Museum

No 163 (Vol XLI, n° 3, 1989)

Museum a los 40 años

museum

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

N.° 163, 1989/3

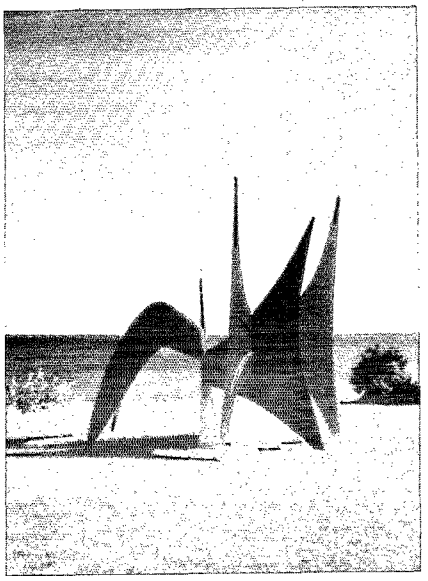


Foto de la cubierta: Un estable de Alexander Calder, exhibido en el Museo Louisiana, en Dinamarca, rodeado de hierba y del azul del mar. Más allá, Suecia.
(Cortesía del Museo Louisiana.)

Citas citables

"Un artista puede visitar un museo, pero sólo un pedante puede vivir allí."
George Santayana, *The life of reason*

"Después de todo, un museo es uno de los sitios que dan una de las ideas más elevadas del hombre."
André Malraux, *Le musée imaginaire*

Redactor: Arthur Gillette
Redactora adjunta: Marie-Josée Thiel
Asistente de redacción: Christine Wilkinson
Diseño gráfico: George Ducret

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN

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

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

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

CORRESPONDENCIA
Sobre cuestiones relativas a los artículos
Redactor, *Museum*,
Unesco, 7 Place de Fontenoy
75700 París, Francia

Suscripciones:
Editorial de la Unesco
Servicio de Ventas
7, place de Fontenoy
75700 París, (Francia)

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

© Unesco 1989
Compuesto en Francia por Coupé Sautron
Impreso en Bélgica por L. Vanmelle, Gante.

Los próximos números de *Museum* tratarán, entre otros, los siguientes temas:

- *La arquitectura museística:* ¿Son los museos estructuras neutras u objetos artísticos en sí mismos? ¿Con qué nuevos procedimientos y equipos se puede controlar el entorno físico de los museos?
- *Los problemas con que tropiezan los museos del Pacífico sur:* ¿Cúal es el cometido de los museos en una región que se ha convertido en una encrucijada de culturas?
- *Los museos y la alfabetización:* 1990 será el Año Internacional de la Alfabetización. Un importante número de museos conmemora la difusión de la palabra escrita como un instrumento básico para acceder a la información, la cultura y el poder... y para generarlos.

¡Atención educadores!

Nuestra revista hermana, la trimestral

perspectivas

editada por la Unesco para difundir experiencias e informaciones sobre la educación, ha publicado en su primer número de 1989 una reseña sobre la actividad educativa de Andrés Bello. Para saber cómo conseguir esta publicación, sírvase consultar al agente de venta de su país que figura en la lista insertada más adelante, en este número de *Museum*.

Museum *a los cuarenta años*

Índice

Federico Mayor	*Mensaje del Director General de la Unesco a los lectores de* Museum *con motivo del cuadragésimo aniversario de su publicación* 131
	EDITORIAL
Museum entonces...	*Pasaje del editorial del primer número, publicado en 1948* 132
... y ahora	*Oasis y* Terra incognita *en los cuarenta años de* Museum 133
	Los rostros de los museos: cuarenta años de Museum *en veinte fotografías* 132-138
	LOS GRANDES MUSEOS PRECURSORES, CUATRO DÉCADAS MÁS TARDE
Gaël de Guichen y Jacqueline Maggi	*Introducción — ¿Tenemos la suficiente madurez como para formular una autocrítica?* 139
Om Prakash Agrawal	*El Museo Nacional de Nueva Delhi: logros y problemas* 141
Thomas M. Messer	*El populismo responsable del Guggenheim de Nueva York* 145
Hernán Crespo Toral	*El Museo del Banco Central del Educador: treinta años de evolución* 150
Victor J. Danilov	*El Exploratorium de San Francisco veinte años después* 155
Lise Skjøth	*El Museo Louisiana de Dinamarca — Edad: 30 años — Estado: en construcción* 160
Jean Cuisenier	*El Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares de París: veinte años después* 165
Evgeni Nikolaevich Kuzin	*El Museo Espacial de la Unión Soviética: 1936-1967-1988* 170
Rosanna Maggio Serra	*La Galería Municipal de Arte Moderno de Turín: una situación italiana* 173
	El futuro y pasado imperfecto de un museo 179

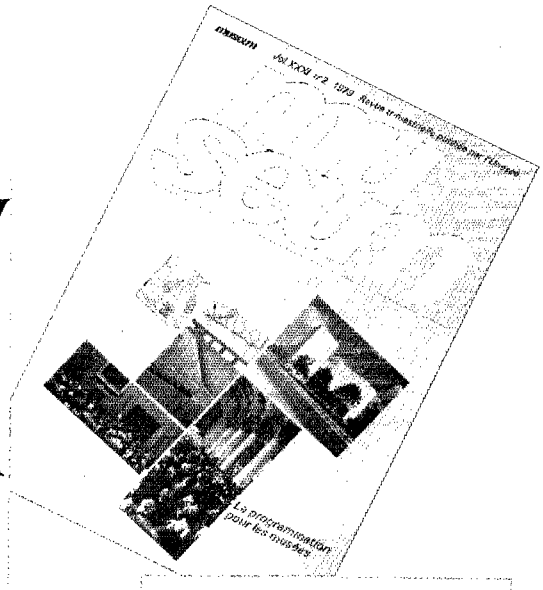
Secciones

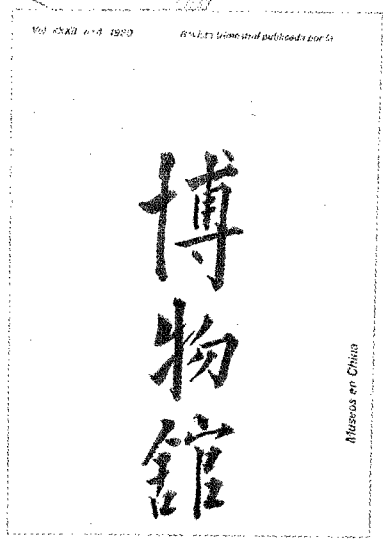
	UNA CIUDAD Y SUS MUSEOS
Sarah Derbyshire	*"Museos vivos" en Hull* 181
	CRÓNICA DE LA FMAM
	Flash 186
	Mercado único europeo: los bienes culturales en 1992 186
	CON TODA FRANQUEZA
Christian Barbé	*Campamentos de jóvenes voluntarios en los museos* 188
	RETORNO Y RESTITUCIÓN DE LA PROPIEDAD CULTURAL
	Ecuador: robo de unas cuatrocientas piezas del patrimonio nacional 190

