elementos

Los elementos de *Explora* están contruidos en torno a cuatro valores:

La colección en común de objetos preexistentes y de objetos realizados especial-



mente por la ciudad: en efecto, ninguna colección de objetos proviene del exterior, ya que la CSI fabrica sus propias colecciones.

La organización de relatos sobre los objetos presentados o sobre los campos abordados. Hay una desmultiplicación de la transmisión de las informaciones mediante el ordenador y el videodisco, una teatralización de ciertos enunciados (teatrillos) y una construcción de los textos en cuatro niveles de lectura (conceptos científicos, contexto cultural, vida cotidiana, aplicaciones técnicas).

La exploración de aspectos particulares del lenguaje: creación de palabras en gran número a fin de designar situaciones (puente verde, tranvía), manipulaciones (bioscopio, orbitograma) o asociaciones de palabras poco corrientes para designar momentos destacados de la exploración (el *flipper* orbital, el piano de las partículas, el ecoclip).

Una familiarización y una trivialización del discurso científico que tienden a poner al visitante en situación-sorpresa. La memorización se efectúa mediante una focalización sobre el significado en situación más que mediante una continuidad de lectura en los campos científicos.

El estilo de la comunicación.

La opción de la estética

La característica esencial de los nuevos enfoques museológicos de la Ciudad de las Ciencias y la Industria dentro del marco de su exposición permanente, *Explora* se sitúa, como hemos visto, esencialmente en la puesta en práctica de una nueva manera de dialogar con el público. Este nuevo estilo de comunicación se trasluce en el despliegue de los medios de la interactividad, en los tipos de textos producidos, en la elección de las circulaciones, en las opciones relativas a la estética de las presentaciones, así como en una voluntad muy resuelta de tender un sólido puente entre las artes y las ciencias.

La interactividad

El desarrollo de manipulaciones interactivas constituyó el objetivo principal de las fases de concepción de la exposición. Los proyectistas buscaban tanto la posibilidad de que un elemento dado se adaptara a su público como que incluyera un número importante de informaciones sin

que éstas resultaran directamente ostensibles, y esto a fin de no desanimar al visitante con una superabundancia de datos cuya cantidad pudiera ser causa de un sentimiento de imposibilidad de percibir correctamente las prácticas y los contenidos de la manipulación.

Como contrapartida, el visitante confrontado a estas manipulaciones interactivas no puede evitar comprometerse, si quiere utilizarlas, en acciones que lo lleven a salir de su pasividad tranquilizadora: tiene que tomar decisiones, a riesgo de equivocarse y de no alcanzar el fin perseguido. Y esto con todo lo que tal cosa significa a nivel psicológico (el sentimiento de sí mismo frente al fracaso o al acierto) y a nivel social (la mirada de otros ante su fracaso o su éxito). Para vencer su pasividad o su vacilación, ha de hallar en lo que se le propone elementos que le permitan construir o expresar sus propias motivaciones.

De esta manera, durante las fases de reflexión, de concepción y de realización se fueron desarrollando poco a poco múltiples instrumentos conversacionales que excedían rotundamente la situación de contemplación, y en el mejor caso la de observación, resultante de la presentación de objetos o de obras físicamente inaccesibles. Por lo demás, las actividades de manipulación tradicional en el campo de la museología científica y técnica se vieron considerablemente incrementadas merced a la utilización de materiales recientes de la informática (microordenadores y videodiscos).

Sin que se trate de desarrollar aquí una tipología rigurosa de los elementos interactivos de *Explora*, sí es posible no obstante contemplar los diversos casos de figuras de la interactividad y lo que de ello resulta para la recepción de los contenidos por el visitante. Una parte de esta clasificación comprende productos bien específicos: los audiovisuales interactivos (AVI).⁸ Es posible, entonces, distinguir: Una interactividad liminar que no implica

ninguna modificación de un sistema dado y que ocasiona en el visitante una adquisición de conocimiento racional o estético que puede a su vez generar interrogantes: un panel o un fresco (hominización, matemáticas), un objeto en presentación (la cofia de Ariane) o un espacio en el que es necesario desplazarse (sala de perspectivas).

Una interactividad de iniciación, en la que una acción precisa y única del visitante produce una modificación única del sistema presentado. El movimiento o la modificación entre el estado inicial

y el estado final es entonces el significativo de la información que se pretende dar (el movimiento browniano, el empuje de Arquímedes o los audiovisuales puestos en funcionamiento). La única diferencia con el caso precedente reside esencialmente en el aspecto dinámico de lo que es observado o en los procedimientos de su aparición.

Una interactividad de modificación modulable. La iniciación o puesta en marcha se asocia con posibilidades de modificación previa o concomitante del sistema: por ejemplo, en el orbitograma (leyes de Kepler), el lanzamiento de la bola puede efectuarse a partir de diversas posiciones sobre el plano inclinado que le da su energía inicial. En este caso, el visitante puede producir él mismo las modulaciones de las condiciones de su experimentación.

A partir de este nivel cabe la posibilidad de establecer grados de complejidad en las relaciones entre el visitante y el sistema interactivo:

Una interactividad de selecciones programadas: la información se da tras la selección efectuada por el visitante a partir de una alternativa propuesta por el elemento de presentación. Puede tratarse también de medios mecánicos, pero los casos más frecuentes resultan de la utilización de materiales informáticos asociados a la gestión de audiovisuales (el oído conduce la indagación).

Una interactividad de reacciones programadas: la selección desemboca en este caso en una modificación de la situación expuesta por el producto. Sin embargo, el eslabonamiento de las secuencias y sus contenidos proceden de un conjunto de opciones determinadas por la concepción y la programación del producto. Éste puede ser el caso de productos puramente informáticos (programas de ordenador, por ejemplo los fractales, pliegues y fallas).

Una interactividad de acciones en tiempo real: en este caso la persona que manipula puede intervenir a su antojo y el programa integra su acción en el conjunto de sus datos. Tal es el caso en productos de simulación en que el visitante, al comando de un puesto de pilotaje, se desplaza en un paisaje recompuesto.

Las tres últimas definiciones abarcan sobre todo productos de tipo AVI, y se valen de fuentes visuales (o audiovisuales) que pueden ser diversas (diapositivas, películas, videogramas láser o imagen de

síntesis) o puramente informáticas. Como se señala en la obra citada,⁸ la progresión entre estos tres niveles corresponde a una implicación creciente del visitante, así como al hecho de que la consecuencia de la acción es cada vez menos previsible.

En realidad, la interactividad máxima se sitúa en los productos donde elemento y visitante forman un sistema (en realidad un metasistema que engloba el "sistema elemento", el "sistema visitante" y las relaciones entre estos dos sistemas) cuyas resultantes (acciones, imágenes, situaciones), aunque potencialmente en germen en la concepción y la programación del instrumento, sólo aparecen, y ello de manera única, cuando el visitante pone en funcionamiento el elemento de presentación. Los límites de la interactividad quedan entonces subordinados a los de la simulación.

Los textos

La exposición permanente de la CSI pone en escena un recorte textual del mundo en cuatro sectores, racionalizado por la figura mítica o heroica de la exploración. *Explora* es el continente mismo de la exploración, del explorador, del descubrimiento. La metáfora es también metonimia, puesto que al entrar en *Explora* el visitante no encuentra sólo esta imagen de la exploración, sino que, como un Robinson moderno, se convierte en parte intrínseca del continente en el que va a inscribir su búsqueda y a resolver un número determinado de problemas que le plantean los signos de este espacio.

Debe adquirir las prácticas del lugar: debe pasar a comportamientos diferentes de los que lo situaban a su entrada en este espacio. Es a la vez el receptor de resultados científicos y de estados sucesivos de la historia de las ciencias, así como laboratorio de adquisición de prácticas en relación con los métodos propios de las ciencias. El lenguaje tiene un papel fundador en esta adquisición: es, primero y ante todo, el punto de referencia de la comprensión, el tesoro siempre consultable, conforme al puesto fundador que ocupa en toda sociedad humana. Los textos, los paneles indicadores, los carteles, la documentación anterior a la visita, el auxilio especificado para la visita en forma de glosarios, recorridos y juegos informáticos organizan la estructura lógica de la información, promueven nuevas cuestiones y nuevas

8. M. F. Rotenberg y A. Puybareaud, *Euroformatique*, Agende de l'Informatique (ADI), 1986.

prácticas discursivas. La multiplicidad y la abundancia textual de *Explora* es muy notable. Los soportes y los estilos se entrecruzan e incluso interpelan a menudo, antes de dar una respuesta.

Dentro de una cierta innovación lingüística, los islotes o las representaciones remiten a la historieta ("Pósenle sobre la luna"), la filosofía ("El hombre en preguntas"), la cultura contemporánea (*flipper, clips, graffiti* magnéticos), la infancia ("El carrusel inercial"), la poesía ("La fuente invisible"), las tecnologías de avanzada (la estación orbital, el disco compacto), los términos científicos (balance radiactivo, empedrado hiperbólico, ecosistema estanco, la acuicultura), la literatura de cienciaficción (*Saga en misión*), el espíritu literario (la novela de la laguna, indagación de un paisaje: *La Ardèche en cinco actos*), el interrogante (¿el camino más corto es el más rápido?), el aspecto proverbial (de otros tiempos, de otros mundos) y el lenguaje más corriente (el bosque, haga usted mismo un sondeo).

El lenguaje es ante todo lúdico, sugestivo. Maneja figuras de los grandes medios tradicionales y contemporáneos al tiempo que introduce un desfase, un ligero desplazamiento de sentido. Induce un trayecto discursivo exploratorio que, en un segundo momento, da acceso a un depósito de informaciones científicas, técnicas e industriales, por lo común organizado en cuatro niveles discursivos: referencia a lo cotidiano; referencia a una o varias aplicaciones; referencia a la investigación fundamental; referencias culturales, literarias, artísticas.

El polo instrumental del lenguaje se halla fuertemente desarrollado. Así, el instrumento informático, con el encuadre muy especificado de una práctica táctil de la pantalla o del teclado, o del gesto (vocal, principalmente), induce efectos importantes sobre la forma misma de la comprensión y sobre los contenidos científicos.

El conjunto de estos niveles de lenguaje define un tipo de interactividad museística en la que el lenguaje tiene un lugar importante de centralización de la información, pero también de juego.

En esta concepción de la exposición, el lenguaje es a la vez índice de exploración y configuración del razonamiento. No tiene en ella, empero, un puesto prioritario: lo prioritario son más bien las actividades, o mejor dicho, la noción de actividad, y lo que hace el lenguaje es, ante todo, facilitar claves de producción y de lectura de aquélla. El papel de los anima-

dores refuerza, sin duda, esas claves inductoras de la actividad.

Esta función del lenguaje produce, pues, alternativas de recepción para los visitantes, así como un recorte del discurso o de los discursos científicos o sobre las ciencias. La transformación de los discursos científicos en discursos de exposición confiere al lenguaje, en el caso de *Explora*, un puesto muy destacado en la operación de transcodificación entre los dos campos discursivos.⁸ Los universos discursivos de las diversas ciencias y tecnologías, sus métodos, son puestos en relación con las claves del lenguaje de *Explora*, las innovaciones lingüísticas, las referencias a las mediaciones (los cuatro polos), las documentaciones y la escritura inmaterial. *Explora* es así espacio y textualidad de información y, al mismo tiempo, espacio y textualidad de interpretación museística que produce un nuevo espacio discursivo conexo con el de la ciencia o la tecnología y a la vez iluminador de ambos. Zona activa de comentarios en las prácticas y en la biblioteca científica,⁹ *Explora* inaugura el lenguaje como cultura común en el intercambio de las formas y en la concepción misma de la actividad exploratoria, clave necesaria para la construcción de las técnicas y de las prácticas, y para el certero ajuste de las técnicas en las prácticas.

Las circulaciones

Hemos descrito la organización norte-sur (penumbra-luz), este-oeste (sectorización) y los tres niveles horizontales que circundan el hueco central por donde entran los visitantes. Esta organización confiere un vivo simbolismo al espacio de exposición, principalmente en su dualidad norte-sur. Conviene destacar que este espacio está constituido enteramente por las tres plantas superiores del edificio, por encima del espacio de los locales técnicos, eje de simetría que separa estos tres pisos de los tres niveles inferiores (recepción, servicios, exposiciones temporales, oficinas, tiendas, sala de actualidad, etc.).

A esta lógica de estructuración del edificio, responde la lógica particular de la organización de cada sector.

En el sector I, la atracción es el hecho mismo de desplazarse (espacio sur, nivel 1, grandes objetos tecnológicos de la exploración: el Nautilus y la cofia de Ariane, iluminados por los grandes ventanales que dominan el recinto), ascender (en torno a la cofia de Ariane o mediante escaleras mecánicas), rodear (el cilindro majestuoso del planetario), recorrer al

azar los espacios fragmentados (del navío Tierra), subir (al laboratorio-universo) o bajar (a la sección de matemáticas).

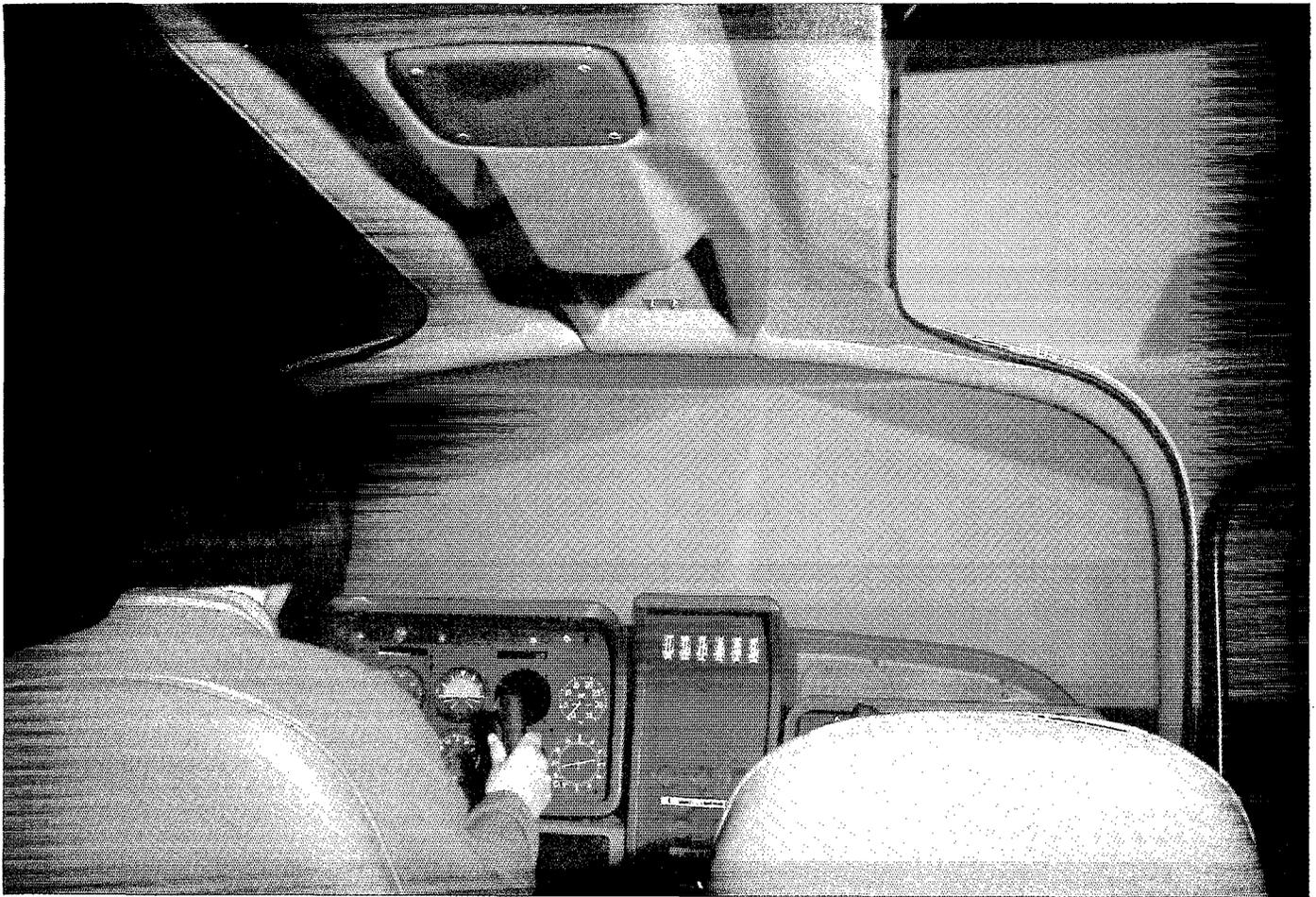
En el sector II, dos espacios principales, situados a uno y otro lado de la gran tolva central, aparecen unidos por un puente, espacio de exposición en sí mismo (el puente verde). Al sur, tres partes simétricas, delimitadas por paredes del sistema técnico: una parte central, lugar de deriva sobre temas ecológicos (el bosque, la acuicultura), dos espacios que albergan manipulaciones interactivas y/o representaciones artísticas (el libro viviente, la pirámide de abono, etc.). Además, engastado en una de las paredes hay un pequeño espacio cerrado: se trata del taller de meteorología. Al norte, una plataforma superior destinada a la biología fundamental (los secretos de la vida) y un espacio cerrado (el tranvida), más próximos a las preocupaciones cotidianas de los visitantes.

De esta manera, las circulaciones se efectúan a partir de un espacio de paseo y a través de una pasarela (lugar tecnológico del dominio de lo viviente) hacia un doble enfoque de lo viviente: arriba, el conocimiento científico; abajo, los interrogantes existenciales que se originan en el vivir cotidiano del visitante.

En el sector III, los visitantes, que parten del nivel 1 de la zona sur, se elevan gradualmente (por planos inclinados) hacia una vasta meseta cortada en dos por una importante lámina transversal. Esta meseta, que ningún accidente arquitectónico (ni tolva, ni espacio técnico) viene a interrumpir, se recorre en zigzag a un lado y a otro de la lámina, en torno a los elementos de presentación que se refieren al conocimiento de la materia, a la robótica y a la economía.

En lo que concierne al sector IV, dispuesto transversalmente a lo largo de la parte norte del edificio y organizado con arreglo a una sucesión de compartimentos autónomos (sonidos, expresiones y comportamientos, mutaciones informáticas, etc.), la circulación se efectúa, ya de este a oeste, ya a través de los numerosos accesos a partir de la circulación que bordea la tolva central.

Según esto, los visitantes entran primero desde el exterior en el vestíbulo central de la recepción; luego, por las escaleras mecánicas de la tolva, ascienden hasta los espacios de exposición de *Explora*. Atraídos por los grandes espacios luminosos de la zona sur, o, al contrario, por las mesetas o las salas más íntimas de la zona norte, entran en los lugares de la exposición y circulan conforme a las modalida-



des propias de cada sector. La diversidad de los recorridos en el espacio remite a la diversidad de los discursos de lo científico y de lo técnico. Las divagaciones exploratorias que de ello resultan expresan la complejidad de las relaciones con el saber científico. Los tropismos sombra/luz, grandes espacios/lugares cerrados, ascenso/descenso, nos hablan, en el plano simbólico, de las actitudes y de las diligencias cognitivas de los visitantes.¹¹

La estética

Al fundamental empeño de la interactividad, se sumó la voluntad de presentar la ciencia en un marco y con unos soportes que pudieran seducir a los visitantes. La ciencia, a la que a menudo se estima repelente, y la técnica, conceptuada como laboriosa, tenían, de alguna manera, que cambiar de *look*. Para conseguirlo, la concepción de los espacios de exposición se apoyó en las reflexiones y las producciones de arquitectos, escenógrafos, diseñadores y grafistas que combinaron estética e interactividad.

Así desde las primeras fases de la concepción de los elementos de presentación e incluso antes de la definición precisa de los contenidos y de los espacios, cierto nú-

mero de opciones alternativas permitieron determinar la unidad estilística de la ciudad. Basándose en las conquistas de las grandes corrientes estéticas contemporáneas (Gropius, Sottsass, Castiglioni), esta "carta proyecto" federó las disparidades y la inmensidad de los espacios de *Explora*.

La ciudad se convirtió así en un lugar de confrontación entre la arquitectura del edificio y la arquitectura interior. Confrontación que vino finalmente a dar en juegos de competición entre las dos arquitecturas (sector III) o en un respeto de las orientaciones, los volúmenes y los ritmos del edificio (sector II), o incluso en una deliberada "anarquitectura y un rotundo diseño"¹² (sector IV).

Pero en todos los casos domina la utilización de un sistema técnico cuyo elemento más evidente es el sistema Canvas, que se presenta montado sobre grandes alturas donde vienen a engastarse el submarino Nautilus o el cohete Ariane (sector I), o bien fragmentado por una combinación de láminas transversales (sector II), o relegado sobre un solo lateral de una gran lámina oblicua (sector III) o incluso componiendo una serie de vastos compartimentos sucesivos (sector IV), creando así un ambiente de estructuras homogéneas

75
Simulación de vuelo.

9. J. Davallon y A. Decrosse, "Sémiotique et sémiologie de la transformation du discours scientifique en discours d'exposition", memoria de estudio, CSI, 1986.

