

*Museum
Internacional*

No 197 (Vol L, n° 1, 1998)

**MUSEUM International :
quincuagésimo aniversario**

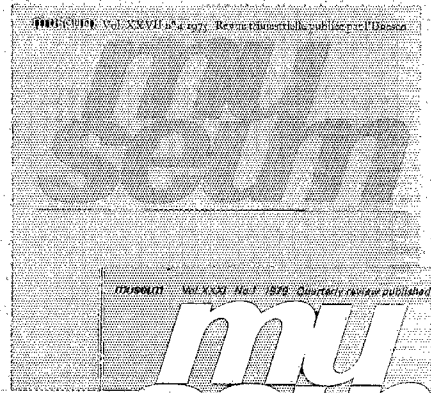
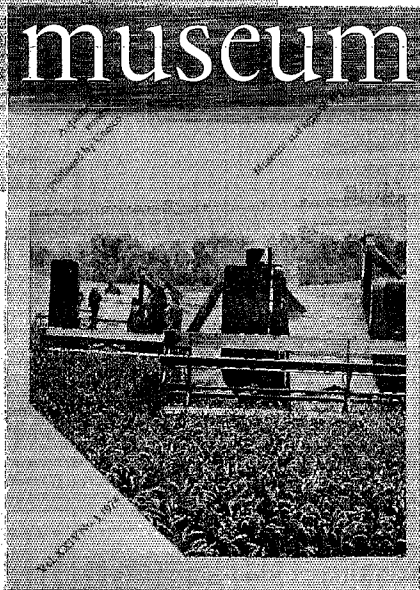
Mensaje editorial 4 *Federico Mayor, Director General de la UNESCO*

- Documento especial:*
Cincuenta años
de Museum y los museos
en la UNESCO
- 5 *Museum: «en beneficio de los museos del mundo»* *Raymonde Frin*
- 9 *Museos y monumentos: el papel motor de la UNESCO*
Hiroshi Daifuku
- 20 *Las políticas de adquisición de los museos y la Convención de la*
UNESCO de 1970 *Patrick J. O'Keefe*
- 25 *El álbum familiar* *François Mairesse*
- 31 *Los museos de África: el desafío del cambio*
Emmanuel Nnakenyi Arinze
- 38 *Rescate en Kuwait: historia de un éxito de las Naciones Unidas*
Sheikha Hussah al-Sabah
- 43 *El museo se niega al inmovilismo* *Kenneth Hudson*
-

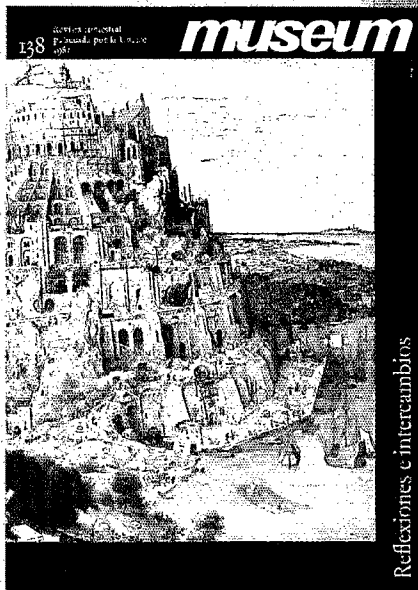
Perfil 51 *Los museos de la French Riviera: tras las huellas de los grandes artistas*
Maité Roux

Acontecimiento 59 *El premio del Museo Europeo del año 1997* *Kenneth Hudson*

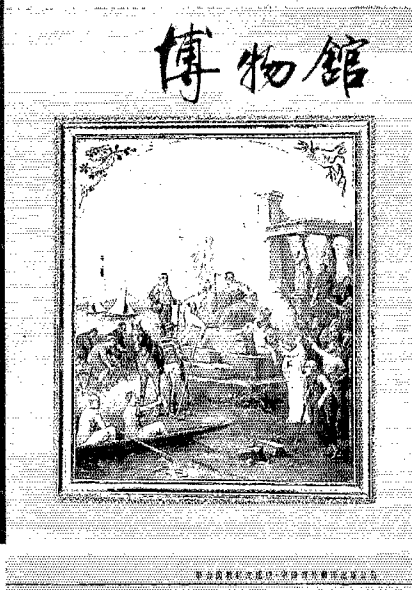
Secciones 62 *Noticias profesionales*



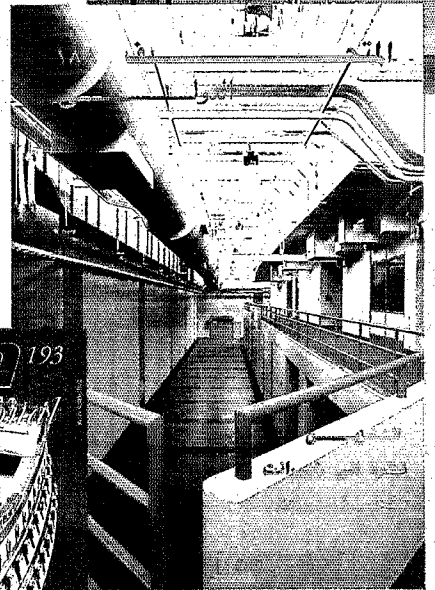
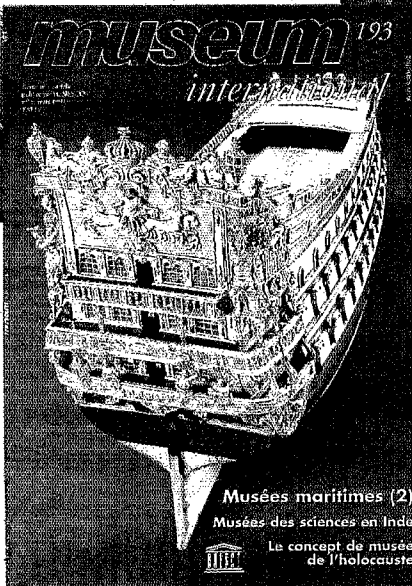
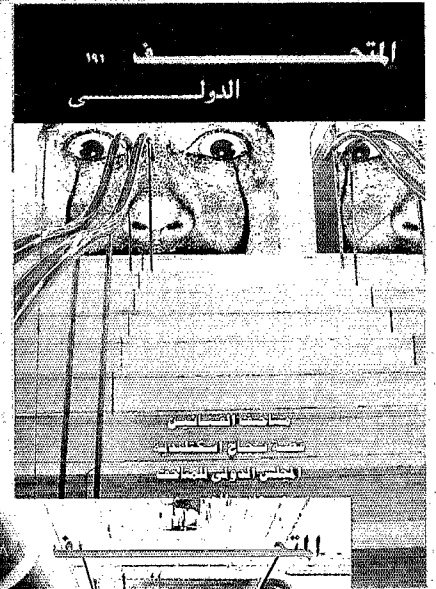
museum



museum



museum international



Mensaje editorial

Con este número, Museum Internacional (antes Museum) celebra su quincuagésimo aniversario. Justo tras el quincuagésimo aniversario de la UNESCO en 1995 y del ICOM en 1996, esta ocasión ha parecido ser el momento oportuno para ver cómo la revista y el mundo del museo han cambiado durante este medio siglo y evaluar los significativos logros de la UNESCO en apoyo de los museos y el patrimonio cultural. Para relevar este acontecimiento especial, tenemos el placer de publicar el editorial escrito por Federico Mayor, Director General de la UNESCO.

En 1948, la UNESCO lanzó una nueva revista, *Museum*, una de las primeras publicaciones de la entonces joven Organización. Su existencia misma confirmaba el importante papel de los museos como vectores del mandato que su Constitución confiere a la UNESCO, esto es, «[ayudar] a la conservación, al progreso y a la difusión del saber: velando por la conservación y la protección del patrimonio universal de libros, obras de arte y monumentos de interés histórico o científico...».

En el primer editorial de *Museum* ya se enunciaban los objetivos de la publicación: constituiría un medio para intercambiar opiniones profesionales y asesoramiento técnico, y estimularía a los museos y a las personas que trabajan en ellos para promover los servicios que prestan a la sociedad; procuraría llegar a un público internacional, superando los confines de la Europa continental y respaldaría los objetivos de la Organización haciendo que los profesionales participaran en la tarea común de difundir el conocimiento y promover el entendimiento internacional como una verdadera contribución a la paz.

Cincuenta años después, estos principios rectores no han variado. Lo que sí ha cambiado – y de manera espectacular – es el mundo mismo del museo y la revista que le está destinada, ahora denominada *Museum Internacional*. Baste con mencionar un solo dato: según los expertos, más de la mitad de los museos que existen en la actualidad fue creada en los últimos cincuenta años. Los vientos de cambio que soplaron sobre todas nuestras instituciones y prácticas tradicionales también transformaron los museos y revolucionaron las formas en que los percibimos y los utilizamos. Ya no son los apacibles refugios de los académicos, donde era frecuente que los pasos resonaran en salas medio vacías; se han convertido en bulliciosos espacios para el entusiasmo, el desafío y el diálogo; lugares donde la gente puede plantearse preguntas importantes sobre su propia cultura y su relación con las demás, sobre la estética y la historia, acerca del vínculo entre la naturaleza y la cultura, en una palabra, sobre todo.

Museum Internacional celebra su cincuentenario en un momento de profundos cambios e innovaciones. Estoy convencido de que su tarea fundamental es transmitir la esencia y el espíritu de este nuevo entorno del museo y constituir una tribuna para todos los museos, grandes y pequeños, ricos y menos ricos, enciclopédicos y especializados. El respaldo y la participación permanentes de sus lectores, en más de cien países, serán vitales para lograrlo.

Federico Mayor

Museum: «en beneficio de los museos del mundo»

Raymonde Frin

Raymonde Frin fue la primera directora de Museum, presidiendo su destino desde su creación en 1948 hasta su jubilación de la UNESCO en 1972. Le hemos pedido que comparta con nosotros sus recuerdos de los inicios de la revista y de su evolución. Para ilustrar este artículo y otros que forman parte de este número especial de aniversario hemos seleccionado fotografías de museos de antaño y de hoy, que muestran cómo hasta las más venerables instituciones han acabado adaptándose a un mundo en rápida transformación.

En 1946, a petición del Gobierno Francés, la UNESCO se estableció en París, donde se encuentra desde entonces su sede.¹ El problema más urgente era dónde encontrarle albergue en una ciudad que apenas comenzaba a salir de un período difícil y donde la vida recobraba muy lentamente su ritmo normal.

Se eligió el Hotel Majestic, que antaño fuera un hotel de lujo. Éste acogió a las delegaciones que en 1919 se reunieron para firmar el Tratado de Versalles; por lo demás, un miembro del personal de la UNESCO formó parte entonces de la delegación británica. Desde 1940, las autoridades de ocupación fijaron allí su residencia. Finalmente, en 1946, el Majestic albergó la nueva Organización cuyo nombre era portador de tantas esperanzas: educación, ciencia, cultura.

Se estaba redactando el programa de la UNESCO para la primera Conferencia General que se iba a celebrar en París. Sin embargo, a pesar de que los espíritus estaban galvanizados por la envergadura de las proposiciones, era imprescindible preocuparse de problemas materiales.

Había que instalar en un antiguo hotel a un equipo de funcionarios que, aunque daban muestras evidentes de entusiasmo, también se mostraban perplejos ante lo improvisado de las instalaciones y sus insuficiencias. ¿Era realmente posible instalar un despacho en un antiguo cuarto de baño que aún presentaba trazas de su función anterior? ¿Conseguirían hacer funcionar los teléfonos? ¿Estaría garantizado el suministro del material y los equipos necesarios? Todo esto planteó serios problemas, si bien de carácter temporal. Al final, la adaptación fue rápida y se caracterizó por un extraordinario espíritu de cooperación y camaradería.

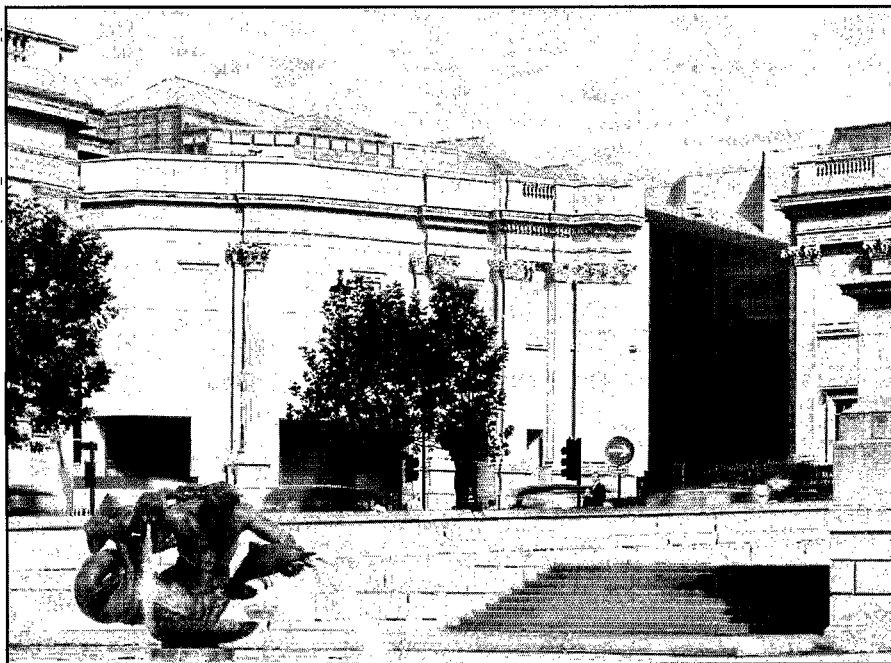
Una vez que la Conferencia General aprobó su programa, había, por supuesto, que ponerlo en práctica. En lo que se re-

fiere al Departamento de Actividades Culturales, tanto el Director General de la UNESCO, Julian Huxley, como el Director del Departamento, Jean Thomas, recalcan a menudo en sus escritos el papel cada vez mayor de la cultura en un mundo que evoluciona a gran velocidad. «Una de las tareas encomendadas a la División de Museos era reunir y asegurar el intercambio de toda información relativa a los museos, sus técnicas, métodos modernos de exposición y actividades».²

¿Cómo había que proceder? Gracias a la iniciativa de un gran ciudadano estadounidense, Chauncey Hamlin, que había conseguido el respaldo de todas las personalidades del mundo museístico, se acababa de crear el Consejo Internacional de Museos. Correspondía a la UNESCO asegurarle su apoyo. Además, el Instituto Internacional para la Cooperación Intelectual (IICI), creado por la Sociedad de Naciones antes de la guerra, era el único ejemplo de organización totalmente dedicada a la cooperación intelectual y «no habría sido sensato ignorar los instrumentos de trabajo de que disponía».³

Aunque la UNESCO se distinguiría del IICI por su carácter más representativo, lo natural fue que asumiera algunas de las actividades del difunto instituto y, en particular, respecto a la División de Museos, heredaría la revista *Mouseion*. Pero mientras que *Mouseion* se había ocupado sólo de museos de arte e historia, *Museum* abarcaría todas las esferas de todo tipo de museos y se esforzaría por llegar a los públicos más diversos en todos los continentes.

El Director General, Julian Huxley, afirmó al presentar la revista: «La UNESCO tiene el placer de lanzar *Museum* en beneficio de los museos del mundo, a los que la UNESCO convoca en este mismo acto para que colaboren en la ejecución de su programa y la ayuden en la tarea de



La National Gallery de Londres, con la nueva ala Sainsbury, inaugurada en julio de 1991 y diseñada por los arquitectos Venturi, Scott & Brown Associates.

instaurar el entendimiento entre las diferentes culturas y naciones, que es indispensable para lograr la paz en el mundo.»

Así, la misión de *Museum* quedó establecida y el Secretariado, asistido por un Consejo de Redacción,⁴ elaboraría un plan de trabajo. Evidentemente, era necesario comenzar por hacer un balance de la situación de los museos al finalizar la guerra; luego, había que prever las perspectivas del museo en un mundo en pleno resurgimiento, destacar la evolución de la concepción de los museos y sus objetivos y, finalmente, establecer una secuencia racional de los futuros números que tomarían en cuenta todos estos factores.

Vasto programa, cuyas diversas fases, incluso las más significativas, es imposible describir en esta breve exposición. La mejor manera de poner en evidencia estos diferentes aspectos es, sin duda, referirse a algunos números de la revista, a medida que fueron apareciendo.

Para empezar, ¿en qué situación estaban los museos al finalizar la guerra? ¿Cómo los afectó tan larga interrupción? Para dar una respuesta adecuada a estos interrogantes, los dos primeros números de *Museum* se dedicaron a los museos franceses. En primer lugar, porque Francia había organizado la primera Conferencia Internacional del ICOM, y, sobre todo, porque los museos de Francia se estaban

reorganizando en su totalidad (incluso podría hablarse de una verdadera renovación), por lo que se podían extraer valiosas experiencias. Se estaba adquiriendo una experiencia insustituible en relación con la manipulación de los objetos que habían permanecido almacenados y a salvo, así como de los problemas que se planteaban al tratar de volverlos a exponer.

Los números siguientes destacaron la evolución y el progreso que desembocaría en la imagen moderna de los museos. Esto lo hicieron prestando atención, en primer lugar, a todos los logros de los museos que no habían sido afectados por la guerra, por ejemplo, los de Suecia y Estados Unidos, y, en segundo, a las perspectivas futuras, con dos números dedicados al tema de los museos y la educación. Los museos dejaron de ser simples lugares de conservación y se convirtieron en instituciones muy activas que, gracias a sus programas educativos y a sus exposiciones donde los objetos se presentan en su contexto recreado, aseguran su participación en la vida cotidiana, mientras que antes existían fundamentalmente en función del pasado.

Era preciso emprender nuevas actividades, no sólo las educativas – aún poco experimentadas y a menudo desconocidas –, sino también las relacionadas con asuntos tales como la limpieza de los cuadros – actividad muy controvertida –, los problemas de adaptación de los monumentos históricos convertidos en museos, la nueva imagen de los museos arqueológicos y la presentación de las colecciones de los museos de historia natural. Todos estos temas fueron objeto de números especiales, al mismo tiempo que se publicaban otros números generales que no se ceñían a ningún tema en particular, pero que constituían un foro abierto destinado a dar a conocer las tendencias que seguían los museos en distintos países.



© Peter Cook, Archipress, París

Con el transcurso de los años, y la consiguiente evolución de ideas y conceptos, los sucesivos números de *Museum* cambiaron su imagen, resaltando la evolución de los museos que habían llegado a convertirse en notables instrumentos educativos. *Museum* destacó las etapas de esta transformación y cómo brotaron las nuevas ideas. Así, por ejemplo, unos números trataron sobre la interdependencia de las culturas y la Campaña Internacional para los Museos.⁵

Otros se ocuparon de asuntos más directamente vinculados con los programas de la UNESCO, poniendo de relieve la indispensable necesidad de comunicación entre los países. Ejemplo de ello fueron los números dedicados a cursos internacionales y regionales de formación.⁶ Procuraban aprender de estas experiencias y, en particular, de la enorme diversidad de problemas que se planteaban en los distintos países, que diferían no sólo por el clima y el paisaje, sino también por

Interior del ala Sainsbury, donde se aprecia el paso de la antigua a la nueva galería.

su historia natural y su arqueología. *Museum* no pudo menos que consagrar un espacio a una de las mayores aventuras de la UNESCO, la salvaguardia de los monumentos de Nubia, y publicó un artículo escrito por Christiane Desroches-Noblecourt, titulado «The Greatest Open-air Museum in the World is about to disappear» [El mayor museo al aire libre del mundo, a punto de desaparecer].⁷

Al facilitar lo que podría denominarse un servicio consultivo a escala mundial, la revista ha ejercido una influencia útil en países que se encuentran algo aislados, ya sea por su situación geográfica o por la falta de contacto entre el personal técnico del museo.

Pero, ¿cuál es la situación actual de *Museum* cuando está a punto a la hora de celebrar su aniversario jubilar? Los tiempos han cambiado mucho. Estamos en la era de la informática, pero, mientras que los mayores museos del mundo, orgullosos de sus prestigiosas colecciones, son capaces de utilizar los nuevos recursos para ensalzar los beneficios de la cultura y atraer a grandes multitudes, no sucede lo mismo en los países menos ricos. Esto no impide que sientan la necesidad de ilustrar su historia y su cultura, y en ocasiones necesiten recurrir tanto a las reproducciones como a la tecnología de la informática. La idea de asumir la responsabilidad de sus museos está firmemente arraigada en estas comunidades.

A partir de ahora, *Museum* (actualmente *Museum Internacional*) tiene la tarea de formular preguntas, estimular el debate objetivo y brindar la inspiración para la reflexión. En resumen, su objetivo no será intentar aportar soluciones, sino más bien plantear cuestiones de fondo, constituirse en órgano de una comunidad mundial y ser capaz, de esta manera, de redefinir la función del museo. En las expertas manos de su actual jefe de redac-

ción, la revista debería poder hacer frente a esta nueva situación y servir a un público más amplio cuyas aspiraciones, en los países en pleno proceso de evolución, no pueden verse todavía satisfechas. ■

Notas

1. La elección de París no fue casual. Los representantes de Francia empezaron a trabajar en este sentido desde mayo de 1945, durante la Conferencia de San Francisco, en la que se fundó las Naciones Unidas y se aprobó su Carta. Lo solicitaron y consiguieron en Londres, a finales de ese mismo año, durante la conferencia que desembocó en la creación de la UNESCO (Jean Thomas, *UNESCO*, París, Gallimard, 1962).
2. *Ibid.*
3. León Blum, citado en Jean Thomas, *op.cit.*
4. El lanzamiento de *Museum* se acompañó de la creación de un consejo de redacción. Este órgano acabó reduciéndose a unos pocos miembros, entre los que figuraban la doctora Grace Morley, quien presidió el nacimiento de la revista; André Léveillé, director del Palais de la Découverte de París, estrechamente relacionado con la fundación del ICOM y responsable asimismo de los aspectos científicos de los museos, y Georges-Henri Rivière, el brillante director del ICOM.
5. Sesenta y un Estados participaron en esta campaña destinada a captar la atención de las autoridades estatales sobre la creciente importancia de los museos en la vida de sus países.
6. El primer curso de formación tuvo lugar en Brooklyn, Nueva York (Estados Unidos) en 1952. Le siguió otro en 1954, organizado en Atenas (Grecia), que también versaba sobre el tema de la educación en los museos. Luego siguieron cursos de formación regionales, el primero de los cuales se celebró en Río de Janeiro (Brasil) en 1958; el segundo en Tokyo (Japón), en 1960; el tercero en la Ciudad de México (México), en 1964; el cuarto en Nueva Delhi (India), en 1966, y el último en Santiago (Chile), en 1972. El tema de estos últimos cursos fue el papel que desempeña el museo como centro cultural y en el conjunto de la comunidad.
7. *Museum*, vol. 13, n° 3, 1960.

Museos y monumentos: el papel motor de la UNESCO

Hiroshi Daifuku

La infancia del programa de la UNESCO en favor de los museos y los monumentos fue una época caracterizada por la innovación, el ingenio y el trabajo en equipo que inspiró el reconocimiento internacional tanto de la importancia del patrimonio cultural como de los esfuerzos pioneros de la Organización en este campo. Los frutos de ese esfuerzo, entre los que se cuenta la publicación ininterrumpida de Museum International, aún son visibles hoy en día. ¿Quién mejor que Hiroshi Daifuku, uno de los primeros especialistas de la UNESCO en patrimonio cultural, para relatarnos esta historia? Tras empezar su carrera académica y museística en los Estados Unidos, el autor se incorporó a la Organización en 1954, donde llegó a ser jefe de la Sección de Monumentos y Sitios. Autor de más de cincuenta artículos sobre patrimonio cultural, se jubiló de la UNESCO en 1980 y trabaja actualmente como consultor en Washington, D.C.

Al término de la Primera Guerra Mundial, los Aliados decidieron crear la Sociedad de Naciones, una organización concebida para evitar futuros conflictos mediante un sistema de arbitraje, apaciguar tensiones gracias a la reducción del armamento y alentar una diplomacia abierta en lugar de secreta. Contaba con varias organizaciones asociadas a ella, entre otras la Corte Internacional de Justicia de La Haya y la Organización Internacional del Trabajo (OIT). En mayo de 1922, con la fundación del Comité de Relaciones Intelectuales (CRI), homólogo intelectual de la OIT (que se ocupaba esencialmente de los problemas de los trabajadores), la Sociedad de Naciones creó la última de sus unidades asociadas.

El mismo año, el gobierno francés, a petición de la Asamblea de la Sociedad de Naciones, convino en crear el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual (IICI), con sede en París, dependiente del CRI, al que dotó de una subvención anual de dos millones de francos (cerca de cien mil dólares al cambio de la época). Una de sus iniciativas consistió en crear comités nacionales para que ejercieran de enlace entre los gobiernos y el IICI (sistema adoptado más tarde por la UNESCO), de los que en 1926 había aproximadamente cuarenta. Entre sus oficinas estaba la Oficina Internacional de Museos (OIM), que editaba una colección de monografías titulada «Museografía» y una publicación periódica, *Museion*.

Incapaz de contener o poner fin a los conflictos bélicos, la Sociedad de Naciones fue decreciendo paulatinamente, aunque su Secretaría siguió esforzándose en buscar soluciones pacíficas y dando fe del creciente nivel de devastación que causaba la guerra moderna. Para ello, solicitó al IICI y a la OIM que efectuaran un estudio del problema de la protección

de las obras de arte, los monumentos de interés histórico y artístico, así como de las instituciones dedicadas a la ciencia, el arte, la educación y la cultura. En 1936, la OIM preparó un proyecto de convenio internacional «para la protección de edificios históricos y obras de arte en tiempo de guerra», que fue sometido al Consejo y la Asamblea de la Sociedad de Naciones en 1938. La Segunda Guerra Mundial estalló cuando aún no habían concluido las consultas. Pese a ello, algunos gobiernos adoptaron varias de las medidas que propugnaba el proyecto de instrumento normativo (que se utilizó más tarde para redactar la Convención de La Haya de 1954). Los Estados Unidos, por ejemplo, instauraron en 1943 una comisión especial de protección de los monumentos de interés artístico e histórico y crearon en el seno del ejército la Unidad Especial de Monumentos, Bellas Artes y Archivos, encargada de velar por el respeto del patrimonio cultural de los países en los que estaban presentes las fuerzas armadas aliadas.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial en septiembre de 1939 puso término, en la práctica, a las actividades de la Sociedad de Naciones. La OIM, sin embargo, siguió funcionando durante la guerra y la ocupación de París, hasta ser definitivamente clausurada en 1946, cuando se puso fin oficialmente a las actividades de la Sociedad de Naciones. El IICI transfirió entonces sus archivos a la recientemente creada Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), y el Centro de Documentación de la OIM proporcionó a la División de Museos de la UNESCO una gran cantidad de documentación útil. El primer Jefe de División fue la Dra. Grace Morley (con licencia del Museo de Arte Moderno de San Francisco), ayudada en su labor por la



La Fundación de arte contemporáneo Serralves situada en Oporto (Portugal), ocupa una mansión de los años treinta, rodeada por hectáreas de jardines, bosques y terrenos agrícolas. Fue concebida por los arquitectos Charles Siclis y Marques da Silva, y decorada por Brand Laliqeu, Leleu y Rublmann.

francesa Raymonde Frin, especialista de programa y directora de la revista *Museum*, y el estadounidense Kenneth Disher, asimismo especialista de programa para el Desarrollo de los Museos.

Otro acontecimiento importante de este período fue la creación del Consejo Internacional de Museos (ICOM) en noviembre de 1946, previa a la primera Conferencia General de la UNESCO. Chauncey J. Hamlin, Presidente del ICOM, había escrito a Julian Huxley, el primer Director General de la UNESCO, proponiéndole la afiliación del ICOM a la Organización. Ésta fue aceptada y se habilitaron oficinas para el ICOM, encomendándosele poco después la gestión del Centro de Documentación heredado de la OIM.

En 1953 se amplió el programa, que se transformó en la División de Museos y Monumentos. El neerlandés Jan Karel van der Haagen sucedió a la Dra. Morley, secundado por el italiano Pietro Gazzola como especialista de programa. Cuando

en 1955 éste volvió a ocupar su puesto de inspector central de monumentos históricos, fue sustituido por un colega de la inspección central, Giorgio Rosi. En enero de 1954, el autor del presente artículo sustituyó a Kenneth Disher.

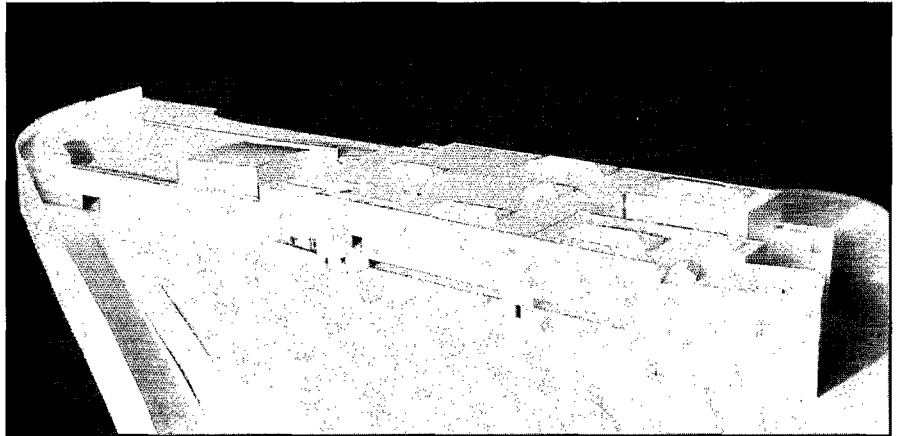
Unos inicios modestos e inusuales

La UNESCO era por entonces una pequeña organización instalada en un antiguo hotel de lujo, el Hotel Majestic de la Avenue Kléber, cerca de la plaza de l'Étoile, que las fuerzas alemanas habían utilizado durante la ocupación. El edificio contiguo era una imponente masa de cemento armado que había albergado las instalaciones de comunicación alemanas. El edificio principal conservaba aún vestigios de su pasado hotelero: las antiguas habitaciones y los baños se convirtieron en oficinas decoradas con llamativos azulejos y restos de mobiliario de lujo (como ornamentos de lámparas), en vivo contraste con la austeridad y la funcionalidad

dad propias de la mayoría de las oficinas. Compartían las habitaciones de mayor tamaño varias secretarías, cuyos legajos llenaban los roperos, mientras que los profesionales de rango medio trabajaban en baños y servicios en desuso, y se servían de las bañeras para guardar sus papeles. Pese a condiciones de trabajo tan lejanas de lo ideal, todos los miembros del reducido equipo que integraba la UNESCO se conocían entre sí y colaboraban estrechamente en los proyectos emprendidos.