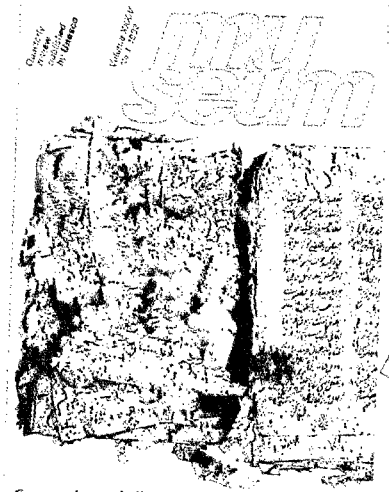
ISSN 0250-4979
Museum (Unesco, París), n.° 163
(vol. XLI, n.° 3, 1989)

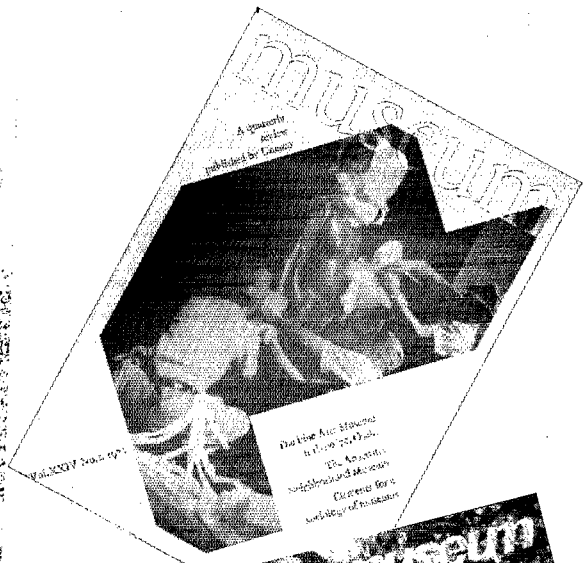

MU
SEUM

MUSEUM


museum
La programmation pour les musées

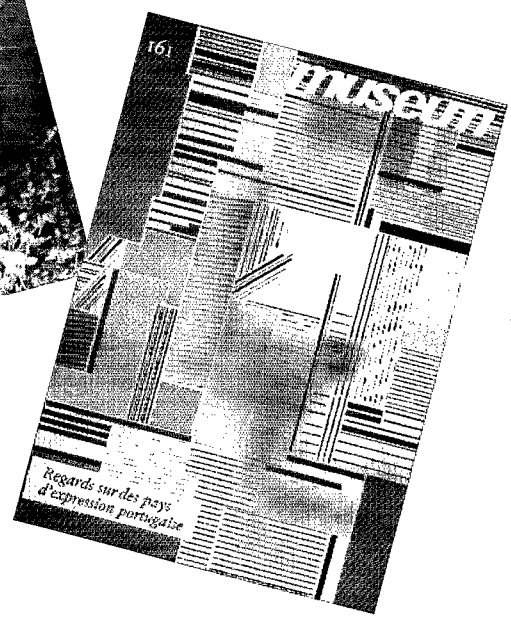

博物館
Museos en China


Conservation: a challenge to the profession


Museum


museum
Bilans & réflexions


Images de l'écomusée


161
museum
Regards sur des pays d'expression portugaise

Mensaje del Director General de la Unesco a los lectores de Museum *con motivo del cuadragésimo aniversario de su publicación*

Me es particularmente grato felicitar a los lectores de Museum *con motivo del cuadragésimo aniversario de su aparición.*

Museum, *una de las primeras revistas creadas por la Unesco, ha constituido durante más de cuatro décadas una tribuna mundial, única en su género, para el intercambio de ideas y experiencias sobre un ámbito que se transforma con rapidez y gran vitalidad.*

Museum, *que refleja la evolución de las ideas y las prácticas de la museología y de las profesiones afines (tales como la educación, los medios de comunicación, la conservación y la restauración) es, a mi parecer, un buen ejemplo de la fecunda contribución que la Unesco puede aportar en una de sus esferas de competencia. "Más vale dar levadura que pan", es un refrán que me agrada utilizar.*

La Secretaría desea dar un nuevo ímpetu a la revista y para ello ha decidido agilizar su contenido, presentarla de manera más atractiva y aumentar su distribución. Además, Museum *le llega gratuitamente a los miembros de las organizaciones no gubernamentales de los países más pobres relacionadas con los museos.*

Mi mayor deseo es que ustedes, los lectores de esta revista, aprecien estos esfuerzos, se hagan eco de ellos difundiéndola entre sus amigos y colegas y, si les pareciera necesario, envíen a la redacción sus sugerencias sobre las mejoras que podrían introducirse.

El poeta español Jorge Manrique escribió en el siglo XV*:*

Este mundo bueno fué
Si bien usásemos dél...

En el ámbito de la cultura, los museos están llamados a desempeñar un papel cada vez más importante para ayudarnos a comprender el pasado y el presente y poder, así, "usar" mejor nuestro mundo de hoy. El objetivo principal de Museum *consistirá en reflejar y promover esta función en los años venideros.*



Federico Mayor
[Texto original en inglés]

Museum entonces...

Pasaje del editorial del primer número, publicado en 1948

Ante todo, la Unesco desea que *Museum* constituya una herramienta para el logro de sus propios objetivos generales y de aquellas misiones en que los museos —mediante la ilustración visual y tridimensional de los objetos— constituyen un potencial único de comunicación y de educación; además, desea que contribuya a enrolar a los especialistas museológicos en el combate común por la difusión del conocimiento y el fomento del entendimiento internacional como una contribución positiva para la paz.

Museum (Unesco, París), n.° 163 (vol. XLI, n.° 3, 1989).

Los rostros de los museos:

cuarenta años de *Museum* en veinte fotografías



© Kiadói Főigazgatóság, Hungría.

Al principio reinaba la guerra.

... y ahora

Oasis y *Terra incognita* en los cuarenta años de *Museum*

En este número, *Museum* tiene el agrado de invitar a sus lectores a celebrar el cuadragésimo aniversario de la aparición de la revista. Para ello, hemos decidido reflexionar sobre el tema "Entonces y ahora: los grandes museos precursores cuatro décadas más tarde", lo que nos permite echarle una mirada a ocho museos que se crearon entre 1950 y 1970 con fines innovadores y hasta cierto punto revolucionarios, para sacar al menos las primeras conclusiones sobre sus aciertos y, por supuesto, sus errores.

Tal vez porque no comprendió lo que le esperaba (¡o quizá porque lo comprendió muy bien!), Gaël de Guichen aceptó amablemente hacerse cargo de la coordinación y preparación de este número. Gaël de Guichen es miembro del Consejo Consultivo de Redacción de *Museum* y subdirector de programas especiales del Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM), de Roma. En la coordinación del presente número contó con la eficaz ayuda de Jacqueline Maggi, quien también pertenece al ICCROM. Más adelante publicamos el punto de vista de ambos sobre su trabajo. *Museum* agradece la colaboración de Gaël de Guichen y Jacqueline Maggi.

Fundada en 1948, la revista *Museum* se ha consagrado durante estas cuatro décadas a la animación de los museos de todo el mundo.

Para muchos profesionales de los museos (especialistas en conservación, colección, exhibición, educación y administración, por ejemplo) y también para un buen número de sus colaboradores (maestros, periodistas, arqueólogos, "amigos de los museos", etc.) los museos, más que un empleo, incluso más que una vocación, son un estilo de vida absorbente y enriquecedor. Constituyen una fuente de emoción, de frustraciones, de reflexión y de esperanzas, concentrando una amplia variedad de ideas y sentimientos.