10. A. Decrosse, "Evaluation et sémiotique de l'exposition", Actas del coloquio sobre la evaluación, Niza, 1986.

11. J. P. Natali, J. Landry y J. L. Martinand, "Une exposition scientifique thématique ... est-ce bien concevable?", *Education permanente*, 1987.

12. J. M. Hoyet, *Techniques & Architecture*, n.º 364, febrero-marzo de 1986.



76
Hito lexical.

que confieren su característica al conjunto de las presentaciones.

La elección de materiales nobles (granito, piedra pulida, acero, aluminio, vidrio), de colores oscuros (azul, gris, negro) realzados por toques más claros (amarillo), de mobiliario contemporáneo y de grafismos especialmente puestos de relieve (fresco de las matemáticas) contribuye a una estética comparable a la habitualmente reservada para los museos de arte.

En efecto, es de notar que, si bien el Exploratorium de San Francisco constituyó el modelo que guiara la elección de los despliegues y el montaje de las manipulaciones conversacionales (interactividad) en el caso de *Explora* la estética, en cambio, siguió exactamente el rumbo contrario: al despojamiento y atractivo de las manipulaciones y espacios creados por Franck Oppenheimer, responde, en La Villette, un entorno formal cuidado y seductor. De una convivialidad de tipo taller o laboratorio campechano, centrado en la inventiva y la habilidad manual, se pasó a una relación con el público de estilo "centro cultural prestigioso" centrado en la exploración y la adquisición de conocimientos.

Así, lo que impresiona al visitante que entra por primera vez en la ciudad es

"una estética nueva, más fragmentada que convivial, frágil en lo que tiene de virtual pero que, por contraste, remite el edificio a su permanencia, a su función de monumento para el tiempo presente".¹³

Artes y ciencias

Desde hace algunos años, se ha iniciado una fuerte relación entre el arte, la técnica y las ciencias debido al desarrollo de nuevas tecnologías susceptibles de ser utilizadas por artistas (informática y telecomunicación). La CSI se impuso como vocación hacer entrar en el campo de la cultura científica y técnica estas nuevas expresiones del arte de enfoque interactivo conceptual y sensible a los nuevos medios e, inversamente, introducir las ciencias y las tecnologías en el campo de la cultura. La CSI permitió extender el campo de la exposición al tomar en cuenta estos nuevos instrumentos de creación.

Desde 1984 una comisión de coordinación de la política artística se encarga de plantear propuestas para el conjunto de La Villette. De acuerdo con los arquitectos, esta comisión preconizó la intervención de artistas en los espacios públicos: puntos de recepción, áreas de circulación y zonas de descanso. Propuso igualmente la creación de obras relacionadas con la te-

13. J. M. Hoyet, *op. cit.*

mática de las exposiciones. La ciudad se abre a los artistas y favorece su encuentro con el mundo de los investigadores y de la industria.

La política artística de la CSI se desarrolla con arreglo a cuatro ejes principales:

Encargos de obras para los espacios públicos, como el cielo raso del foyer de la sala de congresos realizado por Soto o los prismas de Charles Ross suspendidos en las bóvedas del techo como inmensos arcos iris.

Encargos de elementos de exposición cuya temática está relacionada con la de las presentaciones propiamente científicas. Evocaciones como las obras de Monory (pinturas del cosmos y de los signos celestes captados por las máquinas más modernas en torno al Planetario), Pinter (escultura ambiental revestida de pizarra y plexiglás con consolas de consulta interactiva que representan los recursos terrestres), Shaw (videodisco de imágenes de síntesis sobre los mitos fundadores de la creación de la Tierra), Varnasky (*Libro antiguo* recortado en finas láminas de madera que evoca el ciclo de la materia orgánica), Péclard (evolución multimilenaria de un animal imaginario), Dupuy (cono pirámide), Adzak (representación médica del cuerpo), Roussi (el buen robot, escultura electrónica interactiva), Varini (líneas-espejo), Dallegret (los atomix), Lewis (Algoritmo y Kalimba), Comar (lugar complejo dedicado a los modos de representación del espacio), Gehlhaar y Prévot (medio ambiente sonoro interactivo).

Obras de depósito cedidas por el FNAC (Fondo Nacional de Arte Contemporáneo) y el Museo Nacional de Arte Moderno.

Una galería experimental reservada a ar-

tistas jóvenes. Por otra parte, la política artística de la ciudad se distingue por su participación en manifestaciones exteriores, regionales e internacionales. Durante el verano de 1986 se realizaron manifestaciones en Rennes, Niza, Venecia y Montreal.

El espectáculo de la ciencia y los actores de la exploración

Como hemos visto, la exposición permanente de la Ciudad de las Ciencias y la Industria trata de poner en comunicación con el público la ciencia y las técnicas a niveles semejantes a los propios del arte, la política, los acontecimientos internacionales, en una palabra: todo cuanto es fruto de la mayor parte de las actividades humanas.

Sin embargo, la ciencia en tanto ciencia parece mostrar más bien una tendencia a enterrarse en el fondo de sus laboratorios. Aunque fundamentalmente accesible a todo el mundo, no se deja abordar más que por aquellos que en definitiva la producen. Se han ensayado con más o menos éxito algunas vías mediatizadoras para presentarla a las miradas exigentes y atentas de quienes la reclaman. La museología de las ciencias y de las técnicas ofrece, además de los discursos que vehiculiza, un marco de encuentro con la ciencia, un lugar de apropiación o de diálogo. En Francia, este lugar específico y contemporáneo estaba todavía por crear: en el océano de los medios de comunicación que por la diversidad de sus olas de información sumerge las zonas costeras de nuestra comprensión, *Explora* ofrece a los naufragos del saber científico el espectáculo permanente, inmediato (porque paradójicamente mediatizado), transparente y estético de las producciones complejas de un saber inmenso,

diverso y con harta frecuencia abstruso.

Pero este espectáculo sería bien poca cosa si no se dirigiera más que a espectadores pasivos, de esos que vacilan interminablemente para cruzar el corto espacio del proscenio, aterrorizados por la idea de cometer un sacrilegio o una profanación si se atreven a subir al escenario y representar el papel que les espera. Porque es preciso que lo sepan desde el principio: este espectáculo necesita actores para desenvolverse. El decorado está en su sitio, los elementos de la dramaturgia lo aguardan. Tan sólo interpretando aquí y allá los personajes y participando en la acción podrán comprender todos los sentidos de la historia que se les cuenta. Libres son de ir hasta donde mejor les parezca. Su motivación es esencial: en eso siguen siendo los dueños de sus relaciones con el saber científico y técnico.

Al naufrago que acaba de varar en sus arenas, Esperanza le ofrece el espectáculo grandioso de su geología y su vegetación. Robinson sabe que habrá de recorrer la isla, de esforzarse para descubrirla y para arrancarle sus secretos. Sólo gracias al ardor de su obstinación por interactuar con ella podrá encontrar lo que busca, incluso encontrarse a sí mismo.

Explora recibe un gran número de visitantes que abordan sus orillas: a ellos y sólo a ellos les compete explorarla y apropiársela. Y tal vez a fuerza de cavar y ahondar en su suelo, de penetrar en sus grutas, de subir sus peñascos y de seguir sus cursos de agua, acabarán por encontrar en ella algún tesoro. ■

[Traducido del francés]

CRÓNICA DE LA FMAM

*París 1984,
Atenas 1986 y
Toronto 1987*

Tres etapas clave para los jóvenes Amigos de Museos

La primera etapa se cumplió en París, en el V Congreso Internacional de la Federación Mundial de los Amigos de Museos, donde se manifestara la necesidad de crear una estructura de jóvenes amigos que permitió el nombramiento de un delegado de los jóvenes ante la FMAM, a fin de suscitar movimientos de jóvenes en los países miembros de la federación.

La segunda etapa consistió en la creación, con ocasión de un coloquio que los Amigos del Museo Benaki organizaran en Atenas en colaboración con la FMAM, de un concurso destinado a los jóvenes, en el que se les proponía presentar su museo a otros jóvenes, valiéndose para eso de un periódico de cuatro páginas.

Con la ayuda de las Federaciones Nacionales de los Amigos de Museos, se

seleccionaron entonces nueve proyectos pertenecientes a equipos de Argentina, España, Francia, Grecia e Italia. El proyecto premiado se refiere al futuro Museo de Arqueología y Etnografía de Boulogne-sur-Mer (Francia). Invitado por la FMAM, el jefe del equipo fue a Toronto para exponer el proyecto y participar en los debates de la comisión de jóvenes del VI Congreso Internacional de la FMAM que se celebrara del 15 al 19 de junio de 1987.¹

Queda sin embargo mucho por hacer: desarrollar contactos, intercambiar puntos de vista y definir una serie de acciones a escala internacional ya que, no lo olvidemos, los jóvenes amigos (y los jóvenes en general) formarán mañana el público, los amigos y los profesionales de los museos. ■

Jérôme Tréca

Delegado de los Jóvenes ante la FMAM

1. El proyecto ganador será publicado en el próximo número de *Museum*.

El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida

Rafael Moneo

Desde que el Renacimiento redescubriera la antigüedad clásica, Mérida, la antigua colonia romana de Augusta Emérita, ha constituido una cantera inagotable de vestigios arqueológicos.

El proyectado Museo Nacional de Arte Romano (título con que se lo designa en el decreto n.º 2.764 de 1967) pretende dar digno albergue a las colecciones que hoy se conservan en la iglesia de Santa Clara, previendo al mismo tiempo el espacio necesario para recibir las piezas que sin duda han de descubrirse en el futuro. El museo deberá ser entonces tanto un punto de atracción para el turista como un archivo viviente capaz de permitir al estudioso la clasificación del material procedente de este yacimiento inagotable. Permítasenos citar unos párrafos del informe preparado en su momento por don José Álvarez Sáenz de Buruaga, director del museo, en los que se insiste sobre estos dos aspectos.

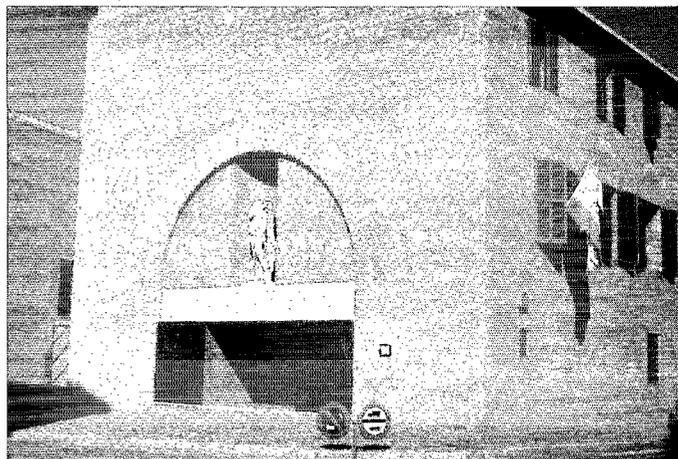
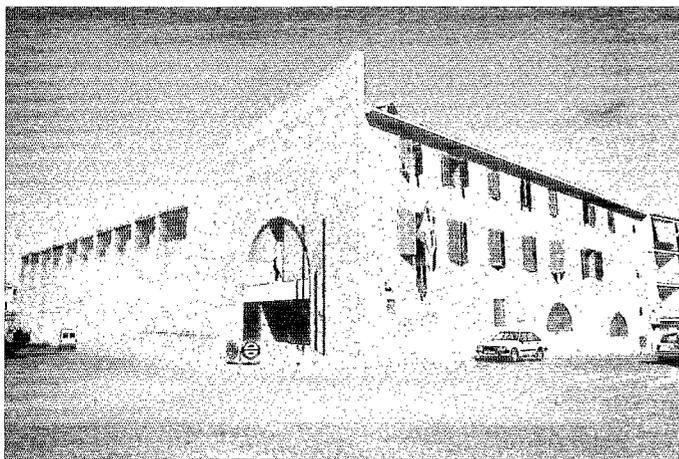
“Este museo no es un museo provincial, sino el museo más importante consagrado a una población hispana de la época romana, la colonia Augusta Emérita, capital de la Lusitania, que llegó a ser en el siglo IV la novena ciudad del imperio.

En el futuro el museo llegará a formar un conjunto impresionante con el teatro, el anfiteatro, la “Casa del anfiteatro” y las ruinas de viviendas romanas existentes entre el monumento y el solar del establecimiento, que todavía quedan por exhumar.

Finalmente, la construcción del edificio, con las debidas excavaciones previas, permitirá salvar y presentar *in situ* los restos que sabemos hay debajo de la muralla romana, dando con ello ejemplo a los constructores emeritenses.”

Pero antes de entrar en la descripción del edificio creo que sería útil señalar cuáles han sido los criterios básicos que han servido de punto de partida en la elaboración del proyecto.

En primer lugar, la conciencia de que el edificio debía estar a la altura de la importancia del pasado que evocaría: en otras palabras, en opinión del arquitecto, la modestia del medio urbano en el que el museo habría de levantarse quedaría transformada con la presencia de un edificio que, incluso por su posición en el trazado de la ciudad, podría ser considerado como una anticipación del sorprendente espectáculo del conjunto de ruinas romanas (figuras 77, 77a y 78).



Situado sobre la calle José Ramón Mérida, el edificio del museo aparecerá así como una serie de contrafuertes sesgados cuya sobria construcción pondrá en evidencia uno de los principios de la arquitectura romana que inspirara al autor del proyecto: la solidez de los materiales.

Por otra parte, la repetición acumulativa de un mismo elemento arquitectónico (el contrafuerte) pretende evocar la estructura misma del museo: el edificio que se proyecta aspira tanto a ser digno marco de los restos de la ciudad romana ya exhumados como depósito de los futuros hallazgos que lo convertirán de modo

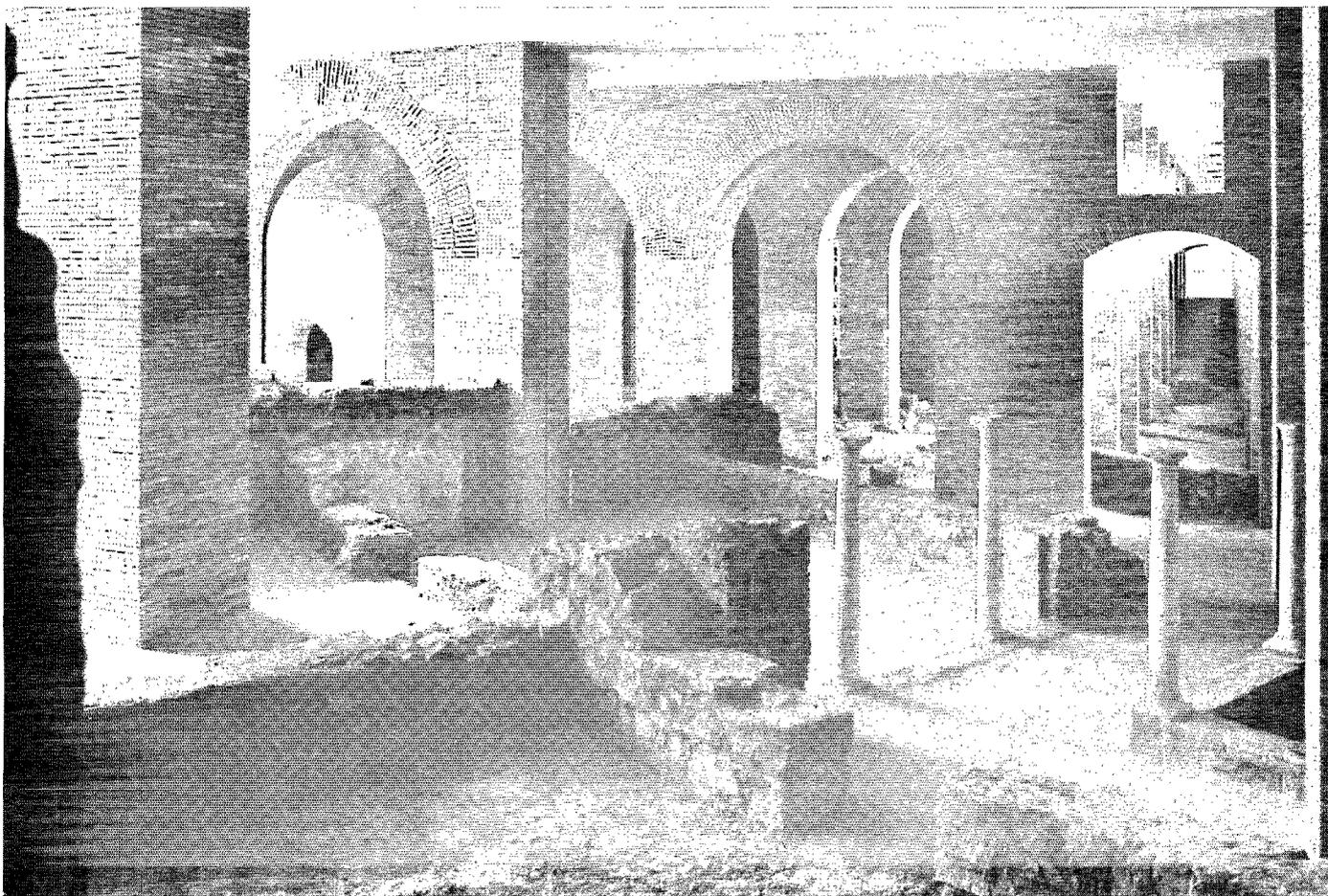
casi automático en su archivo viviente. Esta condición de museo-archivo se hace sentir ya en la fachada del edificio, dada la influencia que en ella tiene la repetición de los elementos arquitectónicos.

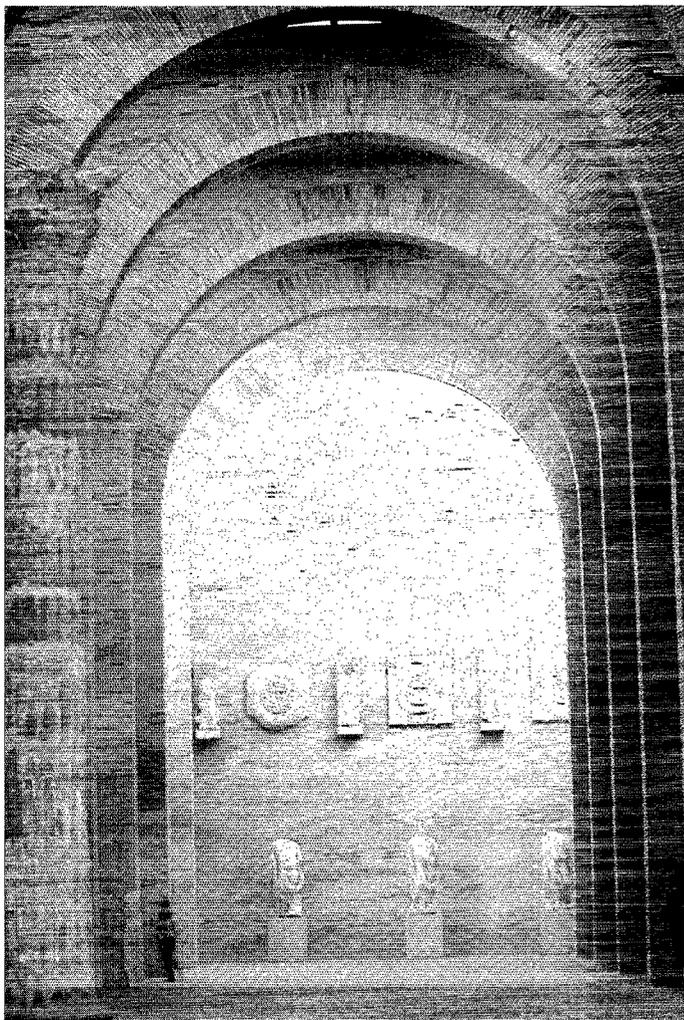
Esta voluntad de rememorar y evocar el pasado romano se hace sentir de diversas maneras: sin caer en la imitación servil, el museo debería ser capaz de sugerir al visitante el orden de las dimensiones (entendido en su más amplio sentido) que sin duda tuvo en su día la Mérida romana. De ahí que se hayan adoptado técnicas de construcción romanas y que a ellas quedara confiada (y no a las molduras y los órde-

77
MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO, Mérida. Vista general del museo.

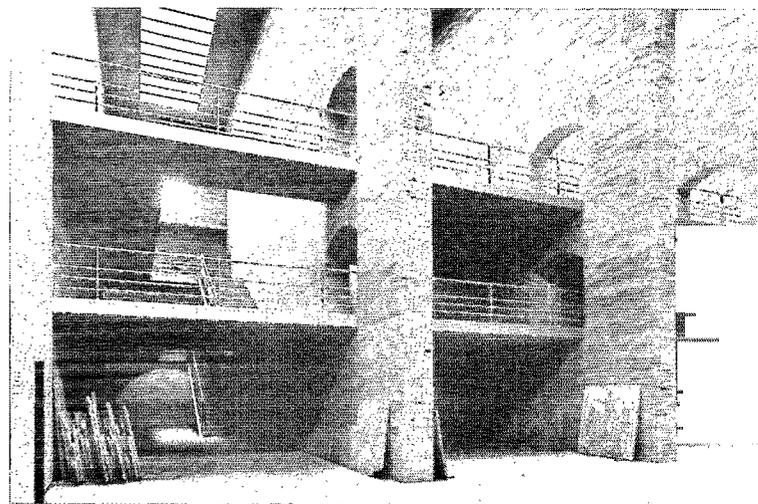
77a
Vista de la entrada principal.

