



MUSEOS .VE

No 19



número 19. año 2. Febrero de 2013

Edita:

Sistema Nacional de Museos de Venezuela

contacto:

Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio

www.museos.iartes.gob.ve

sistnac.museos@iartes.gob.ve

sistemanac.museos@gmail.com

Coordinación General: Rebeca Guerra y Nany Goncalves

Comité Editorial: Rebeca Guerra, Nany Goncalves y Vivian Rivas

Diseño Gráfico y Diagramación: Diana Silva

Corrección: Rebeca Guerra y Nany Goncalves

Colaboran en este número: Museo Pueblos de Margarita, Museo Marino de Margarita, Armando Gagliardi, Rebeca Guerra, Nany Goncalves, Armada Nacional Bolivariana.

Fotografías: Alejandro Ruiz Salamanca, archivo Juan Calzadilla, Museo Marino de Margarita, Armada Nacional Bolivariana, archivo Sistema Nacional de Museos, www.ceciliadetorres.com.

Agradecimientos: Víctor Hernández, Teobaldo Castañeda, Alexis Marín Cheng, Cecilia de Torres, Capitán de Navío Miguel Antuofermo, CINAP-GAN, Centro de Documentación del Museo de Bellas Artes.

Versión digital: www.museos.iartes.gob.ve

Depósito legal: ppi20112DC3881

ISSN: 2244-8535

PRESENTACIÓN

Un Museo tiene tantas historias que contar como prácticas y procesos museológicos. Historias vinculadas a las piezas que conforman su colección, a exposiciones, catálogos editados, documentos resguardados, personajes y tesoros. Historias que confluyen en el tiempo y en el espacio del Museo.

Museos.ve en su edición n° 19 reúne algunas de estos relatos llenos de anécdotas pero también de insumos para reconstruir la memoria del Museo. El de Juan Calzadilla, reconocido dibujante, poeta, promotor de las artes, curador, crítico e historiador de arte y actual Director de la Galería de Arte Nacional, transcurre en el período 1956-1977 iniciándose en el Museo de Bellas Artes, para continuar en la Galería de Arte Nacional y otras instituciones culturales como el Museo Emilio Boggio.

En este contexto reseñamos las quince ediciones de la serie expositiva *Sobre papel*, organizadas entre 1968 y 1973 por el Museo de Bellas Artes, cuya curaduría y montaje museográfico estuvo a cargo del diseñador Gerd Leufert, bajo la supervisión del entonces Director del MBA Miguel Arroyo.

En nuestro acostumbrado recorrido por museos y colecciones del país visitamos el Museo Pueblos de Margarita, fundado por el cronista Alexis Marín Cheng, y compartimos algunas de las anécdotas contadas por Joel Marín, nuestro invitado en la sección Gente de Museos.

Sistema Nacional de Museos



MUSEO PUEBLOS DE MARGARITA

*Música, Arte, Folclor
y Gastronomía*

*Texto: Museo Pueblos de Margarita
Fotografías: Alejandro Ruíz Salamanca*

Pasear por las callejuelas del **Museo Pueblos de Margarita**, es descubrir rincones llenos de encanto, donde la arquitectura evoca épocas pasadas. Sus casas dedicadas a cada pueblo margariteño, a sus gentes y a sus sabores, albergan instrumentos musicales, obras de arte, objetos rituales y folclóricos, recopilados durante muchos años por Alexis Marín Cheng, cronista del Municipio Gaspar Marciano, autor y hacedor de la *Colección Margarita, su Música y sus Músicos*.

El Museo cuenta con más de 10.000 mts² de exhibición, en el que el visitante puede apreciar los objetos ordenados cronológicamente por estilo y tema. El recorrido inicia en la Casa de las perlas y continúa en las siguientes exhibiciones: Pulpería; Pueblos del Norte; Museo de la Música; Biblioteca Dr. Alexis Marín Cheng; La Carpintería; Casa de Alto; Casa de las Artes “Ramón Vásquez Brito”; Casa de los retratos “Pedro José Savignac y Rosa Cheng de Savignac”; El Fogón de Alicia; Imprenta; Fortín de Tacuantar; Escuela Maestra Luisa Cheng de Marín; El Dispensario “Francisco Antonio Rísquez”; Iglesia Virgen del Valle; Casa del Libertador Simón Bolívar; Bar “Dancing París”; el Caney “Chico



Espacios del Museo



Espacios del Museo

Mata” el cantor de Margarita; Radio La Voz de los Pueblos; Museo de la Caña de Azúcar; y el Restaurante “Fogones de Margarita”.

El objetivo del Museo es mostrar al visitante la cultura margariteña, de forma didáctica y entretenida, a través de una suerte de “puesta en escena” que hace de su visita una experiencia interactiva y enriquecedora.

En un ambiente de gran esplendor natural situado entre el mar y la montaña en el sector de Tacuantar, aledaño a la población de Juan Griego, se encuentra el Museo Pueblos de Margarita, un sueño extraordinario de Alexis Marín Cheng, quien junto con albañiles, carpinteros y herreros de la región, comenzó a construirlo en el 2001, abriendo sus puertas al público en el año 2006. ■

Museo Pueblos de Margarita
 Vía Juan Griego, La Guardia, Sector de Tacuantar, estado Nueva Esparta.
 Horario: lunes a domingo de 9:00 am a 4:00 pm
 Telf: (0295) 2638501 – (0416) 6953476
www.pueblosdemargarita.com
<http://www.facebook.com/pages/Museo-Pueblos-de-Margarita/>
<https://twitter.com/pueblosdemarga>



JUAN CALZADILLA

*Siempre fui alguien muy autónomo,
“francotirador” para muchas cosas
con las que la gente no estaba de acuerdo*

*Texto: Armando Gagliardi, Nany Goncalves y Rebeca Guerra
Fotografías: Archivo Juan Calzadilla, CINAP-GAN y Sistema Nacional de Museos*

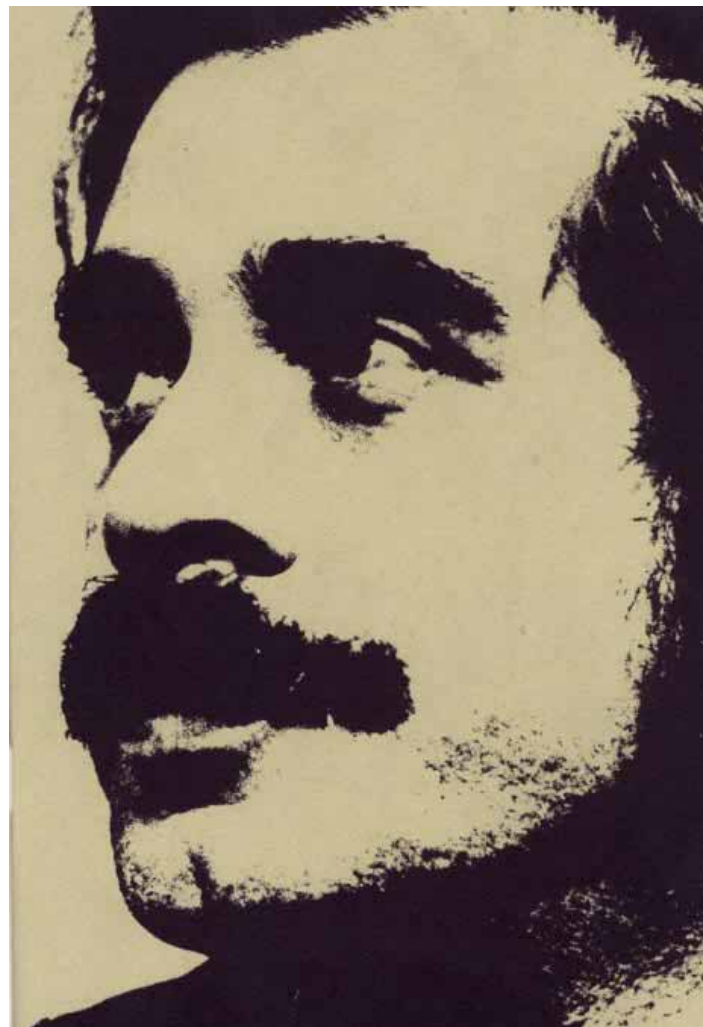
En la historia de los Museos, Juan Calzadilla es reconocido por su trayectoria como dibujante, poeta, promotor de las artes, curador, crítico e historiador de arte. Ha escrito obras esenciales para comprender el desarrollo de las artes plásticas en Venezuela. Fue miembro fundador del grupo el Techo de la Ballena (1961). En 1996 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas.