Para celebrar los cuarenta años de *Museum* hemos seleccionado veinte fotografías publicadas en distintas fechas y que reflejan —por lo menos— algunos de los múltiples rostros de los museos.

Como es natural, los museos precursores han permanecido en la mira de los especialistas y del público en general durante todos estos años, provocando tanto su entusiasmo como sus críticas. Puesto que, como lo decíamos más arriba, nos hemos propuesto celebrar este aniversario de manera "reflexiva" —y por lo tanto equilibrada—, nos parece necesario mirar más allá de lo que es inmediato y evidente, para descubrir lo que pasa desapercibido o lo que se ha olvidado.

Un dictador de América del Sur erigió en los años cincuenta un muro de varios kilómetros a lo largo de la carretera que llevaba del aeropuerto a la ciudad, para que los visitantes no viesen los barrios míseros y sórdidos que se escondían detrás.

¿Existe acaso una dicotomía similar en el mundo de los museos?

A nadie se le ocurriría criticar los grandes museos que, instalados en lujosos edificios, albergan magníficas colecciones permanentes, organizan espectaculares muestras temporales y están siempre atestados de visitantes. Por otro lado, la mayoría de los museófilos aplaude la propagación de los museos locales, de dimensiones reducidas, donde las fronteras que separan al personal del público tienden a desaparecer dando lugar, a menudo, a un alegre esfuerzo colectivo.

Aunque estos éxitos nos confortan, no podemos menos que preguntarnos si, tal como el muro del dictador (aunque sin hacerlo adrede), esos mismos éxitos no ocultan —o al menos no disimulan— situaciones más graves, tales como el estancamiento, e incluso el retroceso que padecen algunos museos. Para cambiar de metáfora, ¿qué se descubre cuando se abandonan los oasis floridos para adentrarse en terrenos poco conocidos?

La redacción de *Museum* recibe permanentemente numerosas cartas, publicaciones y otras fuentes de información que dan cuenta de los infortunios que

Encuentros ilustres.



© The Art Institute of Chicago (Estados Unidos de América).



© Laboratoire de Recherches des Musées de France.



© *Le Figaro* (Francia).

Los rostros de los museos:

se ciernen sobre el mundo de los museos. Parecería, incluso, que se está produciendo algo parecido a la desertificación. Es cierto que la información que nos llega se refiere a casos aislados, de los que no sería justo sacar conclusiones precipitadas o generales. No obstante, nos puede hacer reflexionar e incitarnos a conocer mejor la situación global real.

Tomemos algunos de los casos que han sido señalados a *Museum* en la últimas semanas:

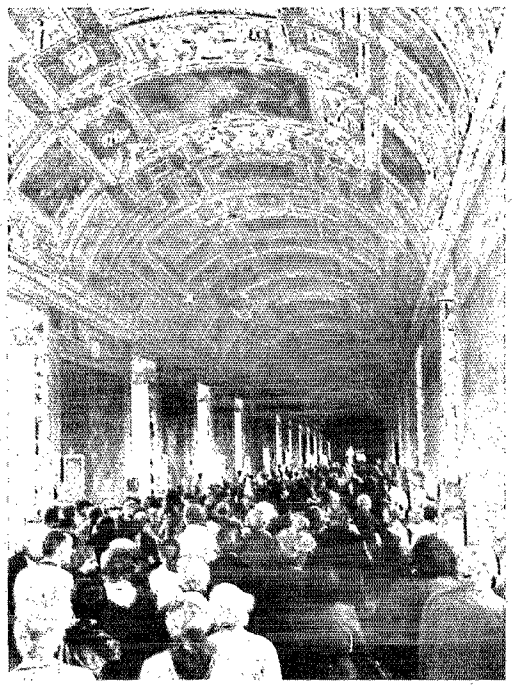
- Recientemente estalló un escándalo en un país de Europa central cuando, a mediados del invierno, los periódicos revelaron que en un importante museo se había suprimido la calefacción por falta de dinero.
- En un museo de arte moderno de un país del sur de Europa también se suprimió la calefacción durante los meses más fríos del año. Pero el escándalo acabó en destrucción, ya que, al restablecerse la calefacción tras una protesta pública, la intensidad y la rapidez con que se hizo provocó la formación de grietas en cuadros de inestimable valor.
- Hasta hace poco, cuando se reparó el tejado, los guardianes de un museo de América del Norte debían apresurarse a descolgar los cuadros cada vez que llovía copiosamente con el fin de evitar los estragos del agua que chorreaba literalmente por las paredes.

Se trata hasta aquí de tres museos que se encuentran en países altamente industrializados, con una renta per cápita de unos diez mil dólares anuales. ¿Qué puede ocurrir en los países en desarrollo?

Una vez más, los datos son fragmentarios y no permiten forjarse una idea completa. Sin embargo...

- En un país de Asia no se ha inaugurado todavía un museo de etnología construido en 1963, y que cuenta con una colección compuesta por ocho mil objetos, debido (según el informe oficial) a la falta de personal

Los visitantes observan, entienden y participan.



© Director general de los Museos del Vaticano



© Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas (Bélgica).



© Politekhnitchesky Muzei, Moscú (URSS).



© Cleveland Museum of Art, Cleveland (Estados Unidos de América).

calificado, de un laboratorio equipado, de un vehículo para los trabajos sobre el terreno, de un grabador y de una cámara de cine.

- En un país vecino del anterior, que las Naciones Unidas han clasificado entre los "menos desarrollados" dado que su renta per cápita es de sólo doscientos treinta dólares anuales, el museo nacional tuvo que cerrar estoicamente sus puertas al encontrarse en la imposibilidad de pagar el sueldo del guardián.
- El museo nacional de uno de los países africanos menos desarrollados cuenta con una sola sala abierta al público porque carece de un sistema de seguridad. El gobierno donó recientemente setenta mil dólares para que se construyera una barrera de protección, pero aún carece de un sistema de seguridad en las puertas y ventanas, que costaría veinticinco mil dólares, es decir, menos de lo que se gasta mensualmente en cualquier museo europeo por concepto de relaciones públicas.
- A pesar de nuestra obstinación, fue imposible conseguir un artículo de autor africano sobre el tema central de este número. Ante nuestros insistentes pedidos, el conservador de un museo nacional de África envió un telegrama explicando que no podía enviar una colaboración "dado que la realidad de nuestro museo es totalmente desoladora stop en un artículo destinado a celebrar el aniversario de museum no tendrían que figurar datos tan negativos stop sin embargo hemos emprendido una reorganización total, que nos deja prever un futuro más brillante stop".

Nuestro mayor deseo es que no sea preciso esperar cuarenta años más antes de que *Museum* pueda hacerse eco de la materialización de esos brillantes proyectos.

A.G.

[Texto original en inglés]

Los museos conservan



© Laboratoire de Recherches des Musées de France.