78
Vista general del recinto arqueológico concebido como un espacio abierto.





79
Eje longitudinal de la nave central en la planta baja.



79a
Vista desde la planta baja de la escalera de comunicación entre las pasarelas situadas en el extremo oeste de la nave.

nes clásicos) la satisfacción del deseo de hacer más próximo el mundo romano, deseo que constituye la base del proyecto.

De todas maneras, dado que se trata de construir un museo en el que los restos romanos encuentren un marco adecuado, la alusión al mundo romano (ni inmediata ni evidente, pero jamás ausente) parece poco menos que inevitable.

Así, la técnica de construcción romana (el hormigón entre fábrica de ladrillo para formar los muros) ha dado lugar a un edificio en el que la estructura da soporte formal a la arquitectura. Una arquitectura de muros, en la que los elementos clave son los intervalos, las proporciones, las aberturas, etc.

Pero este sistema de muros paralelos se transforma al encontrarse con el sistema de vacíos hasta producir en el tema central la ficción de una nave (figuras 79, 79a y 79b). Este será el tema dominante del proyecto. De la relación dialéctica entre el ritmo transversal de los muros y la perspectiva longitudinal creada por el vacío de los arcos surge el espacio que hará de marco a los objetos que los arqueólogos han rescatado con tanto trabajo.

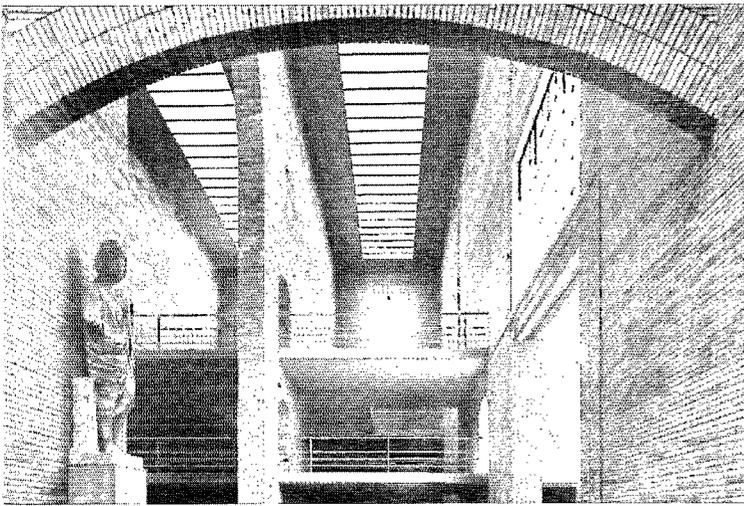
La sucesión de muros transversales de-

termina así a lo largo de la nave una serie de capillas laterales cuyo carácter deliberadamente secundario da al museo su fisonomía propia y lo convierte en una inmensa biblioteca de vestigios líticos. Una serie de corredores y pasarelas da a estos laterales la posibilidad de ser explorados a diferentes niveles, permitiendo a la vez descubrir nuevas perspectivas de la nave central que constituye, como ya quedó dicho, el eje del museo.

La interacción entre el sistema de muros y el sistema de vacíos resuelve así la organización en planta del edificio, que podría también entenderse como un gran espacio único en forma de nave (en el que obviamente se instalarán las piezas más importantes) y una serie de corredores perpendiculares que pueden dar cobijo a las colecciones menores, más capaces de provocar el interés del estudioso que el del gran público (figura 80).

El hecho de que estos muros se comuniquen entre sí a través de un paso hace que el recorrido pueda ser zigzagueante y que el visitante curioso pueda ver, con absoluta continuidad, todas las colecciones del museo.

La geometría del solar y el trazado de la



79b
Vista transversal de la nave principal desde el ángulo sudeste.

79c
Detalle de las pasarelas de la nave central, vistas desde la planta baja.



calle José Ramón Mélida hacen que la fachada no sea ortogonal respecto de los muros, definiendo así espacios de dimensión variable entre los paños de fachada determinados por los contrafuertes y el muro que corre paralelo a la nave.

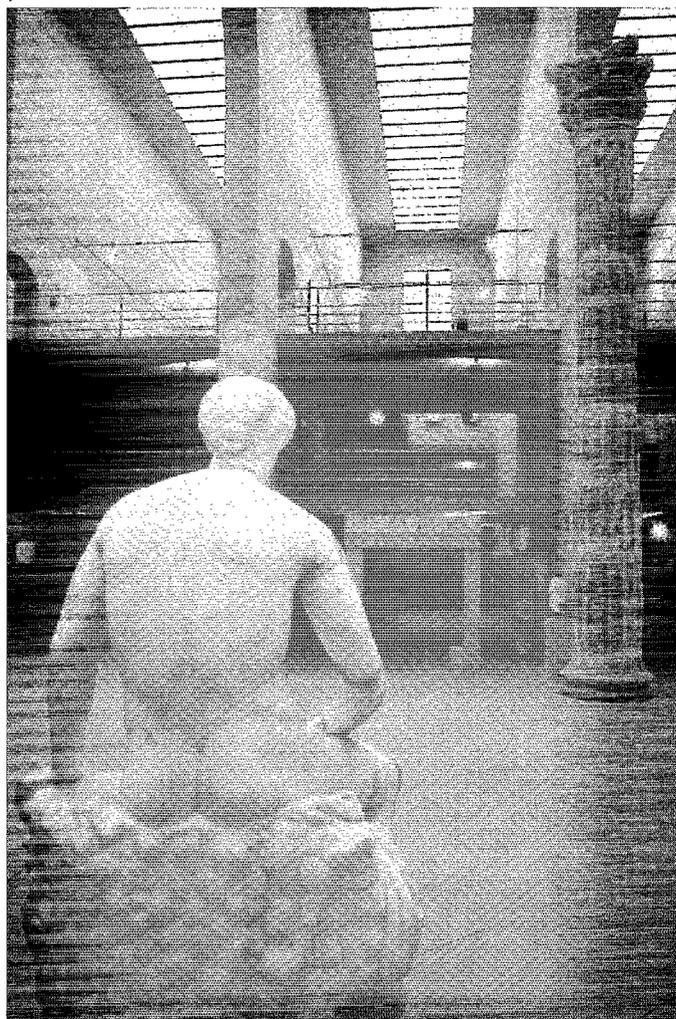
Estos espacios estarán iluminados por ventanas altas, pero el muro paralelo de que antes hablábamos impedirá que el sol penetre directamente sobre la nave.

Esta fuente de luz directa, que en principio debería bastar para iluminar eficazmente la importante colección de estatuas romanas del museo estará complementada por una iluminación cenital, neutra, distribuida a lo largo de las pequeñas naves transversales.

Por último, las ventanas abiertas al norte garantizarán la luz directa necesaria para que las lápidas y las inscripciones queden bien iluminadas.

Los objetos se expondrán entonces sobre pedestales en la nave principal o bien en nichos practicados en los muros o incluso en vitrinas adosadas a las paredes: algunos claustros romanos o ciertos grabados de Piranesi son lo más cercano a la imagen que el arquitecto se ha formado de lo que puede llegar a ser el museo.

En cuanto a los mosaicos, el autor del proyecto piensa que, dada la iluminación con que se cuenta, la posición vertical es la más adecuada para su contemplación, aunque no vería inconveniente en que algunos de ellos quedaran sobre el pavimento si así se juzgara oportuno.



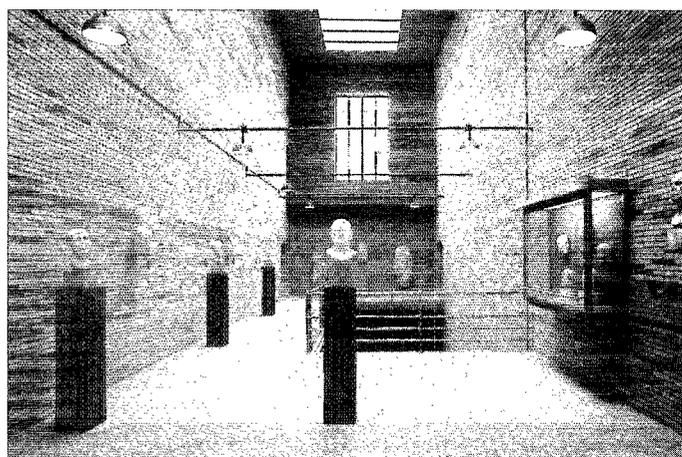
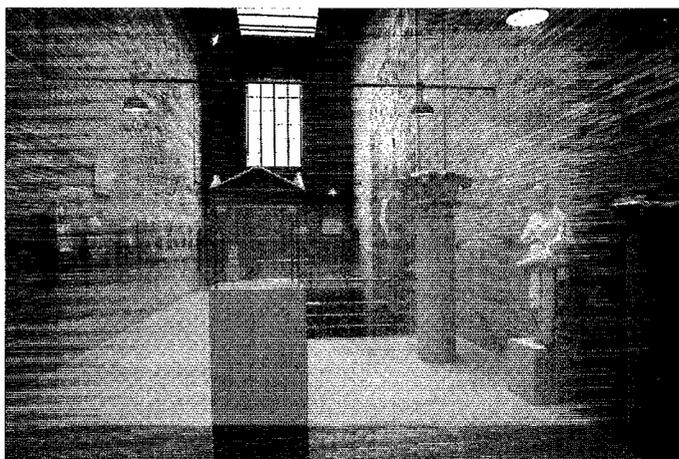
79d
Vista transversal de la nave central: obsérvese la iluminación cenital.

La planta de las ruinas, cuya accesibilidad se habrá mejorado mediante un trabajo de encachado, se conservará íntegramente como espacio abierto en el que aparecerán los muros apeados en arcos, creándose así una perspectiva interesante, en la que la colisión entre las ruinas y la arquitectura que sobre ellas se levanta nos hará sentirnos una vez más próximos a la construcción romana. Las ruinas, por otra parte, quedarán comunicadas con el recinto del teatro mediante un pasaje que permitirá establecer la continuidad deseada (figura 81).

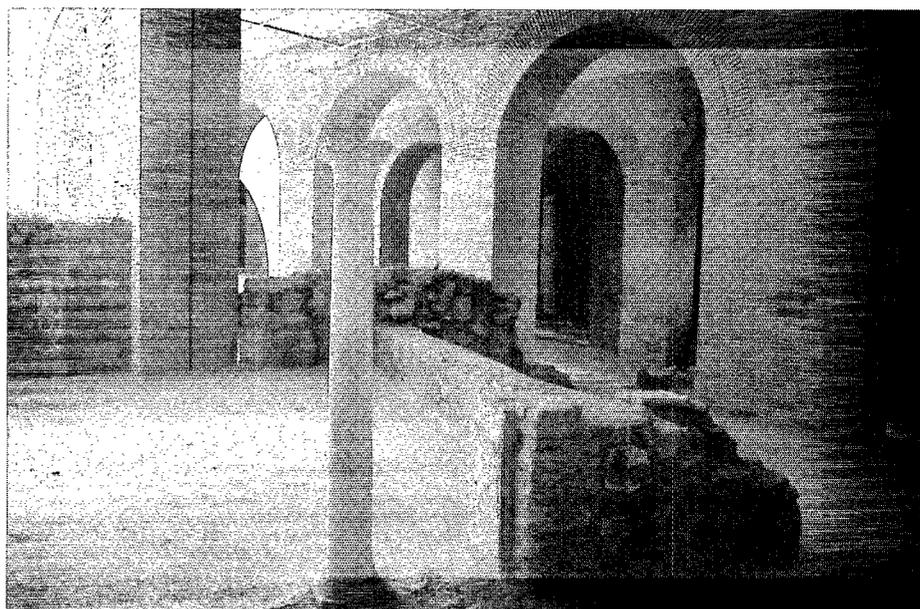
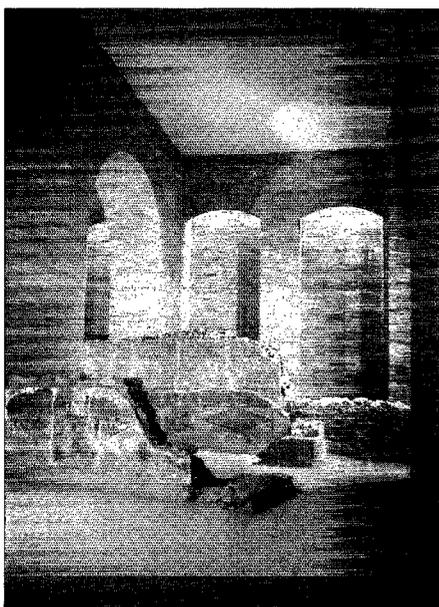
La opción arquitectónica exigía materiales simples y duraderos. Se proyectó entonces un pavimento de losas de granito del país, de 70 x 70 cm, y una carpintería de acero laminado, pintada al horno.

El sistema de calefacción es tal vez el aspecto más interesante de las instalaciones. Nos parecía fundamental dejar la planta libre, sin las incidencias que crean los radiadores, y por ello se optó por una calefacción en el suelo, volviendo a coincidir una vez más con las viejas soluciones de los hipocaustos romanos.

Con respecto a la iluminación, se proyectó una distribución flexible y abierta que permite, mediante un sistema de barras acodadas, enfocar los proyectores con completa libertad, consiguiendo así mejorar el nivel lumínico alcanzado naturalmente o bien iluminar el museo por completo artificialmente, admitiendo así la hipótesis de que éste abra también sus puertas cuando el sol se pone. ■



80
Naves transversales secundarias.



81
Vistas del recinto arqueológico ubicado en el nivel subterráneo.

ESTUDIOS DE CASOS

Un museo en desarrollo:

el Museo Naval de Venezuela

Teresa L. Mora

Nació en Caracas, Venezuela. Cursó estudios de biología en la Universidad de Londres y obtuvo el doctorado en la misma área en la Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos. Es profesora universitaria desde 1968 y desde 1984 pertenece al equipo que trabaja en la reorganización del Museo Naval de Venezuela. A partir de 1985 participa en las jornadas nacionales sobre la relación entre el museo y la educación organizadas por el Comité Venezolano del ICOM en colaboración con el Instituto Universitario Pedagógico de Caracas. En abril de 1986 fue designada directora del Museo Naval.

Elizabeth Becerra O.

Nació en San Cristóbal, Venezuela. Cursó estudios de economía en la Universidad Católica Andrés Bello de Caracas y de educación artística en la Escuela de Artes Plásticas "Cristóbal Rojas" de la misma ciudad. Obtuvo la maestría en historia del arte en la Tufts University de los Estados Unidos. Desde 1975 es profesora de historia del arte en el Instituto Universitario Pedagógico de Caracas. Desde 1984 forma parte del equipo de reorganización del Museo Naval de Venezuela y desde 1985 participa en las jornadas nacionales sobre museos y educación patrocinadas por el Comité Venezolano del ICOM.

Concebido como el Museo de la Armada de Venezuela, el Museo Naval se levanta sobre la Meseta de Mamo, a unos treinta kilómetros de Caracas. Su moderna arquitectura está perfectamente integrada a su entorno y el espacio abierto de la planta baja se recorta contra una magnífica vista del Caribe. El museo, que forma parte del complejo arquitectónico de la Escuela Naval de Venezuela, está situado en el extremo noroeste del Paseo de las Américas, un espléndido patio bordeado de palmeras y otras plantas tropicales a cuyos lados se ordenan los bustos de los próceres navales sudamericanos (figuras 82, 83, 84). En uno de los extremos del paseo se yergue la estatua del Libertador Simón Bolívar de Carmelo Tabacco (1910-1983) y en el otro, la de Cristóbal Colón, el Gran Almirante del Mar Océano, realizada por Giovanni Turini (1841-1899), que enfrenta un pequeño monumento con parte de sus cenizas (figura 85).

Los orígenes del Museo Naval se remontan a la misma época de las reformas que transformaron la armada venezolana, pero no es sino en los primeros años de la década del sesenta que, con el comienzo de la construcción de la nueva sede de la Escuela Naval, la Comandancia General de la Armada sienta sus bases definitivas y hace construir un moderno edificio diseñado por el arquitecto José Hoffman, con la intervención del artista Mateo Manaure para la fachada exterior, al abrigo tutelar de la hermosa sede del Alma Mater de la Armada. El decreto de creación del museo por el Ministerio de la Defensa en 1965 fue seguido de un largo periodo de organización.

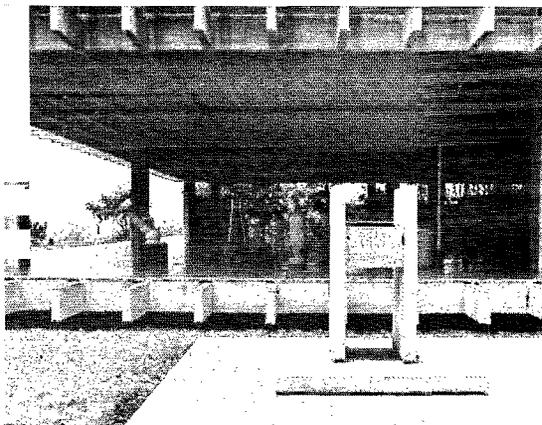
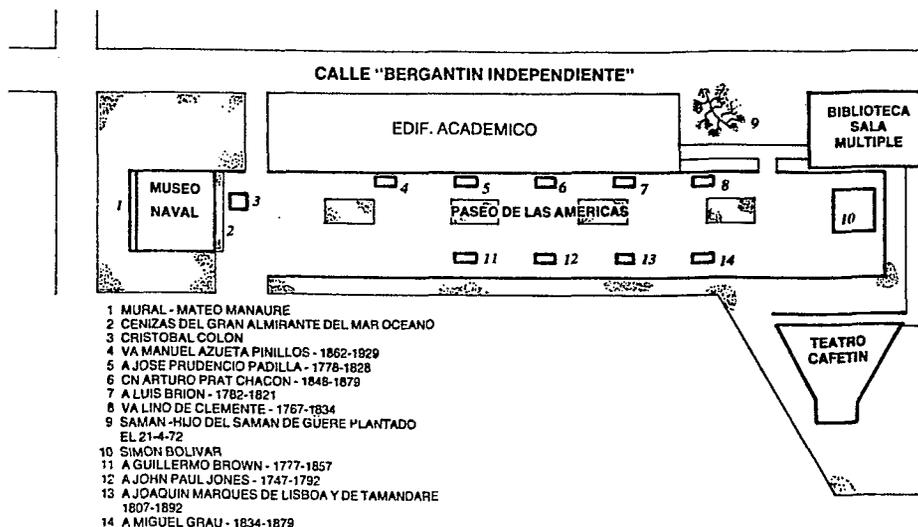
En 1983, el Comandante General de la Armada solicitó a la División de Acervo Histórico (Dirección de Información y Relaciones Públicas de la Armada) un in-

forme sobre "un proyecto de museo consagrado al patrimonio histórico de la Marina de Guerra". Para responder a esta solicitud se acudió a la asesoría de especialistas del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) que, tras estudiar la cuestión propusieron que se "creara un museo para alojar los testimonios de la actividad de la marina de guerra nacional y su historia (...) y entregar al público un conocimiento histórico pasado y presente del comportamiento de los hombres de mar". El informe sugería también que "el museo podría comprender inicialmente cuatro secciones consagradas a las actividades educativas, a la flota, a la infantería de marina y a la aviación naval, respectivamente".

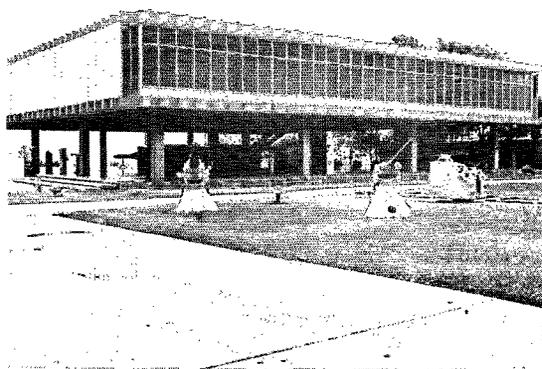
A partir de noviembre de 1983, el entonces director de la Escuela Naval reactivó el proceso de reorganización del Museo Naval. Se emprendieron entonces diversos trabajos de mantenimiento y mejora del edificio y, finalmente, en enero de 1984, se encargó a la División de Acervo Histórico de la Armada la realización del inventario y clasificación de la colección del museo y de un repertorio fotográfico de todas las piezas reunidas hasta el 23 de febrero de 1984. Tras la limpieza y restauración de algunos objetos y la mejora del montaje existente, el museo abrió finalmente sus puertas al público el 13 de abril de 1984.