En esta entrevista hemos querido indagar en la labor que ha realizado dentro de la gestión museística, en la cual aparecen como puntos destacados el Museo de Bellas Artes y la Galería de Arte Nacional.

De Barrios a Arroyo

Antes de Miguel Arroyo estuvo como Director del Museo de Bellas Artes el pintor Armando Barrios, antiguo *disidente* que, en materia de estilo, para 1956, volvía a una figuración geométrica. Barrios introduce cambios importantes, como la modernización del sistema de registro de obras, el incremento de las exposiciones, la comunicación con los coleccionistas de arte y los artistas y el interés por el arte nuevo. Dirigía el Museo junto a su esposa la cantante y poeta Reyna Rivas, encargada de las relaciones públicas y quien propone la creación de la Sociedad de Amigos, un mecanismo de promoción de las actividades del MBA sumamente exitoso, y el cual luego, en los tiempos de Miguel Arroyo, dirigiría doña Clara Sujo. En los períodos directivos anteriores la metodología museística que se aplicaba era muy deficiente y rutinaria, por no decir que elemental.

El MBA era la única institución del país ocupada enteramente de las artes plásticas, nacionales e internacionales. La documentación y la investigación para las exposiciones eran allí precarias, no se aplicaban conceptos de diseño moderno en las edición de catálogos los cuales normalmente se limitaban a reproducir el texto del amigo presen-



tando al expositor, y el listado de obras. La primera vez que se hace un catálogo donde se incluye los datos técnicos de las obras (año, medida, técnica, lugar de la firma, etc.) fue en 1955, con la exposición *retrospectiva de Armando Reverón* organizada durante el último año de la gestión de Carlos Otero.

En el Museo de Bellas Artes, desde la época de Armando Barrios, no pasaban dos domingos sin que se hiciera una

exposición individual de un artista plástico venezolano y/o extranjero. La exposición duraba quince días y el artista plástico se ocupaba de todo porque no existían aún las curadurías. Pero el Museo asumía además como función, cosa que no ocurre hoy, la promoción y colocación para la venta de las obras, incluso el día de la inauguración de las exposiciones había una persona encargada de mostrar a los interesados el listado de obras y sus precios, listado que luego era colocado en la pared. La tónica, a partir de Miguel Arroyo, fue dejar esta función en manos de las galerías de arte, que poco a poco fueron creciendo en número hasta adueñarse completamente del mercado.

Miguel Arroyo entró a la dirección del MBA en momentos en que surgían nuevos enfoques en las artes plásticas, se consolidaba la abstracción geométrica y surgían brotes libertarios así como numerosas controversias y disputas en los enfoques de realismo y arte no concreto, a tiempo

que se modernizaba la museografía con la entrada de *Los Disidentes*, que solicitaban para ellos espacios públicos exclusivos, como los que ofrecía el proyecto de la Ciudad Universitaria de Villanueva; así como murales en distintas partes de la ciudad.

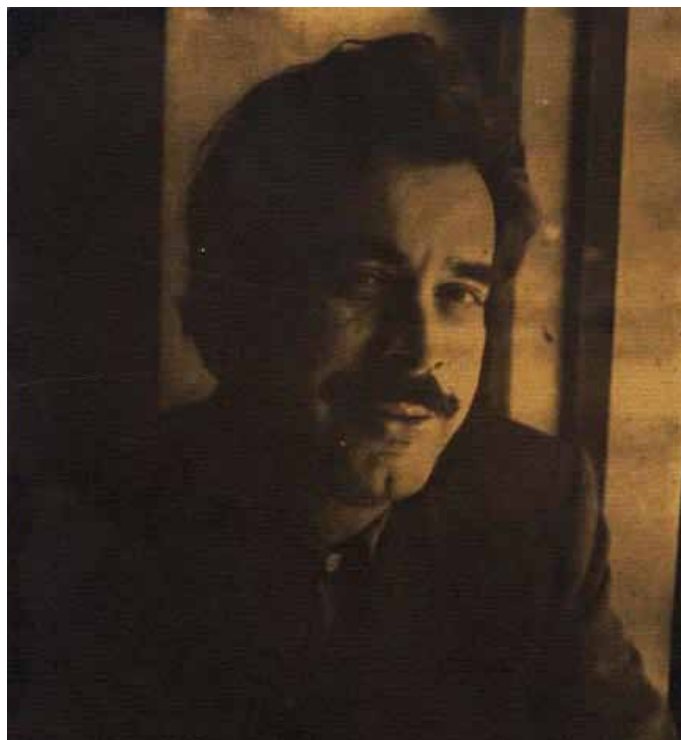
Miguel Arroyo separó la función comercial de difundir las obras de arte de la actividad específicamente artística de un museo que se modernizaba rápidamente a despecho de que seguía conservando

una sede arquitectónica incómoda y defectuosa. Por lo cual las autoridades, ante el incremento de las actividades, se vieron precisadas a construir nuevos espacios para albergar las colecciones que habían entrado a la institución y, sobre todo el Salón Oficial.

Originalmente el Museo de Bellas Artes lo que tenía eran cuatro salas. En la época de Armando Barrios se hicieron dos más, en la de Arroyo otras tantas, así fue aumentando. Había una que

llamaban el “degrado”, un pabellón de dos niveles al que se destinaban obras que habiendo sido aceptadas por el jurado del Salón Oficial, no eran del gusto de las autoridades como para ser expuestas al lado de las de los artistas consagrados.

La estrategia de Barrios fue apoyar al arte nacional. Implementó las visitas guiadas y lanzó un boletín sobre arte. Arroyo continuó la política de reestructuración de las funciones del Museo e introdujo el cargo de Jefe de Montaje nombrando para ello a Alejandro Otero; organizó el departamento de diseño que puso en manos de Gerd Leufert. Dio mayores poderes a la Junta de Conservación y Fomento, reorganizándola. Y me llamó para dirigir el boletín Visual, que había fundado Francisco Da Antonio en los tiempos de Barrios. Entré a trabajar en el Museo en calidad de Guía de Visitas y allí estuve hasta 1967 cuando renuncié para irme a laborar en la Dirección de Cultura de la Universidad Central, llamado por José Ramón Medina.



En el Museo de Bellas Artes (1959-1967)

En el Museo de Bellas Artes estuve durante 9 años, cumpliendo múltiples funciones, con rango de obrero y sin prerrogativa alguna pues me había creado un régimen particular que me permitía librarme de toda normativa laboral para quedar en libertad de promover, investigar y participar de múltiples maneras en las actividades del Museo, al punto de que trabajar en éste con la libertad que me atribuía representó una fuente de gran aprendizaje que me permitiría luego ganarme la vida sin tener que cumplir horarios, en muchas oportunidades de mi vida.

Comencé a redactar el boletín Visual, editado hasta entonces como una revista un poco modesta. Leufert quiso hacer una publicación mejor, con más comentarios y bien diseñada. Colaboré también en la producción de los catálogos, éstos eran generalmente el punto central de la exposición. El ritmo de trabajo era muy intenso considerando que en el Museo de Bellas Artes se hacían hasta dos exposiciones al mes y los métodos para el diseño de catálogos eran muy anticuados, muy rutinarios. Las publicaciones en general requerían de un proceso muy laborioso y largo, había que diseñar, hacer el levantamiento de textos, dibujar la tipografía, esperar que la imprenta efectuara las pruebas, corregirlas, enviarlas nuevamente y esperar que regresaran para armar el machote o maqueta que se hace en el diseño editorial. Un modesto catálogo se llevaba hasta quince días prepararlo.

El pasaje por el MBA fue una experiencia muy provechosa para mí en cuanto a conocimientos. Cumplía un horario laboral muy especial que yo mismo impuse, un régimen de “libertad” para moverme, tener trato directo con los artistas plásticos y promover cosas que no estaban en los circuitos oficiales. Eso hizo que nunca progresara en la ad-



Juan Calzadilla junto a Miguel Arroyo

ministración pública. En 1996 fui jubilado de la administración del CONAC como Museógrafo III, un cargo por el que recibía un sueldo de obrero.

