

Museum

No 174 (Vol XLIV, n° 2, 1992)

**Museos : posibilidades sin
fronteras**

Museum es una revista publicada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Esta publicación trimestral constituye una tribuna internacional de información y opinión sobre todo tipo de museos, destinada a impulsar a los museos en todas partes.

Las ediciones en español, francés e inglés se publican en París, la edición en árabe se publica en El Cairo y la edición en ruso en Moscú.

Nº: 174 (nº 2, 1992)

Cowboy Anthropology, 1990, acrílico sobre cartón mate de Gerald McMaster. Véase el artículo de la página 82.

Foto: Larry Ostrom

Júpiter y Semele, de Gustave Moreau

Foto: © R. M. N.

• • • • •
"Cita citable"

"Necesitamos museos que nos digan lo que fuimos, lo que hay de malo en lo que somos y qué nuevos rumbos podríamos tomar. Necesitamos, como mínimo, museos que nos den una visión de la humanidad que sea diferente de la que nos ofrecen las agencias de publicidad y los discursos de los políticos".

Neil Postman
Profesor de Ciencias
de la Comunicación
Universidad de Nueva York

• • • • •

Directora: Anne Raidl
Jefe de redacción: Arthur Gillette
Jefe de redacción *par interim*: Alison Clayson
Jefe de redacción entrante: Marcia Lord
Asistente de redacción: Christine Wilkinson
Redactor de la edición árabe: Mahmoud El-Sheniti
Redactora de la edición rusa: Irina Pantykina

COMITÉ CONSULTIVO DE
REDACCIÓN

Om Prakash Agrawal, India
Azedine Bachaouch, Túnez
Craig C. Black, Estados Unidos de América
Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, México
Nancy Hushion, Canadá
Jean-Pierre Mohen, Francia
Syeung-gil Paik, República de Corea
Stelios Papadopoulos, Grecia
Elisabeth des Portes, secretaria general del
ICOM, *ex-officio*
Roland de Silva, presidente del ICOMOS, *ex-officio*
Lise Skjøth, Dinamarca
Tomislav Šola, Yugoslavia
Vitali Souslov, Federación Rusa
Shaje Tshiluila, Zaire

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

Las denominaciones empleadas en *Museum* y la presentación de los datos que en él figuran no implican, de la parte de la Secretaría de la UNESCO, ninguna toma de posición respecto al estatuto jurídico de los países, territorios, ciudades o zonas, o de sus autoridades, ni respecto al trazado de sus fronteras o límites. Reservados todos los derechos. Ni la totalidad de esta publicación ni apartes de la misma pueden ser reproducidos o transmitidos por ningún procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, incluyendo la fotocopia, la grabación magnética o cualquier sistema de almacenamiento que permita que la información sea registrada y recuperada, sin permiso escrito del editor.

CORRESPONDENCIA

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

SUSCRIPCIONES:

Editorial de la UNESCO
Servicio de Ventas
7 place de Fontenoy
75700 París, Francia
Precio del ejemplar: 54 francos franceses.
Suscripción anual (4 números o números
dobles correspondientes): 160 francos
franceses.

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

MUSEOS: ¿CUÁLES SON LOS LÍMITES?

Alpha Oumar Konaré	<i>Mensaje del presidente del Consejo Internacional de Museos</i> 68
Brenda Berck	<i>Museos: Posibilidades sin fronteras</i> 69
Jim Parr	<i>Los museos de ciencias: ¿Hechos o ideas?</i> 73
Alain Derbier	<i>En Lyon (Francia): ¿De Museo de las Misiones a Instituto del Mundo Negro?</i> 77
Gerald McMaster	<i>La "otra" historia</i> 82
Vladimir B. Markov	<i>La holografía en los museos: Una imagen tridimensional</i> 83
Christian Rigal	<i>Electrografía y mecenazgo</i> 87
Jennifer Schuessler	<i>La tecnología audiovisual: Sí, pero...</i> 88
Leonora Gorbunova	<i>Adiós aburrimiento: Se renuevan las actividades de los niños rusos</i> 92
C. S. Drake	<i>Los museos de la comunidad, un recurso pedagógico</i> 96

SECCIONES



Nancy Hushion

Una ciudad y sus museos

Vancouver: Los museos de la "tierra del loto" 100



A. H. Mulongo

Retorno y restitución de bienes culturales

Zambia reclama la calavera de Broken Hill 103



Egon Albisser

Hablando con franqueza

La restauración, el psicoanálisis del restaurador 105

León Lelekov

Restaurar y exponer: Una cuestión de interpretación 107

Alain Silly

¡A las musas! 112

Eurídice Antzoulatou-Retsila

El futuro de los museos: ¡La calle! 114



Raffaello Torricelli

Crónica de la FMAM

Nueve asociaciones culturales luchan en Florencia contra la degradación de la ciudad 117

Y ADEMÁS...

Tomislav Šola

Mano de hierro en guante de terciopelo 118

Algo más sobre los museos de padre único

Kenneth Hudson

Museos que establecen sus propias reglas 120

Maité Roux

¿Gustave Moreau era un megalómano? 122

¿Qué tan lejos es “muy lejos”?

¿Dos pasos adelante, un paso atrás, tres a los lados? Es casi imposible describir la evolución actual de nuestro mundo. Entre países, y dentro del territorio de cada uno de ellos, el que posee alta tecnología y es rico y saludable puede empujar (y a veces incluso golpear) a aquellos que son pobres e infortunados, que ni siquiera sueñan aún con las tecnologías más rudimentarias.

Frente a una situación tan confusa, la complacencia y la búsqueda coexisten en los museos como en todas partes.

¿Debemos continuar? Si es así, ¿en qué dirección, con qué rapidez, a qué costo y qué tan lejos? ¿Es que algunas innovaciones no han generado actividades que tienen poco o nada que ver con la museología, generando instituciones que ya no se pueden reconocer como museos? ¿Esto es bueno o es malo? ¿Qué tan lejos es “muy lejos”?

Consagrada al tema “Museos: posibilidades sin fronteras”, la Conferencia Trienal General del Consejo Internacional de Museos (ICOM) tendrá lugar en la ciudad de Quebec en septiembre de 1992 y permitirá responder a los interrogantes planteados. Este número de *Museum* ha sido concebido como una contribución al ICOM 92 y al proceso general de clarificar y redefinir, esperamos, una nueva orientación en el mundo de los museos.

¿Un “museo sin muros” es aún un museo? ¿Qué se puede decir de un museo que se muestra ostensiblemente renuente a llevar a cabo programas en la comunidad que lo rodea, severamente afectada por la depresión económica? ¿O de aquél que, por el contrario, disminuye e incluso abandona las colecciones y la investigación con el fin de promover proyectos de desarrollo social y económico? ¿Y qué debe pensarse de los museos de arte donde, según lo expresado recientemente por The Newt, periodista de *Museums Journal* del Reino Unido, la investigación “es más provechosa para el comercio del arte que para el visitante común y corriente”? ¿Cuan ética es la cesión o la venta de objetos confiados a un museo? ¿Y cuan compatible con las responsabilidades de los museos es el pago de la entrada y la política general de “pague a su manera”?

La función del museo no es la de responder sino la de plantear estas y muchas otras preguntas, en un momento que es crucial para el desarrollo de los museos en todo el mundo (preguntas que causan el insomnio que está padeciendo más de un conservador y director de museo).

Brenda Berck, consultante de museos independiente y experimentada, residente en Vancouver, nos prestó su colaboración para la composición y coordinación del tema central de este número. A ella expresamos nuestra gratitud.

¿Cuáles son los límites? ¿Qué tan lejos es “muy lejos”? Nos adelantamos a advertir que las respuestas del ICOM 92 no podrán dar satisfacción a la totalidad de la comunidad museológica mundial. Sin embargo, hay que plantear las preguntas.

El editor lamenta solamente que el plazo requerido para traducir, publicar y distribuir cada número de *Museum* va a mermar posiblemente, en el caso de algunos lectores, la actualidad de los planteamientos desarrollados en las páginas siguientes. ■

Mensaje del presidente del Consejo Internacional de Museos



Foto cortesía del ICOM

A lo largo del decenio pasado, nuestro entorno y nuestras vidas se vieron modificados radicalmente por cambios de importancia de los que en ocasiones hemos sido actores y, casi siempre, espectadores.

Pero en esta evolución casi permanente se observa una constante: nuestra búsqueda, como individuos, de un saber, de un enfoque y de un entendimiento más profundos, de nuestras distintas civilizaciones y del mundo en que se encuentran.

Hasta ahora, los museos han consti-

tuido, en todas sus modalidades, uno de los veneros principales de memoria e información. En la medida en que el mundo cambia velozmente en torno nuestro, ¿sigue siendo posible, y aun deseable, que el museo cumpla la doble función de dar testimonio de lo que le rodea y de interpretar los acontecimientos?

Estas preguntas constituyen el núcleo de la reflexión que se llevará a cabo durante la XVI Conferencia General del Consejo Internacional de Museos (ICOM), que se celebrará en Quebec (Canadá), en septiembre de 1992. Son asimismo el tema elegido para este número de la revista *Museum*. Autores y especialistas en distintas disciplinas museográficas, procedentes de varios países, han escrito artículos con el fin de analizar más a fondo determinados aspectos del tema de la Conferencia. Hemos optado deliberadamente por presentar estas reflexiones antes de la Conferencia, para que los participantes tengan tiempo de estudiar exhaustivamente los problemas planteados.

Es nuestro deseo que los debates que han de generar tanto el tema de la Conferencia como este número de *Museum* den lugar a su vez a fructíferas discusiones entre los museólogos de todo el mundo.

El ICOM se congratula de haberlos suscitado y de participar activamente en ellos. ■

Alpha Oumar Konaré

Museos: Posibilidades sin fronteras

Brenda Berck

“El viejo orden está cambiando”; esta antiquísima sentencia cobra un nuevo significado en la década de los noventa. Nada más que en el curso de los dos últimos años desapareció la cortina de hierro, algunos países modificaron sus fronteras y otros han entablado una pugna por cambiar las suyas. Algunas veces los cambios suponen más independencia; otras, son demasiado recientes para definirlos con exactitud. Todos los continentes han sufrido transformaciones espectaculares que han suscitado la atención del mundo entero; también ha habido cambios de carácter local, por lo que sus ecos han sido menores fuera de la región. La toma de conciencia de los problemas ambientales es uno de los cambios de mayor repercusión. A su vez, las catástrofes ecológicas (inundaciones, ciclones o derrames de petróleo) nos han permitido comprender la interdependencia mundial y los límites del crecimiento. Las asociaciones y las incipientes formas de unión política y monetaria son aspectos que cobran una importancia cada vez mayor en el nuevo orden mundial.

¿Qué lugar ocupan los museos en este panorama? ¿Son meros depositarios de pruebas materiales de la memoria colectiva de algo pasado? ¿Sólo guardan relación con el mundo actual los museos de ciencias y los de arte contemporáneo? ¿Son los museos de arte los únicos que presentan formas artísticas vivientes y los de ciencias los únicos relacionados con el ámbito de las ideas? ¿Es su posición, en la sociedad, tan estática como algunas de sus colecciones o bien los cambios sociales implican cambios en los museos? Si se requieren cambios, ¿se trataría de reaccionar simplemente o tienen los mu-

seos la responsabilidad de tomar iniciativas “al servicio de la sociedad y de su desarrollo”?

Estas son algunas de las preguntas que justifican la elección del tema del ICOM 92. Como el tema es amplio y se necesita establecer intercambios internacionales sobre estos aspectos tan importantes, y como el tiempo para reunirse y trabajar juntos es por desgracia limitado, este número de *Museum* abre el debate antes de que los participantes lleguen a Quebec. Como ya lo ha señalado el jefe de redacción, el objetivo que persigue este número es el de incitar a la reflexión, servir de complemento al debate que tendrá lugar en la próxima reunión trienal del ICOM e impulsar en general al proceso evolutivo que experimenta la comunidad museológica del mundo entero.

Aunque conozco a muy pocas de las personas que, al igual que yo, han colaborado en este número (una realidad del mundo en que vivimos), creo que entre todos hemos conseguido abordar una serie de temas e ideas interesantes desde enfoques distintos. Para algunos, como el jefe de redacción, la principal preocupación consiste en determinar los límites (¿qué es ir demasiado lejos?); por lo que a mí (y a otros) respecta, considero oportuno empezar por preguntarnos si estamos yendo lo suficientemente lejos. Uno de los autores habla de la importancia de un museo francés de objetos africanos desde el punto de vista de la historia eclesiástica, porque le da “resonancia a la cultura africana”; un artista y escritor trata los importantes cambios que se han producido en el papel de los indígenas en la sociedad canadiense de nuestros días. Algunos describen “museos con un solo progenitor”, libres de

restricciones burocráticas, pero cuya existencia corre peligro una vez fallido el "progenitor". También hay quienes describen un museo que, al menos en la imaginación, se instala en la calle, o enumeran actividades que, por definición, no parecen ajustarse a la idea que se tiene de un museo.

A mi modo de ver, las únicas limitaciones de nuestras actividades están en función de los medios disponibles (financieros, de espacio, etc.). Según mi experiencia, la primera y principal limitación, por lo que a los museos se refiere, es la falta de imaginación. Puede que de vez en cuando sea necesario establecer o restablecer ciertos límites, pero primero hay que tratar de comprender, en su sentido más amplio, la función que desempeñamos en el mundo. Creo que la clave está en la definición que da el ICOM de un museo, en particular cuando dice: "el museo es una institución al servicio de la sociedad y de su desarrollo".

Esta convicción personal y profesional suscitó una serie de preguntas que les planté a algunos de los colaboradores de este número y a otros colegas del Comité del Programa Trienal. Mi contribución a la reflexión que se presenta en este número de *Museum* consistirá en replantear dichas preguntas y en dar algunas respuestas personales. Para no extenderme demasiado, las preguntas se referirán a los cambios de la identidad cultural y el entorno físico y a sus repercusiones en las colecciones y en la función conservadora de los museos.

La identidad cultural

Las nuevas fronteras de Europa y el debate sobre las naciones soberanas en el

Canadá (para no citar sino dos ejemplos) son otros de los tantos acontecimientos que han suscitado nuevas preguntas sobre la identidad cultural. ¿Tienen los museos algo que aportar a la reflexión sobre la identidad cultural? ¿Cuáles son las consecuencias de esa reflexión para la preservación del patrimonio cultural? ¿A quién pertenece éste?

Algunos grupos estiman que los museos que reflejan la cultura predominante de una nación se han apropiado de su identidad cultural. ¿Qué nueva relación convendría y sería factible establecer entre los museos y los distintos sectores de su comunidad? ¿De qué relaciones tradicionales debería prescindirse? ¿Qué función cumplen los museos en el estudio de las señas de identidad comunes a distintos pueblos de una misma nación o a través de las fronteras internacionales?

También se plantean preguntas algunos grupos que consideran que los museos los idealizan, los ignoran o los trivializan como, por ejemplo, cuando un museo presenta una exposición prístina sobre el trabajo o una exposición sobre cada uno de los grupos étnicos de un país, o cuando rechaza las producciones artísticas de la cultura de una minoría por considerarlas fruto de un arte menor. ¿Acaso los museos deben asumir la responsabilidad de abordar problemas de raza, clase o sexo? De ser así, ¿en qué contexto?

El medio ambiente

¿Qué soluciones aportan o deberían aportar los museos a los problemas del medio ambiente y a la relación de éste con la cultura? Si los museos toman iniciativas sobre actividades educativas

o preparan exposiciones sobre temas ecológicos, ¿qué actitud deben adoptar cuando las principales industrias de la nación (que probablemente son también la fuente principal de contaminación) expresan su interés en donar fondos, tan necesarios siempre para un museo? A menudo los museos se preocupan por conservar el equilibrio, de ahí que presenten dos puntos de vista (como si sólo existieran dos); también puede ocurrir que les dé miedo verse identificados con una determinada tendencia política y no presenten nada. Teniendo en cuenta que no decir nada es una actitud tan política como decir algo, incluso si las consecuencias son menos visibles, ¿qué tienen que decir los museos? ¿Cuál es su responsabilidad en este sentido?

La presión que ejercen los movimientos ecologistas para que los museos mejoren la gestión de sus recursos crea verdaderas dificultades a la hora de trabajar. Hay que hacer un esfuerzo por dejar de duplicar las actividades y los servicios y pensar en nuevos medios de trabajo que permitan colaborar con otras instituciones. La crónica de la FMAM de este número, preparada por nueve organizaciones culturales que colaboran para proteger la ciudad de Florencia, propone un modelo. Otro ejemplo es el de un museo de Quebec que ha decidido no aumentar su colección y basar sus exposiciones en material prestado; sin embargo, los museos son reacios a hacer préstamos, lo que causa irritación. En cualquier caso, prefieren conservar para sí las obras importantes (aun cuando no sean frágiles).

La constitución de las colecciones da lugar a toda una serie de preguntas. Dada la tendencia cada vez más gene-

ralizada a reciclar y reutilizar las cosas, ¿en qué fase se produce el acopio? ¿Deben coleccionarse ejemplares de objetos reciclados? Y, si es así, ¿cuándo? Se me ocurre pensar, por ejemplo, que ninguna institución del Canadá ha integrado en sus colecciones los vestidos de arpillera, material reciclado en el Canadá en la década de los años treinta y que es representativo de "la depresión". Para empezar, ninguna institución (de aquella época o actual) mostró jamás demasiado interés por la historia de los pobres; al mismo tiempo, éstos utilizaban esas prendas y seguramente no deseaban conservarlas como recuerdo perverso de tiempos difíciles. En cualquier caso esos vestidos, a fuerza de reciclarlos una y otra vez, terminaban hechos jirones.

Teniendo en cuenta el consumo de energía del aire acondicionado, quizás haya llegado el momento, para los que consideramos que los controles ambientales son el distintivo del "auténtico profesionalismo" de una institución, de replantearse esta cuestión con respecto a los problemas del entorno. ¿Es necesario reflexionar seriamente sobre los límites de la conservación de las colecciones? ¿Hay que luchar por preservar el material sólo "durante cierto tiempo" y no forzosamente para siempre?

Deseo felicitar al Comité Internacional para la Educación y la Acción Cultural (CECA) por haber tratado algunos temas ambientales en su conferencia anual de 1990; es evidente que se ha iniciado ya el debate entre los comités internacionales y los museólogos. ¿Cómo será la continuación? ¿Quiénes participarán en él?

Las colecciones y la función conservadora de los museos

¿Qué repercusión tendrán las preguntas antes formuladas sobre la identidad cultural en la función conservadora de los museos? ¿Qué medios y formas de acopio sugieren? ¿Se debería coleccionar una mayor variedad de objetos para seguir el mismo ritmo que la realidad? Cuando hay que tratar con una comunidad diferente, esto es, un grupo cultural cuya actitud hacia los objetos y su conservación es distinta, ¿debe respetarse su punto de vista o bien hay que imponer los valores tradicionales de los museos sobre las normas de conservación?

¿Cómo reaccionar cuando un pueblo autóctono quiere recuperar la custodia de las obras pertenecientes a su cultura? El Smithsonian Museum de Washington ha adoptado recientemente una política de repatriación masiva de objetos de los pueblos autóctonos. ¿Se trata de una medida aislada o de un precedente?

¿Acaso influye o debería influir en otras solicitudes de restitución, como la formulada por Zambia, que se menciona más adelante?

Las preocupaciones ecológicas y el continuo aumento de los costos de enriquecimiento y conservación de las colecciones suscitan nuevas preguntas. ¿Deben seguir creciendo las colecciones de los museos? ¿Convendría que efectuaran menos adquisiciones y se dedicaran más a pedir material prestado (pese al ejemplo que cité anteriormente)? ¿O quizá deberían reducirse las actividades de conservación para poder llevar a cabo otras distintas (por ejemplo, preparación de exposiciones, labores pedagógicas, etc.)? También

cabría la posibilidad de compartir responsabilidades y gastos con otras instituciones. En cuanto a la holografía, fervientemente defendida por uno de los autores que colaboran en este número, ¿constituye realmente una solución para los problemas de almacenamiento?

Algunas respuestas personales

Como es lógico, esta lista de preguntas, pese a su longitud, no es exhaustiva. Por ejemplo, sólo se ha abordado una de las funciones del museo, la conservación, de modo resumido. En cualquier caso no es mi intención contestar a cada pregunta, sino más bien comunicar algunos de los principios que rigen mi propia búsqueda de respuestas.

Hice alusión antes a la interdependencia mundial y a la importancia creciente de las asociaciones y de las nuevas formas de unión política y monetaria en el nuevo orden mundial. Aunque en el ámbito museístico estos fenómenos se manifiestan de distinto modo, creo que la interdependencia a escala mundial se da también aquí, justificando la existencia de organizaciones como el ICOM. No basta simplemente con vivir en sociedades cuyas nuevas asociaciones (por ejemplo, la Comunidad Europea) reflejan una relación de interdependencia; la continua disminución de los recursos financieros en una época en que los costos no cesan de aumentar nos obligará a establecer asociaciones funcionales, si no queremos desangrarnos lentamente hasta la muerte.

De las preguntas formuladas antes se desprende la necesidad de nuevas formas de asociación en el mundo mu-

seológico, al igual que en el mundo en general. Las organizaciones como el ICOM son elementos importantes, pero los comités internacionales dedicados a una sola disciplina, aunque útiles, no bastan. Tampoco basta con realizar un esfuerzo trienal de interdisciplinariedad en el foro de una Conferencia General del ICOM o escuchar cada tres años las opiniones de personas ajenas al mundo de los museos en las sesiones plenarias de esa misma Conferencia. Además, si no se basan en una experiencia de colaboración y asociación, las actividades interdisciplinarias mundiales suelen carecer de sentido.

Por lo que he podido observar, cuando un grupo de personas comparte las mismas opiniones hay menos probabilidades de que encuentren nuevas soluciones a situaciones nuevas que cuando tienen experiencias distintas y puntos de vista diferentes. Por consiguiente, creo que el trabajo con personas dedicadas a las mismas tareas debe combinarse con intercambios interdisciplinarios e interinstitucionales, intentando multiplicar las ocasiones de colaborar en diversos campos, por ejemplo, en la organización de exposiciones y en la gestión de las colecciones.

No es posible seguir realizando adquisiciones como si los recursos fueran inagotables, ni dificultar el acceso del público al material que reunimos pensando en él para lamentar después que recibimos un apoyo financiero insuficiente por parte de una comunidad que se halla preocupada por su propia supervivencia. Antes que nada, hay que dejar de lado las sempiternas rivalidades profesionales y mostrarse más dispuestos a compartir las colec-

ciones, con el fin de poner de relieve la labor de cada cual y no de duplicarla.

La necesidad de colaborar es especialmente apremiante en las relaciones entre los museos y la sociedad a la que pretenden servir. Muchas comunidades han declarado sin ambages a los museos que no seguirán tolerando que sean ellos los que, en su nombre y sin consulta previa, determinen lo que deben saber sobre su propia vida, tal como lo muestran en las colecciones y, sobre todo, en las exposiciones. Antaño considerados objetivos y pedagógicos, los museos son considerados por un número cada vez mayor de personas como la imagen de la cultura dominante de una nación, imbuida de los valores de dicha cultura. Por muy difícil que resulte para los profesionales con muchos años de experiencia, debemos reconocer que hay individuos que saben cosas que no sabemos nosotros y que, sean o no expertos en la materia, necesitamos de su ayuda y apoyo en diversos campos, entre los que cabe citar el montaje de las exposiciones. Por lo tanto, hay que aprender cómo y cuándo trabajar en colaboración con ellos. Es tan importante aprender a trabajar en asociación como estudiar las técnicas de la conservación.

¿Quién sabe dónde se fijarán las nuevas fronteras? Aceptemos el reto de trabajar *con* la sociedad y *para* la sociedad. En su día, las nuevas fronteras quedarán trazadas donde sea necesario. ■

Los museos de ciencias: ¿Hechos o ideas?

Jim Parr

Los museos dedicados a la ciencia y a la tecnología figuran hoy entre los más populares, ejerciendo un atractivo particular entre los jóvenes. El director general del Ontario Science Centre (Canadá) hace un análisis objetivo de algunos de los principales problemas con que actualmente se enfrentan esos museos.

La experiencia directa con la electricidad estática es una exitosa actividad en el Centro de Ciencias de Ontario.

Comparados con los otros museos, los museos de ciencias y tecnología tienen más posibilidades de incitar al visitante a que participe, a que haga cosas. En las últimas décadas, los museos de ciencia no se han mostrado renuentes a la hora de aprovechar esas posibilidades. En los centros más recientes predominan las exposiciones "interactivas" o "táctiles"; en los museos más antiguos, las vitrinas de exposición, las muestras estáticas y los modelos se complementan con diversas actividades. El visitante experimenta y adquiere experiencia.

Este criterio expositivo se basa en una pedagogía sólida, según la cual la impresión es más duradera cuando se hace algo que cuando uno se limita a

ver, leer u oír la misma cosa. Y además, hacer cosas es más divertido; quizás por eso los centros de ciencia participativa suscitan a veces las críticas de quienes todavía creen que aprender es una actividad forzosamente aburrida.

Los que así piensan comparten, a mi modo de ver, la filosofía de Mr. Thomas Gradgrind, el decimonónico maestro de escuela inventado por Charles Dickens. En su "fría y desnuda aula", Gradgrind profesaba que "en la vida sólo hacen falta hechos. No sembréis ninguna otra cosa y arrancad todo lo demás. La mente del animal racional sólo puede formarse con hechos; nada más podrá serle de utilidad".

Irse al otro extremo y afirmar que lo único necesario y útil son las ideas, y nada más que las ideas, sería igualmente absurdo.

La chispa de una idea nace generalmente del fulminante de un hecho, y si se quiere fuego hay que tener la mecha preparada. La pregunta formulada en el título de este artículo puede responderse fácilmente: "¡No hay alternativa posible! ¡Tiene que haber hechos e ideas!"

Se trata pues de una cuestión de proporciones, de un equilibrio entre los recursos ofrecidos a cualquier persona que se interese por la ciencia, y la tarea de incitar a un auditorio más amplio a que se interese en la ciencia. Esos recursos incluyen a las escuelas ya que una buena proporción de visitantes de los centros de ciencia se compone de escolares, para muchos de los cuales esa experiencia complementa el programa de estudios.

La mayor parte del público está constituida de visitantes casuales, que, sin embargo, han elegido el centro



Foto cortesía del autor

científico entre muchas otras posibilidades, tales como las de visitar un museo tradicional, ir de compras, dedicarse a la jardinería, presenciar un acontecimiento deportivo, etc.

Para muchos de estos visitantes, sus contactos deliberados con la ciencia suelen ser escasos y se limitan a leer las páginas científicas de los periódicos o a ver algún programa en la televisión, a preocuparse de modo pasajero por la meteorología en ausencia de previsión del tiempo, a interesarse en la epidemiología cuando se empiezan a sentir los síntomas de la gripe o en el proceso de la combustión cuando el coche no quiere arrancar, etc. No pensamos en la ciencia y en la tecnología sino cuando “las cosas van mal”.

Hecho, artefacto

A pesar de la aparente disparidad entre los dos tipos principales de visitantes (niños que celebran la oportunidad de liberarse momentáneamente de las clases y visitantes que eligen un centro científico entre otras posibilidades), existe una necesidad común y es la de participar, de sentirse intrigado, de dejar que la curiosidad se apodere de nosotros. Todos los museos, por cierto, procuran satisfacer esos criterios; los museos científicos lo hacen explotando su capacidad de hacer participar a los visitantes en la acción. ¿Puede decirse que este enfoque permite una expresión adecuada de los “hechos” científicos? ¿Las “ideas” científicas se presentan así de manera rigurosa? ¿O bien ocupan los hechos y las ideas una posición secundaria en relación con lo que se presta a una exposición interactiva, es decir, lo que puede aportar una exposición “táctil”?

Es significativo, desde el punto de vista gramatical, que las palabras “hecho” y “artefacto” provengan ambas del verbo latino *facere*, “hacer”. *Factum* es el participio pasado y nos informa que la cosa se ha “hecho”. El “artefacto”, concretamente, es algo “hecho” por el ingenio humano. Esta evidencia se refleja en las exposiciones de los museos tradicionales, que van acompañadas de letreros descriptivos.

No es extraño encontrar, en los museos de ciencia, artefactos derivados de la tecnología: motores, bombas de presión, telégrafos, locomotoras, relojes, instrumentos varios, etc. Muchos de ellos, pero no todos, representan la realización de una idea por medio de la aplicación de principios científicos. Los principios mismos sólo se distinguen cuando se les permite entrar en acción. Los principios de la gravedad, de la teoría ondulatoria y del electromagnetismo son de por sí invisibles, pero se manifiestan a través de un péndulo, la ondulación del agua o el motor eléctrico.

El artefacto por sí solo (un motor eléctrico, por ejemplo) poco hace por imbuirnos las ideas que condujeron a la invención del motor, ni los principios conexos del electromagnetismo. Estos tienen que ser demostrados: el campo magnético creado por una corriente eléctrica que recorre una espira conductora, los efectos de polaridades similares y contrarias, las armaduras, etc. Una demostración viable de los principios es tan necesaria para la ciencia como lo es una pintura para la interpretación del arte.

En el campo de la ciencia, este tipo de demostración puede ser algo más que una experiencia pasiva. El péndulo se puede poner en movimiento y cro-

nometrarse; es posible producir diferentes clases de ondas; se puede crear un campo electromagnético y medir sus efectos.