El acontecimiento provocó una reacción muy positiva, incluso entusiasta, tanto en la comunidad naval como en los medios civiles circundantes, que enseñada se interesaron por ver cómo podía lograrse un mejor aprovechamiento del potencial del museo como instrumento del desarrollo cultural abierto al público en general. Se decidió entonces modernizar el Museo Naval según las pautas de la

82
Plano del Paseo de las Américas de la Escuela Naval de Venezuela, con el edificio del Museo Naval al noroeste. Aparece además señalado el monumento que contiene las cenizas del Almirante Cristóbal Colón, así como también las esculturas de los próceres navales sudamericanos.



83
Monumento con las cenizas del Almirante Cristóbal Colón, ubicado en la fachada oeste del edificio del Museo Naval. Las cenizas fueron donadas en 1972 por los descendientes del General venezolano Luardis Olivo, que las recogiera en la Catedral de Santo Domingo en el momento de la exhumación de los restos del Gran Almirante del Mar Océano, a finales del siglo XIX.



84
Vista de la fachada sur del edificio del Museo Naval, que muestra la estructura arquitectónica recortada contra el fondo de paisaje marino.

museología contemporánea: un equipo de trabajo interdisciplinario formado por profesionales del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas (Unidad de Investigación Educativa) y asesores civiles y militares competentes fue encargado de elaborar y poner en práctica un proyecto de reorganización del museo, a partir de un estudio de factibilidad establecido sobre la base del análisis de las condiciones deseables y de las condiciones actuales seguido por la determinación de las diferentes opciones.¹

El equipo se esforzó entonces por recabar la mayor información posible sobre los antecedentes históricos y la situación actual del museo, sobre todo desde un punto de vista museológico y museográfico, tratando de establecer además un marco teórico y conceptual que permitiera precisar las diferentes opciones y proponer una organización fundamentada sobre bases científicas y tecnológicas e inspirada en experiencias similares que hubieran resultado satisfactorias. Surgieron así diversas proposiciones conformes a las pautas establecidas por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) y la Unesco,² que se centran fundamentalmente en cinco aspectos: la administración, la organización, el edificio, la exposición y la función educativa.

Desde el punto de vista administrativo el estudio reveló la carencia de reglamentos y estatutos, así como de un sistema de documentación adecuado y de políticas de financiamiento y relaciones públicas. En lo que se refiere a la organización, es éste el aspecto al que quizás se ha prestado mayor atención a lo largo de la vida del museo, aun cuando el estudio señaló deficiencias en la clasificación, el registro y, en particular, la conservación de las piezas de la colección.

El edificio que alberga las colecciones está formado por dos plantas: la planta baja es un espacio abierto cuyo fondo y límite es el paisaje marino (figura 86). La planta alta fue originariamente un espacio cerrado y continuo, que presentaba diversos inconvenientes: temperaturas elevadas, higrometría variable, iluminación cenital excesiva y utilización inadecuada del espacio por ausencia de un sistema de clasificación y distribución de las colecciones que permitiera crear secciones y salas netamente diferenciadas y al mismo tiempo perfectamente interrelacionadas. Estas características del edificio incidían negativamente en la presentación, a pesar del esfuerzo por mejorarla realizado con motivo de la apertura al público en 1984. El informe señalaba deficiencias en la clasificación, falta de coherencia entre los distintos elementos presentados e insuficiencia de los auxiliares visuales y del material de información destinado a facilitar la comprensión de las piezas expuestas.

Por último, el estudio constataba que el Museo Naval no se había fijado ninguna política educativa, ni siquiera a nivel meramente informativo, y mucho menos un plan de actividades recreativas de carácter pedagógico.

El proyecto de reorganización surge entonces como un intento de inserción del Museo Naval en el mundo contemporáneo, con tres exigencias fundamentales: el dinamismo, la participación y la adaptación a su entorno sociocultural.³

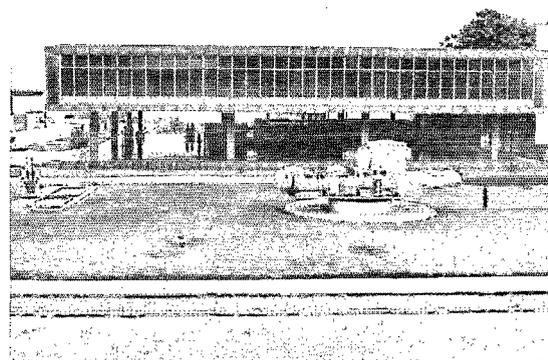
Para lograr el primer objetivo, el dinamismo, el museo se concibe ahora como una realización activa, acorde con el ritmo de la vida moderna, y por lo tanto no puede considerarse en ningún momento una institución concluida y terminal. Por el contrario: las modificaciones estructu-

rales proyectadas se caracterizan por una gran flexibilidad, que permite al museo un desarrollo permanentemente abierto. Conforme a esta exigencia se han definido los siguientes objetivos generales: *a*) contribuir a la identificación de los miembros de la Armada y del ciudadano común con la historia, las tradiciones y los principios de la institución; *b*) suscitar vocaciones y proporcionar información sobre múltiples y variados aspectos de la Armada; *c*) dar a conocer la importancia del mar en el proceso de desarrollo y en la seguridad y defensa del país; y *d*) ser el eje de una fundación destinada a proyectar, promover y difundir las actividades culturales de la Armada.

Por otra parte, este dinamismo debe apoyarse en una infraestructura legal y en consecuencia se han elaborado los proyectos de reglamentos del museo y de una Fundación de Amigos del Museo Naval consagrada a promover su desarrollo. También se ha creado un sistema de documentación para definir las políticas de adquisición, donación, compra e intercambio, así como las pautas que deben regir el inventario y la manipulación de las colecciones: embalaje, depósito y transporte. Se han establecido además,

85

MUSEO NAVAL DE VENEZUELA. Al oeste, la entrada del edificio, cuya parte superior muestra el decorado policromo realizado por el artista venezolano Mateo Manaure. Al sur, algunas de las piezas de artillería pesada contemporánea que forman parte de la colección del museo. Puede observarse además la planta baja, formada por un espacio abierto que se integra plenamente al paisaje circundante.



86

Retícula decorativa que cubre un espejo de agua ubicado en la planta baja del museo, en el lado norte del edificio. Diseñada por la Prof. Yasmín Ríos y ejecutada por el maestro técnico Jorge Montes Reverón con cabos de media pulgada de diámetro, esta obra fue especialmente concebida con el objeto de darle a esta sección del museo un ambiente marinero que permitiera la transición entre la sección de jarcias y las otras secciones colindantes.

1. W. Y. Best, *Cómo investigar en educación*, segunda edición, Madrid, Editorial Morata, 1970. 325 p. (cuadros, bibliografía).

2. Unesco, *The organization of museums. Museums and monuments — IX*, París, Unesco, 1978. 300 p. (cuadros, ilustraciones, bibliografía).

3. J. L. Crespán y M. Trallero, "El futuro de los museos", en *Los museos en el mundo*, Barcelona, Salvat Editores, S.A., 1973. 250 p. (cuadros, ilustraciones, bibliografía).



relaciones interinstitucionales a nivel nacional e internacional y, desde mayo de 1984, el museo está inscripto en el Consejo Internacional de Museos (ICOM).

En lo que se refiere a la segunda exigencia de participación, el museo ha empezado a desarrollar su potencial de comunicación y de interacción con los distintos tipos de usuarios. Se han iniciado diversos programas de actividades que permiten la participación activa de distintos sectores de la comunidad. Uno de estos programas es el ofrecimiento de un curso básico de introducción a la museología a los cadetes de la Escuela Naval que, de esta manera, se preparan para ser guías del museo y participan en las tareas de registro, restauración y conservación de las piezas y en el mantenimiento de los espacios verdes.

Para la organización de su planta física, se estudiaron las características del edificio (espacio, luz, temperatura y humedad) con el fin de lograr soluciones que ofrecieran mejores condiciones de comodidad y flexibilidad e hicieran que la visita del museo resultara lo más agradable posible. De esta manera, la planta alta del museo se ha dividido en módulos generadores de nuevos espacios que armonizan con el diseño interior y atenúan la luz cenital (figuras 87 y 88). En la planta baja, que se integra al paisaje circundante y sirve de marco a las piezas de gran tamaño, las modificaciones se limitaron a la redistribución de las colecciones de acuerdo a un criterio temático que dio origen a cinco secciones. La presentación museográfica de la planta alta se apoya en textos generales y documentos fotográficos relativos al contenido de cada sala. Al igual que en la planta baja, las piezas se agruparon por temas específicos distribuidos en trece secciones. Un único folleto proporciona la información necesaria para la comprensión de las diferentes secciones de la planta baja.

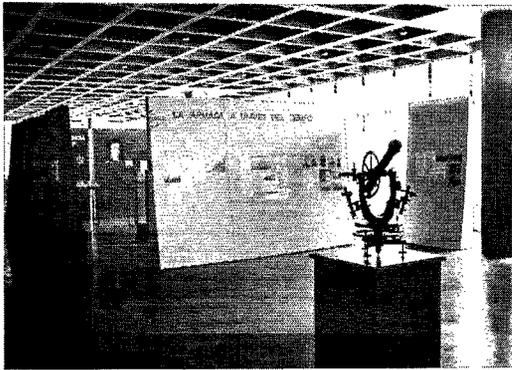
Como consecuencia de este proceso de reorganización, el museo ha obtenido además algunos espacios adicionales: una sala de exposiciones temporales, un depósito, un pequeño taller y tres oficinas. Sin embargo, aún no se tiene personal fijo y sus necesidades se han venido cubriendo con colaboraciones de especialistas de otras instituciones y algunos contratos por horas. En la actualidad el personal está integrado por una directora, una conservadora y dos personas encargadas del mantenimiento.

Para hacer del Museo Naval un museo verdaderamente *participativo*, se ha elaborado también en castellano e inglés

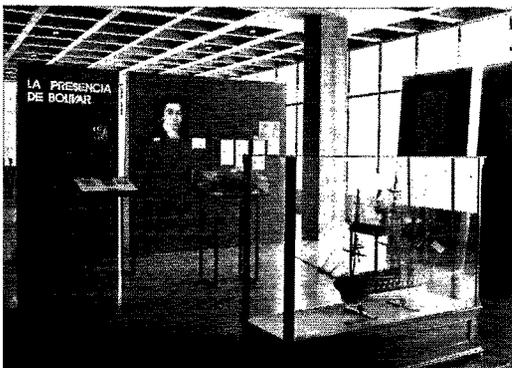
material de información destinado al público, en el cual se indican los temas y las características de las diversas secciones y algunos detalles sobre ciertas piezas.

Para responder a la tercera exigencia, la de adaptar el museo a su entorno sociocultural, se ha iniciado un programa de visitas dirigido fundamentalmente a cuatro sectores específicos de la comunidad que lo circunda: el naval y/o militar, que es el más inmediato, algunas áreas de bajo nivel sociocultural, las instituciones educativas y, por último, los turistas venezolanos y extranjeros que son muy numerosos en esta parte de la costa. Las primeras visitas se han programado para los días martes en horas de la tarde, único momento de la semana en los que los cadetes de la Escuela Naval pueden actuar como guías, pero esperamos extender la experiencia a otros días y a otras horas, a medida que el museo cuente con personal permanente para recibir al público y garantizar la seguridad de las colecciones. Por otra parte, el programa de visitas guiadas ha permitido definir una política de atención al público y ha propiciado la creación de la Sociedad de Historia Naval, encargada de apoyar la investigación histórica del museo y de informar al público sobre determinados elementos de la colección, particularmente aquellos directamente relacionados con los programas de las instituciones educativas.

Veintiún años han pasado desde la creación del Museo Naval, que ha llegado entonces a su mayoría de edad. Sin embargo, si consideramos que se abrió al público por primera vez en abril de 1984, es un museo joven. Su potencial de desarrollo es enorme: su labor educativa y de preservación está definida por las pautas más actuales de la museología contemporánea que considera, retomando los términos de Hughes de Varine-Bohan, que "el museo tiene como finalidad y como objetivo ser la universidad popular, la universidad para el pueblo a través de los objetos". ■



87
Vista de la sección denominada "La Armada a través del tiempo". Fotografías y textos presentan una cronología de los hechos más importantes de la historia de la Armada venezolana. Puede verse además la utilización de módulos divisorios del espacio de la planta alta del museo.



88
Vista de la sección titulada "La presencia de Bolívar". Las piezas expuestas están acompañadas de fotografías y textos sobre la vida del Libertador Simón Bolívar y los hechos que lo relacionan con la Armada venezolana. Esta sección es la primera que se visita en la planta alta del museo.

El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid

Leticia Azcue

Nació en Madrid en 1958. Licenciada en historia del arte en la Universidad Complutense, fue becada para ampliar estudios de museología en la Academia de Bellas Artes de Roma, en Gran Bretaña y los Estados Unidos. Ha colaborado en el montaje del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Miembro, por oposición, del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, actualmente desarrolla su actividad profesional en la Dirección de Museos Estatales del Ministerio de Cultura de Madrid. Ha publicado diversos trabajos sobre museología y arte español.

Tras una década de obras de remodelación interna, el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid reabrió sus puertas el 12 de junio de 1986, con el apoyo del Ministerio de Cultura y de la Comunidad Autónoma de Madrid. Esta apertura era esperada con vivo interés, tanto por la categoría de sus colecciones como por la curiosidad que despertaban sus nuevas instalaciones.

La Real Academia, institución fundada en 1752 bajo el reino de Fernando VI, ocupa desde 1773 un palacio del siglo XVIII construido por el arquitecto José de Churriguera y modificado luego por Diego de Villanueva, que substituyó la fachada barroca por la actual neoclásica. Mientras la Real Academia alternaba sus diferentes funciones de asesoría y enseñanza artística, fue conformando una colección de obras de arte de primera categoría, procedentes de las colecciones reales y de incautaciones o donaciones, sin olvidar las obras premiadas por la Academia, los encargos, las obras entregadas por los académicos-artistas al ingresar en la corporación, las adquisiciones con fondos legados por particulares, etc. El museo ha llegado a tener tanta importancia, que actualmente es considerado el segundo de Madrid después del Prado, y sus colecciones se incluyen entre las cinco mejores de España. De hecho, sus fondos superan los mil trescientos cuadros, a los cuales se suman unas quinientas esculturas, una importantísima colección de dibujos y una interesante selección de piezas de artes decorativas integradas por porcelanas, muebles y relojes.

La obra pictórica abarca desde el siglo XVI hasta nuestros días, dominando por su calidad y cantidad la escuela española (entre otros, trece Goyas, dos Velázquez, cinco Riberas, seis Zurbaranes, dos Gre-

cos, cuatro Murillos, dos Sorollas, etc.). Cuenta, además, con una destacada muestra de pintura flamenca e italiana de los siglos XVI y XVII en la que destacan obras de Rubens, Van Loo, Mengs, Arcimboldo, Bellini, Domenichino, Giordano, etc. Las esculturas, por su parte, dan testimonio sobre todo de la creatividad española desde el siglo XVII hasta nuestros días, destacándose autores como Pereira, Adán, Castro, Olivieri, Benlliure, Marinas, Blay y otros. En cuanto a la colección de dibujos, se trata de un magnífico conjunto en el que dominan artistas españoles e italianos como Velázquez, Ribera, Maella, Rosales, Maratta, Correggio y muchos otros.

La ampliación y reforma total del edificio se hizo indispensable debido a la falta de espacio para las colecciones y las áreas de trabajo, a lo inadecuado de las instalaciones y a la necesidad de espacio para otras dependencias de la Real Academia (la biblioteca, el taller de vaciados, la sala nueva de exposiciones y la Calcografía Nacional). Las obras fueron dirigidas por el Académico Fernando Chueca que, si bien procuró respetar el carácter del edificio, debió sin embargo reemplazar la carpintería en mal estado, modificar los pavimentos y las instalaciones en general, realizando cuantas variaciones fueron necesarias. Hoy el museo ocupa la segunda planta del palacio —veinte salas— y parte de la tercera planta: quince salas que se van abriendo al público paulatinamente. Las nuevas instalaciones comprenden salas de trabajo, un gabinete de dibujos, una sala de conferencias y reuniones, talleres de restauración y carpintería y salas de reserva de pintura, escultura, marcos, etc.

La nueva disposición de las colecciones permite trazar la historia de su construc-

ción, desde las obras más antiguas hasta las más recientes. Distribuidas las piezas con un criterio cronológico y por unidades temáticas, cada sala es una entidad en sí misma. El orden cronológico sólo se ha alterado cuando los cuadros, muchos de ellos de gran formato, exigían salas más amplias, o cuando el contexto arquitectónico, como en el caso de la capilla, condicionaba el tipo de obras exhibidas.

Las obras de arte no se exhiben sólo en las salas de exposición propiamente dichas, sino que también se distribuyen por los despachos, las áreas de reunión y los amplios pasillos, siguiendo las directivas del académico-conservador, que ha querido que los investigadores tengan libre acceso a todas las obras en buen estado, dejando las salas de reserva sólo para las obras muy deterioradas.

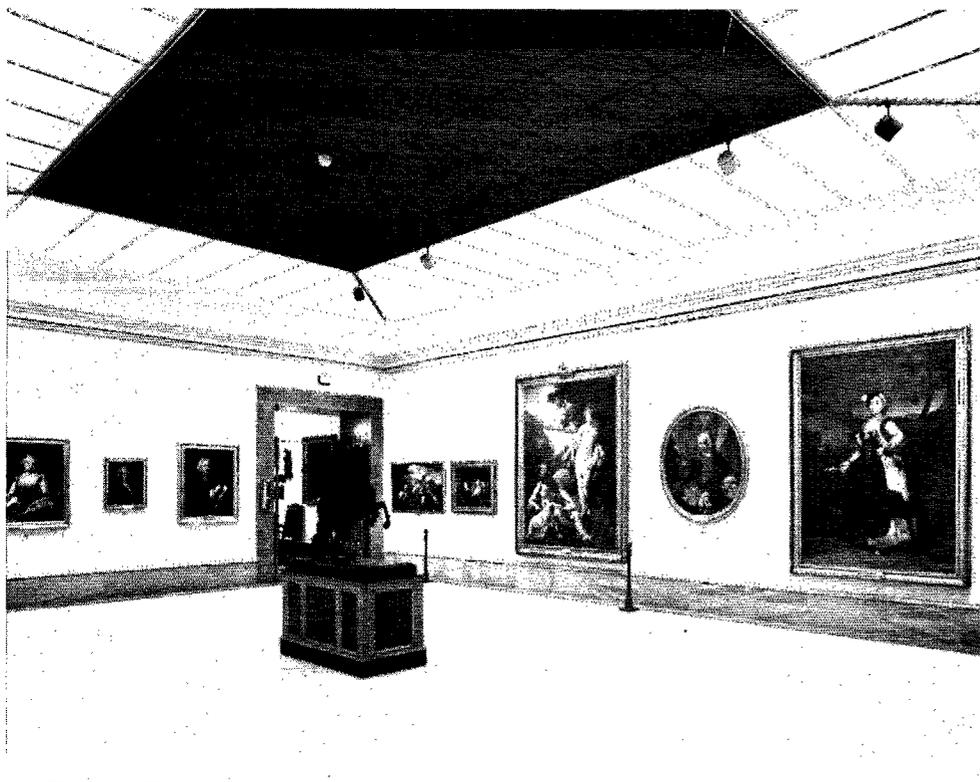
Las instalaciones, por su parte, se renovaron totalmente, hasta donde es posible la adaptación de un edificio antiguo a las exigencias de la museología moderna: la estructura, el itinerario de las visitas y el tamaño de las salas están naturalmente condicionados por la infraestructura básica de este palacio del siglo XVIII. Las pinturas están colgadas en vástagos de metal sostenidos por rieles que corren a lo largo de la pared. Las esculturas se apoyan en pedestales y están distribuidas en las salas guardando una concordancia temática y cronológica con los cuadros. Cada sala lleva un número de identificación que se repite debajo de cada cuadro y que coincide

con la numeración de la guía. En breve, al lado de cada obra aparecerá además la explicación correspondiente.

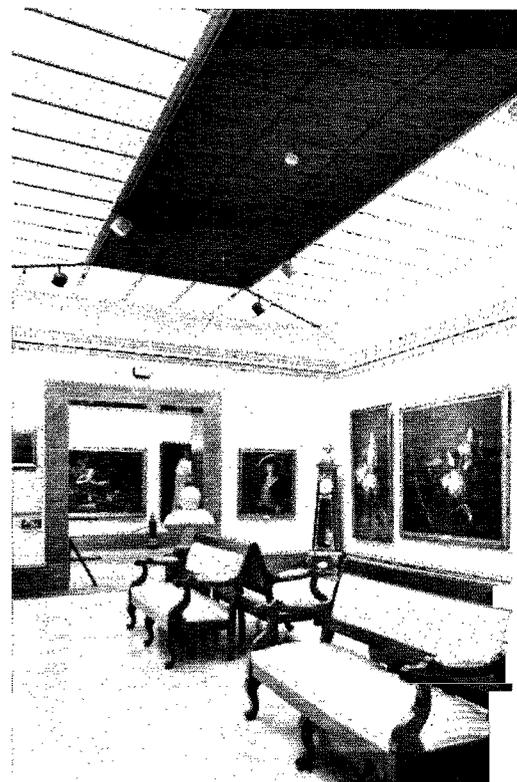
El suelo está enteramente revestido de mármol claro con un recuadro de mármol gris destinado a crear una barrera psicológica que impida a los visitantes acercarse demasiado a las obras de arte. Aunque el museo no es excesivamente grande, requiere como mínimo una hora y media para visitarlo, por lo cual en la mayoría de las salas se han dispuesto sillones para descanso de los visitantes. Las paredes, pintadas al temple en tonos pastel muy claros (rosa y amarillo), armonizan perfectamente con el resto del decorado y no distraen la atención del espectador.