Mientras tanto, la UNESCO proseguía y ampliaba muchos de los proyectos que había emprendido la OIM. Varios proyectos nuevos vinieron a engrosar el programa de la División de Museos y Monumentos (denominada más tarde División de Bienes Culturales y actualmente División del Patrimonio Cultural). Uno de esos proyectos fue la publicación de la colección «Museos y monumentos», cuyos primeros números se imprimieron con el mismo formato que *Museum. The Care of Paintings* (1952), sin ir más lejos, era esencialmente una reimpresión de un número especial de la revista. A aquellos primeros números siguieron una serie de manuales de formato más reducido, destinados a pequeñas instituciones y profesionales de los países en desarrollo. Se publicaron en versiones separadas inglesa y francesa, a menudo también en español, así como en muchas otras lenguas.

En 1954, la UNESCO inició su Programa de Participación, gracias al cual la Organización podía proporcionar a los Estados Miembros que lo solicitaran servicios de consultores durante un breve tiempo, becas y subsidios para viaje, subvenciones para conferencias y reuniones, libros y equipamiento. El Programa comenzó a una escala muy modesta: una asignación de 25.000 dólares durante un



Maqueta del Museo de Arte Contemporáneo, diseñado por el arquitecto Alvaro Siza, que se construirá en el parque de la Fundación.

período de dos años destinada a la mejora de los museos y otra de la misma cuantía para la conservación de monumentos y sitios. En los años setenta, esas asignaciones habían aumentado a 100.000 dólares cada una.

La Constitución de la UNESCO encomienda a la Organización, entre otros cometidos, ayudar a «la conservación, al progreso y a la difusión del saber: velando por la conservación y la protección del patrimonio universal de libros, obras de arte y monumentos de interés histórico o científico, y recomendando a las naciones interesadas las convenciones internacionales que sean necesarias para tal fin» (artículo I, párr. 2 c)).

Para alcanzar esos objetivos, la Secretaría tenía que establecer contactos con expertos e instituciones académicas que les ayudaran a elaborar programas que satisficieran las diversas necesidades de sus Estados Miembros. Las organizaciones internacionales no gubernamentales prestaron a menudo esos servicios, pero cuando no era posible recurrir a ellas, la Conferencia General de la UNESCO creó comités consultivos, como el Comité

Consultivo Internacional sobre Monumentos, Lugares de Interés Artístico e Histórico y Excavaciones Arqueológicas. Éste participó en la elaboración del primer instrumento internacional que aprobó la Conferencia General de la UNESCO: la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado, conocida también como Convención de La Haya de 1954. Intervino asimismo en la redacción de diversos proyectos de recomendación, tal como la «Recomendación que define los principios internacionales que deberán aplicarse a las excavaciones arqueológicas», aprobada en 1956, y la «Recomendación sobre los medios más eficaces para hacer los museos accesibles a todos», aprobada en 1960.

Mientras que la recomendación relativa a la arqueología sirvió de texto de referencia para varias disposiciones legislativas de ámbito nacional, desafortunadamente no cabe decir lo mismo de la recomendación sobre los museos, que abogaba por suprimir el cobro de la entrada, que fue en gran medida ignorada. El incremento de los costos obligó a mu-

chos museos a instaurar una tarifa de entrada o a sugerir «contribuciones» a sus visitantes. En cambio, la «Recomendación sobre las medidas que pueden adoptarse para prohibir e impedir la exportación, la importación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales», aprobada en 1964, y la convención del mismo nombre aprobada en 1970, han tenido importantes repercusiones en los museos, considerando sobre todo que el producto de robos y excavaciones ilegales de yacimientos arqueológicos y el comercio ilícito de bienes culturales infestan los museos y demás entidades propietarias de bienes culturales. Gradualmente, la agravación de los problemas de seguridad y la dimensión internacional del tráfico de bienes robados llevaron a un número creciente de Estados, que llegan hoy a 86, a ratificar esta Convención.

Uno de los eventuales proyectos que el Comité Consultivo sometió a estudio fue la creación de un fondo internacional para monumentos, pero se decidió a la postre que resultaría inviable. En lugar de ello, el Dr. Fritz Gysin, director del Museo Nacional Suizo de Zurich, propuso fundar una organización intergubernamental que se dedicara a coordinar la investigación y la mejora de las normas de protección de los bienes culturales. La UNESCO aprobó esta recomendación, que cristalizó en 1959 con la creación en Roma del Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (ICCRUM), al que la UNESCO otorgó una subvención de 12.000 dólares anuales para los primeros cuatro años y de 10.000 dólares anuales durante el cuatrienio siguiente. Aunque se trataba de una cifra modesta, el Centro, en su calidad de organización intergubernamental, podría recibir contribuciones de sus Estados Miembros por un valor del 1% de sus respectivas contribu-

ciones anuales a la UNESCO. La subvención era no obstante necesaria durante el período inicial, habida cuenta del inevitable retraso que cabía prever en la afiliación al Centro de los principales Estados donantes.

Fuimos muy afortunados al poder contar con los servicios del Dr. Harold J. Plenderleith como director del «Centro de Roma» (1959-1969), que había sido conservador del Laboratorio de Investigación del Museo Británico de Londres. Su prestigio, paciencia y dedicación resultaron inestimables para instaurar el Centro de Roma (que posteriormente sería conocido con el nombre de ICCROM) y atraer la adhesión de numerosos Estados donantes y países en desarrollo. Durante sus primeros diez años de vida, y en estrecha colaboración con la UNESCO, el Centro no sólo amplió su centro de documentación y su biblioteca, sino que también, y sobre todo, preparó y realizó una serie de cursos de formación para especialistas en la conservación de bienes culturales.

El crecimiento del Programa de la UNESCO, la necesidad de documentación suficiente y de contactos periódicos con especialistas en el campo de la conservación de monumentos y sitios, empezaron a desbordar la capacidad de trabajo de un comité consultivo que se reunía sólo una vez al año. En mayo de 1964, tras un detallado estudio, el Comité recomendó la creación de una nueva organización no gubernamental dedicada a los monumentos y sitios. Con la fundación del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) en 1965, las labores del Comité Consultivo llegaron a su fin, aunque la mayoría de sus miembros, en tanto que integrantes del ICOM y el ICOMOS, siguieron participando activamente en programas internacionales.

La Campaña de Nubia: un punto de inflexión

Uno de los factores fundamentales que determinaron la ampliación del Programa de la UNESCO fue la decisión del Gobierno de Egipto de construir la Gran Presa cerca de Asuán. El lago creado como resultado del gigantesco embalse habría inundado gran parte del Nilo Superior, más arriba de la Primera Catarata, y sumergido muchos yacimientos arqueológicos inexplorados, así como monumentos tan conocidos como Abú Simbel o Kalabsha. Enclavada entre la Gran Presa y la Presa de Asuán, también la isla de Filae, con su complejo monumental, habría sido engullida por las aguas. Aunque el gobierno había hecho inicialmente un llamamiento para que se creara un programa de salvamento, su iniciativa halló escaso eco en la comunidad internacional.

Christiane Desroches-Noblecourt, la reputada egiptóloga del Museo del Louvre, desempeñó un importante papel al persuadir al gobierno de Egipto que apelara a la UNESCO para obtener ayuda internacional e influyó además en ésta para que asumiese el proyecto. En 1959, a solicitud de las autoridades egipcias, la UNESCO organizó un comité formado por egiptólogos, arqueólogos e ingenieros que viajaron desde el distrito de Asuán hasta la frontera sudanesa para estudiar la zona que habría podido ser inundada. Al término de una reunión oficial del comité con representantes del gobierno Egipcio, Su Excelencia Saroite Okacha, Ministro de Cultura, anunció que, a cambio de la ayuda internacional, el gobierno: a) cedería como mínimo la mitad de todos los hallazgos que se efectuaran, excluidas las piezas de valor excepcional (únicas o esenciales para las colecciones de los museos egipcios); b) autorizaría la

realización de excavaciones en otros yacimientos egipcios; c) cedería algunos templos de Nubia Superior, que podrían ser trasladados al extranjero; d) cedería importantes colecciones de piezas antiguas propiedad del Estado. Como el nuevo lago tendría que adentrarse también en territorio sudanés, el gobierno de ese país realizó idéntica oferta a las instituciones participantes.

La Conferencia General autorizó a la UNESCO a atender la solicitud y a iniciar una campaña internacional para la protección de los principales monumentos y la aplicación de un programa de salvamento arqueológico de gran envergadura. La Conferencia señaló que tal acción debería revestir carácter excepcional en el marco de las funciones habituales de la UNESCO y que no tendrían que repetirse campañas de esa índole.

En los veinte años transcurridos hasta su conclusión en 1980, gracias a la Campaña de Nubia se rescataron o registraron minuciosamente los monumentos y yacimientos arqueológicos más importantes. Se realizaron sustanciosas inversiones en los dos mayores complejos monumentales: para trasladar Abú Simbel desde las orillas del Nilo hasta la meseta contigua se invirtieron aproximadamente 42 millones de dólares y otros 30 millones se destinaron a trasladar los monumentos de Filae a la vecina isla de Agilkia, cuyo paisaje había sido transformado para que evocara el de Filae. (El gobierno de Egipto aportó cerca del 50% del presupuesto necesario y las contribuciones internacionales cubrieron el resto.)

Antes de este período, las normas que regulaban las exploraciones arqueológicas en Egipto imponían limitaciones al trabajo de las instituciones extranjeras. Además, los egiptólogos estaban inquietos por el número abrumador y el colosal tamaño de los monumentos de la época



Aspecto original de una de las galerías del Museu Nacional d'Art de Catalunya, en Barcelona, que ocupa un edificio que se construyó para la Exposición Universal de 1929. Este museo alberga la colección más importante del mundo de pintura románica de los siglos X al XIII.

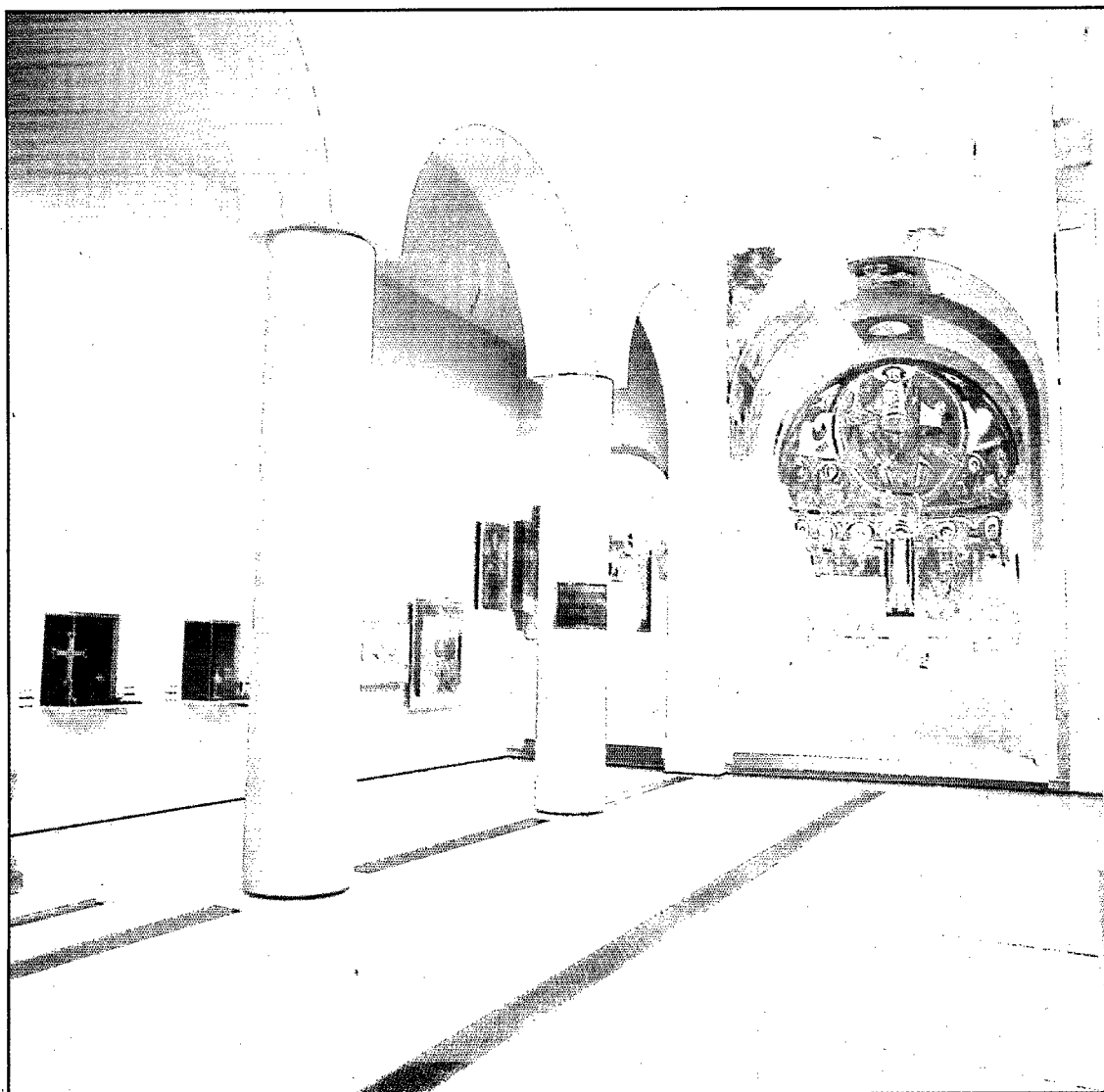
faraónica. Como ahora se disponía de fondos, universidades, museos y otras instituciones pudieron realizar una serie exhaustiva de excavaciones en áreas hasta entonces muy poco exploradas. Gracias a ello se descubrió un gran volumen de datos nuevos y se acotaron culturas hasta entonces desconocidas. El generoso reparto de los hallazgos que ambos gobiernos habían ofrecido posibilitó una detallada labor de investigación, inconcebible en el Alto Egipto en las décadas anteriores. Mucho antes del final de la Campaña se habían publicado ya varios cientos de artículos y decenas de monografías, y cabe esperar que aparecerán más. En Egipto, una vez concluido el programa de salvamento, se han invertido los fondos excedentarios de la Campaña en la concepción y el inicio de las obras del nuevo museo nacional que sustituirá al antiguo edificio, ya viejo y anticuado.

Nada tiene mayor éxito que el éxito. En noviembre de 1966, coincidiendo con la Conferencia General de la UNESCO, una serie de lluvias torrenciales inundaron Italia desde los Alpes hasta Sicilia, causando daños gravísimos al patrimonio artístico y monumental de las ciudades de Florencia y Venecia. La Delegación de Italia dio a conocer esa dramática

situación y advirtió acerca de la imperiosa necesidad de especialistas en conservación de obras de arte y monumentos históricos, así como de voluntarios que trabajaran bajo la dirección de los expertos. A pesar de su anterior conminación sobre el carácter único e irrepetible de la Campaña de Nubia, la Conferencia General respondió a aquella petición y aprobó la Campaña Internacional en favor de Florencia y Venecia.

Pronto siguieron nuevas campañas. La subsecuente se centró en la salvaguardia del gran monumento budista de Borobudur (Indonesia), cuyos cimientos eran tan frágiles, y tan inclinados estaban los muros esculpidos de sus terrazas, que el conjunto amenazaba con desmoronarse en cualquier momento. Después siguió Moenjodaro, gran yacimiento de la Edad de Bronce (de las civilizaciones urbanas más antiguas) situado a orillas del río Indo (Pakistán). La combinación de una urbanización desbocada y de negligencia auguraban asimismo la pérdida del patrimonio arquitectónico de numerosos sitios y monumentos del valle nepalí de Katmandú, el Triángulo Cultural de Sri Lanka y de muchas otras zonas, a propósito de las cuales la Conferencia General resolvió sucesivamente organizar campañas.

Cada campaña requería el asesoramiento de consultores, actividades de formación, equipo especializado, etc., así como la creación o ampliación de los correspondientes servicios nacionales para que se hicieran cargo en última instancia del proyecto. Cada una desencadenó además efectos multiplicadores en los países beneficiarios, en la medida en que los diversos gobiernos se vieron obligados a aprobar grandes partidas presupuestarias como fondos de contraparte que, al propiciar el desarrollo de los servicios públicos y la existencia de personal especializado, contribuyó al éxito global del pro-



Aspecto actual de la misma galería, rehabilitada por la arquitecta Gae Aulenti.

grama. Es más, en el caso de muchos de los principales complejos monumentales y de la ampliación y modernización de ciertos museos, el gasto público se veía a la postre amortizado por el crecimiento del turismo cultural.

La entrada en escena del PNUD

Durante los primeros años de posguerra, la fuente más importante de fondos para los proyectos extrapresupuestarios del sistema de las Naciones Unidas era el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). En un primer momento, la asistencia de ese Programa se limitaba a proyectos que contribuyeran «directamente» a la economía, pero no tardó en advertirse que si no se prestaba

asistencia a los países beneficiarios para la formación y el perfeccionamiento de su propio personal técnico, iban a depender indefinidamente de la ayuda externa. Para salvar esta dificultad, el PNUD encargó al Departamento de Educación de la UNESCO que ayudara a los países en desarrollo a crear universidades e institutos técnicos.

Por aquel entonces, los proyectos culturales no podían ser «candidatos» a la asistencia de las Naciones Unidas. No obstante, en una Asamblea General de la Unión Internacional de Organizaciones Oficiales de Turismo (IUOOT) celebrada en Roma, la UNESCO consiguió lanzar el concepto de «turismo cultural», que hacía hincapié en la importancia del turismo como componente de muchos

proyectos de desarrollo y en el sin sentido consistente en financiar proyectos de mejora de infraestructuras tales como autopistas, aeropuertos, etc. y olvidar los monumentos, sitios o museos que constituían importantes destinos turísticos.

Las resoluciones aprobadas por la IUOOT (que más tarde se convirtió en organización intergubernamental, con sede en Madrid, y tomó el nombre de Organización Mundial del Turismo) abordaban el turismo cultural como un importante factor de desarrollo económico. Esas resoluciones fueron aprobadas posteriormente por el Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas, gracias a lo cual, en 1973, el PNUD pudo empezar a financiar proyectos de turismo cultural. Los correspondientes



Aspecto actual del Victoria and Albert Museum de Londres.

estudios preliminares fueron realizados frecuentemente por consultores provistos gracias al Programa de Participación de la UNESCO, lo que a su vez se tradujo en una aportación financiera del PNUD a largo plazo para expertos, becas y equipamiento.

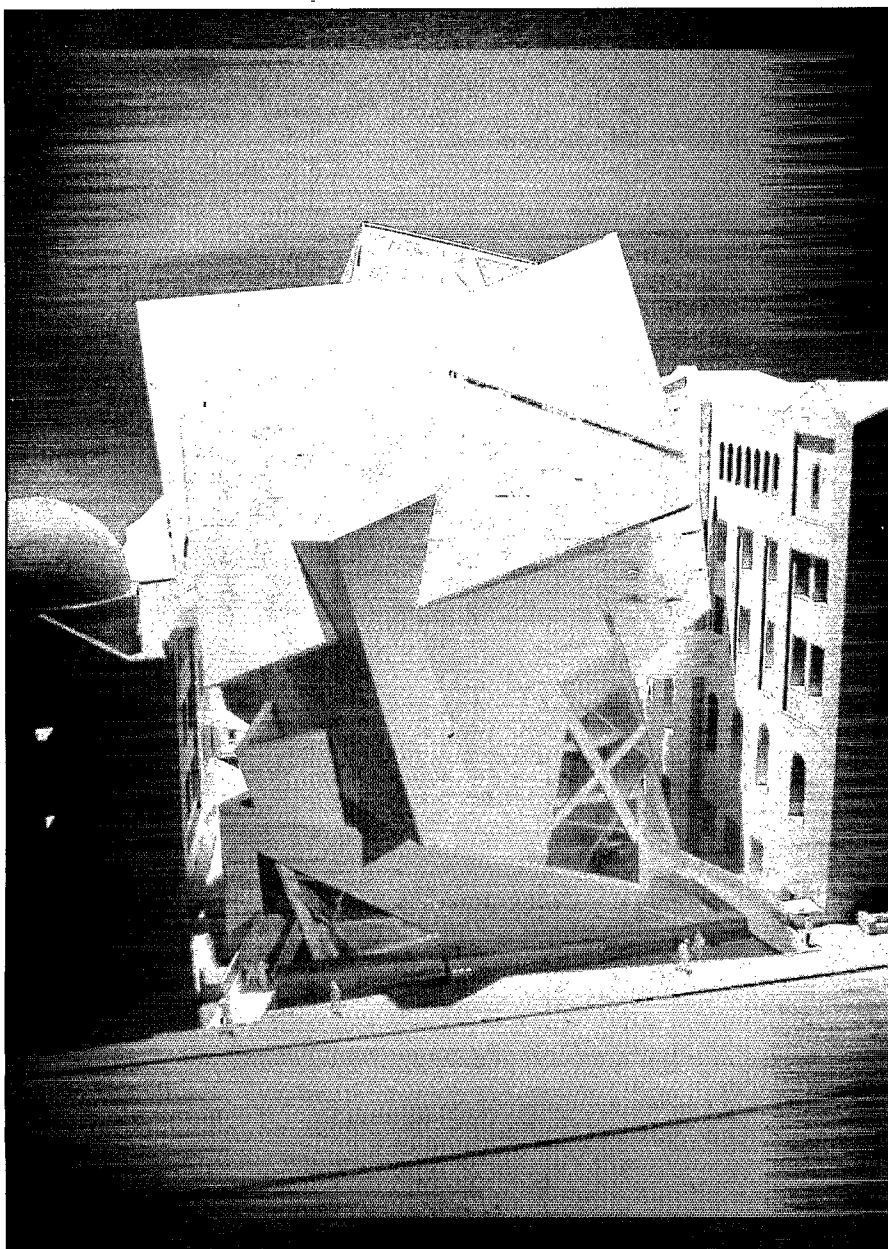
Ulteriores cambios iban a hacer posible que las oficinas regionales del PNUD financiaran proyectos de formación en los que se impartía formación *in situ* en materia de conservación y preparación de exposiciones. El primer proyecto piloto se realizó en Nigeria. Bernard

E. B. Fagg, a la sazón Director General de Antigüedades de ese país, creó un centro de formación en Jos e hizo posible que el pequeño museo local creciera y se convirtiera en una dinámica organización al servicio de estudiantes originarios de países subsaharianos. Los cursos, que se impartían tanto en inglés como en francés, fueron muy fructíferos. En Churubusco (México D.F.) se implantó un segundo centro para América Central y del Sur. Más tarde se establecieron otros centros: en Honolulu para el área del Pacífico, con la cooperación del Museo Bishop y la Academia de Bellas Artes, y en Cuzco (Perú) para América del Sur.

En África, donde era particularmente aguda la necesidad de mano de obra calificada, los graduados de Jos y otros centros regionales de formación eran muy demandados y muchos de ellos obtuvieron rápidos ascensos. Se disparó la demanda de cupos para formar a un mayor número de miembros del personal. Sin embargo, la financiación prevista para los proyectos de las Oficinas Regionales del PNUD estuvo limitada durante mucho tiempo a un máximo de diez años. Al agotarse los fondos procedentes del PNUD, algunos proyectos, como los de Jos y Churubusco, pasaron a ser centros nacionales de formación.

La joya de la corona: la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial

La División de Museos y Monumentos participó en la preparación de la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, uno de los más importantes instrumentos internacionales aprobados por la Conferencia General de la UNESCO. La Convención se distingue por el hecho de que todos los Estados que la ratifican se comprometen



Futuro anexo del Victoria and Albert Museum, «la Boilerhouse», concebida por el arquitecto Daniel Libeskind.

a contribuir a un fondo internacional administrado por los miembros de un comité elegido por los Estados Partes en la Convención.

El primer proyecto de la UNESCO hacía hincapié en la conservación de los monumentos y sitios de singular importancia. Ahora bien, las Naciones Unidas estaban planificando una importante conferencia sobre el medio ambiente que debía celebrarse en Estocolmo en 1972 y había encargado a la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza y sus Recursos (UICN) que elaborara los proyectos de diversos instrumentos inter-

nacionales, incluyendo uno sobre la posibilidad de un «Fondo del Patrimonio Natural» para la conservación del medio ambiente natural. Entre el texto de la UICN y el de la UNESCO había tantas diferencias como similitudes, lo que condujo a las Naciones Unidas a convocar un Grupo de Trabajo Intergubernamental sobre la Conservación de la Naturaleza en septiembre de 1971.

Al inicio de la reunión reinaba cierta confusión, debida en parte al desfase existente entre el borrador de la UNESCO – bastante avanzado y distribuido ya entre sus Estados Miembros y sometido a

una primera revisión – y el de la UICN, todavía en fase embrionaria. Los Estados Unidos, por su parte, presentaron su propio proyecto sobre el patrimonio natural, distinto en algunos aspectos del que había elaborado la UICN.

Con el propósito de resolver dicha confusión se designó un comité de redacción (al que fue invitado el autor en calidad de observador), al que se confió la misión de armonizar los borradores de los Estados Unidos y de la UICN, utilizando este último como documento base. En el curso de aquella revisión se aceptaron diversas modificaciones que aproximaron el

proyecto de la UICN al que había preparado la UNESCO. Posteriormente, en una reunión con el Consejo Asesor en Conservación Histórica y el Ministerio de Relaciones Exteriores de los Estados Unidos, celebrada en Washington, D.C., se señaló que la existencia de dos instrumentos iba a requerir la de sendos órganos administrativos y presupuestos, por lo que sería mucho más eficiente y menos costoso que hubiese un único texto. Los Estados Unidos se sumaron a esta posición y se celebró una nueva reunión en la UNESCO para conciliar los dos proyectos de instrumentos, combinando las disposiciones relativas al patrimonio cultural y las tocantes al natural, e identificando las áreas en que podían concurrir elementos de ambas clases.

El texto revisado se presentó después a la Conferencia General de la UNESCO, que lo aprobó el 16 de noviembre de 1972. Es digno de mención que la ratificación de los Estados Unidos llegó a París el 7 de diciembre de 1973, transcurrido apenas un año desde que la Conferencia General aprobara el texto. En el momento de redactar estas líneas, ya son 149 los Estados que han ratificado la Convención.

Visión retrospectiva

Los privilegiados que formábamos parte de la UNESCO cuando todavía era una pequeña organización gozamos de la suerte de participar en un período de crecimiento y optimismo. Aunque se trabajara con denuedo y los proyectos no siempre culminaran con éxito, a menudo era posible hallar otras soluciones. Ali Vrioni, director del Proyecto de Nubia en la Oficina del Director General, René Maheu, desempeñó un papel clave en la obtención de contribuciones voluntarias en gran escala. Más tarde, cuando él y su equipo fueron trasladados a la División

de Museos y Monumentos, su experiencia y sus conocimientos nos dieron alas para crecer. Aunque nada me gustaría más que hacerlo, es imposible citar los nombres de todo el personal de aquella incipiente División de Museos y Monumentos que participaron en la aplicación de nuestro programa, incluidos no sólo los responsables de los proyectos, sino también el personal administrativo. Eran personas de diversas nacionalidades y procedencias, cuya contribución fue un ingrediente esencial del crecimiento del programa de la UNESCO para el desarrollo de los museos y la conservación del patrimonio cultural.

Otras unidades de la UNESCO contribuyeron también con nuestro programa. Por ejemplo, las tres convenciones y las diez recomendaciones que figuran en nuestro haber exigieron la participación del asesor jurídico y de sus colaboradores. De modo análogo, la División de Suministros Locales puso su documentación a nuestra disposición y nos asesoró en la elección del equipamiento necesario para la ejecución de nuestros proyectos «operacionales», fabricado en diversos países. Finalmente, no podemos dejar de mencionar la labor de nuestros homólogos locales, colaboradores que los Estados Miembros nos proporcionaban para trabajar codo a codo con los funcionarios y los consultores de la UNESCO. Gracias a su participación se evitó o minimizó un buen número de errores. Recordemos por último, aunque no por eso menos importante, las muy diversas contribuciones efectuadas a nuestros proyectos, en especial las campañas, pero también otras muchas actividades de menor envergadura, que realizaron tantos gobiernos, instituciones y particulares. La suma de todo ello contribuyó a crear el *esprit de corps* que fue el sello específico de un período en el que desbrozamos el terreno. ■

Bibliografía

ICOM News

1948. vol. 1, n° 1, 1° de octubre.

1996. vol. 49, n° 1. (Número del cincuentenario.)

UNESCO

1961. *Records of the Conference convened by UNESCO, held at The Hague from 21 April to 14 May 1954*. La Haya, Gobierno de los Países Bajos.

1983. *Convenciones y recomendaciones de la UNESCO sobre la protección del patrimonio cultural*. París, UNESCO.

El Correo de la UNESCO

1960. «Save the Treasures of Nubia», vol. 13, n° 2. (Número especial.)

1980. *Victory in Nubia – The Greatest Archaeological Rescue Operation of All Time*.

LAVES, W. H. C.; THOMSON, C. A., *UNESCO: Purpose, Progress, Prospects*. Bloomington, University of Indiana Press, 1957.

WALTERS, F. P., *A History of the League of Nations*. Westport, Conn., Greenwood Press, 1986. (1ª edición publicada en 1952 por Oxford University Press.)