Voy a responder ahora las preguntas que hice antes. Sí, es posible expresar adecuadamente los “hechos” científicos y presentar las “ideas” con rigor en los centros de ciencia participativa. Pero, ¿ocupan realmente los hechos y las ideas una posición secundaria en relación a todo lo que puede aportar una exposición “táctil”? ¡Probablemente sí!

Corretear, probar y tocar

Toda empresa que ofrece una experiencia docente no sólo utiliza las mejores herramientas a su disposición, sino que, además, las emplea en aquello que haga mejor. La escuela dispone de un surtido muy limitado de recursos didácticos, pero habiéndose convertido el aula (maestro, pizarra y libros de texto) en el núcleo central de nuestras experiencias de aprendizaje, consideramos que es la norma. Los otros medios nos parecen, si no sospechosos, por lo menos peores. He oído a maestros preguntar: “¿Cómo se puede saber si aprenden algo durante la visita al centro científico?” A esta pregunta podríamos contraponer otra: “¿Cómo se puede saber si aprenden algo durante las horas de clase?”

Nuestras observaciones en el centro científico de Toronto, Ontario, corroboran que los jóvenes corretean por todo el centro, ensayando una cosa, tocando otra, haciendo sonar una tercera. Pero, como ocurre con los regalos de Navidad, generalmente acaban por centrar su atención en algo que les gustó durante su primera exploración,

a lo que dedican cierto tiempo antes de pasar a la siguiente experiencia. Los adultos parecen llegar con ideas preconcebidas y se desplazan menos. O quizás lo que sucede es que expresan su interés de forma más tranquila, menos excitada que la de los jóvenes.

Los principios (los llamados hechos) que sirven de base a la exposición, pueden describirse en cierta medida con gráficos. Es mejor utilizar la palabra "gráfico" en lugar de "rótulo", ya que su propósito no debe limitarse a una simple descripción; al contrario, ha de ser vívidamente descriptivo y, a menudo, formar parte integrante de la exposición.

En mi opinión, es más importante todavía que los empleados del centro

estén dispuestos (se hallen deseosos y sean capaces de hacerlo) a explicar y hacer demostraciones. En el Ontario Science Centre y en el Science North de Sudbury, Ontario, estos empleados son personas que aman la ciencia con pasión y saben tratar al público. Su cometido consiste en hacer demostraciones, responder a las preguntas y, sin volverse demasiado insistentes, promover el diálogo con los visitantes sobre temas científicos. Junto a los creadores, los diseñadores y los constructores, forman el equipo que proporciona al público una experiencia docente por conducto de la exposición.

Enigmas topológicos llaman la atención de los niños en el "circo" de un centro de ciencias de Ontario.



Nuevas experiencias

¿Qué nuevas experiencias se ofrecen en los museos de ciencias? Los parques científicos al aire libre son ya populares en algunas partes del mundo. No hemos de temer al frío y sus efectos. La acción de las temperaturas bajas en los materiales y en nosotros mismos, el aislamiento, la congelación diferencial, la dinámica del esquí, los efectos de la presión en el hielo. . .

Que yo sepa, el ambicioso proyecto de hacer de la ciudad de Nueva York el objeto mismo de un experimento científico no ha dado resultado. Sin embargo, vale la pena tener en cuenta la idea: se trata, simplemente, de utilizar los acontecimientos y actividades de una ciudad para presentar ideas y principios científicos: virajes y circunvalaciones, edificios en construcción, paneles transparentes en escaleras mecánicas, medidas de la deflexión de los edificios, pruebas (con un estetoscopio) debajo de las aceras, etc. Todo ello ofrece oportunidades muy atractivas y supongo que con un gasto razonable.

Es posible que el proyecto fracasara por no disponer de un foco central bien delimitado. Los centros científicos de Ontario tienen programas activos al exterior: visitas a escuelas lejanas, presentación de "circos científicos" en arterias comerciales, exposiciones en locales públicos u organización de campamentos científicos. Pero todas estas actividades tienen un centro común de coordinación, que creo indispensable para obtener resultados.

Mientras escribo el presente artículo el Ontario Science Centre inaugura la exposición *MindWorks* ("El

funcionamiento de la mente"), que se presenta como "una exposición especial sobre la ciencia de la naturaleza humana". La mayor parte de esa exposición, preparada bajo los auspicios de la American Psychological Association, se exhibirá en varias ciudades de América del Norte. Probablemente se trata de la primera tentativa común de presentar el tema "psicología" mediante una exposición interactiva.

Mientras que las ciencias sociales se esfuerzan por alcanzar la exactitud en sus disciplinas, las ciencias físicas aceptan la intrínseca imposibilidad de la precisión en lo que tratan de observar. Los centros científicos suelen estar orientados principalmente a la física clásica, newtoniana y cartesiana, cuya comprensión cuenta con las bases necesarias. ¡Pero las incertidumbres han de exponerse también! Como también se han de presentar los fenómenos, aunque sólo sea para rechazarlos, que parecen situarse al margen de lo que hoy día entendemos por ciencia. Si no explorásemos esos fenómenos, la ciencia se convertiría en una lengua muerta.

Y aquí es donde abandonamos al Sr. Thomas Gradgrind. Porque lo que debe investigarse no es aún un hecho, aunque la idea de la investigación misma surge de nuestros conocimientos y experiencias previas. Y ahí es donde los centros de ciencia tienen que dar pruebas de imaginación, no sólo procediendo a investigar en los nuevos mundos de las ideas, sino también organizando exposiciones que inciten a los demás a compartir el gozo y el desafío de la investigación. ■

En Lyon (Francia): ¿De Museo de las Misiones a Instituto del Mundo Negro?

Alain Derbier

Es muy difícil que un museo no refleje las actitudes y los valores dominantes en su época. Por supuesto ello, no le impide evolucionar, antes al contrario. Ejemplo de tal evolución, en este artículo se describe el que ayer fue Museo de las Misiones, hoy es el Museo Africano y mañana (¿por qué no?) el Instituto del Mundo Negro. Artífice de la última etapa y en la actualidad director de este museo en pleno desarrollo, el autor es miembro de la Sociedad de las Misiones Africanas y ha vivido dieciséis años en Côte d'Ivoire.

Incluso antes de que las naciones europeas se lanzaran a la conquista colonial del África negra, las iglesias cristianas habían emprendido la evangelización del continente. En efecto, respondiendo a la vocación universalista de su credo, los misioneros habían seguido a los mercaderes que, a partir del siglo xv, se aventuraron en las costas africanas. Pero, exceptuado el caso del reino del Congo (cuyo rey Alfonso I ya se había convertido en el siglo xvi), esos intentos no tuvieron consecuencias, tanto por problemas de adaptación material como por el contexto sociopolítico que hacía poco creíble una religión asociada en mayor o menor medida a la trata de esclavos.

A partir del siglo xix cambió la situación. La abolición de la trata y luego de la esclavitud en las colonias de América y del Océano Índico puso fin a la situación, por lo menos ambigua, de las iglesias. Por otra parte, las exploraciones de Mungo Park, Livingstone, y otros, que habían revelado muchos misterios, hacían pensar en una penetración más fácil. En la misma época la Iglesia Católica tuvo en Francia un

renacimiento espectacular y hacia mediados del siglo surgieron muchas congregaciones, algunas de las cuales se especializaron en las misiones en el extranjero.

De esta manera nació la Sociedad de las Misiones Africanas (SMA), fundada en Lyon en 1856 por Monseñor de Marion Brésillac. A medida que el personal de la Sociedad fue aumentando, Roma confió a la SMA, sucesivamente, los territorios de Dahomey, Nigeria Occidental, la Costa de Oro, Togo, Côte d'Ivoire y Liberia. Los superiores de este instituto concibieron muy pronto la idea de crear un museo para mostrar al público "objetos cotidianos ajenos a nuestras costumbres". En 1863 llegaron las primeras cajas de Dahomey y el museo se puso en marcha.

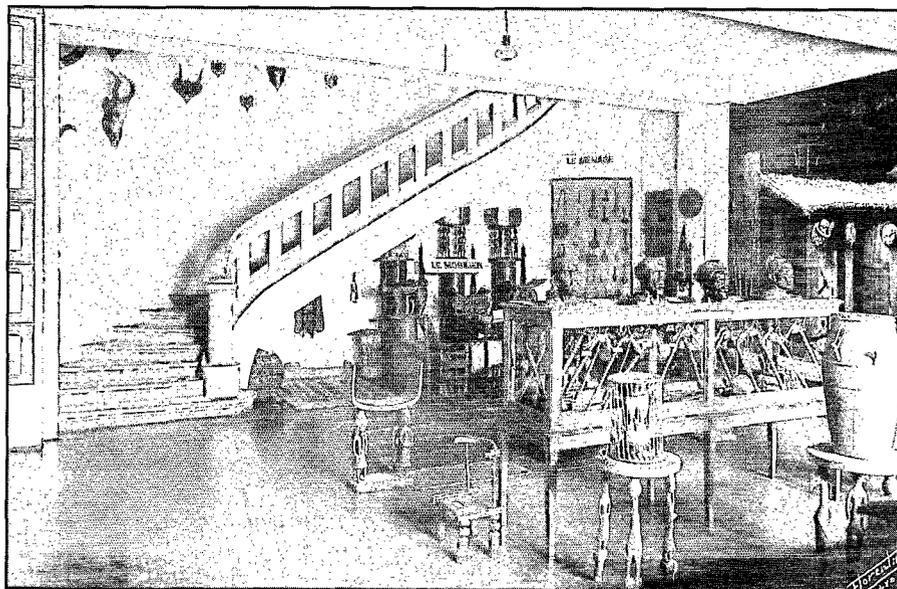
Hasta 1927 el Museo de las Misiones Africanas de Lyon se presentó como un gabinete de curiosidades muy al gusto de la época. Algunas vitrinas instaladas en los salones de la casa matriz presentaban varias decenas de objetos relacionados sobre todo con la vida cotidiana. En ese entonces no se

Una forma de presentación que...



Fotos cortesía del autor

... es sustituida por otra.



pensaba en el arte africano y mucho menos en la etnografía. El objetivo de los misioneros era ante todo atraer la curiosidad del público que no sabía nada de esas tierras lejanas y estimular su generosidad para financiar “su obra civilizadora”. En realidad, el ideal de los fundadores, cuya ambición era convertirse en “negros entre los negros”, se vio muy perturbado por un poder colonial que consideró a los misioneros colaboradores útiles para ampliar su influencia cultural.

En los años veinte, el museo franqueó una etapa importante por ser una época de gran efervescencia cultural en el mundo occidental. Los artistas modernos habían “descubierto” el arte negro, que figuraba en numerosas exposiciones, y la música afroamericana estaba muy de moda. Es la época en que las grandes potencias coloniales se esforzaban por tranquilizar al público, traumatizado por la Primera Guerra Mundial y la crisis económica, y magnificaban la obra realizada allende los mares, obra sin duda “civilizadora”, pero también llena de pro-

mesas para la posteridad de la metrópoli. Por último, hubo otro acontecimiento determinante en la evolución del museo: la exposición misionera de Letrán que tuvo lugar en Roma en 1925. El Papa Pío XI quiso que se celebrara esa exposición por dos razones esenciales: hacer un balance histórico de la obra de las misiones católicas que reavivara el interés entre los fieles y justificar la obra evangelizadora de la Iglesia, atacada por las nuevas teorías de las ciencias humanas, haciendo frente a los detractores en su propio terreno o sea el de la etnología.

Después de esa manifestación, muchos objetos del mundo entero enviados por los misioneros quedaron en Roma para constituir el Museo Etnográfico Vaticano. No obstante, la SMA pudo hacer llegar un cierto número de ellos a Lyon, lo que justificó la renovación total del museo. En 1927 las colecciones fueron instaladas en locales concebidos especialmente para ellas. ¡Por fin había un museo digno de ese nombre!

Luces y sombras

En 1931, al presentar su informe a la Asamblea General de la Congregación, el Padre Chabert, superior general, escribió lo siguiente a propósito del museo: "Las colecciones expuestas están destinadas a hacer conocer mejor nuestras misiones y los pueblos que hemos evangelizado. Más tarde serán de utilidad para todos los que se ocupan de las ciencias relacionadas con las misiones. El interés científico de este museo no puede escapar a nadie; por consiguiente (...) hacemos un llamamiento a cada uno de vosotros para que nuestra sociedad adquiriera el renombre científico que necesita en Europa".

Es pues evidente que el Museo de las Misiones Africanas asume una función doble: promover la imagen de la SMA y ofrecer a los investigadores un instrumento de trabajo científico que permitiera acercarse a las culturas africanas. En este objetivo volvemos a encontrar las motivaciones expresadas algunos años antes por el Papa Pío XI.

En la práctica, el museo trata a tres niveles diferentes ciertos temas de los que no está ausente el exotismo. El primer nivel reúne una pequeña colección de antigüedades egipcias y diversas producciones artesanales que ilustran la vida cotidiana en el África Negra. El segundo nivel está dedicado a las ciencias naturales: animales disecados y productos de la agricultura. El tercer y último nivel evoca la religión tradicional a través de las máscaras, las estatuas y otros accesorios del culto. El estilo de los comentarios responde mucho al gusto de la época. Al mismo tiempo que se trata de ofrecer una imagen positiva del hombre negro, no se

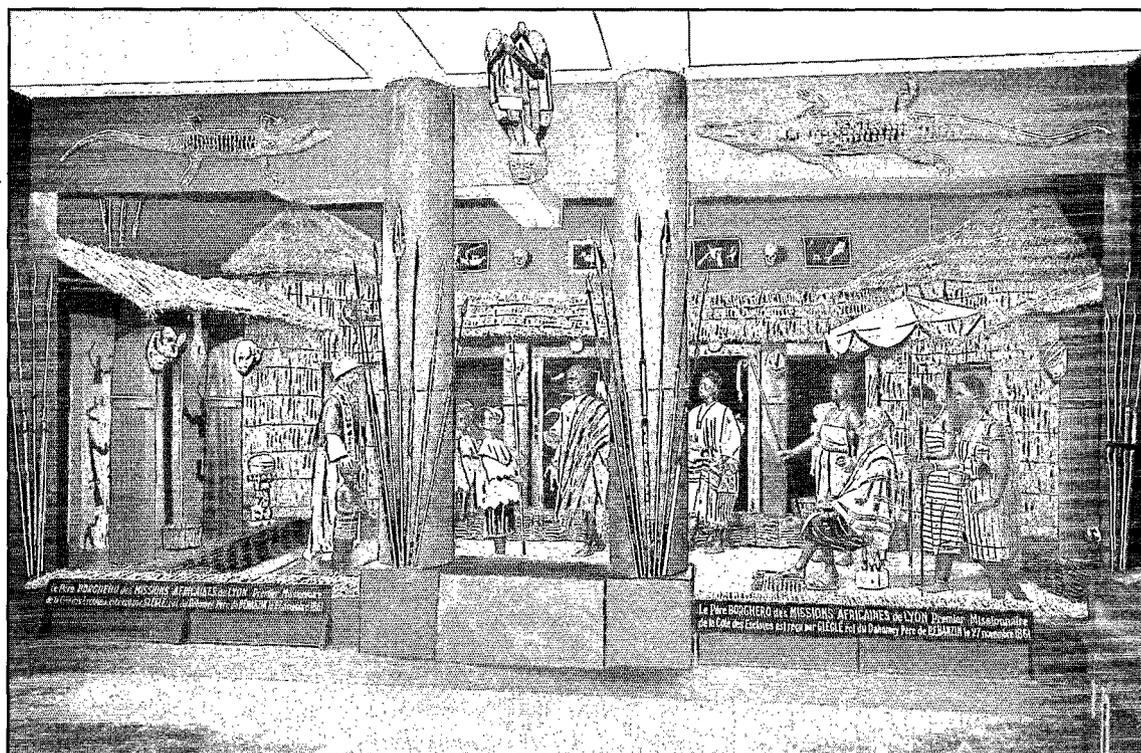
pierde la oportunidad de destacar ciertos aspectos negativos de su cultura y de su medio de vida, como para justificar mejor la necesidad de las empresas colonial y misionera que pretenden ser portadoras del progreso económico y social.

Así, el comentario de un diorama que presenta el templo de las serpientes fetiches, situado al lado de la catedral de Ouidah (Dahomey) dice lo siguiente: "Mientras que éste se sumerge en la sombra venenosa de un ficus gigantesco, aquélla eleva en el azul de un cielo claro su fachada inundada de sol. Es una imagen simbólica cuyo sentido aparece claramente: la Iglesia, madre de la verdad, lleva la luz a los que dormían en las tinieblas de la muerte".

Hoy, esa concepción museográfica y ese análisis de la cultura africana tal vez nos irrite o nos haga sonreír. Por supuesto, todo ello debe considerarse en el contexto de una época, lo cual, si no lo justifica, nos permite comprenderlo mejor.

Durante cincuenta años no se produjo el menor cambio en el museo. Por falta de personal, el único empleado permanente era un guardián. El museo se convirtió en un lugar polvoriento en todos los sentidos. Sin embargo, la mentalidad evolucionó poco a poco. El avance de la historia dio lugar al surgimiento paulatino de las élites africanas y desembocó en la independencia. La propia Iglesia Católica se transformó y el Concilio Vaticano II consagró el reconocimiento de los valores propios de cada cultura. La SMA no podía mantenerse al margen de este movimiento y sacó de él las consecuencias apropiadas para su museo.

Antes de la modernización: un diorama que representa la llegada de un misionero.



Cuatro mil visitantes en 1989

En 1975, después de haber pensado en varias soluciones, una de las cuales era la repatriación de los objetos a sus países de origen, la congregación decidió conservar el museo y renovarlo totalmente. Las colecciones zoológicas, que se hallaban en un estado lamentable, fueron suprimidas, de igual manera que la colección egipcia, que se depositó en el Museo Municipal de Grenoble. También se suprimieron los dioramas que ilustraban las actividades de los misioneros y se tomó la audaz decisión de crear un museo de artes y tradiciones populares del Africa Negra.

La concepción de lo que sería el Museo Africano de Lyon se confió a un escultor, amigo de la SMA. Este organizó la exposición permanente si-

guiendo una progresión lógica que, utilizando el espacio de los tres niveles, permitía evocar sucesivamente la vida cotidiana, la vida social y la vida religiosa tradicional. El espacio interior de las vitrinas se aprovechó con inteligencia gracias a la suspensión de los objetos, lo cual evitó la monotonía de la colocación en anaqueles. La realización técnica estuvo a cargo de un miembro de la congregación. Así se redujeron los costos, sufragados enteramente por la SMA, lo cual tuvo sin embargo, el inconveniente de hacer más largos los trabajos. En febrero de 1979, finalmente, el museo volvió a abrir sus puertas al público. Desde entonces, cuatro miembros de la congregación se han sucedido en la dirección del museo, asistidos por un cofrade de cierta edad que se ocupa de

recibir a los visitantes y de acompañarlos en las visitas guiadas.

Como aún pesa su pasado de “museo de las misiones” y como sigue siendo un establecimiento muy especializado, el Museo Africano no atrae a grandes multitudes. Sin embargo, desde hace algunos años, el promedio de visitantes aumenta sin cesar: en 1989 llegó a 4.000, el 58% de los cuales eran alumnos de escuelas. Muchos docentes comprendieron muy bien el interés pedagógico del museo que, en lugar de utilizar el enfoque estético de la mayoría de las instituciones de ese tipo, propone un descubrimiento de la civilización cotidiana de los pueblos africanos. Es legítimo extasiarse ante una obra maestra de la cultura baulé pero, a nuestro juicio, el no pasar de la pura emoción estética equivale a limitar la comunicación con el artista. En efecto, creemos que el arte africano no es sólo el fruto del genio de un individuo sino la expresión de toda una comunidad y de una tradición secular, y que el artista, en últimas, no es sino el genial traductor de la necesidad expresada por la sociedad a la cual pertenece.

Lo que nos proponemos es precisamente superar el objetivo formal, o más bien darle la palabra, puesto que tiene algo que decir más allá de su seducción intrínseca y posee un alma que es como el reflejo del alma de todo un pueblo. Así pues, puede convertirse en el mediador entre culturas diferentes y contribuir de ese modo a acercar a los seres humanos. En esa perspectiva, es obvio que todo objeto merece ser mostrado, sea cuales fueren sus cualidades plásticas, ya que un simple azadón o una modesta red de pesca encierran tanto sentido como la más expresiva de las máscaras.

La difusión de la cultura africana

El Museo Africano de Lyon ha ido saliendo poco a poco del anonimato y promete tener un futuro mejor. Sin embargo, las perspectivas inmediatas son más bien sombrías. Como el museo se autofinancia con el precio de las entradas que es muy modesto, sus medios son forzosamente limitadísimo y la organización de una o dos exposiciones temporales cada año es casi una hazaña. Más grave aún es el problema del personal. Es urgente confiar las actividades y la administración del museo a profesionales contratados a largo plazo, pero ello requiere medios que la SMA simplemente no tiene. Se van a iniciar gestiones con instituciones locales y con la empresa privada para tratar de resolver el problema de la autofinanciación.

En efecto, sería lamentable para la imagen de la congregación pero también para la presencia de Africa en Lyon, cerrar pura y simplemente el museo. Desde hace más de un siglo nos hemos dedicado a difundir el conocimiento de los pueblos africanos en nuestra región y consideramos más necesario que nunca ofrecer al público la posibilidad de abrirse a una cultura diferente de la suya. Sinceramente, la SMA no se considera “propietaria” del museo. Creemos más bien que hemos heredado un buen instrumento de trabajo que incluso hoy día puede ser muy útil. Desde luego, la solución más fácil sería separarnos de las colecciones. No se trata en modo alguno de obtener de ellas beneficios especulativos, pero podríamos confiarlas a una institución que se comprometiera a mantenerlas con el mismo espíritu que nosotros. Tal vez un día lo logremos, cuando

hallemos asociados para crear en Lyon un Instituto del Mundo Negro.

También podríamos prever la posibilidad de restituir los objetos a sus países de origen. Ello estaría justificado con las piezas más importantes pero no con lo esencial de las colecciones. Así, pues, seguimos esperando que se nos ofrezcan los medios para que este museo, más que nunca, continúe difundiendo la cultura africana en Lyon, e incluso más allá de esta ciudad. ■

La "otra" historia

Gerald McMaster

Conservador del Museo de las Civilizaciones del Canadá y artista, Gerald McMaster expone en este artículo sus ideas acerca de la contribución de los museos al diálogo entre los pueblos.

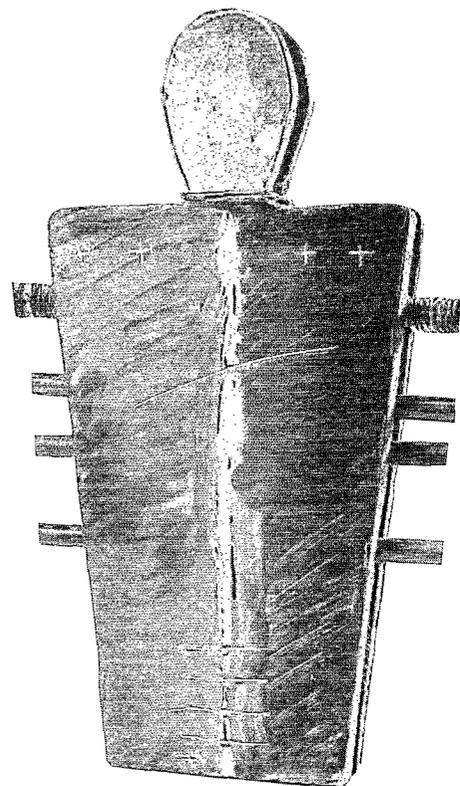
Me crié en las praderas del Canadá, en un territorio delimitado por el Gobierno al que llamaban "Reserva". Perteneczo a la nación Cree de la llanura, llamada Faisán Rojo por el nombre del hermano de mi abuelo, que era jefe de la tribu cuando se firmaron los tratados. A mi gente se le conoce como los Néhiyawuk, los "exactos".

El indígena sufre de muchas desigualdades.

Esta característica ha condicionado en gran medida mi trabajo. Quiero decir con ello que no es mera casualidad que

me ocupe, en tanto que artista y escritor, de los estereotipos sociales, del medio ambiente y del poderío físico, psicológico y espiritual. Mis orígenes no son para mí un obstáculo, sino que me enorgullecen y me inculcan un profundo sentido de mis raíces culturales.

En la práctica de mi vida de artista y de conservador de museo he podido apreciar los cambios que la museografía ha experimentado en el último decenio, como resultado del papel decisivo que han desempeñado los pueblos indígenas en la sociedad canadiense contemporánea, politizando los asuntos que les atañen e interviniendo de modo cada vez más visible en la vida artística y política del país. Se ha creado así un clima de diálogo, respeto, reconocimiento y participación. Todo ello se ha logrado en menos de cuarenta años, a partir del reconocimiento oficial, en 1952, de la libertad religiosa



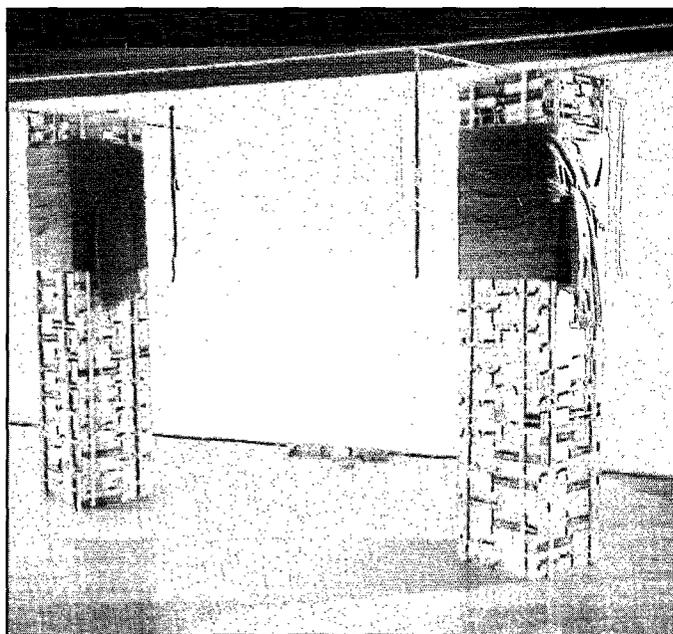
Post-Modern, de Gerald McMaster.
Acrílico sobre madera y alambre.
35×30,5×3,6 cm. Colección del artista.

y cultural de los indígenas del Canadá. Estos cuarenta años han presenciado un proceso de reconstrucción, doloroso pero importante.

Si bien la generación actual ve abrirse ante ella posibilidades inéditas, los problemas políticos y socioeconómicos con que tropezaron las generaciones precedentes persisten desgraciadamente. Los indígenas son aún el grupo social más desfavorecido del Canadá.

¿Qué pueden hacer los museos en los años noventa para mantenerse a la altura de los cambios? ¿Está dispuesto el público visitante a pagar el precio mental y emotivo que ello supone? ¿Desea oír la "otra" historia? ¿O bien seguirán los museos vendiendo su mercancía tradicional, bien presentada?

Los artistas y escritores indígenas, entre los que me cuento, seguimos planteándonos estos interrogantes y desde la perspectiva de 1992 encaramos los cinco siglos venideros como una apuesta en favor de una tolerancia y una comprensión cada vez mayores entre los pueblos. ■



Bark: The Great Tree of Life (*Corteza: el gran árbol de la vida*), de Gerald McMaster, 1990. Directorios telefónicos, clavijas de madera, cintas, tela y cordel. 243,6 cm de altura cada uno. Colección del artista.

Fotos: Gerald McMaster

La holografía en los museos: Una imagen tridimensional

Vladimir B. Markov

La holografía es un procedimiento nuevo que permite registrar y reproducir en forma tridimensional informaciones ópticas. Se le reconocen ahora muchas aplicaciones, por ejemplo en la investigación. La holografía puede ayudar a efectuar pruebas no destructivas, a tratar las informaciones ópticas y a realizar exploraciones médicas y biológicas. En este artículo el Director del Laboratorio de Holografía Aplicada del Instituto de Física de la Academia de Ciencias de Ucrania trata de la utilización de la holografía en los museos y examina sus posibles aplicaciones.

Gracias a la holografía se logran efectos impresionantes en la presentación tridimensional de los objetos. Trataré de describir la experiencia para los lectores de *Museum* que no hayan visto nunca una holografía. En una sala escasamente iluminada, el visitante se encuentra frente a lo que parece ser una fotografía cubierta por una placa de vidrio. Digo que "parece ser" porque se trata de una placa negra, o sea que no tiene ninguna imagen. Si el guía tiene sentido de lo dramático, esperará a que el visitante se sienta perplejo para luego iluminar la placa: el visitante experimenta un sobresalto, pues la imagen "salta" ante sus ojos, como un objeto con sus tres dimensiones. El visitante se siente a menudo tentado, en este punto, de examinar más de cerca la placa de vidrio para cerciorarse de que sólo tiene dos dimensiones.

Como es natural, este método de reconstrucción de una imagen tridimensional tiene numerosas aplicaciones en los campos de la educación y de la cultura. La cuestión ha sido examinada en numerosas reuniones regionales e internacionales; por ejemplo, los seminarios celebrados en 1982 en Sebastopol y en 1984 en Lvov sobre la aplicación de la holografía a los museos, las reuniones sobre exposiciones holográficas dirigidas por el Prof. T. Jeong en Lake Forest (Estados Unidos de América) y el seminario internacional organizado en Kiev en 1989, con la ayuda de la UNESCO, sobre "Holografía en tres dimensiones: ciencia, cultura y educación", al que asistieron científicos y especialistas de dieciséis países.