Siempre fui alguien muy autónomo, “francotirador” para muchas cosas con las que la gente no estaba de acuerdo, como la actuación de *El Techo de la Ballena* y la organización del Salón Espacios Vivientes, verdaderos hitos. Promovía exposiciones que no eran muy acordes con la política oficial. Arroyo en eso era muy cuidadoso, muy apegado a las formalidades, tenía cierto temor de los grupos que se levantaban contestatariamente, porque podían crearle problemas. En una ocasión montamos una exposición de Antonio Moya que se llamó *Notario de Muertes*, resuelta con una técnica de montaje muy original para la época. El tema era la biografía del profesor Alberto Lovera, quien murió torturado y ahogado con una cadena al cuello por las fuerzas del orden en Lechería, estado Anzoátegui, alrededor de 1965

ó 1966. Se trataba de una exposición cartelaria auspiciada por *El Techo de la Ballena* y pintada por Moya en lo que quedaba del famoso hotel El León de Oro, donde habían establecido sus talleres varios pintores, Quintana Castillo y Oramas entre ellos. Cuando Arroyo fue a abrir el Museo un domingo por la mañana, vio las obras y se enteró de lo que decía el texto del catálogo puso el “grito en el cielo”. Consideró que no debía hacerse esa exposición. La clausuró, y cerró el Museo ese domingo, con toda razón, alegando que si se abría esa muestra irredenta al día siguiente lo iban a sacar del Museo.

Arroyo era un buen maestro, un notable museólogo, de lo mejor que hemos tenido aquí. Una seriedad impresionante lo acompañaba, muy buena metodología, reputación, trabajaba incansablemente, con muy poca gente. Pero parecía estar más interesado en el arte internacional que en el arte venezolano y esto le abonó no pocos enemigos en tanto que pudo desplegar una intensa y exitosa política de presentación de grandes artistas extranjeros, pintores y escultores, política cuya programación se inicia con la famosa exposición del escultor británico Henry Moore y la traída a Venezuela del gran crítico Herbert Read, invitado por la Fundación Neumann.

UCV, ULA y el Centro Experimental de Arte de Mérida (1967- 1971)

Para 1967 yo trabajaba en la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela ocupado en unos cursos de extensión sobre conocimientos generales que se efectuaban en poblaciones donde la Universidad contaba con núcleos. Renuncié y a mediados de 1969 me trasladé a Maracaibo, invitado por César David Rincón, a la sazón encargado de la dirección de cultura de LUZ, en momentos en que el movimiento de renovación universitaria efec-

tuaba la toma del Rectorado de la institución. Como quiera que las actividades docentes estuvieron suspendidas por espacio de un año, dispuse de tiempo para realizar mi propia obra a tiempo que me dedicaba a labores políticas en los barrios donde, junto a Francisco Hung y Carlos Contramaestre, desarrollábamos una programación cultural con los grupos de resistencia y las comunidades.

En enero de 1970 me encontraba en Mérida, en una situación parecida a la de Maracaibo, es decir, cuando se llevaban a cabo tomas de las Facultades y las autoridades de la Universidad eran cuestionadas. Intensas actividades en la periferia disidente y en las zonas rurales. En Mérida estuve dando clases en la Facultad de Humanidades de la ULA durante el escaso tiempo que dejaba la labor política y los ensayos de un grupo teatral con el que monté mi pieza “Escóndete cadáver”, basada en el asesinato de un estudiante de apellido Rosas Piña. Viví en Mérida alrededor de tres años (1969-1971), en un clima que fue volviéndose más y más apático y donde tenía escasa comunicación con el mundo académico, casi todo apolítico. Desempeñé también una cátedra de Historia del Arte en el Centro Experimental de Arte, fundado por José Antonio Dávila y Régulo Pérez y dependiente del Rectorado de la ULA. El director era Carlos Contramaestre. Recuerdo que una vez Carlos Silva me dijo: -Juan, yo tengo ganas de meterme a crítico de arte, ¿qué te parece si escribo un ensayo sobre Virgilio Trompiz? Y yo le contesté -Bueno, ¿y por qué no lo haces?-. Carlos Silva se destacó después como crítico, publicó gran cantidad de libros y llegó a ser Director del Museo de Bellas Artes.

El Museo Emilio Boggio (1973-1974)

Raúl Domínguez, Presidente del Consejo Municipal, quería convertir el Palacio Municipal en un Museo. Así que trasladó las oficinas administrativas a otro edificio y se quedó ocupando la Presidencia en el antiguo edificio diseñado por Alejandro Chataing. Para hacer el museo contaba con pocas obras de arte, por lo cual se empeñó en enriquecer el patrimonio del Concejo Municipal adquiriendo obras de algunos maestros del Círculo de Bellas Artes y la Escuela de Caracas. En un momento dado apareció un anticuario llamado Baptistin Rinaldi, quien había adquirido de los descendientes de Emilio Boggio, en Auvers sur Oise, Francia, un conjunto de pinturas y dibujos del maestro. Domínguez negoció un buen lote de obras de Boggio en canje por un terreno municipal ubicado en La Candelaria porque era todo lo que poseía el Concejo Municipal para una transacción como esa. Eran 74 pinturas y alrededor de quinientos dibujos, por las dos caras, sin contar un importante legado de documentos y negativos de fotografías que el propio Boggio estuvo tomando hasta el fin de sus días, ocurrido en 1920.

Raúl Domínguez llamó a Mateo Manaure para que se ocupara del Mu-

seo Boggio e hiciera el catálogo, pero Mateo prefirió llamarme a mí y quedarse con la parte del trabajo que sabía hacer: diseñar y editar un copioso y bien ilustrado catálogo con el cual fue inaugurado en 1973, si mal no recuerdo, el Museo Emilio Boggio, catálogo cuyo diseño estuvo a cargo de un nieto de Federico Brandt de nombre Federico Villanueva. Manaure delegó en mí la investigación y edición de ese catálogo y terminé aceptando

el cargo de Director del Museo Boggio, en el que estuve un par de años. Realizamos varias exposiciones, entre ellas una retrospectiva de Rafael Ramón González y tres publicaciones de arte. Lamentablemente el Museo Boggio fue desmantelado posteriormente por el Presidente del Concejo Municipal, el Sr. Páez-Pumar, quien, para desmontarlo, alegaba que no cabía en su mente que pudiera tener museo propio en una edificación histórica del esta-

Primer Catálogo del Museo Emilio Boggio



do venezolano un pintor extranjero. Con el Museo Boggio desapareció también el Museo de Caracas y el Palacio volvió a alojar funciones administrativas. Ese enorme e importante lote de obras de Boggio adquirido del anticuario Rinaldi, se encuentra actualmente depositado en una sala del edificio del Concejo Municipal de Caracas, a la espera de que se le restituya sus funciones de museo.

Después que salí del Museo Boggio y luego de un pasaje por la Universidad Simón Bolívar, donde fundé el taller conocido como “La gaveta ilustrada,” me fui a trabajar con el editor e impresor Ernesto Armitano, con quien publiqué varias monografías que hacían falta en nuestra bibliografía de arte como las consagradas a Federico Brandt, Arturo Michelena, Julio Árraga, entre otros. Durante esos años viví del trabajo editorial, de artículos y publicaciones en revistas y de varias columnas en el diario El Nacional de Miguel Otero Silva.

Un nuevo Proyecto: Galería de Arte Nacional (1976)

Cuando cierra el Salón Oficial y se hace imposible crear un salón sustituto, aparece un proyecto nuevo impulsado por Miguel Otero Silva, pero principalmente por Alejandro Otero y Manuel Espinoza. El argumento de Alejandro era que el arte venezolano había llegado a un punto de madurez que lo hacía merecedor de un museo, de un espacio propio. El modelo era la Galería Nacional de Washington. Aprovechando la influencia que tenía Miguel Otero en el gobierno y el mismo Alejandro, lanzaron el proyecto y lograron que fuera acogido con reservas por el Ministerio de Educación y el CONAC, pero con la resistencia del Director Miguel Arroyo, quien se opuso vehementemente pues el proyecto del nuevo ente implicaba la división en dos porciones del Museo de Bellas Artes, incluyendo sus espacios y sus bienes patrimoniales, de forma tal que la naciente Galería Nacional vendría a funcionar, tal como ocurrió, en las dependen-



Juan Calzadilla, Pedro Ángel González, Anibal Reyes y Luis Alfredo López Méndez identificando y autenticando obras.

cias del edificio neoclásico, desprendidas de este modo de la nueva sede, ya en fase de conclusión, según proyecto de Carlos Raúl Villanueva. Arroyo alegaba que las dos edificaciones eran indivisibles. Él tenía mucho peso en el sector cultural y prestigio entre la miembros de la oligarquía, el empresariado, las trasnacionales y las embajadas por el buen trabajo que había hecho durante su gestión con la promoción de artistas internacionales, así

que la única manera que encontró el Estado para quitarle sus funciones de director del MBA fue ofrecerle una pensión vitalicia antes de la edad requerida y de este modo darle visto bueno al proyecto de los Otero. Una vez que Arroyo sale de su cargo, los espacios del museo y su portentosa colección de obras nacionales y extranjeras son divididos en dos porciones, en tanto que Alejandro y Miguel Otero, con el apoyo de Inocente Pala-

cios y Alfredo Boulton convienen en ofrecerle la dirección de la GAN a Manuel Espinoza.