Proyectos recientes de la UNESCO

En los últimos años, la UNESCO ha brindado ayuda para el diseño y construcción de museos, diseño y plan de ocupación de interiores, formación del personal de los museos, conservación de colecciones, suministro de equipamiento y mobiliario para museos, etc., a museos de cerca de cincuenta países. Entre ellos se cuentan los siguientes:

Argelia: Musée des Arts Populaires, Argel; Musée National des Beaux Arts; Musée des Antiquités; Musée Archéologique de Tipasa.

Benin: Musée de Cotonou; Musée Historique d'Abomey; Musée d'Histoire d'Ouidah.

Bosnia y Herzegovina: Museo de Sarajevo.

Camerún: Musée du Palais du Sultan, Fumbán.

Chile: Museo Salvador Allende, Santiago.

Comoras: Musée de la Marine.

Ecuador: Museo Arqueológico y Galerías de Arte del Banco Central.

Egipto: Museo de Nubia, Asuán; Museo de Egipto y Museo Islámico. El Cairo.

Emiratos Árabes Unidos: Museo Arqueológico Sharjah.

Federación de Rusia: Museo del Ermitage, San Petersburgo.

Georgia: Instituto Chubinshvili de Historia del Arte Georgiano e Instituto Kekelidze de Manuscritos, Tbilisi.

Jordania: Museo de Arte y Arquitectura Islámicos.

Kuwait: Museo Islámico.

Libano: Museo Rural del Monte Líbano.

Madagascar: Musée du Palais de la Reine.

Nigeria: Jos Museum.

Omán: Museo de Muscat.

República Checa: Cátedra UNESCO de Museología de la Universidad Masaryk, Brno.

República Democrática del Congo (anteriormente Zaire): Musée d'Art et d'Ethnologie, Lisala.

Sudáfrica: People's Museum of University of Fort Hare.

Túnez: Musée de Carthage; Musée du Sahara, Duz.

Uganda: Uganda Museum, Kampala.

Entre el resto de museos nacionales a los que se ha prestado asistencia figuran Albania, Bahrein, Botswana, Burkina Faso, Camerún, Comoras, Emiratos Árabes Unidos, Etiopía, Gabón, Islandia, Jamahiriya Árabe Libia, Kuwait, Lesotho, Líbano, Liberia, Níger, Qatar, República Árabe Siria, República Centroafricana, República Unida de Tanzania, Rwanda, Sierra Leona, Somalia, Sudán, Swazilandia, Tayikistán, Togo, Yemen y el antiguo Zaire.

Las políticas de adquisición de los museos y la Convención de la UNESCO de 1970

Patrick J. O'Keefe

Una de las principales funciones de la UNESCO en lo que a la protección del patrimonio cultural mundial se refiere es la adopción de medidas legislativas apropiadas que definan la naturaleza y el alcance de la protección que ha de ofrecerse. Al sentar las reglas que gobiernan las relaciones internacionales en este ámbito, la Organización ha establecido principios y normas que, con el paso del tiempo, han modificado las actitudes y el comportamiento tanto de los profesionales del patrimonio como del público en general. Nada más elocuente en este sentido que la aplicación de la Convención sobre las Medidas que Deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales (1970), que ha tenido gran influencia sobre la forma en que los museos adquieren sus fondos. Patrick J. O'Keefe es autor y consultor en temas relacionados con el derecho y la gestión del patrimonio cultural. Ex funcionario de la Administración australiana y profesor universitario, es coautor de una obra en cinco volúmenes, Law and the Cultural Heritage [Derecho y patrimonio cultural], así como de numerosos artículos y ponencias. Es Fellow de la Society of Antiquaries de Londres.

La comunidad museística internacional empezó a estudiar los problemas del robo y la exportación ilegal de bienes culturales durante los años treinta. *Museion*, antecesor de *Museum Internacional* y boletín oficial de la Oficina Internacional de Museos (OIM), publicó en esos años 46 artículos sobre la protección de los sitios y monumentos. En un intento destinado a profundizar en los aspectos legales de la devolución de bienes culturales, la OIM auspició además un proyecto de convenio, que la Segunda Guerra Mundial iba a malograr. En ese proyecto no se hacía mención alguna a las políticas de adquisición.

El contraste resulta hoy sorprendente. Las circunstancias que rodean la adquisición de objetos figuran sistemáticamente en las declaraciones oficiales de política de los museos. Más concretamente, muchos museos se privan de adquirir nada que pudiera guardar relación con una exportación ilícita y mucho menos todavía con un robo. Buena parte del mérito ha de atribuirse a la Convención de la UNESCO de 1970 sobre las Medidas que Deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales (la «Convención» de ahora en adelante) y al examen de conciencia que su elaboración suscitó.

Las negociaciones para la elaboración de la Convención se iniciaron en 1960. Muchos de los principales Estados de destino de bienes culturales se mostraron, por decirlo amablemente, poco entusiasmados. Los Estados Unidos, por ejemplo, desempeñaron un papel activo sólo durante la conferencia diplomática de 1970 y no se convirtieron en un Estado Parte hasta 1983, imponiendo incluso muchas reservas. Algunos de los principales Estados involucrados en el comercio de bienes culturales – Alemania, el Japón,

los Países Bajos y el Reino Unido – no son todavía Estados Partes en la Convención. Sin embargo, el impacto de la Convención es mucho mayor de lo que cabría pensar cuando se ve la lista de los Estados Partes. Esto se debe, en gran medida, a la influencia que ha ejercido sobre los museos.

La Convención llegó en un momento en que empezaba a surgir entre el público cierta preocupación por los daños que causaba el comercio ilícito. Coggins, por ejemplo, había empezado a revelar los entresijos del mercado de antigüedades precolombinas; Meyer publicaría su trabajo seminal, *The Plundered Past: The Traffic in Art Treasures* [El pasado saqueado: el tráfico de tesoros artísticos], pocos años más tarde. El colonialismo se extinguía y los nuevos Estados independientes de África y Asia experimentaban la destrucción de sitios y monumentos debido a excavaciones clandestinas y la subsiguiente exportación de los hallazgos. Los museos, y sus esforzados profesionales, se percataron de que tenían la obligación no sólo de no aprovecharse del tráfico ilícito, sino además de definir normas que rigieran sus adquisiciones. La Convención les proporcionó un marco de referencia público para conseguir tal cosa, aun en el supuesto de que las autoridades gubernamentales fueran negligentes.

Una cuestión de principios

En el Reino Unido, el Consejo del Condado de Leicester formuló en 1977, apenas cinco años después de la entrada en vigor de la Convención, la siguiente declaración de intenciones:

La Autoridad apoya los principios de la Convención de la UNESCO sobre las Medidas que Deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferen-

cia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales, de 1970, y declara que, pese a que el Gobierno del Reino Unido no la ha aplicado o ratificado todavía, el Consejo del Condado se ajustará a los términos y principios éticos de la Convención en la medida en que sean aplicables a una autoridad de museo individualmente considerada.

Es revelador el uso de la frase «principios éticos», que aparece también en el artículo 5 (e) de la Convención, en virtud del cual los Estados Partes deben crear servicios administrativos entre cuyas funciones figuren «dictar, con destino a las personas interesadas (directores de museos, coleccionistas, anticuarios, etc.), normas que se ajusten a los principios éticos formulados en la presente Convención y velar por el respeto de esas normas». Aunque no se daba ninguna directriz sobre el carácter de tales principios éticos, es posible hallar disposiciones semejantes en las políticas de adquisición de muchos museos. Una fórmula frecuente es: «suscribe el principio de». También son frecuentes: «conforme al espíritu de», «siguiendo las políticas de» y «adhiriéndose a los principios de». A la vista de tales expresiones, surge inmediatamente la pregunta sobre lo que pretenden decir con ellas los museos.

La historia de la redacción de la Convención es muy compleja. Por razones que trascienden el alcance de este artículo, su texto es susceptible de una interpretación amplia o estricta. Algunos dicen que sólo exige de los Estados Partes que prohíban «la importación de bienes culturales robados en un museo, un monumento público civil o religioso, o una institución similar» y que tomen medidas para restituir dichos bienes en las condiciones que fija el artículo 7. Otros invocan el artículo 3, que establece la ilegalidad de «la importación, la exportación y la transferencia de propiedad de los

bienes culturales que se efectúen infringiendo las disposiciones adoptadas por los Estados Partes».

Suponiendo que los museos que invocan esas disposiciones pretendan hacer algo más que simplemente afirmar que no coleccionarán bienes culturales robados, debe entenderse que la Convención, tal como la interpretan, contiene una conminación contra la adquisición de bienes exportados ilícitamente. Tal interpretación concordaría con las disposiciones de la Convención que hacen referencia a este punto. El artículo 7, por ejemplo, pide a los Estados Partes que adopten todas las medidas necesarias, conformes a la legislación nacional, para impedir la adquisición de bienes culturales exportados ilegalmente por parte de los museos y otras instituciones similares. Los Estados Unidos han considerado que ello sólo se aplica a los museos cuyas políticas de adquisición son controladas por el Estado, es decir, un número muy escaso de museos de ese país. De ahí que los museos estadounidenses que incorporan e invocan las frases de la Convención lo hagan con el propósito de tener un respaldo moral que les permita rechazar la adquisición de bienes culturales exportados ilícitamente, aun cuando el Gobierno mismo no persiga este objetivo.

Algunos museos cuentan con políticas que detallan los objetos que recolectan, pero no la manera en que esto se debe hacer; en ocasiones se abordan otros aspectos de la cuestión en el marco de sus códigos deontológicos. Esta diferencia, sin embargo, no debería llevar a resultados distintos: el código deontológico debería regular la forma en que se aplica la política de adquisición.

Muchos museos son miembros del Consejo Internacional de Museos (ICOM), cuyo actual código deontológico data de 1986. Éste también se refiere a

la Convención, pero lo hace en términos cautelosos, reflejando los distintos intereses en juego durante su redacción:

Si obrara en poder de un museo una pieza cuya exportación u otra forma de traslado se comprobara que hubiese sido contraria a los principios de la Convención de la UNESCO sobre las Medidas que Deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales (1970) y el país de origen pudiera demostrar que pertenece a su patrimonio cultural y quisiera recuperarlo, el museo debería, siempre que se lo permitiera la legislación vigente, adoptar medidas responsables para cooperar en la devolución del objeto a su país de origen.

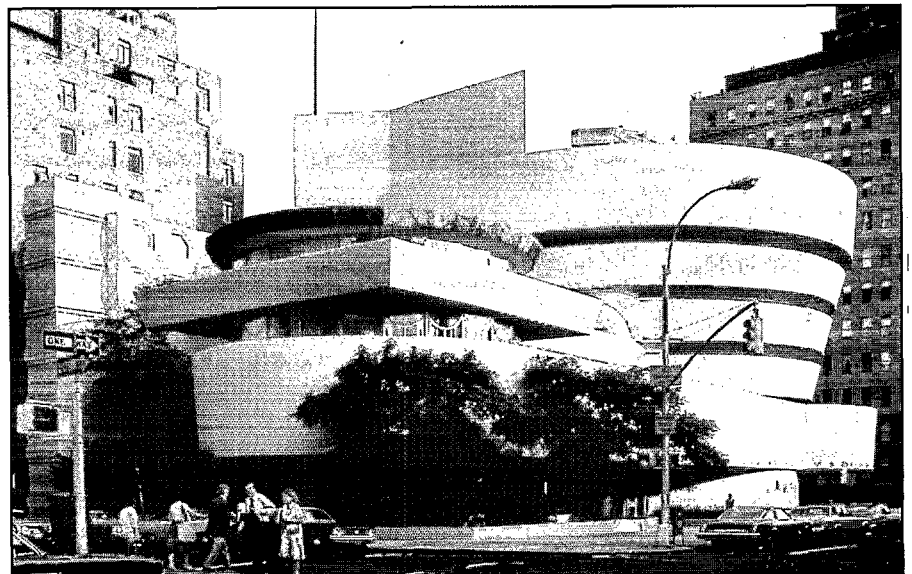
Ya desde su primera reunión, celebrada en México D.F. en 1947, el ICOM expresó su preocupación por las «excavaciones y exportaciones ilegales». Tras seguir muy atentamente el debate interno de la UNESCO, el ICOM dio comienzo

en 1970 a una campaña internacional dirigida a los profesionales de los museos sobre los aspectos éticos de la adquisición de objetos. El código deontológico de 1986 representa pues la culminación de un largo proceso de debates y estudios sobre lo que sería una práctica aconsejable. Sin embargo, el tono y el contenido del párrafo citado anteriormente tienen un carácter muy legalista, lo que no deja de tener consecuencias para los museos que han decidido integrarlo al pie de la letra en sus políticas de adquisición y plantea un interrogante fundamental: ¿cómo debe entenderse un código deontológico? ¿como un documento sujeto a una interpretación casi legal o como un elemento de un proceso educacional?

Más allá del museo

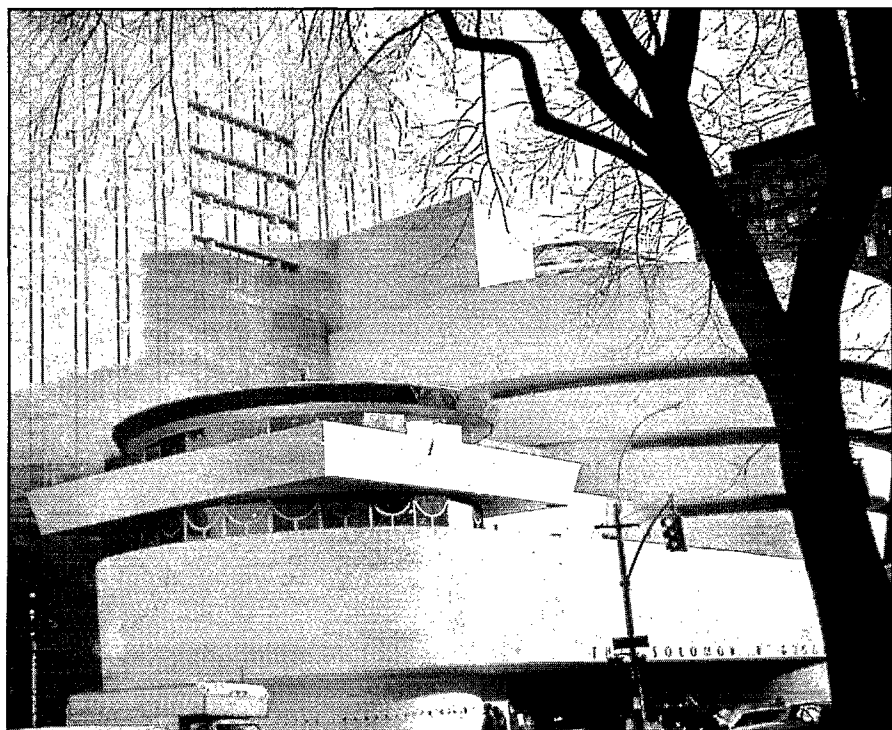
Los museos que adaptaron sus políticas de adquisición para que reflejaran lo que ellos consideraban los principios de la Convención buscaban ante todo definir su propia posición ética. Pero semejante iniciativa

El Museo Guggenheim de Nueva York, diseñado por el arquitecto Frank Lloyd Wright en 1943.



© Don Kaley. Cortesía de Frank Lloyd Wright Archives. Taliesin West, Scottsdale, Arizona

© Don Kalec. Cortesía de Frank Lloyd Wright Archives.
Tallestin West, Scottsdale, Arizona



Aspecto actual del Museo Guggenheim, con la torre diseñada por Wright en 1952 y construida más tarde por Gwathmey Siegel & Associates.

tiene efectos que desbordan los límites del propio museo. Ante todo, es muy posible que reste atractivo a los bienes culturales cuya procedencia no pueda demostrarse fehacientemente (con la pertinente documentación de exportación) a ojos de coleccionistas e inversionistas que contemplan la posibilidad de donarlos a un museo para beneficiarse de exenciones fiscales y, por qué no, del reconocimiento público. Si los museos mantienen una actitud vigilante – la donación puede producirse muchos años después de la adquisición original por parte del coleccionista – y si siguen sus políticas de adquisición que incorporan la Convención, tendrán que rechazar este tipo de donaciones.

Un segundo efecto de esas políticas de adquisición sería, al reducir el valor de la pieza, introducir un defecto en el título de propiedad adquirido por el comprador. Aunque ello depende en buena me-

didada del ordenamiento legal concernido, en la mayoría figura un concepto conocido como «comerciability», que viene a significar, en sentido amplio, que el objeto debe ser adecuado a los fines para los que se vende. El hecho de que no pudiera revenderse o ser donado a un museo podría influir sobre la decisión del comprador y hacer que éste rechazara la transacción original, privando a las personas que trafican con ese tipo de artículos de cualquier posible beneficio. A pesar de que hasta la fecha no parece existir ninguna causa judicial en la que se haya planteado directamente esta cuestión, se ha abordado de forma indirecta en varias. No obstante, la mera existencia de esta posibilidad muestra el gran efecto que la Convención, combinada con políticas de adquisición de los museos que incorporen sus principios, podría tener en el tráfico ilícito de bienes culturales.

El impacto de la Convención en el contexto de las políticas de adquisición depende también del peso que se otorgue a esas políticas en el interior del propio museo. La cuestión implica mucho más que la simple preparación de un documento. Debe ser explicada y recordada constantemente al personal responsable de las adquisiciones y, ciertamente, al órgano encargado de la gestión de la institución. Es preciso luchar contra la tendencia natural a considerar concluida la labor una vez terminado el documento. El autor de este artículo, por ejemplo, vivió la experiencia de buscar una declaración de política de adquisición de un gran museo para acabar descubriendo que el documento dormía el sueño de los justos en el archivo, olvidado por casi todo el mundo. Se han dado también ejemplos recientes de museos que se niegan a desvelar sus criterios de adquisición. Aunque esta actitud pudiera ser justificable en el caso de los museos de propiedad privada que no obtienen ningún fondo ni beneficio del sector público, no lo es en ningún otro caso.

Por último, los directores y conservadores pueden caer en la tentación de adquirir un objeto que parecería haber sido comercializado ilegalmente. Como afirmó Thomas Hoving, ex director del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York: «La caza y captura de una gran obra de arte es una de las empresas más apasionantes de la vida, tan importante, embriagadora y satisfactoria como una relación amorosa».¹

En efecto, es difícil renunciar a un objeto sumamente deseable por una cuestión de principios y más de uno parece haber cedido a la tentación. El Secretario General del ICOM declaró recientemente que la organización ha tenido la ocasión de recordar a varios museos los principios de su código.² El editorial del nú-

mero de otoño de 1995 de *African Arts* se preguntaba cómo, teniendo en cuenta las políticas adoptadas por las principales organizaciones profesionales estadounidenses, podían explicarse las colecciones de terracotas Nok de algunos de los más prestigiosos museos de ese país.

Durante muchos años los observadores han cuestionado la validez de la Convención por su supuesta incapacidad para lograr sus objetivos. Pero ese juicio ignoraba los efectos a largo plazo. Durante 25 años, la Convención ha proporcionado a los profesionales interesados de los museos un estándar internacional al que remitirse para justificar la negativa de adquirir cualquier bien cultural exportado ilícitamente y la legitimación de la inclusión de ese rechazo en las políticas de adquisición. Al mismo tiempo, ha desempeñado un papel de gran envergadura en la educación de dichos profesionales y el gran público en la valoración de las exportaciones ilícitas como algo incorrecto, por lo que no se las debe apoyar. Este proceso de educación está por fin rindiendo frutos. La Convención cuenta hoy con 86 Estados Partes. Francia se ha adherido recientemente y Suiza ha dado a entender que lo hará muy pronto. Ya no es posible ignorar la existencia de la Convención. En los años venideros ejercerá una influencia todavía mayor en las políticas de adquisición. Todos los que aún no hayan hecho referencia tendrán que plantearse seriamente cómo avanzar en esa dirección. ■

Notas

1. T. Hoving, «The Chase, the Capture», *The Chase, the Capture: Collecting at the Metropolitan*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975.
2. E. des Portes, «La acción del ICOM en la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales», *Museum Internacional*, vol. XLVIII, nº 3, 1996, págs. 51-58.

El álbum familiar

François Mairesse

*¿Cómo han evolucionado las preocupaciones e ideas de la comunidad museística internacional durante los últimos cincuenta años? Tomando este interrogante como punto de partida de su tesis doctoral, François Mairesse examinó todos los números de la revista *Museion*, publicada por la Oficina Internacional de Museos desde 1927 hasta 1946, y su sucesora *Museum* (ahora *Museum Internacional*), publicada por la UNESCO desde 1948. La visión panorámica que presentamos a continuación destaca las áreas de continuidad y cambio, y plantea algunas preguntas pertinentes acerca de las futuras direcciones. El autor es historiador de arte, tiene una maestría en economía de negocios y es miembro del Fondo Nacional de Investigación Científica de la Universidad Libre de Bruselas. Especializado en museología, sus actividades de investigación focalizan su atención en la definición de las misiones del museo y los métodos que se utilizan para evaluar las actividades museísticas.*

Hojear un álbum de fotos familiar produce extraños sentimientos; tan pronto nos invade una divertida nostalgia como el eco de sentimientos contrapuestos. Cuesta trabajo encontrar puntos de referencia para nuestra percepción. Esas fotografías amarillentas, con las puntas dobladas, suelen parecernos muy apagadas y la historia que nos recuerdan, tan tranquila frente al ritmo trepidante que tenemos que afrontar cada día, parece haberse detenido en la monotonía de un pasado caduco. Conocemos esos sentimientos que constituyen la riqueza del tiempo de los museos. Un tiempo de larga duración, que deja transcurrir las horas y los minutos de nuestra vida cotidiana como si no existieran. Pero cuando el álbum que nos disponemos a hojear es precisamente el de los museos, la sensación de extrañeza es aún mayor. Los museos, esos templos de la larga duración, también han cambiado, como lo recuerda el gran libro que narra la crónica del mundo de los museos y de los museos del mundo, un gran libro que se ha ido formando gracias a la acumulación de cada número de la revista que usted tiene en sus manos. *Museum*, a lo largo de los años, ha registrado, con imágenes y palabras, lo que algunas publicaciones nacionales anteriores (*Museums Journal*, Gran Bretaña, fundada en 1902; *Museumskunde*, Alemania, 1905, o *Museum Work*, Estados Unidos, 1919) no habían llevado a cabo de manera tan exhaustiva: la vida de los museos en todo el mundo. *Museum* recibe su legado, sin embargo, de una tradición más antigua, la revista *Museion*, publicada desde 1927 hasta 1946 por la Oficina Internacional de los Museos.

La primera impresión que se siente al hojear estas dos revistas es la misma que produce cualquier álbum familiar. Las reproducciones fotográficas recuerdan tiempos muy lejanos, que distinguimos

fácilmente por las técnicas de exposición tan obsoletas, los inventos «revolucionarios» de entonces (el cinematógrafo, la radiodifusión, el uso de los rayos infrarrojos para analizar obras de arte...), tan corrientes hoy en día que ya no logramos imaginar el aspecto innovador que suscitaban en su momento. De un primer vistazo, todo lo que vemos son elementos técnicos. Pero, ¿dónde están las ideas? ¿Han cambiado las ideas que animaron el mundo de los museos de antaño? Gracias a *Museion* y a *Museum* podemos retroceder en el tiempo de los museos para intentar responder a esta pregunta.

Entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial nacen numerosas ideas generosas. Tras los pasos de la Sociedad de Naciones se funda el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual para facilitar el acercamiento entre los pueblos y conducirlos a un entendimiento duradero. En una de las primeras reuniones de la subcomisión de letras y artes, en 1925, el gran historiador de arte Henri Focillon propuso la creación de una Oficina Internacional de los Museos (OIM), a la que de entrada se confía el establecimiento de vínculos entre todos los museos del mundo, la organización de intercambios y congresos, así como la unificación de los catálogos. La creación de una revista que dé cuenta de esta labor y difunda las técnicas museográficas se inscribe naturalmente en este programa.

La revista *Museion* se publica durante 15 años (pero se interrumpe durante la guerra), concentrando su actividad casi exclusivamente en los museos de arte e historia. La revista, conforme a los deseos de la OIM, pretende ser internacional, pero hoy debemos formular algunas reservas sobre ese deseo. En el período de entreguerras, la Europa colonialista impone todavía con fuerza al resto del mundo sus puntos de vista en el terreno

cultural. Casi dos tercios de los artículos proceden de cinco grandes países – Francia, los Estados Unidos, Alemania, Italia y Gran Bretaña. Francia e Italia ocupan las primeras posiciones de la lista. ¿Señal acaso de la hegemonía latina en la museología del período de entreguerras? Es importante señalar que el único idioma empleado en la revista es el francés. Aún estamos lejos de la publicación de *Museum* en cinco idiomas. Otros países, como Bélgica, España, Holanda, Suecia, Austria, el nuevo bloque soviético y, más tarde, Grecia, Suiza y Polonia también atestiguan una intensa actividad museológica. No cabe duda de que son los grandes Estados europeos tradicionales, junto con los Estados Unidos, los que aparecen como protagonistas en el ámbito cultural. Conjuntamente, ellos solos representan las cuatro quintas partes de las contribuciones a la revista.

¿Significa esto que, fuera de la hegemonía del viejo continente, existía un

vacío museológico? Ciertamente, no. A pesar de los obstáculos lingüísticos y culturales, la revista recibe contribuciones de casi cuarenta países, entre ellos el Japón, México, el Canadá, Australia, China, Noruega, Estonia, Lituania, Rumania, Bulgaria, etc. Es una forma clara de internacionalismo, a pesar del profundo y significativo silencio de casi todas las naciones aún colonizadas.

Cuanto más cambia...

Salvo contadas excepciones, todos los temas que preocupan todavía al museólogo de hoy se encuentran ya en *Mouseion*: el papel de los museos en la sociedad; la educación; las funciones de investigación, adquisición, conservación o comunicación; los problemas de construcción y los planes de ocupación de los edificios, de inventario y catalogación de las colecciones, incluso de las campañas publicitarias (o *propagandísticas*).

Pero la «revolución» que se produce durante esos años es ante todo tecnológica. *Muséographie*, la voluminosa obra publicada por la OIM tras su congreso que se celebró en Madrid en 1934, da fe de ello. *Mouseion* informa sobre esos avances tecnológicos externos (arquitectura, métodos de exposición) e internos (conservación, procedimientos de investigación) de la institución, centrando su reflexión sobre todo en la conservación. Quizá la coyuntura histórica influyese en ello. En efecto, en el período de entreguerras, marcado por la primera conflagración mundial y la creciente amenaza de la segunda, las ideas de protección del patrimonio, conservación y adopción de medidas preventivas predominan durante los quince años que dura la publicación de la revista. Aproximadamente un tercio de las colaboraciones versan sobre la conservación, aunque, en realidad, más

© British Museum, Londres



La galeña egipcia del Museo Británico en 1930.

que de conservación debemos hablar de restauración – de los daños causados por la guerra a veces – y de todos los procedimientos legales que se formulan para salvaguardar el patrimonio de cada país. Se abordan todas las disciplinas (escultura, pintura mural o de caballete, monumentos antiguos, medievales o modernos), sobre todo a propósito de su conservación preventiva (climatización). Sobre estos cimientos surge la concepción de un «patrimonio de la humanidad», que comprende tanto los monumentos históricos como las obras de arte.

A partir de 1936, los primeros estragos de la guerra de España llevan a numerosos especialistas a hablar de medidas de protección, y aun de defensa, del patrimonio histórico o de los museos y, conforme se materializan las amenazas, los artículos se hacen más explícitos. En 1939 se publica un número de 200 páginas sobre la protección de los monumentos y las obras de arte en tiempos de guerra. El primer número de 1940 trata de las medidas que se deben adoptar para hacer frente a la guerra actual; después, la publicación de la revista se interrumpe durante cinco años. Los artículos publicados en 1946 hacen un balance de los esfuerzos de conservación o protección realizados en cada uno de los países beligerantes.

Este movimiento se desarrolla paralelamente a la evolución de las tecnologías científicas asociadas al análisis de las obras de arte y los métodos aplicados en las excavaciones. Varios museos se dotan de laboratorios de análisis de obras, pues se quiere efectuar exámenes más científicos de las obras de arte. Berlín y París (en 1930 y 1932) informan sobre la actividad de los laboratorios que acaban de fundar. Se empieza a hablar de examen microquímico, de la potencia de los rayos X y ultravioleta. Desde Egipto, Grecia, Méxi-



© François Maitresse

La galería egipcia del Museo Británico hoy en día.

co y, sobre todo, Italia se describen los nuevos métodos utilizados en las excavaciones.

Durante el período de entreguerras también se informa del desarrollo de los museos en todo el mundo. De todos los países llegan contribuciones sobre la creación o la actividad de las asociaciones nacionales de museos, así como sobre la organización y el funcionamiento de las nuevas instituciones. De Hamburgo a Tokyo, pasando por Toledo y el Vaticano, Sarajevo y Nueva York, multitud de artículos alaban el nuevo resurgimiento de los museos. Cada país reivindica su lugar en ese movimiento de expansión. Semejante auge exige una explicación. ¿Por qué razón debe haber museos? Una de las respuestas que se va fraguando pone de relieve su función social. La idea de un

museo «democrático», abierto a todos, surgió a principios de siglo en los Estados Unidos, encontró respaldo en los medios socialistas, pero sólo después de la Primera Guerra Mundial esta idea logra cruzar el Atlántico. Se empezó así a aducir cada vez con más frecuencia e insistencia durante esos años el papel educativo del museo, pues su papel social pasa por la educación y la creación de los primeros servicios educativos.