La holografía, medio de expresión artística

Pero, antes de examinar la holografía en su aplicación museográfica, conviene recordar que varios creadores han hecho de ella un medio de expresión artística, como si fuera el óleo o el mármol del siglo XXI. Esos artistas han construido ilusiones visuales que sólo pueden lograrse con técnicas holográficas, por ejemplo la libre reproducción de varios escorzos, las posiciones de objetos diferentes en un mismo plano, la intersección de imágenes tridimensionales, etc.

Margaret Benyon (Reino Unido) y Harriet Casdin-Silver (Estados Unidos de América) fueron las primeras en utilizar la holografía como medio de expresión artística, inaugurando una vía que han seguido después creadores de Alemania, Canadá, Francia, Japón y los Países Bajos. Las propiedades espectrales y selectivas de la holografía se prestan a la producción de imágenes ricas en colorido, ya se trate de la reproducción óptica de un objeto real, ya de una imagen creada en ausencia de objeto, es decir, una creación resultante de la síntesis de rayos luminosos difractados por el procedimiento holográfico. Ya se han creado mosaicos holográficos y otros elementos de decoración interior por medio de la holografía.

Las holografías artísticas han sido presentadas en diversas partes del mundo. Entre las galerías especializadas cabe citar Light Fantastic de Londres, Holos de San Francisco y Holos Art de Ginebra, además de los Museos de Holografía de Nueva York y París. A gran escala, la holografía ha sido incorporada al diseño urbano. Esto

ocurrió por primera vez en 1978, cuando, en una calle de la capital norteamericana se montaron holografías en una base móvil de modo que pudieran recibir constantemente la luz del día.

Utilizar mejor la capacidad de los museos

Hay en el mundo muchos museos a los que puede compararse con un iceberg ya que sólo muestran una pequeña parte de sus colecciones y tienen el volumen mayor oculto en sus reservas, "por debajo de la línea de flotación". Esta triste situación obedece a diversas causas, entre las que figuran la falta de espacio para presentar las colecciones y la necesidad de hacerlo en condiciones adecuadas de temperatura, humedad, intensidad lumínica, etc. Este problema del carácter "latente" de las colecciones de los museos podría resolverse en parte mediante la creación de exposiciones temáticas donde se combinaran los objetos reales y las réplicas holográficas. La holografía permite resolver muchos de los problemas que plantea la exposición de materiales de difícil obtención o conservación, sobre todo en los países en desarrollo. Desde fines de los años setenta se han organizado en Ucrania exposiciones de holografías de objetos reales. En el Museo Estatal de Historia de Kiev se creó en 1979 la sala de holografías de los tesoros históricos de los museos de Ucrania. Se trata de la primera presentación permanente de holografías que se lleva a cabo en un museo de la URSS y, probablemente, del mundo. Está compuesta de sesenta holografías de unos ciento cincuenta objetos conservados en los principales museos de la Repú-

blica, provenientes de todas las épocas, desde el paleolítico hasta la actualidad. Más tarde se crearon exposiciones similares en ciudades de Ucrania como Lvov, Sebastopol, Yalta, Jharkov, etc.

El lugar ideal para estas presentaciones permanentes son los centros donde un nutrido público de visitantes o turistas las puede visitar. Pero, pensando en las zonas o lugares menos populosos, hemos organizado exposiciones itinerantes integradas por 25 ó 30 holografías montadas en un camión. Esas exposiciones han sido visitadas anualmente por un millón de personas en Ucrania. También se han presentado con éxito en el Canadá, los Estados Unidos de América, Francia, Japón y el Reino Unido.

Tal vez el lector se pregunte qué necesita un museo para crear una holografía. Para llevar a cabo una grabación holográfica adecuada se necesitan materiales fotosensibles especiales y láseres. Respecto de los primeros, existen materiales suficientemente estables en la URSS (PFG-03), los Estados Unidos de América (Kodak), Alemania (Agfa-Gevaert) y el Reino Unido (Ilford). La URSS, los Estados Unidos y otros países producen láseres adecuados, de helio-neón, argón y criptón. Mediante los láseres y los materiales fotosensibles es posible producir holografías aceptables de hasta 100 x 80 cm con un campo de profundidad aparente de hasta 1 m. El costo de las holografías se ha ido reduciendo hasta un nivel razonable; si se produce en cierta cantidad, cada holografía de 30 x 40 cm cuesta unos 200 dólares. Evidentemente, cuanto mayor es el tamaño y menor la cantidad, el costo aumenta.

¿Es peligrosa la holografía?

Habida cuenta de sus ventajas y posibilidades, ¿por qué la holografía no ha sido adoptada en mayor medida por la comunidad museológica? Cabe pensar que ello obedece a varios factores. Por una parte, los museólogos han preferido mostrarse indiferentes ante una técnica que podría revolucionar su profesión. Por otra, se tiende a pensar que la holografía requiere una técnica muy complicada, accesible sólo a unos pocos. La simple palabra "láser" se asocia con la emisión de radiaciones que podrían dañar o destruir los objetos. Hay que afirmar francamente que todo esto es falso. La iluminación necesaria para efectuar una holografía no pasa de 0,3 mW por cm² si se usan poderosos láseres de gas. Al realizar una grabación holográfica la variación térmica no supera 0,1 C.°, lo que es evidentemente inferior a la oscilación diaria de la temperatura del museo. Cabe esperar que el tiempo y la experiencia disipen estos temores.

La holografía artística y la utilización de holografías en las salas de exposición son dos de las principales aplicaciones museológicas de esta nueva técnica, apropiada para grabar y reproducir información visual. La tercera es su utilización para analizar el estado de los objetos, elegir materiales para su restauración, determinar el tipo de restauración que requiere y medir el objeto sin tocarlo, gracias a la correlación de imágenes. Podríamos decir que este tercer grupo de aplicaciones de la holografía transcurre "entre bambalinas".

Citemos algunos ejemplos. Gracias a la interferometría holográfica se han detectado fallas en el *San Juan Bautista*,

la estatua de Donatello, en el cuadro *Santa Catalina* de Piero Francesco Fiorentino, en un fresco del Kremlin de Moscú y en antiguos objetos de cerámica. Por medio de la interferometría holográfica "de centelleo" se han podido descubrir los puntos donde hace cientos de años se efectuaron reparaciones en la famosa estatua ecuestre de Marco Aurelio. Un método similar ha sido empleado para estudiar la erosión sufrida por objetos históricos.

En los museos la holografía se utiliza también para el registro de los objetos, problema crucial que en la actualidad se plantea a los especialistas. En este punto se recurre cada vez más a la informatización y a las redes informatizadas.¹ Los sistemas de almacenamiento que combinan la informática y la holografía parecen abrir perspectivas interesantes. Gracias a la holografía se puede acrecentar considerablemente la densidad de la información, en el sentido más literal del término, sobre todo si se utilizan microholografías. En una sola placa holográfica de 15×15 cm es posible registrar unas diez mil microholografías; se trata pues de un sistema muy compacto. Conviene tener presente que, gracias a la mayor cantidad de información que se obtiene de un objeto cuando se añade su descripción holográfica, se reduce considerablemente el margen de error al utilizar esa información. Los sistemas microholográficos de almacenamiento de la información tienen otras ventajas; por ejemplo, no requieren los costosos elementos de proyección que se necesitan en el caso de las microfichas. Cuando se establece un buen sistema holográfico de este tipo, la holografía restituye la imagen del objeto en

la pantalla sin necesidad de otros elementos ópticos. Incluso es posible construir un sistema que no requiera iluminación especial para leer la información; en tal caso no se necesita un láser en la fase de recuperación de la información.

Liberar los tesoros escondidos

Con esto no queremos decir que se hayan resuelto todos los problemas con que tropieza la utilización de la holografía en los museos. En especial, aún hay mucho que mejorar en la producción de holografías en color de alta fidelidad con destino a las exposiciones; en varios laboratorios especializados se está trabajando en este sentido y los resultados se han estudiado en reuniones regionales e internacionales.

A mi juicio, en los museos se ha procedido hasta ahora con excesiva timidez en una de las aplicaciones más importantes de la holografía: el intercambio internacional de exposiciones holográficas. En 1989 tuvo lugar en York (Reino Unido) una experiencia de vanguardia al respecto: la exposición *Treasures Trapped in Light* (Tesoros atrapados en la luz), preparada por especialistas del Instituto de Física de la Academia de Ciencias de Ucrania en cooperación con el York Archaeological Trust y con la participación de cuatro importantes museos de Ucrania (el museo Estatal de Historia de la República, el Museo de Tesoros Históricos de Ucrania, el Museo Arqueológico de la Academia de Ciencias de Ucrania y el Museo Histórico de Kiev). Las iniciativas de este tipo deberían multiplicarse.

Deseo formular la propuesta de que, con los auspicios de la UNESCO y

del Consejo Internacional de Museos, varios países de diferentes partes del mundo creen una exposición holográfica verdaderamente internacional sobre un determinado periodo y/o un tema de interés común, por ejemplo el oro en la Edad Media, que pueda interesar a Europa, Asia, Africa septentrional, América Latina y tal vez también a otras regiones. Si, por ejemplo, participaran cinco museos de países diferentes, aportando cada uno diez objetos, tendríamos una exposición integrada por 50 holografías. Se harían entonces diez copias, dos para cada museo, de modo que pudiera presentar la exposición en su sede al mismo tiempo que haría circular la otra copia en su país y en los países vecinos. Y todo ello sin que fuera necesario sacar ni una sola pieza del refugio seguro de "su" museo. Nuestro laboratorio de Holografía Aplicada puede encargarse de efectuar las grabaciones holográficas en los casos en que ciertos museos no puedan hacerlo.

Los lectores que deseen comentar esta propuesta o, simplemente, recibir más información sobre las aplicaciones de la holografía en los museos, pueden escribirme al:

Laboratory of Applied Holography
Institute of Physics
Prospect Nauki 46
252650, Kiev
RSS de Ucrania
Fax: (044) 212 48 12
Tel: (044) 212 21 58 ■

1. Véase el artículo de L. Y. Nol en *Museum*, n.º 162.

Electrografía y mecenazgo

Christian Rigal

Cuando una nueva modalidad artística surge gracias a una máquina, es normal que el fabricante de la máquina se interese por esa modalidad. En todo caso, es lo que ha ocurrido recientemente con motivo de la creación en España del Museo Internacional de Electrografía, cuyo fundador y codirector nos ha enviado el siguiente artículo. Resulta claro, por cierto, que el mecenazgo de las corporaciones plantea más inquietudes que las tratadas por el autor, inquietudes que serán consideradas en el ICOM 92 y en los próximos números de Museum.

Say Cheese (*Sonría*), obra electrográfica de Cejar.



Foto © Cejar.

El arte electrográfico consiste en utilizar la electrocopiadora con un objetivo distinto del suyo propio a fin de crear obras originales. Cabía esperar que los fabricantes de copiadoras prestaran atención particular a ese objetivo, pero no ha sido así, si se exceptúa la sociedad Canon España.

El mecenazgo que Canon España ha ofrecido al Museo Internacional de Electrografía (M.I.D.E.) en Cuenca, España, no parece pues atenerse a la norma. Sin embargo, tal decisión responde a una política a largo plazo: desde hace años Canon España ha manifestado su interés por el arte electrográfico mediante importantes compras de obras, la concesión de becas de estudio a electrografos y la participación en la Segunda Bienal Internacional de Electrografía de Valencia y en la publicación de la obra escolar *Los seminarios de electrografía*.

Por eso, apenas se formuló el proyecto de fundar el M.I.D.E., pensé en la posibilidad de recabar el apoyo de esa empresa. Sus dirigentes, presentes en la ceremonia de inauguración del museo, quedaron positivamente impresionados por su organización y sus colecciones, y acce-

dieron inmediatamente a la petición que les habíamos hecho. De acuerdo con nuestros deseos, el mecenazgo de Canon España asume dos formas: El préstamo de materiales y la subvención.

La empresa prestó gratuitamente al museo veintidós máquinas. El préstamo, renovable anualmente, comprende los elementos siguientes: una computadora, dos impresoras, tres telecopiadoras y dieciséis copiadoras. Entre estas últimas figuran los modelos de más calidad y más perfeccionados, tales como la copiadora láser en color y la copiadora de chorros de burbujas con la cual pueden realizarse carteles en color a partir de diapositivas (los elementos fungibles se facturan a precio de costo). Gracias a Canon España el M.I.D.E. posee actualmente el taller más importante del mundo en materia de arte electrográfico.

Por su parte, la subvención anual asciende a tres millones de pesetas (aproximadamente 30.000 dólares). A esta subvención Canon España decidió por iniciativa propia añadir el 5% de todos los ingresos anuales que la sociedad obtiene con la venta de material y productos fungibles a la Universidad de Castilla-La Mancha, de la que depende el M.I.D.E. Como esos ingresos son considerables (la Universidad posee ya su propio taller de creación electrográfica), la subvención se incrementará aproximadamente en un millón de pesetas (aproximadamente 12.000 dólares).

Un tercio de la suma global recibida por el museo se dedicará a proyectos de creación de obras. Con las otras dos terceras partes se podrán ofrecer becas a artistas o historiadores del arte de diversos países a los que se invitará a pasar tres meses en Cuenca. Según los casos, podrán utilizar las máquinas del taller o consultar los archivos y la colección de mil obras que posee el museo.

La generosidad de Canon España ha permitido poner en la práctica nuestra nada ortodoxa concepción de la función que debe desempeñar el Museo Internacional de Electrografía, a saber, la de ser un centro viviente de creación artística al mismo tiempo que un establecimiento tradicional donde se conservan y exponen obras de arte. ■

La tecnología audiovisual: Sí, pero...

Jennifer Schuessler

Los museos con pocos medios suspiran por conseguirla; otros más adinerados no saben qué hacer con toda la que tienen. La tecnología audiovisual no despierta, ni mucho menos, la unanimidad de los profesionales de los museos de todo el mundo. Qué utilidad ofrece y cuáles son sus límites en los museos es el tema que a continuación analiza, junto con otras cuestiones conexas, Jennifer Schuessler, actualmente en período de prácticas en Museum. Su estudio está basado en investigaciones realizadas por la redacción de la revista y por quienes la precedieron en su actual trabajo.

Los visitantes de un museo de París permanecen absortos ante una extraña escultura en cuyo interior hay una pelota y agitan frenéticamente los brazos para conseguir que el artefacto resoponda con unos ruidos chirriantes previamente grabados. Los visitantes del Palacio de Queluz, en Lisboa, “reviven el siglo XVIII”, gracias a conciertos de música de la época y a festines improvisados con platos de ese periodo, recordando así las ganas de acudir a exposiciones más tradicionales. En museos desperdigados por todo el planeta, los visitantes recorren las exposiciones con auriculares y se detienen obedientemente ante los objetos a los que su guía electrónico ha decidido dedicar un comentario más amplio.

Estas escenas características de los museos del siglo XX dejarían estupefactos a los fundadores de los primeros museos de Occidente (la *Kunstammer* nórdica del siglo XVII y la Academia Etrusca de Toscana del siglo XVIII, por ejemplo), cuyas exposiciones de objetos raros eclécticamente reunidos se dirigían básicamente a un solo sentido, el de la vista. Si, como el sentido común indica, es más probable que un objeto o una exposición que apelen a más de un sentido dejen una impresión más duradera, los museos actuales absorben la atención del público más que los de siglos pasados. Mientras que en los catorce museos de un país en desarrollo como Angola sólo existe una sección audiovisual, los recursos tecnológicos de los países industrializados están proliferando de manera espectacular. El porcentaje del presupuesto que muchos museos dedican a actividades “no tradicionales” crece sin cesar, gracias a lo cual hay grandes mu-

seos que organizan exposiciones, tanto permanentes como temporales, cada vez más complicadas y que combinan todos los elementos posibles, desde meras grabaciones sonoras a proyecciones en pantalla gigante e instalaciones interactivas informatizadas, todo ello con miras a producir una “experiencia total”.

Por muy impresionante que sea esta explosión audiovisual, con el “ruido y la furia” que la acompañan, plantea cuando menos dos series de interrogantes sobre la posibilidad y la conveniencia de esa “experiencia total” producida electrónicamente. La primera guarda relación con los límites técnicos de la tecnología audiovisual aplicada a los museos. ¿Con qué frecuencia los aparatos simplemente no funcionan y qué sucede en tal caso con las exposiciones que dependen de los elementos audiovisuales? La segunda tiene que ver con la posibilidad de que los aparatos funcionen demasiado bien y que, por lo tanto, no dejen a los visitantes prácticamente nada que hacer. ¿En qué momento los elementos auxiliares audiovisuales, cuya finalidad consiste en vivificar el museo, anulan su propia capacidad de comunicación y lo reducen, en definitiva, a una simple atracción más a la vera del camino?

Para tratar de responder a estas preguntas es menester no sólo analizar la tecnología audiovisual empleada en los museos y, además, las relaciones más generales que existen entre los museos y la tecnología audiovisual. En este resumen forzosamente superficial de un problema sumamente complejo, empezaremos por analizar los diversos tipos de tecnología audiovisual empleados en los museos y por determinar hasta qué punto parecen ser, o no,

eficaces. A continuación examinaremos algunas de las formas de la tecnología audiovisual con las que los visitantes se encuentran en los museos, pero cuyo objetivo pretende ser el de prolongar la influencia de los museos en el "mundo real", más allá de sus muros. Por último, estudiaremos las relaciones que existen y las que podrían existir entre los museos y las instituciones culturales de ese "mundo real" (concretamente, los parques temáticos y la televisión), que se basan enteramente o en gran medida en la tecnología audiovisual.

Los "rótulos parlantes"

Los documentales, las videocasetes y las audiocasetes son las formas más difundidas de tecnología audiovisual en los museos. Además, suelen ser las menos integradas en las exposiciones, pero, al mismo tiempo, las menos ajenas a un museo tradicional. Si se emplean bien, esos "rótulos parlantes" pueden mejorar considerablemente la comprensión y apreciación por parte de los visitantes de los objetos expuestos, al combinar el sentido del oído con el de la vista o al presentar materiales de fondo (música o noticiarios, por ejemplo) que ni la palabra escrita ni las imágenes fijas pueden transmitir.

Ahora bien, de una investigación sistemática realizada para *Museum* sobre las tecnologías audiovisuales aplicadas en once museos de París se desprende que pueden plantearse problemas técnicos complicadísimos. Un caso asombroso es el de los visitantes que se quedaban al final de la exposición para asistir a la proyección de una cinta de vídeo y que permanecían varios minutos ante una pantalla de televisión en

blanco. Informado un funcionario del problema se limitó a decir con la mayor naturalidad: "Supongo que alguien habrá robado otra casete. Todos los días roban tres o cuatro, y una vez se llevaron hasta el aparato de vídeo". Cabe preguntarse cómo conseguían los visitantes pasar con una casete delante de los vigilantes, por no hablar de los que se llevaron el aparato. Con el dineral que cuesta reparar o reemplazar los aparatos averiados, estropeados a propósito o escamoteados (y la carga de trabajo extraordinaria que suponen las reparaciones para el personal) es evidente que el costo real de la tecnología audiovisual puede superar con mucho la inversión inicial.

Incluso cuando los aparatos funcionan bien y los visitantes tienen la delicadeza de no estropearlos, si las presentaciones audiovisuales han sido mal concebidas pueden exasperar tanto al personal como al público. Del mismo modo que un comentario grabado puede contribuir a la fluidez de la circulación de los visitantes en una sala de exposiciones abarrotada, unas pantallas de vídeo y unas instalaciones informatizadas mal situadas pueden originar graves embotellamientos y una contaminación sonora insoportable. Además, las presentaciones audiovisuales, por bien planificadas que estén y por muy bien que funcionen, pueden presentar otros problemas inherentes a la tecnología misma. Así, por ejemplo, muchas veces la documentación audiovisual dificulta, cuando no imposibilita, que los visitantes se detengan y reflexionen sobre los propios objetos o acerca de lo que sobre ellos se les está diciendo. La tecnología interactiva que permite a los visitantes pararse y reanudar la marcha cuando lo desean,

trata a menudo la información muy a la ligera y hasta puede suceder que hacer preguntas resulte prohibitivamente caro o incluso imposible. Así pues, al pensar en las instalaciones audiovisuales, los profesionales del museo deben tener en cuenta las limitaciones financieras y técnicas de su institución y los límites intrínsecos de la tecnología disponible.

¿La ocupación del templo por los mercaderes?

Es frecuente que los materiales audiovisuales no sean meros documentos secundarios que explican y sitúan el contexto de otros objetos, sino que se presentan a su vez como objetos con valor histórico, cultural o estético propio. Si bien es cierto que los proyectores de películas, las cámaras y otros aparatos pueden ser expuestos por sí mismos, y en ocasiones lo han sido, también es cierto que con más frecuencia los sonidos electrónicos, las imágenes y las sensaciones que producen constituyen el centro de la atención de un museo. Podríamos citar innumerables ejemplos al respecto, desde los filmes publicitarios de los años cincuenta proyectados en el Musée de l’Affiche et de la Publicité de París a las reproducciones de chirridos, bufidos y silbidos que podrían amenizar una exposición sobre las estaciones ferroviarias del siglo XIX o las exposiciones interactivas sobre la electricidad y otros fenómenos similares en los museos de ciencias del mundo entero.

El argumento de más peso en favor de la utilización de este tipo de elementos audiovisuales en los museos no dedicados a las ciencias consiste en afirmar, claro está, que los sonidos y las

imágenes electrónicos constituyen algunas de las obras de arte más importantes de este siglo y que pueden servir para evocar lo que la gente veía y oía siglos antes de que se inventaran el cine y las grabaciones sonoras. Los puristas aferrados a la idea de que el museo es una especie de templo pueden negarse a permitir que penetren en su santuario anuncios, películas publicitarias, efectos especiales (tal vez inspirados por esas películas) y demás productos de los “mercaderes”. Ahora bien, si un museo pretende ocuparse seriamente y exhaustivamente del patrimonio cultural y artístico del siglo XX no puede ignorar totalmente las formas artísticas audiovisuales, aunque evite un empleo más generalizado de las demostraciones audiovisuales y de las técnicas documentales.

Más allá del “templo”...

Los “rótulos parlantes” que describen los objetos expuestos y los materiales audiovisuales que son en sí mismos objetos de exposición asientan firmemente las tecnologías y los productos audiovisuales en el interior del recinto del museo. ¿Cabe, con todo, que los museos utilicen también los materiales audiovisuales para expandirse, para establecer vínculos más directos y duraderos con el mundo que está más allá del “templo”? La venta de videocasetes y de cassetes sonoras, de diapositivas, de juegos electrónicos e incluso de programas informáticos puede, en efecto, difundir las enseñanzas de una exposición mucho más allá del recinto del museo y, aspecto éste que tiene su importancia, contribuir a financiar la propia exposición. Por muy generalizada (¿y necesaria?) que hoy sea la

comercialización de los productos audiovisuales que el visitante se lleva a casa, no deja de tener sus críticos, los cuales deploran que la tienda de regalos (en lugar de la sala de exposiciones) se esté convirtiendo rápidamente en el lugar en que transcurre la mayor parte de la actividad de algunos museos. Aun aquellos que no tienen nada que objetar porque las tiendas de regalos sean una fuente cada vez más importante de ingresos de los museos se preocupan al ver que éstos se están convirtiendo en un lugar más de venta de productos, audiovisuales o de otro tipo.

Las nuevas relaciones comerciales entre la tecnología audiovisual y los museos pueden ser, desde luego, ventajosas para ambas partes. Nadie que haya visto o aguantado las largas colas de espera delante de las exposiciones gigantescas anunciadas hasta la saciedad puede negar que los museos utilizan las técnicas audiovisuales para hacerse propaganda. En el mejor de los casos, la luz y el sonido atraen a las multitudes al animar un museo mortecino y aburrido o dar nueva vida al que ya de por sí era atractivo. Pero no es seguro que la tecnología audiovisual dé sus mejores frutos cuanto más complicada sea. ¿Acaso la más extraordinaria de las producciones audiovisuales hace olvidar a los visitantes la autenticidad de los objetos expuestos y les impide darles una interpretación personal o establecer una relación igualmente personal con ellos? Si los efectos audiovisuales se llevan hasta el límite extremo, ¿no puede ocurrir que una visita a un museo se convierta en algo similar a lo que sucede en los modernos consultorios odontológicos, en los que la música de fondo hace olvidar el verdadero motivo de la visita?

¿Una atracción más a la vera del camino?

A menudo se cita la tecnología audiovisual muy avanzada como prueba de la creciente “disneyficación” de los museos, fenómeno al que dedicó un animado debate el n.º 169 de *Museum*. La cuestión de si los museos deben tratar o no de rivalizar con los parques temáticos en el mercado de la pirotecnia lleva a plantear la pregunta de si pueden competir en el que quizá sea el terreno propio de los parques temáticos. Cotejando las asombrosas cifras de visitantes de Disneylandia con las estadísticas considerablemente inferiores del promedio de visitas diarias durante ocho horas a un museo medio, se ha afirmado que los museos y los parques temáticos son instituciones culturales comparables y que habría que juzgarlas conforme a parámetros similares. Aunque no cabe duda de que los museos tienen el derecho (y puede que el deber) de apropiarse la tecnología útil de los parques temáticos y de cualquier otra institución, ¿pueden vencer en el juego de la competencia directa con sitios como Disneylandia? Si los propios museos empiezan a considerarse como una de las variadas atracciones que, dotadas de luz y sonido, surgen a la vera del camino, ¿no se están poniendo ellos mismos en situación de ser juzgados meramente por su rentabilidad y su popularidad entre las masas?

Los telemuseos: ¿la trivialización de la cultura?

En su alegato en favor de Disney, Margaret J. King, en el n.º 169 de *Museum*, afirma que “esta nueva universalización de la ‘tematización’, junto con la

integración de la televisión en todos los aspectos de la vida cotidiana, es el telón de fondo sobre el que se deben diseñar todas las demás atracciones”. Precisamente para planear la integración de los museos en la vida cotidiana gracias a la televisión, casi trescientos productores, directores, programadores, periodistas, patrocinadores de arte y conservadores de museos de los doce países de la Comunidad Europea se reunieron en Lille (Francia) en octubre de 1988. En ese primer coloquio europeo, que llevaba el nombre de “Tele-Museum”, los participantes asistieron a unas ciento cincuenta producciones relacionadas con el mundo de los museos de toda Europa; entre ellas un juego semanal coproducido por una emisora regional francesa de televisión y una asociación de museos, programas educativos más tradicionales y documentales sobre grandes exposiciones. Partiendo de la base de que *la imagen es*, al parecer, el nexo entre la televisión y los museos, los participantes analizaron hasta qué punto cada uno de esos medios de comunicación posee un lenguaje y un público propios y la posibilidad de que colaboraran en beneficio mutuo.

El hecho mismo de que existan al menos ciento cincuenta producciones de TV relacionadas con los museos parece demostrar que los profesionales de éstos y los de la televisión recurren a un lenguaje bastante parecido para un público considerable. Ahora bien, los portavoces de uno y otro mundo se mostraron preocupados por las diferencias de sus objetivos y de los medios empleados para alcanzarlos. Uno de ellos indicó la existencia de un conflicto más hondo entre el tipo de cultura que los museos exponen (y al que

pertenecen) y la televisión en su forma actual. Aludió a la necesidad de “trivializar” la información cultural del mismo modo que la información política o incluso la meteorológica, de modo que resulte comprensible para la mayoría. La televisión exclusivamente cultural, según afirmó otro, se encierra en un ghetto cultural que da buena conciencia a las emisoras comerciales y apenas logra algo en favor de la cultura misma. Ahora bien, ¿es preciso “trivializar” de forma negativa la cultura para sacar a la “televisión cultural” (y a los museos) del *ghetto* y llevarlos a la plaza pública?

La inexistencia o una existencia excesivamente marginal puede ser peor que la peor de las “trivializaciones”. En teoría, los programas sobre museos, si se difundieran en emisoras comerciales de televisión o tuvieran una amplia difusión en emisoras públicas, podrían ser una forma eficaz de propaganda, de atraer visitantes o de conseguir apoyo financiero. Pero ¿y si los programas de televisión sobre los museos no consiguen atraer al público? ¿Qué sucedería si los programas “museísticos” acabaran por ocupar el lugar de los propios museos? En lugar de “rótulos parlantes”, nos encontraríamos con una especie de “museo parlante”, en el que no podríamos permanecer el tiempo que quisiéramos ante un cuadro que nos gustara especialmente ni examinar nada desde un punto de vista que no hubiera sido previamente seleccionado por alguien. ¿Acaso semejante “telemuseo” sería un auténtico museo? ■

Adiós aburrimiento: Se renuevan las actividades de los niños rusos

Leonora Gorbunova

Entre la edad preescolar y la adolescencia, a muchos niños les parece que el museo es aburrido. La autora del presente artículo, directora desde 1978 del Museo Estatal de Historia y de la Revolución, describe el contenido y los resultados de una serie de actividades innovadoras efectuadas recientemente en Ivanovo, Rusia, y destinadas a hacer el museo más atractivo para las nuevas generaciones.

Ivanovo es una capital de provincia de casi medio millón de habitantes que se encuentra situada a unos trescientos kilómetros al noreste de Moscú. Ciudad industrial y centro textil de importancia en el país, cuenta con ocho establecimientos de enseñanza superior, tres teatros y nueve museos.

En 1977 se creó la Asociación de Museos de Ivanovo, integrada en la actualidad por dieciocho museos de la ciudad y la provincia, museos comarcales, literarios, históricos y conmemorativos que reflejan la historia de la región y sus características.