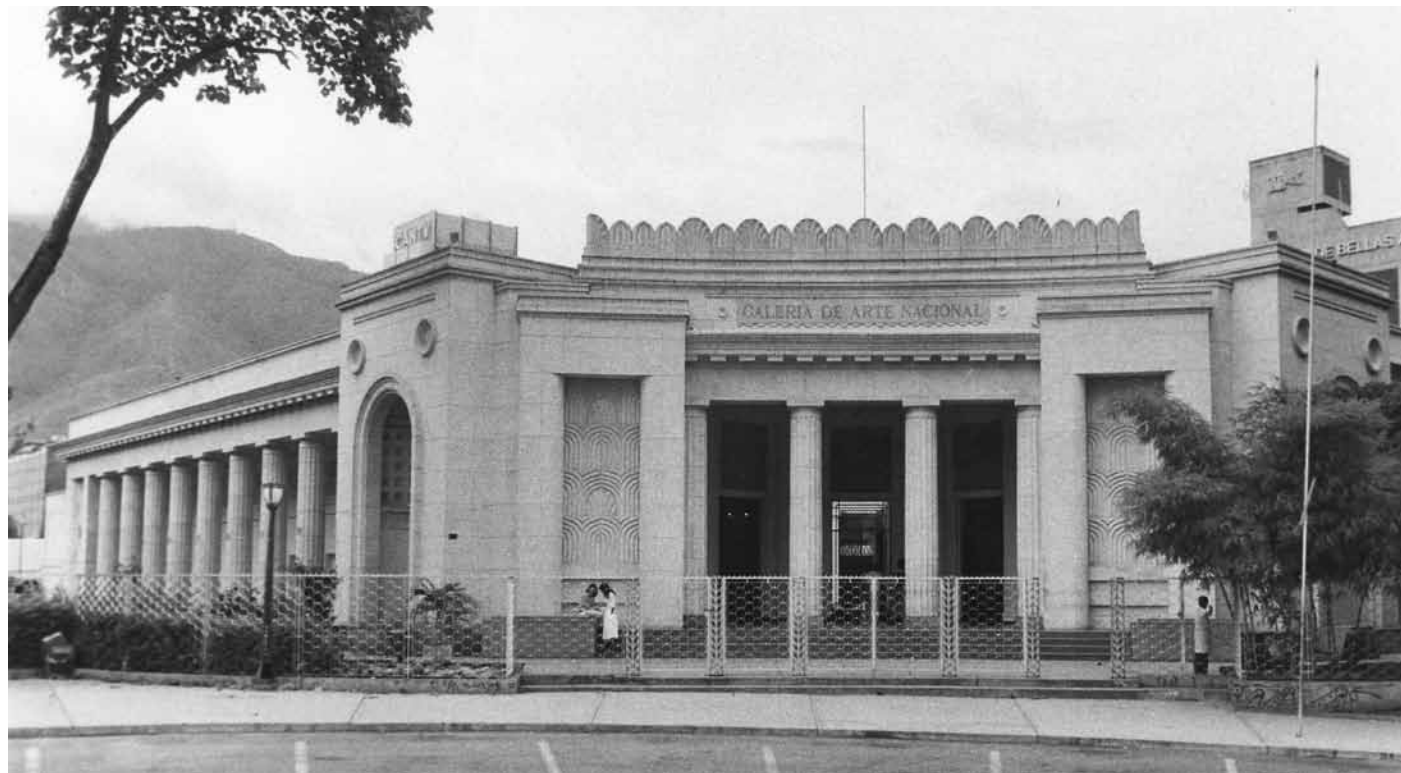
De Miguel Arroyo a Manuel Espinoza se producen con la fundación de la nueva GAN algunos cambios, en el marco de un diseño departamental con funciones más específicas, como la investigación, proyección didáctica, museografía, publicaciones y el Centro Nacional de Investigaciones o CINAP, que comenzó a jugar un papel muy importante en un trabajo museístico que ameritó dar trabajo a un personal muy numeroso y especializado en cada área del museo.

Cuando Manuel Espinoza fue nombrado Director de la Galería de Arte Nacional, en quien pensó para la Sub-Dirección fue en Alfredo Armas Alfonzo, pero éste le dijo:

-¡No, chico, tú al que tienes que nombrar es a Juan, que escribió el mejor ensayo del arte venezolano- (se refería al texto que sirve de introducción a la monografía sobre Federico Brandt, aparecida en 1972 en edición de Ernesto Armitano). Armas Alfonzo convenció a Manuel Espinoza para que me llamara y éste envió al poeta Gustavo Pereira a entrevistarme en casa. Fue así como volví a los museos, ahora bajo su versión nacionalista y en el mismo lugar: el viejo edificio terminado en 1938, obra de Carlos Raúl Villanueva: La GAN.

En 1979, hubo una convocatoria para la Bienal de Sao Paulo que tuvo como tema lo originario en las artes plásticas. El teórico latinoamericano Juan Acha me escribió para que presentara una propuesta. Presenté un proyecto expositivo sobre Armando Reverón, centrado no tanto en

Galería de Arte Nacional, 1985. Fotografía: Carlos Germán Rojas.



su pintura como en el aspecto antropológico, El Castillete, el performance, el retorno al salvaje, entre otros. El proyecto fue aceptado, pero el Presidente del CONAC Luis García Morales se opuso, instigado por un grupo interesado que a la Bienal asistieran por Venezuela otros artistas plásticos. El argumento era que yo como Sub-director de la GAN no estaba autorizado para hacer una propuesta, que no era función mía determinar quién podría ser postulado para asistir a la Bienal, que esa función le correspondía a una Comisión Especial (que no existía). Yo puse mayor empeño y lo refuté. Se presentó una polémica muy fuerte. Manuel Espinoza prefirió no comprometerse y García Morales publicó una resolución en la cual me expulsaba de la Administración Pública de por vida. Volví a mi actividad de editor, aquella en donde debía estar siempre, pues era lo que mejor hacía.

Otros proyectos

En el Museo del Palmar (estado Falcón) estuve como asesor. Hice el catálogo y un registro parcial de la colección Alberto Henríquez, sobre todo me ocupé del dibujo, la pintura y la escultura, porque allí hay muchos objetos, es una colección muy grande.



La Galería de Arte Nacional: treinta y ocho años después

En marzo de 2011 asumí la dirección de la Galería de Arte Nacional. Pienso que la colección de la GAN debe volver a tomar los espacios, sin dejar a un lado la promoción de lo que se está haciendo, colocar todo lo que se pueda en lo que se refiere a la producción contemporánea en espacios dinámicos, así se trate de otros museos nacionales. Se trata de conciliar esas dos cosas. El espacio se presta porque no tiene muros, entonces no confinamos nada, puedes abrir, quitar, poner, siempre horizontalmente.

En la exposición del “Círculo de Bellas Artes” se pueden ver obras que nunca se habían mostrado, echa por tierra una cantidad de mitos, por ejemplo la ruptura con la Academia. Vamos a publicar un libro, que es más bien una apertura a una nueva investigación. ■

Juan Calzadilla
 Director de la Galería de Arte Nacional
www.gan.gob.ve



Gerd Leufert

GERD LEUFERT Y LA SERIE SOBRE PAPEL

*En la historia de la Colección de Dibujo
y Estampa del Museo de Bellas Artes*

Texto: Nany Goncalves

Fotografías: Centro de Documentación del Museo de Bellas Artes



Portadas Serie Sobre Papel

En 1968 el Museo de Bellas Artes (MBA) dio inicio a *Sobre papel*, exposiciones destinadas a la exhibición de obras realizadas sobre este soporte, utilizando diversas técnicas como dibujo, collage, grabado, litografía, fotografía, escritura; entre otros.

En esta serie expositiva eran incluidas obras de la colección del Museo y obras procedentes de colecciones privadas, galerías y otros museos. Para Miguel Arroyo, Director del MBA en ese momento, era “una manera muy eficaz de mostrar la colección de dibujos y grabados del Museo

[creada oficialmente en 1969], así como las de particulares. Simultáneamente, constituye una forma de divulgación de este tipo de obras”.