Pero estas nuevas nociones se sitúan por lo general mucho después de las funciones de conservación e investigación científica del museo, detrás de los nuevos principios de construcción de los museos, de la arquitectura (el museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright o el museo horizontal de Le Corbusier), del plan de ocupación de interiores y de las técnicas de

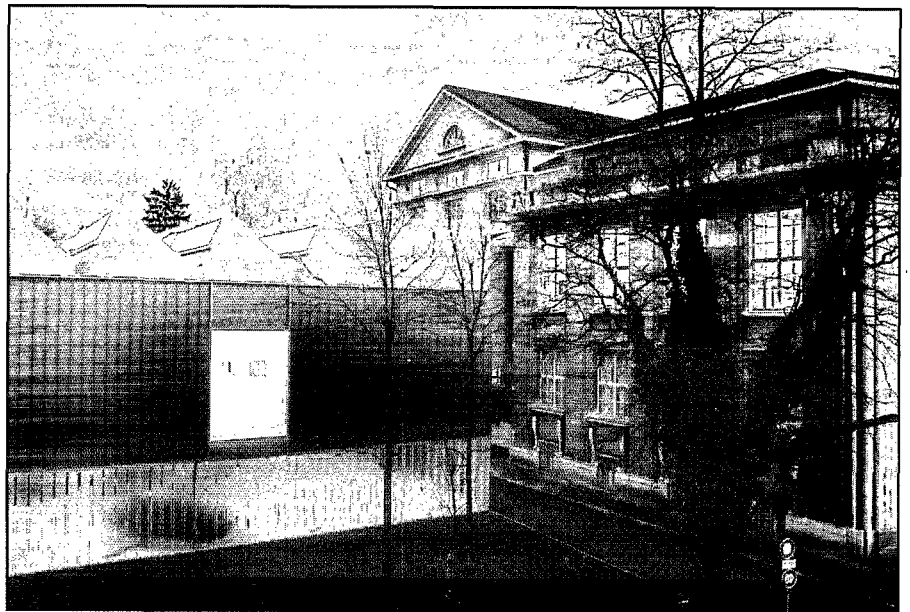
exposición. Por el momento se prefiere comparar los museos «de antes» a los «de después», emplear estas nuevas técnicas racionales y fuentes de progreso más que insistir en el entendimiento internacional (cada vez más difícil) o en la educación. La Segunda Guerra Mundial aplazará repentinamente e indefinidamente la utilización de esas técnicas maravillosas.

Las preocupaciones de la posguerra

El sueño de la cooperación intelectual, iniciado por la Sociedad de Naciones, destruido por cinco largos años de conflicto mundial, resurge de nuevo en la UNESCO y en el Consejo Internacional de Museos. ¿Existe alguna diferencia entre el mundo de los museos de ayer y el de la posguerra, cuya historia recoge *Museum*? Esta diferencia no radica en el mayor dinamismo indudable de los museos de antes de la guerra, ni tampoco en

cualquier revolución tecnológica ni en la mayor precisión de los nuevos métodos museográficos que condicionan el cambio, pues, en efecto, se produce un cambio. Tanto *Museum* como *Museum* tienen vocación internacional, pero en esta última revista el término adquiere otra dimensión. Por un lado, porque *Museum* se interesa en todos los museos, ya sean de ciencias o de deportes; pero, sobre todo, porque el mapa del mundo que se va trazando paulatinamente tiene contornos menos eurocéntricos. Ya no se trata de cuarenta países en contacto, sino de casi noventa, desde Chile hasta Etiopía, desde Malí hasta el Perú, desde Uganda hasta el Chad, desde el Yemen hasta Vietnam, pasando por Guatemala, Colombia, Níger, Cuba, el Zaire, Nepal, Argelia, etc. Sin embargo, este recuento superficial no debe eludir la realidad tal cual es: si bien aparecen en *Museum* colaboraciones de todo el mundo, el grueso de las mismas sigue teniendo el mismo origen, pues

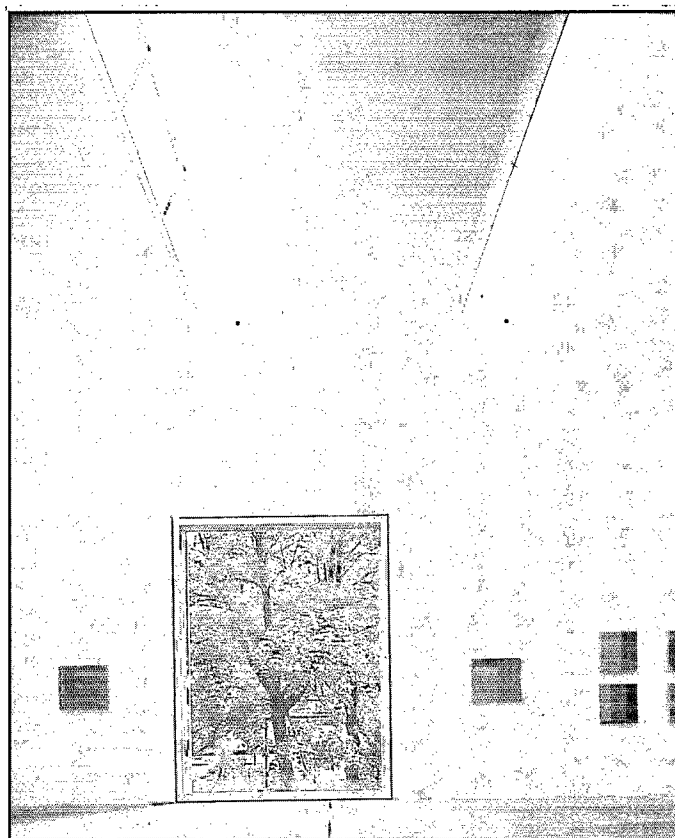
La nueva ala del Kunstmuseum Winterthur (Suiza), construida en 1995 y diseñada por los arquitectos Gigon y Guyer, fue añadida al edificio original construido en 1915 por Rittmeyer y Furrer.



© Kunstmuseum Winterthur

quienes más colaboraciones aportan son los Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Alemania y Rusia (la ex URSS); con la diferencia de que la museología anglosajona se coloca a la cabeza, por delante de Francia e Italia. Algunos países, como México, el Brasil, la India o el Canadá, «mudos» en la época de *Museion*, se imponen en el plano internacional, pero de la mayoría de los restantes se diría que aparecen únicamente para confirmar que la noción de «museo» existe en todo el mundo.

También ha cambiado el orden de prioridad de las ideas – el tema de los artículos. Durante el primer cuarto de siglo de publicación de la revista (1948-1973) se confirma un viraje decisivo en la historia de los museos, que se inició en el período de entreguerras y se extiende por el mundo rápidamente: la actividad educativa y las exposiciones. Los problemas de conservación o la investigación aparecen con menos frecuencia. ¿Quizá porque estas técnicas han alcanzado un grado de especialización excesivo para formar parte de una revista generalista como *Museum*? Sea como fuere, el caso es que siempre se da prioridad a la presentación, la arquitectura, la organización de los museos y la actividad educativa. Estos temas son los que aparecen con mayor frecuencia, más que la investigación o la formación profesional. Los museos en la educación, los museos al servicio de todos se convierten en expresiones usuales desde el inicio de la revista, inaugurando así las reflexiones que llevan al segundo período de *Museum*, pues hay una actividad de reflexión que desemboca en la explicitación de problemas (los problemas del museo de arte contemporáneo en Occidente, los problemas del museo de historia) y en la nueva definición del papel que los museos deberían desempeñar para hacer frente a los nuevos desafíos: acción



© Luc Boegly/Archipress-Paris

Interior de la nueva ala del Kunstmuseum Winterthur.

sobre el desarrollo (Declaración de Santiago de Chile) y acción sobre el medio ambiente. Las nuevas tentativas, que encuentran eco en la revista, sientan las bases de una nueva cultura.

Nace una nueva museología

Nace así un período breve, pero marcado por la toma de conciencia de buen número de consideraciones. Breve, pues se desarrolla sobre el telón de fondo de una crisis económica que poco a poco lo va englutiendo. Podríamos situarlo entre 1972 y 1985. Se habla siempre, y en primer lugar, de exposiciones temporales, de presentación o de arquitectura, pero también, y con insistencia, de tráfico ilícito y de la restitución de los bienes culturales, o de los museos y los países en desarrollo. Con el movimiento de descolonización algo ha cambiado, algo que también cambia en los países industrializados. Surgen nuevos conceptos: «participación de la colectividad» o «identidad cultural». A partir de experiencias recientes (el *musée de voisinage* [museo de la comunidad] de

Anacostia, la Casa del Museo y el proyecto de *musée intégré* [museo integrado], el *musée éclaté* [museo fragmentado] de Creusot en Francia, etc.), se fragua y desarrolla un pensamiento que cuestiona los museos, su lugar en la sociedad y su relación con el hombre y el medio ambiente, pero que al mismo tiempo formula respuestas. Se trata de la «nueva museología» (y su herramienta, el ecomuseo), que alcanza uno de sus momentos culminantes en 1985 con la publicación de un número de homenaje a Georges-Henri Rivière, ex director del ICOM y protagonista entusiasta de esta renovación.

Pero la historia del mundo de los museos, del que *Museum* se convierte en tan buen cronista, está lejos de ser tan lineal como parece. Desde comienzos de los años setenta, los números especiales dedicados a las aplicaciones de la informática en los museos no permiten que se olvide que el museo también es una técnica. A mediados de los años ochenta, las miradas a las prácticas museográficas permiten divisar nuevos conceptos que revolucionan la comunicación y la rentabilidad, los métodos seguidos para inventariar y archivar. La formación profesional, la «museoeconomía» o los «economuseos» son una muestra de los cambios que poco a poco se producen en el mundo de los museos, eludiendo la puesta en tela de juicio de su finalidad para insistir en su supervivencia, que pasa por su eficacia. En este tercer período (fijado muy arbitrariamente desde 1985 hasta nuestros días), el discurso sobre los museos se ve cada vez con más frecuencia jalonado por conceptos relacionados con su financiación, tales como los amigos del museo, la mercadotecnia, el mecenazgo y la privatización de las instituciones. La pregunta que se plantea es cómo sobrevivir o, mejor dicho, cómo sobrevivir recurriendo

cada vez más a la informatización, perfeccionando los laboratorios de investigación, ampliando las reservas, mejorando el recibimiento del público y, por consiguiente, estudiando a los visitantes. El perfeccionamiento de las técnicas, lejos de haberse detenido, prosigue indefinidamente. Los museos también se desarrollan, tanto desde un punto de vista geográfico (desde el gran norte al ciberespacio) como por sus intereses (el nuevo arte, el deporte, el cine, la ciudad, el hambre, por no citar más que algunos de los últimos números temáticos de *Museum*).

Un extraño sentimiento me embarga siempre que hojeo las últimas páginas del gran álbum familiar compuesto por *Museum* y *Museion*, pues no cabe duda de que se trata de una auténtica familia, con antepasados famosos, ramas de ricos herederos y miembros más humildes, tíos de América y sobrinos perdidos en el fin del mundo. La OIM y el ICOM han logrado, sin duda, crear lazos sólidos entre los distintos miembros de la familia. Al hojear los ejemplares de estas revistas, podemos sentir la historia común en la que participa cada museo. Podemos comparar, con cierto deleite, los medios con los que contaban nuestros antepasados, que a veces nos parecen ridículos frente a los que ahora utilizamos. Pero estos signos exteriores de riqueza o de tecnología no deben hacernos perder de vista lo esencial, el espíritu de familia, un espíritu que se expresó con tanta fuerza durante los años setenta y que me parece que tiende a desaparecer cada vez más de los discursos actuales. Sin embargo, es gracias a su espíritu y sus ideas como se reconoce y perdura una familia. Frente a ello, el aspecto exterior, la tecnología o los métodos de trabajo no valen gran cosa. Anacostia, Casa del Museo, Creusot, ¿en qué os habéis convertido? ■

Los museos de África: el desafío del cambio

Emmanuel Nnakenyi Arinze

Los esfuerzos de la UNESCO destinados a fomentar el desarrollo y la mejora de los museos en África han seguido una trayectoria desigual, reflejando los cambios sin precedente que han marcado todos los aspectos de la vida africana durante los últimos cincuenta años. Como resultado, un gran número de africanos están cuestionando la noción misma de «museo» y poniendo en tela de juicio las ideas recibidas, lo cual podría tener profundas repercusiones en los museos de todo el mundo. Por esta razón le pedimos a Emmanuel Nnakenyi Arinze, presidente del Programa de Museos de África Occidental (West African Museums Programme WAMP), que hiciese un balance de la situación y compartiera su punto de vista con respecto de las tendencias futuras. El autor ha trabajado durante veinte años en los museos de Nigeria y fue director federal de Museos y Monumentos hasta 1991. Además de su cargo en el WAMP, es director de la Oficina de Asesoramiento sobre el Patrimonio y presidente de la Commonwealth Association of Museums. Es miembro del ICOM y de otras organizaciones museísticas profesionales, así como asesor del Programa de Conservación Preventiva (PREMA) del ICCROM en África. Ha publicado artículos sobre museos en diversas revistas internacionales y es coautor del libro Museums and their Communities in West Africa; su obra Museums and History está en curso de publicación.

La mayoría de los museos de África comparten un patrimonio histórico común como instituciones nacionales: son productos de la época colonial y básicamente son creaciones del siglo XX. En todo el continente se puede observar que los museos presentan la misma estructura y el mismo enfoque en cuanto a su organización y los métodos utilizados para la recolección y la presentación de los materiales. Dejando de lado leves diferencias, las disposiciones legislativas que instituyeron los museos de África durante el período colonial siguen siendo fundamentalmente las mismas.

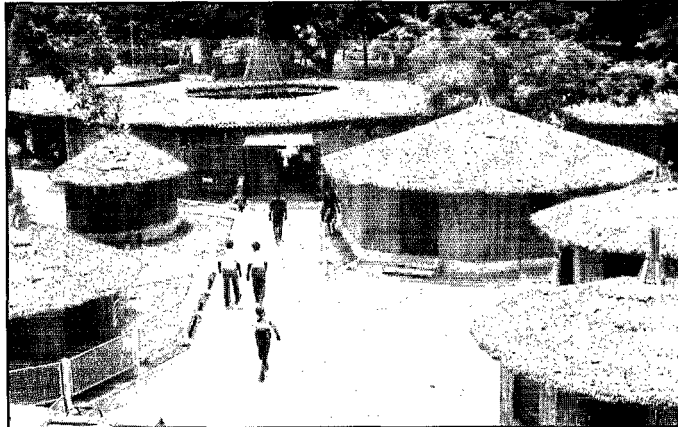
La afición de las personas expatriadas en el África colonial a reunir objetos de arte indígena tradicional y estudiar la historia cultural de las sociedades tradicionales — hecho que los ayudó a ejercer el gobierno —, configuró los principales rasgos del desarrollo de los museos en África. Básicamente, esto quiere decir que los museos de África no se crearon por las mismas razones que los museos de Occidente, los cuales promovieron la erudición y ofrecieron a su público un disfrute educativo, siendo considerados agentes de cambio con respecto al crecimiento y el desarrollo nacionales. Por el contrario, los museos de África se crearon con el objeto de albergar las peculiaridades de los pueblos «tribales» y satisfacer la curiosidad de las élites ciudadanas, excluyendo casi totalmente a la población local que fabricaba los objetos y los materiales.

La religión, tanto la cristiana como la islámica, fue otro factor crítico en el desarrollo de los museos de África. Ambas religiones atacaron frontalmente las culturas de los africanos y cuestionaron los sistemas tradicionales de valores, ritos y creencias. Al convertirse, al cristianismo o al islamismo, las personas y, sobre todo, las comunidades, abandonaban los obje-

tos relacionados con sus tradiciones, que eran destruidos o recogidos por clérigos, quienes en la mayoría de los casos los depositaban en museos acompañados de escasa información. Este despojo contribuyó substancialmente a la formación de colecciones en los primeros museos de África. Por tanto, no es sorprendente observar que al principio los museos de África fueran fundamentalmente museos de antigüedades, arqueología, etnografía y materiales, con escasas incursiones en el terreno de la historia natural — y esto en países donde la fauna y la flora eran tan maravillosas y abundantes que no se podían ignorar. Estos museos se situaban en países del Este y del Sur de África, como Kenya, la República Unida de Tanzania, Uganda, Zambia y Zimbabwe, entre otros. Una vez más, otro denominador común era el hecho de que los museos no se habían creado para satisfacer las necesidades y los intereses del pueblo africano. Al contrario, se erigieron como instituciones dedicadas a satisfacer los intereses del poder colonial, la elite nacional y los extranjeros cultivados, quienes constituían la mayoría del público visitante. Esta situación no ha variado mucho en los últimos cincuenta años, a pesar de los numerosos cambios de orden político, cultural y socioeconómico que han marcado a los países africanos.

Al inicio, los africanos no recibieron una formación profesional sólida que les confiriera autonomía, ni se les alentó para que adoptaran la profesión museística. Lo más frecuente era que los africanos realizaran funciones de asistentes y limpiadores que debían acompañar a las personas expatriadas en sus trabajos de campo para ayudarlos a recoger materiales y limpiar los objetos arqueológicos provenientes de las excavaciones. A unos pocos se les enseñó a manejar la cámara y a desplazar objetos dentro del museo, así como

Foto: cortesía del autor.



Aldea Artesanal, Museo Nacional, Lagos (Nigeria).

en el campo, pero se les negó la formación esencial para la profesión.

En general, esta situación planteó un problema a los museos, al impedir que pudieran desarrollar una perspectiva o misión acorde con los fines y objetivos nacionales, y afianzó el estereotipo de modelo de museo occidental, generando una contradicción que ha continuado afectando a los museos de África durante años. Prácticamente todos los museos de África buscan actualmente la manera de resolver este problema.

Dinamismo y perspectivas tras la independencia

En los años que siguieron a la independencia surgió un fenómeno sorprendente en los museos africanos: se convirtieron en vehículos activos y eficaces del nacionalismo y el fomento de la conciencia nacional y la unidad política; en instrumentos que permitían llegar a la población y forjar un mayor entendimiento nacional, así como un sentimiento de pertenencia y unión. En cierto sentido, se convirtieron en el símbolo de *uburu* (libertad) y cambio.

En su calidad de instituciones culturales, los museos se utilizaron para corregir y reescribir la historia de la nación, ya

que proyectaban sus diferentes y ricas culturas, y las grandes civilizaciones que florecieron durante años, poniendo así de relieve la contribución de África al avance general de la civilización. En Nigeria, por ejemplo, se elaboró un programa específico para crear Museos Nacionales de la Unidad en todos los Estados (regiones) de la federación, con miras a destacar los diferentes culturas que configuran el patrimonio del pueblo nigeriano. Esta política se ha seguido llevando a cabo a medida que se realizan esfuerzos para crear más museos, tanto nacionales como locales. En Ghana, tras la independencia en 1957, la Junta Nacional de Museos y Monumentos de Accra pasó a ser un foco central de fomento del nacionalismo africano y de proyección de lo que Kwame Nkrumah denominó «personalidad africana». El museo de Accra se convirtió en un modelo cultural y político para África, mientras que en el Senegal el Museo Nacional de Dakar personificó de forma excepcional los principios de la filosofía de la *négritude* propagados por el Presidente Léopold Sédar Senghor. Este principio también estaba en boga en África occidental, central y austral, y las autoridades se esforzaron por dar a los museos una relevancia nacional. En el marco de sus políticas, los gobiernos se hicieron cargo de la financiación de los museos, es decir, los convirtieron en instituciones oficiales efectivas que quedaron bajo la supervisión de ministerios centrales.

Se llevaron a cabo encomiables esfuerzos a fin de impartir formación a los africanos para que pudiesen trabajar en los museos y en este contexto la UNESCO creó un Centro Regional de Formación bilingüe en Jos (Nigeria) en 1963. Durante años, este Centro formó a un gran número de profesionales que hoy día ocupan puestos importantes en los museos de todo el continente. A finales de los

años setenta, la UNESCO creó otro centro de formación en Niamey (Níger), con miras a formar profesionales de habla francesa en materia de museos cuando el Centro de Jos dejó de ser una institución bilingüe.

Esta política de formación bien definida, que estuvo en vigor hasta mediados del decenio de los años ochenta, contribuyó en gran medida a la constitución de un cuerpo de competentes profesionales especializados en museos que ayudaron a dar un nuevo enfoque a los museos africanos. Se podría decir que ésta fue la era gloriosa de estas instituciones, ya que se beneficiaron del patrocinio del gobierno y el apoyo de la población. Concibieron interesantes programas de actividades que suponían un desafío y desarrollaron la capacidad de poner en tela de juicio los estereotipados modelos occidentales que habían heredado. Es más, proporcionaron la plataforma nacional adecuada para hacer llegar el patrimonio de África a un público más vasto, de una forma que engulleció y dignificó a los africanos. Esto se logró, en parte, gracias a la participación en importantes exposiciones nacionales e internacionales. Entre 1980 y 1985, por ejemplo, Nigeria organizó la famosa exposición «2000 años de arte nigeriano: el patrimonio de una nación», que dio la vuelta al mundo durante cinco años. Esta exposición internacional marcó un hito en los países africanos y destruyó eficazmente el argumento de que la historia africana es una historia colonial y de que la civilización africana fue siempre «oscura». Gracias a la exposición de Nigeria, el arte africano es ahora respetado y ocupa con honor y orgullo el lugar que le corresponde en el mundo del arte internacional. En general, este período constituyó una era activa para los museos, pues se dieron grandes pasos para africanizarlos y se crearon nuevas estructuras y



© René Rivard, Cultura Inc., Montreal

programas que reflejaran los valores nacionales. Fue un período de cambio, desarrollo y transformación.

No obstante, esta época, que fue testigo de la dependencia financiera de los museos respecto de los gobiernos, dio origen a una situación contraproducente y negativa para los museos de África, a saber, la falta de independencia y autonomía, con las graves consecuencias que conlleva en relación con su desarrollo y profesionalismo. Se observa que el problema ha persistido, paralelamente a la nueva lucha que libran los museos africanos desde fines del decenio de los años ochenta para corregir esa situación.

Estancamiento

Durante cincuenta años, los museos de África han recorrido un gran camino y han intentado alcanzar la edad adulta. Sin embargo, como forman parte de las realidades y problemas políticos, económicos y sociales que vive África, también han sido víctimas de la crisis africana. Es cierto que se han desarrollado y que han tratado de cambiar su imagen; no obstante, desde finales de la década de los ochenta, excepto casos contados, han cesado de evolucionar, se han estancado y han extra-

Las reservas del Museo Nacional de Uganda en Kampala, restaurado en 1984 tras haber sufrido graves daños en la guerra de 1979.

© René Rivard, Cultura Inc., Montreal



Galería renovada del Museo Nacional de Uganda.

viado el rumbo. Ha comenzado una época de decadencia y ésta es ahora la realidad.

Hay una evidente falta de interés público en los museos y en distintos niveles se duda de que sigan siendo necesarios. África ha vivido sucesos de capital importancia – hambruna, pobreza, levantamientos políticos y crisis cultural, entre otros muchos – y parece que los museos siguen siendo ajenos a estos acontecimientos críticos que afectan las vidas y la existencia misma de los ciudadanos. En vez de fomentar nuevas ideas y estrategias para hacer frente a estos cambios, los museos se aferran al pasado y muestran poca motivación y ninguna perspectiva clara de lo que se espera de ellos, ni de cómo responder a la sociedad contemporánea. Todavía conservan y exponen objetos que carecen de importancia para la cultura viva, y siguen siendo instituciones extranjeras que representan poco para las comunidades nacionales. En el África actual, los museos se encuentran en una situación de cambio continuo y crisis interminables, sujetos a la destructiva interferencia política en sus actividades cotidianas. Esto ha dado lugar a una crisis de confianza y una moral muy baja, que a su vez afectan su capacidad de desempeño eficaz y de innovación a la hora de crear ideas y programas. Un análisis crítico de

la situación, elaborado tras muchos años de estudio y contacto constante y estrecho, permitirá identificar algunas de las principales áreas que plantean problemas.

Formación

Todavía hay una gran escasez de personal calificado y con la capacitación adecuada para dirigir y componer la plantilla de los museos de África. En el pasado, la mayor parte de la formación profesional en materia de museos se impartía en el extranjero; sólo los centros de Jos y Niamey ofrecían alguna formación a nivel local. Sin embargo, la capacitación en el extranjero prácticamente ha cesado debido a la falta de fondos, mientras que los centros de Jos y Niamey han dejado de ser centros internacionales de formación eficaces desde que la UNESCO puso fin a la financiación y a apoyo técnico que les prestaba. Hoy día, ninguno de los dos centros cuenta con expertos, recursos, fondos, equipamiento ni experiencia para impartir una formación museística idónea que cuente con una demanda y reconocimiento universales. Exceptuando la Universidad de Botswana, que ofrece un título de museología (que no ha obtenido todavía el reconocimiento internacional de la comunidad museística africana), no existe ninguna institución de formación

ni universidades bien equipadas que impartan cursos a los profesionales de los museos del África subsahariana.

No obstante, es significativo el hecho de que el Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICCROM), con sede en Roma, imparta cursos de formación desde 1986 en diferentes niveles a fin de abordar los problemas específicos de la Conservación Preventiva en los Museos de África (PREMA). Este programa, que ofrece un curso universitario internacional de nueve meses y un curso nacional de tres, ha sido muy exitoso y ha demostrado su eficacia para abordar los problemas generados por el polvo, la putrefacción y el deterioro en los distintos depósitos y en las galerías de exposiciones de los museos africanos. Desde 1993, en el marco del programa PREMA se ha seguido impartiendo el curso universitario en África (Jos (Nigeria), 1993; Accra (Ghana), 1995, y Porto Novo (Benin), 1997), mientras que el curso nacional ha sido impartido en la República Centroafricana, Ghana, Guinea, Malí, Benin, Zambia y Zimbabwe. Además, se han organizado talleres especiales destinados a los directores de museos de los países de habla inglesa y francesa de África. Este positivo enfoque del ICCROM ha dado respiro a los museos cuyas colecciones han sido asoladas por los insectos, las condiciones meteorológicas adversas, el almacenamiento en malas condiciones y la gestión inadecuada.¹ Formular una estrategia bien articulada para mejorar la formación de profesionales de los museos en todos los niveles constituye, por tanto, una cuestión real y apremiante.

Financiación

Actualmente, los museos de África no reciben, por lo general, fondos suficientes y no pueden cumplir eficazmente sus fun-

ciones, pues los recursos de fuentes públicas disminuyen día tras día. Lo que tienen apenas les alcanza para pagar los sueldos del personal, por lo que la mayor parte de los museos han comenzado a deteriorarse y desmoronarse. Con excepción de unos pocos museos de Kenya y Sudáfrica, es poco probable que los demás puedan mantenerse si cesan los subsidios oficiales. Esta situación ha sido provocada por una dependencia casi total de la financiación de los gobiernos. Por tanto, es de vital importancia que se elaboren nuevas estrategias de financiación a fin de otorgarles cierta independencia y autonomía.

Seguridad en los museos

Con los años, la cuestión de la seguridad en los museos de África se ha convertido en un grave problema debido al alto grado de incidencia de robos de objetos. Esto exige un estudio global de las causas de una situación que actualmente se ha extendido a los objetos arqueológicos y etnográficos en el terreno, y que amenaza con afectar a toda la comunidad museística de África. Por lo general, la seguridad en los museos de África adolece de fallos y se le presta escasa atención. En los últimos cincuenta años, la mayoría de las sociedades africanas han pasado a ser más urbanas y complejas, con todos los cambios sociales que esto implica. Los museos, que hasta entonces habían disfrutado de relativa tranquilidad e inmunidad, se han convertido en objetivos potenciales del terrorismo urbano, lo cual exige con más urgencia que nunca la creación de mecanismos de seguridad eficaces. El Consejo Internacional de Museos (ICOM) ha organizado varios talleres en torno a este tema, tanto en África como en otros lugares. Al publicar su ya famoso *One Hundred Missing Objects: Looting in Africa*, el ICOM ha pues-

to de relieve el problema del robo en los museos africanos y ha llamado la atención sobre esta cuestión.

Falta de capacidad de dirección

Como consecuencia de la interferencia política en los asuntos museísticos, se ha impuesto una plantilla de personal carente de la calificación y formación necesarias, cuya pobre y mal informada capacidad de dirección ha comprometido gravemente su profesionalismo. Es incapaz de generar ideas y carece de la visión adecuada para hacer funcionar sus museos, problema al que se agrega la ausencia de una política museística definida y de un potencial de fortalecimiento de capacidad institucional que pueda garantizar un crecimiento y desarrollo sostenibles. Cuando se trata con los profesionales de los museos de todo el continente, no se puede dejar de percibir la frustración y la inercia que se han desarrollado con el transcurso de los años; la falta de profesionalismo del personal de los museos es tan deprimente y desalentadora que se ha convertido en un grave problema. Es triste formular este comentario sobre los museos africanos, pero hay que afrontarlo en favor de la supervivencia de los museos en el continente.

Falta de equipamiento, materiales y patrocinio

Un rasgo común de los museos africanos es que los objetos que se exponen han permanecido en los mismos lugares durante más de veinte años, debido a que los locales simplemente carecen del equipamiento y los materiales básicos para poder realizar su actividad. La mayoría del equipamiento se heredó del período colonial o fue adquirido tras la independencia. Así se ha perdido toda posibilidad de patrocinio, pues las exposiciones y los programas no han cambiado, y no hay

nada atractivo o interesante que motive visitas regulares. Sólo unos pocos museos han intentado variar sus programas mediante actividades constructivas y valiosas desde el punto de vista educacional. El programa Museo Móvil (Zebra en la rueda) del Museo Nacional y la Galería de Arte de Gaborone (Bostwana) constituyen un buen ejemplo. Este museo atrae al público trasladándose a comunidades remotas que de otro modo nunca hubieran tenido la posibilidad de visitar la capital. No obstante, la realidad actual es que la mayoría de los museos son monótonos y poco estimulantes, pues los objetos de las exposiciones públicas siguen acumulando polvo y telarañas. Estos museos ni están en sintonía con el público ni les transmiten los mensajes adecuados. Si no se abordan estos problemas, con el tiempo los empleados del museo serán sus únicos visitantes.