En el caso de las salas con luz natural, se utilizan láminas móviles que filtran la luz y, en ciertos casos, cortinas especiales de un material que, por su densidad, no deja pasar la luz. En otras zonas del edificio (la escalera interior, por ejemplo), para proteger las obras los cristales llevan superpuesta una película que filtra la luz y revierte el calor producido por el sol. La iluminación artificial recurre alternativamente a diferentes técnicas: en el techo, tubos fluorescentes filtrados y luz puntual cuando es necesario.

89
MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE MADRID. Sala 1, dedicada al siglo XVIII.



90
Sala 2, consagrada a Goya.



Actualmente se están haciendo mediciones de la temperatura y humedad relativas para ajustar un sistema de aire acondicionado que complementa el actual sistema de aireación, destinado a evitar el recalentamiento provocado por las lámparas y la calefacción.

El museo está equipado, naturalmente, con un sistema de seguridad y vigilancia que cubre las veinticuatro horas del día, así como de un sistema de alarma contra incendio y los correspondientes extintores de espuma seca distribuidos en cada una de las salas. Estas medidas de protección no sólo se aplican en las salas de exposición sino en todas las dependencias, oficinas y talleres del museo. Antes de su incorporación, el personal de vigilancia de las salas recibió una formación específica sobre los distintos aspectos de la actividad y la estructura del museo.

Se accede al museo a través de una escalera monumental que lleva al guardarropa y al lugar donde se venden los billetes. Para los visitantes que lo requieren, existe también un ascensor a su disposición. El itinerario de la visita se realiza principalmente en torno al patio central y al gran salón de actos de la Real Academia, para terminar finalmente en el mismo sitio donde comenzó, es decir, en la escalera monumental.

Las instalaciones de trabajo del museo se encuentran en el cuarto piso: un taller de restauración de pintura perfectamente equipado y con muy buena luz natural,

un taller de carpintería, elemento indispensable en la vida del museo y una sala de reservas organizada según el sistema de peines, con una zona dedicada a las esculturas y marcos, si bien la mayoría de las esculturas se conservan en el sótano, sobre estanterías metálicas y con la etiqueta de identificación correspondiente. El amplio montacargas que cubre todos los pisos del edificio, desde el área de restauración hasta el garaje, facilita las tareas de traslado, carga y descarga. Por último, el gabinete de dibujos, organizado con ficheros especiales y armarios metálicos e iluminado naturalmente, ocupa una parte importante del cuarto piso.

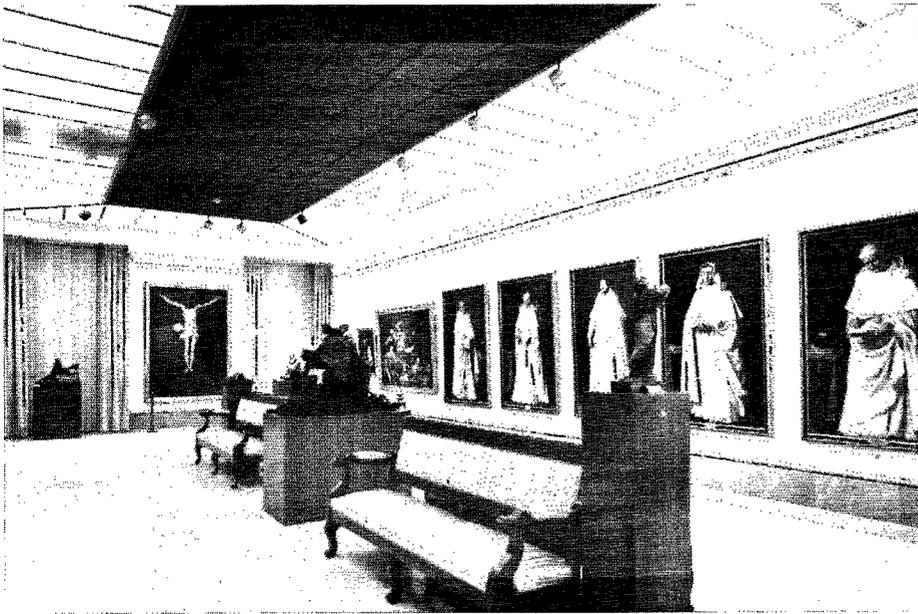
Las publicaciones actualmente en venta en el museo se limitan por el momento a los inventarios de gran parte de las colecciones (ver bibliografía), el boletín semestral de la Academia, los discursos de recepción de sus miembros y otras diversas publicaciones a las que en breve se sumarán una guía sucinta del museo y una selección de diapositivas. Por supuesto, el museo atiende todas las peticiones de fotografías y las consultas de investigadores. Actualmente se está trabajando además en la elaboración de diversos catálogos.

El cargo de conservador jefe de las colecciones del museo es cooptado por cuatro años entre los académicos mismos, y durante los últimos doce años ha sido ocupado por Don José María de Azcárate y Ristori (recientemente nombrado catedrático emérito de la Universidad

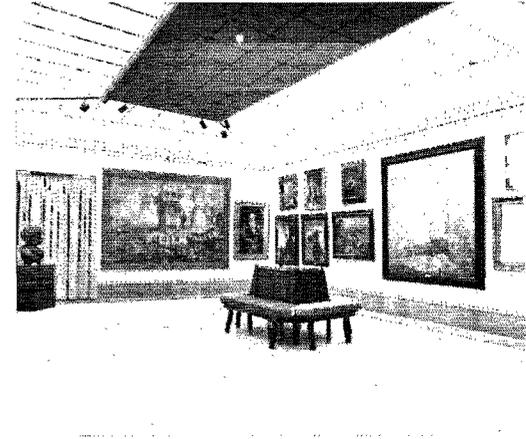
91

Sala 3, donde se presenta el siglo XVII.

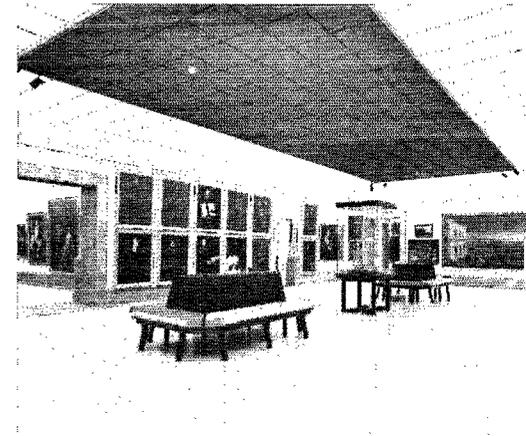




92
Sala 16 dedicada al siglo XX.



93
Sala 29, en el tercer piso,
dedicada al siglo XIX.



94
Sala 31, en el tercer piso, llamada Sala Italiana.

Complutense de Madrid) quien, con la colaboración de un grupo de especialistas, luchó denodadamente por que la renovación del museo y su reapertura se hicieran realidad.

El museo ofrece entonces al público una colección de obras fundamentales de la historia del arte español y una instalación que tiene como principal finalidad el disfrute de los visitantes. Situado en pleno centro de Madrid, a pocos metros del Museo del Prado, en un palacio bien adaptado a su nueva función, el museo está abierto de martes a sábado de nueve de la mañana a siete de la tarde, sin interrupción, y los domingos de nueve a dos.

Entre su apertura y el mes de octubre de 1986 lo han visitado 24.915 personas, cifra que por sí sola da testimonio de las expectativas y el interés que despierta la colección y el éxito que acompaña al nuevo montaje. ■

En busca de un nuevo emplazamiento

para el Museo de Bellas Artes de Lodz

Marek Pavich

El interés cada vez mayor por el arte que se manifiesta en nuestros días tiene como corolario el consecuente incremento de la demanda de museos y galerías. Una buena solución para las ciudades que carecen de fondos suficientes para construir un nuevo museo consiste en reformar un edificio antiguo, pero si se opta por esta solución se plantea el problema de la relación entre las obras de arte y el entorno. Todas las ciudades tienen edificios que se encuentran abandonados u ocupados por servicios que pueden trasladarse a otro lugar. En cualquier caso, hay que sopesar cuidadosamente si un edificio antiguo se presta para una exposición de arte moderno o si no sería preferible utilizarlo para exponer colecciones cuya naturaleza se integre mejor al decorado. Los interiores de los edificios antiguos suelen tener un gran valor artístico e histórico que los objetos expuestos pueden ocultar si la presentación de la colección no se lleva a cabo con un cuidado excepcional.

El arte contemporáneo en los edificios históricos

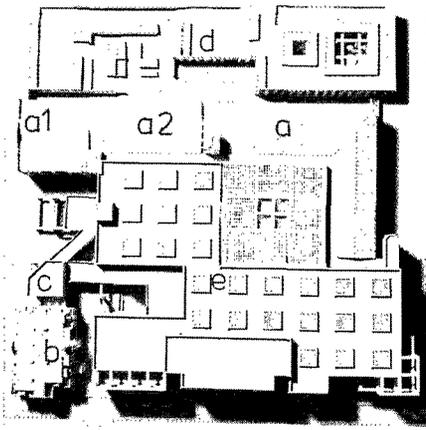
Dos tipos de edificios o espacios pueden convertirse en museo: aquellos cuyas dimensiones permiten dar cabida a las exhibiciones, las zonas de servicio y las de depósito, para lo cual muchas veces basta con proceder a ciertas modernizaciones del interior, y aquellos que sirven únicamente para albergar una parte del museo, como elemento característico susceptible de ampliarse para responder a sus necesidades. Teniendo en cuenta entonces el problema de la interdependencia entre el espacio transformado y la colección, no sólo hay que respetar los edificios históricos como es debido, sino que hay que prestar particular atención a las modifica-

ciones que exige la presentación. En el Palacio Galliera de París se bajaron los techos y se instaló una iluminación artificial. En el Palacio Liechtenstein de Viena, donde se encuentra el Museo de Arte Moderno, las salas barrocas se dividieron con mamparas verticales para obtener una mayor superficie de exposición. Los interiores muy altos y las decoraciones barrocas ofrecen un gran contraste con las obras de arte contemporáneas. La conjunción de periodos, estilos, movimientos artísticos y tendencias estéticas diferentes pone de relieve la vitalidad de la tradición y muestra la ininterrumpida continuidad entre el arte contemporáneo y el arte de épocas pasadas.

Todo museo es una creación artificial y la instalación de un museo en un edificio antiguo implica un encuentro peculiar entre las obras expuestas y el nuevo entorno, e incluso de las obras entre sí cuando éstas se integran armoniosamente al lugar, lo cual genera valores estéticos nuevos y singulares.

El Museo de Bellas Artes de Lodz

El Museo Municipal de Arte e Historia de Lodz se creó en 1930, en el edificio en el que antes se encontraba el ayuntamiento, con una de las primeras exposiciones permanentes de arte moderno. La colección, que estaba integrada por obras de muchos artistas de renombre, como Theo van Doesburg, Max Ernst, Fernand Léger, Pablo Picasso y Alexander Calder, no cesó de acrecentarse regularmente hasta el estallido de la segunda guerra mundial, durante la cual se perdió buena parte de las obras. Los trabajos para poner nuevamente en marcha el museo se iniciaron en 1945 y en 1946 se lo trasladó a la mansión del propietario de una fábrica



95
Maqueta del Museo de Bellas Artes de Lodz.
a, a1, a2: antiguos edificios de la fábrica
b: mansión del propietario
c, d, e: ampliaciones previstas.

de Poznan. En 1950, el Museo Municipal de Historia y Arte de Lodz pasó a llamarse simplemente Museo de Bellas Artes de Lodz, con el objetivo concreto de despertar el interés del público por el arte contemporáneo. Una serie de exposiciones monotemáticas en las que se presentaban las tendencias del arte contemporáneo causaron gran impresión en la comunidad. La exposición *Construcción en marcha*, que presentaba obras de artistas de todo el mundo no sólo en el museo sino también en una fábrica de Lodz, tuvo un éxito excepcional. Por sus vastas dimensiones, la fábrica constituía un magnífico escenario para presentar el arte contemporáneo, y el ritmo de sus grandes interiores abiertos, pautados únicamente por columnas, la hacía el lugar adecuado para mostrar obras cuyas características expresivas guardan frecuentemente relación con la técnica.

Toda la ciudad comentó el carácter insólito de esta realización, que creaba un nexo entre un edificio interesante desde un punto de vista arquitectónico y una fábrica corriente sin ningún rasgo distintivo particularmente significativo. Estos dos tipos de edificios forman parte indisoluble del paisaje urbano de Lodz, don-

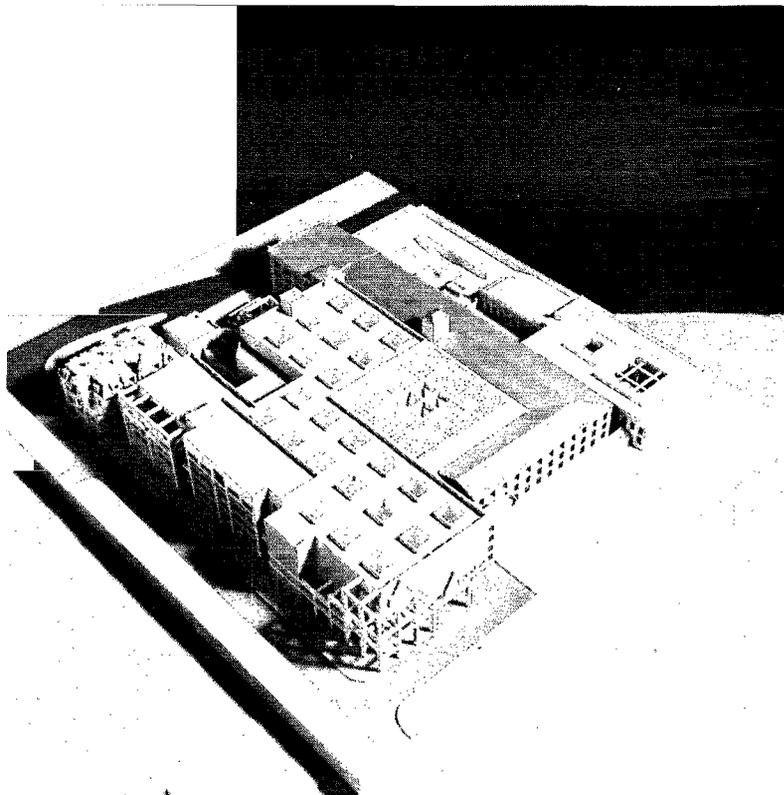
de subsisten muchas fábricas de tejidos de principios de siglo, vecinas de las mansiones de los propietarios. El gran desarrollo industrial de la segunda mitad del siglo XIX dio lugar a una nueva arquitectura en Lodz. El progreso tecnológico exigía locales cada vez más grandes y modernos, construidos según los cánones arquitectónicos de la época.

El proyecto

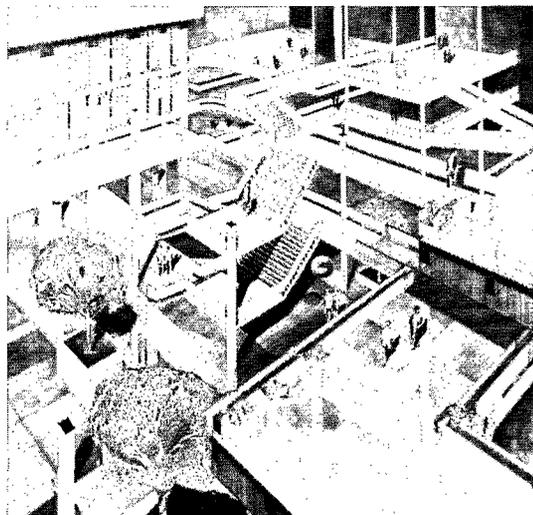
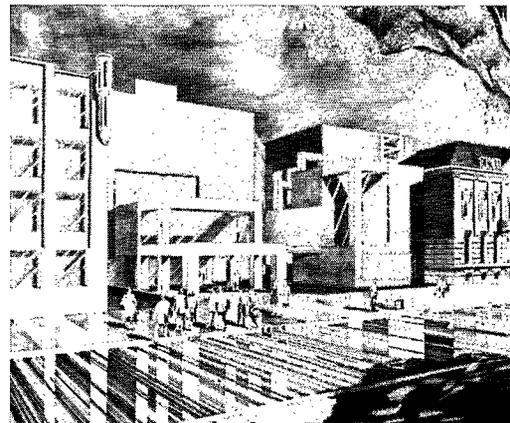
Como deseábamos que el futuro emplazamiento del Museo de Bellas Artes de Lodz se insertara plenamente en la tradición industrial de la ciudad, elegimos una antigua fábrica de Kastenberg (figura 95, edificio a), construida y ampliada entre 1893 y 1910. El conjunto no tiene gran valor histórico, pero constituye una muestra interesante de la arquitectura industrial de Lodz.

Las necesidades de espacio del museo hicieron que fuera preciso ampliar la fábrica. El nuevo edificio se ha concebido como una unidad que se descompone en módulos horizontales de doce metros. Las dimensiones del edificio a1 (figura 95) de la antigua fábrica son de 24×34 m, es decir, un múltiplo de nuestra plantilla

98
Maqueta del museo vista desde el noreste.



96
Entrada del museo.



97
Escalinata central.

de pilares. Estas proporciones se reencuentran en una parte de la nueva sección, en la que se ha ubicado la biblioteca, cuyas dimensiones son también de 24 x 34 metros. La mansión del propietario (figura 95b) fue construida en 1914, al mismo tiempo que un pequeño pabellón para el portero que se ha conservado hasta hoy, pero cuyo interior ha sido totalmente modificado. Proyectamos derribar este pabellón y reemplazarlo por una nueva construcción destinada a las artes gráficas (figura 95c) que, al mismo tiempo, servirá de comunicación entre el edificio del museo y la mansión, donde también se exponen colecciones de artes gráficas. Una vez terminados los trabajos de renovación necesarios, la fábrica en sí permanecerá tal como era en su origen, si se exceptúa que en un sector (figura 95a1 y a2) se suprimirá el piso de separación entre la tercera y la cuarta plantas, con lo que se obtendrá una sala de doble altura para las exposiciones temporales. Todas las columnas originales y las vigas principales permanecerán en su sitio, ya que son estructuras interesantes que pueden ser útiles para organizar el interior.

Cualquiera sea la fecha de su construcción y su emplazamiento, el edificio de

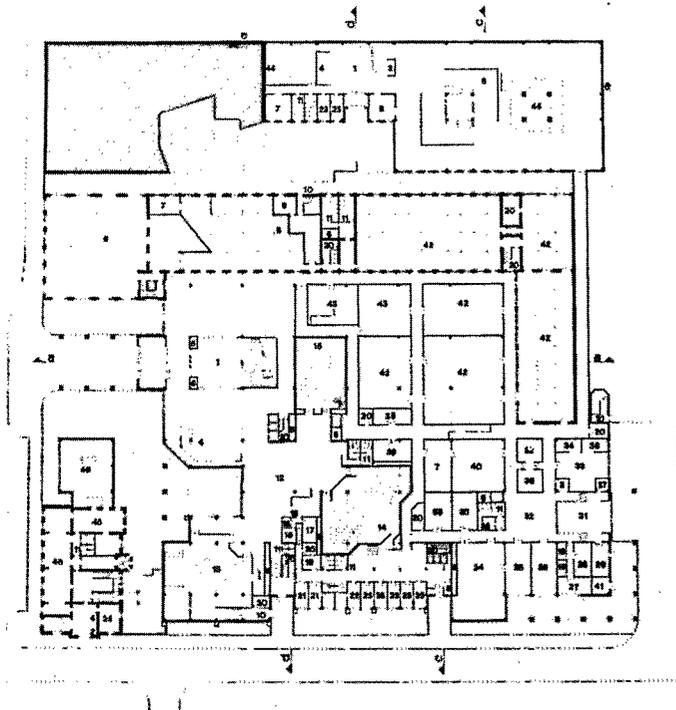
un museo debe tener características propias y distinguirse fundamentalmente de todo cuanto lo rodea. Por tratarse de un edificio que despierta una serie de emociones particulares en la ciudad, el paso de la calle al museo reviste especial importancia. La transición de una zona a otra debe tener la mayor duración posible, para que la adaptación al nuevo entorno se produzca con naturalidad. En un medio urbano denso, esta transición puede hacerse por medio de escalinatas y rampas, como en la Neue Staatsgalerie de Stuttgart, o de un ascensor como en el Museo Solomon R. Guggenheim.