No cabe duda alguna de que el museo puede y debe ser parte integrante del sistema de educación continua. La especificidad de su labor educativa radica en una posibilidad única que le es propia: relacionar al visitante con los vestigios de épocas anteriores, monumentos auténticos de la cultura espiritual y material. Como es bien sabido, la educación debe comenzar en la más tierna edad y por esto el museo presta particular atención al trabajo educativo con los niños. Con todo, no es ningún secreto que buena parte de los niños se aburren en las visitas tradicionales a los museos y que de estas visitas guardan por mucho tiempo, a veces durante toda la vida, la imagen de una institución severa y aburrida. Ahora bien, ¿qué hay que hacer para que el niño se divierta en un museo y desee visitarlo de nuevo?

En 1983 la Asociación de Museos de Ivanovo elaboró, junto con otras organizaciones de la ciudad, un programa de educación estética destinado a niños de edad escolar y preescolar. Para su aplicación se recurrió a todas las fuerzas creadoras de la ciudad: teatros, filarmónica, asociaciones creado-

ras e instituciones educativas, además del Comité de Educación Física y Deporte.

Se empezó organizando visitas de los niños mayores de ciento cuarenta jardines de infancia, y cada año se fue añadiendo un curso de las setenta escuelas de la ciudad.

Ese programa no sólo permitió un mayor aprovechamiento de las colecciones del museo, sino que además alentó a su colectivo a efectuar una investigación creadora. Si el programa continúa es porque logró hacer que la visita al museo fuera interesante para los niños. Las actividades se inspiran en una metodología completamente nueva. Salas especiales de exposición se reservan a un tema determinado. Para el niño es muy importante la especialidad del museo, el ritual, el efecto de novedad, los métodos lúdicos, la teatralización, la inmersión en la época, el trabajo con originales y la posibilidad de crear por sí mismos por medio del dibujo, el canto y la danza). Veamos algunos ejemplos.

Buenos días, museo

Permite organizar una visita de niños de seis años de edad a cualquiera de los museos de la Asociación, para responder a las siguientes preguntas: ¿Qué es un museo? ¿Para qué sirve? ¿Hay algo en el hogar que pudiera conservarse en un museo? ¿Por qué? ¿Por qué es necesario conservar los objetos que se encuentran en un museo? ¿Cómo hay que comportarse en un museo? ¿Por qué es así y no de otra manera?

Al final de la visita se pide a los niños que hagan un dibujo en el que procuren plasmar sus impresiones del museo y pregunten a sus familiares

(padres y abuelos) qué objetos se conservan en el hogar como reliquias. Después se estimula al niño a que recuerde y comprenda lo que vio en el museo y lo cuente a los miembros de su familia.

Para los niños de ocho a diez años de edad, se prevé la actividad llamada "Ventana abierta a un pasado milenario", que tiene lugar en las salas de cualquiera de los museos. Previamente se monta una exposición especial de piezas que permitan al niño familiarizarse con usos, costumbres, ceremonias y tradiciones de tiempos antiguos.

El niño observa que cada objeto está relacionado con el pasado y que esta relación se manifiesta en los adornos, los dibujos, los detalles de la costura o la forma insólita del objeto mismo. El objetivo consiste en realzar la importancia histórica de las colecciones museográficas y fomentar en el niño el respeto por la historia y el museo, depósito de la memoria de un pueblo.

El Museo Comarcal de Historia

En la actividad "Monumentos de mi ciudad", niños de nueve años de edad

Representación de año nuevo de "La linterna mágica", dentro del programa Piezas vivas de un museo.



Foto cortesía de la autora

visitan el Museo Comarcal de Historia. Con la ayuda de piezas museográficas se les explica qué es un monumento histórico y cuál es su importancia, y se les incita a visitar los edificios de la ciudad que tienen una importancia arquitectónica o histórica particular. Otro objetivo importante de esta excursión es fomentar en el niño su sentido de responsabilidad en relación con la conservación del patrimonio histórico y cultural.

En nuestros tiempos, por desgracia, muchas personas no saben casi nada de sus antepasados. Con los niños de diez años de edad realizamos una excursión denominada "La aldea de Talitsa, cerca de Shui, cuna de la familia Tsvetaev". El niño toma conocimiento de la historia de algunas generaciones de la familia de intelectuales rusos Tsvetaev, que han dado al mundo representantes tan eminentes como el profesor Iván Tsvetaev, fundador del Museo Estatal de Artes Plásticas "A. S. Pushkin" de Moscú, y la poetisa Marina Tsvetaeva, lo cual permite comprender que también su familia tiene su historia. En el museo, los niños dibujan el árbol genealógico de los Tsvetaev y el de su propia familia. Después, se propone al maestro la actividad escolar llamada "Mi genealogía", inspirándose en ciertas recomendaciones metodológicas del museo. Este trabajo exige una activa colaboración del pedagogo y de la familia.

A los niños de once años se les ofrece la actividad "El museo, un libro infinito". Se trata de familiarizarles con la historia de la creación del museo, la vida de su fundador, el industrial Dmitry Burylin, coleccionista de antigüedades y objetos raros, y el significado de la pasión de coleccionar obje-

tos. Un objetivo casi común de las actividades es el fomento del gusto estético y la cultura museográfica.

El Museo del Algodón de Ivanovo

También en este museo se realizan diversas actividades. Para los niños de ocho años se ha organizado el juego "Cómo apareció la camisa en el campo". Los niños aprenden cómo se hacían los tejidos en esa provincia hace un siglo, lo que les da una primera idea de lo duro que era el trabajo manual y los lleva a tener una mejor apreciación de la belleza de un objeto antiguo hecho y decorado a mano o con técnicas muy sencillas, así como un conocimiento más preciso del folklore. En esta actividad se enseña al niño cómo el dominio de una técnica le permite a una persona realizarse, en su vida y su trabajo. Muchos de los habitantes de Ivanovo, naturalmente, se ganan la vida en esta rama de la industria. Debido a ello, la visita se aprovecha para analizar cuestiones relativas a la educación moral y laboral, e iniciar así a los niños, de la forma más natural del mundo, en su propia orientación profesional. Así, el guía aconseja a los niños que, junto con el profesor, visiten una fábrica moderna de textiles e imaginen luego qué máquinas podrían inventar en el futuro y con qué objeto.

Los niños de doce años participan en la excursión "La gente y los tejidos". Se trata de interesarlos en las diversas profesiones textiles: dibujante, cincelador, estampador, coloreador, grabador, mecánico, dibujante y tejedor. La visita, durante la cual se establece una comunicación directa, está dedicada al estudio de los modelos de vestidos de algodón de Ivanovo.

Hace algunos años la dinámica modeladora Lidia Arjipova, creó el teatro del vestido en el Museo del Algodón de Ivanovo. El espectáculo teatral *El algodón, alma de Rusia* está dedicado al talento del pueblo, a sus inagotables posibilidades y a su devoción por la belleza. Este esplendoroso espectáculo fascina por igual a niños y mayores. Se presentan piezas originales del museo como iconos, utensilios campesinos, rucas, sarafanes de los campesinos rusos, obras de los artistas de Jojloma, bandejas de Zhostovo, arcas y cofres de Palej, percales de Ivanovo y juguetería de Dymkovo. Los héroes del espectáculo son los trajes de algodón de Ivanovo, elaborados según diferentes motivos de las artes aplicadas rusas. En escenas ejecutadas con gran vivacidad se presentan al espectador los trajes con los siguientes lemas: "La Virgen de Vladimir", "La Virgen Orante", "Odigitriya" (Guía del Caminante), "El norte ruso", "Jojloma la dorada", "Zhostovo", "Rueca", "Juguetería de Dymkovo", "Percal de Ivanovo", "Sarafanes", "Recuerdo ruso" y "Palej". Acompaña el espectáculo una música a veces suave, triste y lírica, a veces alegre y rápida.

La linterna mágica

En 1990 la Asociación de Museos presentó la primera actividad de este ciclo, cuyo nombre proviene de un cuento de Hans Christian Andersen. En un principio los colaboradores científicos del museo hacen una representación dramatizada cuyos protagonistas son las piezas museográficas y luego proyectan una película ordinaria o de dibujos animados. Así, el cuento *Alenky tsvetochek* familiariza a los niños con la vida de

una familia de comerciantes. En la representación se muestran diferentes utensilios, mobiliario y atuendos. Los “actores” procuran suscitar la reacción de los niños y hacer que vivan los acontecimientos que se desarrollan ante sus ojos. Los niños ven con agrado la película *Alenky tsvetochek* y reconocen con entusiasmo los objetos de la vida diaria, que han conocido de antemano gracias a los originales.

Se invitó a los padres de familia al espectáculo de la serie “La linterna mágica”, presentado en año nuevo con el título *Piezas vivas de un museo*. Están previstos distintos programas para niños de grupos de edad de cinco a once años.

Conclusiones

A mi juicio, no es preciso alargar la lista de actividades, entre otras cosas porque una breve descripción no permite captar en modo alguno una atmósfera tan llena de emoción y espiritualidad. ¿Qué resultados se han obtenido?

Mis colegas reflexionan con mucha frecuencia sobre lo imperfecto que es aún nuestro trabajo. ¿Mejora en algo la comprensión y la conducta del niño en relación con el mundo que le rodea? De las observaciones de educadores y profesores, de las encuestas con niños y padres y de las conversaciones con los propios niños se puede concluir que se produce un cambio positivo. Según reconocen unánimemente los profesores, el escolar adquiere una mayor conciencia social, enriquece de modo considerable su vocabulario, trabaja con mayor interés en la clase de historia, literatura y ruso, asimila con más rapidez conceptos complejos, aprende a

escuchar, muestra una mayor actividad y una capacidad de observación más atenta, comenta colectivamente lo que ha visto y participa en los debates. A juicio de los profesores, las actividades realizadas en el museo mejoran al niño y le enseñan a poner más atención en su conducta y a contemplar de manera más crítica su aspecto exterior.

Luego de visitar un museo, el 80% de los escolares invitaron a sus padres a visitarlo una vez más. Esto es alentador y nosotros procuraremos fomentar ese comportamiento de los niños y ayudar de esa manera a la familia a que forme una comunidad de intereses espirituales, que hoy día parece de suma importancia. Según el sentimiento unánime del personal que trabaja en los jardines de infancia, la visita a los museos constituye un poderoso estímulo para mejorar el nivel general del trabajo educativo y permite también que los establecimientos de enseñanza preescolar salgan de su atmósfera de enclaustramiento.

Es archisabido que la familia, la escuela y el entorno forman al niño. Con todo, la visita de un museo deja en él una impresión inolvidable, despierta sentimientos alegres y felices, se convierte en una fiesta y amplía en grado sumo las fronteras locales y temporales de su mundo. Todo esto alienta al personal del museo a proseguir su investigación creadora y aplicar nuevas ideas en el trabajo. ■

Los museos de la comunidad, un recurso pedagógico

C. S. Drake



Foto: © East Anglian Daily Times

Lavado y pulido con motivo del proyecto del molino de agua en el Museo de East Anglian Life.

El autor de este artículo es miembro del Consejo de la Asociación Británica de Amigos de los Museos, miembro del Consejo de la Asociación de Amigos de un Museo Nacional del Reino Unido y preside la Asociación de Amigos del Museo de Ipswich, ciudad donde reside. Decidió, sin embargo, no tratar de los museos "nacionales", "ciudadanos" o "locales" y explica la razón. Este artículo tuvo su origen en una presentación con diapositivas realizada en el Congreso de la Federación Mundial de Amigos de los Museos, celebrado en Córdoba (España), en abril de 1990.

El título de este artículo, pese a su sencillez, fue escogido con mucho cuidado. Quise centrarme concretamente en el tema de "los museos dentro de la comunidad", porque esta última palabra tiene una connotación especial para los habitantes de mi país. En el Oxford Dictionary, la definición de comunidad es "un conjunto de personas que viven en un mismo lugar o distrito", mientras que la ciudad se define como "un lugar habitado por gente". Me parece que la diferencia es considerable. La otra mitad del título se refiere a la educación que, para la mayoría, se relaciona con los niños de las escuelas. Esta relación entre la escuela y el museo local es la que quiero tratar.

Supongo que la opinión que uno tiene de los niños en los museos depende de su última experiencia, buena o mala, y puede ir desde el más puro vandalismo pasando por las huellas de dedos sucios en estatuas y vitrinas, hasta el niño serio que dibuja en silencio los objetos expuestos. Los dos extremos existen, pero un término medio es lo más frecuente. El abanico de posibilidades, por muy amplio que

sea, se divide en dos extensos sectores: el sector pasivo abarca los planteamientos más tradicionales, lo que yo denomino “mirar y aprender” y “escuchar y aprender”, el sector activo, que comprende “hacer y aprender”, “desempeñar un papel” y el sector que he dado en llamar “esparcimiento con un objetivo serio”. Voy a ocuparme sucesivamente de estos tres métodos.

Varios museos utilizan cuestionarios y formularios que responden simplemente al enfoque “mirar y aprender”. Algunos, en verdad, no son más que intentos poco eficaces para conseguir que los niños se estén quietos al menos un rato. Sin embargo, otros están muy bien preparados y garantizan una visita dinámica, útil y gratificante, en la que se cumplen varios objetivos educativos. Si el museo ha tenido la prudencia de reunir una colección de copias más o menos exactas que se puedan manipular, el “mirar y aprender” puede llegar a ser un “tocar y aprender”. La participación de los niños aumentará y el conservador podrá respirar más tranquilo.

“Escuchar y aprender” no es, en su nivel más básico, más que la forma menos imaginativa de enseñanza en el aula, pero bien utilizada contribuye verdaderamente a la educación. Pienso en casos en los que una persona actúa como un medio didáctico vivo, como historiador oral o como narrador. Algunas personas mayores pertenecientes a la colectividad que trabajen voluntariamente en el museo pueden contar historias. Los ancianos y los pequeños suelen llevarse mejor que dos generaciones sucesivas, y los “abuelos” narran mejor la historia contemporánea por haberla vivido. Otra ventaja de este método es que las personas de edad

tienen la impresión de ser útiles, lo que los motiva a salir de su casa y los incorpora de nuevo en la comunidad.

La televisión ha puesto prácticamente fin al arte de contar cuentos en el mundo occidental, pero a los niños les siguen gustando las historias bien contadas. Muchas de nuestras minorías étnicas tienen una fuerte tradición oral y pueden animar las exposiciones de objetos etnográficos contando sus grandes mitos y leyendas. De esta manera, esas personas se vuelven a integrar en la comunidad y pueden superar mejor las tensiones y dificultades fruto de las diferencias culturales. El sistema de “escuchar y aprender” tiene otro aspecto importante. Los niños que aún no saben leer no pueden participar en el proyecto más sencillo que requiera la búsqueda de informaciones ya que tendrán que trabajar con material escrito. Un recurso oral les abre nuevos horizontes.

Lavando, excavando, cocinando, actuando y aprendiendo

Veamos ahora el aprendizaje activo. Yo defino el “hacer y aprender” como el trabajo en un proyecto práctico, reproduciendo de lo que se hace o se hacía en un lugar y un tiempo determinados, pero sin necesidad de situarse en un momento contemporáneo a la actividad. Los museos de Southampton han construido un sencillo telar y se pidió a los niños que fabricaran para él pesas de barro “medievales”. Tuvieron que buscar el diseño, obtener el barro, mezclarlo y moldearlo y construir el horno en el que se coció su obra. En ese mismo museo, los niños participaron en un proyecto de día de colada del siglo XIX. Tuvieron que

lavar prendas hechas con un material utilizado hace cien años con el mismo tipo de jabón y de instrumentos que se usaban entonces. No sólo los niños aprendieron las propiedades que el agua caliente y el agua fría tienen para lavar y los diferentes tipos de agentes limpiadores, sino que descubrieron también las distintas propiedades de absorción y secado de diferentes tejidos y aprendieron mucho sobre el trabajo de la mujer en una época en que los aparatos electrodomésticos eran todavía un sueño del futuro.

Las ciudades de Ipswich y Southampton datan del siglo IX, lo que implica que cada vez que se construye un edificio nuevo en un barrio antiguo se hacen antes excavaciones arqueológicas, generalmente supervisadas por los museos, que ofrecen excelentes oportunidades educativas. Se ha comprobado que el interés de los niños aumenta cuando excavan en montones de escombros donde se han enterrado objetos sin valor. Al encontrarlos, deben identificarlos y se les enseña qué puede deducir de ellos un arqueólogo profesional; de este modo los niños se preparan para participar en un trabajo más serio.

Las galerías de arte son siempre lugares donde es difícil enseñar algo a los niños, pero los museos de Ipswich han encontrado una fórmula estupenda de "hacer y aprender". Contrataron a un artista, un joven colorista con un estilo muy llamativo que recorta las formas, las colorea y hace composiciones de varias capas. Esta técnica tuvo mucho éxito entre todos los grupos de edad, presentando también la ventaja de necesitar un trabajo en equipo, integrado por dibujantes, cortadores, coloreadores y montadores.

El método de "desempeñar un papel" es otra forma de "hacer y aprender", siendo la diferencia que los directores o los niños, o a veces unos y otros, representan un papel y muchas veces le dan más relieve disfrazándose. Y así, se transforman por un rato en campesinos sajones, en nobles del siglo XVIII o en criados de la época Victoriana. En Ipswich, donde la galería de arte posee una magnífica colección de retratos de Constable y Gainsborough, dos de los conservadores se vistieron con ropas de la época y hablaron con los niños sobre temas relacionados con los retratos como si éstos fueran amigos íntimos. Como los personajes son famosos y se conocen bien sus vidas, la representación puede ser muy realista.

Sin embargo, el vestuario y los guiones no siempre son auténticos, por lo que no se debe inducir a los niños a pensar que han recreado realmente el pasado. Si se debe elegir entre dos soluciones, es mejor que sean los animadores los que se disfracen para dar más veracidad a los papeles que interpretan y reducir así las posibilidades de confusión.

El Museo de East Anglian Life, dedicado esencialmente a la vida rural, tiene un proyecto relacionado con un molino de agua de la época de las primeras máquinas de vapor. Un nuevo propietario ordena el incremento de la producción, condición para que el molino no cierre y la gente no se quede sin trabajo. Los niños hacen de empleados y pasan la mañana trabajando dentro y alrededor del molino; después ven demostraciones con el vapor como fuente alternativa de energía y tienen que hacer comparaciones. Las posibilidades de aprender algo sobre la historia social y la revolución industrial son

enormes, e incluso se pueden sacar lecciones para resolver los problemas de las industrias actualmente en decadencia.

Además de estos proyectos concretos del museo de la vida rural, los niños pueden observar y practicar labores artesanales rurales como el hilado, el tejido y el trabajo de la madera y el cuero, ayudados por personas pertenecientes a la comunidad local. Seguramente el más popular de todos los recursos son los animales, de los que "Remus", el caballo de tiro, es el predilecto. También se les hacen demostraciones de esquila de ovejas para que vean de donde procede la lana de sus suéteres.

Saris, dhotis y curry

Las actividades basadas en las culturas de las minorías étnicas ofrecen múltiples posibilidades de confeccionar y ponerse ropajes variopintos, escuchar música, bailar y hacer teatro. Sin duda alguna, el proyecto que tuvo más éxito de cuantos conozco fue el de una aldea india construida en las inmediaciones de Ipswich. Parte de ella, esto es, tres casas, un santuario y el pozo, se erigió en terrenos de una escuela. Cuando llegaron, los niños se vistieron con saris y dhotis, trabajan en las labores del pueblo y participan después en una reunión del consejo popular para resolver ciertos litigios. El curry se cocina en fuegos de carbón y se come a mediodía, con los dedos, y por la tarde todos participan en una boda. La comunidad local india aportó su ayuda y el resultado inesperado es que los niños indios nacidos en Inglaterra han tenido la posibilidad de familiarizarse con los orígenes de sus padres.

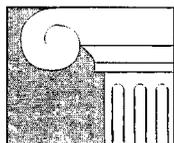
Aunque los proyectos descritos hasta aquí deben ser “divertidos”, algunos pueden dar resultados más concretos o precisos en comparación con otros, de ahí mi título “esparcimiento con un objetivo serio”. En Southampton se ha hecho mucho para dar a los niños el sentido de su propio pasado y un conocimiento de la historia local. Por lo general, esta actividad se centra en el pasado sajón medieval o victoriano de la ciudad, pero hace dos años el equipo educativo del museo decidió ocuparse de este siglo. La ciudad está dividida por un río y hasta comienzos de los años setenta no había puente en su parte más ancha, sino un transbordador popularmente conocido como el Puente Flotante. El objetivo fijado por el equipo era que un grupo de niños construyera una copia cuatro veces más pequeña de ese “puente” en la plaza situada entre el museo y la iglesia. No cabe duda de que los chicos se divirtieron mucho y que aprendieron una barbaridad.

La mayoría de los niños que participaron en estos proyectos tenían entre cinco y quince años. Cuando me enteré de que niños de cinco años iban a aprender en los museos, mi reacción fue de total escepticismo; pero es un método mucho más satisfactorio y generalizado de lo que cabría imaginar. El trabajo con objetos históricos permite hacer preguntas, organizar equipos, desarrollar la capacidad de expresión, de atención y de discusión. Déle Ud. a los niños un objeto doméstico antiguo y hágales estas cuatro preguntas: ¿Qué es? ¿Cómo lo utilizaba la gente para la que se hizo? ¿Cuál es su equivalente hoy? ¿Qué podemos aprender de él sobre los cambios que se han producido en la vida de la gente?

La segunda y la tercera preguntas son algo rebuscadas para niños de cinco años, pero es asombroso cómo llegan a contestar y cómo se estimula su imaginación.

Es cierto que se debe alentar a los niños a interesarse por su propio futuro, pero lo harán mejor si han dedicado algún tiempo a conocer y comprender el pasado. Todos necesitamos una cierta perspectiva histórica para tener una visión equilibrada del mundo tal como es y como podría ser. Los niños deben desarrollar un sentido del tiempo, entender lo que significa “antiguo” y saber que hay grados de antigüedad. Todos los padres recuerdan las graciosas preguntas de sus retoños cuando eran pequeños y abrumbaban a todos los amigos contándoselas, pero como mi hijo es ahora conservador de museos, tengo la excusa de que lo que voy a contar de él equivale a un serio estudio de casos. Cuando tenía cuatro años me preguntó: “¿Qué edad tenía la abuela cuando nació Jesucristo?” Creo que está claro lo que quiero decir. ■

Una ciudad y sus museos



Vancouver: Los museos de la "tierra del loto" Nancy Husbion

El tema principal del presente número es la conferencia ICOM 92 que se va a celebrar en la ciudad de Quebec. No es más que pura justicia seguir la exhortación implícita en la divisa nacional canadiense Ab Mare Usque Ad Mare (Del mar al mar) e invitar a nuestros lectores a que se trasladen al Oeste para recorrer los museos de Vancouver, centro cultural de la provincia de Columbia Británica. Nos guía en este recorrido Nancy Husbion, pilar del equipo canadiense que organiza la conferencia, museóloga y miembro del Comité Consultivo de Redacción de Museum.

Cuesta a veces imaginar una ciudad más hermosa que Vancouver, con montañas a dos de sus costados y por el otro lado el mar. Entre los habitantes del este del Canadá hay algunos envidiosos que suelen llamarla "la tierra del loto", expresión que puede ser una manera de rendir homenaje a sus idílicos alrededores pero que a veces es también una alusión indirecta a la afición de sus ciudadanos por la navegación a vela, el esquí y otros pasatiempos, ninguno de ellos demasiado serio, al menos para quienes no gozan de esas oportunidades. Esta ciudad apenas centenaria es un rico mosaico de más de un millón seiscientos mil habitantes, que crece sin cesar. A pesar del marasmo al que ha llegado la construcción en otros muchos lugares de América del Norte, en Vancouver se mantiene en auge. La actividad comenzó con las obras de la Expo 86, la exposición mundial que Vancouver acogió hace cuatro años y que fue todo un éxito, y en la actualidad prosigue gracias a la llegada masiva de nuevos habitantes procedentes de la otra costa del Pacífico, y más concretamente de Hong Kong.

Suele decirse que Vancouver es una ciudad de grandes contrastes. Quizás el más llamativo sea el que existe entre el bullicioso centro de la ciudad y, a escasa distancia, el Stanley Park, uno de los parques más grandiosos del mundo. O, tal vez sean mayores aún las diferencias que hay entre la ciudad, sus islas vecinas (Gulf Islands) y la Isla de Vancouver, donde se encuentra Victoria, a sólo veinte minutos del centro de Vancouver en los transbordadores que parten de uno de los dos puertos principales.

En la vida cultural de Vancouver, particularmente rica, descuellan el gran interés por las artes escénicas y su bien merecida fama de innovadora en materia de artes plásticas. La ciudad también cuenta con más de cuarenta y cuatro museos que van desde la Vancouver Art Gallery (cabe señalar que muy a menudo en Canadá los museos se llaman "galerías de arte"), el Museo Marítimo de Vancouver y el Museo de

Antropología de la Universidad de Columbia Británica hasta el jardín del Dr. Sun Yat-sen y la Galería Cartwright o Museo de Artesanía Canadiense, además de los centros dirigidos por artistas como la Asociación de Intercambio de Vídeos por Satélite, la Western Front Society y la Pitt Gallery.

Reflejo y revivificación de la memoria

En un país joven como Canadá, conocer el pasado es muy importante para todos. El principal cometido de varios de los museos de Vancouver consiste en explorar ese pasado e internarse tanto en las primeras naciones que poblaban las vastas tierras que bordean toda la costa occidental y las numerosas islas como en la rápida evolución de la ciudad tras la llegada, en 1887, del primer ferrocarril transcontinental, acontecimiento que contribuyó en grandísima medida a la "apertura" del oeste.

Cuando se habla de los museos de Vancouver, se piensa inevitablemente, en primer lugar, en el Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica, desde el que se domina el mar y se divisan al fondo, más allá de las aguas del Howe Sound, las cumbres nevadas de las montañas. Inaugurado en 1976, este museo es obra del famoso arquitecto Arthur Erickson, que lo proyectó especialmente para alojar las fabulosas colecciones de la universidad. La parte exterior del edificio es una interpretación contemporánea de una "casa grande" de los Haida, sobre todo por la noche, cuando a través de las enormes vidrieras que forman uno de los costados del edificio se puede ver el vestíbulo principal con sus impresionantes tótems de 4,5 metros de altura. Las macizas puertas de la fachada fueron talladas por artesanos indígenas 'Ksan. Aunque las colecciones del museo tienen su origen en muchas partes del mundo, sus exposiciones permanentes ponen principalmente de relieve las culturas indígenas de la costa de la provincia de Columbia Británica, de donde procede casi la mitad de las colecciones. En la costa noroccidental de América del Norte hay siete grupos culturales indios con sus idiomas respectivos: los Tlingit, Tsims-hian, Haida, Kwagiutl, Bella Coola, West Coast (antes llamados Nootka) y Coast Salish. En la cultura aborígen premoderna de la costa nordoccidental, cuya economía se basaba en la pesca, la artesanía en madera, sobre todo de cedro, alcanzó niveles de primer orden. El medio natural en el que estas culturas se desarrollaron y la capacidad de la

población para acumular y guardar recursos facilitaron el desarrollo de una compleja vida social y ceremonial y de una rica tradición artística. En el Museo de Antropología, muchas de las obras de los indígenas de la costa noroccidental se presentan como obras de bellas artes, ya que es una de las metas del museo la de tratar que el arte y la antropología entablen un diálogo. Cada objeto da testimonio de su pasado pero su significado es aún mayor si se lo considera expresión de una cultura viva. De ahí que el objetivo del museo sea presentar más bien lo dinámico y cambiante que lo estático y definitivo.

Entre los ejemplos de obras artísticas de los indios de la costa noroccidental se encuentran cajas extraordinarias y recipientes únicos por su forma, esculturas, máscaras ceremoniales, platos de fiesta, canoas y, en los terrenos del museo, dos versiones más recientes de las casetas de tablones de los Haida y esculturas y tallas de los Kwagiuti. El Museo también ha sido un precursor en otro sentido, el de encontrar sistemas visibles de almacenamiento de sus materiales.

De esta manera, los visitantes pueden contemplar, dispuestos en estanterías y "vitrinas flotantes" más de doce mil objetos pertenecientes a las colecciones de estudio, entre los que hay alhajas, esculturas y objetos ceremoniales de plata, argilita dorada, hueso y madera, todos ellos de la costa noroccidental. La información sobre la mayoría de los objetos se consigna en registros de datos informáticos que se encuentran en las zonas dedicadas al almacenamiento.

En toda la labor que lleva a cabo, el Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica deja bien sentido que cuanto expone es obra de un pueblo vivo y que cuando aborda cuestiones contemporáneas, por ejemplo la de los derechos de pesca, vela porque su enfoque merezca la aprobación y el acuerdo de los grupos interesados. Otro ejemplo de cómo el Museo refleja y vivifica la memoria colectiva para las generaciones actuales es su programa "Cuentos y narradores". Iniciado hace pocos años con el fin de realzar ciertas exposiciones, consta de una serie de charlas y debates centrados en las perspectivas de los integrantes de

El Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica, Vancouver.