Vía hacia el futuro

Después de cincuenta años, no se puede decir que los museos de África desconozcan las prácticas adecuadas y tampoco se puede considerar que sean museos jóvenes en el contexto de la comunidad museística. Para avanzar tendrán que llevar a cabo una autoevaluación honesta, perspicaz, crítica y profunda a fin de abordar una serie de cuestiones. Antes que nada, tienen que redefinir su misión, su papel y su identidad. Tienen que separarse de sus vestigios coloniales para crear museos auténticamente africanos que representen a sus comunidades. Ciertas cuestiones como la salud, la urbanización, los problemas del medio ambiente y la evolución política deberían tener el mismo grado de importancia que las cuestiones tradicionales de recolección, presentación, protección y salvaguardia del patrimonio cultural. El nuevo museo africano debería

utilizar sus colecciones a fin de enriquecer el conocimiento e integrar las culturas urbanas y los acontecimientos contemporáneos en su ámbito de actividades. Esto quiere decir que la definición tradicional de museo ya no es pertinente en África. Ahora se necesita una nueva definición con un fuerte sabor africano, y los africanos esperan que los museos desarrollen métodos y estrategias adecuadas para relacionarse con el público y crear programas innovadores en los que participe el público. Los museos africanos deberían adquirir una nueva orientación y ser capaces de tener influencia en la vida pública y en el desarrollo nacional. Aprovechando las experiencias de los últimos cincuenta años, para sobrevivir en el próximo medio siglo, deben desechar el clásico modelo occidental que les ha conferido un carácter demasiado frío y rígido.

Para hacerlo, los museos africanos deben desarrollar una perspectiva museológica, pues ya no es realista considerarlos instituciones que se crean simplemente con el propósito de rescatar y preservar objetos del pasado. Deben proponer nuevas posibilidades de cambio, en vez de limitarse a la recolección pasiva de la cultura material, y desarrollar la capacidad de utilizar recursos modestos para alcanzar resultados máximos. El enfoque museológico exige que los museos definan muy clara y firmemente su misión y mandato ante la comunidad y la nación. También exige que la formación de quienes trabajan en ellos combine la erudición y el trabajo práctico, a fin de producir profesionales completos que puedan dirigir y organizar el museo de manera profesional. La perspectiva museológica pretende que los museos africanos abran suficientemente sus puertas y ventanas para que el aire fresco y la luz del sol entren libremente, y potenciar su capacidad de poner en tela de juicio el modelo estático y de liberarse del es-

tado actual de inactividad, de los impulsos tímidos y del miedo al cambio.

El museo debería contar con un plan de desarrollo a largo plazo bien definido, que comprenda una política de formación permanente y una estrategia para la recaudación de fondos. Debería tratar de ser autónomo en muchos áreas y formular políticas viables en materia de recolección, exposición y conservación que sirvan de base a sus diversos programas.

A pesar de sus graves problemas, los museos de África han evolucionado, se han desarrollado y han cambiado de manera significativa en los últimos cincuenta años. Por ejemplo, el Programa de Museos del África Occidental (WAMP), creado en 1982, ha seguido desempeñando una función constructiva. Ha incrementado y alentado el enfoque intelectual de la labor de los museos, ha estimulado la creación de nuevas colecciones y exposiciones representativas, así como de museos locales, y ha contribuido al desarrollo de una activa red profesional y de vínculos profesionales en el África occidental. Además, ha prestado asistencia en la introducción de actividades educativas más dinámicas y eficaces, así como en el desarrollo de los recursos humanos mediante la formación. En los últimos cinco años, ha organizado éxitosos talleres sobre «Museos y arqueología» (1993, Abidjan (Côte d'Ivoire)); «Museos e historia» (1995, Quidah (Benin)), y «Museos y cultura urbana» (1996, Accra (Ghana)).

Con el fin de fomentar las actividades prácticas en los museos, el WAMP instauró un programa de subvenciones modestas que permite ayudar a los museos a realizar actividades prácticas que tendrán repercusiones en la institución y en su público. Un gran número de museos del África occidental se ha beneficiado de este programa que ha demostrado ser popular y fructífero.

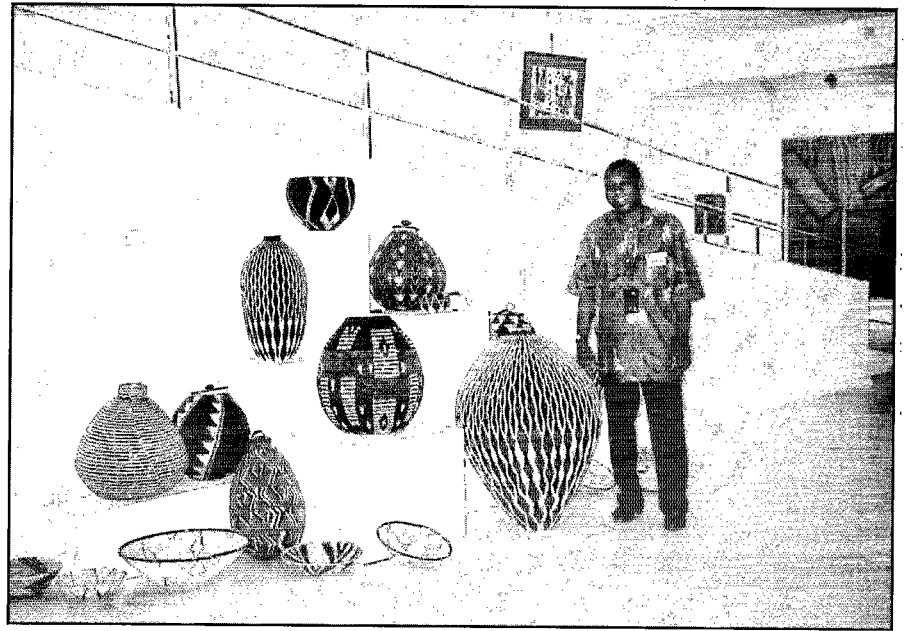


Foto: cortesía del autor

Exposición de cestería en el Museo Nacional de Arte, Gaborone (Botsuana).

En la región sudafricana, la Southern African Development Community Association of Museums and Monuments (SADCAMM) se está organizando de modo similar al Programa de Museos de África Occidental. Estos programas e iniciativas son de gran utilidad para los museos de África, que necesitan dotarse de un plan para los próximos cincuenta años, a medida que se aproxima el siglo XXI.

En general, África me parece un catalizador en el desarrollo museístico a medida en que nos acercamos al nuevo milenio, pues sigue siendo la virgen que todavía puede traer al mundo ideas que conducirán a la creación de nuevos modelos de museos que han de ser estimulantes y atractivos. Las experiencias de los últimos cincuenta años en el continente darán lugar a cambios, investigación y experimentaciones que ampliarán aún más nuestra visión cultural del cambiante mundo museístico internacional. Tenemos fe en el futuro de los museos de África, ya que todo indica que sobrevivirán a pesar de los acuciantes problemas que viven hoy día. ■

Nota

1. Véase «Nuevas perspectivas en África», *Museum Internacional*, n° 188 (vol. 47, n° 4, 1995, págs 28-34.) – Ed.

Rescate en Kuwait: historia de un éxito de las Naciones Unidas

Sheikha Hussah al-Sabah

Durante los últimos cincuenta años, los esfuerzos de la UNESCO en favor de los museos se han materializado de muchas maneras, pero pocas veces se ha recurrido a la Organización para responder a circunstancias tan dramáticas como las originadas por la invasión de Kuwait en 1990. Como respuesta al llamamiento del Gobierno de Kuwait para restaurar los tesoros del Museo Nacional de Kuwait y la mundialmente famosa colección Dar-al-Athar al-Islamiyyah, que habían sido trasladados al Irak, el sistema de las Naciones Unidas proporcionó una respuesta inmediata que tuvo como resultado el regreso de unos 20.000 objetos y la habilitación de un nuevo emplazamiento para la colección. Sheikha Hussah al-Sabah es directora de Dar-al-Athar al-Islamiyyah y jefa de redacción de su boletín informativo Hadeeth al-Dar. Forma parte del comité permanente del Centro Islámico de Investigación Histórica, Artística y Cultural de Estambul, y es miembro del comité cultural consultivo del Instituto del Mundo Árabe en París. Junto con su esposo, Sheik Nasser al-Sabah, es copropietaria de la colección Dar al-Athar.

La colección Al Sabah es un vasto y completo conjunto de arte islámico que abarca desde el nacimiento del Islam hasta el siglo XVIII, e incluye obras de Egipto, la India, Persia, Siria, Túnez, Turquía y España. En Kuwait se abrió al público por vez primera en 1983, cuando se inauguró la Dar al-Athar al-Islamiyyah (Casa de Antigüedades Islámicas), como parte del recinto del Museo Nacional de Kuwait. Constituyó un hito en la historia cultural de Kuwait, pues el país albergó desde ese momento una de las mejores colecciones de arte islámico del mundo y pudo enorgullecerse de que se encontrara alojada en un museo de envergadura internacional.

Todos los museos europeos como el Victoria and Albert, el Museo Británico, el Prado y el Ermitage se basaron inicialmente en colecciones privadas. El Dar comparte esto con ellos, pero con la diferencia de que se basa en una sola colección. Sheik Nasser Sabah Ahmad al-Sabah, su fundador, nunca planeó crear una colección, ni mucho menos un museo o alguna de sus actividades conexas. Para él, el asunto fue como un flechazo amoroso. Quizá el inicio del hechizo fuera un único objeto, una botella mameluca que iba a ser la primera pieza de la colección. Le sobrevino un inesperado sentimiento de asombro. Tras haberla adquirido en una galería de arte londinense en 1975, empezó a sentir curiosidad por su historia. Procuró documentarse más sobre ella y, mientras tanto, fue descubriendo otros objetos que lo fascinaban. Cada uno tenía su propia historia y la fascinación le siguió incitando a buscar otros objetos, así como a documentarse lo más posible acerca de ellos y le impulsó a visitar museos y a comprar continuamente libros sobre el asunto.

El amor a los objetos en sí se convirtió en un profundo compromiso con el arte y la cultura islámicos, que fue aumentando hasta formar una colección organiza-

da y catalogada de objetos de arte que se transformó en el núcleo de una amplia gama de actividades culturales de interés tanto para especialistas del mundo académico como para el público en general. Sin embargo, la fascinación permanece en el corazón de su fundador.

Cuando la colección se instaló en el Museo Nacional de Kuwait en 1983, merced a un contrato de préstamo firmado por el propietario y el Ministerio de Información, se organizó por períodos históricos y regiones geográficas. Hay, por supuesto, lagunas en la colección, y el plan de adquisición de Sheik Nasser ha tratado de corregir esta situación. El fin es constituir, dentro de lo que cabe, una colección equilibrada que sirva de instrumento educativo.

La diversidad de actividades académicas y artísticas en torno a la colección Al Sabah fueron la preocupación del Dar al-Athar al-Islamiyyah. La biblioteca de referencia y las publicaciones del Dar estaban estrechamente relacionadas con la colección. El Dar, gracias a una subvención de la Fundación Kuwaití para el Progreso de la Ciencia, había patrocinado unas excavaciones arqueológicas en el Alto Egipto que datan del período fatimita. La escuela de arte que estaba asociada con el Dar promovió la adquisición de competencias en los diversos géneros artísticos representados en la colección. La serie de conferencias anuales era un foco de atención para historiadores y otros especialistas, ya que se presentaba en forma de debates con eminentes personalidades del mundo académico internacional sobre diversos aspectos de la historia, la cultura y el arte islámicos.

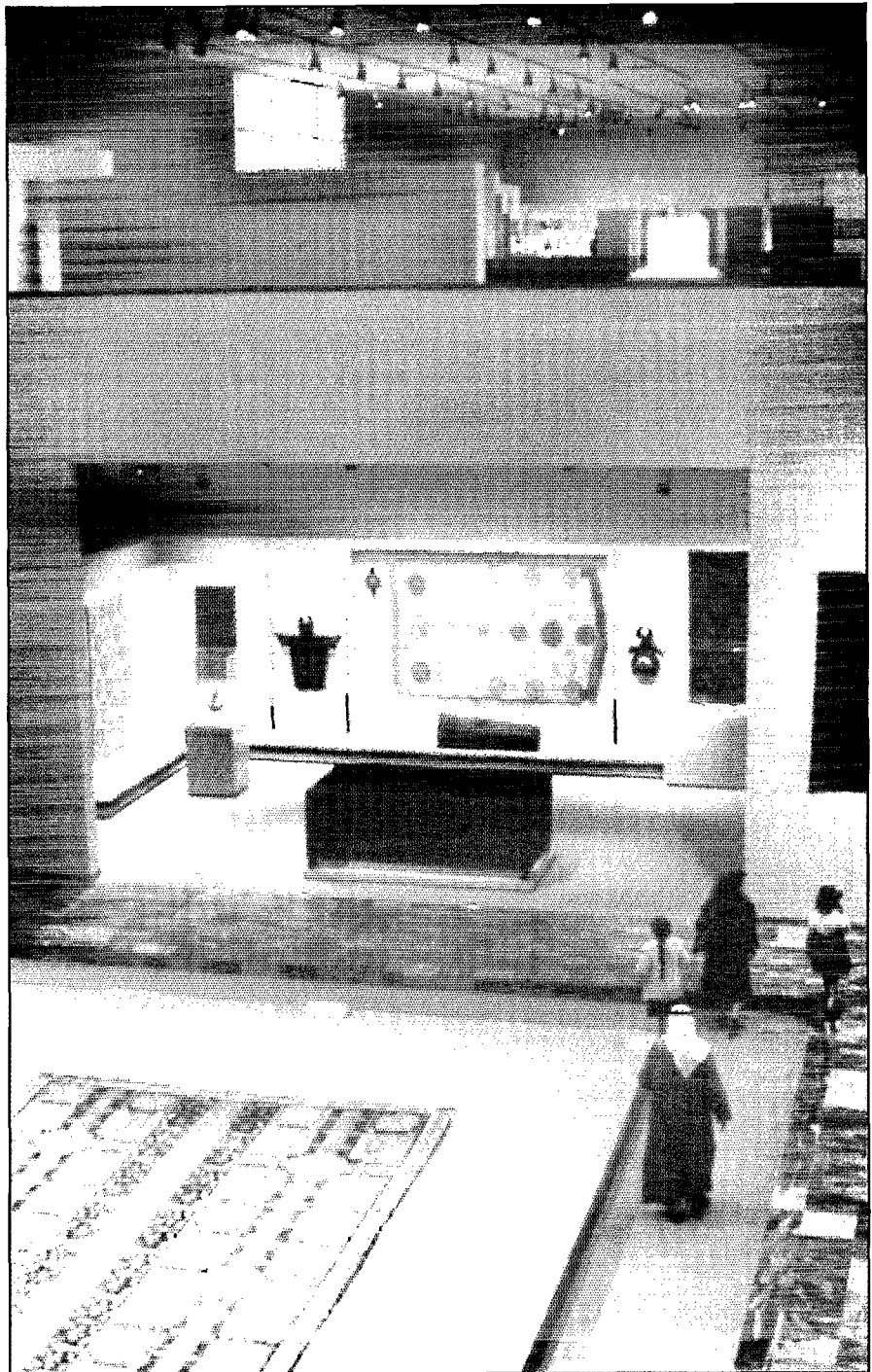
Objetos en el exilio

El día 2 de agosto de 1990 fue decisivo para el Dar al-Athar al-Islamiyyah, pues

ese día fatídico, casi siete años después de la inauguración, la colección desapareció del país. Irak había invadido Kuwait y poco después sus tropas irrumpieron en el museo, saqueándolo totalmente, amontonando las 20.000 piezas de la colección del Dar al-Athar al-Islamiyyah en camiones y llevándoselas precipitadamente a Bagdad. Incluso prendieron fuego a las instalaciones del museo.

No deja de resultar irónico que precisamente durante ese terrible período la exposición de mayor duración y éxito jamás organizada por el Dar estuviera viajando por el extranjero. A pesar de las circunstancias particularmente difíciles que, como consecuencia de la agresión, Kuwait estaba atravesando, la exposición *Arte islámico y mecenazgo: tesoros de Kuwait*, que había salido del país apenas una semana antes de la invasión iraquí, se inauguró en el Museo Nacional del Ermitage de San Petersburgo (entonces Leningrado) el 6 de agosto y permaneció abierta todo el mes, tal como estaba previsto, gracias al apoyo del equipo del Ermitage. En un principio esta exposición se había programado como intercambio con el Museo Nacional del Ermitage de la Federación de Rusia, que en mayo de 1990 había enviado 120 objetos de arte islámico para exponerlos en el Dar en Kuwait.

Después de la exposición en Rusia se inició una gira por los Estados Unidos, organizada por el Trust for Museum Exhibitions (Fondo para Exposiciones en Museos) de Washington D.C. Tras su inauguración en diciembre de 1990 en la Walters Gallery (Baltimore (Maryland)), la exposición se trasladó al Campbell Museum for Art (Fort Worth (Texas)) y, posteriormente, a una serie de museos: el Emory Museum of Art (Atlanta (Georgia)), el Virginia Museum for Fine Arts (Richmond (Virginia)), el Scottsdale



El interior de Dar al-Athar al-Islamiyyah antes de su destrucción.

Cultural Center (Scottsdale (Arizona)), el Saint Louis Museum (San Luis (Misuri)), el Canadian Museum of Civilization (Hull (Quebec)) y, por último, el New Orleans Museum of Art (Luisiana).

Tras su éxito en Norteamérica, *Arte histórico y mecenazgo: tesoros de Kuwait* inició su gira europea en febrero de 1993 en el Institut du Monde Arabe de París y

se presentó después en el Gemeentemuseum de La Haya (Países Bajos), en junio del mismo año. La exposición se prolongó hasta octubre de 1993, cuando se trasladó al histórico Palazzo Vecchio de Florencia, de marzo a mayo de 1994, antes de continuar hacia el Reino Unido, donde se presentó en el Fitzwilliam Museum de la Universidad de Cambridge el

Foto: cortesía del autor



Un vehículo de las Naciones Unidas estacionado delante del depósito del Museo Nacional de Irak en Bagdad.

10 de abril de 1995, y después, el 21 de mayo de 1996, en Frankfurt, patrocinada por el Hauck Bank de esa ciudad.

El tema de *Arte islámico y mecenazgo: tesoros de Kuwait* deriva de la relación entre arte y mecenazgo. Montar una colección es una forma de arte en sí, pues el interés y los conocimientos de un mecenas se reflejan en el valor y la importancia de las piezas coleccionadas. Los mecenas musulmanes fueron, a través de los tiempos, los instigadores de la producción del tipo de objetos que se encuentran en la

Devolución de las propiedades del Museo Nacional de Kuwait y de Dar al-Athar al-Islamiyyah, supervisada por las Naciones Unidas.

Foto: cortesía del autor



colección y son los héroes desconocidos de una época ilustrada. La colección del Dar al-Athar al-Islamiyyah contiene algunas de las piezas más raras e importantes del mundo. La exposición amplía el significado del mecenazgo a cuantos la han patrocinado, organizado e invitado en los diversos museos en que ha sido acogida.

La mezcla de las distintas escuelas de arte islámico representadas en esta exposición no sólo ilustra la diversidad dentro de este mismo arte, sino que refleja también la variedad de los flujos de civilizaciones que en un primer momento formaron el arte islámico. Estos objetos fueron descritos y examinados por eminentes especialistas en el campo del arte islámico. Se han publicado estudios en un volumen especial, elaborado para acompañar la exposición, y editado en inglés, francés, italiano, alemán y neerlandés. Durante toda esta gira internacional se ha puesto de manifiesto que la mejor baza del Dar son sus amigos. La multitud de abnegados profesionales de museos, universidades, galerías de arte y casas de subasta que han estado en relación con el Dar desde sus inicios han demostrado ser más valiosa que una mera colección de bellos objetos. El esfuerzo de los amigos, junto con la catalogación sistemática de las piezas durante años, impidió la venta de los objetos robados.

Recuperación de un patrimonio

Las Naciones Unidas supervisaron el retorno de la colección del Irak a Kuwait. Muchos creen que el empeño de las Naciones Unidas en la liberación de Kuwait se limitó únicamente a los aspectos políticos y militares de aquella trágica invasión. De hecho, el cumplimiento por parte de las Naciones Unidas de su responsabilidad con la paz y la justicia, que llegó

casi a la perfección en este caso, encubrió los importantes esfuerzos realizados en otros campos. Las Naciones Unidas han estado tan comprometidas en la rehabilitación del patrimonio artístico y cultural kuwaití como en la recuperación de la soberanía e identidad del país. Apenas ganada la guerra de liberación, comenzaba una nueva y pacífica batalla, esta vez en el campo cultural, con la restauración del Museo Nacional de Kuwait y de los objetos de Al-Sabah en el Dar al-Athar al-Islamiyyah.

La respuesta de las Naciones Unidas a la solicitud kuwaití de recuperar todos los bienes robados, sin olvidar los tesoros artísticos, no se hizo esperar. El ex Subsecretario General de las Naciones Unidas, Richard Foran, acudió a Bagdad en mayo de 1991 para estudiar el asunto. De mayo a agosto, hubo negociaciones entre las Naciones Unidas y los representantes de Kuwait, y desde entonces este proceso de devolución ha estado eficientemente patrocinado por las Naciones Unidas. En septiembre de 1991, un emisario de la Organización supervisó las laboriosas tareas de devolución tal y como estaban especificadas en la Resolución 687 de las Naciones Unidas. Los representantes de Kuwait estaban sentados en una mesa frente a la delegación iraquí, separados por los intermediarios de las Naciones Unidas. El proceso de identificación, inspección y valoración de los daños fue meticulosamente vigilado por los funcionarios de las Naciones Unidas, quienes se encargaron de registrar cada objeto. Cada pocos días se enviaban objetos empaquetados en camiones escoltados por las Naciones Unidas al aeropuerto de al-Habanieh, cerca de Bagdad, para ser devueltos a Kuwait en aviones de las Naciones Unidas. Fueron necesarios 16 vuelos para transportar la colección, salvo las 58 piezas todavía extraviadas. El



Foto: cortesía del autor

La colección de Dar al-Athar al-Islamiyyah «almacenada» en la sala asiria del Museo Nacional del Irak.

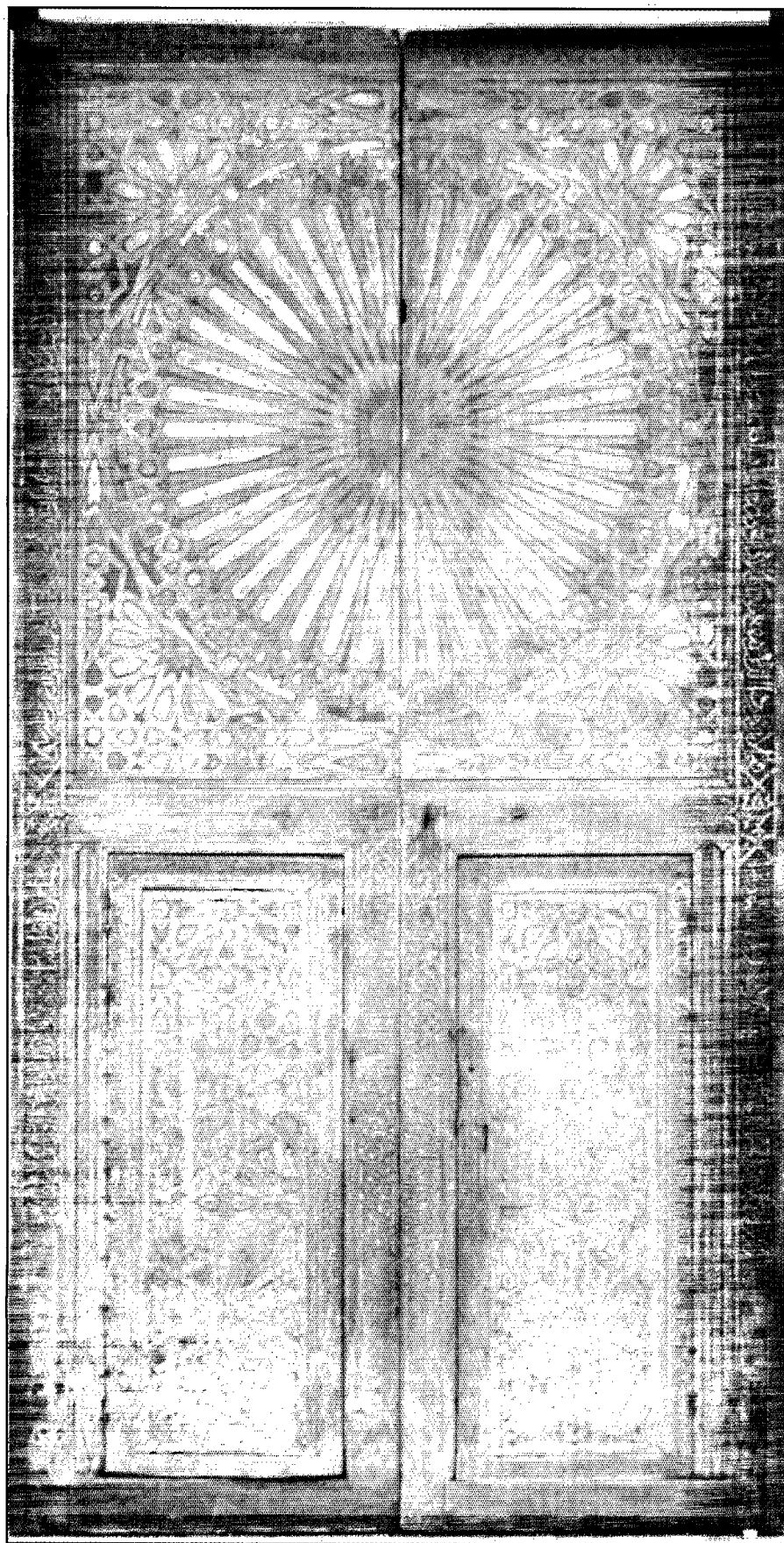
trabajo había sido difícil e interrumpido, comenzando generalmente a las 9 de la mañana y prolongándose hasta las 9 de la noche.

La contribución cultural de las Naciones Unidas no había finalizado aún. Tras la devolución de las piezas, por mediación del PNUD y las Naciones Unidas, se nombraron expertos para preservar y restaurar los objetos dañados y devolverles, dentro de lo posible, su forma original. Cristal, cerámica, pergamino y madera se tuvieron que someter a una larga restauración, cuya ejecución fue admirable en su conjunto. Con el fin de documentar los objetos, las Naciones Unidas enviaron también un fotógrafo especializado para tomar fotos estandarizadas de cada pieza, las cuales fueron catalogadas para reemplazar en los archivos las fotos perdidas.

Sin embargo, no se trata de una historia del todo feliz. Las dos famosas puertas marroquíes que dominaban el centro del museo eran demasiado grandes para ser trasladadas como «huéspedes» del Museo Nacional de Bagdad y fueron reducidas a cenizas en el incendio que destruyó el museo, justo antes de que se retiraran las tropas. Además, siguen faltando las tres esmeraldas que estaban expuestas en la sala mogol del Dar. Se trata de la esmeralda

«Bibi», de la piedra en forma de riñón y de la esmeralda tallada. Estas tres piedras tienen una importancia histórica considerable, pues lejos de ser objetos esotéricos, muy decorativos, constituyen explicaciones fundamentales sobre los reinos de los gobernantes mogoles en la India, Akbar, Jahangir, Shah Jehan y Aurangzeb.

Es natural considerar que la implicación de las Naciones Unidas en esta cuestión meramente cultural se terminaría cuando los trabajos de devolución y conservación se llevaran a cabo. Pero no fue así. Tras su regreso a Kuwait, los 20.000 objetos recuperados que constituyen la colección Dar se encontraban sin techo. Su emplazamiento original había sido enteramente destruido por el ejército ocupante y era imprescindible encontrar un recinto provisional apropiado. El gobierno kuwaití respondió proponiendo un lugar histórico como nuevo alojamiento para la colección Dar al-Athar al-Islamiyyah: el conjunto constituido por el antiguo Hospital de la Misión Americana en la calle del Golfo. Este hospital había sido el primero de Kuwait y había prestado muchos servicios médicos vitales a la población hasta que el gobierno creó su propia red de hospitales y otros servicios sanitarios. El complejo comprendía edificios de valor arquitectónico que



Las puertas marroquíes de Fez, que databan del siglo XIV, demasiado grandes para ser trasladadas, fueron reducidas a cenizas antes de que las tropas invasoras se retiraran.

corrían peligro de derrumbamiento en caso de que no se realizase inmediatamente una nueva acción de conservación. Una vez más, las Naciones Unidas tendieron una mano salvadora. Tras consultas con el PNUD, fueron designados especialistas de la UNESCO para formar parte del equipo de trabajo. Ellos aportaron experiencia y pericia fundamentales, así como una participación eficaz en el proceso de restauración. Entre estos expertos había un restaurador de edificios históricos, un diseñador de galerías, un diseñador de exposiciones, un especialista en medios audiovisuales, un bibliotecario, un diseñador de bibliotecas, y un archivista e historiador.

Las Naciones Unidas poseen una gran credibilidad. Durante el difícil período atravesado por Kuwait, fueron la fuerza motriz del proceso de devolución y restauración de los objetos de arte kuwaitíes. De hecho, ha sido una experiencia verdaderamente edificante. Sin embargo, la tarea no está aún completa y queda mucho por hacer en la actualidad y en los años venideros. El Ministerio de Información kuwaití ha permitido, gracias a su constante apoyo, iniciar una nueva serie de conferencias y restaurar los objetos estropeados. En el momento de la invasión, Dar al-Athar al-Islamiyyah estaba organizando una presentación audiovisual sobre Kuwait con películas y música tradicional kuwaití. El proyecto *Aziza ya Kuwait* ha sido finalizado con éxito y ha constituido un acontecimiento popular. El boletín informativo de Dar al-Athar al-Islamiyyah, *Hadeeth al-Dar*, sigue publicándose con el apoyo del Burgan Bank de Kuwait. El propietario de la colección *Al Sabah* ha realizado nuevas adquisiciones. La exposición itinerante sigue siendo muy solicitada y, tras concluir su gira europea en Lisboa y Londres, comenzará su viaje al sudeste asiático y a Australia. ■

El museo se niega al inmovilismo

Kenneth Hudson

Reputado iconoclasta y especialista en perspectiva, Kenneth Hudson es el decano de la comunidad museística internacional. Director del Foro Europeo de Museos, del que dependen el Premio del Museo Europeo del Año, los Talleres del Foro y la publicación de la revista European Museum Forum, podría ser descrito como un «museoscopio» ambulante. En 1977 rompió moldes con su libro Museums for the 1980s – A Survey of World Trends (Museos para la década de los ochenta – Un estudio de las tendencias mundiales), publicado por la UNESCO, en el que describía y explicaba los fuertes vientos de cambio (tanto teórico como práctico) que soplaban en el mundo museístico. Para este número conmemorativo le pedimos que describiera la evolución de los museos durante los últimos cincuenta años y que reflexionara sobre lo que el futuro podría depararles.