En nuestro museo, los visitantes llegan a un espacio delimitado por la fachada de la mansión y el lado noroeste de la fábrica, y acceden a la entrada principal tras haber atravesado el nuevo pórtico (figura 96).

La configuración del interior del museo permite al visitante saber en todo momento dónde se encuentra. La posibilidad de abarcar de un solo golpe de vista la totalidad del espacio es uno de los requisitos más importantes de la arquitectura de un museo. La caja de la escalera central, por ejemplo, constituye un espacio bien característico (figura 97).

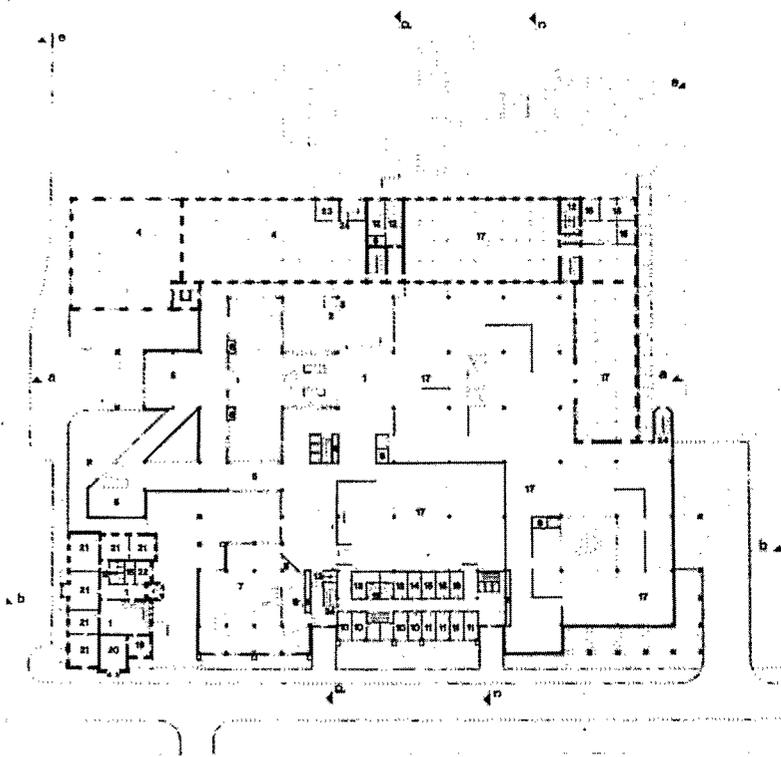
99

Nivel de entrada al museo (planta baja). En este nivel se encuentran las salas de proyección, parte de las exposiciones temporales, la galería dedicada a las artes gráficas (en la mansión) y las reservas.

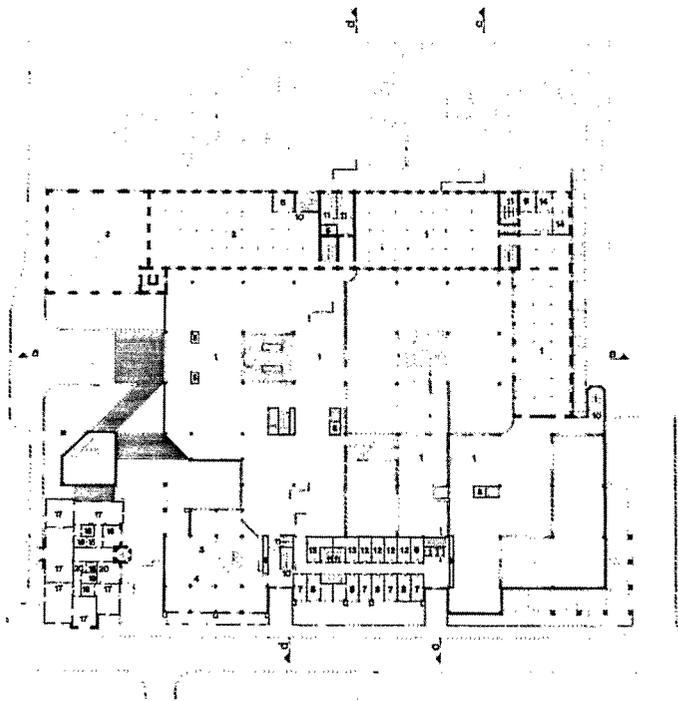


100

Primer piso: este espacio está casi enteramente dedicado a la colección permanente (17) y a las exposiciones temporales (4).

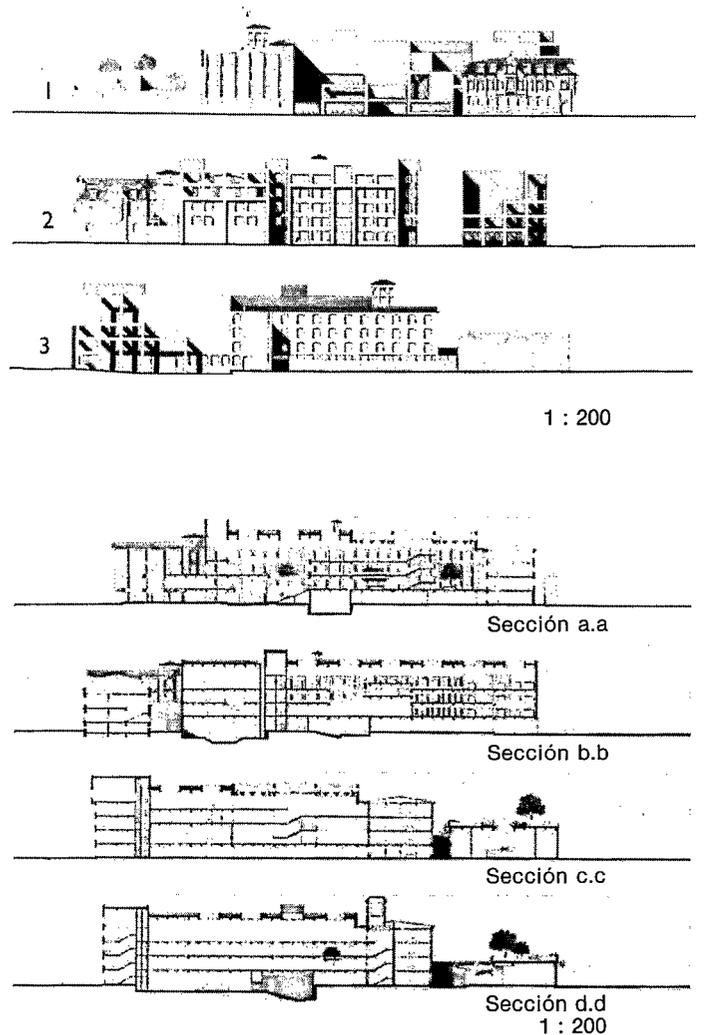


101
Segundo piso: en el plano puede verse claramente la caja de la escalera que lleva a las distintas plantas y permite así elegir entre las diversas secciones.



103
Secciones características del museo.

102
Alzadas
1: alzada de la entrada. 2, 3: alzadas laterales: occidental, meridional y oriental.



La escalinata, complementada por ascensores, consta de dos escaleras independientes, una de las cuales lleva a los distintos niveles y la otra desciende hasta la salida. La existencia de una escalera central independiente brinda al visitante numerosas opciones, ya que puede seguir el itinerario aconsejado y recorrer todo el museo o bien dirigirse directamente a determinadas secciones.

El impacto de las esculturas expuestas al aire libre se ve reforzado por su integración con la naturaleza. El lugar que hemos previsto para exponer las obras tridimensionales y presentar diversas actividades artísticas es un "anfiteatro", un espacio verde que se encuentra más allá de la zona dedicada a las exposiciones temporales, cuidadosamente aislado de la circulación urbana y lo más distante posible de los cruces de calles. Dado el emplazamiento del museo, no pudimos disponer de un gran terreno, y por eso se prestó especial atención al anfiteatro forzosamente polivalente.

Para que un edificio histórico así transformado resulte realmente funcional es preciso que, desde un punto de vista técnico, cumpla con todos los requisitos de la presentación museográfica moderna y satisfaga todas las normas de seguridad, particularmente en materia de incendios. Asimismo es necesario que las paredes y los suelos de los viejos edificios estén bien protegidos de la humedad; el procedimiento habitual consiste en dotarlos de una buena ventilación y en impermeabilizar los cimientos y columnas de sostén. Otro problema es la iluminación. Las ventanas suelen ser insuficientes como fuentes de luz, por ser demasiado pequeñas respecto de las dimensiones de las salas. Por motivos de conservación, es muy raro que se pueda agrandar las ventanas o modificar el perfil de los techos. Las salas de exposición acondicionadas en la fábrica están orientadas al noreste, en tanto que el nuevo edificio tiene iluminación natural en el último piso y artificial en los niveles inferiores.

■ [Traducido del polaco]

CRÓNICA

El futuro de los museos en la comunidad mundial

George F. MacDonald

Nació en Cambridge, Ontario, Canadá, en 1938. Licenciado en antropología, en la Universidad de Toronto, obtuvo su doctorado en la Universidad de Yale. Desde 1964 se desempeña como arqueólogo en el Museo del Hombre de Canadá. Mucho antes de asumir la dirección del museo en 1983, George MacDonald se había interesado ya vivamente en la concepción y la construcción de los nuevos edificios previstos para su reinstalación. Dirigió así el equipo encargado de los nuevos locales, dedicándose especialmente a establecer los parámetros arquitectónicos. Entre sus obras más recientes se encuentra *Haida monumental art: villages of the Queen Charlotte Islands*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1983.

La preocupación que actualmente me embarga en lo que atañe al futuro de los museos estriba en evaluar el grado de dedicación que se consagra a su desarrollo en todo el mundo, definir el ámbito en el que ese desarrollo tiene lugar y, por último, estimar su posible repercusión social, económica y cultural. En el presente trabajo intentaré analizar esos factores y asimismo precisar las aportaciones teóricas y filosóficas en las que se fundamenta el modelo que propongo, así como las conclusiones que de él se desprenden.

Desearía comenzar exponiendo un punto de vista personal sobre la evolución de los museos y las tendencias que en la materia se observan hoy en el mundo, además de esbozar un breve análisis del contexto en el que se inscriben y de la amplitud que alcanzan.

En primer término, y en coincidencia con el desplazamiento del poder económico hacia el polo asiático, los adelantos museológicos más ricos y estimulantes se han producido, a mi juicio, en el Japón, donde en el último decenio se ha invertido para ello una suma equivalente a más de cinco mil millones de dólares canadienses, luego de que la Exposición 75 que tuviera lugar en Osaka llevara el mundo entero ante las puertas del país. Además de los museos tradicionales que ya conocemos, los japoneses fueron los primeros en aplicar el concepto del "museo en el mercado", es decir, propugnaron la necesidad de que los promotores inmobiliarios previeran galerías de arte y espacios de exposición en los centros y complejos comerciales urbanos. La empresa privada del Japón desempeñó asimismo un papel de gran importancia en la creación de museos históricos al aire libre y de parques temáticos culturales, tales como el Pequeño Museo Mundial de

la Humanidad, que es a la vez un museo etnográfico y un parque temático del patrimonio cultural del mundo cuya construcción demandó el equivalente de unos cuatrocientos millones de dólares canadienses.

Estos museos sirven a los intereses nacionales, ya que, como me confiara el responsable de uno de ellos, "los problemas que ha de encarar la economía japonesa en el futuro no radican en la producción de bienes, sino en su comercialización a escala mundial. Los japoneses somos un pueblo tan homogéneo que no podemos comerciar eficazmente con africanos y europeos. Estos museos ayudarán a nuestros hijos a comprender mejor otras culturas".

Por otra parte, existen en el Japón más de cien museos al aire libre que permiten a la juventud familiarizarse con su propio patrimonio cultural y que atraen la presencia de los visitantes extranjeros, sin contar los numerosos monumentos y lugares históricos de todo el país. En Tokio, una Disneylandia contribuye a iniciar a los japoneses a la comprensión cabal de la mitología estadounidense, en especial la de la conquista del Oeste y el individualismo.

Los países del Sudeste asiático, siguiendo el ejemplo del Japón, están creando parques patrimoniales naturales y llevan a cabo ambiciosos proyectos de construcción de nuevos centros museológicos nacionales. En las cercanías de Yakarta, la esposa del Presidente de la República de Indonesia ha patrocinado la apertura de un parque temático del patrimonio cultural y natural del país, cuyo costo asciende a cerca de mil millones de dólares canadienses y cuya construcción provocó la encendida protesta de los estudiantes universitarios, deseosos de que se privile-

giara a las universidades. Ese parque reúne muestras de la arquitectura tradicional de todo el archipiélago indonesio, exposiciones de carácter militar y político y elementos de tecnología avanzada, tales como una sala Imax que brinda un espléndido panorama general de la geografía del país. En Tailandia y Filipinas se han inaugurado grandes museos al aire libre en los que se exponen formas arquitectónicas tradicionales. Singapur, por su parte, prepara un parque temático de su patrimonio cultural y natural de un costo equivalente a cuatrocientos millones de dólares canadienses y lanza un ambicioso plan rector para la reconstrucción de todos sus museos de la época victoriana, ya vetustos, para lo cual recurre al asesoramiento de expertos del mundo entero.

En Asia, el gigante dormido de la museología es, indudablemente, China, cuyas entrañas contienen más tesoros arqueológicos a la espera de exhumación que todos los demás países reunidos. El gobierno ha elaborado un plan que prevé la construcción de nuevos museos en todo el país, así como la preservación *in situ* de algunos restos del pasado, con la esperanza de atraer el turismo y obtener así ingresos que contribuyan a financiar la transición de una economía agrícola a una economía industrial. Los Guerreros de Xian se han convertido en los embajadores del patrimonio cultural de China en el exterior, más aún, un departamento del Ministerio de Cultura está exclusivamente consagrado a organizar exposiciones internacionales de piezas de museo procedentes del país. Los grandes estudios cinematográficos que se están instalando en Beijing deberán dedicarse, con una equilibrada dosis de economía y nacionalismo, a producir películas que hagan conocer en el extranjero la historia y la literatura chinas.

Si bien en Australia sólo se observan modestos intentos de preservación *in situ* y unos pocos museos al aire libre diseminados en diferentes puntos del país, se ha emprendido la construcción de una serie de museos nacionales. Se ha inaugurado ya un gran museo de la guerra y en Canberra se proyecta crear un museo de historia aún más importante, entre otros que se construirán alrededor de un lago, lo cual no deja de recordar la operación que está tomando forma en la región de la capital canadiense, en Ottawa-Hull. Por lo demás, es evidente que la Asociación de Museos Nacionales de Australia se inspiró en gran medida en el modelo canadiense.

En cuanto a Europa, el continente entero se está convirtiendo en un gigantes-

co museo *in situ*. Según Neil Cossens, del Museo Británico, hacia el año 2000 Asia será el centro industrial del planeta, las Américas su reserva de recursos naturales y Europa el museo del mundo. El turismo cultural será su fuente de ingresos más importante. Otros predicen que el nuevo siglo será testigo de una suplantación: el turismo desplazará la producción militar e industrial y se convertirá en la actividad económica más importante de la Tierra. Muchos países de Europa comienzan a tomar en serio estos pronósticos y a invertir en consecuencia.

Otro factor a tomar en cuenta en esa ecuación planetaria es el hecho de que, pese a las dos guerras mundiales, en Europa subsisten más vestigios históricos *in situ* que en cualquier otra región de la tierra. Inclusive países como Alemania y Polonia, que fueron devastados por la guerra, están convirtiendo los campos de batalla y de exterminio en lugares históricos, y reconstruyen sus ciudades (Varsovia, por ejemplo) según las pintara Canaletto. Alemania, que es también un país próspero, está creando grandes museos modernos en una media docena de ciudades, empeño que conlleva la inversión de miles de millones de marcos. Los países del bloque oriental prefieren crear museos al aire libre, y es allí donde hoy se encuentra la mayoría de las instituciones de ese tipo —más de mil en total— que existen en Europa. Los museos del Este europeo, inspirados en la filosofía política marxista, exhiben testimonios de las culturas campesinas y de la lucha de clases. Hay muchos museos al aire libre en la URSS: se extienden hasta las orillas del lago Baikal en Siberia. Los directores de museos europeos al aire libre se enfrentan actualmente con un dilema filosófico y se preguntan si las reconstrucciones deben abarcar también los asentamientos prehistóricos y si la reconstrucción arqueológica debe substituir los vestigios que aún siguen en pie.

La evolución museológica más interesante de Europa se observa en Francia, que da prueba al respecto de un eclecticismo semejante al que caracterizó a los pintores impresionistas del siglo pasado. Todas las ideas procedentes del extranjero son puestas a prueba y otras nuevas se lanzan en los grandes círculos filosóficos de París, dominados por personalidades excepcionales como Claude Lévi-Strauss y el lamentado Georges-Henri Rivière, que participara, por otra parte, en la creación del Museo de Artes y Tradiciones Populares situado en el Bois de Boulogne, en París, museo que, a mi juicio, es el más ade-

lantado del mundo desde un punto de vista filosófico.

En Francia, a los museos tradicionales como el Louvre, Cluny, Invalides y otros de prestigio indiscutible se agregan ahora otros más novedosos en cuya creación o renovación se están invirtiendo más de diez mil millones de francos, considerando sólo la zona urbana de París. En el Parc de La Villete, por ejemplo, que es una suerte de ciudad de la ciencia, se han invertido hasta la fecha cuatro mil millones de francos franceses. Francia ha inventado asimismo el ecomuseo, especie que exporta a todo el mundo de habla francesa.¹ Se trata esencialmente de un museo *in situ* de historia viviente, cuyos conservadores son los habitantes de la región y no perciben remuneración alguna. Heritage Canada ha propulsado esta concepción en el Canadá y en la provincia de Quebec se llevan a cabo varios proyectos de la misma índole.

Francia se ha lanzado también resueltamente a la creación de parques temáticos históricos. Los parques temáticos se distinguen de los museos al aire libre porque en gran medida se apoyan en presentaciones cuidadosamente preparadas que utilizan múltiples medios de comunicación, así como la planificación de las visitas, complejos modos de comercialización y otros elementos que derivan directamente de la experiencia estadounidense en esa materia, tales como la preparación de visitas colectivas, los viajes organizados, los animadores, las campañas de publicidad intensivas, las actividades programadas, etc. En los conjuntos megalíticos de Carnac, en Bretaña, y en los asentamientos paleolíticos de Eyzies, en Dordonia, se están organizando parques de este tipo.

En efecto, la fórmula del parque temático, que los museos *in situ*, los ecomuseos y los museos al aire libre suelen menospreciar, resulta muy eficaz cuando se aplica a los asentamientos prehistóricos, que de otra manera tendrían muy poco que ofrecer al visitante y cuyos vestigios deben protegerse estrictamente de los turistas y del medio ambiente. El ejemplo más exitoso de este tipo de enfoque es el parque del asentamiento prehistórico de Yorvik, en York, Inglaterra, cuya concepción se debe a la sociedad Disney.

No me sorprende que la sociedad Disney haya decidido establecer su base europea en Francia, centro del mundo museológico del continente. El plan rector para Europa de la Disney incluye la

1. Véase "Imágenes del ecomuseo", *Museum*, n.º 148.

circulación masiva de tesoros culturales de museos europeos y estadounidenses —el Metropolitan Museum, el Louvre, entre otros— por toda Europa, con el fin de prestigiar la imagen de la empresa ante la comunidad cultural del continente y aun de todo el mundo. La Sociedad Disney procura que en adelante se la considere más como un agente de cultura que como la creadora del Ratón Mickey. Una nueva División de Museos, discretamente constituida en la sede de la empresa en Burbank, ha hecho ya circular importantes colecciones artísticas y etnográficas africanas. La sociedad Disney parece no tener dificultades para lograr que incluso los museos más prestigiosos accedan a prestarle parte de sus colecciones, pues los cincuenta millones de visitantes que estos parques culturales reciben anualmente permiten descontar análogos resultados para sus exposiciones itinerantes.

Veamos, por último, la situación en el Nuevo Mundo. América Latina está abrumada por la inflación y México, por ejemplo, ya no está en condiciones de continuar por la vía que abriera hace veinticinco años su Museo de Antropología, que llegó a establecer para el mundo entero nuevas pautas de exposición. Aunque a un ritmo más lento, se prosiguen sin embargo allí las restauraciones arqueológicas, pero las ricas reservas del resto de América Latina parecen condenadas al olvido y a la destrucción.