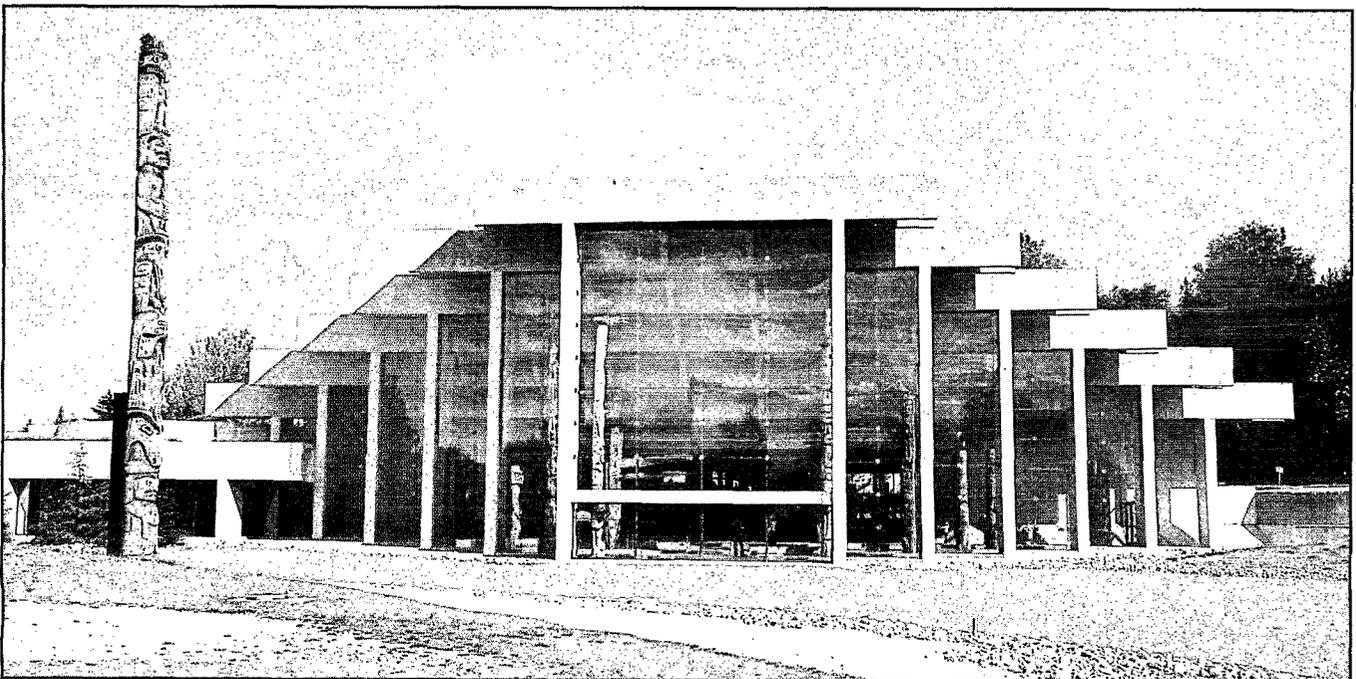


Foto: John Morris / UBC Information Services

las comunidades indígenas de la costa noroccidental y las funciones que cumplen entre su gente.

También se debe al arquitecto Arthur Erickson la delicada transformación del edificio de los tribunales, que databa de 1907, en la Vancouver Art Gallery, que abre sus puertas al público para mostrar con carácter permanente la principal colección de obras de Emily Carr, con varios y brillantes exponentes de su interpretación del paisaje de la costa occidental y las tradiciones de las poblaciones aborígenes. Aunque tanto la colección permanente como las exposiciones temporales abarcan un periodo de cuatro siglos, la Vancouver Art Gallery se ha abierto recientemente al arte contemporáneo y posee una colección internacional, cada vez más importante, en la que fotografía y vídeo están bien representados.

Interlocutores del otro lado del Pacífico

Quien visita Vancouver se puede sentir a menudo rodeado por el mar; por esta razón, la mejor manera de recorrer el Museo Marítimo de Vancouver puede ser la de tomar el pequeño transbordador que parte del puerto central para volver al mismo. La historia de Vancouver y sus relaciones con el mar se presentan en una serie de dioramas, aunque también son perceptibles en los barcos atracados en los muelles del museo. Uno de ellos es el *St. Roch*, histórico barco patrullero del Artico de la Real Policía Montada del Canadá, el primero en haber navegado por el paso noroccidental del Pacífico al Atlántico.

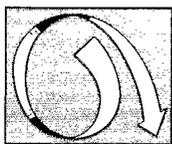
Tanto para los visitantes de los museos como para la ciudad de Vancouver, uno de los legados importantes de la Expo 86 fue que el centro donde se celebró, recinto de diez mil metros cuadrados de superficie cubierto por un domo, designado como Science World o museo y centro dedicado a organizar exposiciones interactivas sobre los adelantos de la ciencia y la tecnología. Al igual que otros muchos museos de Vancouver, el Science World tiene un programa muy activo destinado a los escolares.

La ciudad de Vancouver considera cada vez en mayor medida que los países ribereños del Pacífico son sus interlocutores comerciales naturales. Como son muchas las personas procedentes de esos países que actualmente residen en ella, sus costumbres culturales se han extendido por todo Vancouver. En una ciudad con un clima ideal para los grandes jardines botánicos públicos, el Jardín del Dr. Sun Yat-

sen y su museo han familiarizado a numerosos visitantes con la tradición del jardín clásico chino de la dinastía Ming. La realización de este jardín, inaugurado en 1986, único de este tipo que existe fuera de China, le exigió trece meses a los cincuenta y dos artesanos que viajaron especialmente para hacerlo. Consta de los cuatro elementos tradicionales del jardín clásico chino (pabellones y terrazas, construcciones de rocas, plantas y agua), que contrastan con el jardín botánico de estilo occidental al que nos hemos acostumbrado.

A menudo el conocimiento de las realizaciones de una comunidad y lo orgullosa que está de ellas se aprecian mejor en los museos y galerías más pequeños, creados para conmemorar un acontecimiento concreto o para dar testimonio de una determinada época. En Vancouver no escasean. Quisiera alentar a las organizaciones comunitarias y a los futuros visitantes, ya sea con motivo de la 16.^a Conferencia General del ICOM que se celebrará en la ciudad de Quebec en septiembre de 1992, o en otra ocasión, a descubrir entre otros al Museo de Vancouver, al Burnaby Village Museum, que se encuentra en sus proximidades, al Old Hastings Mill Store Museum y al Museo de Artesanía Canadiense que se inaugurará en breve para rendir homenaje a la importantísima actividad que, en artes aplicadas, tiene lugar en la Columbia Británica. ■

Retorno y restitución de bienes culturales



Zambia reclama la calavera de Broken Hill

A. H. Mulongo

Un cráneo que data de hace cien mil años es objeto de una controversia entre el Reino Unido y su ex colonia Zambia, de donde fue sacada cincuenta años antes de que ese país africano accediera a la independencia. Aunque el caso está en litigio, los hechos vinculados con él le confieren un carácter de intriga que narra en estas páginas el subdirector del Museo Nacional de Política de Lusaka.

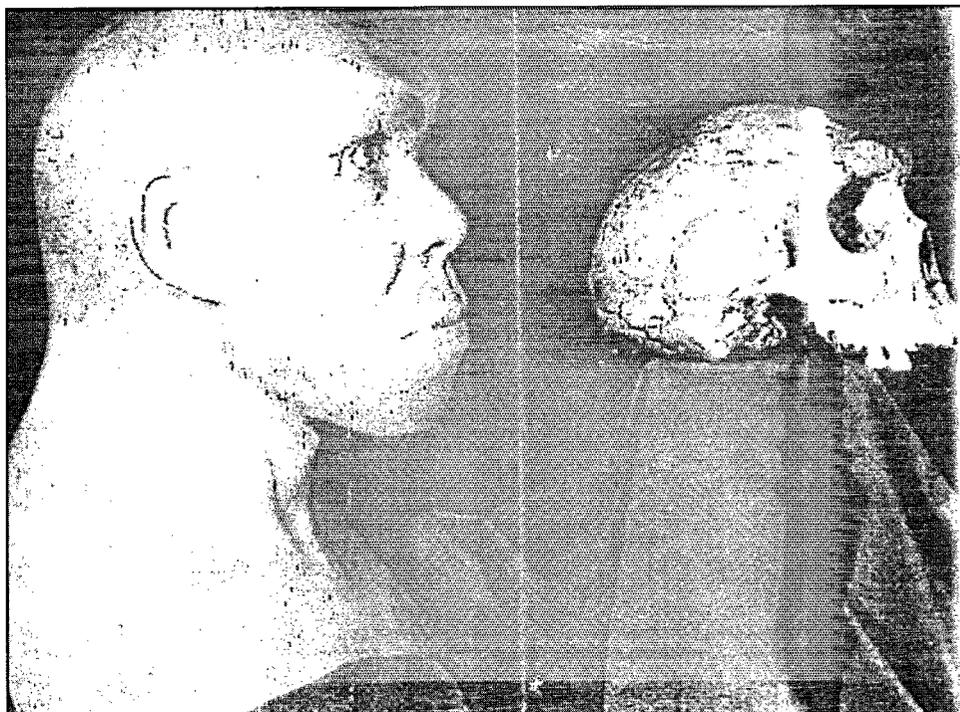
En la región central de Zambia se encuentra Kabwe, ciudad que, antes de 1964, año en que ese país se transformó en una república independiente, se llamaba Broken Hill. Desde comienzos del siglo, en esa zona se extraían zinc y plomo de los yacimientos.

En 1921, en una de esas minas de plomo, la Broken Hill Development Company descubrió despojos humanos y, entre ellos,

una calavera que se encontraba casi en el fondo de una gruta de piedra caliza. Recubierto de mineral de zinc, mineralizado y fosilizado, ese cráneo correspondía a una de las primeras formas de Homo Sapiens con una capacidad craneana de 1280 a 1355 cc. Hasta no hace mucho, algunos antropólogos creían que el Homo Rhodesiensis cuyo cráneo se encontró en Broken Hill era un equivalente africano del hombre de Neanderthal, del pleistoceno superior, que databa de hacía 40.000 años. Sin embargo, según estudios recientes, tendría más de 100.000 años y se remontaría al pleistoceno medio.

En 1921, la Broken Hill Development Company donó esa calavera al Museo Británico de Historia Natural. A mediados de 1972, el ayuntamiento de Kabwe pidió al Gobierno de Zambia que reclamara al Museo la devolución de la calavera. El mismo año, el Gobierno de Zambia trató del tema con el Gobierno británico.

A comienzos de 1973, el Foreign and Commonwealth Office del Gobierno británico examinó la petición junto "con las autoridades competentes del Museo Británico de Historia Natural de Londres". Ese último declaró que la



El cráneo del hombre de Broken Hill y una reconstrucción del Homo rhodesiensis.

legislación vigente por la que se regían las actividades del museo limitaba su libertad de acción ya que, en virtud del artículo 5 a) de la Ley sobre el Museo Británico, sus administradores sólo podían deshacerse de un objeto perteneciente a su colección si era un duplicado, si databa de 1850 o más adelante o, si en su opinión, no reunía los requisitos necesarios para que se lo conservara en la colección y podía, por esa razón, dejar de formar parte de ella sin que ello entrañara un perjuicio a los estudiantes. Dado que el caso de la calavera no correspondía a ninguna de estas categorías, los administradores del museo no podían acceder a la solicitud del Gobierno de Zambia. La única solución que quedaba a las autoridades competentes de Londres era ofrecerse a hacer, para las autoridades de Zambia, una réplica del cráneo en fibra de vidrio. En realidad, el Museo Nacional de Política de Zambia obtuvo esa reproducción, pero tuvo que pagarla.

Sin embargo, el Ayuntamiento de Kabwe y el Gobierno de Zambia no aceptaron la decisión y siguieron insistiendo para que el cráneo original fuera devuelto a Zambia. A comienzos de 1974, el Gobierno británico reiteró su posi-

Foto cortesía del autor

ción, esto es, que la ley por la que se rige el Museo Británico impide a sus administradores deshacerse de material que forme parte de las colecciones del Museo y no podía, en consecuencia, atender la petición del Gobierno de Zambia.

Al llegarse a este punto muerto, se consideró que el asunto debía remitirse a las Naciones Unidas puesto que el Reino Unido era un Estado Miembro de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y signatario de la Convención aprobada en la materia por esa Organización y de la resolución en la que su Conferencia General, en su 19.^a reunión, instaba a promover la restitución o el retorno de los bienes culturales a los países de origen que los han perdido como consecuencia de una ocupación colonial o extranjera. Según los datos disponibles, nada permite corroborar que el Gobierno de Zambia haya dado curso a estas medidas, aunque de ellas sí se ha hablado en la prensa. En la actualidad, el Reino Unido ya no es un Estado Miembro de la UNESCO.

También se ha procurado determinar si la Broken Hill Development Company había obtenido una autorización de la British South Africa Company que, en esa época, gobernaba Zambia, para exportar el cráneo en cuestión.

El 9 de noviembre de 1912, el Excmo. Alto Comisionado para Rhodesia del Norte había hecho una declaración, más conocida con el nombre de Proclamación número 15, de 1912, referente a la protección de las ruinas y los objetos de los bosquimanos en Rhodesia del Norte, nombre que entonces se daba a Zambia. Entre otras cosas, en ese texto se declaraba: "Nadie podrá trasladar, hacer o permitir que se traslade del territorio ningún vestigio de los bosquimanos ni ruina antigua ni parte de ella sin haber recabado del Administrador la correspondiente autorización por escrito" (por vestigio de los bosquimanos aborígenes se entiende el contenido de sus tumbas, grutas, cavernas, etc.).

Fueron infructuosas las investigaciones que se hicieron en los archivos nacionales de Zambia, los archivos de la Zambia Consolidated Copper Mines (que administró las extracciones mineras en Kabwe) y otros archivos oficiales con el fin de determinar si se había concedido a la Broken Hill Development Company una autorización para exportar ese cráneo. Hasta allí ha llegado el litigio. No se sabe qué medidas se propone adoptar el Gobierno de Zambia al respecto; por su parte, el Gobierno del Reino Unido parece apoyar la decisión del Museo Británico de Historia Natural.

Hablando con franqueza



La restauración, el psicoanálisis del restaurador Egon Albißer*

El autor es de origen suizo y ha sido restaurador profesional durante quince años. Desde 1985 reside en Nápoles, donde ha supervisado proyectos tales como el Palacio Corigliano y una iglesia en Ottaviano. Su trabajo le ha permitido ganar dinero, pero también le ha aborrido dinero a sus empleadores. En este artículo expone su punto de vista, que bien podría calificarse de novedoso.

La restauración es un trabajo que se lleva a cabo con grandes limitaciones. El restaurador pasa horas con las obras de arte pero debe refrenar sus propios impulsos creadores, lo que reduce en aburrimiento y confusión.

Se suele argumentar que el arte y la restauración son dos actividades distintas: si uno quiere ser artista, tiene que dedicarse a pintar. No estoy de acuerdo con esta noción, porque reduce el arte y la expresión humana en general.

El restaurador, en lugar de revitalizar y reactualizar una obra como lo haría un buen médico, termina destruyéndola porque no entabla un diálogo con ella. La trata como un material inerte al que hay que aplicar productos químicos. La clasificación reduce al restaurador a un trabajador alquilado, apoyado por grandes empresas que suministran productos y terapia a la obra de arte. En este contexto conceptual, el elemento artístico se descompone completamente y queda englobado en una entidad llamada "artista profesional", confinándolo en un ghetto paradisíaco llamado cultura. No se trata de un problema de un restaurador que desea jugar al artista, sino de la esterilidad, de la falta del elemento humano y de diálogo con que se lleva a cabo la restauración. De aquí numerosas consecuencias prácticas. Mi concepto de la restauración recurre al método de la interpretación crítica. Por mi parte, me propongo: conservar en lugar de restaurar; realizar intervenciones parciales de limpieza y raspado de la pintura superflua; poner de relieve las lagunas; reducir el tiempo gastado en grietas; evitar los retoques; evitar los mosaicos de colores; evitar cubrir la antigua pintura con otra nueva, o añadir información adicional en las lagunas; transmitir la antigua obra al público; reducir las enormes sumas gastadas en restauración de otras zonas; y añadir sólo elementos reversibles.

¿Qué es la interpretación crítica?

En primer lugar, observemos sus orígenes. La escuela italiana (Argan, Pane, Brandi) se refirió por primera vez al concepto en los años treinta, como medio de evaluación crítica

de un enfoque del objeto. Hablaban de "restauración crítica". Más tarde, en los años sesenta, el filósofo e historiador belga Paul Philippot utilizó la expresión "interpretación crítica". Para él, la restauración está inseparablemente vinculada al proceso de reactualización de la imagen del objeto, que hay que integrar críticamente en el contexto cultural actual.

La reactualización significa restaurar la fuerza y el contenido de la obra, lo que implica un permanente ejercicio de meditación sobre la relación entre la obra y el restaurador que incita a preguntarnos qué estamos haciendo, para quién y por qué. Estas reflexiones me han llevado a utilizar otros medios de comunicación, tales como las películas, para abordar los problemas que se plantean en la restauración, ¡y muchas veces me han hecho pensar en cambiar de trabajo!

Sé que no soy el único que tiene esta impresión. Tarde o temprano, un restaurador que es algo más que un empleado pagado o un tecnócrata debe afrontar la indiferencia del público. Considero que esta actitud del público es lógica, porque quienes realizan restauraciones son indiferentes respecto de su propio trabajo, indiferencia causada por los supuestos básicos de la práctica de la restauración moderna.

¿Qué quiero decir con esto? Se invierten enormes sumas en restauración, se restauran miles de obras de arte. Se escriben numerosos artículos sobre historia y estética. Y todo esto se hace para proteger el patrimonio del pasado y transmitirlo a las generaciones futuras. Además, millones de personas acuden a los museos y contemplan iglesias y pinturas restauradas. Estos hechos son irrefutables.

Digo esto porque el problema son los números y los datos, es decir, la cantidad, y no la calidad, actividad sin perspectiva, un mirar sin ver. Me hastía el carácter inanimado de la restauración que se practica actualmente, así como sus propósitos.

¿Por qué preocuparme por salvar una obra de arte si no obtengo nada a cambio, excepto un beneficio financiero y algo de prestigio? ¿Por qué preocuparme, si mi relación con el arte no consiste más que en pasar meses rellenando agujeros y grietas? ¿Por qué preocuparme, si mi contribución al arte significa no tener relación con él?

Paradójicamente, la obra de arte se considera un material *sagrado* y al mismo tiempo *muerto*. Sagrado porque es intocable. Muerto porque la persona que sin embargo debe "tocarlo" no tiene ninguna relación con el contenido de la obra. Los objetos carecen de significado en nuestra cultura y

mientras más cuestan, más valor tienen. Ahora bien, se trata de objetos de placer desinteresado; algo "bonito de mirar". Las iglesias son museos, y ¿a quién le importa si la figura del mural es San Mateo o San Marcos?

En un proyecto de restauración en Ottaviano, Italia, había en la iglesia una serie de frescos sobre la muerte. Pero, ¿qué restaurador moderno querría restaurar y revitalizar, en nuestro tiempo, el contenido de una versión del siglo XVIII de la muerte, para dirigirse a nuestros contemporáneos? La obra se trata, más bien, como un material que hay que limpiar. Las obras sobre la muerte, desde que no existe la amenaza del paraíso o el infierno, no suscitan sino un desinterés placentero. Así, la restauración queda reducida a un proceso material.

Afortunadamente hay otras formas posibles de relación, que restituyen al restaurador su libertad de acción para revitalizar la obra de arte, libertad de acción que por suerte puede ser practicada (en realidad, vivida) en el campo fundamental de la restauración.

Si la conservación de un objeto o un edificio requieren una intervención o una sustitución, aun si se trata simplemente de limpiar y extraer, la operación debe ser reconocible como una intervención crítica. Es curioso comprobar

que los restauradores exigen la práctica opuesta. Procuran minimizar la intervención, por ejemplo al abordar las lagunas. El tratamiento de las lagunas (la parte faltante de una pintura, una escultura o una silla) y de las grietas, se ha convertido en la plaga de los restauradores. Se gasta una cantidad inconmensurable de tiempo y de dinero en minimizar las grietas, y en colorear las lagunas, pues se considera que interfieren con la *Gestalt* de la obra. Distraen de la lectura de la obra y son extrañas. Pero éste no es el único código posible para percibir una obra.

La interpretación crítica es diferente del enfoque que considera que rellenar las grietas es bueno porque me hace sentirme mejor, limpiar los frescos es bueno porque me hace sentirme mejor y retocar es bueno porque me hace sentirme mejor. La obra de arte existe para que el restaurador se sienta mejor, o sea que en la práctica es el psicoanalista del restaurador. ■

*Mi especial reconocimiento a Peter Laverne por su colaboración en la elaboración del presente artículo.

"... mirar sin ver".

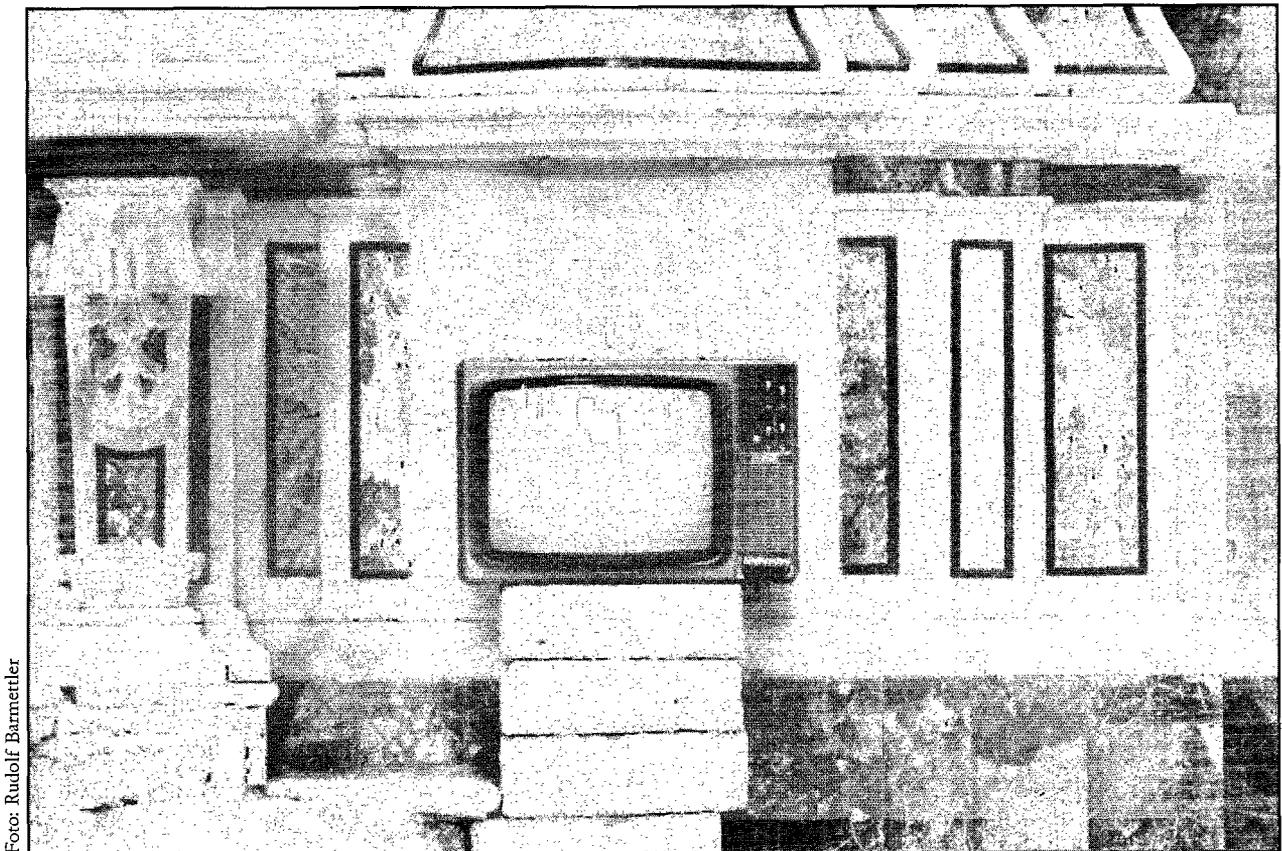


Foto: Rudolf Barmettler

Hablando con franqueza



Restaurar y exponer: Una cuestión de interpretación

León Lelekov

León Lelekov reflexiona acerca de la función del restaurador y estudia la relación, no muy obvia, que existe entre lo que nosotros vemos y lo que vio el artista. El autor ha sido jefe de sección del Instituto de Restauración de Moscú y ha formado parte del Comité Internacional de Conservación del ICOM.

Se dice habitualmente que la restauración es uno de los muchos elementos que permiten organizar una exposición en un museo. La gente piensa exclusivamente, por lo general, en sus funciones auxiliares y subsidiarias, las cuales consisten, en breves palabras, en procurar que las obras de arte estén en condiciones de ser expuestas. En realidad, la relación entre la restauración y la organización de exposiciones permanentes es bastante más compleja. De hecho lo que sucede es que tanto el público en general como los especialistas de los museos, subestiman sistemáticamente la función de la restauración y su influencia en el destino final de las obras de arte, así como en su interpretación histórica y cultural. En efecto, por razones estrictamente empíricas, los especialistas siempre han tratado a las obras de arte como si fueran realidades objetivas de la cultura. Tal como la perciben, esa realidad no depende en absoluto de los procedimientos de restauración, siempre que —está de más decirlo— los métodos empleados para ejecutarla hayan sido los atinados.

Désgraciadamente ésta es una típica falacia, propia de la estrechez de miras. Aún la más meticulosa y técnicamente perfecta de las restauraciones, ejecutada según las pautas actuales, altera de un modo u otro el original y afecta su estructura material y su forma artística, llevándolo por derroteros que escapan al control del restaurador. Huelga añadir que el original resulta modificado, además, por las operaciones plenamente conscientes que cumplen el restaurador, sus supervisores y sus asesores. Cuando se comienza a seleccionar las obras —que, por lo general, deben ser restauradas— para una futura exposición temática, la planificación de la muestra resulta determinada de antemano, en parte por el tema propuesto. Lo que los historiadores del arte y los museólogos están deseosos de revelar en esa fase es la tendencia que ha seguido la evolución histórica del tema, en función de las categorías de escuelas y de estilos que están acostumbrados a manejar. Sólo entonces se interesan en aspectos tales como la iconografía, la composición y la paleta. El restaurador tiene que acometer, por lo tanto, la tarea de destacar —también de recrear, si algunas partes fal-

tan— las características singulares de esas categorías y debe poner de relieve lo que se considera como una realidad autónoma estampada en la trama artística del original, tras lo cual, listas para ser expuestas, las obras tienen que presentar en su totalidad e integridad (no sólo a los visitantes sino también al mundo científico en general), la faz verdadera de una cultura pasada.

Ahora bien, cuando el restaurador se pone a trabajar lo hace a partir de sus ideas subjetivas acerca de las escuelas de arte, los estilos y las paletas. Cuando se trata de obras que no atraen la atención general, ni los restauradores ni sus supervisores se tomarán el trabajo de reflexionar acerca del resultado final de la restauración ni calculan en qué medida puede repercutir en la realidad. Sin embargo, de vez en cuando —principalmente cuando caen en sus manos obras excepcionales como la *Judiib* de Giorgione, en la colección del Hermitage (San Petersburgo)— tanto las comisiones representativas interdepartamentales como los especialistas, los artistas y quienes se mueven en ciertos círculos prestan suma atención a lo que hacen. Resulta entonces que la realidad de las categorías convencionales de la crítica de arte está, por así decir, sujeta a debate. Hay quienes, exagerando un poco, llegan a pensar que es esencialmente imaginaria. Cuando del fondo de la *Judiib* se retiró una parte de las capas de pintura, que el paso del tiempo había vuelto amarillas, con el fin de que la famosa tela recobrara los colores originales del Giorgione, estalló una encarnizada polémica. Los unos aducían que, pese a su enorme experiencia, el restaurador se había extralimitado y había llegado a rebasar la auténtica intención del artista; los otros, en cambio, consideraban que se había quedado corto. Para cada especialista la paleta real del Giorgione era distinta a la de sus colegas. La imagen que de ella se hacían se había formado retrospectivamente, recreada interiormente por analogía de acuerdo con las opiniones que personalmente se tuvieran sobre el color. Así fue como una realidad auténtica llegó a producir faces múltiples y disímiles. No se adoptó ningún criterio objetivo y estrictamente verificable sobre el verdadero color del cuadro y, como siempre sucede en todo el mundo en tales situaciones, se recurrió a un arreglo convencional fundado en apreciaciones puramente personales.

Como el secreto de la auténtica paleta responde siempre y en todo lugar a las predilecciones subjetivas y eruditas, aunque subjetivas, de un puñado de especialistas, inmediatamente pueden ser controvertidas por otros. Los restaurado-

res se encuentran en la más difícil de las situaciones: están forzosamente obligados a escoger entre decenas de puntos de vista y de aplicarlos al original. Puede ser la mejor de las posibilidades en juego pero como no es demostrable, queda muy fácil probar lo contrario. La elección del restaurador puede resultar fatal y de ello existen numerosísimos ejemplos. En todo caso, esa elección es la que dicta la imagen de la exposición y satisface, por lo tanto, la percepción y el gusto del público.¹ Si es cierto, como reza el dicho, que hay que ver para creer, la restauración es más bien la interpretación personal que del original se hace el representante de una época y una cultura distintas. Como si ello fuera poco hay que añadir que en las exposiciones grandes pueden haber trabajado varios restauradores, cada uno con su interpretación propia. En esos casos se estimará que las inevitables diferencias en el tratamiento de las distintas obras son enteramente atribuibles a su estado de conservación y a las vicisitudes de la historia y de los acontecimientos o, dicho en otras palabras, exclusivamente al pasado, pero en modo alguno a la época contemporánea en la que actúa el restaurador.