Durante los últimos cincuenta años, el ICOM se ha esforzado en hallar una definición de museo razonablemente satisfactoria para todo el mundo, desde el Canadá hasta el Congo. Se trata de una empresa nada envidiable (el ICOM siempre dispuso de un generoso cupo de quisquillosos) y de vez en cuando resultó inevitable modificar la definición oficial, añadiendo una frase diplomática aquí o suprimiendo allá una palabra susceptible de causar un incidente internacional.

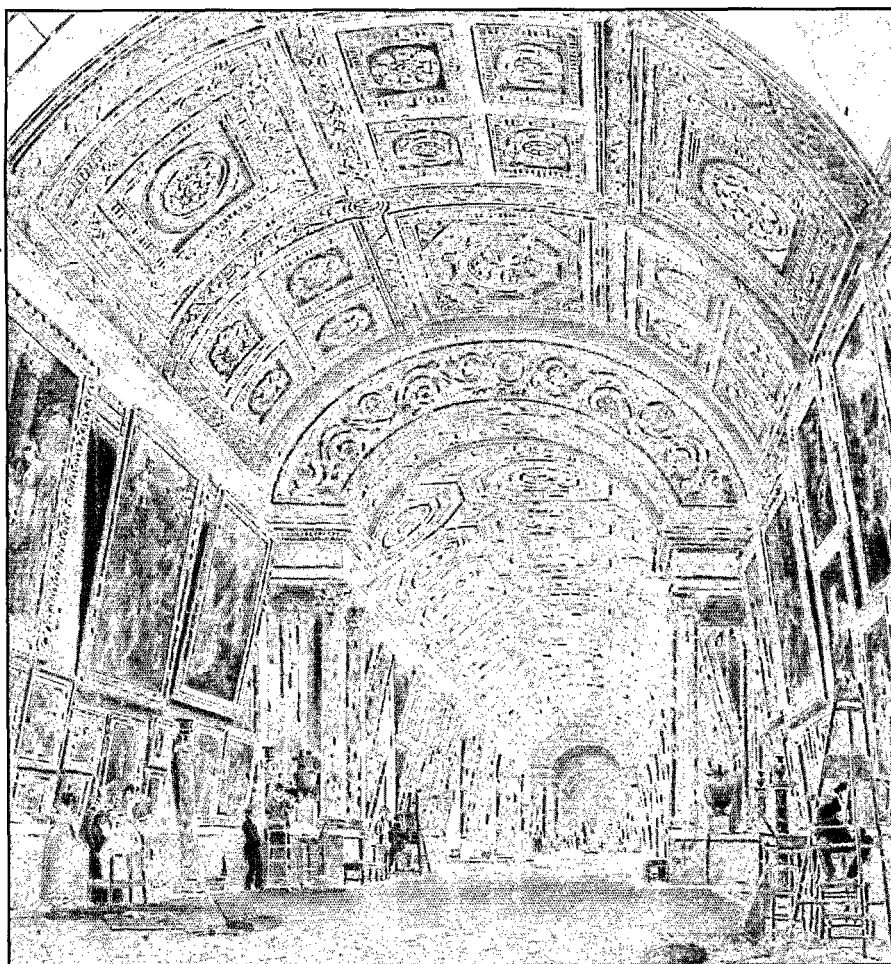
Sin embargo, al tratar de analizar lo que viene sucediendo en los museos desde la creación del ICOM en 1946 se necesita algún punto de referencia, y los criterios del ICOM son tan susceptibles de consenso como cualesquiera otros. Según la última versión de sus estatutos, aprobados por la 16ª Asamblea General del ICOM en 1989 y modificados por la 18ª Asamblea General en 1995, un museo es «una institución permanente sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo y abierta al público; una institución que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone, con fines de estudio, enseñanza y esparcimiento, testimonios materiales de la gente y su entorno».

Una definición anterior, redactada en 1971, hacía referencia a «la comunidad» en lugar de a «la sociedad», lo que iba a causar muy pronto problemas. ¿Quién habría de decidir si un museo estaba o no al servicio de la comunidad? ¿Qué proporción de la comunidad debería beneficiarse de él para justificar su existencia? ¿Dentro de qué límites inscribir un concepto tan vago como el de comunidad? En líneas generales, se estimó que «sociedad» era un término más seguro que «comunidad», en parte, sin duda alguna, porque resultaba incluso más ambiguo.

Pero al margen de la palabra o frase que se utilice, cabe afirmar sin temor a

equivocarse que el cambio más importante que se ha producido durante el medio siglo transcurrido desde la creación del ICOM ha sido la convicción, hoy casi universal, de que los museos existen para servir al público. El museo a la antigua usanza no se sentía en absoluto sujeto a tal obligación. Existía, tenía un edificio, poseía colecciones y un equipo responsable de su cuidado, gozaba de una financiación razonablemente adecuada y sus visitantes, en general no muy numerosos, acudían a él para ver y admirar las maravillas expuestas ante sus ojos. Desde ningún punto de vista estaban vinculados a la empresa. La responsabilidad primordial de los museos era sus colecciones, no sus visitantes.

Vale la pena recordar que desde el fin de la Segunda Guerra Mundial ha aumentado enormemente el número de museos en todo el mundo. Tres cuartas partes de los museos que hoy tenemos no existían en 1945. Ese espectacular crecimiento ha ido acompañado de una notable diversificación de los museos y de la creación de un tipo de público absolutamente distinto. El público de los museos, en particular durante los últimos treinta años, ha experimentado un cambio muy importante. Sus intereses se diversificaron, adopta hoy una actitud mucho menos reverente y respetuosa, da por supuesto que dispondrá de medios electrónicos y otras instalaciones técnicas modernas, distingue cada vez menos entre un museo y una exposición, y no ve motivo alguno para prestar atención a la taxonomía de materias por la que tanto apego sienten las mentes académicas. El interrogante básico que se plantea en todo momento es: «¿Me interesa o no?» La gente ya no aprecia que sus vidas y sus pensamientos estén en manos de una elite de grupos o individuos poderosos y privilegiados. La gente exige cada vez más



La Gran Galería del Louvre en 1819-1820 según una acuarela de Frederik Nash.

que se tenga en cuenta su opinión a la hora de planificar y organizar lo que va a hacer, especialmente el modo en que decidirá pasar su tiempo de ocio.

Ello significa que frases como «servir a la comunidad» o «al servicio de la comunidad» entrañen inevitablemente problemas. Cualquier institución que empiece consciente y deliberadamente a perseguir esos objetivos se verá muy pronto obligada a encontrar la manera de medir sus resultados. Tendrá que embarcarse en el inacabable proceso de descubrir qué piensan sus clientes acerca de lo que se les ofrece. El empleo de la palabra «cliente» en relación con los museos habría resultado inconcebible hace cincuenta años, pero apenas causa sorpresa hoy en día. Los museos están compitiendo en el mercado del ocio y todo mercado tiene sus clientes.

La explotación exitosa de un mercado exige investigación. Pero limitarse a monitorear los resultados de lo que uno ha

hecho no es adecuado ni creativo. La verdadera dificultad de cualquier forma de investigación de mercado, y la que practican los museos no es una excepción, estriba, en primer lugar, en plantear las preguntas correctas y, en segundo, en utilizar los resultados para producir algo más cercano a lo que realmente quiere el cliente. Este proceso debe ser continuo y, en los museos que trabajan con un sistema de evaluación continua por parte del público, la tradicional distinción entre exposiciones permanentes y temporales está desapareciendo. El concepto de «exposición permanente» es cada vez más obsoleto. Las actitudes sociales, las normas educativas y los métodos de comunicación están en constante cambio, y los museos, tanto en sus exposiciones como en los supuestos en que se basan, no tienen más remedio que seguir el ritmo de esos cambios o perder clientela. Una exposición que permanezca intacta durante cinco años sin perjuicio de su atractivo y poder de convocatoria puede considerarse, amén de una rareza, tocada por la fortuna.

Fuerzas para el cambio

Hace cincuenta años ningún museo se consideraba como una empresa en el sentido crematístico del término, y la mera idea de que sus directores y conservadores debieran poseer conocimientos de gestión habría parecido absurda. Trabajar en un museo se consideraba, no sin razón, una labor tranquila y recoleta, propia de hombres y mujeres con gustos académicos. Como el trabajo en un banco o en la función pública, se trataba de un empleo seguro con el que uno podía esperar alcanzar la jubilación. Los museos dependían ya sea de ayuntamientos o del Estado, que no solían presionar a sus directivos para que obtuvieran resultados,

ya fuera en términos de cifras de afluencia o de uso eficiente de los fondos. El moderno recurso a la búsqueda de patrocinadores comerciales para nuevos proyectos era algo completamente desconocido. A diferencia de lo que sucede ahora, el dinero estaba ausente de la atmósfera del museo.

Las autoridades locales, al igual que el Estado, consideraban que dirigir museos y bibliotecas formaba parte de sus obligaciones. Muy pocos museos cobraban entrada y dependencias anexas como tiendas, cafés o restaurantes eran verdaderas rarezas. Solía coincidirse en percibir los museos como lugares apacibles donde los visitantes de todas las edades pudieran errar con libertad, mirar lo que les interesara y prescindir del resto. Según las normas actuales, la afluencia de público era extremadamente baja, aunque ello no parecía inquietar a nadie en demasía. Lo que se conoce hoy como «educación museística» apenas existía de forma organizada. Los profesores acompañaban a grupos de alumnos a los museos más grandes y asumían la responsabilidad de su comportamiento durante la visita. Con muy pocas excepciones, los museos carecían de «departamentos de educación» y de «personal educativo».

¿A qué obedecen estos cambios? ¿Qué fuerzas sociales o accidentes históricos los han propiciado? Parece haber cuatro causas principales: la primera es el aumento de las expectativas sociales de la gente y, por ende, de lo que esperan de los gobiernos. A su vez, éstos deben encontrar el punto de equilibrio entre las diversas demandas financieras y perseguir el mayor ahorro posible sin provocar graves turbulencias políticas. La segunda causa, por lo menos en el mundo occidental, reside en el crecimiento del volumen de ingresos disponibles, lo que se traduce en una demanda de actividades de ocio cada

vez más caras y en una creciente insatisfacción con los placeres simples. La tercera es el desarrollo del profesionalismo entre el personal de los museos y la correspondiente tendencia a decir: «Tiene que existir un modo mejor», entendiendo «mejor» en términos que resulten aceptables tanto para otros miembros del mundo museístico como para las autoridades que deben sufragar los costos. La cuarta causa, por último, es el notable aumento del número y el porcentaje de lo que suele conocerse, de manera algo equívoca, como «museos independientes» (esto es, museos cuya fuente principal de ingresos no reside en la financiación pública). Desde el momento mismo de su nacimiento, la mayoría de los museos de esta índole tienen que hilar muy fino a la hora de obtener y sobre todo emplear su dinero, y la inevitable atención que deben prestar a lo que de negocio tiene su labor ha influido en el ambiente que reina en el mundo de los museos en general.

Aunque las generalizaciones son tan peligrosas cuando se habla de museos como cuando se discute sobre cualquier otro ámbito de la actividad humana, no deja de ser posible discernir algunas tendencias y movimientos generales que han trascendido las fronteras nacionales y cobrado fuerza en los cinco continentes. Lo que no hay que hacer nunca es inventar un fenómeno imaginario llamado «el museo», pues se trataría de una abstracción sin sentido. La realidad es que el mundo contiene centenares de miles de establecimientos denominados museos, cada uno con sus rasgos específicos, sus propios problemas, sus propias oportunidades y sus propios ciclos de auge y declive.

Pese a ello, hay que reconocer que hace cincuenta años había opiniones mucho más coincidentes que hoy sobre lo que debería ser un museo. Hace dos años, un conferenciante dijo en los Estados

Unidos: «Cuando era niño podía reconocer un museo apenas lo veía. Ahora, no siempre estoy seguro». No es difícil comprender lo que quería decir.

El propio ICOM no ha resultado de gran ayuda en la búsqueda de respuestas a un interrogante que se oye cada vez con más frecuencia: «¿Es esto un museo?» Para efectos de definición, según él, se puede calificar de museo a:

- i) los monumentos y sitios naturales, arqueológicos y etnográficos, o monumentos y sitios históricos de carácter museístico, que adquieren, conservan y exponen testimonios materiales de la gente y su entorno;
- ii) las instituciones que poseen colecciones de muestras de plantas y animales vivos y que las exhiben, como jardines botánicos y zoológicos, acuarios y vivarios;
- iii) los centros de divulgación científica y los planetarios;
- iv) los institutos de conservación de la naturaleza y galerías de exposición de carácter permanente adscritos a bibliotecas o archivos;
- v) las reservas naturales;
- vi) las federaciones de museos de carácter internacional, nacional, regional o local, los ministerios o departamentos de organismos públicos responsables de los museos tal como los define este artículo;
- vii) las instituciones sin ánimo de lucro u organizaciones que realizan actividades de investigación, educación, formación, documentación u otras relacionadas con los museos o la museología; ...

No todas las personas relacionadas con los museos sostienen puntos de vista tan laxos como el propio ICOM y existe ciertamente mucha gente que encuentra difícil hoy en día aceptar que un zoológico o un centro de divulgación científica merezcan el calificativo de museo. No obstante, y tras cincuenta años de flexibilizar la definición, es probable que sea cierto

todavía que los museos son básicamente lugares donde se utilizan los objetos – «cosas reales» – como principal instrumento de comunicación. Sin embargo, ¿sería forzar los límites del lenguaje común más allá de lo razonable denominar objeto a una planta, un pez o un animal vivos? ¿Tienen que estar muertos para constituir un objeto? Y si es el caso, ¿por qué? ¿Es llevar demasiado lejos el afán imperialista calificar de museo a un zoológico, un jardín botánico o un acuario? ¿Es un museo una biblioteca? Desde luego, contiene objetos, y cabría acaso describirla como un museo de libros; pero en cierto modo parece más sensato seguir denominándola biblioteca.

Se ha dicho que los teólogos medran cuando la gente deja de creer en Dios. Léase «museo» en lugar de «Dios». Hace cincuenta años, la posición de los museos era sólida porque todo el mundo sabía lo que eran. Pero hoy, tras décadas de desacuerdo, la incertidumbre es cada vez mayor. Si no existe consenso sobre la naturaleza de lo que uno defiende, ¿cómo defenderlo? Pese a todo, y a falta de algo mejor, decir que «los objetos son un elemento imprescindible» parece ser un digno caballo de batalla. Insistir en que un establecimiento sin colección de objetos no es un museo no equivale a afirmar que un museo deba centrarse exclusivamente en los objetos. Un rasgo muy importante de la mayoría de los museos actuales, un rasgo que los distingue de los de mediados de la década de los años cuarenta, es la gran preeminencia que otorgan al visitante. En otras palabras, el director de museo, al igual que un buen tendero, empieza gradualmente a pensar ante todo en el cliente y sólo después en los artículos que vende.

Mercado y museo

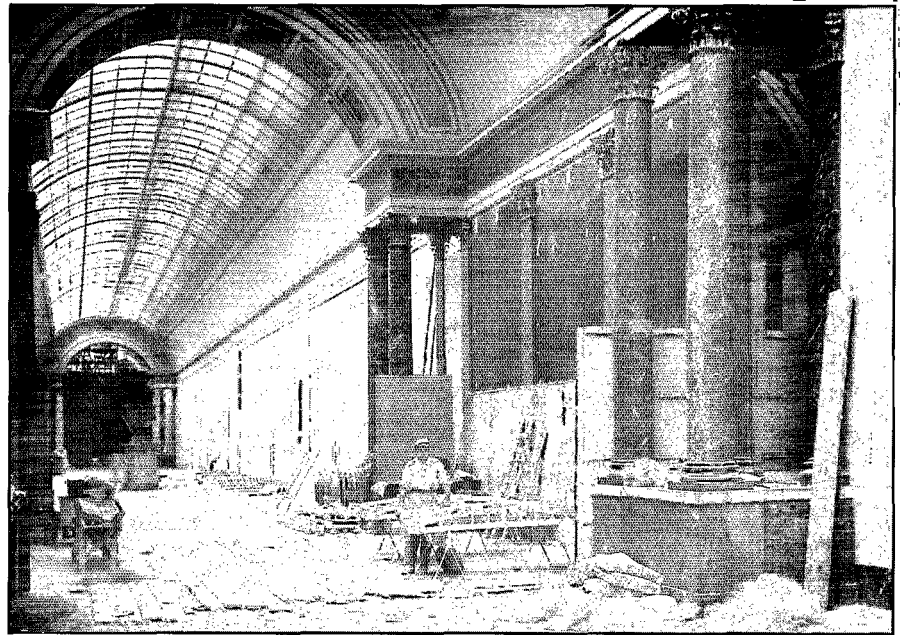
Lo anterior nos remite a las causas principales de los cambios que esbozamos previamente. Desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, muchos de los signos distintivos de clase tradicionales se han difuminado o desaparecido; la vida de aquellos que por convención denominamos la «gente corriente» se ha vuelto más complicada; sus aspiraciones sociales han alcanzado cotas que habrían parecido ridículas o inconcebibles en los años treinta. Lujos antaño reservados a una exclusiva porción de la sociedad se han convertido en bienes a los que todo el mundo estima tener derecho. Los placeres son hoy más sofisticados y caros, las satisfacciones gratuitas han caído prácticamente en el olvido. Los ciudadanos esperan más de sus gobiernos y que tengan una mayor preocupación por su bienestar cotidiano sin pagar por ello más impuestos, aunque nunca queda muy claro cómo se podrá lograr semejante milagro económico.

En este nuevo contexto, los museos se han visto obligados gradualmente, aunque muy a su pesar, a venderse. Viene siendo así desde hace mucho tiempo en los Estados Unidos, donde la tradición de recurrir al erario público no tiene mucho arraigo y la gente asume que tiene que pagar por una gran parte de sus entretenimientos sociales y el vendedor ha gozado siempre de mucho más prestigio que en Europa. La idea de que un museo tiene que venderse y encontrar sus propias fuentes de financiación es relativamente nueva fuera de Norteamérica y ha suscitado no poca renuencia y hostilidad, especialmente en Europa. Los conservadores de museo de los años cuarenta, cincuenta o sesenta estaban dispuestos a permitir la entrada de los clientes en la tienda siempre que se comportaran co-

rectamente, pero no tenían el menor deseo de salir a buscarlos o de convencerlos de que volvieran.

En cierto sentido, la tarea de los que ansiaban promover los museos fue más difícil durante los años setenta y ochenta (cuando empezó realmente la revolución museística) de lo que habría resultado en los años treinta, cuando había menos alternativas en términos de utilización del tiempo libre y mucho menos el dinero sobrante una vez cubiertas las necesidades básicas. Lo que podríamos llamar la sección central de la sociedad, el estrato superior de la clase trabajadora y la clase media-baja estaba prosperando hasta un punto que difícilmente habría sido posible imaginar antes de la guerra. Los intereses comerciales se precipitaron rápidamente para explotar esta nueva y ventajosa situación que puso a los museos en la tan desacostumbrada como ingrata posición de tener que competir por las horas de ocio de lo que el ICOM denominaba «sociedad» o «comunidad».

Ello condujo al rápido desarrollo de lo que entre los empleados de museo suele conocerse, no sin cierta petulancia, como «profesionalismo». Cabría tal vez definir al profesional de una actividad cualquiera diciendo que es una persona que ha seguido una formación especializada reconocida y que acepta un modelo reconocido de sistemas de trabajo y reglas éticas consensuadas. Tal cosa no se dio en el mundo de los museos hasta la década de los años setenta. Con anterioridad, la mayoría de los empleados de museo había encontrado sus puestos de trabajo de manera accidental. Podrían igualmente haber sido profesores o artesanos, artistas o funcionarios, y en algunos casos profesores de universidad, pero el destino y la propensión a una vida tranquila los habían llevado a un museo. Durante los años ochenta y noventa proliferaron en

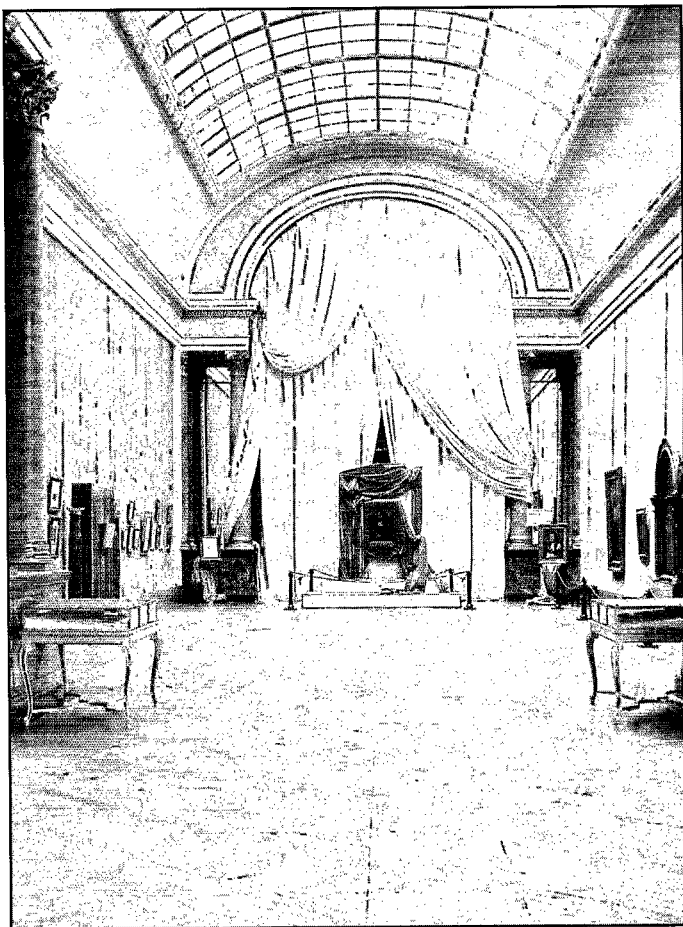


Obras en la Gran Galería en 1946 para completar la claraboya construida en 1856.

todo el mundo, a la par que los museos, los cursos de formación museística, lo que generó un excedente de estudiantes calificados que los museos no podían absorber. Dichos cursos pueden clasificarse en dos categorías distintas: los que imparten instrucción de tipo técnico y los que intentan formar conservadores y administradores más competentes. Si estas y otras innovaciones han logrado crear algo que se pudiera describir con rigor mediante los términos «profesión museística» es un interrogante que permanece abierto.

El objetivo primordial del ICOM es defender los intereses de los «profesionales del museo», pero definir el término profesional del museo es casi tan difícil como definir el término museo. Gran parte del problema radica en la falta de una palabra simple que describa a la persona que trabaja en un museo y ocupa un cargo de responsabilidad. Una persona que interpreta o compone música es un músico; quien ejerce el derecho es un abogado; alguien entrenado para luchar en la guerra es un soldado; pero el único equivalente en el ámbito del museo que hemos conseguido inventar hasta la fecha es «profesional del museo», lo cual resulta no sólo torpe, sino un tanto ridículo. Tampoco «museólogo» serviría, porque un museólogo es básicamente un constructor de teorías, no un técnico. Acaso «museísta» pudiera hacer las veces.

© Iconographie du Louvre



Vista de la Gran Galería tal como fue preparada para la exposición sobre Leonardo de Vinci en 1952.

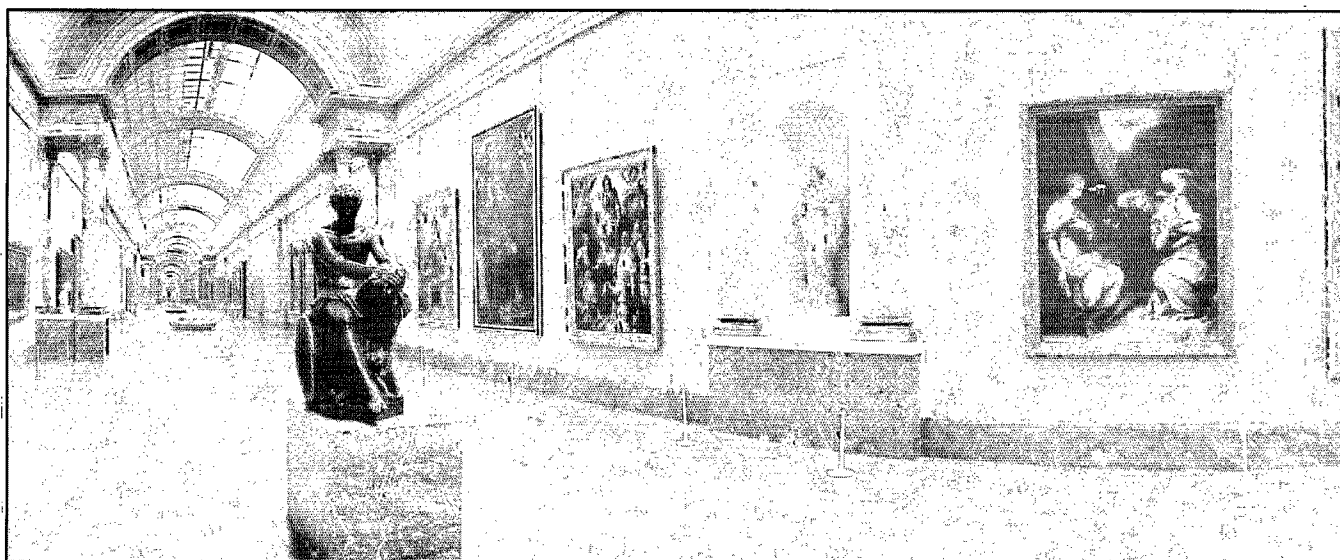
«Conservador» es sin la menor duda inadecuado, pues no refleja la complejidad de las tareas administrativas, financieras y políticas que cualquier responsable de museo debe asumir hoy en día. Hace veinte años, al anunciar su pronta jubilación, la directora de un gran y reputado museo de arte francés confesó a la prensa y al mundo museístico que su formación la había preparado «para cuidar los cuadros», no para «convencer a la gente con dinero de que lo donara al museo». Su discurso ilustraba un importante cambio en la situación de los museos a nivel internacional, cambio que han sufrido con especial dureza los directores de museo de los antiguos países socialistas, obligados a luchar para adaptarse a las realidades económicas del mundo capitalista.

Pequeños, especializados y prósperos

Una elevada proporción de los museos creados a partir de la década de los cua-

renta tuvo que hacer frente desde su nacimiento a una serie de crudas verdades financieras. Para existir debieron ocuparse de crear y mantener un mercado. Sus nombres indican a menudo los problemas que conocieron y las oportunidades que aprovecharon. Los museos de corte tradicional tenían nombres tales como Museo de Bellas Artes de Montreal, Museo Rochdale, Museo Municipal de Historia Natural, Museo Etnográfico Nacional, Museo del Transporte y la Tecnología de Nueva Zelanda o Museo Indio. La generación posterior a 1950, en cambio, abunda en nombres como The Irish Whiskey Corner Museum (El Rincón del Whisky Irlandés), Museo de la Inmigración, Galería de los Campeones, Museo Alemán de Carburadores, Museo del Gas, London Toy and Model Museum (Museo de Juguetes y Miniaturas de Londres), Museo de la Aceituna, Casa del Trigo y el Pan, y Museo Europeo del Espárrago.

La mayoría de los museos anteriores a 1950 exponían un número muy limitado de objetos. Se ocupaban principalmente de arte en el sentido más amplio de la palabra, arqueología, etnología, historia natural y, hasta cierto punto, historia local. Con pocas salvedades, dependían por completo del erario público, funcionaban con presupuestos que hoy parecerían irrisorios, no concedían gran importancia al atractivo de una exposición y solían considerar que una vez que los objetos habían sido dispuestos, el arreglo debía durar más o menos para siempre. Lo que ha ocurrido desde entonces constituye una revolución – el término no resulta exagerado – de la filosofía museística y sus aplicaciones prácticas. Algunos (no muchos) de los nuevos museos son relativamente grandes y emplean de cien a doscientas personas, pero la inmensa mayoría no tiene más de una



© Documentation, Sculptures/Pierre Philibert

decena de empleados. Aunque de momento resulta imposible disponer de cifras fiables, quienes viajan con frecuencia y a muchos lugares distintos, como los miembros del jurado que otorga el Premio del Museo Europeo del Año, tienen la impresión de que tres cuartas partes de los museos europeos dan empleo a menos de diez personas y no hay motivos para pensar que no suceda lo mismo a escala mundial. Los grandes museos de carácter municipal o estatal son verdaderas rarezas, una verdad importante que es oscurecida por el hecho de que las conferencias internacionales sobre museos estén protagonizadas casi siempre por representantes de grandes museos. En 1947, cualquier observador que hubiera estado en condiciones de tener una visión panorámica del paisaje museístico mundial no habría distinguido más que un magro grupo de museos en los que se denominan hoy «países desarrollados», junto a una presencia apenas visible en los países más pobres, o «en desarrollo», según la terminología en uso. Casi todos los museos de estos países fueron creados por potencias extranjeras dominantes durante el período colonial y remedaban el estilo tradicional de museo europeo. Instalado en la misma privilegiada atalaya, un observador contemporáneo descubriría una distribución mucho más generosa de los museos en todos los países y advertiría muy pronto que el tamaño promedio de los museos actuales es

considerablemente menor que el de hace cincuenta años.