Recolección de artefactos

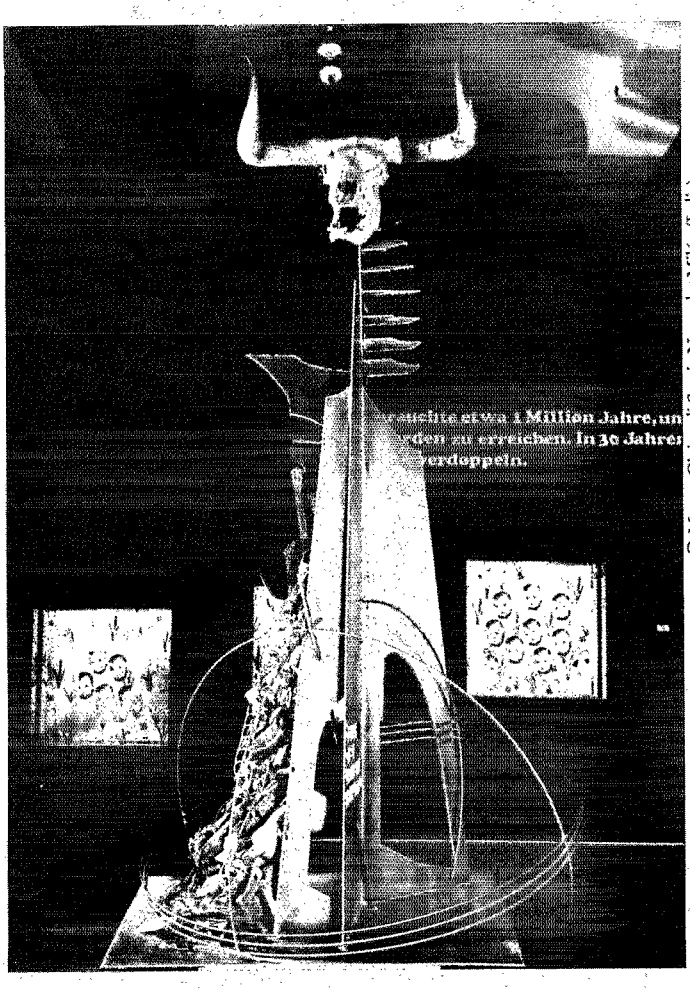
(y de dinero).



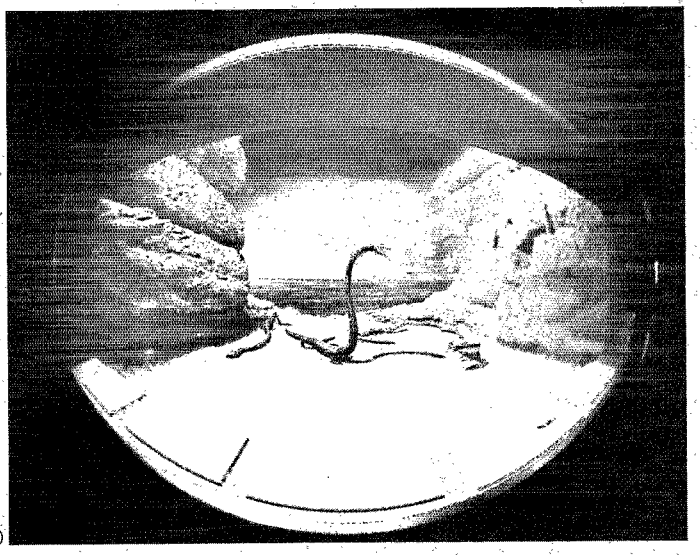
© R. F. Marx.



© Ghana Museums and Monuments Library (Ghana).

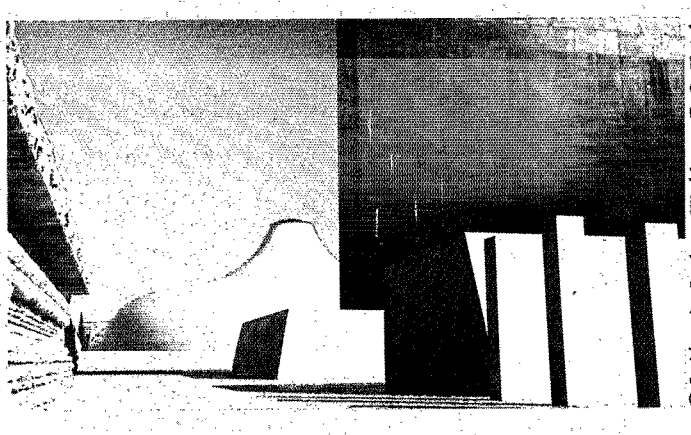


© Natur-Museum, Senckenberg (República Federal de Alemania).



© Museo Civico di Storia Naturale, Milán (Italia).

. . . y exhiben.

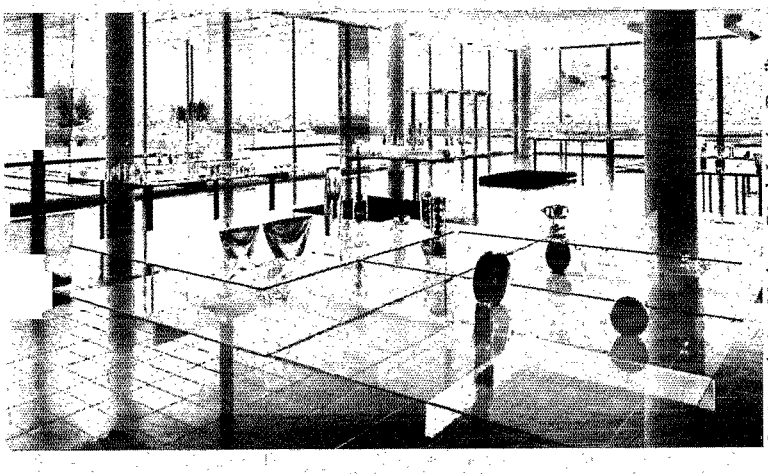


© R. M. Kueller.



© Smithsonian Institute, Washington D.C. (Estados Unidos de América).

Los museos son también arquitectura. . .



© Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro (Brasil).



© Unesco.

cuarenta años de *Museum* en veinte fotografías

Los rostros de los museos:



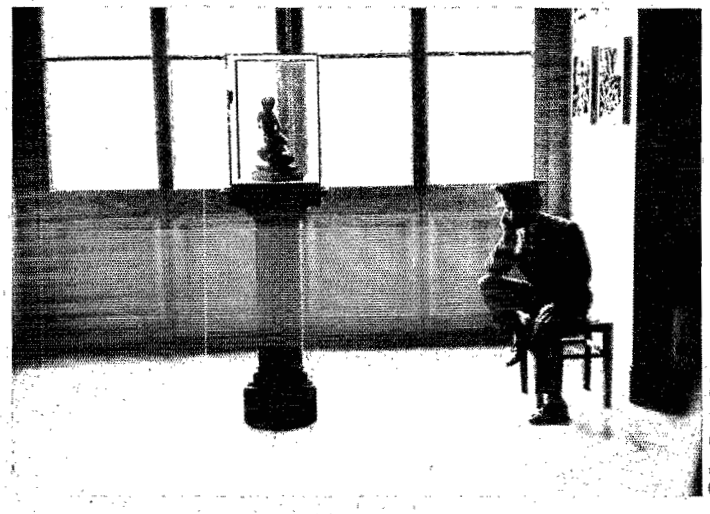
© Unesco/Michel Claude.



© Cleveland Museum of Art, Cleveland (Estados Unidos de América).

Y usted qué opina?