Los estadounidenses poco han hecho de notable últimamente en materia de museos, salvo completar la ejecución del plan rector relativo al complejo de la Smithsonian Institution de Washington y ampliar instalaciones ya existentes en Nueva York y Los Ángeles. Los museos al aire libre de Dearfield y Williamsburg, por ejemplo, no son en general sino la réplica de los equivalentes europeos, como el Skansen de Suecia. La contribución estadounidense más importante en los últimos tiempos ha sido la creación de parques temáticos cuyo desarrollo estuvo estrechamente vinculado a la industria cinematográfica. Los primeros parques de esta índole fueron en su mayoría verdaderos desastres desde el punto de vista cultural, pero comienzan ahora a aparecer parques históricos más especializados. El más logrado de todos es, hoy por hoy, el de Southstreet Seaport-Ellis Island, que traza la historia del puerto de Nueva York y de los inmigrantes para quienes fuera la puerta de entrada a los Estados Unidos de América. Si bien no fue concebido como un parque temático, presenta muchas características que, a mi juicio, lo tipifican

como tal: elaboradas presentaciones con múltiples medios de comunicación, animaciones (en barco, en este caso), servicios de restauración y transporte y numerosos aspectos propios de la comercialización intensiva. Hasta la fecha, se han invertido en este parque más de mil millones de dólares de los Estados Unidos de América.

Me atrevería a pronosticar que las técnicas de planificación integrada, de comercialización, de comunicación y de servicios que se aplican en los parques temáticos culturales, así como la combinación de efectos físicos y de imágenes cinematográficas y de video que se está actualmente elaborando en los Estados Unidos de América, van a revolucionar los museos de todo el mundo en los próximos diez años. Esos parques cuentan con elementos efectivamente generadores de ingresos que aseguran recursos de capital inimaginables para un museo tradicional dependiente de fondos públicos. El enfoque integral de los parques temáticos inaugura una metodología que todos deberemos finalmente adoptar.

Aunque tal pronóstico pueda parecer a algunos siniestro y desesperanzado, también puede ser visto como el reto apasionante que los museólogos han de enfrentar en los próximos años. En efecto, creo que podríamos apropiarnos de las técnicas de los parques temáticos y sobrepasarlas por la incorporación de elementos que harán que los resultados tengan un valor intrínseco que ellos nunca podrán igualar. Tengo la convicción más absoluta de que debemos empeñar nuestros conocimientos y nuestra formación para resolver positivamente este problema. Por ejemplo, en mi calidad de antropólogo, siempre me he sentido atraído por el fenómeno de la peregrinación. El interés nació en mí por primera vez cuando estudié un centro de culto y peregrinación en la costa del Perú, cuyo origen se remonta a más de cinco mil años. Los monumentos megalíticos de Europa tienen una función y una dimensión temporal comparables. En realidad, todo fenómeno de culto y peregrinación tiene dos aspectos esenciales: el primero es la propagación del culto por los misioneros, los comerciantes, los artesanos itinerantes o los chamanes. En el siglo XVIII se difundió en todo el Canadá un "culto del profeta" que los chamanes indígenas propulsaron con más éxito que los misioneros la fe cristiana. El culto crea condiciones para nuevas formas de comunicación humana. Su propagación suele entrañar todo un acervo lingüístico,

ceremonial, social y técnico, y conlleva el fenómeno de sacralización de los raros objetos de culto, que se convierten en "la cosa verdadera", "lo auténtico". Crea reliquias como "la verdadera cruz", el sudario de Cristo, los huesos de santos, etc. La veneración de las reliquias o de los objetos del culto mueve a la gente a dejar sus hogares y recorrer largas distancias para ver si es posible tocar "la cosa verdadera". Muchas colecciones de los museos europeos se originaron en colecciones de objetos religiosos reunidos por la Iglesia, como las que se exhiben en los museos del Vaticano y de Topkapi.

Examinemos ahora otro tipo de peregrinación, a fin de profundizar el conocimiento del fenómeno. Tomemos, por ejemplo, el deporte. Su evolución más reciente está marcada por la creación de una red de grandes centros polideportivos que han brotado literalmente como hongos en toda América del Norte durante el último decenio. Han pasado casi diez años y aún no se ha terminado la construcción del complejo deportivo de Montreal, en el que se han invertido ya varios miles de millones de dólares. Toronto, Vancouver, Seattle, Dallas, Indianápolis, Nueva Orleans (la lista no es exhaustiva) han gastado mil millones de dólares, o poco menos, para dotarse de las instalaciones necesarias para recibir manifestaciones deportivas de primera magnitud. Estos gastos, que corren por cuenta de los gobiernos municipales, serían impensables sin la existencia de la televisión, que difunde el mensaje del culto deportivo, alimenta y amplía una audiencia de millones de espectadores cuyo interés atrae en grado tal que estimula a los patrocinadores de esos programas a ofrecer por su intermedio bienes y servicios. Todo aficionado prefiere concurrir al gran estadio, no sólo para asistir al desarrollo del acontecimiento deportivo (que puede ver mejor por televisión, gracias a la fijación, repetición y ampliación de las imágenes) sino también para participar en una nueva experiencia de comunicación, compartida con muchos otros miles de personas y enriquecida por sensaciones olfativas y de otra índole que marcan profundamente la memoria y son fuente de incontables anécdotas que pueden referirse a quienes, menos afortunados, nunca han hecho esa peregrinación. Los que la han hecho, en cambio, han pasado por una suerte de iniciación, una experiencia de aprendizaje compartido que los vincula con los demás iniciados y los prestigia ante sus pares.

Para sintetizar: un fenómeno que

conleva la inversión anual de miles de millones de dólares, caracterizado por infraestructuras, modalidades de difusión y formas de peregrinación inéditas, ha logrado establecer plenamente la síntesis entre una expresión cultural antigua, los juegos de competición y los modernos medios electrónicos de comunicación de masas. El lugar que ocupa el deporte en los medios de comunicación se debe, en buena medida, al hecho de que suscita una reacción emotiva y visceral y está totalmente "centrado en el acontecimiento". En este último aspecto radica su interés para los medios de comunicación, precisamente dominados por el acontecimiento. No tiene verdadero interés ver el partido de la semana anterior, cuyos resultados son ya conocidos.

Volviendo al campo de la museología, cabe señalar que los museos son fundamentalmente "no eventuales" por definición. En el pasado, para los medios de comunicación los museos resultaban siempre lugares inertes y atrozmente aburridos. Este hecho fue advertido hace ya varios decenios por los conservadores de los museos, que comenzaron entonces a organizar verdaderos acontecimientos museológicos. Los más importantes fueron las "superproducciones" a veces denominadas *Tut Shows*, exposiciones espectaculares como la dedicada a Tutankamón que dio origen al género. Es verdad que la exposición sobre Tutankamón costó miles de millones de dólares, pero no es menos cierto también que según un estudio autorizado aparecido últimamente, la sola etapa de Nueva York generó ingresos por valor de miles de millones de dólares, gracias a la demanda turística de bienes y servicios.

Durante los últimos diez años, los directores de museos se dieron por entero a la organización de exposiciones espectaculares a fin de atraer la atención de los medios de comunicación, pero tales operaciones fueron con frecuencia un fracaso financiero para la institución que las patrocinara. Porque estas exposiciones requieren, en efecto, galerías de mil a dos mil metros cuadrados de superficie, dotadas de controles climáticos precisos para proteger los objetos infinitamente valiosos que constituyen su atractivo mayor. A los precios vigentes en la actualidad, la construcción de este tipo de galería puede costar hasta cinco millones de dólares si se trata de complementar las instalaciones existentes y varias veces más si se la debe construir por entero. Los mejores ejemplos canadienses de exposiciones espectaculares tal vez hayan sido las que se orga-

nizaran en Montreal sobre Ramsés II y los tesoros de China, para no mencionar las de Picasso y Miró en el Museo de Bellas Artes. Las cifras disponibles confirman que la exposición sobre Ramsés II permitió a sus patrocinadores ganar mucho dinero y aportó además decenas de millones de dólares a la economía de Montreal. En Canadá, estas exposiciones todavía no atraen el interés de la gran prensa audiovisual y, aunque tienen una repercusión regional importante, su impacto a nivel nacional es aún escaso.

En los Estados Unidos, la Smithsonian Institution puede jactarse de ser un museo de tal impacto nacional que origina un fenómeno rayano en la peregrinación. Ello se advierte de manera aún más rotunda cuando Alistair Cooke recuerda a los telespectadores que es deber de todo ciudadano norteamericano visitar con su familia la Smithsonian Institution al menos una vez en la vida y decenas de millones de personas responden al llamado cada año. La Smithsonian Institution de Washington ha sabido revertir a su favor la influencia de los medios de comunicación con la exposición de sus "reliquias símbolos sagrados". Durante mi última visita, me enteré de que las atracciones que despiertan más entusiasmo en los visitantes son las sillas de Archie y Edith Bunker en el serial *Todo en familia*, el sombrero de cowboy de J. R. en *Dallas*, la rana Kermit de *Plaza Sésamo*, la chaqueta de cuero de Fonzie en *Días felices*, las marionetas Howdy-Doody y Charlie McCarthy y los pupitres utilizados por Kennedy y Nixon en su debate por televisión. El enorme atractivo que solía ejercer el diamante Hope ha quedado sepultado bajo la invasión de los símbolos televisivos. Más aún: la exposición especial del Museo de Historia Nacional de la Smithsonian que tuvo más éxito y batió todos los récords de frecuentación fue la que exhibió el plató donde se filmó *M.A.S.H.* para la televisión. Estos objetos no son sólo la admiración del público norteamericano, sino también de buena parte de los extranjeros que visitan la Smithsonian.

Hecho sorprendente, el nuevo secretario de la institución, Robert Adams, se ha empeñado en desafiar la popularidad que han adquirido estas piezas: en un editorial del *Smithsonian Magazine* se pregunta si es sensato prestar más atención a los símbolos de los medios de comunicación que a los fósiles.

Pero estos ejemplos son de poca monta cuando se trata de crear una industria moderna de la peregrinación. El Henry Ford de la industria norteamericana de la pe-

regrinación —con más de mil millones de dólares de los Estados Unidos de ingresos anuales directos, y probablemente diez mil millones de dólares anuales de repercusión en la economía del país— es Walt Disney. Como Henry Ford, Disney logró integrar completamente toda una industria de manera inédita hasta entonces. Mientras Henry Ford se limitó a integrar la fabricación, la venta, las piezas de recambio y los servicios de la industria automovilística, Disney logró integrar la producción de una mitología (cinematográfica) que comenzó hace cincuenta años a propagar el culto desde la cuna, lanzando al mercado fetiches y recuerdos que se han convertido hoy en piezas de colección que se subastan en Sotheby's de Nueva York. Luego, hace unos treinta años, el instrumento de propagación del culto cambió y Disney se sirvió de la televisión para satisfacer todos los gustos. Así nacieron los clubes Ratón Mickey para los niños, los programas de entretenimiento familiar y la serie educativa sobre la naturaleza. El coordinador del equipo encargado de la formación del personal me dijo que los recién contratados, gracias a lo que han visto durante años en el cine y la televisión, llegan ya preparados para asumir la concepción ética y práctica de la empresa y que resulta fácil entonces inculcarles el espíritu de la casa.

Uno de los esfuerzos más importantes de la Disney Corporation en el último decenio consistió en establecer un sistema mundial de comunicación por satélite destinado a enlazar los centros de culto de California, Florida y Japón (próximamente París y tal vez China) para formar una red que llegará a los públicos de todo el mundo con ocasión de acontecimientos importantes. El Canal Disney, con varios miles de millones de espectadores potenciales, puede vender espacios publicitarios a cualquier empresa de la industria cultural que aspire a implantarse en el mercado mundial.

Disney aprendió con *Blancanieves* que los reestrenos escalonados año tras año en el momento de las vacaciones preparan a las sucesivas generaciones a una misma experiencia. Sólo recientemente las compañías de ballet han advertido que reponer *Cascanueces* cada Navidad genera un ingreso equivalente al del resto de la programación del año.

Huelga hacer comentarios sobre el centro de culto que Disney erigió en Disneylandia, California, lo primero que Kruschew quiso visitar cuando viajó a los Estados Unidos (y lo único que no se le permitió). Disneylandia es un parque de

la primera generación, construido bajo el signo del entretenimiento y la fantasía, y no constituye un verdadero reto para las instituciones culturales y sus directores. El Mundo de Disney de Florida pertenece a la segunda generación e integra la industria del transporte (la Eastern Airlines se convirtió en el agente oficial), incluyendo líneas aéreas y aeropuertos, así como carreteras, albergues, servicios y comercialización, con la televisión como instrumento de propagación del culto.

La tercera generación nació con el Centro Epcot de Orlando, en Florida, deliberadamente destinado a los adultos: se trata esencialmente de un parque temático científico (*El mundo del futuro*) combinado con un parque temático cultural (*El escaparate del mundo*). En Epcot se ha invertido hasta ahora el equivalente de mil quinientos millones de dólares canadienses, suma que ascenderá a más de cinco mil millones de dólares en el próximo decenio, a medida que se cumplan las etapas previstas en el proyecto: otros cuarenta pabellones nacionales se sumarán a los doce con que actualmente cuenta *El escaparate del mundo*. Cada pabellón nacional se ajusta a un modelo basado en la utilización integrada de medios múltiples de comunicación. La estructura de base se inspira en la arquitectura característica de cada país para crear el ambiente general; a eso se agregan una sala cinematográfica moderna que proporciona informaciones contextuales y de actualidad, los intérpretes y ejecutantes que actúan en vivo y añaden así el toque humano y el matiz de autenticidad, un restaurante que incita al ejercicio gastronómico, una tienda o mercado que ofrece objetos de recuerdo y, por último, un espacio museológico de óptimas condiciones climáticas donde se exhiben tesoros nacionales de todo el mundo. Este último aspecto debería turbar la rigidez de miras de los directores de museos. A mí, personalmente, me inquieta.

Los encargados de concepción de la sociedad Disney han mirado hacia adelante y previsto el futuro. Las estadísticas actuales muestran que el Centro Epcot recibe anualmente más visitantes canadienses (tres millones y medio) que todos los museos nacionales y todas las exposiciones itinerantes del país en su conjunto. Lo más inquietante es que los "encargados de la imaginación" (léase los "planificadores") han llegado a la conclusión de que el interés por Epcot decaerá cuando ya no se inauguren nuevos pabellones y que el único modo de hacer que el público retorne al centro es modificar periódicamente los contenidos de los pabellones

(los bienes culturales muebles) y hacer de ello un acontecimiento con amplia cobertura en los (sus) medios de comunicación. Al parecer hay negociaciones en curso con el Louvre, el British Museum, el Ermitage, la Ciudad Prohibida, el Museo Canadiense de la Civilización y muchas otras instituciones museológicas a las que se solicitarían en préstamo los tesoros nacionales de primer orden que albergaran para exhibirlos en Epcot cada año, acompañados de los catálogos más hermosos y mejor redactados que se conozcan. ¿Qué pasará, me pregunto, con las exposiciones más espectaculares que nuestros museos puedan proponer cuando, dentro de cinco años, un canadiense de Sudbury o de Trois Rivières pueda pasar una semana en Epcot contemplando los tesoros nacionales de diez países de los más importantes del mundo (y tomar sol, al mismo tiempo) gracias a una gira integrada cuyo costo total será inferior a los gastos que le acarrearía residir una semana en Toronto o Montreal para visitar una gran exposición?

Una reacción "autóctona" que cabe mencionar es el West Edmonton Mall, un gran centro comercial de más de quinientos mil metros cuadrados que ha costado más de mil millones de dólares y tiene gran éxito en tanto centro integrado de vacaciones que ofrece a los canadienses del oeste una alternativa diferente de México, California o Hawai. Aunque el West Edmonton Mall se ajusta a la concepción del parque temático ("el parque de diversiones cubierto más grande del mundo") con sus reconstrucciones de calles y barcos antiguos como atracciones, mucho es lo que debería añadir a su repertorio cultural, además de las danzas folklóricas y las exposiciones de artesanía local.

Un último comentario sobre este tema: la proliferación de centros comerciales gigantes en América del Norte, fenómeno que comienza a manifestarse en Minneapolis y no tardará en aflorar en otras ciudades estadounidenses y probablemente en Toronto o Montreal, es el primer reto de magnitud que debe enfrentar la Disney Corporation. El punto débil de la Disney ha sido siempre la comercialización de los productos, cosa que, obviamente, es la carta de triunfo de los grandes centros comerciales. Efectuar compras puede ocupar en Norteamérica el veinticinco por ciento del tiempo de una persona, mientras que el turismo a puntos distantes sólo representa una fracción del uno por ciento. Los grandes

centros comerciales podrían llegar a ser en el futuro los principales clientes de las exposiciones de los museos tradicionales, fenómeno que ya se advierte en el Japón, y convertirse así en una importante fuente de ingresos para los museos o los gobiernos, tal como las "exposiciones en alquiler" lo son ya para Egipto y China.

La Disney Corporation acaba de anunciar el advenimiento de un nuevo modelo, la cuarta generación en la materia: la construcción de un vastísimo estudio en las proximidades del Centro Epcot de Florida, esencialmente destinado a la producción de películas y programas en video para las insatiabiles redes de tele-difusión y el mercado de casetes en plena expansión. El proyecto incluye también otro elemento: la visita de los estudios, que copia la práctica iniciada por la Universal en Hollywood. Los "invitados" podrán conocer la entraña misma donde se fabrican los mitos, sin interferir por ello en el proceso de producción. En las tiendas encontrarán sus fetiches y los grandes sacerdotes-actores estarán a su disposición para las fotografías y aun videocasetes de recuerdo, que podrán, por ejemplo, quedar intercalados electrónicamente a una copia del último episodio de *La guerra de las estrellas* o de *Rambo*.

Cabe ahora examinar el significado filosófico de los centros comerciales, las manifestaciones deportivas y los parques de diversiones. Al respecto soy deudor del filósofo japonés Masuda, del gurú canadiense de la comunicación Marshall McLuhan y del estructuralista francés Claude Lévi-Strauss. Masuda acuñó la expresión "sociedad de la información" para aludir al periodo postindustrial que, a su juicio, comenzó en 1975 con la penetración generalizada de la electrónica en todo el mundo. La información y la experiencia reemplazaron a los productos de base como fundamentos de la riqueza. En materia de comunicación, la economía estadounidense desvió su interés de los productos industriales (equipos) para volcarlo en la información y los servicios (programas).

En opinión del Dr. Robert Kelly, de la Universidad de Columbia Británica, el prestigio de los miembros de la sociedad de la información radica hoy en la experiencia acumulada y en la información de que disponen más que en los objetos y bienes que poseen. Los visitantes de los museos han reaccionado en consecuencia y ahora asisten a espectáculos de calidad para informarse y a los parques temáticos culturales y las grandes manifestaciones deportivas por la experiencia (comparti-

da) que permiten. Si en el pasado los visitantes contemplaban los tesoros de los museos a través de vidrios cuyo espesor variaba en función del valor monetario de las piezas expuestas, en la actualidad prefieren las exposiciones que les permiten una experiencia más directa, en las que nada los separa del objeto presentado. Han proliferado los museos especializados en los que se efectúan demostraciones y hasta se permite el contacto directo con los objetos, como en el caso de los museos para niños y los museos al aire libre. Estos últimos están franqueando las etapas finales del proceso que conducirá al reemplazo de los objetos antiguos expuestos por réplicas modernas que pueden ser manipuladas o puestas a funcionar.

Las colecciones se han convertido repentinamente en una suerte de carga para los museos. Muchos directores de museo tienen la impresión de dirigir un hospital geriátrico, con un presupuesto incesantemente devorado por pacientes cuya supervivencia diaria depende de equipos extraordinariamente onerosos y tecnológicamente muy perfeccionados. Los conservadores se asemejan a una hueste de allegados que custodia los conmutadores de las máquinas que mantienen al paciente en vida. El sesenta por ciento del presupuesto de la mayoría de los museos se invierte en sistemas de preservación de las reservas y los conservadores deben luchar constantemente por obtener el incremento de las sumas asignadas. Este dilema parece no tener solución. El museo es el depositario final de "la cosa verdadera" aunque, como sugiero más adelante, esa carga podría compartirse con otras instituciones que no servirían de meros depósitos de los objetos sino que podrían devolverles la vida.

También me siento deudor de Marshall McLuhan. Todo el mundo conoce hoy su famoso slogan "el medio es el mensaje", así como la media docena de volúmenes que escribiera inspirándose en los estudios de Harold Innes sobre el comercio de pieles en el Canadá, pero pocos museólogos están al corriente del profundo interés que McLuhan manifestara por las exposiciones del Museo Real de Ontario, en las que trabajó con Ted Carpenter y Harley Parker preparando modelos de exposición basados en la utilización de medios múltiples de comunicación. Esos modelos no resultaron en el caso preciso de ese museo, pero la fórmula fue retomada en Nueva York donde, extraídos de su contexto museológico, inspiraron directamente manifestaciones como *La ex-*

periencia de Nueva York y, más tarde, la *Expo 67*, antes de incidir, a mi juicio de manera decisiva, en la concepción de los pabellones de Epcot y, tal vez, en época más reciente, de los pabellones del Canadá y de la Columbia Británica entre otros, en el marco de la *Expo 86*. Es probable que la concepción de McLuhan influyera de manera inconsciente en la mente de los planificadores que forjaron el último eslabón del imperio Disney: la televisión por satélite.