El diseñador gráfico y dibujante Gerd Leufert (1914-1998), quien desde 1960 formaba parte del equipo del MBA, asumió en 1968 el Departamento de Dibujo, Artes Gráficas y Diseño Gráfico, ocupándose no sólo del diseño de catálogos, sino también de la curaduría y el montaje museográfico de *Sobre papel*. Entre 1968 y 1973 organizó quince exposiciones cuyos catálogos fueron diseñados por él y Álvaro Sotillo. En su primer año la serie tuvo cuatro ediciones, en 1969 alcanzó seis ediciones, reduciéndose en los años siguientes a dos o incluso una edición anual.

La serie *Sobre papel* inició el 21 de enero de 1968 con *Obras de Arshile Gorky y Robert Motherwell*, exposición itinerante organizada por el Departamento de Exposiciones Circulantes y el Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York, auspiciada por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes y la Fundación Neumann. El Museo de Arte Moderno envió todo el material y el catálogo fue realizado por Gerd Leufert, en un diseño integral que incluía dos catálogos en uno, bajo los parámetros establecidos para entonces para las publicaciones del MBA. La muestra de estos dos artistas norteamericanos estaba integrada por un total de 94 piezas, 55 dibujos de Arshile Gorky, precursor de la New American Painting con interés por el cubismo, y 39 obras de Robert Motherwell, quien experimentaba con el collage, el dibujo y la pintura sobre papel. La exposición fue visitada por 9.634 personas.

El 29 de septiembre de 1968 inaugura *Sobre papel. Dibujos de artistas nacionales y extranjeros*, muestra conformada por obras realizadas por los artistas: Antes, Fleischmann, Gego, Hannan, Kischko, Levinson, Morera, Nedo, Oloe, Otero, Pardo, Raczy, Ramos, Richter, Smith y

Soto. “Se trata de arte gráficas originales en las que hay trabajos de collages, dibujos, algunos a color, esténcil, y otras formas muy variadas”. Las piezas, pertenecientes al Museo y a coleccionistas particulares, no habían sido expuestas hasta ese momento.

En octubre de 1968 la muestra *Diez de Nueva York*, reúne serigrafías, grabados y litografías de los artistas Richard Anuszkiewicz, Jim Dine, Helen Frankenthaler, Nicholas Krushenick, Robert Kulicke, Mon Levinson, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, George Segal y Tom Wesselmann. Una nueva edición de la serie inaugura el 10 de noviembre de 1968, bajo el título *Litografías de Gego*, se muestran por primera vez 16 litografías en blanco y negro y en colores de la reconocida artista. Esta exposición mereció la atención del crítico Roberto Guevara, quien la comentó en su habitual columna de artes plásticas.

La IV edición de *Sobre papel* inaugurada el 5 de enero de 1969, tenía como propósito dar a conocer dibujos, grabados, fotografías y acuarelas de artistas venezolanos y extranjeros, entre los cuales se encontraban: Abularach, Baumeister, Castillo, Cremean, Ernst, Lam, Laurencin, Laurens, Magritte, Nikolajevic, Picasso, Poleo, Reichek y Sotillo. Según Miguel Arroyo “la muestra reúne técnicas muy diversas: es pues, una exposición heterogénea que permitirá al espectador apreciar los diferentes métodos de trabajo de estos 18 artistas”. Entre las obras catalogadas como de gran interés para el público estaba un grabado en buril de Pablo Picasso (1945), una obra de Magritte (1964) y una obra de Marie Laurencin (1906), estas dos últimas eran exhibidas por primera vez en el país. La exposición fue comentada en la columna cultural Ras-guños: “la actual exposición de grabados del Museo, en la serie “Sobre papel”, organizada por Leuffert con la supervisión de Arroyo, sin ser de piezas excepcionales es de un carácter didáctico ejemplar y muy bien montada, con litografías en negro y color, serigra-



Portadas Serie Sobre Papel

fías, aguafuertes y hasta el único “buril” que se conoce de Picasso, con firmas como Maria Laurencin (1906), Ernst (1948) y otros importantes pintores internacionales junto con latinoamericanos como Lam y Abularach y tres venezolanos, Sotillo, José Guillermo Castillo y Poleo, éste con dos litos de 1964 y 1968”.

La V edición de *Sobre papel* abre el 19 de enero de 1969 con la exposición *El Barco*. 76 fotografías de Fina Gómez, una secuencia de imágenes en blanco y negro cuyo único tema era una embarcación de madera

encallada frente a las costas de la Bretaña francesa, en la que el público podía apreciar “como sobrevive el viejo barco a su condición de naufrago”. La muestra constituía una rigurosa selección realizada a partir de 400 fotos tomadas por la artista durante las seis semanas que permaneció en la localidad de Quiberon. *“De esta manera Fina Gómez reinventó la historia del barco a través de precisas y detalladas secuencias fotográficas. Es, en cierta forma, una auténtica creación, sensible y original, que va mucho más allá de la simple fotografía”*.

El 13 de abril de 1969 se inaugura *VI Sobre papel: Dibujos de Louise Richter*. *“El dibujo es el análisis del pensamiento creativo. En el papel quedan mis problemas, que son los de los seres humanos del mundo agitado y a veces angustioso en que vivimos”*, de esta manera se refería Louise Richter a esta disciplina, en esta su sexta exposición de dibujos en la que señalaba dar un paso en su búsqueda como artista no sin antes aclarar que

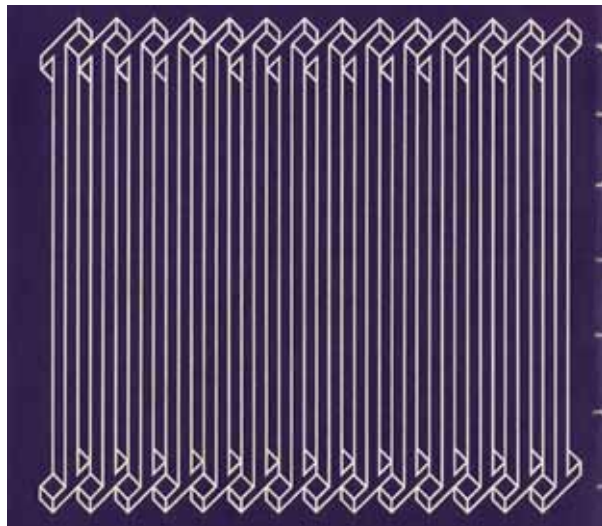
su trabajo era fundamentalmente pictórico.

Sobre papel VII: Paul Klee inaugura el 6 de Julio 1969. En esa oportunidad reúne 11 obras de este artista pertenecientes a la colección de Milada Neuman. Se exhibieron piezas realizadas por el artista entre 1918 y 1939 en acuarela, tinta china, pastel, creyón y óleo. La exposición *“permite tener una visión de conjunto del estilo pictórico del gran pintor suizo, creador del realismo mágico y para quien el objeto, la forma en sí, es una mera referencia real, sólo captada a par-*

tir del aditamiento mágico que puede aportar el artista”. Fue visitada por 9.561 personas.

En septiembre de 1969 inauguraba *Sobre papel VIII: Reversibles. Dibujos y litografías Nedo M.F.* En diciembre del mismo año abrió al público *IX Sobre papel: Dibujos de Forbes Whiteside*, muestra constituida por treinta piezas, de la que el museo adquirió Antigua extensión de la cuna. En enero de 1970 inaugura *X Sobre papel: Obra gráfica de Goya y Picasso*, única exposición de esta serie hecha durante ese año.

En enero de 1971 Juan Calzadilla escribe a Gerd Leufert aceptando la invitación para exponer en la serie *Sobre papel*. Leufert se apresura a incluir la exposición en el cronograma, solicitando al artista todo el material para la elaboración del catálogo, montaje de obras y divulgación en prensa. La muestra “concebida más como aventura que como oficio” inaugura el 25 de abril bajo el título *Juan Calzadilla. Dibujos de arriba abajo*, correspondiendo a la *XII edición* de la serie. Bajo las series *“Historia de desnudo”*, *“De la letra al signo”* y *“El ojo y la red”* se agru-



Serie Sobre Papel, Exposición Reversibles. Nedo M.F.



Serie Sobre Papel, Exposición Escrituras de Juan Calzadilla

paban 24 obras alejadas del dibujo tradicional y académico realizadas en tinta china sobre cartulina. A partir del interés plástico que suscita en el artista la escritura oriental, Calzadilla indagaba en los medios tradicionales del dibujo (blancos, negros, tinta, papel) para proponer un lenguaje experimental, una escritura plástica que partiendo del punto cero -el papel- surge de manera improvisada, y en la que el gesto, el trazo y la forma dan lugar a lo imprevisible. La exposición tiene un gran éxito, el Museo de Bellas Artes enriquece su colección con la adquisición de dos dibujos de las series “*Historia del desnudo*” y “*De la letra al signo*”, reubicados posteriormente en la colección de la Galería de Arte Nacional.