Es precisamente por eso que lo que más se presta a debate es la paleta. No sólo resulta algo real sino que, además, aunque no sea sino potencialmente, es la característica del artista. Aun cuando las ideas que nos hacemos de ella no sean auténticas, sigue siendo un signo de vida artística, algo que no puede decirse de las escuelas ni de los estilos. Ambas categorías son conceptos convencionales que nosotros mismos hemos creado retrospectivamente, una suerte de fórmula auxiliar de clasificación que se aplica a la experiencia artística de una época anterior conservada de manera selectiva. Si esa experiencia ha llegado hasta nosotros intacta y no en forma parcial, la captaremos, evaluaremos y clasificaremos de manera muy distinta.

¿Autenticidad o estilo?

Sin embargo, lo que sucede a menudo es que el restaurador hace que la obra que se le ha encomendado cuadre con la concepción contemporánea que se tiene de la escuela y del estilo. Por ejemplo, hasta el siglo xv inclusive, en la antigua Rusia se trataba la superficie de los iconos con mezclas de pigmentos y barnices, aproximadamente de la misma manera que se hacía en la pintura al temple del resto de Europa en la Edad Media. Pero esto se sabe desde hace rela-

tivamente poco tiempo. Anteriormente predominaba la idea, que en cierta medida aún prevalece, de que el estilo de los iconos era una intrincada combinación de pinceladas de colores puros y contrastantes. Había incluso una teoría —dudosa desde el punto de vista científico— acerca de la “sinfonía del espectro”, polifonía de zonas ópticamente puras del espectro visible que, según se afirmaba, habían inventado los artistas rusos de la Edad Media. Habían sido precisamente las restauraciones ejecutadas a comienzos del siglo —debido a las cuales los barnices de muchos iconos magníficos habían desaparecido inadvertidamente— las que habían dado lugar a esa teoría. Las investigaciones analíticas contemporáneas acerca de la composición de los pigmentos en los iconos de la Antigua Rusia han revelado que, en la abrumadora mayoría de los casos, sus colores no son puros sino mezclas, incluso en el más brillante de los bermellones.

En casos como éste la restauración predeterminó directamente la idea del estilo. Las relaciones entre los colores creados artificialmente mediante el proceso de la restauración tuvieron como consecuencia una segunda ilusión, de carácter estilístico. Todavía ahora, sin embargo, en muchas exposiciones se presentan a los visitantes, como auténticas, ambas ilusiones.

En realidad el concepto de estilo, según se lo entiende actualmente —vale decir, la combinación de las manifestaciones formales de una tendencia artística global, característica que trasciende al individuo y se refleja espontáneamente en la obra de distintos artistas— es, históricamente, muy nuevo. Anteriormente (esto es, en los siglos xviii y xix) la concepción del estilo era distinta: se consideraba que era una expresión de la personalidad del artista. Baste recordar el famoso aforismo de Schopenhauer que dice que “el estilo es el rostro del alma” y las palabras de Rémy de Gourmont al afirmar mucho después: “el verdadero problema del estilo es un problema de fisiología”. En Wölfflin, para quien “el estilo es la manera de expresarse”, ya se observa la transición hacia la interpretación contemporánea. Todo ello confirma una vez más el carácter subjetivo y fugaz de las categorías empleadas en el estudio del arte. Como toda convención cultural, son acertadas dentro de los límites de sus propias reglas pero de nada sirven cuando se trata de definir la realidad fuera de toda duda. Al igual que las reglas generales del arte, esas categorías no derivan directamente de la realidad sino que son producto de acuerdos entre teóricos y, por esa razón, no se las debería utilizar como base para la labor de

los restauradores, que en la práctica tienen que vérselas con hechos reales y testimonios históricos.

En breve, una conclusión que puede sacarse de todo lo que antecede, bastante obvia desde hace cierto tiempo, es que la posibilidad de crear formas —o, yendo aún más lejos, que el potencial para crear un estilo— es inherente al proceso mismo de restauración. En el reducto más íntimo, el escalpelo, el pincel y la almohadilla del restaurador crean una realidad estructuralmente nueva, vale decir, un tratamiento de la superficie que el artista original no había previsto. Se sacan protuberancias, depósitos de hollín y manchas, se dejan otros y se hacen nuevas mellas, estrías e irregularidades. A los antiguos retoques y añadidos, que puede haber en el aparejo puesto al descubierto (que puede ser obra original del artista o del restaurador) vendrán a sumarse ahora otros colores, más vivos o más tenues; alrededor de lo que queda de la pintura antigua se extiende una capa completamente nueva cuyo grado de concentración y composición incluso, pueden ser diferentes. A veces la relación extremadamente compleja entre estos factores llega a alterar tanto la apariencia de la obra que la vuelve irreconocible, como si quedara oculta tras una máscara grotesca. Aunque los detalles de esta nueva textura pasan desapercibidos para quien no tenga el hábito de mirar, el efecto global y acumulativo sí puede verse. Dado que nuestra percepción no es absolutamente espontánea sino que depende de nuestros conocimientos anteriores,² que varían en gran medida según su profundidad y amplitud, la combinación de la subjetividad del restaurador y la nuestra propia se plasma en última instancia, gústenos o no, en la reconstrucción de una forma artística que en lo esencial no puede volver a reproducirse.

Una exposición de museo está, de una manera u otra, condicionada por las posibilidades que tenga la restauración de crear un estilo. Se podría decir más bien que constituye una oportunidad para crear en el visitante reconstrucciones conceptuales eminentemente individuales de formas artísticas, en lugar de reproducir fielmente una realidad que se ha terminado para siempre. Hay que tenerlo presente cada vez que una obra que vaya a ser expuesta se hace restaurar.

Contrarrestar las ilusiones culturales

Consecuentemente con el ansia de poder contar con la investigación científica, característica de nuestra época, la

ardiente necesidad de establecer una distinción entre la ilusión y la realidad se destaca cada vez con mayor claridad como una cuestión de primordial importancia. Hace muy poco tiempo que esto ha comenzado a preocupar a los restauradores. No a todos ellos sino, en lo fundamental, a los que se ha encomendado la tarea de suprimir las huellas de la interferencia de restauradores anteriores. En este sentido —esto es, el de contrarrestar la persistencia de las ilusiones culturales— la mayor parte de los casos ha sido registrada en la restauración arquitectónica, seguida de bastante lejos por la de obras de arte. Quienes tienen a su cargo la restauración de edificios, deben suprimir constantemente de los más famosos de ellos, comenzando por el Panteón en Roma,³ los enojosos añadidos y apéndices de los dos últimos siglos. En la actualidad, esto se hace atendiendo a la prioridad concedida a la conservación, ya que progresivamente el valor histórico y recordatorio de los monumentos culturales comienza a predominar sobre sus valores artísticos y estéticos, que antes tenían mayor primacía.

La importancia que se concede al principio de la conservación obedece en gran parte al carácter dudoso, ya mencionado, de cualquiera de nuestras interpretaciones de una obra, operación que nos obliga a aplicar nuestros conocimientos y preferencias en la evaluación de un original mudo. En esas condiciones, en lo que a las exposiciones de museo se refiere, las diferencias entre los ideales del pasado y nuestra realidad actual quedan camufladas. Los restauradores contribuyen a ello, cuando sería preferible que, por el contrario, tuvieran presentes esas diferencias y las pusieran de relieve. Ahora bien, los especialistas no pueden detenerse en medio de una tarea técnicamente ardua para reflexionar debidamente sobre las diferencias que en cuestiones de tradición cultural, maestría estética, contexto social y actitudes mentales lo separan a él del artista original. La mayoría de las veces, por el contrario, subestimarán esas diferencias, confiando en sus propios conocimientos de la historia del arte y de la técnica, aunque desgraciadamente éste siempre sea muy modesto. Los restauradores tienden a imaginar que distinguen perfectamente las relaciones de causa a efecto que median entre el acto creador original de un Fidias, un Giotto o un Dionisio, el resultado artístico de ese acto —esto es, la obra de arte propiamente dicha— y la cultura contemporánea. Ni se les pasa por la mente que sus motivaciones personales son fundamentalmente distintas de las que empujaron a los antiguos maestros a pintar, ni que en la

Edad Media preponderaba una concepción colectiva del mundo por oposición a la visión personal e individualista de nuestra época. En una falsa analogía con sus propias concepciones, separada de la de antaño por una distancia insalvable, los restauradores tienden a proyectar en Duccio y Rublev nuestra visión del mundo, transformándolos en individualistas como ellos y en paladines de la expresión personal.

Quienes los inducen a adoptar esa actitud son los organizadores de las exposiciones de museos. Además de haber dividido, como ya lo han hecho, el patrimonio artístico en escuelas, estilos y tendencias, desean ansiosamente identificar al artista, resucitarlo hoy, poner en su boca las palabras que en su lugar ellos dirían y atribuirle motivos que armonicen con nuestros valores y opiniones sobre los ideales artísticos. De esta manera, el fenómeno de la virtud artística, que se supone invariable de un siglo a otro y de un país a otro, se estanca y no avanza. Fosilizada, dicta la norma que rige la organización de las más diversas exposiciones de museos y, en consecuencia, los métodos que se deben emplear en la restauración.

Por todas estas razones, es poco popular la consigna según la cual los museos deben ante todo conservar. Bajo el pretexto de que es preciso darle al visitante una visión coherente, abundan las restauraciones con grandes añadidos y reconstrucciones explícitas. La realidad es que la tan mentada integridad siempre supone cierto grado de falsificación y que ésta, por conspicua que sea, no molesta a veces sino a muy poca gente.

Como bien puede observarse, la relación mutua que hay entre la exposición y la labor de restauración está imbuida de las contradicciones internas que presentan los factores culturales de tipo general y factores epistemológicos, psicofisiológicos, estéticos y de otra índole. La realidad no se libra a nadie de modo directo y sin condiciones, ni siquiera al más avezado de los restauradores. Como se sabe, éstos deben imaginar y reconstruir. Aun si nuestras reconstrucciones — inclusive las que dan lugar a costosas exposiciones de museo — satisfacen nuestra vanidad científica, no son sino una etapa en la aprehensión del patrimonio cultural. Esa etapa no debe ser un tropiezo hacia la siguiente, que reviste un carácter más importante. Fascinados como estamos por las realizaciones científicas contemporáneas, sobreestimamos nuestro potencial cognoscitivo en la labor que realizamos con lo que queda de culturas pasadas, a veces despectiva-

mente consideradas como bárbaras. Ello también lleva a la certeza de que esos vestigios son finitos, que su contribución a los estilos, escuelas y tendencias es definitiva y que sabemos exactamente qué pensaban e incluso sentían quienes los crearon.

Permítaseme recordar las perspicaces palabras de A. I. Anisimov, ese excepcional académico y conservador ruso que ya en 1919 decía: “podemos ver y quedar convencidos de lo falsos y vanos que han sido todos los intentos de los restauradores contemporáneos por reencarnarse en los artistas de ese pasado irrecuperable”.⁴ Esta frase aún tiene vigencia, incluso si algunos colegas contemporáneos de Anisimov trataron de refutar la obvia verdad que proclamaba.

La elección de una metodología

Hasta el momento hemos abordado algunos aspectos de algo que en la realidad abarca muchos otros, de carácter distinto. Son muy importantes los estudios previos a la restauración, especialmente los destinados a determinar la elección y aplicación de una metodología, ya que permiten interpretar correctamente, en aras de la autenticidad en general, la obra de arte que se expone en un museo. El estudio analítico y empírico de la estructura, la morfología y las características de una obra de arte deben influir directamente en la naturaleza del trabajo manual que efectivamente hace el restaurador, trabajo que no debe consistir, como sucede a menudo, en la adición puramente externa que se aplica en una técnica tradicional que resulta, por completo, ajena. Si, por ejemplo, existen planes para organizar una nueva exposición de arte medieval que forme un todo en el plano tipológico, en la que las obras hubieran sido agrupadas por el artista con el fin de crear una simbología compleja o lazos semánticos, el estudio de esas obras debería tomar en consideración ese aspecto. Fue lo que se hizo en el estudio y la restauración de la iconostasis de la Catedral de la Asunción en el Monasterio Kirillov-Belozersk, de 1497, el mayor conjunto de este tipo de la antigua Rusia. Gracias a ese análisis se examinaron sus componentes originales uno por uno, según el enfoque individual que por lo general adoptamos para estudiar las pinturas europeas al óleo, saliendo a la luz diversas características artísticas y técnicas que anteriormente habían pasado desapercibidas para los especialistas. Esas características fueron precisamente las que, más adelante, predeterminaron en gran parte el método adoptado para exponer la iconostasis

de 1497 en un museo. También aportaron su contribución para que pudiera realizarse en el país la primera copia del imponente conjunto medieval.

En pocas palabras, la relación existente entre el tratamiento particular de una obra destinada a ser expuesta y el ciclo de restauración que lo hará posible es complejo y no está claramente definido. Según la validez científica de tal o cual enfoque metodológico, se dará la preeminencia a consideraciones vinculadas con la autenticidad histórica y documental o a la coherencia artística y estilística, o, incluso, al efecto puramente estético. Por supuesto, los intentos de satisfacer todas estas exigencias sólo pueden dar por resultado una fórmula conciliatoria en la que todas las partes en juego perderán algo. Por esta razón habrá que determinar cada vez, según las circunstancias, qué es lo que ha de sacrificarse y cómo. Este problema se ha tornado más difícil que antes. En el mundo contemporáneo ha cambiado progresivamente la función de las exposiciones que hacen los museos. Estos han comenzado a plantearse cuál es su función social. No sólo se estudian las colecciones que poseen sino también la sociedad que las interpreta y las transforma en los cimientos de una nueva experiencia cultural. En cierta medida, las exposiciones de los museos presentan a cada grupo social un panorama distinto, en cierta medida, del pasado artístico e histórico, despertando la curiosidad intelectual de modos que no son absolutamente idénticos y suscitando, además, reacciones de tipo emocional. El medio cultural en que vivimos se presenta receptivo como nunca y es, por lo mismo, sorprendentemente fragmentario y multifacético. Ni siquiera los eruditos pueden captarlo en su globalidad. Esta fragmentación de las tendencias e ideas y de las preferencias subconscientes espontáneas, ha llevado a los museólogos a pronunciarse sobre la conservación, menos proclive a las controversias y a las ambigüedades que la restauración que, como ya ha sido dicho, está teñida de subjetividad. Cuanto más amplio y variado es el espectro de las interpretaciones posibles, más inequívoco y claro debe ser el objeto mismo de esas interpretaciones, o sea, la exposición de museo. Esa necesidad de precisión se aplica forzosamente a la restauración de las obras expuestas.

Una exposición en un museo no es sólo nuestra imagen, interpretada de manera global, de un pasado que ha terminado para siempre. De una u otra manera, en ella convergen por lo menos dos épocas diferentes, con muchos de los valores y símbolos de la segunda, es decir, la contemporánea,

heredera de la anterior. En realidad, una exposición que desde el punto de vista semiótico puede definirse como un texto literario, se inserta entre dos épocas y dos culturas,⁵ dando pruebas tangibles de la realidad del pasado en beneficio del público en general. Como toda representación, está acompañada de distorsiones de diversas índoles, buena parte de las cuales es introducida por la restauración. Si en la actualidad se comprende cabalmente este aspecto, aún no ha sido teorizado de manera precisa y formal. Se necesita un estudio detallado del mecanismo psicofisiológico que produce esas distorsiones. Aunque pueden ser eliminadas, tendremos que estudiar su posible influencia en los principios que rigen la organización de las exposiciones de museos y su influencia en las reacciones y las impresiones de los visitantes. Sin lugar a dudas, ello aumentaría el valor objetivo y el significado de toda exposición. En tal caso, la sociedad en su conjunto contará con un panorama más claro y palpable de las características generales, históricamente configuradas, que las exposiciones reflejan. Esto es también aplicable a los principios que fijan los límites de lo posible en la restauración de objetos del pasado. Así se hará claro que la tarea de restauración no consiste en volver a crear una realidad cultural perdida. A lo sumo puede producir una imitación, siempre imperfecta, con nuevos materiales. Lo que se expondrá no será en modo alguno el producto exacto de un esfuerzo artístico pasado sino su versión contemporánea; en consecuencia, incluso en una exposición de museo, se podrá distinguir claramente entre la ilusión y la realidad, lo que tanta falta nos hace. ■

Notas

1. P. Gazzola, *La conservation et la restauration des monuments et des bâtiments historiques*, p. 19-20, París, 1973.
2. M. Sagoff, "On Restoring and Reproducing Art", *The Journal of Philosophy*, vol. 75, 1978, p. 453-470.
3. L. Pressouyre, "Restauration ou dérestauration", *Monuments historiques de la France*, vol. 112, 1980, p. 12-22.
4. A. I. Anisimov, *O drevnerusskom iskusstve* [Ancient Russian Art], p. 98, Moscú, 1983.
5. M. P. Leone, "Method as Message", *Museum News*, vol. 62, n.º 1, 1983, p. 35-41.

Hablando con franqueza



¡A las musas!

Alain Silly

La imagen del artista maldito, "condenado" por la Sociedad (con mayúsculas), es muy corriente desde la época romántica. No se trata de una caricatura. Es el caso del autor de este artículo, escultor de profesión, que vive en una pequeña aldea normanda alejada de todo. Ello no impide, sin embargo, que sea profesor de escultura contemporánea en una escuela de arquitectura. Además, se siente tan poco "condenado" que lo que intenta crear, lo más serenamente posible, es un rincón de paraíso. Para él, su casa y su jardín son partes de su obra artística, tan importantes como su escultura.

Salvo los años en que fui estudiante, siempre he vivido en el campo. No obstante, creo que el artista debe vivir allí donde late el corazón de la ciudad. Debe ser partícipe de la actividad febril del mundo cultural, intercambiar ideas y palabras, aguzar sus sentidos para comprender su época, ser capaz de analizar y descifrar las informaciones que recibe, y de filtrarlas a través de toda una serie de procesos mentales y culturales, para llegar al fin al surgimiento de una síntesis. La obra así realizada, con su cortejo de poesía, de filosofía y de materialidad (o no), queda lista para ser recibida en lugares concebidos para acogerla y pueda así difundir su mensaje. No por estar a la sombra del museo queda el artista alejado del poder, ya que él es como un espejo deformante capaz de dar una imagen fiel de la realidad. Mi arte es bastante rural, pero me llegan noticias de la gran ciudad. Y, en verdad, necesito comunicarme con ella.

Mis obras tienen grandes dimensiones; están hechas de numerosos elementos y con frecuencia se adaptan e instalan según el lugar. Han sido concebidas para grandes salas de espera y para grandes edificios, pero tengo también obras hechas para los museos. Pese a las investigaciones artísticas y museográficas que he podido llevar a cabo, no hay una sola obra mía en esos lugares. Mi nombre no figura en los catálogos de las colecciones. No expongo en los centros de arte contemporáneo que cuentan realmente. Por último, tampoco expongo en las galerías y, por consiguiente, cuando voy a una de ellas es como simple visitante.

Visito con frecuencia los museos, toda clase de museos (al menos en la esfera de las artes plásticas). Es como si gracias a tal hábito pudiera incorporarme a esos lugares, como si, no pudiendo exponer mi obra, me exhibiera yo mismo. (Los artistas ingleses Gilbert y Georges se consideran a sí mismos esculturas vivientes y estiman que la única obra antiacadémica posible es el propio cuerpo humano). ¿Qué

debo hacer? ¿Emprender una huelga de hambre o hartarme de comer? ¿Disfrazarme o desnudarme en la inauguración de alguna exposición? ¿Sustraer una obra o añadir una a escondidas? Y aun cuando no fuera visible, de esa obra podría decirse que "está" en un museo. Naturalmente, las donaciones están permitidas. ¡Pues no! El museo debe merecer mi obra y mi obra debe merecer el museo. Pertenezco a una generación que ha roto decididamente con el mercado del arte y con la "cultura burguesa", cuyo símbolo era precisamente el museo.

"¿Y si quemáramos los museos?" podía leerse en las paredes durante la insurrección estudiantil de 1968. Y también: "Los museos son depósitos de cadáveres, cementerios" (la verdad es que algunos cementerios son auténticos museos).

Mayo del 68 está ya muy lejos, claro está, somos ahora mucho menos intransigentes, y algunos hasta han cambiado de bando. Al fin y al cabo, en el sistema existen buenos directores de galerías, como existen buenos tenderos, aunque tal vez algunos malos directores podrían ser buenos tenderos. Qué sea bueno o malo es algo difícil de definir en este punto, y no hablo del tipo medio de galerías, pero cada cual tendrá que juzgar por su cuenta. Los buenos directores de galerías no van al campo; de ahí que yo no exista. Lo he podido comprobar en más de una ocasión andando por las ciudades: tenía la impresión de ser invisible, dejaba brusca-mente de andar y la gente se topaba conmigo refunfuñando en vez de apartarse un poco, mientras que yo estoy acostumbrado a zigzaguear. No he hecho ningún intento de este tipo en automóvil y no tengo la menor intención de hacerlo: la experiencia realizada a pie me parece definitiva.

¡No existo! Como artista, claro; pero mi obra sí existe. La obra es una prolongación de uno mismo y no importa cuáles sean las partes del cuerpo que así se prolongan; pero tal vez, de tanto prolongarme en ella, me haya dejado absorber totalmente por la obra. Mi obra me absorbe. Yo he dejado de existir. Mi obra existe, los buenos directores de galerías también existen, como existen los buenos conservadores y como existen los buenos museos. Voy a menudo a los museos y una vez fui a ver una exposición con unos amigos. Había allí una persona de edad avanzada, otra de mi generación y algunos niños. Por uno u otro motivo, por lo demás perfectamente válidos, todos tenían invitaciones para entrar gratuitamente. Yo pagué el precio de la entrada completo. Creo que los museos deberían ser gratuitos: hasta para los artistas.

Nunca olvidaré el semblante de un vigilante del Museo

Picasso de Barcelona, que se parecía asombrosamente a Picasso en los últimos años de su vida.

No siento la menor simpatía por los miembros del personal de los museos parisienses que detestan las obras expuestas (cuando se trata del siglo xx) y se cuentan anécdotas pasando de una sala a otra como si uno no estuviera presente. En cambio, en el museo de Sables-d'Olonne (Francia) el personal está bien informado, se siente orgulloso de sus colecciones y habla de ellas con pasión.

Me gustan los museos algo austeros, suficientemente limpios (aunque no me moleste que haya un poco de polvo) y suficientemente vacíos; vacíos de público, claro, como las iglesias, que además están vacías de objetos puesto que sus obras se encuentran... en los museos. Esa transferencia tiene desde luego sus razones. Tal vez llegue el día en que tales objetos vuelvan a su lugar, aunque por mi parte, yo no lo deseo. Sin embargo, no carecería de interés reconstituir para una exposición lo que debieron de ser los grandes momentos de algunos lugares cargados de historia. Por otra parte, el conservador no se contenta hoy en día con guardar (como bien dijo Jean Clair en su *Paradoxe sur le conservateur*); además, busca para salvaguardar. "Visita talleres, comercia con los fabricantes de imágenes, descubre su talento, los expone, los impone, los consagra". ¿Cómo hacer que venga hasta mi guarida? ¿Qué estratagema podría yo inventar? ¿Someterle a chantaje? ¿"Cantar" yo mismo una queja en *Museum*? ¿Amenazarle? ¿Intentar atraerle con algún cebo? ¿Prometerle las mil maravillas y en particular obras personales? ¿Raptarle? ¿Glorificarle? ¿O intentar convencerle de que también él es un artista?

Aquí se plantea el problema de la comunicación. Daniel Buren dice que la obra sólo existe a partir del momento en que se la ve. Me encuentro un poco en la misma situación que el aduanero Rousseau: me deja estupefacto que mi producción no suscite mayor interés. Esperando que lleguen otras satisfacciones de amor propio, soy por el momento el conservador de mi obra o, mejor dicho, el guardián de mi personal museo. (¿Era realmente el hombre que vi en Barcelona un vigilante, o era Picasso en persona?).

En el laberinto de jardines y edificios que conforma nuestro universo hay un cobertizo metálico de construcción industrial, fabricado en los años cincuenta. Tiene 25 metros de largo, 4,5 de altura y 4 de ancho. Su tejado es de dos aguas. El conjunto es perfectamente simétrico. En el centro exacto hay una pequeña puerta (con cuatro ventanitas a cada

lado), y una puerta doble en cada extremidad permite la entrada de un camión. En ese edificio está el producto de mi imaginación, el tesoro que he acumulado desde hace veinticinco años. Reino en ese imperio de modo realmente tiránico, de él expulso sin piedad las obras que no han sabido envejecer, las que ya no amo o que empiezan a ocupar demasiado espacio. Aunque también soy capaz de ser bueno e indulgente; a veces algunas obras se salvan, aunque tengan un interés menor. Este museo está lleno hasta los topes, me recuerda al *Merzbau* de Kurt Schwitters, ese artista del movimiento Dadá que iba llenando habitaciones en torno suyo y que hacía agujeros en el techo para poder ocupar el piso de arriba.

Voy a tener que empezar a pensar en el piso de arriba, o a miniaturizar mi producción, o a hacer que sea más efímera, o a concebirla para el exterior. Largo es aún el camino para el que no sabe quedarse a descansar en el museo. ■

Hablando con franqueza



El futuro de los museos: ¡La calle!

Eurídice Antzoulidou-Retsila

¿Es inimaginable un museo sin paredes? En todo caso, no lo es para la autora de este artículo, conservadora del Museo de Arte Popular Griego de Atenas, quien narró el relato que ofrecemos a continuación en el discurso que pronunció ante una conferencia del Consejo de Asociaciones de Museos de Australia. El texto fue revisado por Patricia M. Summerfield, del Museo de Australia Occidental, Perth.

Un día, cumpliendo con mi habitual peregrinación cultural, erraba yo por las soberbias galerías de un solemne museo pluridisciplinario. Me hallaba en el sector de antigüedades clásicas cuando el eco de un profundo suspiro se oyó en el silencio de la sala. Miré a mi alrededor, pero estaba completamente sola. No presté mayor atención al rumor de aquel suspiro y proseguí mi diálogo íntimo y personal con todo lo allí expuesto, diálogo que nosotros, los que trabajamos en los museos, consideramos algo propio y exclusivo. Unos segundos después pude oír claramente que alguien pronunciaba mi nombre. Comprobé que seguía sola en la galería, y, animada por la curiosidad, volví la vista atrás para saber quién me estaba gastando tal broma. Al pasar delante del busto de mármol de Sócrates tuve que detenerme, muy nerviosa por cierto, porque con gran sorpresa mía descubrí quién era el que me hablaba:

— Eurídice,

— Sí, maestro.

— Eurídice, me aburro.

— ¿Qué? ¿Por qué, señor? El último artículo sobre usted es un ensayo excelente y una valiosa contribución a la arqueología. ¿No lo cree así?

— Oh, Eurídice, no se trata de eso.

— ¿De qué entonces? ¿No fue acertado el método empleado para retirar de sus cejas las manchas? ¿O acaso la iluminación y la humedad relativa de esta sala no están bien equilibradas?

— Eurídice, te lo aseguro, mi salud física es perfecta.

— ¿Entonces, maestro, qué le ocurre? ¿Acaso no han venido muchos escolares a visitarlo esta semana y a trabajar con sus cuadernos?

— Eurídice, ¿no te das cuenta de lo que pasa realmente? Mírame. Permanezco aquí, mudo, encerrado en esta torre de marfil, a la espera de que se produzca algún encuentro casual con alguien, ¿pero quién? Yo he pasado toda mi vida entre la gente, allá fuera en el ágora, conversando con ella y participando de su vida cotidiana. Sencillamente, no puedo

soportarlo. A decir verdad, es una forma más refinada de cicutu y, esta vez, no la acepto.

El gran maestro regresó, inmóvil, a su soledad.

Me sentí conmovida y confundida al mismo tiempo, pero, deseando cambiar de ánimos, me dediqué a visitar las demás galerías. La atractiva variedad de la sección de historia natural absorbió completamente mi atención. Sin embargo, repentinamente, me percaté de que alguien sollozaba quedamente. “¿Qué pasa ahora?”, pensé. La curiosidad me picaba otra vez y vine a descubrir que se trataba de una liebre disecada que había en el ángulo de una vitrina.

— ¡Eurídice, ayúdame!

— ¿Por qué, querida? Te veo tan a gusto ahí entre tus semejantes, y todos vosotros parecéis tan cosmopolitas: *Lepus aegypticus*, *Lepus indicus*, *Lepus californicus*, *Lepus brasiliensis*.

— ¡Oh, Eurídice, no te burles de mí! ¿No ves cuán triste estoy? Desde la época del bello libreto de Esopo y del interesante papel que me tocó desempeñar, nunca he tenido otra oportunidad de expresarme o de comunicarme con los demás. Quiero conocer gente y, desde luego, no sólo a la hora del almuerzo. Quiero compartir con los demás una experiencia común: nuestra vida en este planeta. Pero siento que, a pesar de todos los esfuerzos, seguimos apartados unos de otros, y eso es muy cruel.

Se puso a sollozar de nuevo como si nada pudiera calmarla.

Me puse a reflexionar y se me ocurrió que en nuestra época se emplea con suma frecuencia la expresión “volver a nuestras raíces”, lo cual repercute en muchos aspectos de nuestra vida. Pero no se me ocurre ningún ejemplo de la era de los museos. Dicho de otro modo, ¿qué pasaría si volviéramos a los comienzos mismos? Sí, lo habéis adivinado. Estoy hablando de la palabra griega *museion*, inventada para designar el lugar donde la gente rendía culto a las nueve musas que protegían todas las actividades intelectuales del hombre. El *museion* era un lugar de culto y de práctica religiosa y desde luego, como tal, era también un sitio donde la gente celebraba diariamente sus reuniones y asambleas.