. . . y guardianes.



© Ian Berry/Magnum.

LOS GRANDES MUSEOS PRECURSORES, CUATRO DÉCADAS MÀS TARDE

Introducción

¿Tenemos la suficiente madurez como para formular una autocrítica?

Gaël de Guichen y Jacqueline Maggi

Gaël de Guichen dirigió entre 1968 y 1969 los estudios relativos a la conservación de la cueva de Lascaux (Francia). Desde entonces, trabaja como asistente de formación científica en el ICCROM, donde también desempeña el cargo de asistente del director, concentrando su labor en la conservación preventiva. Ha impartido cursos de capacitación sobre este tema en más de treinta y dos países.

Jacqueline Maggi se graduó en el Instituto de Estudiantes Extranjeros de Aix-en-Provence, en Francia; obtuvo la licenciatura en bellas artes en la Universidad de Miami y la maestría en civilización francesa en la Sorbona, de París. Ocupa el cargo de directora artística de una revista nacional de Johannesburgo, en Sudáfrica. Actualmente colabora en varios proyectos de investigación del ICCROM.

"La década de los cincuenta constituirá un periodo clave en la historia de la museología debido a la reanudación de las actividades de construcción, suspendidas durante la guerra. Esta interrupción del trabajo brindó una oportunidad para examinar críticamente lo que se había realizado y para reflexionar sobre lo que habría que hacer en el futuro."

(*Museum*, Vol. IV, 1951)

Al cumplirse el cuadragésimo aniversario de la creación de *Museum*, volvemos nuestra mirada al periodo en que la museología experimentó una gran evolución. Emblema de esa época fue la creación de esta revista, que reflejó la creciente presencia de los museos en tanto que factor positivo de influencia en la sociedad y en su futuro.

Los museos, que son producto de su época, reflejan las tendencias económicas, sociales y políticas de la sociedad que los creó. El periodo de la posguerra constituyó el comienzo de una nueva era caracterizada por el estrechamiento de las relaciones internacionales —que debilitó los vínculos con la tradición—, la búsqueda de la identidad a través de la propia comunidad, y un sentimiento generalizado de optimismo producido por la perspectiva de un mundo nuevo y mejor y por la fe en la tecnología.

En el ámbito de los museos, estos fenómenos se tradujeron en una ampliación de sus temáticas, que pasaron a abarcar las ciencias y la industria; una mayor variedad de públicos cuyas necesidades se atendían mejor —aunque se mantuvo el centro de interés en las colecciones—, y la creación de numerosos museos. Una vez establecidos los objetivos fundamentales, la arquitectura moderna debía captar este impulso y darle forma y sustancia.

El cometido del presente número

En este número, en cuya preparación se procuró adoptar una actitud a la vez informativa y constructiva, *Museum* se propone examinar dichos objetivos, determinar si fueron alcanzados y permitir que los lectores se beneficien de los errores y de las soluciones que este análisis revele.

Para lograr este cometido se seleccionaron varios museos, representantivos del periodo estudiado. Siempre que fue posible, la selección se hizo sobre la base de los siguientes criterios:

Los museos seleccionados debían contar con edificios modernos, construidos especialmente para ese fin, y debían tener entre veinte y cuarenta años de antigüedad. No se tomaron en consideración los museos instalados en edificios antiguos.

La selección de museos se debía ajustar a una distribución geográfica equitativa.

Las colecciones de los museos seleccionados debían ser de distinta índole (etnográficas, arqueológicas, pictóricas, especializadas y mixtas).

Todos los museos seleccionados debían haber sido objeto, como mínimo, de un artículo publicado en *Museum*, al que los lectores pudiesen remitirse si lo considerasen necesario.

Se solicitó a los autores de los artículos que analizaran los museos de manera objetiva y que examinaran concretamente el edificio, el público, la colección y el personal de cada uno de ellos.

Basándonos en el contenido de los textos presentados en este número y en la documentación consultada, procuramos resumir las distintas tendencias para arrojar luz sobre los siguientes aspectos:

¿Cúales eran los objetivos de los museos creados durante este periodo y en qué medida fueron alcanzados?

¿Qué problemas surgen cuando se examina la evolución de cada uno de los aspectos de esos museos?

¿Será posible crear museos adecuados en el futuro?

Cuando se les pidió que analizaran los objetivos de los museos seleccionados, los autores de los artículos se refirieron, por lo general, a finalidades de carácter filosófico, tales como el deseo de crear un centro de intercambio cultural y de comunicación, la reafirmación de la identidad cultural o la necesidad de integrar el museo en su entorno.

Esos objetivos parecen haberse alcanzado. Sin embargo, en algunos casos, tal como se verá más adelante, los errores arquitectónicos contrarrestaron tales logros.

El lapso transcurrido entre la concepción y la realización del edificio fue tan largo en algunos casos que los objetivos iniciales se habían modificado o, incluso, abandonado, lo cual dio como resultado museos que ya no correspondían a las necesidades originales, fueran éstas de orden filosófico o práctico. En otros casos, la calidad de la construcción del edificio no estuvo a la altura de su concepción, revelando un excesivo optimismo y la incapacidad de convertir una idea en una realidad material.

Como declaró recientemente Emile Biasini, primer presidente del organismo que tiene a su cargo el proyecto del Gran Louvre, "la arquitectura no debe ser espectacular, sino útil."[1] Pero, a juzgar por el diseño de los edificios de los museos construidos durante dicho periodo, en la posguerra la forma prevalecía sobre la función. El deseo de ilustrar la arquitectura moderna sin tener en cuenta en lo más mínimo las exigencias prácticas de los museos planteó numerosos problemas. Las inundaciones e infiltraciones de agua, la contaminación interna, la errónea y/o exigua distribución del espacio, la iluminación natural desacertada, la ausencia de previsiones en materia de crecimiento y la indiferencia por los costos inmediatos o futuros de mantenimiento son solamente algunos de los males que padecieron esos museos. Por ejemplo, la instalación de un sistema de aire acondicionado, considerado como la culminación de los sueños del director de uno de los museos, se convirtió rápidamente en una pesadilla porque causaba estragos y destruía las colecciones.

La voluntad de integrar armoniosamente las construcciones en su entorno también acarreó complicaciones. Los techos bajos o planos adoptados para que se adecuaran a las exigencias impuestas por los edificios o el paisaje circundantes originaron infiltraciones de lluvia y redujeron el espacio de exposición. La utilización generalizada de claraboyas tuvo por resultado una iluminación insuficiente en algunos casos o excesiva en otros.

Así, los perjuicios causados por una arquitectura defectuosa afectaron a casi todas las secciones principales de los museos y los esfuerzos realizados para corregir tales errores restaron eficacia al museo como centro de trabajo.

Los museos dependientes del Estado mantienen un sistema rígido de contratación del personal que impide, por ejemplo, el recurso a técnicos calificados y de formación especializada. A su vez, los museos privados tropiezan con dificultades para equilibrar su presupuesto, lo cual ha tendido a reducir su autonomía.

La evolución de las colecciones permanentes ha sido, por lo general, sana. El problema esencial ha radicado en la escasez de espacio para exponer y almacenar, por no haberse previsto el incremento cuantitativo de las colecciones. Ello se explica, en parte, por los múltiples descubrimientos arqueológicos que han hecho aumentar el número de objetos expuestos. No obstante, este error de cálculo —a menudo grave— apenas si fue tenido en cuenta por los arquitectos, que a veces parecen olvidar que los museos también albergan una colección.