El 4 de junio de 1972 inauguró *Sobre papel XIII: James Goodman Gallery*, Nueva York, exhibición y venta de una selección de 14 dibujos de grandes artistas del siglo XX como lo son Arshile Gorky, Willem de Kooning, Aristide Maillol, Giacomo Manzu, Marino Marini, Henry Matisse, Joan Miró, Amadeo Modigliani, Henry Moore y Pablo Picasso. Una exposición de gran importancia si se considera la calidad de la muestra ofrecida. La exhibición fue visitada por 11.700 personas.

En julio de 1972, *XIV Sobre papel* reúne bajo el título *Escrituras*, obras de Alexander Calder, Juan Calzadilla, Luis Camnitzer, Salvador Dalí, Ernesto Deira, Monika Doepfert, Juan Downey, Gego, Leandro, Gerd Leufert, Marta Minujin, Gabriel Morera, Nedo M.F., Alejandro Otero, Luisa Palacios, Mercedes Pardo, Gio Ponti, José Antonio Quintero, Ladislao Racz, Louise Richter, Marianna Schmidt, Álvaro Sotillo, Saul Steinberg, Glenn Sujo, Carlos Raúl Villanueva, Pedro León Zapata y Karel Zelenco.

A mediados de 1973 con la renuncia de Gerd Leufert al Museo de Bellas Artes, concluye la serie de exposiciones *Sobre papel* y con ellas se cierra un capítulo fundamen-

tal en la historia de la Colección de Dibujo y Estampa del Museo de Bellas Artes. ■

REFERENCIAS *bibliohemerográficas*

- “Desnudos de Baltasar Lobo y grabados de 34 alemanes acapararon público de ayer”. En El Nacional, 14 de abril de 1969, C-8.
- “El Museo de Bellas Artes inaugura dos exposiciones”. En El Nacional, 29 de septiembre de 1968, C-13.
- “Exposiciones de Calder y Klee y concierto de Aída Navarro”. En El Nacional, 6 de julio de 1969, C-11.
- “Grabados y dibujos exponen hoy en el Museo de Bellas Artes”. En El Nacional, 5 de enero de 1969, C-7.
- Guevara, Roberto. “Gego: sobre pastel, sobre espacio”. En El Nacional, 26 de noviembre de 1968, A-4.
- “Litografías de Gego en el Museo Caracas”. En El Nacional, 9 de noviembre de 1968, C-12.
- “Once obras de Paul Klee y dibujos holandeses en el Museo de Bellas Artes”. En El Nacional, 5 de julio de 1969, C-7.
- PERUGA, Iris y José María Salvador. Museo de Bellas Artes de Caracas. Cincuentenario. Una historia. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1998.
- “Picasso, Magritte y Laurencin en exposición del Museo junto a otros 15 artistas”. En El Nacional, 3 de enero de 1969, C-8.
- “Pinturas de Maestros del siglo XX exponen hoy en la Galería Conkright”. En El Nacional, 25 de abril de 1971, C-15.



La Armada Nacional organizó

I SEMINARIO de Museología y Acervo Histórico Nacional Naval

Atendiendo a los deberes establecidos en la Ley Orgánica de la Fuerza Armada Nacional Bolivariana, el Comando Naval de Educación en alianza con la Dirección de Estudios y Acervo Histórico Naval de la Armada Nacional Bolivariana organizó el **I Seminario de Museología y Acervo Histórico Naval**, realizado en Caracas los días 29 y 30 de enero de 2013, actividad que contó con la participación del Sistema Nacional de Museos.

Los temas desarrollados durante las actividades programadas fueron los siguientes: Origen y evolución histórica de los museos; Historia del Museo Naval de Venezuela y Preservación del Acervo Histórico Naval; Historia del Museo de la Guardia Nacional Bolivariana; Fortificaciones Militares del Período Colonial en Venezuela; Preservación de la documentación histórica y Conservación del Patrimonio histórico institucional.

Entre las conclusiones de este encuentro cabe destacar la importancia de la preservación, documentación, restauración e identificación de todas las piezas navales que se encuentran en las diferentes unidades y establecimientos de la Armada Bolivariana, como una manera de rescatar la memoria institucional. Así también la necesidad de identificar y restaurar este patrimonio histórico en cada una de las bases navales, brigadas de infantería de marina y en los centros de formación y adiestramiento tomando en consideración las valiosas recomendaciones de los ponentes.

El Sistema Nacional de Museos extiende sus felicitaciones a la Armada Nacional Bolivariana por la organización de este Seminario que contribuye a la protección del Patrimonio y al conocimiento de la historia de nuestros museos. ■



Museo Marino de Margarita **RESTAURACIÓN** *de la Sala de Barcos*

Texto y fotografías: Museo Marino de Margarita

El **Museo Marino de Margarita** dio inicio a la restauración de la **Sala de Barcos**. Se comenzó por la restauración de algunas embarcaciones que se encuentran en exhibición como la *Goleta*, la *Balandra* y el *Parguero*. Un total de 17 réplicas a escala de embarcaciones se estarán tratando durante el primer trimestre del año. Para ello el equipo de trabajo, sigue la logística y procedimientos acordes a las normativas internacionales de modelismo y réplicas a escala de embarcaciones.

Entre las embarcaciones que se exhiben en la Sala de Barcos del Museo Marino de Margarita tenemos algunas modernas como los peñeros y pargueros, y otras más antiguas que navegaban a vela como la *Balandra*, el *Falucho*, la *Goleta* y el *Tres Puños*: el velero más típico de Margarita utilizado por muchos



Piezas de la colección de la Sala de Barcos

pescadores y fue el que dio paso a las embarcaciones modernas.

A medida que se adelante el trabajo en la restauración de estas piezas, estaremos compartiendo con ustedes los pequeños cambios que se tienen previstos para la sala. ■



JOEL MARÍN CHENG

Trabajador del Museo

Museo Pueblos de Margarita Música, Arte, Folklore y Gastronomía

Texto: Nany Goncalves y Rebeca Guerra

Fotografías: Alejandro Ruiz Salamanca

¿Cómo llegó a trabajar en un museo?

Mi hermano, Alexis Marín Cheng, desde muy joven coleccionaba antigüedades. Compraba objetos que le interesaban y los

guardaba en un depósito. Como ni él ni otros los disfrutaban tuvo la idea de hacer un museo. Pensó hacerlo en Porlamar pero no logró que le vendieran una vieja casa. En el año 2001 consiguió un espacio en Juan Griego y se puso a construir. En el 2006 abrió al público el Museo Pueblos de Margarita.



Joel Marín Cheng en los espacios del Museo

Los planos del museo están en la imaginación de mi hermano, los objetos los ubica de acuerdo a la historia y al tema. Él siempre está trabajando en nuevas ideas para renovar. No se imaginan cuanto tiempo dedica a hacer cada espacio, cada detalle. Yo le digo “tu te acuestas, sueñas y luego vienes a hacer lo que soñaste”. Alexis es abogado y es el cronista del Municipio Gaspar Marcano.

¿Qué le motivó a quedarse?

Soy docente, después que me jubilé vine a ayudar a mi hermano a hacer un trabajo, tengo aproximadamente nueve años viviendo en Margarita. Luego quedé atrapado por el proyecto del Museo, quizás por la idea de seguir enseñando y aunque siempre me gustaron las ciencias exactas aquí estoy explicando la historia de los pueblos, la música y la artesanía.

¿De qué manera el museo ha influido en su vida personal y familiar?

Los miembros de familia, aunque cada uno tiene sus ocupaciones, vienen cuando hay la oportunidad, pasan el fin de semana y colaboran con nosotros.

¿Una obra, un espacio, un personaje?

Cada uno de los espacios tiene su particularidad. Me gusta sentarme a tocar el piano, esperar en la entrada a los grupos de niños que vienen a visitarnos y darles la bienvenida tocando el cuatro. Siempre los recibo con música margariteña.

¿Un recuerdo, una experiencia especial?

A veces llegan acá personas de la tercera edad, algunos incluso muy tristes. Los he hecho hasta bailar, se van muy contentos y satisfechos. Yo les doy la visita guiada y cantada.

¿Por qué y para qué ir a un museo?