Abundan las pruebas que muestran que a los visitantes les gustan los museos pequeños que puedan visitarse satisfactoriamente en un par de horas o algo menos, especialmente si están consagrados a un tema o un personaje. Casi todo el mundo ha experimentado alguna vez la desazón conocida como desespero del museo, ese sentimiento casi normal en museos muy grandes, donde la propia complejidad e inmensidad de los espacios plantean una serie de retos imposibles y abrumadores. La proliferación de museos pequeños y circunscritos a un solo tema obedece en parte a la menor inversión financiera que requieren y al menor riesgo que suponen, pero también a la toma de conciencia de que muchos tipos interesantes de colecciones no estaban representadas anteriormente en los museos. ¿Dónde, en los años cuarenta, era posible encontrar un museo enteramente dedicado a la historia de la pasta, la industria del gas o la evolución del paraguas? Es posible, aunque difícil de probar, que Petrarca sea más importante que la pasta y que Whistler o Wagner tengan más trascendencia que el vino o los *Wurlitzers*, pero el hecho de que prosperen hoy museos dedicados al vino, el *Wurlitzer* o la pasta constituyen una prueba suficiente de hasta qué punto, en el curso de nuestra vida, han caído los muros académicos que rodeaban a los museos.

Hoy en día, la Gran Galería exhibe en orden cronológico la colección de pintura italiana del Louvre.

Hay quienes creen, y no les importa decirlo, que «más» significa indefectiblemente «peor», los que lamentan la extinción del conservador erudito a la vieja usanza, los que piensan que el patrocinio constituye necesariamente una influencia prosaica y corruptora, los que añoran los viejos tiempos en que los museos eran remansos de paz y quietud destinados a los adultos y donde los niños sabían comportarse. Pero observando la situación desde una perspectiva mundial, como corresponde al ICOM y a la UNESCO, no puede haber nada malo en decir que el cambio más importante se encuentra apenas en su fase embrionaria, a saber: la voluntad de hacer de los museos parte de la cultura viva de su tiempo y, de esta manera, dejar de ver al público como observador pasivo de exposiciones creadas supuestamente en su beneficio. Este cambio de actitud requiere interpretar lo que hasta ahora se ha venido considerando un museo, no tanto como un depósito de tesoros, sino mucho más como un centro de actividad y debate, un espacio donde se mezclan inextricablemente el pasado y el presente. Eso es lo que está ocurriendo en todos los países «en desarrollo», que consideran cada vez más que el museo al estilo occidental es algo inadecuado y desorbitadamente caro. Podría ocurrir que las ideas que caractericen e inspiren la revolución museística del próximo medio siglo nacieran de la pobreza, no de la riqueza. Nada hay de cierto por antonomasia en el tipo occidental de museo; nada hay de disparatado en la idea de que los países prósperos del mundo puedan encontrar el camino de sus museos hacia la cordura y la satisfacción estudiando lo que ocurre en África y Sudamérica, regiones donde, en lo que a cultura se refiere, todo el mundo es aficionado y profesional a un mismo tiempo. ■

La nueva generación

Hace veinte años que Kenneth Hudson, director del Foro Europeo de Museos, la institución que otorga el Premio del Museo Europeo del Año, viene observando en todo el continente la aparición de un nuevo tipo de director de museo. Los hombres y mujeres que han ido tomando gradualmente las riendas de todos los museos – salvo los de mayor tamaño, que él denomina museosaurios – tienen, con independencia del país en que trabajan, características similares.

Son gente muy instruida, aunque no fundamentalmente eruditos. No muy proclives a realizar investigaciones o escribir libros o artículos enjundiosos. Son ante todo comunicadores y organizadores movidos por el afán de estudiar las necesidades y deseos del gran público, de verlo crecer y de construir para él colecciones y exposiciones atractivas e interesantes.

Son personas sumamente activas, emprendedoras, sociables y cordiales, con muchos y diversos intereses, que dedican largo tiempo al aspecto comercial del museo y a sus clientes. Sa-

bedores de que es preciso concebir su museo como una empresa que debe ser dirigida eficientemente, poseen un agudo sentido de la política y las relaciones públicas. Conscientes de que las circunstancias económicas de nuestra época los obligan a buscar dinero doquiera que pueda hallarse, gozan y se enorgullecen de descubrir nuevas fuentes de financiación.

Dirigen y controlan su equipo de forma democrática y no ignoran que un alto nivel de productividad exige una buena dirección y motivación. Son, antes que nada, gente simpática y optimista que a todas luces disfruta con su trabajo. Sienten un rechazo instintivo por la burocracia, aunque han adquirido la habilidad de evitarla o servirse de ella.

Bajo el título general de *The New Breed* (La nueva generación), Kenneth Hudson ha escrito una serie de perfiles sobre este tipo de director de nuevo cuño y recibirá con agrado cualquier sugerencia de los lectores de *Museum Internacional* acerca de directores que se ajusten a esta descripción.

Los museos de la *French Riviera*: tras las huellas de los grandes artistas

Maïté Roux

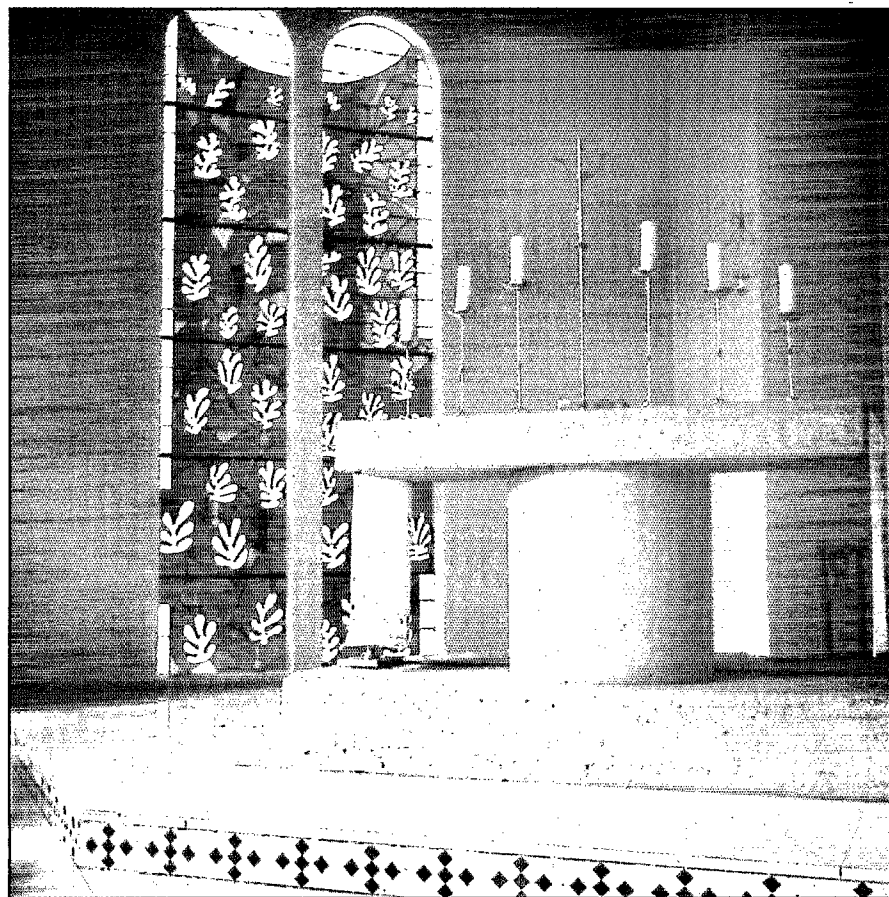
La «French Riviera», dos palabras soleadas, entre baños y baladas, que resuenan como el velamen de un velero de dos palos sobre las olas de un color azul Mediterráneo. ¿Quién no ha soñado con ella? Entre sol y cocktail, la Riviera desvela todos sus encantos a los turistas deseosos de dejarse atrapar por ellos. Fuera de los caminos trillados, esta bella Costa Azul tal vez nos invite a otro tipo de paseo tras las huellas de algunos grandes artistas que han hecho de las maravillosas estaciones de la Costa sus «estaciones de pintura». Maïté Roux, una periodista francesa independiente, nos conduce en este viaje de descubrimiento.

Esta región, bendecida por los dioses, es también tierra de cultura. Cuenta con la mayor concentración de museos monográficos de la región. En Niza seguimos los pasos de Henri Matisse y Marc Chagall; en Villefranche-sur-Mer los de Jean Cocteau. En Cagnes-sur-Mer nos reunimos con Auguste Renoir, más tarde con Fernand Léger en Biot y con Pablo Picasso en Mougins, Vallauris y Antibes. Más adelante aún, hacia el interior, nos encontramos con el pintor Fragonard en Grasse, su ciudad natal, y en Vence nuevamente con Matisse. Entre todos estos grandes artistas hay un punto en común: la creatividad, la llamada de la luz y la

tranquilidad que les brindaba el Sur para sumergirse en su trabajo pictórico.

En lo alto de la colina de Cimiez, en el corazón de un olivar de 36.000 m², el Museo Matisse acoge al visitante. No lejos de los vestigios galo-romanos y a un paso del monasterio franciscano, esta villa del siglo XVII con fachadas protegidas por *trompe-l'œil*, declaradas de interés artístico, de escaleras con columnas y terrazas genovesas, exhibe desde 1963 las colecciones legadas por Matisse y sus herederos a la ciudad de Niza y al Estado. Matisse no vivió nunca en esta soberbia mansión, como nos explica el conservador del museo Matisse, Xavier Girard:

© Hélène Adant/Succesion H. Matisse



Vista de la Capilla del Rosario en Vence, decorada por Matisse.

«No es la casa de Matisse. Matisse no vivió nunca en esta casa que fue construida en la segunda mitad del siglo XVII [...] y que sólo se convirtió en museo en 1963 [...]. La casa fue adquirida por la ciudad de Niza a una sociedad inmobiliaria que deseaba realizar una operación inmobiliaria en el conjunto del parque de Cimiez. Esta casa fue adquirida definitivamente por la ciudad en 1953, un año antes de la muerte de Matisse. El museo se abre en 1963 y es en el verano de 1993 cuando se inaugura el museo con su aspecto actual, con esta nueva ala para recepción, exposiciones temporales, auditorio, biblioteca y taller para niños».

La disposición de los nuevos espacios se debe al arquitecto Jean-François Bordin, quien hizo compatible el respeto al edificio antiguo con las exigencias de su ampliación. Los edificios añadidos se extienden en dos niveles unidos a la villa por un acceso interior, dotando así al museo de un amplio hall de recepción, una biblioteca, un auditorio, salas de exposiciones temporales, reservas, espacios educativos, un restaurante y una terraza de 500 m². El espacio museístico así ampliado con más de 1.500 m² suplementarios puede responder mejor a su vocación de museo moderno. Todo ello por un costo total de 51.890.000 francos (unos 8,3 millones de dólares).

El aspecto intimista de la villa barroca conserva no obstante todo su encanto. Algunas piezas de mobiliario y objetos que pertenecieron a Matisse acentúan el ambiente edulcorado del conjunto. En total, 187 objetos del pintor entre cerámicas, tapices, serigrafías, vidrieras y documentos, entre los cuales están la mesa de pintura y la paleta de Matisse. Xavier Girard afirma que «La villa antigua, donde se exhiben las colecciones permanentes, se ha conservado lo más posible para crear la impresión de entrar verda-

deramente en una villa barroca [...]. Por el contrario, la ampliación tenía que responder, y responde hoy muy bien, en mi opinión, a una vocación diferente: la de acoger exposiciones temporales que permitan renovar el interés del visitante en Matisse y su posteridad». Lograda mezcla para un museo que aúna espacio, claridad y sobriedad con esa tranquilidad tan «matissiana».

Pasarela permanente entre pasado y futuro, todos los períodos de la creación del pintor están representados: pinturas, grabados, dibujos, libros ilustrados, esculturas (la más importante colección de esculturas de Matisse) confieren al museo su dimensión pedagógica. El museo sólo tiene obras originales del artista. ¡Tanto mejor! Con todo, de su último período sobresalen dos grandes conjuntos, los estudios para *La danse* (La danza) y la Capilla de Vence. De este cantor al «color puro» y a los volúmenes se recordará también su serie de *Nus bleus* (Desnudos azules) y la *Danseuse créole* (La bailarina criolla) de 1950. Todas estas obras, 68 pinturas y aguadas, 236 dibujos, 218 grabados, 57 esculturas y 14 libros decorados por Matisse hacen que el Museo Matisse sea el museo más visitado de la Costa Azul.

El verano de 1997, una gran red de exposiciones, iniciada por el Museo Matisse y su conservador, reunió a todos los museos de la Costa Azul teniendo como tema *La Côte d'Azur et la Modernité – 1918-1958*. Un estreno en la región.

Un «mensaje de amor» de Chagall

Más hacia el centro de la ciudad, en otra colina, la del Oliveto, con un fondo de lavandas, olivos y agapanthus, se encuentra el Musée national Message biblique Marc Chagall (Museo Nacional Mensaje Bíblico de Marc Chagall). El pintor vivió mu-

cho tiempo en el interior del país nizardo, frente a las fortificaciones medievales de Vence. Pero es en Niza donde nos sigue su sombra y vibra su alma. «Desde mi primera juventud, la Biblia me cautivó», decía él, «siempre me pareció y me sigue pareciendo que es la mayor fuente de poesía de todos los tiempos. Desde entonces, he buscado este destello en mi vida y en el arte». Esta concepción espiritual del arte, que Marc Chagall hacía suya, iba a encontrar su realización en un lugar único, privilegiado: el Museo Nacional Mensaje Bíblico Marc Chagall.

Por deseo del artista, este museo monográfico y temático se construyó con el único objeto de exponer su obra más importante sobre la Biblia: los 17 lienzos que componen el Mensaje Bíblico. Esta magnífica iniciativa contó con el apoyo de André Malraux, entonces Ministro de Cultura y amigo del pintor. Las obras comenzaron en 1966. La pureza de la arquitectura de André Hermant (1908-1978) sedujo a Chagall, quien le confió la realización del edificio. Por dentro todo es sobriedad y blancura. Las superficies de exposición de las obras parecen tan sólo un inmenso biombo. La estructura misma se desvanece para no dejar ver más que la obra; en ella «sólo la función determina las formas», para emplear la divisa tan del agrado de André Hermant. Chagall adopta una interpretación no lineal de la Biblia, según un arreglo museístico dispuesto por él mismo.

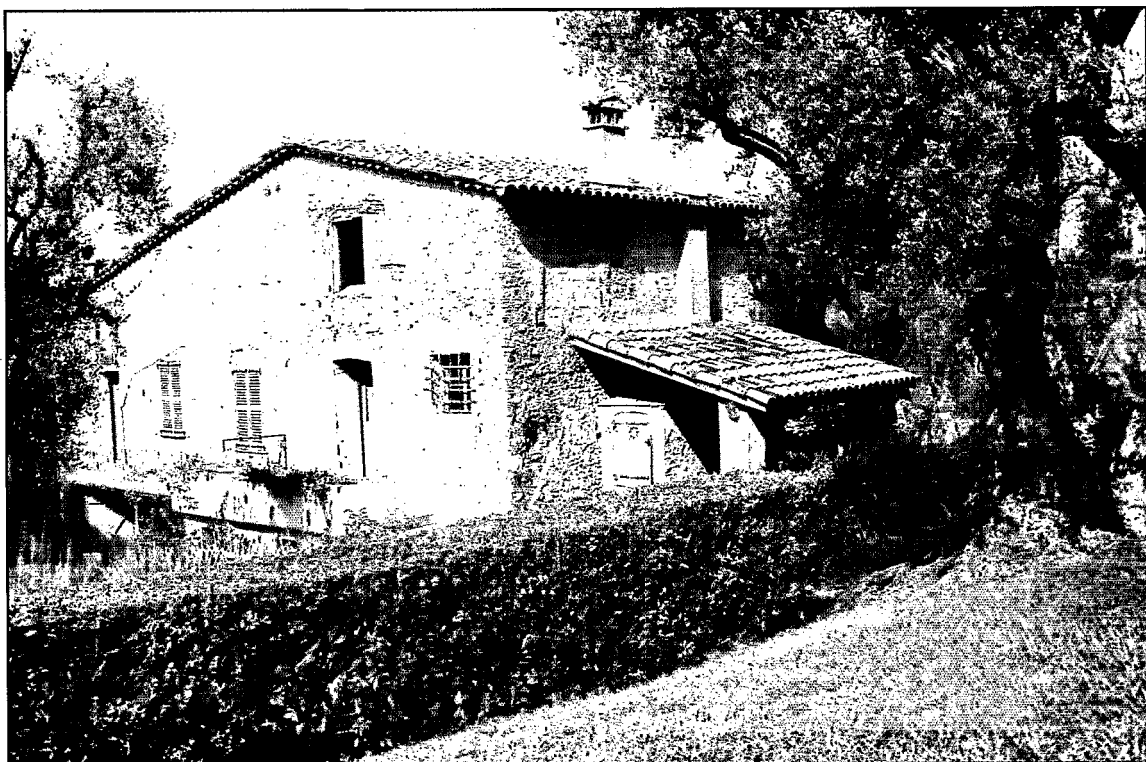
En julio de 1966, Marc y Valentina Chagall donaron al Estado las 17 pinturas del Mensaje Bíblico sobre temas del Génesis, el Éxodo y el Cantar de los Cantares. En 1972, una segunda donación con los bocetos preparatorios de Mensaje Bíblico vino a enriquecer las colecciones. A esto se añadió un mosaico, un tapiz y tres grandes vidrieras concebidas especialmente para el museo por Chagall. El 7 de

julio de 1973 se inauguró el Museo Nacional Mensaje Bíblico, en el cumpleaños del pintor, con la presencia de André Malraux. Después de la muerte del artista en 1985, otra donación completa su obra con 39 aguadas de Exodius y 10 magníficos lienzos de inspiración religiosa en los que el Cristo crucificado, muy presente en las obras de su última etapa, simboliza la persecución ancestral. La colección ocupa 900 m². Las dos salas dedicadas al Mensaje Bíblico constituyen el fondo permanente. Las demás salas están dedicadas a nuevas adquisiciones y a exposiciones temporales.

El museo es una «casa», un lugar de espiritualidad, por deseo de Chagall, pero también un centro cultural donde tienen lugar conciertos, conferencias y coloquios, como era el deseo de los donantes. Marc Chagall, enamorado de la música, deseaba que el museo contara con una sala de espectáculos como parte integrante del mismo. Dibujó las tres vidrieras de la creación del mundo especialmente para esta sala en la que todo es azul. En el escenario del auditorio, un clavecín pintado en 1980 por Chagall. En este lugar de fraternidad y participación, «tal vez vendrán a esta casa» decía, «los jóvenes y menos jóvenes en busca de un ideal de fraternidad y de amor, tal como mis colores y mis líneas lo han soñado. Y tal vez aquí se pronuncien las palabras de este amor que siento por todos...». Más que un museo, se trata de un mensaje de amor para las futuras generaciones.

Dos capillas y una granja

Bordeando la costa, después de Niza, Villefranche-sur-Mer nos conduce tras las huellas de Jean Cocteau, hasta la capilla de Saint-Pierre. Esta capilla, decorada totalmente por Jean Cocteau y declarada monumento histórico, era antes que nada



La granja en Collettes, hogar del Museo Renoir.

un homenaje a las señoritas de Villefranche y a los gitanos de Saintes Maries de la Mer. Recuerda al pueblo querido de la infancia del artista, pero también y sobre todo, su amistad por los pescadores de esta aldea para los cuales hizo esta capilla. «He dado esta capilla de Saint-Pierre a mis amigos los pescadores», escribirá Jean Cocteau en 1958. Ideó todo, hasta en sus menores detalles. Dibujó las redes en las paredes y en las bóvedas y le consagró meses de inspirado trabajo desde 1956 hasta 1957. El 30 de junio de 1957 se celebró la primera misa. Desde entonces, se dice una misa el día de San Pedro y los marineros salen a la mar a lanzar coronas de flores en memoria de los que perdieron la vida en la mar.

Más hacia el interior del país, Vence. Allí nos esperan otro pintor y otra capilla: Matisse y la Chapelle du Rosaire (Capilla del Rosario). Hay que estar atento para percibir este pequeño edificio más bajo que la carretera, todo pintado de blanco con un tejado de tejas azules. Es su «obra maestra», su «coronación», como le gustaba decir. Aquí se encuentran los grandes estudios preparatorios de este último «taller sinfónico», en el Museo Matisse principalmente, para su Santo Domingo.

«Cientos de dibujos preparatorios, la eterna vuelta a empezar, la angustia de las noches de insomnio». Imagina todo: desde la arquitectura, la decoración, las sillas, los reclinatorios, el confesionario de inspiración moruna en las celosías (de su etapa en Tánger), hasta las casullas y el altar tallado en la piedra de Rogne. Matisse trabajó en el diseño y terminación de esta capilla desde 1947 hasta 1951. Tres años después muere en Niza. Matisse quería sobre todo que éste fuera un lugar de oración. Cuarenta años después, todas las mañanas se celebra la misa.

No lejos de allí, Cagnes-sur-Mer, lugar donde residió Pierre Auguste Renoir, en una casa burguesa y confortable, la casa de las Collettes (pequeñas colinas). Semiescondida en medio de un olivar, con vistas hacia el antiguo Cagnes y la franja azul del Mediterráneo, la granja de las Collettes vio desfilar muchos rostros. Personalidades o visitantes habituales en Collettes, modelos del pintor o sus familiares, durante toda la etapa de Cagnes del pintor hicieron cantar a estas paredes. ¿Qué más podía pedir él, el maestro cuya pintura «alegraba las paredes»?

Auguste Renoir descubre Cagnes en 1898 y vuelve en 1899. Después de mu-

chas peregrinaciones, retorna en 1903 y decide instalarse, al principio, alquilando la casa de correos. En 1907 se construye la casa de sus sueños en el encantador paraje de las Collettes. La finca llegaba entonces más allá del camino de las Collettes, con su campo circundante, su huerto, su jardín y su olivar con grandes árboles centenarios. El terreno tenía entonces más de tres hectáreas.

En Cagnes, en la dulce atmósfera de las Collettes, Renoir pinta. Pinta por placer, liberado de las presiones económicas y los encargos. «De todos los impresionistas, él es el que ganó más dinero y, en todo caso, el que lo ganó más rápidamente», afirma Georges Dussaulé, conservador honorario de los museos de Cagnes-sur-Mer. Pese a la enfermedad que lo atenaza, Renoir se siente feliz de vivir en las Collettes, rodeado de este calor familiar y de sus modelos familiares. Pinta incansablemente, a pesar de los ataques de reuma que lo consumen, y bajo su pincel los cuerpos se liberan, hablan su lenguaje. En Cagnes, Dussaulé nos dice, «a veces dejó de ser impresionista para anunciar casi el fauvismo. En Cagnes se liberó [...]. Es el pintor de la mujer por excelencia».

Renoir tiene 78 años cuando muere en las Collettes. Tras su desaparición, sus hijos Pierre (1885-1952) y Jean (1894-1979), y su nieto Claude, a quien llamaban Coco (1914-1993), supieron preservar la propiedad hasta que Claude fue el único heredero. Acosado por los promotores, decide separarse de ella. Después de muchas negociaciones, la ciudad de Cagnes-sur-Mer adquiere en 1960 las Collettes con la asistencia financiera del *Comité pour l'achat et utilisation artistique du domaine Renoir* (Comité para la adquisición y utilización con fines artísticos de la casa Renoir), creado en 1957, y el Departamento de los Alpes Marítimos



La granja en Collettes,
óleo pintado por Renoir en 1915.

(para una parte de la propiedad de los olivos).

En la casa de las Collettes, convertida en museo Renoir, numerosos objetos familiares recuerdan la presencia del maestro: su levita y su bufanda, sus bastones, su silla de ruedas y la silla de mano para sus desplazamientos – el pincel para firmar, su paleta de porcelana, etc. A esto se suman fotografías de familia, documentos y otros tantos objetos de recuerdo donados por los herederos. Dentro, el mobiliario ocupa el mismo lugar que en tiempos de Renoir; la casa está esperando al maestro como si éste fuera a volver de un simple paseo. El maestro ha salido sólo unos instantes.

Después de su adquisición, la casa fue abierta al público el 26 de julio de 1960.

Pero no había ningún lienzo de Renoir. Se planteaba el problema de las obras. Las dos primeras obras originales – obtenidas en depósito por Clergue, el conservador de entonces – llegan por fin al Museo Renoir. *Paysages aux Collettes* y *Ailée sous-bois* (depósito del Estado) serán esos los dos primeros lienzos del museo. Más tarde, la ciudad de Cagnes-sur-Mer, con la ayuda del nuevo conservador del museo, Georges Dussaule, obtendrá el traslado de siete obras de Renoir del museo de Bellas Artes de Niza – donde estaban en depósito – a la casa de las Collettes donde habían sido realizadas en su mayoría. En 1984, la ciudad de Cagnes pudo adquirir otro lienzo muy característico del período de Cagnes del pintor: *La ferme des Collettes* (La granja de las Collettes). La última adquisición, muy reciente, es el cuadrito *Coco écrivant* (Coco escribiendo). En total, 11 Renoir vienen a vestir las paredes de la casa en la que vivió el pintor, entre las cuales, *Les Cariatides*, *Les Grandes Baigneuses* (Las bañistas), *La jeune femme au puits* (La joven en el pozo) o los retratos de Madame Pichon y Madame Colonna Romano, el *Nu assis* (Desnudo sentado) y *La nature morte aux Pommes et aux Amandes* (Naturaleza muerta con Manzanas y Almendras). Además de las pinturas, 12 esculturas Renoir-Guino honran también el museo. Guino, a quien debe el vaciado en bronce de la Venus-Victrix (1915-1916), fue las manos del maestro, mientras que Renoir era los ojos del alumno.

Este pequeño museo, casa del artista, no tiene la envergadura de un gran museo ni su museografía. Esto motiva las gestiones que está emprendiendo Frédérique Verlinden, su nueva conservadora, encargada desde hace poco de la conservación del Museo Renoir y del Castillo-Museo de Cagnes-sur-Mer. Ella misma define su

papel ante esta ausencia museográfica. Después de tres inspecciones del museo, solicitadas anteriormente por la ciudad de Cagnes-sur-Mer, «La cuarta inspección es la principal. Se trata de la inspección museográfica. Todo mi trabajo consiste hoy en organizar estas colecciones. Y todo mi trabajo es poner en escena a Renoir, evocar al hombre y hacer un trabajo delicado en esta casa. La vida en esta casa. Tratar de evocarla con todo su potencial [...] y hacerlo de manera que este museo, que es un museo municipal – pero clasificado como museo de primera categoría –, pueda estar a la altura de los otros museos de esta provincia.»

Frédérique Verlinden desea ante todo orientar su trabajo al jardín, la planta baja – lugar esencial en la vida de Renoir –, y hacer vivir el taller del primer piso. En segundo término, «ofrecer en las mejores condiciones, tanto de conservación como de exhibición al público, las obras que se han dejado aquí en depósito». «En cuanto a la pequeña granja, reorganizarla», añade la conservadora. Habiéndole sido confiada la gestión de los dos museos, Frédérique Verlinden considera que «el Museo Renoir debe ser el Museo de Bellas Artes de Cagnes Sur Mer».

Se trata, pues, de un programa de gran envergadura, pero que por el momento no corresponde a las expectativas de un público extranjero – casi en su totalidad –, frustrado por no poder admirar más obras originales del artista. Para paliar esta «carencia», el primer objetivo de la conservadora es dirigirse a las colecciones como la de la fundación Barnes por medio de la Alianza Francesa en los Estados Unidos. El proyecto se está estructurando y poniendo en marcha poco a poco, especialmente con la creación de una asociación de Amigos del Museo Renoir, de un comité científico, de un lugar de relevo para los coleccio-

nistas y los demás sitios Renoir. Una transmisión que ella prepara para las futuras generaciones.

Léger, Picasso y Fragonard

No lejos de Cagnes. Biot nos invita a visitar el Musée National Fernand Léger, cantor de estos lugares. Las *Fleurs qui marchent* (Flores que caminan) en el césped del parque, son como un ramo que se regala a los pasantes. Si hay un pintor que ha glorificado la vida moderna, el progreso, la máquina, la fábrica, ése es Fernand Léger. Su paleta de colores incisivos, contrastantes, llenos de vida, magnifica el mundo que avanza como en *Les constructeurs* de 1950. Trabaja en la forma y el movimiento a partir de colores simples – azul, rojo, verde –, y esta desconstrucción de la figura tiene algo de cubismo.

Nadia Léger deseaba hacer construir un museo para reflejar el espíritu de Léger y exponer su obra. La primera piedra se puso el 27 de febrero de 1957. El arquitecto Svetchine se imagina el edificio en una loma con arbolado en el centro de la finca. La concepción interior, la simplicidad de los volúmenes, la iluminación natural, permiten una exposición aérea de las obras magistrales. Sobriedad, claridad, eficacia, son las palabras clave de este espacio museístico. En el frontón del museo hay un fresco monumental, realizado según una maqueta de Léger para el estadio de Hanovre. Dos antiguos alumnos del taller de Fernand Léger se encargaron de su realización en cerámica y mosaico. El recibidor acoge a los visitantes con una vidriera realizada por maestros vidrieros según un dibujo del artista.

El 13 de mayo de 1960 tiene lugar la inauguración del museo privado con el nombre de Musée Fernand Léger. Durante siete años el museo seguirá siendo

un centro privado. En 1967, los fundadores – Nadia Léger y Georges Bauquier – donan al Estado francés el edificio, el parque y 348 obras de Fernand Léger (pinturas, dibujos, tapices y cerámicas), con la condición de que el Estado cree el Musée National Fernand Léger con la totalidad de las obras recibidas en donación. Éste fue inaugurado el 4 de febrero de 1969 por André Malraux, Ministro de Cultura. En 1990, se inauguró una nueva ampliación, financiada por la Direction des Musées de France, concebida según las intenciones de los dos fundadores para poder exponer las obras de carácter monumental. En 1993, Georges Bauquier se jubila y la dirección del museo pasa entonces a la Direction des Musées de France y a la Réunion des Musées Nationaux (RMN).