Factores positivos y negativos

El público ha mantenido una relación satisfactoria con los museos considerados, pero la insuficiencia del personal encargado de las relaciones públicas ha limitado su éxito. Resulta interesante comparar el espacio que se ha asignado en el pasado a las exposiciones temporales con el que se les concede en los proyectos de ampliación o de renovación. En algunos casos parece manifestarse un cambio en los gustos del público: su atención, aparentemente, está orientándose hacia las colecciones permanentes.

Para efectuar esta evaluación del pasado relativamente reciente de la museología, los expertos contemporáneos han tenido que detenerse a reflexionar. Las observaciones y las actitudes de quienes han analizado los museos nos obligan a preguntarnos si tenemos realmente la suficiente madurez como para formular y aceptar una autocrítica.

Aunque se reconozca la utilidad de analizar los factores positivos de cualquier crítica, la resistencia a estudiar los aspectos negativos, la tendencia a explayarse sobre conceptos vagos en lugar de concentrarse en los hechos y la renuencia a informar a los lectores sobre el incorrecto funcionamiento de los museos también son reales (en particular, en el caso de los artículos que encargamos a ciertos responsables de museos y que nunca nos fueron enviados). En varios casos debimos instar a los autores a que proporcionaran información basada en estadísticas concretas. En tal sentido, el ejemplo de admirable precisión y franqueza de Rosanna Maggio Serra merece una mención especial.

Ya es hora de renunciar al optimismo de la posguerra y de determinar y afrontar los problemas reales que afectan al almacenamiento, la exposición y la conservación eficaz de los objetos de los museos; a la gestión y la actuación satisfactoria del personal; al correcto mantenimiento de los edificios, teniendo en cuenta los costos presentes y futuros; a los edificios y su función, que han de redefinirse no ya como un marco superficial y una fuente de destrucción, sino como un incentivo para la expansión; y, por fin, al adecuado funcionamiento de los museos en su conjunto.

Los ideales que han estimulado la creatividad y el perfeccionamiento deben combinarse con un enfoque realista para dar a la museología un fundamento sano. Si el edificio mismo que simboliza esos ideales y protege los insustituibles objetos de nuestro patrimonio es inestable, ¿qué puede esperarse del futuro?

Para concluir, en la elaboración de previsiones realistas de cara al futuro será necesaria una seria evaluación de todos estos factores. La madurez supone la asimilación y el aprovechamiento de la experiencia. El pasado debe servir de base para el progreso. Solamente reconociendo y aceptando nuestros errores podremos lograr que la museología supere el riesgo de estancamiento y, también, que prospere y se convierta en un medio eficaz de comunicación, estímulo y descubrimiento. ■

[Texto original en francés]

1. *Le Figaro*, 25/26 de marzo de 1989.

El Museo Nacional de Nueva Delhi: logros y problemas

Om Prakash Agrawal

Om Prakash Agrawal ha trabajado durante más de treinta años como conservador, primero en el Archaeological Survey of India y luego en el Laboratorio de Conservación del Museo Nacional de Nueva Delhi, del que fue nombrado jefe en 1967. Desde 1976 ocupa el cargo de jefe del Laboratorio Nacional de Investigaciones sobre Conservación de los Bienes Culturales de Lucknow. Desde 1981 preside la Asociación de Museos de India y la Asociación India de Estudios sobre Conservación. Es autor de varios artículos y publicaciones y dirige el *Journal of India Museums* y *The Conservation of Cultural Property in India*. Es miembro del Comité Consultivo de Redacción de *Museum*.

Cuesta creer que Nueva Delhi, que fue la capital de la India durante tanto tiempo, no tuviera un museo digno de tal función antes de 1949. En esa fecha se creó el Museo Nacional con una exposición que se instaló en algunas de las salas del Palacio Rashtrapati. Los objetos de arte indio reunidos en esa ocasión constituyeron el núcleo de la colección del Museo Nacional, que en la actualidad comprende más de doscientas mil piezas. En 1958 se transfirió al Museo Nacional la totalidad de la colección de objetos de Asia central reunida por Sir Aurel Stein. El Archaeological Survey of India le cedió además su colección de antigüedades del Valle del Indo. Hoy puede afirmarse que este museo no sólo es uno de los más importantes de la India, sino de toda Asia.

Después de 1947, fecha de la independencia, algunos especialistas y arqueólogos propusieron la creación de un Museo Nacional de la India y lograron que el gobierno lo creara. No es fácil determinar cúales fueron los objetivos iniciales de este museo nacional pero uno de ellos fue, sin duda, la reconstrucción nacional mediante el fomento de la educación y la cultura. En el primer número del *Journal of Indian Museums* (1945), Moti Chandra declaraba: "En la elaboración de este programa global de educación general, que prevé una adecuada preparación de la mente y el cuerpo, debería incluirse una séptima sección, destinada a la educación cultural de nuestro pueblo, que sólo los museos organizados sobre bases científicas nos podrán proporcionar."

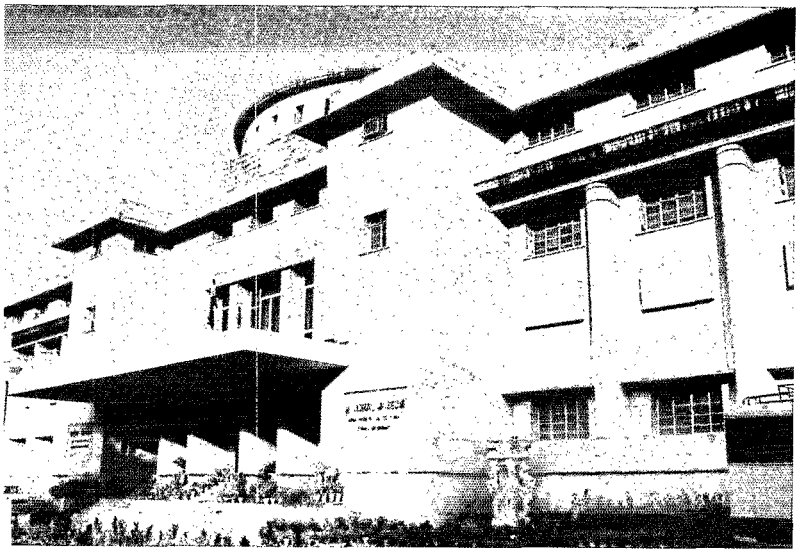
En 1960, los objetos fueron trasladados a un edificio construido especialmente para el museo, lo que le permitió desarrollar otros programas además de las exposiciones. En sus etapas iniciales contó con la colaboración de historiadores del arte y museólogos que, gracias a sus conocimientos artísticos, seleccionaron las mejores piezas para las colecciones. Ese mismo año, el nombramiento de Grace Morley en el cargo de directora del Museo Nacional añadió una nueva dimensión a su evolución y sus programas. Fue a su llegada que se inició el Movimiento de Museos para la Educación en India. ¿Cúales son los resultados de ese movimiento?