Para conocer nuestra cultura y nuestra historia. ■

Si quieres contarnos tu historia
o la de alguien especial,
escríbenos a
sistemanac.museos@gmail.com

CONVENCIÓN

sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático (2001)

La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, reconociendo la importancia de proteger el Patrimonio Cultural Subacuático, aprobó en su 31ª reunión, celebrada en París del 15 de octubre al 3 de noviembre de 2001, la **Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático**, conforme a las normas del derecho y la práctica internacional, comprendidas 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, aprobada por la UNESCO el 14 de noviembre de 1970, la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, aprobada por la UNESCO el 16 de noviembre de 1972 y la Convención de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar, de 10 de diciembre de 1982.

Definición

Por *Patrimonio Cultural Subacuático* se entiende todos los rastros de existencia humana que tengan un carácter cultural, histórico o arqueológico, que hayan estado bajo el agua, parcial o totalmente, de forma periódica o continua, por lo menos durante 100 años, tales como los sitios, estructuras, edificios, objetos y restos

humanos, junto con su contexto arqueológico y natural; los buques, aeronaves, otros medios de transporte o cualquier parte de ellos, su cargamento u otro contenido, junto con su contexto arqueológico y natural; y los objetos de carácter prehistórico.

Por *Actividades dirigidas al patrimonio cultural subacuático* se entiende las

actividades cuyo objeto primordial sea el patrimonio cultural subacuático y que puedan, directa o indirectamente, alterarlo materialmente o causarle cualquier otro daño.

Por *Actividades que afectan de manera fortuita al patrimonio cultural subacuático* se entiende las actividades que, a pesar de no tener al patrimonio cultu-

ral subacuático como objeto primordial o secundario puedan alterarlo materialmente o causarle cualquier otro daño.

Objetivos y principios generales

La presente Convención tiene por objeto garantizar y fortalecer la protección del patrimonio cultural suba-

cuático. Los Estados Partes cooperarán en la protección y preservación del patrimonio cultural subacuático en beneficio de la humanidad, de conformidad con lo dispuesto en esta Convención. Adoptarán individual o conjuntamente todas las medidas adecuadas conformes con esta Convención y con el derecho internacional que sean necesarias para proteger el patrimonio cultural subacuático, utilizando a esos efectos, en función de sus capacidades, los medios más idóneos de que dispongan.

La preservación in situ del patrimonio cultural subacuático deberá considerarse la opción prioritaria antes de autorizar o emprender actividades dirigidas a ese patrimonio. El patrimonio cultural subacuático recuperado se depositará, guardará y gestionará de tal forma que se asegure su preservación a largo plazo. El patrimonio cultural subacuático no será objeto de explotación comercial. Los Estados Partes velarán por que se respeten debidamente los restos humanos situados en las aguas marítimas.

Un acceso responsable y no perjudicial del público al patrimonio cultural subacuático in situ, con fines de observación o documentación, deberá ser alentado para favorecer la sensibilización del público a ese patrimonio así como el reconocimiento y la protección de éste, salvo en caso de que ese acceso sea incompatible con su protección y gestión.

Actividades que afectan de manera fortuita al patrimonio cultural subacuático

Cada Estado Parte empleará los medios más viables de que disponga para evitar o atenuar cualquier posible repercusión negativa de actividades bajo su jurisdicción que afecten de manera fortuita al patrimonio cultural subacuático.

Acuerdos bilaterales, regionales y otros acuerdos multilaterales

Se alentará a los Estados Partes a celebrar acuerdos bilaterales, regionales u otros acuerdos multilaterales, o a perfeccionar los acuerdos existentes, con objeto de preservar el patrimonio cultural subacuático. Todos esos acuerdos deberán estar en plena conformidad con las disposiciones de la presente Convención y no menoscabar el carácter universal de ésta. En el marco de esos acuerdos, los Estados Partes podrán adoptar normas y reglamentos que aseguren una mejor protección del patrimonio cultural subacuático que los adoptados en virtud de la presente Convención. Las Partes en esos acuerdos bilaterales, regionales u otros acuerdos multilaterales podrán invitar a adherirse a esos acuerdos a los Estados que tengan un vínculo verificable, en especial de índole cultural, histórica o arqueológica, con el patrimonio cultural subacuático de que se trate.

Patrimonio cultural subacuático en aguas interiores, aguas archipelágicas y mar territorial

En el ejercicio de su soberanía, los Estados Partes tienen el derecho exclusivo de reglamentar y autorizar las actividades dirigidas al patrimonio cultural subacuático en sus aguas interiores, aguas archipelágicas y mar territorial. Sin perjuicio de otros acuerdos internacionales y normas de derecho internacional aplicables a la protección del patrimonio cultural subacuático, los Estados Partes exigirán que en estas actividades se apliquen las Normas. Los Estados Partes deberían informar al Estado del pabellón Parte en la presente Convención y, si procede, a los demás Estados con un vínculo verificable, en especial de índole cultural, histórica o arqueológica, del descubrimiento de tales buques y aeronaves de Estado que sean identificables.

Patrimonio cultural subacuático en la zona contigua

Sin perjuicio de lo dispuesto en los Artículos 9 y 10 y con carácter adicional a lo dispuesto en los mismos y de conformidad con el párrafo 2 del Artículo 303 de la Convención de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar, los Estados Partes podrán reglamentar y autorizar las actividades dirigidas al patrimonio cultural subacuático en su zona contigua. Al hacerlo, exigirán que se apliquen las Normas.

Información y notificación en la zona económica exclusiva y en la plataforma continental

Todos los Estados Partes tienen la responsabilidad de proteger el patrimonio cultural subacuático en la zona económica exclusiva y en la plataforma continental de conformidad con la presente Convención. En consecuencia un Estado Parte exigirá que cuando uno de sus nacionales o un buque que enarbole su pabellón descubra patrimonio cultural subacuático situado en su zona económica exclusiva o en su plataforma continental o tenga la intención de efectuar una actividad dirigida a dicho patrimonio, el nacional o el capitán del buque le informe de ese descubrimiento o actividad. En caso de que ocurra en la zona económica exclusiva o en la plataforma continental de otro Estado Parte, los Estados Partes exigirán que el nacional o el capitán del buque les informe e informe al otro Estado Parte de ese descubrimiento o actividad.

Todo Estado Parte podrá declarar al Estado Parte en cuya zona económica exclusiva o en cuya plataforma continental esté situado el patrimonio cultural subacuático, su interés en ser consultado sobre cómo asegurar la protección efectiva de ese patrimonio. Esa declaración deberá fundarse en un vínculo verificable, en especial de índole cul-

tural, histórica o arqueológica, con el patrimonio cultural subacuático de que se trate.

Protección del patrimonio cultural subacuático en la zona económica exclusiva y en la plataforma continental

Un Estado Parte en cuya zona económica exclusiva o en cuya plataforma continental esté situado el patrimonio cultural subacuático tiene derecho a prohibir o a autorizar cualquier actividad dirigida a este patrimonio para impedir cualquier intromisión en sus derechos soberanos o su jurisdicción reconocidos por el derecho internacional, incluida la Convención de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar.

Cuando tenga lugar un descubrimiento de patrimonio cultural subacuático situado en la zona económica exclusiva o en la plataforma continental de un Estado Parte, o se tenga la intención de efectuar una actividad dirigida a dicho patrimonio cultural subacuático, ese Estado Parte: (a) consultará a todos los demás Estados Partes que hayan declarado un interés sobre la mejor manera de proteger el patrimonio cultural subacuático; (b) coordinará esas consultas como “Estado Coordinador”, a menos que declare expresamente que no desea hacerlo, caso en el cual los Estados Partes que hayan declarado un interés designarán a un Estado Coordinador.

Sin perjuicio de la obligación de todos los Estados Partes de proteger el patrimonio cultural subacuático mediante la adopción de todas las medidas viables conformes al derecho internacional, con el fin de impedir todo peligro inmediato para el patrimonio cultural subacuático, incluido el saqueo, el Estado Coordinador podrá adoptar todas las medidas viables y/o conceder cualquier autorización que resulte necesaria de conformi-

dad con la presente Convención y, de ser necesario, con anterioridad a las consultas, con el fin de impedir cualquier peligro inmediato para el patrimonio cultural subacuático, ya sea ocasionado por la actividad humana o por cualquier otra causa, incluido el saqueo. Al adoptar tales medidas se podrá solicitar la asistencia de otros Estados Partes.