Sin embargo, no puedo afirmar que esto valga para nuestra época, al observar cómo todavía necesitamos “ponernos nuestro mejor traje” y estar de excelente ánimo para ir al museo. Quiero decir con esto que, para nosotros, una visita al museo es todavía algo especial que viene a romper la rutina de nuestra vida cotidiana.

A pesar de los muchos y muy notorios cambios ocurridos a lo largo de la historia de los museos, no puedo dejar de recordar a Edmond de Goncourt cuando escribía: “Es mi voluntad que los objetos artísticos que han contribuido a mi felicidad no sean enterrados en la tumba helada de un museo”. Sí, me temo que pienso lo mismo que él. Con todo, a la entrada de muchos de nuestros museos falta una lápida que diga: “Aquí yace el Museo X. Estaba lleno de vida, era aceptado por la sociedad y lo visitaban muchas personas famosas y otras anónimas. Era admirado como ornato de nuestra civilización, pero falleció porque ya estaba muerto al nacer”. Me temo además que los problemas del apoyo financiero y de las restricciones presupuestarias, tan generalizadas hoy en día en la comunidad artística internacional, nos conduzcan a pensar siempre en cómo encontrar el dinero para poner en práctica nuestros programas y hacer de nuestros museos lugares más accesibles al público.

¿Cuál es, pues, la solución? ¿Colocar una lápida en todos los museos y seguir mendigando el dinero sin obtenerlo? Indudablemente, no. Siempre se podrá optar por una filosofía del museo orientada hacia la gente.

En una publicación de la UNESCO sobre los museos se afirma que “lo que solía ser, fundamentalmente, un bastión aristocrático se ha transformado hoy en un lugar de reunión para el hombre de la calle”. Y esto es exactamente lo que deseo subrayar: la solución que propongo para hacer de la experiencia del museo un elemento de la vida cotidiana de la gente la quiero llamar *calle museo*, es decir, un museo que pertenezca a la gente, que sea impulsado por la gente y que, al mismo tiempo, no requiera un presupuesto importante.

En las ciudades de todo el mundo, las calles tienen nombres. Y estos nombres responden a una gran variedad de temas: acontecimientos históricos, personalidades destacadas, ciudades y regiones, ideas e instituciones, nociones provenientes del medio natural. Todos esos nombres, considerados desde una perspectiva museológica, se refieren a una gran variedad de disciplinas: historia, arqueología, folklore, historia natural, etc. De modo que cada una de esas calles puede ser un museo concebido en torno al tema que evoque su nombre.

Veamos lo que todo esto significa en la práctica.

Cuando veníamos hacia aquí, en automóvil o a pie, pasamos por una determinada calle. Caminemos entonces por esa calle o conduzcamos por ella nuestro automóvil. Lo primero que vemos es un gran cartel que dice “Calle Museo”.

Debajo, un cajoncito con unos folletos y un rótulo que dice “¡Llévese uno!” Y, efectivamente, nos llevamos uno. Al abrirlo, comprobamos que se trata de una guía de museo. ¡Qué interesante! Sigamos.

La calle es una sala de exposiciones. Las obras son copias de originales y están expuestas en vitrinas bien dispuestas en las aceras, en unas especies de kioscos o en las fachadas de los edificios. En esas vitrinas iluminadas, se dan indicaciones sobre dónde se encuentran los originales. Esta información puede incitarnos a ir a contemplar esos originales al museo donde se exponen. Contemplamos muy atentamente una de las vitrinas y viajamos por el espacio y el tiempo. La bocina de un automóvil nos devuelve a la realidad; la luz de sus faros da en la vitrina. Y de pronto nos damos cuenta de que ya ha oscurecido. La iluminación de las vitrinas es perfecta; las letras de los textos descriptivos son fosforescentes; así, a cualquier hora que lleguemos, el museo está vivo.

Una pareja de ancianos nos mira. Nos acercamos para preguntarles:

— ¿Viven ustedes aquí?

— Sí, aquí vivimos desde hace muchos años.

— ¿Cuándo se creó este museo?

— ¡Oh, es una historia bella e interesante!

— ¿De qué se trata? —preguntamos.

— ¿Qué son ustedes? —nos pregunta a su vez el anciano.

— Somos museólogos. O, si lo prefiere, visitantes. ¿Y ustedes?

— Yo, mejor dicho, mi esposa y yo, junto con todos nuestros vecinos y amigos, así como nuestra calle... todo esto que ven ustedes aquí... somos la Calle Museo.

— ¿Podría decirnos algo al respecto?

— ¡Claro! Pase a tomar un té con nosotros.

— ¡Gracias!

— Verá usted, el proyecto de una Calle—Museo se basa en una actividad cultural pluridisciplinaria y complementaria. Presupone la participación activa de muchas personas, como historiadores, antropólogos, biólogos, especialistas del medio ambiente, urbanistas, ingenieros, especialistas en transporte público, autoridades regionales y consejeros municipales, encargados de la circulación y, desde luego, cuantos viven en esa calle. Todas esas personas tienen que analizar y examinar las cuestiones relacionadas con la zonificación de la calle: si se trata de una calle residencial, comercial o industrial, con supermercados o fábricas, si hay un parque o una institución cultural (una biblioteca, por ejem-

plo, o un teatro), si la zona está contaminada o hay niebla, si la calle es de una o dos direcciones o si es exclusivamente peatonal. Puede ocurrir que en algunas calles las condiciones sean tales que únicamente las fachadas de los edificios sirvan para exponer objetos. En ese caso, la decisión definitiva incumbe a los propietarios de los edificios, que pueden resultar en la práctica atentos y respetuosos guardianes de esos lugares.

— Eso ocurrió, por ejemplo, en nuestra casa —añadió sonriente la anciana. ¿Una taza más de té?

— Sí, por favor; la conversación es muy interesante.

— Decíamos pues —interrumpió el anciano— que los habitantes participan activamente, reciben cierta formación y luego se les incita a que presten servicios como intérpretes voluntarios durante las exposiciones, en determinados días y horas, tal como yo hago en este momento.

— ¿Y cómo se organiza la exposición?, preguntamos.

— Bueno, el mismo guión de la exposición se repite a ambos lados de la calle, pero en dirección opuesta.

— ¿Cómo decidieron ustedes llevar a cabo el proyecto?

— Queríamos que nuestra calle tuviera más vida. Ya lo ve, somos viejos y no es fácil para nosotros movernos mucho y salir a visitar los museos. Pero, para decirles la verdad, en todo esto tuvo más que ver nuestro egoísmo. Deseábamos un museo nuestro, creado por nosotros, con la participación de todos nosotros. ¿Puede haber satisfacción más grande? Por supuesto, lo mismo habrían podido hacer el Estado o el Gobierno municipal o cualquier otra organización deseosa de compartir el mismo placer. Designamos un comité, integrado por personas que viven en nuestra calle y que se ocupan del mantenimiento de las vitrinas y del enriquecimiento del material expuesto. Las funciones son concretas. Por ejemplo, en nuestro comité disponemos de un electricista encargado de la iluminación. Pero, cuando surge un problema grave, siempre consultamos con especialistas. Claro que cuanto menos uno los moleste, mejor.

— ¿Y dónde hallaron el dinero? ¿Quiénes los financian? —no pude dejar de formular la pregunta de siempre.

La pareja me miró, luego ambos sonrieron y dijeron:

— ¡Ha costado menos que cualquier otro museo del mundo! La pequeña suma de dinero que necesitábamos la obtuvimos muy fácilmente. Los habitantes de nuestra calle decidimos abrir una cuenta en común o, si usted lo prefiere, una cuenta de ahorro conjunta; cada uno deposita todos los meses la cantidad que puede. Pero otros han descubierto una

solución más inteligente. Como en sus calles había tiendas, les pidieron a los comerciantes que escribieran sus nombres debajo del rótulo “Calle Museo”. Los que aceptaron la propuesta han aportado dinero. Como ven, ¡publicidad! Además de nuestras aportaciones, disponemos de otros recursos. Una vez al mes organizamos un festival en nuestra calle, como lo que ustedes llaman “programa de educación”, si no me equivoco. Ofrecemos diversas actividades relacionadas con nuestras exposiciones. Pero le advierto que si desean ustedes asistir deberán abonar un dólar. Les aconsejo que lo hagan. Para los niños es gratis. Para ellos organizamos festivales especiales.

— ¡Qué inteligente! Si hemos comprendido bien, ustedes se autofinancian. Pero hemos podido observar algunas cosas de las que no me han hablado. Los objetos más importantes están expuestos cerca de las señales de tráfico, donde las personas permanecen más tiempo esperando; además, las letras de los textos explicativos son suficientemente grandes para ser vistas desde cierta distancia. También nos ha sorprendido que, por ejemplo, cuando entramos en una de las cabinas telefónicas de la calle para llamar por teléfono a nuestros amigos, descubrimos que el teléfono era, en realidad, una guía acústica del museo y que nos facilitaba información sobre él. Hemos observado también que algunas de las ventanas bajas de las fachadas de ciertos edificios son pantallas que sirven para proyectar interesantes programas audiovisuales sobre temas relacionados con el museo. ¿Quiénes les han asesorado?

— Pedimos asesoramiento a las personas competentes en estos asuntos.

— ¡Muchas gracias por todo, y a usted, señora, por el estupendo té! Nos marchamos; vamos a oír una conferencia sobre los museos.

— Es una idea excelente, amigos míos —dijo el anciano—. Iré con ustedes. Quizá encuentre algo útil para nuestro museo. Pero ¿qué estoy viendo ahí? ¿Estas cosas venían con ustedes?

— ¿Qué cosas?, preguntamos.

— Esas que están de pie allí, en la acera.

— Ah, sí —respondí—. Tres amigos, mejor dicho, dos: el gran maestro Sócrates y la liebre. Parece que les agrada su idea. ¿No es verdad, maestro? ¿Y a usted, señora liebre?

— ¡Exactamente! ¡Es lo que tratábamos de decirle desde el comienzo, Eurídice! ¡Este es nuestro lugar! —respondieron. ■

Mano de hierro en guante de terciopelo

Tomislav Šola

En esta reseña un conocido museólogo yugoslavo, miembro del Consejo Editorial de Museum, examina la obra Public View: The ICOM Handbook of Museum Public Relations (ICOM, París, 1986, 189 p.).

La embestida brutal de la era de la información ha adquirido proporciones dramáticas: cada cual ha tomado partido, pero la confusión es tal en el campo de batalla que no logramos aún percibir ni la dimensión ni el papel estratégico de nuestra alianza. Lo que es o debiera ser obvio es que los profesionales de los museos no constituyen un ejército, sino un regimiento de un ejército aún más poderoso. Desde que el mundo de los museos se puso en marcha, allá en los años sesenta, hemos oído y celebrado a nuestros valientes cornetas y tambores que se hallan en primera línea. Ellos son también quienes inventaron nuestras patrullas de reconocimiento y nuestros antes inexistentes oficiales de enlace.

Nos referimos a las relaciones públicas de los museos, "la mano de hierro en guante de terciopelo", como las llama Sir Roy Strong, uno de los autores de este libro.

Se ha dicho claramente: "se afirmó que las relaciones públicas no eran una respuesta a la crisis, sino un esfuerzo continuo para dar al público una interpretación de la institución, obtener su comprensión y granjearse su buena voluntad" (Dickenson). Así pues, como se ha indicado ya, el desarrollo de las relaciones públicas de los museos no es un mero acto testimonial, sino que ha sido a la vez la causa de la expansión de los museos, y una respuesta a la misma. Esta es exactamente la filosofía en que se basa esta obra. El significado de la "inclinación" particular de un museo se ha definido tradicionalmente en función de los objetos que opta por exponer: el problema ha sido siempre definir de manera coherente e inteligente estos objetos con arreglo a su importancia histórica, cul-

tural y estética. Los especialistas en relaciones públicas, dejando esta difícil tarea a los museólogos, se dedicaron en cambio a presentar al público la personalidad del museo. Idealmente, lo que querían era dar una imagen, mediante la publicidad, de la fiabilidad, la honradez e incluso la naturaleza incontaminada de los museos en la sociedad contemporánea.

Este libro recalca, tanto explícita como implícitamente, la necesidad de que el encargado de las relaciones públicas del museo se convierta en un factor de cohesión del medio museístico. Se subraya también la importancia existencial de los museos como centros de orientación del público, sin concesiones. Los autores de este libro, todos ellos profesionales de la museología, pertenecen a esa categoría de generalistas de museos que merecen crédito, porque conocen a la vez los museos y su público y son conscientes de sus problemas y ambiciones. Su "capacidad de identificarse con los demás" (Vleuten), les permite compensar la incapacidad profesional de los conservadores de museos que a veces olvidan las repercusiones más amplias de su pericia técnica.

La introducción de este libro (Below, van Vleuten, Strong, etc.) es un prólogo muy estimulante para la profesión (relativamente) nueva de las relaciones públicas de los museos. El interés de este libro, presente desde hace cuatro años en el mundo de los museos, es bien conocido. Podríamos preguntarnos pues, ¿por qué una reseña? En primer lugar, porque nunca se elogia demasiado los buenos ejemplos. Y, en segundo lugar, ¿qué mejor manera de darlo a conocer que presentarlo en *Museum*, la única revista mu-

seológica internacional plurilingüe y de vasto alcance?

El libro se divide en cuatro partes: “Una cálida acogida”, “El patrocinio de los museos”, “La gestión de las comunicaciones” y “Las exposiciones especiales”. Los autores, a la vanguardia de la sociedad de la información total, no han olvidado identificarse. Cada una de las bien redactadas colaboraciones, veintiocho en total, va acompañada de una biografía del autor. ¡Cuán útil e informativo para el lector curioso! Como dice un proverbio eslavo, “lo importante no es tanto lo que se dice como quién lo dice”. Poco más de la mitad de los autores son profesionales en relaciones públicas de los museos. El resto son especialistas de alto nivel de la publicidad o bien de empresas interesadas en darse publicidad a través de los museos. Huelga decir que los profesionales de los museos entienden mejor los problemas propios y las sutilezas de la profesión y se toman su tiempo para explicarlos, mientras que los “invitados” son más directos en sus planteamientos. Naturalmente hay discrepancias en cuanto a la filosofía o el enfoque de la profesión museística, pero el libro no pretende representar una tendencia determinada.

En realidad, esta obra es una compilación de experiencias profesionales que describen sin rodeos las distintas formas del trabajo en los museos, el papel del encargado de relaciones públicas, los métodos empleados, etc. No obstante, además de este contenido explícito, muchas más cosas están implícitas o sugeridas. Con todo, cualquier persona familiarizada con el mundo de los museos no tendrá dificultad alguna en captar estos matices,

que de hecho dan al libro una precisión y un acento de veracidad que van a inspirar a muchos. Así, por ejemplo, queda muy claro que los especialistas en relaciones públicas no pueden “hacer algo a partir de nada”. Por otra parte, la obra destaca la gran responsabilidad que tienen los encargados de las relaciones públicas para llegar a lo que podría llamarse el “no público”, o sea las personas que son visitantes en potencia pero que encuentran los museos poco atractivos.

Esta obra es fruto de un esfuerzo colectivo, a veces algo más difícil de conseguir que el trabajo de un solo autor. Un aspecto de este esfuerzo colectivo son las fructíferas reuniones celebradas por el Comité del ICOM sobre las relaciones públicas de los museos. El objetivo de este proyecto consistía en ofrecer un panorama resumido de las últimas novedades en la materia. Por lo tanto, el lector que busque hipótesis individuales audaces y controvertidas se sentirá defraudado. La sempiterna cuestión de si el ICOM debería o no publicar una serie de manuales para los profesionales de los museos queda respondida aquí con bastante claridad. Este mismo libro puede constituir un excelente manual, ya que ofrece una panorámica general que todos los encargados de las relaciones públicas de los museos deberán conocer a fondo y que debería ser de lectura obligatoria entre los profesionales no especializados en relaciones públicas y el público en general que se interesa en el tema.

Esta “rama más joven del tronco del museo” (Vleuten) se caracteriza por una coherencia y vitalidad increíbles. Es posible que los autores se preocupen poco por los dilemas de la mu-

seología, pero se muestran atentos y receptivos a las nuevas orientaciones de su especialización. En el mejor de los casos, y como se demuestra en esta obra, los encargados de las relaciones públicas de los museos son los portavoces del mundo de los museos que sirven de nexo de unión entre el museo y su público. Ambas partes deben ser conscientes de este vínculo. Las luchas por el poder y los juegos financieros del mundo de los museos quedan al margen de lo tratado en este libro. Esto no me molesta personalmente ya que, a mi juicio, son los profesionales de los museos, y no los especialistas en relaciones públicas, quienes deben ocuparse de esos problemas. ■

Museos que establecen sus propias reglas

Kenneth Hudson

Algo más sobre los museos de padre único

El n.º 172 de Museum daba cuenta de un museo en el centro de Argentina, obra de una sola persona, Aroldo D. Rosso, hombre tenaz que dedicó a esa empresa toda su vida. El fenómeno de lo que llamamos "museo de padre único" parece, en realidad, bastante extendido. En esta sección exponemos primero algunas ideas sobre sus funciones y perspectivas generales, seguidas de un informe sobre el museo que el artista Gustave Moreau construyó en París para albergar sus cuadros.

¿Qué características definen a un museo de padre único? ¿Hasta qué punto está generalizado este tipo de museo? ¿Cuáles son sus perspectivas? Kenneth Hudson, autor de varios trabajos sobre los museos, quien está estrechamente vinculado al Premio del Museo Europeo del Año, aporta algunas ideas sobre estas preguntas y otras afines. Su última colaboración en Museum ("Un museo innecesario") suscitó considerable interés; esperamos que ésta lo suscite igualmente.

Durante años el empresario teatral Anthony Irving se dedicó a reunir una importante y espléndida colección de lo que él llamaba *smokiana* (palabra inventada, derivada del verbo inglés *to smoke*, fumar), es decir, objetos relacionados con el tabaco. La colección llegó a constar de treinta y ocho mil piezas procedentes de ciento ochenta países: pipas, boquillas, fósforos, encendedores, paquetes, anuncios, material de exposición, accesorios de tabaquería, rapé, cajas de rapé, vitolas, cortapuros, tabaqueras y muchos otros objetos. A principios de los años ochenta, el Sr. Irving decidió marcharse de Londres y comprar en Bramber, Sussex, a ochenta kilómetros de distancia, una casa en la que expuso al público su colección, instalada en una galería concebida como un pasaje comercial de estilo victoriano. El coleccionista británico se consagró enteramente a su museo, al que dio el nombre de Casa de las Pipas. Cuando se hallaba abierto, lo que sucedía siete días a la semana desde las 9 de la mañana a las 7 de la tarde, Anthony Irving estaba allí en persona, charlaba con los visitantes, les daba explicaciones sobre los objetos expuestos y les contaba cómo y cuándo había adquirido una determinada pieza, siempre ensalzando los placeres del

tabaco. Lugar de gran encanto, la Casa de las Pipas terminó por ser un club y un museo.

Luego, cuando aún no habían transcurrido diez años, el promotor de este maravilloso templo del tabaco enfermó. No hubo más remedio que cerrar el establecimiento y ceder todos los objetos a un rico coleccionista que se hizo cargo de ellos para su placer personal. El museo era indisoluble de su fundador y sin él no tenía ya sentido. Anthony Irving no tenía que rendir cuentas a nadie más que a sí mismo, no estaba obligado con nadie, nadie le financiaba. Se habría reído, con razón, quien hubiere insinuado que no tenía derecho a abrir ni dirigir un museo porque carecía de formación museológica. Cuando su hilaridad se hubiera calmado, habría replicado sencillamente que su colección había proporcionado un inmenso placer no sólo a él mismo sino también a otras muchas personas, lo cual era ya razón más que suficiente para crear lo que constituía un ejemplo perfecto de museo de padre único. Aunque nunca llegó a utilizar esta expresión, seguro que le habría gustado.

En el mundo existen un número considerable de museos de padre único, museos que deben su existencia al entusiasmo de una sola persona. Piénsese, por ejemplo, en el Museo Fotográfico Preuss de Horten, Noruega, en la Fundación Pierre Gianadda de Martigny, Suiza, en el Museo Lusiana de Humlebaek, Dinamarca (véase *Museum* n.º 163), y en el museo Sa Dom'e Farra de Quartu Santa Elena, en Cerdeña. En muchos casos lo que empezó como una pasión o afición personal, luego fue ampliándose y convirtiéndose en algo mucho más

importante de lo que el primer propietario habría podido imaginar (lo que suele suceder y es casi normal con los museos de arte), aunque otros muchos museos parece que se contentan con seguir siendo pequeños. Vale la pena recordar que tres cuartas partes de los museos mundiales emplean menos de diez personas cada uno. En otros términos, se podría decir que sólo una cuarta parte del total de los museos es el que establece el reglamento de los museos y que los restantes tres cuartos, para los que ese reglamento y esas normas no son apropiados, no los cumplen.

Recuerdo que una vez visité en el sur de Australia un museo de historia local, instalado en un viejo molino de agua. Los objetos eran de los más variados y estaban dispuestos de manera caótica. El desorden general era como para exasperar a cualquier profesional disciplinado y serio de gran museo. Los pies de foto parecían trozos de una lista de la compra de un ama de casa. Dirigía el lugar un hombre jovial al que ostensiblemente divertía lo que estaba haciendo. Los visitantes se agolpaban, sobre todo grupos de familias que venían desde muy lejos. “Les gusta como hago las cosas” —dijo el director—, “el hacinamiento y el desorden les recuerda su propia casa”.

Puede compararse ponderadamente este caso con el de un museo municipal en Alemania, que visité hace dos años. Todo en él estaba perfectamente colocado y presentado de una manera tan sistemática y ordenada que cualquier instituto de formación museológica del mundo lo habría aprobado. En las dos horas que pasé recorriendo el lugar con el conservador no ví un sólo visitante. Le pregunté si esto no le preocupaba.

“En absoluto” —replicó—, “el museo está abierto a todos y es gratuito. Cualquiera puede venir si lo desea”.

Tras visitar centenares de museos en docenas de países, he llegado a la conclusión de que hay que dividirlos en dos categorías: aquellos en que lo que rige es el reglamento y aquellos en los que la gracia y el encanto cuentan mucho y el reglamento prácticamente nada. En general, cuanto mayor es el museo, más altamente calificado y más conservador y apegado a la tradición será el personal y menor el encanto. La gracia y el tamaño difícilmente se concilian. Por otra parte, la gracia tiene una importancia primordial para los pequeños museos. Es su principal atractivo para un público plenamente libre de elegir a dónde ir en sus ratos de ocio y lo que hay que evitar.

De ahí que los museos “de padre único”, los que no están controlados por una autoridad local ni por el Estado, los dirigidos por entusiastas, los que son libres de seguir sus instintos y hacer experimentos, sean tan importantes. Los centralistas, los dirigidos, los “profesionales”, los partidarios del establecimiento cerrado los odian y los temen, pero esos museos siguen multiplicándose. No encajan en ningún sistema de formación, en ningún modelo institucional, debido en gran parte a que la eficacia, signifique lo que signifique, puede enseñarse, pero no la gracia y el encanto. La gracia y la eficacia son enemigos inveterados. De todos modos, la situación entraña un peligro.

En el sentido que aquí nos importa, el padre único ya no existe en la Europa Occidental, dado que el Estado se ha erigido en segundo padre de una madre o de un padre que crían solos,

sin ayuda de nadie, a uno o varios niños. El derecho a subvenciones públicas ha creado un nuevo tipo de familia, en la que uno de los padres es el biológico y el otro el oficial, el proveedor de fondos: el matrimonio moderno de conveniencia. Curiosa, pero inevitablemente, este mismo fenómeno se ha reproducido exactamente en el caso de los museos de padre único. Para desarrollarse y perpetuarse, nuevos museos pequeños y teóricamente independientes tratan en todos los países de obtener de los patrocinadores una inversión de fondos o de dinero públicos. Cada vez es mayor el número de los que, sintiéndose solos y vulnerables sin un segundo padre, están dispuestos a renunciar a parte de su independencia para lograr lo que consideran su seguridad. ■

¿Gustave Moreau era un megalómano?

Maité Roux

¿Qué pintor no ha soñado con que un día habrá un museo dedicado a su obra? Han sido pocos, sin embargo, los que decidieron ser los arquitectos de su propio destino para transformar ese sueño en realidad. Era lo que hacía Gustave Moreau casi cien años atrás. Maité Roux, periodista francesa especializada en las artes, ha accedido a apartarse de los caminos trillados de la vida de los museos parisienses para presentar a los lectores de nuestra revista la singular trayectoria del Museo Gustave Moreau.

En el número 14 de la calle de la Rochefoucauld, en el noveno distrito de París, un artista ajeno hasta cierto punto a su época optó, en 1862, por allanar a su costa el terreno para su obra: lo hizo palmo a palmo, sin fallas ni pasos en falso. Hablo nada menos que del pintor simbolista Gustave Moreau (1826–1898).

Preocupado por la suerte que correrían sus obras, en esa velada del otoño de 1862 Gustave Moreau pensó en su muerte. Tras el fallecimiento de su querida Adélaïde Alexandrine Durieux, quien iluminó su vida, resolvió iniciar las obras necesarias de lo que se transformaría en el Museo Gustave Moreau: “Pienso en mi muerte y en el destino de mis pobres obras, todas esas composiciones que me he tomado el trabajo de reunir: separadas, perecen; juntas, en cambio, dan una idea de lo que he sido como artista y del medio con que me agradaba soñar”. El pintor decidió organizar su museo en la propia casa en que vivía. Quien definió su obra como “un silencio apasionado” estaba firmemente decidido a no silenciar los frutos de toda una vida de trabajo asiduo. Había que hacer frente a ese desafío.

Sin embargo, idear y dar forma al museo no sería tarea fácil. De esa morada que para Robert de Montesquiou tenía “una frialdad provinciana”, Gustave Moreau quiso hacer un lugar de trabajo y no un salón mundano. El proyecto comenzó a concretarse en 1892, cuando Moreau sucede a su amigo Elie Delaunay como profesor en la Escuela de Bellas Artes. Pero las obras propiamente dichas no empezaron sino en 1895, bajo la dirección de Lafon, arquitecto. Era una casa de tres pisos, adquirida en 1852 por los padres

del artista, a nombre de éste. La planta baja estaba ocupada por inquilinos. Los padres vivían en los dos primeros pisos, comunicados entre sí por una escalera interior, y el pintor residía en el tercero donde, además de su taller, tenía su apartamento. En 1895, Gustave Moreau acondicionó las dos plantas para transformarlas en lugar de exposición, lo que hoy constituye el cuerpo principal del museo, encima del apartamento de sus padres. En su monografía sobre el artista, Paul Leprieur da un testimonio enternecedor de la casa: “En ese barrio nuevo (...) se distingue por su apariencia modesta, su aspecto más bien anticuado y una suerte de insociabilidad por la que parece temer al peatón. El taller que, según las pinturas, cabría imaginar recubierto de valiosas telas y lleno de joyas orientales, de Persia o de la India, también es muy sencillo”.

Legado embarazoso

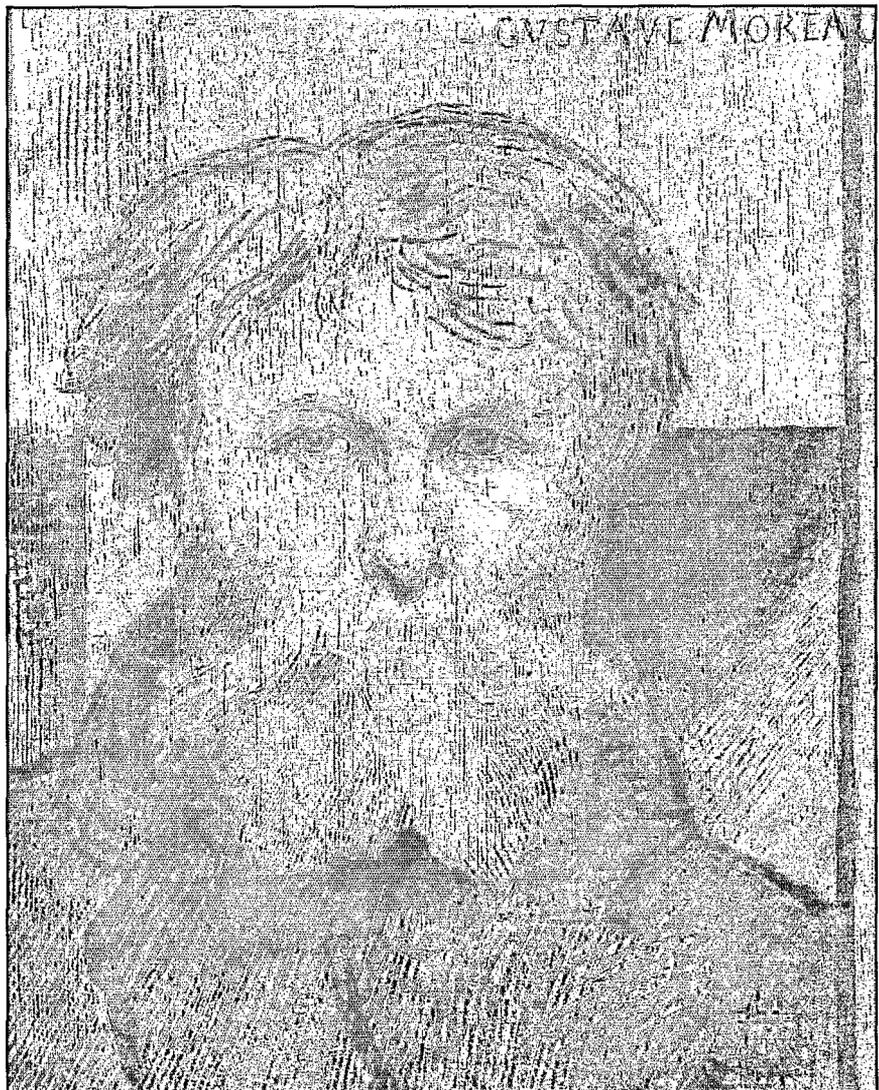
Desgraciadamente, la enfermedad interrumpió el proyecto en curso. Moreau redactó el testamento el 17 de septiembre de 1897, por el que legaba al Estado su casa y todo lo que ella encerraba (pinturas, dibujos, bocetos) así como el contenido de su apartamento privado, a condición de “conservar el carácter de conjunto”. Henri Rupp, designado albacea universal, trató de ejecutar lo dispuesto desde la muerte del pintor, acaecida el 18 de abril de 1898. Singular deseo y embarazoso legado. En efecto, Henri Rupp tropezó rápidamente con el París de entonces, poco propenso a aceptar el arte “contemporáneo”, sobre todo después del escándalo de la inauguración de una sala dedicada a esa “nueva pin-

tura” en el Museo del Luxemburgo. Legado “embarazoso por el principio que entraña”, como nos confía la Sra. Geneviève Lacambre, conservadora encargada del Museo Gustave Moreau y también del Museo de Orsay. El artista le legaba al museo muy pocas obras terminadas. Eran numerosas, en cambio, las pinturas inconclusas, los dibujos y los estudios, que a finales del siglo XIX no se consideraban como verdaderos objetos de museo ya que éstos tenían que ser obras acabadas. Moreau sabía lo difícil que era que las instituciones sucumbieran al encanto de las “creaciones en curso de ejecución”, añade la Sra. Lacambre.