Para lograr la participación de niños y jóvenes se mandó una circular a las escuelas primarias y secundarias invitándolas a enviar a sus alumnos al museo. También se establecieron contactos con los maestros y profesores para familiarizarlos con la institución. Pero estas iniciativas no tuvieron gran éxito. Recientemente se organizaron charlas a cargo de los conservadores y el personal técnico, a horas fijas, pero al descubrir que no despertaban un gran interés en el público se dejaron de lado.

Actualmente, el Museo Nacional organiza un curso de apreciación artística en el que eminentes especialistas en historia del arte dictan conferencias y sugieren maneras de mirar los objetos artísticos. El curso ha tenido gran éxito, pero su repercusión se limita a un público selecto. Al margen de estas actividades, todavía se carece de un programa educativo bien concebido. La comunicación con el público sigue siendo un problema pues, aparentemente, no se acuerda una debida importancia a las necesidades del público en general, en función de sus diferentes niveles de comprensión. La mayoría de la población carece de las referencias intelectuales necesarias para comprender las diferentes escuelas artísticas y los periodos a que corresponde un determinado objeto de arte, y tal vez se interesa más por la anécdota con la que se relaciona un objeto artístico que por su contenido.

El público infantil es muy numeroso, pero los niños son conducidos en fila a

Museum (Unesco, París), n.° 163 (vol. XLI, n.° 3, 1989).



El imponente edificio del Museo Nacional de Nueva Delhi.

El laboratorio de conservación del Museo Nacional.



El conducto de aire acondicionado en medio de la sala, una adición que la dividió en dos.

Todas las fotografías han sido amablemente facilitadas por el autor

través de las galerías y sólo de vez en cuando se detienen un instante ante una vitrina. Aún no se ha establecido un nexo fructuoso entre las visitas al museo y los programas de estudio. El museo alienta a los estudiantes a trabajar en las galerías, a dibujar o estudiar los objetos y, si bien los estudiantes de arte así lo hacen, no es fácil decir si su presencia es fruto de una iniciativa personal o de una obligación académica.

Aunque se ha reconocido la necesidad de comunicar, la preservación del patrimonio cultural fue el objetivo predominante de los fundadores del museo.

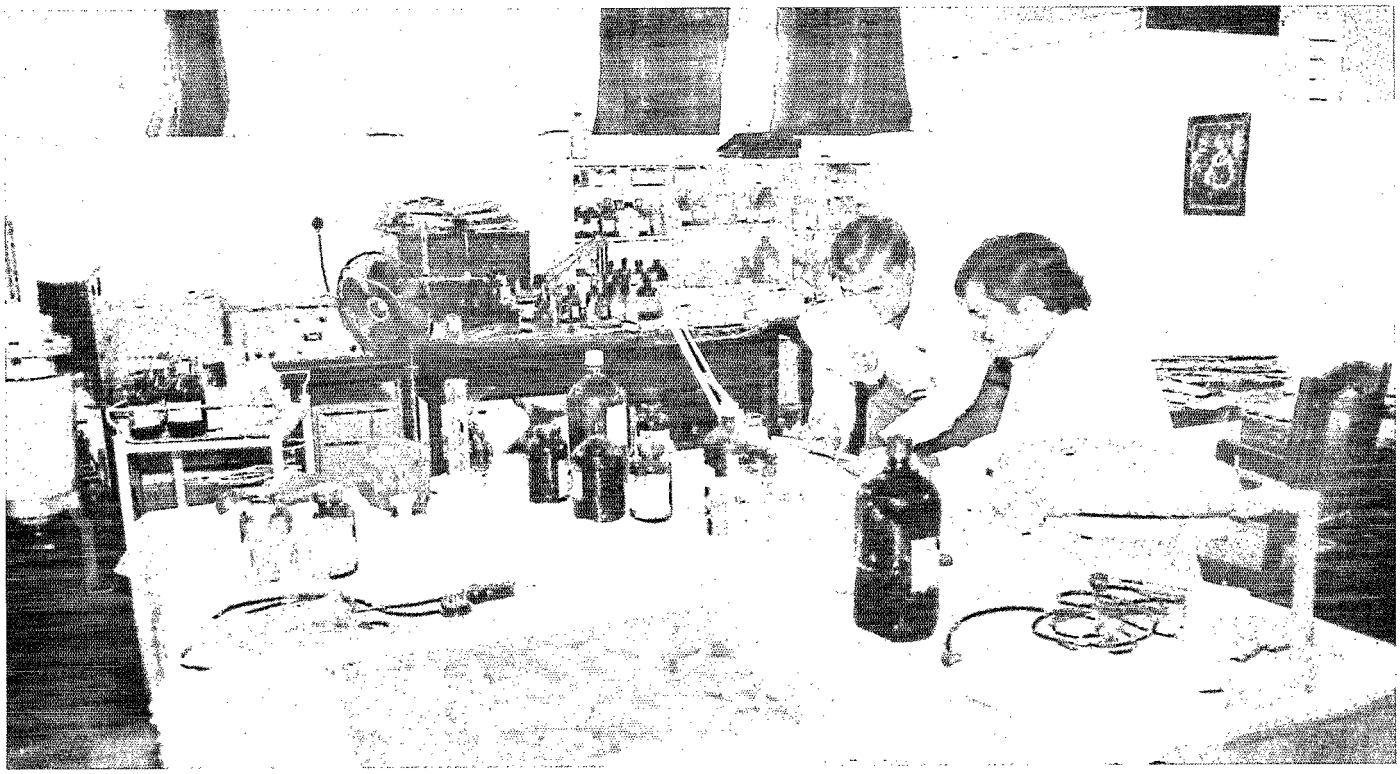
La distribución del espacio en el edificio

La institución posee un precioso e imponente edificio. Para el exterior se recurrió a materiales tradicionales, como la arenisca roja y amarilla, que se empleaban con frecuencia en las construcciones del periodo mogol y de la antigua India. En alguna medida, el edificio responde a las necesidades del museo ya que no falta espacio para las exposiciones. Las salas son amplias y se pueden subdividir en galerías más pequeñas. En cuanto a la distribución del espacio, un cincuenta por ciento está destinado a exposiciones, un diez por ciento a laboratorio, un veinte por ciento a las tareas administrativas y un veinte por ciento a los talleres de carpintería, etc.

Sin embargo, ciertas carencias manifiestas han limitado el impacto total del edificio. Recuerdo las proezas que debieron realizar el director y los miembros del personal para ubicar los distintos servicios y para paliar la insuficiencia de fondos que agravaba la situación. El edificio previsto por el arquitecto no se construyó de una sola vez. Se debía construir en un mínimo de cuatro etapas. En la primera sólo se construyó poco más de la mitad de la superficie total. Como resultado, no había espacio para algunos servicios esenciales, que tendrían que haber existido desde el comienzo, y para los que hubo que encontrar soluciones alternas. Por ejemplo, el personal administrativo disponía de muy poca área y fue necesario crear oficinas con tabiques de madera en los corredores para el director y los conservadores.

En esa primera fase tampoco se disponía de espacio para el laboratorio de conservación, pero como resultaba indispensable, hubo que alojarlo en una sala que tenía otro destino. Recuerdo que cuando se empezó a distribuir el espacio se pensó en ubicarlo en el sótano, lo que hubiera sido de deplorar. Cuando aumentaron las actividades del laboratorio, se debió sacrificar la cafetería.