Información y notificación en la Zona

Todos los Estados Partes tienen la responsabilidad de proteger el patrimonio cultural subacuático en la Zona. En consecuencia, cuando un nacional de un Estado Parte o un buque que enarbole su pabellón descubra patrimonio cultural subacuático situado en la Zona, o tenga la intención de efectuar una actividad dirigida a dicho patrimonio, ese Estado Parte exigirá que su nacional o el capitán del buque le informe de ese descubrimiento o de esa actividad.

Un Estado Parte podrá declarar al Director General su interés en ser consultado sobre cómo asegurar la protección efectiva de ese patrimonio cultural subacuático. Dicha declaración deberá fundarse en un vínculo verificable con ese patrimonio cultural subacuático, habida cuenta en particular de los derechos preferentes de los Estados de origen cultural, histórico o arqueológico.

Protección del patrimonio cultural subacuático en la Zona

No se concederá autorización alguna para una actividad dirigida al patrimonio cultural subacuático situado en la Zona, salvo lo dispuesto en el presente artículo. Todos los Estados Partes podrán adoptar todas las medidas viables conforme a la presente Convención, de ser necesario, antes de efectuar consultas, con el fin de impedir todo peligro inmediato para el patrimonio cultural subacuático, ya sea ocasionado por la actividad humana o por cualquier otra causa, incluido el saqueo.

El Estado Coordinador pondrá en práctica las medidas de protección que hayan sido acordadas por los Estados que participen en la consulta y expedirá todas las autorizaciones necesarias, a menos que los Estados que participen en la consulta, que incluyen al Estado Coordinador, acuerden que otro Estado Parte ponga en práctica dichas medidas y expida dichas autorizaciones. El Estado Coordinador podrá realizar toda investigación preliminar que resulte necesaria en el patrimonio cultural subacuático y expedirá todas las autorizaciones necesarias a tal fin, y transmitirá sin demora los resultados de tal investigación.

Al coordinar las consultas, adoptar medidas, realizar una investigación preliminar y/o expedir autorizaciones en virtud del presente artículo, el Estado Coordinador actuará en beneficio de toda la humanidad, en nombre de todos los Estados Partes. Se prestará especial atención a los derechos preferentes de los Estados de origen cultural, histórico o arqueológico con respecto al patrimonio cultural subacuático de que se trate. Ningún Estado Parte emprenderá ni autorizará actividades dirigidas a un buque o aeronave de Estado en la Zona sin el consentimiento del Estado del pabellón.

Inmunidad soberana

Los buques de guerra y otros buques gubernamentales o aeronaves militares que gocen de inmunidad soberana y sean utilizados con fines no comerciales, en el curso normal de sus operaciones, y que no participen en actividades dirigidas al patrimonio cultural subacuático no estarán obligados a comunicar descubrimientos de patrimonio cultural subacuático en virtud de los Artículos 9, 10, 11 y 12 de la presente Convención. Sin embargo, al adoptar medidas apropiadas que no obstaculicen las operaciones o la capacidad de operación de sus buques de guerra u otros buques gubernamentales o aeronaves militares que gocen de inmunidad soberana y que se utilicen con fines no comerciales, los Estados Partes velarán por que tales buques

procedan, en cuanto sea razonable y posible, de manera compatible con lo dispuesto en la presente Convención.

Control de entrada en el territorio, comercio y posesión

Los Estados Partes tomarán medidas para impedir la entrada en su territorio, el comercio y la posesión de patrimonio cultural subacuático exportado ilícitamente y/o recuperado, cuando tal recuperación sea contraria a la presente Convención.

No utilización de las zonas bajo jurisdicción de los Estados Partes

Los Estados Partes adoptarán medidas para prohibir la utilización de su territorio, incluidos sus puertos marítimos y sus islas artificiales, instalaciones y estructuras bajo su jurisdicción o control exclusivos, en apoyo de cualquier actividad dirigida al patrimonio cultural subacuático que no esté de conformidad con la presente Convención.

Medidas referentes a los nacionales y los buques

Los Estados Partes adoptarán todas las medidas viables para asegurar que sus nacionales y los buques que enarbolan su pabellón no procedan a ninguna actividad dirigida al patrimonio cultural subacuático que no esté de conformidad con la presente Convención.

Sanciones

Cada Estado Parte impondrá sanciones respecto de las infracciones de las medidas que haya adoptado para poner en práctica la presente Convención. Las sanciones aplicables respecto de las infracciones deberán ser suficientemente severas para hacer efectivo el cumplimiento de la presente Convención y desalentar la comisión de infrac-

ciones cualquiera que sea el lugar, y deberán privar a los infractores de los beneficios derivados de sus actividades ilícitas. Los Estados Partes cooperarán para asegurar el cumplimiento de las sanciones impuestas en virtud del presente artículo.

Incautación y disposición de patrimonio cultural subacuático

Cada Estado Parte adoptará medidas destinadas a la incautación de elementos de patrimonio cultural subacuático situado en su territorio, que haya sido recuperado de una manera no conforme con la presente Convención. Cada Estado Parte registrará, protegerá y tomará todas las medidas que resulten razonables para la estabilización de patrimonio cultural subacuático incautado. Cada Estado Parte notificará toda incautación de patrimonio cultural subacuático realizada en virtud de la presente Convención al Director General de la UNESCO y a cualquier otro Estado que tenga un vínculo verificable, en especial de índole cultural, histórica o arqueológica con el patrimonio cultural subacuático de que se trate.

Un Estado Parte que haya incautado patrimonio cultural subacuático velará por darle una disposición acorde con el bien general, tomando en consideración los imperativos de conservación e investigación, la necesidad de reunir las colecciones dispersas, así como la necesidad del acceso, la exposición y educación públicos y los intereses de cualquier Estado que tenga un vínculo verificable, en especial de índole cultural, histórica o arqueológica con el patrimonio cultural subacuático de que se trate.

Cooperación y utilización compartida de la información

Los Estados Partes deberán cooperar entre sí y prestarse asistencia para velar por la protección y gestión del patrimonio cultural subacuático, incluyendo cuando sea posi-

ble, la colaboración en la exploración, la excavación, la documentación, la conservación, el estudio y la presentación de ese patrimonio. En la medida en que sea compatible, cada Estado Parte se compromete a compartir con otros Estados Partes información en relación con el patrimonio cultural subacuático, incluida la referente al descubrimiento de ese patrimonio, su localización, el patrimonio extraído o recuperado de manera contraria a esta Convención o que viole otras disposiciones del derecho internacional, la metodología y las técnicas científicas pertinentes y la evolución del derecho aplicable al patrimonio de que se trate. Toda información compartida se mantendrá con carácter confidencial.

Sensibilización del público

Cada Estado Parte adoptará todas las medidas viables para que el público tome conciencia del valor y de la relevancia del patrimonio cultural subacuático, así como de la importancia que tiene su protección en virtud de esta Convención.

Formación en arqueología subacuática

Los Estados Partes cooperarán para impartir una formación en arqueología subacuática, en las técnicas de preservación del patrimonio cultural subacuático y, conforme a los términos acordados, en la transferencia de tecnologías relacionadas con el patrimonio cultural subacuático.

Autoridades competentes

A fin de velar por la correcta puesta en práctica de esta Convención, los Estados Partes establecerán autoridades competentes o, en su caso, reforzarán las ya existentes para que puedan elaborar, mantener y actualizar un inventario del patrimonio cultural subacuático y garantizar eficazmente la protección, la conservación, la presentación y la gestión del patrimonio cultural subacuático, así como la investigación y educación.

Solución pacífica de controversias

Cualquier controversia entre dos o más Estados Partes acerca de la interpretación o la aplicación de la presente Convención deberá ser objeto de negociaciones de buena fe o de otros medios de solución pacífica de su elección. Si dichas negociaciones no resolvieran la controversia en un plazo razonable, los Estados Partes de que se trate podrán, de común acuerdo, someterla a la mediación de la UNESCO.

Anexo

En el anexo a la Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático se establecen las normas relativas a las actividades dirigidas al patrimonio cultural subacuático. ■

PUBLICA CON NOSOTROS

¿Quieres publicar en MUSEOS.VE

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

¿Cómo puedes participar?

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

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

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

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

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

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

¡Mil gracias por participar!



Wifredo Lam (Sagua La Grande, Cuba, 1902 - Paris, Francia, 1982) Cubano. Gallito del Caribe, 1953. Óleo sobre tela. 72,8 x 60 cm. Colección: Fundación Museos Nacionales - Museo de Bellas Artes.

MUSEO

deBellas Artes
Distrito Capital, Venezuela

MINISTERIO
DEL PODER POPULAR
PARA LA CULTURA
Sistema Nacional de
MUSEOS