El museo encierra unos cinco mil dibujos, ochocientos cincuenta pinturas, trescientas cincuenta acuarelas y varios armarios con hojas móviles, de un encanto a la antigua que contribuye a la magia del lugar. Lejos del aspecto funcional de los grandes museos de hoy, el Museo Gustave Moreau exhala perfumes de mirra, almizcle e incienso. Hasta 1930 se autofinanció mediante los ingresos procedentes de los derechos de autor obtenidos con las reproducciones fotográficas de las obras originales y, por supuesto, gracias a su capital inicial, pero desde 1940 depende de la Reunión de Museos Nacionales. Sus funcionarios forman parte de la administración pública, contrariamente a lo que sucedía antes. Actualmente el museo percibe una subvención del Estado que sólo representa una ínfima parte de su presupuesto de funcionamiento. “Se requirieron ochenta y ocho años para que el museo entrara en un circuito normal de gestión estatal”, comprueba su conservador. Como bien demuestra este ejemplo, no es cualquiera el que puede

transformarse en museo público. Al término de múltiples negociaciones a cargo de Henri Rupp, será reconocido como museo estatal por decreto del 28 de febrero de 1902: “El Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes queda autorizado a aceptar, en nombre del Estado, el legado de G. Moreau”. Ahora bien, el museo no pudo abrir sus puertas al público sino en 1903, cir-

Autorretrato para un “automuseo”.



Fotos: © R. M. N.

cunstancia grata a la que se sumará otra: al día siguiente, el gran coleccionista Léopold Goldschmidt donó el célebre cuadro *Júpiter y Semele*, una de las pocas obras completas con que cuenta el museo.

“Ninguna reproducción de mi persona”

Si la aceptación del legado era por fin un hecho, hubo otra condición que no se cumplió: que quien tanto deseó desaparecer detrás de su obra se hubiera sorprendido al ver que sucedió exactamente lo contrario. Efectivamente, en su testamento, Gustave Moreau insistía en un aspecto concreto: que en el museo no hubiera “ninguna reproducción de mi persona”. Y, sin embargo, quien acuda al museo verá varios retratos del artista: el de Degas, el de Ricard e incluso un autorretrato. Cabe preguntarse si ha habido una traición o una contradicción entre los deseos del artista y la obra del albacea universal. Para la Sra. Lacambre, el hecho de que “haya en las salas, desde el comienzo, dos retratos de Moreau (...) es, evidentemente, una suerte de traición de Henri Rupp, aunque quizás no del todo ya que, en el propio apartamento, proliferan los retratos”.

En el caso del deseo de que “no se escriba ni publique nada”, las numerosas notas publicadas o los resultados de investigación sobre la vida del pintor parecen contradecir su voluntad. El conservador del museo no ve “contradicción alguna entre la realidad actual y las intenciones de G. Moreau, en la medida en que (...) esa preocupación por que no se hablara de su persona, aun cuando se tuviera interés por su obra, no se ha reflejado en las páginas

del testamento ni en las últimas obras de acondicionamiento de la casa y el Museo Gustave Moreau. Quizás la contradicción radique en lo que Henri Rupp dio a entender o en lo que los periodistas creyeron percibir y la realidad más profunda”. En otros aspectos, su voluntad sí fue estrictamente respetada: no hay calle que lleve su nombre, ni placa alguna en su casa natal, en la rue de Saints Pères, ni ningún monumento o busto en su tumba. Todo ello se cumplió rigurosamente.

Pero pese a la reserva de un artista que no se dedicó a sí mismo sino a su obra, subsisten las dudas. ¿Ese gran príncipe de las sombras, ese alquimista de los colores, ese poeta de la imaginación no se habrá dejado llevar excesivamente por la inspiración divina hasta llegar a cierta... megalomanía? Las intenciones y la propia actitud del artista (esto es, la constitución de su propio museo) tenderían a confirmarlo. Cuesta imaginarse, pese a todo, que este hombre sobre el que se ha dicho que era tímido, fino, impulsivo y que sufría con las críticas, haya caído en tal exceso. Este maestro que algunos calificaron de “delicado, ardiente y reflexivo, espiritual, apasionado, alegre con la alegría de los sabios” será, a lo sumo, tachado de narcisista por algunos, aunque todo sea relativo. Al final de su vida, el artista confiaba modestamente: “He encontrado en el culto apasionado de mi arte y en un encarnizado trabajo satisfacciones inenarrables. Esa es mi recompensa, no pido más”. ■

Boletín de suscripción

MUSEUM

Deseo suscribirme a *Museum* por un año.

Edición en español

Edición en francés

Precio de 4 números al año: 180 francos franceses.

Para obtener información sobre el precio de una suscripción en moneda nacional, le rogamos dirigirse al agente de ventas de las publicaciones de la UNESCO en su país (la lista de nuestros agentes se encuentra en el reverso).

Apellido y nombre

(Se ruega escribir a máquina o en mayúsculas con letra de imprenta)

Dirección

Código Postal

Ciudad

País

Firma

Envíe Ud. este boletín de suscripción y el dinero,

- al agente de ventas de las publicaciones de la UNESCO en su país (todo cheque o giro postal en moneda nacional debe hacerse a la orden del agente respectivo);
- o a la UNESCO, Servicio de Suscripciones, 31 rue François Bonvin, 75015 París, Francia
(los cheque deben girarse en francos franceses y a la orden de la UNESCO;
los giros postales internacionales deben hacerse en francos franceses y a la orden de la UNESCO, Servicio de Suscripciones;
los bonos UNESCO para la compra de libros deben cubrir el monto exacto de la suscripción).

Para toda información relacionada con la edición en inglés de *Museum*, diríjase Ud. a:
Museum, Journals Marketing, Blackwell Publishers, 108 Cowley Road, Oxford OX4 1JF, Reino Unido.

EL PATRIMONIO DE

Acaba de aparecer:

27. El arte romano en África

1992, ISBN 92-3-302689-2

En el norte de África, como en la mayoría de los territorios conquistados por los romanos, se formaron colonias pacíficas que favorecieron una romanización cultural y artística total y sin limitaciones. Existen vestigios importantes de este período particularmente floreciente de la civilización romana en varias regiones del norte de África, descritos en este volumen: las ruinas romanas de Djémila, Tiimgad y Tipasa en Argelia, los sitios arqueológicos de Leptis Magna, Cirene y Sabratha en Libia, el anfiteatro de El Djem y el magnífico sitio arqueológico de Cartago (Túnez).

30. Parques naturales europeos

1992, ISBN 92-3-302692-2

Desde los confines del Atlántico Norte hasta las islas meridionales, desde las altas montañas alpinas hasta los bosques de llanura orientales, Europa encierra numerosos parques naturales de gran belleza y valor científico. Visita al archipiélago de Santa Kilda (Reino Unido), los parques nacionales de Garajonay (España), Durmitor y Lagos de Plitvice (Yugoslavia), Bialowieza (Polonia), Pirin (Bulgaria), la reserva natural de Srebarna (Bulgaria) y los golfos de Girolata y de Porto y la reserva natural de Escandola (Francia).

31. El Renacimiento

1992, ISBN 92-3-302693-0

En los siglos XV y XVI, el Renacimiento marcó la ruptura con los moldes medievales y llevó a cabo una profunda transformación en el mundo del pensamiento y del arte. El lector encontrará en este volumen algunas de las obras más representativas de este período: el castillo y dominio de Chambord (Francia), la Ciudad del Vaticano, el conjunto arquitectónico de la iglesia y convento de Santa Maria delle Grazie, en donde puede admirarse La Cena de Leonardo da Vinci y el centro histórico de Florencia (Italia).

Otros volúmenes disponibles:

1. **La huella árabe en España***
1988, ISBN 92-3-302586-1
2. **El imperio de los faraones***
1988, ISBN 92-3-302587-X
3. **Los grandes refugios de la fauna***
1988, ISBN 92-3-302588-8
4. **El pueblo maya***
ISBN 92-3-302589-6
5. **Los techos del mundo**
1989, ISBN 92-3-302590-X
6. **Apoteosis del gótico europeo**
1989, ISBN 92-3-302591-8
7. **La arquitectura colonial española**
1989, ISBN 92-3-302592-6
8. **Las migraciones de las aves**
1989, ISBN 92-3-302593-4
9. **El Imperio Chino**
1990, ISBN 92-3-302594-2
10. **El gran comercio de la Europa medieval**
ISBN 92-3-302595-0
11. **La antigua Grecia***
1990, ISBN 92-3-302596-0
12. **Colosos de la naturaleza**
1990, ISBN 92-3-302597-7
13. **Palacios europeos**
1900, ISBN 92-3-302598-5
14. **El arte rupestre prehistórico**
1990, ISBN 92-3-302599-3
15. **La ruta del Nuevo Mundo**
ISBN 92-3-302600-0
16. **Arrecifes de coral**
1991, ISBN 92-3-302601-9
17. **El Imperio Romano**
1991, ISBN 92-3-302679-5
18. **Ciudades árabes del Magreb**
1991, ISBN 92-3-302680-9
19. **El Imperio Mogol**
1991, ISBN 92-3-302681-7
20. **Bosques tropicales de América Central**
1991, ISBN 92-3-302682-5
21. **El arte bizantino**
1991, ISBN 92-3-302683-3
22. **El pueblo inca**
1991, ISBN 92-3-302684-1
23. **El arte románico**
1991, ISBN 92-3-302685-X
24. **Sitios megalíticos**
1991, ISBN 92-3-302686-8
25. **Las religiones de la India y sus monumentos**
1991, ISBN 92-3-302687-6
26. **Australia, una naturaleza singular**
1992, ISBN 92-3-302688-4
27. **El arte romano en Africa**
1991, ISBN 92-3-302689-2

LA HUMANIDAD

32. Tribus precolombinas de Norteamérica

1992, ISBN 92-3-302694-1

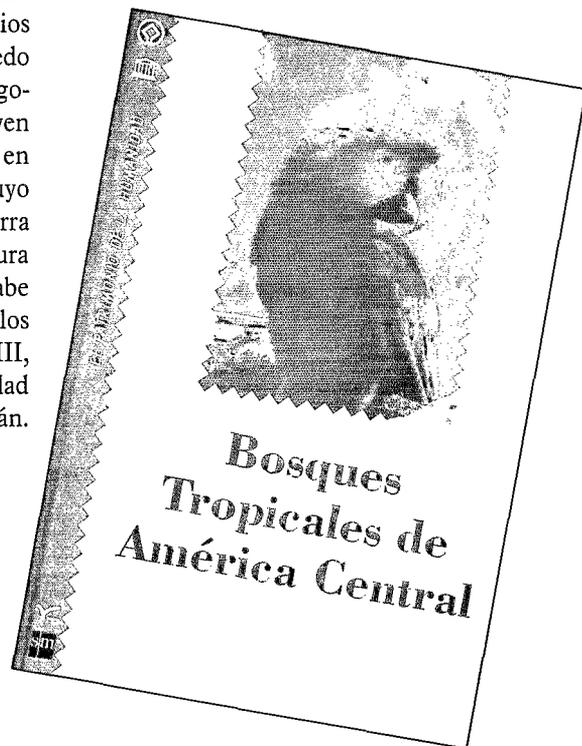
Los nativos norteamericanos, descendientes de pueblos asiáticos que llegaron al continente a través de los mares de Bering y de Chukots, desarrollaron en el transcurso de milenios culturas y lenguas muy diversas. A la llegada de los primeros europeos, el continente contaba con unos cuarenta millones de indígenas agrupados en diversas tribus: desde los esquimales del Ártico hasta los pieles rojas de las praderas. Este volumen describe cinco enclaves que conservan restos arqueológicos de algunos de estos pueblos: el Precipicio de los Bisontes, la Isla Anthony y el Parque Nacional Histórico de L'Anse aux Meadows (Canadá); el Parque Nacional Mesa Verde y el Sitio Histórico de Cahokia Mounds (Estados Unidos de América).



33. Ciudades llenas de historia

1992, ISBN 92-3-302615-7

Las primeras ciudades surgieron en Palestina y en Asia Menor hace aproximadamente ocho mil años. Desde entonces se han fundado innumerables ciudades de las cuales muchas han sido testigos de conquistas, guerras, intensa actividad cultural o comercial a lo largo de la historia. Se describen en este volumen cuatro ciudades que se distinguen por su riqueza cultural e histórica: Estambul (Turquía), capital de los imperios romano, bizantino y turco; Toledo (España) en donde iglesias, sinagogas, mezquitas y palacios constituyen un conjunto arquitectónico único en el mundo; El Cairo (Egipto), cuyo centro histórico milenario encierra numerosos tesoros de la arquitectura árabe y Damasco (República Árabe Siria), cuya Gran Mezquita de los omeyas, construida en el siglo VIII, simboliza el apogeo de la ciudad como capital del Imperio musulmán.



Colección para jóvenes de ocho a quince años.

Cada volumen, de formato 20 x 29,5 cm, encuadernado en cartóné plastificado, consta de 32 páginas ilustradas con dibujos, mapas, cuadros y fotografías a todo color.

Precio de venta de cada volumen: 48 francos franceses (incluido gastos de envío por correo ordinario)
Una parte del producto de la venta de esta colección se destinará al Fondo del Patrimonio Mundial.

Coedición Incafo/Ediciones S.M./UNESCO. Distribución exclusiva en España: CESMA, Apartado 27100, 28080, Madrid. En España, la UNESCO se reserva el derecho de distribución por intermedio de sus agentes de venta oficiales.

Pedidos: Sírvase dirigirse a un agente de venta de las publicaciones de la UNESCO o, adjuntando pago por cheque o giro postal, a las Ediciones de la UNESCO, División de ventas, 7, place de Fontenoy, 75700 París, Francia. Fax: (1) 42 73 30 07. Telex: 204461 París. Tel.: (1) 45 68 22 22.

* Si el título aparece indicado con un asterisco, se ruega dirigir los pedidos a CESMA.

Historia general de África

Comité Científico Internacional para la Redacción de una Historia general de África

Vol. III: África entre los siglos VII y XI

Director del volumen: M. El Fasi

Director adjunto: I. Hrbek

1992, 888 p., ilus., diagr., cuadros, mapas, 17 x 25 cm

ISBN 92-3-301709-5

El volumen III de la *Historia general de África* abarca un periodo que se caracteriza por una profunda y duradera transformación cultural, política y económica como resultado, por una parte, de la creciente influencia del Islam en la cultura tradicional africana en el norte y oeste del continente y, por otra parte, de la expansión bantú en el sur. La obra comienza con un análisis de la situación africana en el contexto de la historia mundial a principios del siglo VII y examina a continuación las repercusiones de la penetración islámica, la expansión de los pueblos de habla bantú y el

desarrollo de civilizaciones en el Sudán. Se consagran varios capítulos a las sucesivas dinastías islámicas del norte africano, a la Nubia cristiana, a las civilizaciones de las sabanas, selvas y costas del oeste africano, al África central, al África del sur y a la isla de Madagascar. En los últimos capítulos se estudia la diáspora africana en Asia, los contactos con el exterior y la propagación de nuevas ideas y tecnologías en África y se hace un balance del impacto global de este período en la historia del continente. El volumen contiene numerosas ilustraciones y fotografías en blanco y negro, mapas y cuadros, así como anotaciones y una extensa bibliografía.

Otros volúmenes publicados:

Vol. I: Metodología y prehistoria africana

Director del volumen: J. Ki-Zerbo
1982, 851 p., ilus., diagr., cuadros, mapas

ISBN 92-3-301707-9

Vol. II: Antiguas civilizaciones de África

Director del volumen: G. Mokhtar
1984, 835 p., ilus., diagr., cuadros, mapas

ISBN 92-3-301708-7

Vol. IV: África entre los siglos XII y XVI

Director del volumen: D.T. Niane
1986, 772 p., ilus., diagr., cuadros, mapas

ISBN 92-3-301710-9

Vol. VII: África bajo el dominio colonial (1880-1935)

Director del volumen: A. Adu Boahen
1987, 924 p., ilus., diagr., cuadros, mapas

ISBN 92-3-301713-3

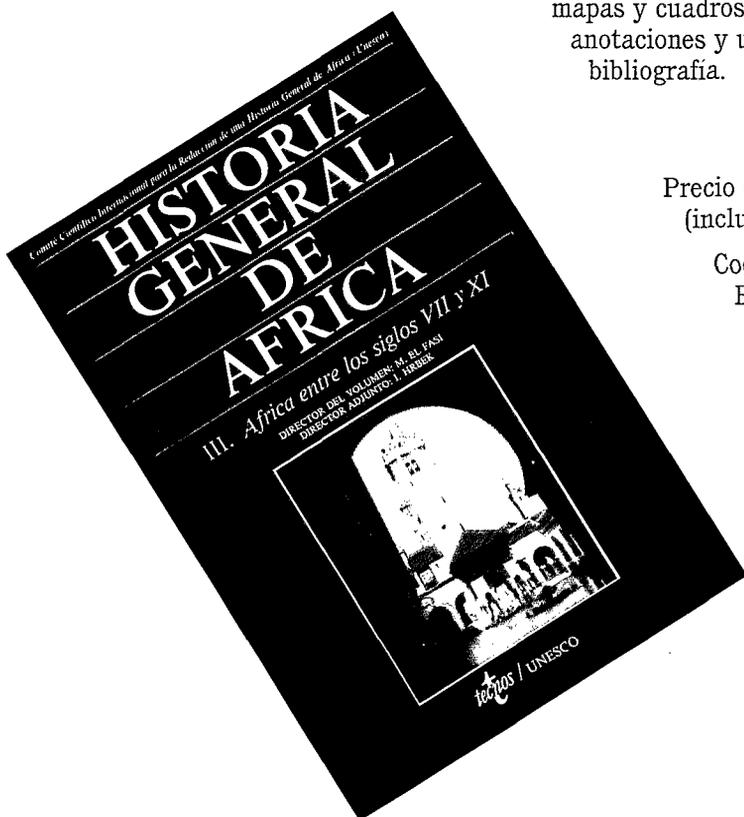
Precio de venta de cada volumen: 275 francos franceses (incluido gastos de envío por correo ordinario)

Coedición UNESCO/Tecnos. Distribución exclusiva en España: Editorial Tecnos S.A., Madrid.

Pedidos: Sirvase dirigirse a un agente de venta de las publicaciones de la UNESCO o, adjuntando pago por cheque o giro postal, a las Ediciones de la UNESCO, División de ventas, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris, Francia.

Fax: (1) 42 73 30 07. Telex: 204461 Paris.

Tel.: (1) 45 68 22 22.



¿Y después qué?

El número 175 de *Museum* versará sobre los museos al aire libre y sobre los museos de etnografía. Varios artículos tratan el tema de la evolución de los museos al aire libre desde el momento en que hace cien años, en Suecia, se fundó el Skasen. Un colaborador analiza las condiciones que se requieren para seguir viviendo como parte de un museo vivo del siglo XVII.

En otros artículos se informa a los lectores sobre los atractivos del Viejo Molino de Nantucket, o sobre la paradoja de una floresta en pleno espacio urbano, o sobre los problemas específicos que debe resolver la restauración de la arquitectura vernacular en sitios tan apartados como son Siberia y la República Unida de Tanzania. También se debaten temas candentes: cómo hacer para que los museos tradicionales tengan algún significado en la vida contemporánea sin sacrificar su autenticidad y de qué manera los museos pueden llegar a desempeñar un papel importante en la solución de ciertos conflictos.

La *ILVS Review*, un nuevo medio internacional para el estudio del comportamiento de los

visitantes de los museos y la eficacia de las exposiciones

¿Le interesa saber si los programas educativos y las exposiciones de los museos transmiten adecuadamente sus mensajes a los visitantes? En caso afirmativo, le interesarán las publicaciones del *International Laboratory for Visitor Studies* (organismo no lucrativo con sede en los Estados Unidos de América).

Su órgano principal es la *ILVS Review - A journal of visitor behaviour*, que desde 1988 se viene publicando dos veces al año en inglés. El profesor C. G. Screven y el Sr. Harris Shettel codirigen la revista, la única publicación cuyo contenido, que se somete a la consideración de otros profesionales, está dedicado exclusivamente al estudio del público de los museos y a las relaciones de estos últimos con sus visitantes. Los temas, tratados por eminentes especialistas de distintas nacionalidades, cubren desde los métodos de evaluación, el diseño de etiquetas, los métodos de enseñanza

de las ciencias y la actitud de los visitantes en los museos de arte, hasta las últimas aplicaciones de la informática a las exposiciones y a la investigación sobre la eficacia de esta últimas.

Además de la *ILVS Review*, el laboratorio publica la bibliografía *Visitors studies bibliography and abstracts*, que se actualiza todos los años.

Para solicitar información sobre las condiciones de suscripción y los formularios de pedido, favor dirigirse a:

International Laboratory for Visitor Studies
Psychology Dept. GAR 138
University of Wisconsin
P.O. Box 413
Milwaukee WI 53201
Estados Unidos de América
(Fax (414) 729-6329)

Agentes de venta de las publicaciones de la UNESCO

ANGOLA: Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.
ANTIGUA Y BARBUDA: National Commission of Antigua and Barbuda, c/o Ministry of Education, Church Street, St Johns.
ANTILLAS NEERLANDESAS: Van Dorp-Eddine N.V., P.O. Box 300, WILLEMSTAD, Curacao.
ARGENTINA: Librería "El Correo de la UNESCO", EDILYR S.R.L., Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES.
BARBADOS: University of the West Indies Bookshop, Cave Hill Campus, P.O. Box 64, BRIDGETOWN.
BOLIVIA: Los Amigos del Libro, Mercado 1315, Casilla postal 4415, LA PAZ; Avenida de las Heroínas E-3011, Casilla postal 450, COCHABAMBA.
BRASIL: Fundação Getúlio Vargas, Serviço del Publicações, Caixa postal 9.052-ZC-05, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (RJ) 2000.
CABO VERDE: Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, PRAIA.
CUBA: Ediciones Cubanas, O'Reilly 407, LA HABANA.
CHILE: Editorial Universitaria S.A., Departamento de Importaciones, María Luisa Santander 0447, Casilla postal 10220, SANTIAGO.
ECUADOR: Nueva Imagen, 12 de Octubre 959 y Roca, Edificio Mariano de Jesús, QUITO.
ESPAÑA: Mundi-Prensa Libros S.A., Apartado 1223, Castelló 37, 28001 MADRID; Ediciones Liber, Apartado 17, Magdalena 8, ONDARROA (Vizcaya); Librería de la Generalitat de Catalunya, Palau Moja, Rambla de los Estudios 118, 08002 BARCELONA; Librería Internacional AEDOS, Consejo de Centro 391, 08009 BARCELONA.
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: UNIPUB, 4611-F Assembly Drive, LANHAM, MD 20706-4391; United Nations Bookshop, NEW YORK, NY 10017.
FILIPINAS: National Book Store Inc., 701 Rizal Avenue,

MANILA. *Subagente:* International Book Center (Philippines), 5th Floor, Filipinas Life Building, Ayala Avenue, Makati, METRO MANILA.
FRANCIA: Librairie de l'UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS; y librerías universitarias importantes.
GUATEMALA: Comisión Guatemalteca de Cooperación con la UNESCO, 3ª avenida 10-29, zona 1, Apartado postal 2630, GUATEMALA.
GUINEA-BISSAU: Instituto Nacional do Livro e do Disco, Conselho Nacional da Cultura, Avenida Domingos Ramos n.º 10-A, B.P. 104, BISSAU.
HAITI: Librairie La Pléiade, 83, rue des Mirades, B.P. 116, PORT-AU-PRINCE.
HONDURAS: Librería Navarro, 2ª avenida n.º 201, Comayagüela, TEGUCIGALPA.
JAMÁICA: University of the West Indies Bookshop, Mona, KINGSTON 7.
MÉXICO: Librería "El Correo de la UNESCO" S.A., Guanajuato n.º 72, Colonia Roma C.P. 06700, Del. Cuauhtemoc, MÉXICO D.F.; Librería Secur, local 2, zona CICOM, Apartado postal 422, 86000 VILLAHERMOSA, Tabasco.
MOZAMBIQUE: Instituto nacional do livro et do disco (INLD), Avenida 24 de Julho, n.º 1927, r/c, e 1921, 1º andar, MAPUTO.
NICARAGUA: Librería de la Universidad Centroamericana, Apartado 69, MANAGUA.
PANAMÁ: Distribuidora Cultura Internacional, Apartado 7571, Zona 5, PANAMÁ.
PERÚ: Librería Studium, Plaza Francia 1164, Apartado 2139, LIMA.
PORTUGAL: Dias & Andrade Ltda, Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, 1200 LISBOA; (dirección postal: apartado 2681, 1117 LISBOA CODEX).
REPÚBLICA DOMINICANA: Editora Taller, C por A, Isabel la Católica 309, esq. Restauración, Apartado 2190, Z-1, SANTO DOMINGO.

(Estos avisos se publican en virtud de un intercambio de publicidad con *Museum*, y no significan necesariamente que la Unesco tenga algo que ver con los servicios anunciados.)

Una nueva revista internacional:

Museum Development

Lanzada en octubre de 1989, la revista mensual *Museum Development*, que se publica en inglés en el Reino Unido, se centra en un único e importante tema: cómo aumentar los ingresos de los museos. Con lectores en más de veinte países, aborda los aspectos siguientes: las fuentes de subvenciones; los programas para aumentar el número de afiliados; el mecenazgo; las ventas al detal; los servicios de cafetería y restaurante; las actividades editoriales; la organización de viajes; el incremento de las propiedades; la organización de recepciones y las concesiones de licencias.

La suscripción anual, correspondiente a doce números, se eleva a 90 libras esterlinas (120 libras esterlinas para las suscripciones de ultramar por correo aéreo). Para mayor información, favor dirigirse a:

Museum Development
The Museum Development Company Ltd.
Premier Suites, Exchange House
494 Midsummer Boulevard
Central Milton Keynes MK92EA
Reino Unido
Teléfono: 0908 690880
Fax: 0908 670013

SAN VICENTE Y LAS GRANADINAS: Young Workers' Creative Organization, Blue Caribbean Building, 2nd Floor, Room 12, KINGSTOWN.
SURINAME: Suriname National Commission for UNESCO, P.O. Box 3017, PARAMARIBO.
TRINIDAD Y TABAGO: Trinidad and Tobago National Commission for UNESCO, 8 Elizabeth Street, St Clair, PORT OF SPAIN.
URUGUAY: *Todas las publicaciones:* Ediciones Trecho S.A., Maldonado 1090, MONTEVIDEO; y avenida Italia 2937, MONTEVIDEO. *Libros y mapas científicos solamente:* Librería Técnica Uruguaya, Colonia n.º 1543, piso 7, oficina 702, Casilla de Correo 1518, MONTEVIDEO; Instituto Nacional del Libro, Ministerio de Educación y Cultura, San José 1116, MONTEVIDEO. *Librerías del Instituto:* Guayabo 1860, MONTEVIDEO; San José 1116, MONTEVIDEO; 18 de Julio 1222, PAYSANDÚ; y Amorim 37, SALTO.
VENEZUELA: Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edificio Galipán, Apartado 60337, CARACAS 1060-A; Oficina de la UNESCO en Caracas, Quinta UNESCO, Altamira, 7ª avenida entre 7ª y 8ª transversales de Altamira; (dirección postal: apartado 68394, Altamira, CARACAS 1062-A); Editorial Ateneo de Caracas, Apartado 662, CARACAS 10010.

La lista completa de agentes de venta de las publicaciones de la UNESCO se puede solicitar a: Editorial de la UNESCO, División de Ventas, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS (Francia).

BONOS DE LA UNESCO
Los bonos de la UNESCO se pueden utilizar para adquirir todas las publicaciones de carácter educacional, científico o cultural. Para mayor información sobre este sistema dirigirse a: Programas de Bonos de la UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris (Francia).