McLuhan influyó profundamente en mi concepción sobre los medios necesarios para lograr que el nuevo Museo Canadiense de la Civilización tuviera una audiencia nacional e incluso mundial, objetivo que forma parte del mandato que se me ha conferido. Mi decisión más importante en tal sentido ha sido la de dotar al museo de instalaciones de producción televisiva susceptibles de alimentar los programas educativos y especializados, de la misma manera en que, gracias a la electrónica, los grandes estadios deportivos llegan hoy a una vasta audiencia. He preferido no abordar todavía la constitución de redes de televisión, porque estimo que aún debemos recorrer un largo trecho antes de estar en condiciones de ofrecer materiales suficientemente interesantes para sustentar toda una programación (a menos que encontremos el personal dotado del carisma y la personalidad necesarios).

Me propongo comenzar con producciones breves destinadas al uso interno y a lo que, en mi opinión, constituye un nuevo mercado para los programas culturales del mismo formato que los programas televisivos de actualidades. Desde las salas de exposición hasta los auditorios, los espacios del nuevo museo han sido previstos para la producción televisiva con enlaces vía satélite, de modo que permitan la realización de programas simultáneos e interactivos que reúnan grupos étnicos que aunque separados por miles de kilómetros protagonizan el mismo acontecimiento (por ejemplo, el Año Nuevo Chino celebrado en Ottawa, Vancouver, Beijing y Hong Kong al mismo tiempo, con bailarinas que danzan en dos extremos del mundo: la comunidad mundial en la mejor tradición de McLuhan).

Otros museos nacionales, parques al aire libre, sitios patrimoniales y centros culturales del mundo entero podrían ser nuestros interlocutores en esta empresa de enriquecimiento de los medios culturales. La creación de pequeños centros de producción televisiva debería, a mi juicio, constituir el antídoto de la pe-

netración de las redes de televisión a la que asistimos actualmente, del mismo modo que las pequeñas salas Multiplex canadienses han neutralizado la acción de las cadenas de salas cinematográficas bajo control norteamericano, que han sofocado durante años la producción cinematográfica y la identidad cultural del Canadá. Como lo indican múltiples signos que aparecen hoy en diversos campos, desde la arquitectura hasta el arte y el cine, "se vuelve a lo vernáculo". Es un reto que los museos deben prepararse a enfrentar, tal como lo hicieran las instituciones religiosas en los Estados Unidos, donde los programas religiosos que se transmiten por televisión están contribuyendo a revertir la tendencia a la incredulidad verificada en los últimos decenios.

El vacío se está llenando con un caleidoscopio de imágenes del patrimonio cultural y natural que tendrán un efecto positivo y dejarán sus huellas en las generaciones futuras, tal como la figura del Ratón Mickey las ha dejado en las presentes. Cabría añadir que creo en los medios de comunicación tanto como los temo. Hitler ha sido uno de los primeros en planificar la comunicación de masas a escala nacional y por otra parte la alfabetización visual ha conllevado la extensión del alfabetismo textual. Para la mayoría de la gente, el conocimiento "vivencial" es hoy esencialmente de origen electrónico (telecine y video). De la televisión deriva su conocimiento de las crisis existenciales, los problemas y el cuidado de la salud, las experiencias religiosas, las contiendas bélicas y las catástrofes naturales, la geografía e incluso, en algunos casos, hasta las experiencias sexuales. La envergadura y profundidad de este acervo de experiencias personales constituyen un hecho inédito en el pasado y un fenómeno que se intensifica paulatinamente en el mundo. Lamentablemente, los medios electrónicos sólo presentan una realidad fragmentada en episodios (de 28 minutos de duración cada uno) y hasta amputan el proceso de causalidad. Este aspecto de la deformación es ilustrado, por ejemplo, por la reciente invasión del fútbol norteamericano en la televisión británica, llevada a cabo con la sola presentación de las secuencias en que se marca un gol. Los británicos piensan ahora que las características del fútbol norteamericano son el sexo (a causa de las muchachas que alientan cada equipo) y la violencia (las secuencias en que se marca un gol), y eso basta para convertir al nuevo culto un gran número de adeptos potenciales, hecho que permite a las cadenas de televi-

sión estadounidenses vender sus programas de competiciones futbolísticas en Europa, construir estadios deportivos aún más grandes y pagar aún más a sus superestrellas deportivas.

Por último, debo mucho (más que a nadie, creo) a Claude Lévi-Strauss y a sus compañeros estructuralistas. Ellos me enseñaron que todas las empresas de la humanidad son en realidad transmisiones culturales (destinadas a comunicar un sentido de relación con los demás) que utilizan las experiencias compartidas como mecanismo vehicular revigorizado por los íconos y los periódicos reconocimientos de esa realidad mediante peregrinaciones a los centros de culto. Según los estructuralistas, los objetos transmiten mensajes sobre la filiación cultural y muchos otros aspectos, y esas "transmisiones", ya sea en forma de mitos o de expresiones artísticas, de objeto manufacturado, organización familiar, orden político o lengua sobre todo, están muy estructuradas por sintaxis culturales que, en buena medida, subyacen en el inconsciente de los participantes.

A fin de asegurar las "gradaciones", la zona gris de todo fenómeno cultural, los seres humanos construyen mentalmente conjuntos antinómicos que hacen pensar en la conmutación binaria de la informática. Estos conjuntos binarios (alto/bajo, seco/húmedo, negro/blanco, hombre/mujer, y así *ad nauseam*) categorizan la realidad vivencial y permiten al cerebro procesarla y almacenarla o rechazarla. Los patrones culturales específicos son el producto de sistemas de cultura gracias a los cuales el cerebro puede clasificar configuraciones culturales complejas y vincular series completas de información con su correlato real, lo cual no hace sino ratificar la eficiencia del cerebro humano y su capacidad para reconocer modelos que, en última instancia, se reducen a conjuntos dicotómicos.

Los museos desempeñan una función irremplazable en la formación del correlato de experiencias y realidades del individuo. En las exposiciones, el joven visitante encuentra escalas, secuencias en tiempo real y contextos que brillan crónicamente por su ausencia en la experiencia adquirida a través de los medios de comunicación electrónicos. En los museos, la presentación de las causas y los efectos se ajusta estrictamente a las secuencias de la realidad. La televisión trastorna la cadena de la causalidad que constituye la base de la ciencia y la filosofía occidentales. Si mi sobrina de cinco años de edad cree que la altura de un *Tyrannosaurus Rex* es de

treinta centímetros (la pantalla de su televisor es de cuarenta y nueve centímetros) y que convive con los seres humanos, es porque no ha visitado nunca un museo donde se expongan dinosaurios. Cuando sus experiencias emanen de la realidad, mi sobrina sabrá que los dinosaurios eran animales depredadores grandes como casas y que existieron antes que los hombres. Entonces habrá dado un paso más en el sendero de su educación. Desde esta perspectiva, puedo justificar los grandes gastos que acarrearán la investigación y la preservación del pasado de las especies y de la naturaleza en general, así como el mantenimiento de museos que presentan los resultados de esos trabajos.

Desearía formular una última observación: uno de los patrones más interesantes que ha creado la humanidad es la "iniciación", es decir, el proceso por el cual la persona que ignora se convierte en una persona que conoce. Puede tratarse de una experiencia individual o colectiva pero, en todo caso, es previsible y se funda en las respuestas del cerebro humano a determinados estímulos. Por ejemplo, nuestros antepasados encapuchaban al iniciado o le vendaban los ojos para llevarlo de un ícono a otro, a lo largo de un trayecto trazado previamente. Luego de un periodo de privación de la vista, alzada la capucha, la imagen del santo se grababa indeleblemente en la memoria del iniciado. El resultado de esa ceremonia solía ser la conversión o la confirmación de la fe religiosa. Las pantallas de televisión producen en cierto modo un efecto análogo, en la medida en que imprimen imágenes luminosas en nuestro cerebro (cuyo único límite es el grado de saturación que no podemos sobrepasar).

Me interesa señalar aquí que los museos que exponen los objetos en un espacio negro entran sin saberlo en el terreno de las experiencias iniciáticas. Estimulados por el ambiente que así se crea, los especialistas han comenzado a explorar este aspecto de la presentación museográfica. Sin embargo son escasas las experiencias museológicas que han logrado lo que consiguen casi todas las películas, esto es, producir en el observador un cambio de percepción (cambio cognoscitivo) o de actitud. Conozco pocas exposiciones que conmuevan al visitante hasta las lágrimas; las películas, en cambio, se caracterizan por producir a menudo esa reacción.

Otro enfoque estrechamente relacionado con lo que antecede es la concepción de los museos como lugares de una iniciación secuencial que se verifica a lo largo de todas las etapas de la vida. Los museos

ofrecen una continuidad de secuencias que, hasta cierto punto, atrae visitantes de todas las edades. Para los niños, que deben explorar las distintas características de la vida natural del planeta, los dinosaurios constituyen la primera atracción, a la que sigue el interés por los mamíferos marinos y otras formas biológicas que luego se desplaza hacia el conocimiento de los distintos tipos de ser humano, particularmente los aborígenes o los pueblos extranjeros. Ya más grandes, los museos científicos son la etapa siguiente, y sólo un escaso número sigue recorriendo el trayecto que finalmente lleva a los museos de arte. Evidentemente, los hombres oscilan entre las distintas clases de museos pero, en un sentido general, el proceso de iniciación es direccional y se lleva a cabo por etapas sucesivas y por un aprendizaje permanente, como sucede hoy en el campo educativo.

Otro aspecto relacionado con la iniciación es el teatro. A menudo es difícil separar la ceremonia ritual de la representación teatral y, evidentemente, ambas pueden ser utilizadas para enriquecer la experiencia museológica. Los museos al aire libre fueron los primeros en incorporar diversas formas teatrales, recurriendo a improvisaciones y representaciones directas o indirectas y poniendo en escena o encargando la preparación de piezas con temas históricos adaptados al lugar. La Fortaleza de Louisbourg y otros sitios históricos del Canadá gozan de merecida fama por sus realizaciones en la materia. En mi calidad de antropólogo, estimo que esa concepción está llamada a ayudar considerablemente al logro del objetivo principal de nuestros museos: "contribuir a la comprensión intercultural y a la percepción del sentido de la experiencia canadiense". Murray Shaeffer ha mostrado hasta qué punto la ópera puede ser eficaz en este sentido, tanto en su *Ra* (espectáculo inspirado en el *Libro de los muertos* del antiguo Egipto que se representó en el Centro de Ciencia de Ontario) como en *El lobo y la princesa de la estrella matutina*, obra que para celebrar su centenario le encargara Parks Canada y que se puso en escena en un lago de las cercanías de Banff, en Alberta. Otra fórmula que parece dar resultados igualmente satisfactorios es la que se denomina "teatro ambulante" o "teatro medieval", que consiste en hacer que el público recorra distintas galerías, siguiendo una secuencia bien estructurada que recuerda los misterios medievales. Procuramos introducir esta concepción en el diseño de las galerías del futuro Museo Canadiense de la Civiliza-

ción. Se ha previsto que las galerías cuenten con varios paneles donde se incluirán textos y sistemas de iluminación automáticos que permitirán pasar de la exposición diurna, idónea para el aprendizaje individual, a la presentación en un ambiente nocturno, más dramático y espectacular. Señalemos de paso que esta concepción facilita la solución del problema de la generación de ingresos, pues el público norteamericano piensa que los museos son establecimientos educativos y, en consecuencia, gratuitos durante el día, pero está dispuesto a pagar su entrada para asistir a representaciones nocturnas de obras teatrales u otros espectáculos.

Pensamos conferir al museo ese estilo dual, al menos durante los meses de verano, para justificar aunque sólo sea parcialmente su costo considerable y competir de algún modo con otras atracciones que interesan al público cada día más. El director del Skansen de Estocolmo, decano de los museos europeos al aire libre, me dijo no hace mucho que estaba perdiendo visitantes debido a la miríada de festivales que en los últimos años han proliferado en todas las ciudades europeas. Cuando Epcot abrió sus puertas, Williamsburg perdió el veinticinco por ciento de sus entradas, pero no tardó en recuperar buena parte del público cuando inauguró un nuevo espacio museográfico de vastas dimensiones.

La lucha por la conquista del público se torna crucial cuando los museos solicitan ingentes cantidades de dólares para su ampliación y enriquecimiento con el argumento de que ello permitirá acrecentar los ingresos provenientes del turismo. Estudios como el relativo a la industria cultural de Nueva York muestran con nitidez el efecto particularmente importante de tales actividades que, según se ha calculado, aportan anualmente más de tres mil millones de dólares a la economía de la ciudad.

Para concluir, una sugerencia: el Canadá necesita hoy que los encargados del patrimonio cultural y natural sepan crear, para los bienes que administran, el mismo tipo de red integrada y de servicios para el público que ofrece la empresa privada, pero dotándolos de contenidos más amplios y significativos. La integración puede comenzar a nivel de los recursos museológicos, en especial las colecciones. No se trata de introducir cambios en las responsabilidades que incumben a los conservadores, sino de multiplicar los préstamos a largo plazo a los museos regionales, lo cual permitiría el acceso de las

colecciones nacionales a un público mucho más vasto.

La descentralización de las colecciones podría fomentar el turismo y enriquecer las oportunidades educativas a nivel regional.

Conclusiones

De este rápido examen que acabamos de hacer se desprenden ciertas tendencias que, a mi juicio, han de verificarse en los próximos años. Son las siguientes:

La administración de las colecciones será mucho más rigurosa en todo el mundo, ya que la mayoría de las colecciones actuales constituyen una carga excesiva para las instituciones que las albergan. Los museos procurarán alquilar colecciones en vez de adquirirlas a título permanente.

Todos los museos prestarán más atención a las apetencias de su público y establecerán con él un contacto más estrecho, apelando para ello a métodos interactivos, a la labor de voluntarios y a la tecnología moderna. Desaparecerán en buena medida las distinciones entre museos tradicionales y museos al aire libre.

El público deberá tener mayor acceso a las colecciones, que se instalarán en marcos más apropiados que los depósitos centrales del pasado.

Las piezas de museo conservarán su calidad de símbolos esenciales del sistema de información y perderán la de objetos raros y preciosos de un sistema obsoleto basado en la posesión de bienes mercantiles, calidad que destacarán los medios de comunicación electrónicos, que pueden proporcionar mucha información contextual.

En los museos seguirán acrecentándose las presentaciones con medios múltiples de comunicación, para mostrar las colecciones en un contexto más adecuado que brinde una experiencia más directa gracias a su mayor realismo, aplicando, por ejemplo, el sistema holográfico tridimensional Omnimax y recurriendo más ampliamente a las técnicas teatrales.

La misión educativa conservará su prioridad en los museos, que integrarán sin embargo elementos de entretenimiento para generar ingresos y poder rivalizar con otras atracciones.

Aprenderemos a utilizar con más eficacia el drama ritual, la pantomima y la representación teatral en el marco del museo, para "dar vida" a los objetos expuestos.

Habrà que racionalizar la inversión oficial en los museos, sobre la base de la generación de ingresos esencialmente procedentes del turismo y sus consecuencias en la economía del país.

Las instituciones responsables del patrimonio cultural y natural deberán encarrar más seriamente la integración de sus actividades con la industria del turismo, a fin de asegurar los efectos económicos buscados.

Los museos deberán establecer un calendario "orientado al acontecimiento", con el objeto de atraer la atención de los medios de comunicación.

La afirmación de la identidad nacional depende en gran medida de la participación de los medios de comunicación, cualquiera sea el plan cultural adoptado. ■

[Traducido del inglés]

La arqueología al alcance del pueblo

La arqueología tiene una gran vitalidad en Chipre. Todos los años se llevan a cabo unas veinte excavaciones de importancia, en sitios que van desde el neolítico, 7000 años A.C., hasta las épocas bizantina y medieval. Estas excavaciones están a cargo del Departamento de Antigüedades de Chipre y de unas doce misiones extranjeras de diversas universidades de Europa y los Estados Unidos de América. En todo el territorio del país se llevan a cabo además numerosas operaciones de rescate que resultan indispensables a causa del rápido desarrollo turístico de sitios como Pafos, en la región occidental de la isla, y Amatus en el sur. El Departamento de Antigüedades de Chipre se encarga también de reparaciones y restauraciones en gran escala de restos de todas las épocas: iglesias y monasterios bizantinos, castillos medievales, etc. En los últimos años se han restaurado varios espléndidos mosaicos romanos y frescos del periodo bizantino descubiertos en Pafos. Por otra parte se han inaugurado también nuevos museos arqueológicos y de arte popular. En algunas zonas rurales, conjuntos enteros de casas han sido declarados monumentos históricos y están en curso de restauración.

Para que el público en general tome conocimiento de todas estas actividades arqueológicas, y en especial los habitantes de las regiones involucradas, el Departamento de Antigüedades ha organizado por segundo año consecutivo diversos coloquios al aire libre, con la colaboración de las autoridades municipales. Así, en 1985 se celebró en Kissonerga, al oeste de Chipre, un coloquio consagrado a la arqueología y la historia de la región de Pafos, con la participación de arqueólogos del Departamento de Antigüedades y de las misiones extranjeras que trabajan en esa zona. Hubo seis breves conferencias sobre diversos temas y periodos ilustradas con diapositivas. La parte "académica" del coloquio duró unas dos horas y fue seguida por una "fiesta" ofrecida por las autoridades locales, con danzas típicas del lugar. Se contó con un número de asistentes inesperadamente alto, unas secientas personas, entre ellas casi toda la población del lugar y de las localidades vecinas, e incluso gente de ciudades alejadas como Nicosia y Limassol. Las charlas se dieron en griego o inglés, con traducción simultánea a la otra lengua.

El coloquio fue objeto de gran difusión, por lo que las autoridades de otras

poblaciones literalmente "exigieron" del Departamento de Antigüedades la oportunidad de celebrar otros similares. En consecuencia, se organizó un coloquio sobre la arqueología de Kalavassos-Khirokitia-Maroni en la aldea de Kalavassos, otro sobre la arqueología de Palae Pafos y la historia del culto local de Afrodita en Kouklia. En Kissonerga se celebró un segundo simposio sobre la arqueología de Kissonerga y Nea Pafos. Estos coloquios alcanzaron un notable éxito, por lo cual se proyectaron otros para 1987, siempre en zonas de actividad arqueológica.

El objetivo es claro: se trata de despertar la conciencia de las poblaciones respecto de su propio patrimonio cultural, de ampliar la red de asociaciones de amigos de los monumentos y museos en zonas de vital importancia arqueológica y de crear lazos cordiales entre los pobladores y los arqueólogos. ■

[Traducido del griego]

V. Karageorghis

Director del Departamento de Antigüedades de Chipre.

Comité Internacional de Museos Etnográficos

El CIME organizó en 1987, en los Países Bajos, una preconferencia sobre el tema "La presentación de la cultura: problemas y perspectivas"

La evolución de la sociedad y, en particular, el cambio de actitud respecto de la cultura, obliga a los museos etnográficos a replantearse de continuo su propia identidad. En función de su posición en la sociedad y de los pueblos que representan, los museos etnográficos deben adaptar sus políticas en materia de adquisiciones, exposiciones, educación museológica e investigaciones. En su presentación de las culturas, los museos etnográficos de Europa han prestado tradicionalmente excesivo interés a lo exótico. Muchos de ellos sin embargo han cuestionado sus políticas y han comenzado a modificarlas.

Los museos nacionales del llamado tercer mundo, muchos de ellos fundados por los colonizadores e impregnados de

una visión colonial de la cultura, se ven ahora confrontados a los problemas de la identidad nacional, el tribalismo y la autenticidad. Cabe preguntarse entonces si estos museos nacionales pueden desempeñar un papel relevante en la construcción del país. ¿Tiene sentido que sigan presentando culturas "tradicionales", aunque éstas hayan dejado prácticamente de existir? Los museos etnográficos, ¿están acaso condenados a convertirse en museos históricos y a presentar colecciones históricas de culturas extinguidas? ¿O pueden tal vez servir de puente entre el tercer mundo y el mundo desarrollado?

Entre los preparativos de la Conferencia Trienal del Consejo Internacional de Museos que tendrá lugar en los Países Bajos en 1989, el Comité Internacional de Museos de Etnografía (CIME) organizó una preconferencia internacional sobre el tema "La presentación de la cultura: problemas y perspectivas" que se celebró

en Leyden del 7 al 12 de septiembre de 1987 con motivo del 150.º aniversario del Rijksmuseum voor Volkenkunde (Museo Estatal de Etnografía).

El programa comprendió:

Conferencias sobre las nuevas políticas museológicas, los nuevos enfoques en materia de programas educativos, exposiciones y técnicas museográficas.

Excursiones a los museos etnográficos de los Países Bajos: el Museo de Amsterdam, renovado en 1979; el Afrika Centrum, renovado en 1980; el Museo de Rotterdam, renovado en 1986; el Museon, construido en 1986; el Afrika Museum, ampliado en 1987, y el Museo de Leyden, actualmente en renovación.

Debates entre los museos de los cinco continentes sobre la manera de traducir en las presentaciones museológicas los cambios de perspectiva cultural. ■