La colección del museo expone obras importantes como el cuadro magistral *La Joconde aux clés* o *Les quatre cyclistes*, *Nature morte*, *ABC*. En la planta baja se encuentra una sala dedicada a las cerámicas que Léger hiciera entre 1950 y 1955 en Biot, en el taller de Roland Brice (antiguo alumno). Entre otras obras se encuentra la maqueta del *Jardin d'enfants* (Jardín de niños), cuya escultura colosal se realizó en los jardines del museo en 1960. La primera planta está dedicada a la pintura, que refleja la trayectoria pictórica de Léger de 1905 a 1955, partiendo de las obras que se quedaron en el taller de Gif-sur-Yvette donde murió el 17 de agosto de 1955. Otras salas se han dedicado a exposiciones temporales. El museo organiza asimismo visitas escolares, visitas-conferencias y talleres lúdicos para los niños. Al final de las visitas temáticas los niños pueden realizar ellos mismos alguna obrita.

Dejamos Biot para seguir a Pablo Picasso (1881-1976) al castillo museo de Antibes, expuesto a la cólera del viento y



© Photothèque Musées de la Ville de Grasse

La escalera de la Casa-Museo Fragonard, que se cree fue decorada en 1791 por Alejandro, hijo de Fragonard.

el rigor de las olas. El castillo se levanta en un sitio prehistórico. El antiguo «Castrum Romano», convertido en Acrópolis de Antipolis, más tarde en castillo de los Grimaldi de 1308 a 1608, será el refugio del genio durante la guerra de 1914-1918. Adquirido por la ciudad de Antibes en 1925, encuentra su vocación de Museo de Historia Local antes de convertirse más tarde en Museo Picasso. En 1946, el conservador del museo, Romuald Dor de la Souchère, hombre de espíritu innovador, le ofrece la segunda planta del castillo Grimaldi como taller. Una idea genial que el pintor coge al vuelo y pasa allí de junio a diciembre de 1946, trabajando día y noche en la serie *Antipolis*.

En esos meses de producción intensa, Picasso es feliz, se entusiasma con los nuevos soportes insólitos para aquel entonces. Después de las restricciones de la

guerra, el deseo de renovación se apodera de sus lienzos, como se puede ver, entre otros, en *La joie de vivre*. Orienta entonces su creación hacia la mitología. Faunos, centauros y otras figuras míticas protegen su felicidad. Un edén hecho posible, al que entrega su amor y esa libertad tan querida. En diciembre hace su primera donación al museo. A partir de entonces las donaciones se sucederán. De 1947 a 1950, cuadros, dibujos, cerámicas y esculturas vendrán a enriquecer el fondo inicial. Dejará al museo un verdadero maná: 25 lienzos monumentales, dibujos, esbozos, 80 cerámicas, constituyendo así el punto de partida de la colección del museo. Éste se enriqueció más tarde con otras obras no solamente del maestro, sino también de pintores y escultores que marcaron esta generación de la posguerra, incluyendo a Miró, Picabia, Hans Hartung, Germaine Richier y Nicolas de Staël.

En 1946, Pablo Picasso y Dor de la Souchère, sin saberlo del todo, estaban redefiniendo las funciones modernas del museo: lugar de conservación, de estudio y de creación, pero también de acogida, de vida y de intercambio en un ambiente amistoso. Maurice Fréchuret, conservador del Museo Picasso, nos recuerda que se trata también de un museo con un lugar en la historia. Desde entonces se mantiene fiel a esta línea. Su objetivo es ayudar a los jóvenes creadores y dar a conocer mejor el período de la posguerra. Para celebrar el cincuentenario de la presencia de Picasso en Antibes, el Museo Picasso rindió homenaje en 1996 al hombre que confesaba al periódico *Le Patriote* el 30 de octubre de 1961: «Toda mi vida no he hecho otra cosa sino amar. Si no hubiera nadie en el mundo, amaría a una planta o al pomo de una puerta. No se puede concebir la vida sin el amor».

Una vuelta por el siglo XVIII nos hace encontrar en Grasse – capital del perfume – a otro pintor: Jean Honoré Fragonard. La ciudad natal del pintor difunde su nombre por todas partes. Desde la fábrica de perfumes que lleva su nombre hasta la villa-museo Fragonard, estas tres sílabas invaden la ciudad como la fragancia de un perfume. En esta villa encontró asilo durante la revolución. En la planta baja, el salón central exhibe las copias de las etapas de la conquista amorosa: *Le rendez-vous* (La cita), *La poursuite* (La persecución), *Les lettres* (Las cartas) y *L'amant couronné* (El amante coronado). Estos cuadros, realizados en 1771 por encargo de Madame Du Barry, estaban destinados a su pabellón de Louveciennes. Parece ser que, después de haberlos encargado, la amante de Luis XV los rechazó. ¿Se ofendió, quizá, la condesa Du Barry? En 1827, esta serie se evaluó en 600 francos. En 1915 se convierten en propiedad de la Frick Collection, en Nueva York, ¡por la suma de 1.250.000 francos de oro! Desafortunadamente, sólo quedan las copias realizadas por Auguste La Brely (1838-1906), antes de que salieran para los Estados Unidos.

La escalera decorada con símbolos franco-masónicos pintada al temple y con *trompe-l'œil* se atribuye al hijo de J. H. Fragonard. Fue registrada como monumento histórico en 1957.

A lo largo de nuestro camino, parece que los grandes artistas asociados con la Riviera produjeron las obras de sus últimos años, las más logradas de sus creaciones artísticas, en esta Costa. Podríamos retornar una y otra vez a reunirnos con estos príncipes de la luz que dejaron sus huellas en la Costa Azul. Nuestro paseo bajo el sol del mediodía podría no terminar nunca. ■

El premio del Museo Europeo del año 1997

Kenneth Hudson

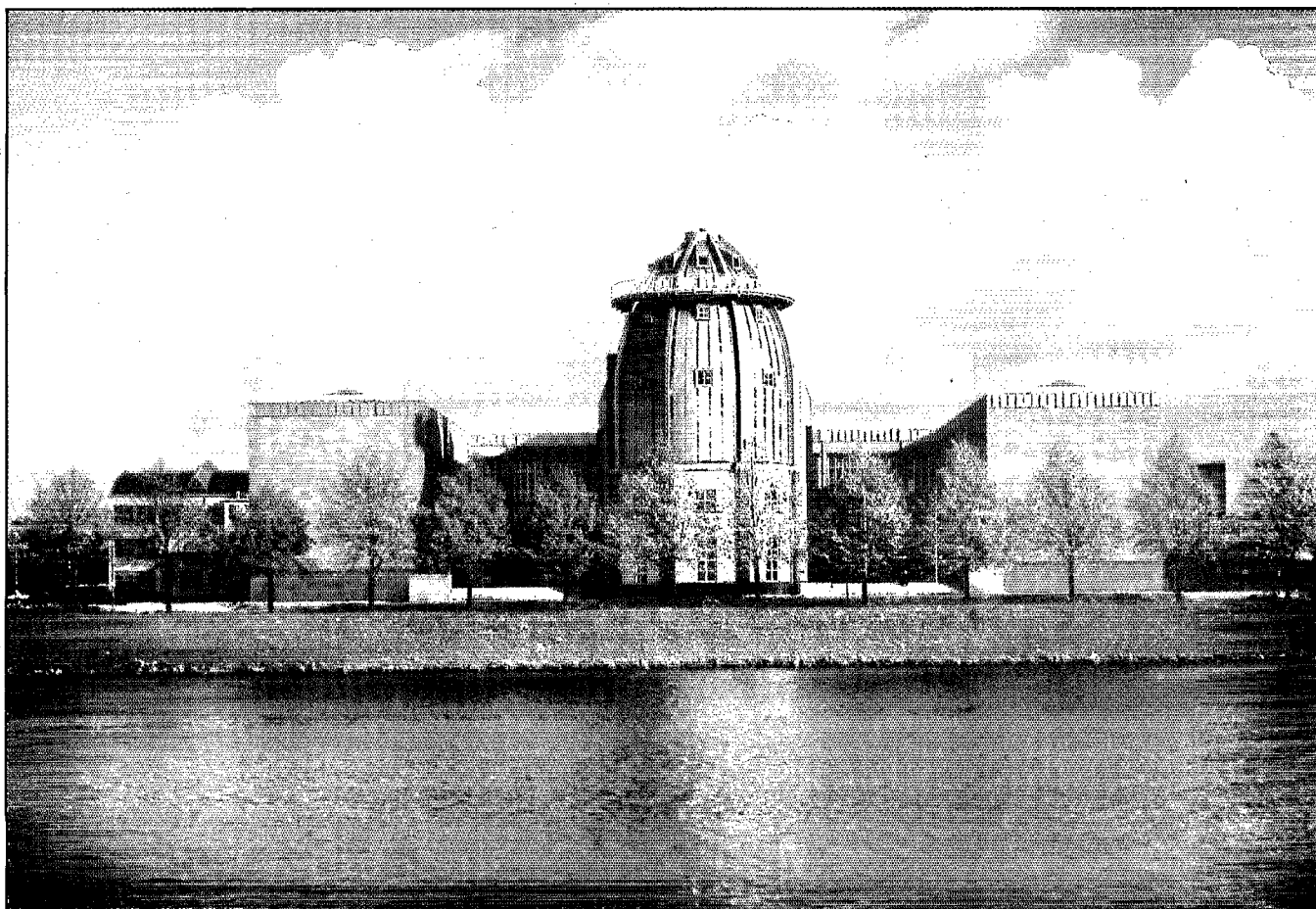
El Premio del Museo Europeo del Año reconoce ante todo «las virtudes públicas» de un museo y se limita a museos nuevos y a museos que se han reorganizado por completo recientemente. Otorgado por primera vez en 1977, funciona bajo los auspicios del Consejo de Europa y es administrado por una autoridad independiente: el Foro Europeo de Museos, un organismo sin fines de lucro con sede en el Reino Unido. Los miembros del jurado, procedentes de distintos países europeos, visitan entre cincuenta y sesenta museos cada año. Kenneth Hudson ha sido director del premio desde su inicio.

Para el Premio del Museo Europeo del Año 1997 hubo 66 candidatos de 20 países y los jueces que los visitaron y evaluaron estuvieron plenamente de acuerdo en dos puntos: advirtieron que muchos de los museos interesados no estaban provistos de fondos ni de personal suficiente y, por consiguiente, que las personas que trabajaban en ellos se sentían frustradas e incapaces de desarrollar plenamente su propio potencial o el del público a cuyo servicio estaban. Este sentimiento era particularmente intenso en los museos estatales y municipales, que suelen ser financiados íntegramente con fondos públicos. La insatisfacción era no-

table sobre todo entre los jóvenes directores o conservadores, quienes tendían a criticar abiertamente las limitaciones y los controles burocráticos.

Esta situación no es, ciertamente, exclusiva de los candidatos al Premio Europeo. Los museos públicos de todo tipo y tamaño de toda Europa están experimentando recortes drásticos en sus presu-

El Museo Bonnefanten de Maastricht, seleccionado no sólo por su impresionante y funcional edificio Aldo Rossi, sino sobre todo por la manera en que ha inculcado a un nuevo público el hábito de ir al museo.



puestos y temen, con cierta razón, que lo peor esté por llegar al observar que los gobiernos sucesivos reducen los subsidios anuales a los organismos culturales, creyendo aparentemente que son un lujo que debería ser financiado cada vez más por el sector privado.

Sin embargo, la pobreza no supone forzosamente falta de ánimo ni de iniciativa. Los dos miembros del Comité del Premio del Museo Europeo del Año que pasaron una semana visitando museos candidatos en Rumania quedaron profundamente impresionados por la calurosa acogida que recibieron en todas partes y por el entusiasmo con que los empleados de los museos de todo nivel desempeñaban su trabajo. Éstos iban más allá de lo que exigía el deber en condiciones que muy pocos de sus colegas de países más favorecidos estarían dispuestos a tolerar más de una semana. Cuando el dinero escasea, un museo no puede contar más que con el talento y la dedicación. No podemos recomendar la pobreza, pero ésta puede aportar indudables ventajas.

En muchos países, nos llama a menudo la atención el hecho de que los museos no estén situados en un contexto social significativo. En los museos de arte, por ejemplo, nos gustaría a menudo saber cuánto recibió el pintor o el escultor por el pedido original y qué tipo de personas han adquirido o han sido propietarias de la obra, generación tras generación. En los museos de la indumentaria prácticamente nunca se nos dice cuánto cuesta determinado sombrero, vestido o par de zapatos, y se nos deja igualmente a oscuras acerca del precio de los tanques y armas en los museos militares, donde todos los objetos expuestos han tenido que ser pagados con los impuestos de los ciudadanos del país.

Durante el proceso de evaluación nos

impresionó el número de museos que son el resultado del entusiasmo de una sola persona, en uno o dos casos con la asistencia de un colaborador igualmente dedicado. Este año, en seis casos al menos se puede decir que el museo en cuestión nunca habría existido, por lo menos en su forma actual, sin la visión, la energía y la incesante labor de personas excepcionales que supieron aprovechar una oportunidad, haciendo caso omiso de dificultades que parecían insuperables.

Seis de los museos que figuran en la muy notable lista de 1997 fueron merecedores de una mención especial. El museo de Aboa Vetus y Ars Nova en Turku (Finlandia) logró combinar con gran acierto unas colecciones de arte moderno interesantes y bien interpretadas con material arqueológico descubierto durante las excavaciones efectuadas en el emplazamiento del museo, en una forma que resultó muy atractiva para el público local de todas las edades. El Museo Histórico de Bielefeld en Alemania puso gran esmero e imaginación para convertir una antigua hilandería en un museo donde la historia de las industrias locales se presenta en el contexto del desarrollo social. El Museo de la Prehistoria de Landau en Baviera consiguió crear una representación convincente de la vida de los antiguos habitantes de la región, basándose en una selección meticulosa y muy rigurosa del material arqueológico disponible.

En nuestra opinión, el Museo Histórico y Etnológico de Nea Karvali en Grecia merecía grandes elogios por haber logrado combinar los aspectos disímiles pero estrechamente interrelacionados de su labor: persuadir a los capadocios griegos y a los capadocios refugiados del Asia Menor que donaran los objetos que constituyen la base de las colecciones del museo; crear una asociación que organiza la mayoría de las actividades del mu-

seo, en particular un grupo de danza muy popular; y unir de modo muy eficaz sus exposiciones con sus actividades culturales. El Museo Bonnefanten de Maastricht nos interesó en parte por su edificio Aldo Rossi, impresionante y funcional, pero aún más por la manera en que estaba inculcando el hábito de ir al museo en una región de los Países Bajos donde los habitantes no habían tenido hasta entonces la oportunidad de dedicar su tiempo libre a este tipo de actividad. El Old Royal Observatory de Greenwich, cerca de Londres, obtuvo su mención especial por su maravillosa colección de instrumentos científicos y por la manera en que los expone e interpreta, con excelentes programas audiovisuales, la recreación de los entornos originales y una estupenda gama de actividades para niños y adultos.

El Premio del Consejo de Europa se concedió al Museo para Niños, que forma parte del Museo Tropical de Amsterdam, cuya finalidad es «disipar los mitos y estereotipos sobre los habitantes de los países tropicales y subtropicales» mediante apasionantes y variadas exposiciones, así como por un programa de actividades bien integrado.

El Premio Micheletti, destinado a los museos técnicos o industriales, se otorgó al Museo Municipal de Idrija en Eslovenia, creado para narrar la historia de la gran mina de mercurio de la ciudad y de la comunidad formada en torno a ella.

Tras un largo y a menudo exaltado debate celebrado en Estrasburgo, los jueces escogieron finalmente al ganador del Premio del Museo Europeo del Año 1997: el Museo de las Civilizaciones Anatolias de Ankara. Cuatro cualidades especiales hi-



Reservados todos los derechos

cieron a este museo merecedor de la distinción: su gran sentido del estilo, su admirable buen criterio para exponer únicamente las piezas más selectas e importantes de sus inmensas colecciones, su labor en los sitios arqueológicos asociados al museo y su negativa a renunciar a sus principios de presentación para atraer a toda costa al mayor número posible de visitantes. Consideramos que el número anual de visitantes – más de medio millón y en constante aumento – recompensa esta política en todos los sentidos.

La reunión anual y la ceremonia de entrega del Premio del Museo Europeo del Año celebrada en abril de 1997 tuvo lugar en condiciones ideales en el Museo Olímpico de Lausana. El premio fue entregado por Su Majestad la Reina Fabiola de Bélgica, patrocinadora del Foro Europeo de Museos, que es el organizador del premio. ■

El Museo de las Civilizaciones Anatolias de Ankara, ganador del Premio del Museo Europeo del Año. La galería que aquí se muestra es una lograda transformación de un antiguo mercado cubierto en que los objetos se presentan como si estuviesen en boutiques.

Noticias profesionales

Proyecto ruso-holandés de restauración de obras de Rembrandt

El Museo Estatal del Ermitage en San Petersburgo ha enviado más de 640 grabados de Rembrandt al Rijksmuseum de Amsterdam, donde serán restaurados por un equipo de expertos de ambas instituciones, propietarios de la mayor colección en el mundo de obras del maestro holandés del siglo XVII. Este programa de restauración e investigación de seis meses, financiado por el Gobierno de los Países Bajos, es el esfuerzo más ambicioso de restauración de grabados de Rembrandt. Organizado por el Proyecto Ermitage/UNESCO, este proyecto forma parte del Programa de Desarrollo de Europa Central y Oriental de la UNESCO (PROCEED). Mientras permanezca en el Rijksmuseum, la colección de grabados de Rembrandt legada al Museo del Ermitage por Dmitri Rovinski, abogado y coleccionista ruso del siglo XIX, siete conservadores e investigadores del museo ruso trabajarán con sus colegas holandeses para restaurar las obras y sacarles radiografías. El programa permitirá también a los expertos reexaminar el Catálogo Rovinski, primer registro exhaustivo y totalmente ilustrado de grabados de Rembrandt en todas sus fases. Se está debatiendo la posibilidad de organizar una exposición sobre la Colección Rovinski, la mayor parte de la cual nunca se ha mostrado al público.

El Proyecto Ermitage/UNESCO es un amplio programa de cooperación dedicado a la restauración de los edificios del Ermitage, la informatización del inventario de sus tres millones de obras de arte y el mejoramiento de sus operaciones financieras. Además, el proyecto comprende el intercambio de conocimientos especializados para miembros del personal de museos sobre temas como la recaudación de fondos, la administración de exposiciones, la gestión de los servicios de almacenamiento, etc. Ha sido posible en gran parte gracias a una contribución de 1.200.000 dólares del gobierno de los Países Bajos.

Nuevos museos

El Centro Getty, un campus de arte y cultura de 45 hectáreas en Los Angeles, se abrió al público el 16 de diciembre de 1997. El centro (que espera recibir 1,3 millones de visitantes al año), compuesto de seis edificios, fue diseñado por el arquitecto Richard Meier para reunir en un solo sitio el Museo Getty, los institutos y el programa de subsidios. Comprende un nuevo Museo J. Paul Getty e instalaciones especializadas que albergan el Instituto de Conservación, el Instituto de Investigación para la Historia del Arte y las Humanidades, el Instituto de Educación para las Artes, el Instituto de Información y el Programa de Subsidios. El complejo incluye también amplios jardines de diseño formal e informal, entre ellos el Jardín Central de 1,2 hectáreas, una obra de arte viva creada por el artista Robert Irwin que cambia con las estaciones y está situada en medio de 146 hectáreas de tierra preservada en su estado natural. Los visitantes del Centro Getty podrán admirar en el Museo J. Paul Getty la colección permanente de pinturas, dibujos, manuscritos iluminados, fotografías, esculturas y artes decorativas francesas, así como disfrutar de exposiciones temporales. También están abiertos al público en el Centro Getty la galería de exposiciones, las colecciones de materiales didácticos y las salas de lectura del Instituto de Investigación, con los 750.000 volúmenes de que dispone la biblioteca de investigación; un auditorio polivalente de 450 asientos; un restaurante, dos cafés y la librería del museo. La principal exposición inaugural del centro, *Beyond Beauty: Antiquities as Evidence* (Más allá de la belleza: las antigüedades como prueba), – del 13 de diciembre de 1997 al 18 de octubre de 1998 –, estará dedicada no sólo a la belleza de las obras de arte antiguas, sino además a la información histórica, cultural y tecnológica que contienen. Integrada por obras maestras procedentes de la colección de antigüedades griegas y romanas del museo, así como por préstamos de obras antiguas de la India, el Perú y China de museos de Los Angeles, París y Roma, *Beyond Beauty* examinará el arte

antiguo desde las perspectivas aportadas por las nuevas ideas vigentes en arqueología, conservación, erudición, educación y tecnología digital.

Para mayor información, diríjense a:
 Getty Public Affairs
 1200 Getty Center Drive, Suite 400
 Los Angeles, 90049-1681
 Estados Unidos
 Tel.: (1) (310) 440-7360
 Fax: (1) (310) 440-7722
 Correo electrónico:
 publicaffairs@getty.edu
 Sitio Web: <http://www.getty.edu>

Está programada para diciembre de 1998 la apertura en Riyadh (Arabia Saudí), de un nuevo museo nacional de 30.000 m². La planificación estará a cargo de un equipo de expertos canadienses integrado por consultores especializados en museos del Royal Ontario Museum (ROM), los Arquitectos Moriyama & Teshima y Lord Cultural Resources Planning & Management Inc. La colaboración internacional entre sector público y privado forma parte de la primera fase de la reurbanización de la zona central de Riyadh, emprendida por la Dirección de la Urbanización de Riyadh con el propósito de que coincida con el centenario de la captura de la Fortaleza de Masmak por el rey Abd al-Aziz, con quien se inició la reunificación que llevó a la fundación del reino de Arabia Saudí. Es la primera vez que el Royal Ontario Museum participa en un proyecto internacional de esta envergadura. La Presidenta del ROM, Elizabeth Samuel, declaró que la obtención del encargo es una manera eficaz de responder a la directiva del gobierno provincial de que el ROM adquiera mayor independencia económica. La inversión en las colecciones y las actividades de investigación del ROM por los habitantes de Ontario ha creado a lo largo de los decenios un valioso servicio para los habitantes de esta provincia y para los canadienses en general que se ha granjeado el respeto internacional. Los conocimientos

especializados del ROM solicitados por otras instituciones suelen agradecerse mediante donaciones a las colecciones del museo. Ésta es la primera vez que el liderazgo asumido por el personal del ROM se reembolsará con fondos que contribuirán al funcionamiento central del museo. La Dirección de la Urbanización de Riyadh, que concedió el encargo basándose en la recomendación de un comité de examen integrado por arquitectos, planificadores y museólogos internacionales, encomió la propuesta del consorcio por combinar la innovación y la visión con la sensibilidad histórica y cultural. Indicó también que uno de los puntos fuertes de la propuesta del ROM eran las sugerencias relativas al uso de los multimedia.

Para mayor información, diríjense a:
 Royal Ontario Museum
 100 Queen's Park
 Toronto, Ontario M5S 2C6 (Canadá)
 Tel.: (1) (416) 586-5558

El Louvre abre un sitio Web en japonés

Cada día, más de 4.000 visitantes consultan el sitio Web del Museo del Louvre, por lo que éste se ha convertido en uno de los museos más «visitados» de Internet, muy por delante del Museo Metropolitano de Nueva York, el Museo Británico de Londres o el Prado de Madrid. Desde abril de 1997, un sitio espejo en el Japón ha añadido un quinto idioma al sitio, que se presenta ya en inglés, francés, portugués y español. Concebido como una introducción al museo, el sitio está diseñado para posibles visitantes y para quienes desean familiarizarse con aspectos específicos de las actividades del museo. La categoría más consultada es, con mucho, la de las «colecciones», en que figura una selección de obras de cada uno de los siete departamentos del museo. El sitio japonés es una réplica del servidor ubicado en Francia, con información suplementaria de especial interés para el Japón, como por ejemplo la exposición de 77 obras

maestras de la pintura francesa del siglo XVIII que se presentará próximamente en Tokio y Kioto, en colaboración con el periódico *Yomiuri Shimbun*.

Para mayor información, diríjense a:
 Sitio Web Francia: <http://www.louvre.fr>
 Sitio Web Japón: <http://www.louvre.or.jp>

Nuevas publicaciones

Looting in Angkor. One Hundred Missing Objects (Saqueo en Angkor. Cien piezas desaparecidas), (nueva edición). Una publicación del Consejo Internacional de Museos (ICOM) en cooperación con la Ecole Française d'Extrême Orient, París, 1997, 128 págs. (ISBN 92-9012-034-4). Bilingüe: inglés/francés. Disponible en: ICOM, UNESCO, 1 rue Miollis, 75732 París Cedex 15 (Francia).

Esta versión actualizada y ampliada de la edición de 1993 presenta los resultados concretos de la primera publicación: se han localizado seis de las piezas mencionadas en la edición anterior, lo que ha permitido al ICOM reconstituir las distintas fases de la red de tráfico ilícito. Dos instituciones de los Estados Unidos, el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York y la Academia de Arte de Honolulu en Hawaii, lograron identificar dos piezas de sus colecciones gracias a la publicación. De conformidad con el Código de Ética Profesional del ICOM, el Museo Metropolitano ha devuelto a las autoridades camboyanas la cabeza de una estatua de Shiva de principios del siglo X del templo de Phnom Krom. Por otra parte, se han entablado negociaciones para el regreso de una cabeza de Shiva del siglo XII sacada del Templo de Bayon, que fue vendida inicialmente en 1985 en Londres por Sotheby's. Los marchantes de obras de arte de París y Londres han entregado dos piezas y se está negociando la entrega de otras dos que aparecieron en el mercado en los Estados Unidos. Esta nueva edición debería posibilitar nuevos hallazgos y el regreso de otras obras del arte jemer a su lugar de origen.

museum *internacional*

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

Nº 197 (vol. 50, nº 1, 1998)

Portada:

Diseñada por Monika Jost

Directora de la publicación:

Milagros Del Corral Beltrán

Jefe de redacción: Marcia Lord

Asistente de redacción: Christine Wilkinson

Iconografía: Carole Pajot-Font

Redactor de la edición árabe:

Fawzy Abd El-Zaher

Redactora de la edición rusa:

Tatiana Telegina

COMITÉ CONSULTATIVO DE REDACCIÓN

Gaël de Guichen, ICCROM

Yani Herreman, México

Nancy Hushion, Canadá

Jean-Pierre Mohen, Francia

Stelios Papadopoulos, Grecia

Elisabeth des Portes, secretaria general del

ICOM, *ex officio*

Roland de Silva, presidente del ICOMOS,

ex officio

Tomislav Šola, República de Croacia

Shaje Tshiluila, República Democrática del

Congo

Composición: Éditions du Mouflon,

Le Kremlin-Bicêtre (Francia)

Impresión: Jouve, Mayenne, Francia

© UNESCO 1998

CPPAP n.º 74565

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

CORRESPONDENCIA

Sobre cuestiones relativas a los artículos:

Jefe de redacción, *Museum Internacional*,

UNESCO, 7, place de Fontenoy

75700 París, Francia

Tel: [33] [1] 45-68- 43-39

Fax: [33] [1] 42-73-04-01

SUSCRIPCIONES

JEAN DE LANNOY

Servicio de suscripciones

202, avenue du Roi

B-1060 Bruxelles, Bélgica

Tarifas de suscripción para 1998

Instituciones: 436 francos franceses

Individuos: 216 francos franceses

Números sueltos

Instituciones: 130 francos franceses

Individuos: 64 francos franceses

Países en desarrollo

Tarifas de suscripción para 1998

Instituciones: 198 FF

Individuos: 126 FF

Números sueltos

Instituciones: 55 FF

Individuos: 39 FF

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

Los informes mundiales de la UNESCO



Para comprender la realidad globalmente



Informe Mundial sobre la Información 1997/98

Una visión global de las problemáticas que enfrentan los archivos, bibliotecas y servicios de información en el mundo en los albores del siglo XXI, el porvenir del libro y del derecho de autor, el acceso a los archivos y la cooperación y asistencia internacionales.

(1997, 395 p., 275 FF)



Informe Mundial sobre la Ciencia 1998

Describe la organización y la gestión de la ciencia y de la tecnología en diversas regiones del mundo. Examina el papel de la ciencia en la búsqueda de soluciones para ciertos problemas graves actuales: los recursos alimentarios y de agua, y analiza la mutación estructural de las comunidades científicas en los países en desarrollo frente a la mundialización.

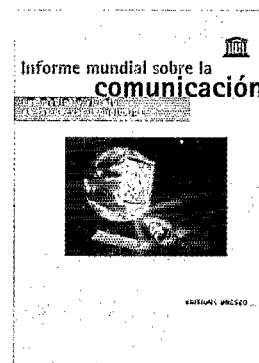
Ediciones UNESCO/Santillana
(Previsto para septiembre 1998)

Informe Mundial sobre la Comunicación

Los medios y el reto de las nuevas tecnologías

La revolución digital combinada con la convergencia de diversas tecnologías han contribuido a transformar la economía de la información y a acelerar la globalización de los medios y de sus contenidos. Una descripción del impacto de estos cambios en el trabajo, en los medios de comunicación (impreso y audiovisual), en la cultura y en la propiedad intelectual. Examina asimismo la relación entre poder, información y democracia.

(Previsto para fines de 1998)

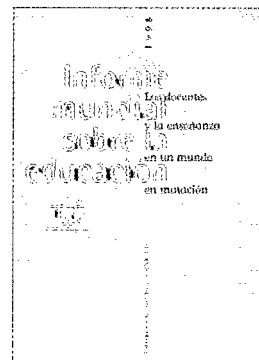


Informe Mundial sobre la Educación 1998

Los docentes y la enseñanza en un mundo en mutación

Examina las tendencias y progresos de la educación y de las políticas de la enseñanza que tienen consecuencias para los 57 millones de docentes del mundo: su situación, condiciones de trabajo, formación y capacitación, difícil situación en los países más pobres del mundo, así como los retos que deben enfrentar ante la introducción de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en la enseñanza.

(1998, 174 p., 150 FF)
Ediciones UNESCO/Santillana)



Ediciones UNESCO

7, place de Fontenoy,

75732 Paris 07 SP

Fax : 01 45 68 57 41

Internet :

<http://www.unesco.org/publications>