El Museo Nacional posee suficientes áreas de almacenamiento para sus colecciones en reserva. Los lugares destinados a conservar pintura, telas, objetos procedentes de Asia central, piezas de artes



decorativas y objetos etnológicos fueron cuidadosamente diseñados. Por fortuna, esos depósitos se instalaron en cuanto el museo se trasladó a su nuevo edificio en 1960, y han permitido conservar las colecciones en buen estado.

El diseño de las galerías de exposición siempre fue objeto de debates acalorados. La arquitecta y diseñadora Smita J. Baxi, primera conservadora de exposiciones del Museo Nacional, que más tarde ocupó el cargo de directora del Museo Nacional de Artesanía y que ahora se ha retirado, evocó en cierta ocasión algunos de los problemas planteados por el diseño arquitectónico de las salas de exposición diciendo: "Las ventanas, demasiado bajas, hacían perder una gran cantidad del espacio disponible en las paredes. Además, estaban distribuidas en forma irregular, es decir, que podía haber una ventana en un entrepaño y luego dos entrepaños sin ventana, y luego otra ventana más, etc., lo que también dificultaba la organización de las exposiciones [...] La decisión de condenar las ventanas implicaba, naturalmente, la utilización de luz artificial en algunas galerías, tal como en la galería de bronces. En la galería de esculturas Gandhara, carente de ventanas, se requería una iluminación artificial permanente. En estas circunstancias, los frecuentes corte de electricidad dejaban la galería totalmente a oscuras." Este último problema no ha encontrado aún una solución satisfactoria; existe actualmente un sistema de emergencia, pero sólo alcanza para la iluminación general y no permite iluminar en detalle los objetos expuestos.

Por recomendación de los expertos, en la galería de bronces se instalaron focos eléctricos. Se los fijó dirigidos hacia las paredes, con la consiguiente restricción en cuanto a la ubicación de los objetos. En otras galerías se habían instalado lámparas colgantes, de un diseño antiestético. Más tarde se decidió construir una serie de tragaluces para contar con luz indirecta.

El aire acondicionado, la conservación, las publicaciones

En el diseño original, el arquitecto no previó la instalación de un sistema de aire acondicionado, porque ignoraba que fuera necesario y porque tampoco consultó a los conservadores del museo que iba a construir. En 1972, cuando se aprobó esa instalación, los ingenieros pensaron en un primer momento que sólo se necesitaría durante el día; por fortuna cambiaron de idea cuando consultaron a los conservadores. Cuando, por fin, se tomó la decisión de instalar el sistema de acondicionamiento del aire en alguna galerías, fue necesario fijar las canalizaciones en el cielo raso de las salas, y hubo que construir columnas para sostenerlas. La sala de exposición quedó dividida y, así, donde se había previsto una gran sala, surgieron dos galerías estrechas que ofrecen menos flexibilidad para las exposiciones. Además, también fue necesario colocar los equipos eléctrico y de aire acondicionado dentro de las salas, con lo que se volvió a perder espacio para exposiciones.

Desde el punto de vista de la circulación también surgieron problemas ya que cada piso cuenta con un acceso único a todas las galerías. Los visitantes se ven obligados a volver sobre sus pasos y atravesar nuevamente todas las galerías para salir. El diseño del edificio no permite introducir modificaciones sustanciales en este aspecto.

Un defecto de la localización del museo consiste en que fue construido muy cerca de la calle, sin dejar siquiera retiro para el estacionamiento entre el frente y la calzada. Los visitantes y los empleados del museo deben estacionar sus vehículos en la calle. Este problema sólo se descubrió cuando se comenzó a utilizar el edificio.

Tampoco se previó un espacio interno para preparar las exposiciones. El museo tropieza con grandes dificultades cuando debe enviar exposiciones a otras regiones del país, lo que sucede con frecuencia ya que es la principal institución de la India. En ese caso, el embalaje se efectúa en la rotonda, a la vista de los visitantes. A veces se coloca un tabique provisorio para impedir que quede a la vista.



Un grupo de visitantes escolares.

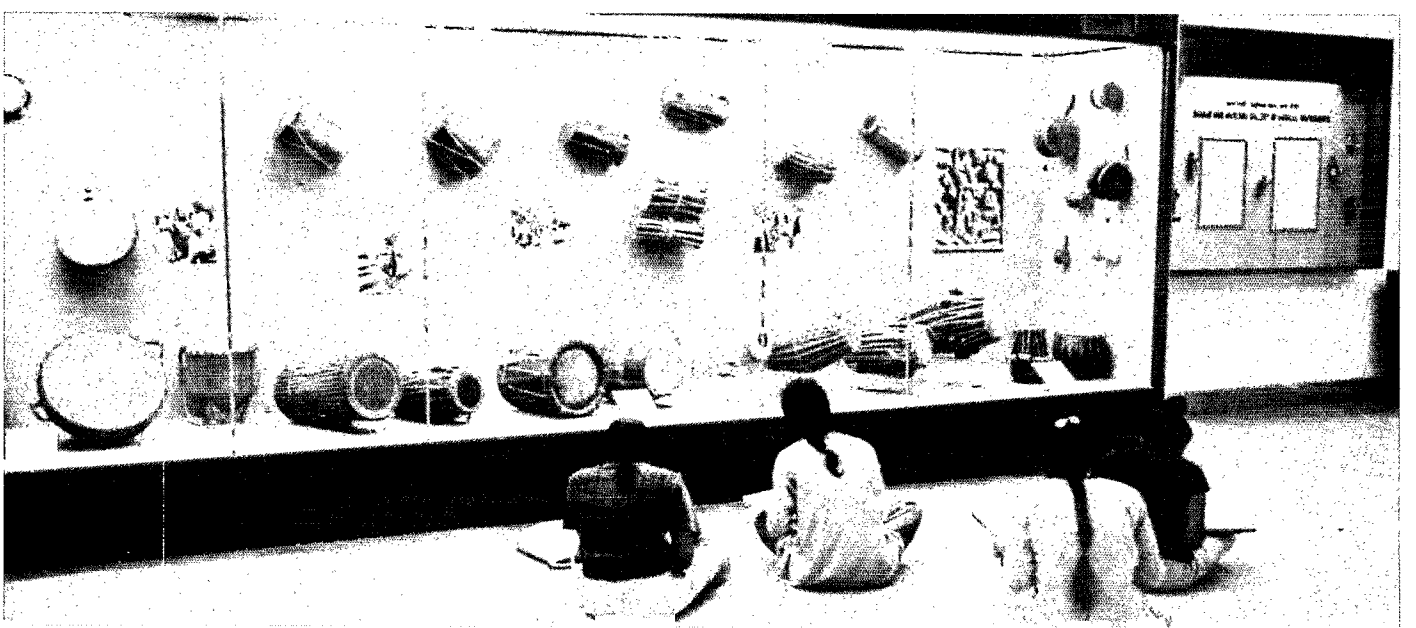
En materia de conservación, el museo cumple sus funciones con eficacia. Tiene un excelente laboratorio de conservación, con personal bien formado, que dispone de buenos equipos y de sólidos conocimientos técnicos y que atiende tanto a las necesidades del propio Museo Nacional, como de otras instituciones.

El Museo Nacional cuenta con un activo programa editorial que incluye varias publicaciones prestigiosas. Lamentablemente, no existen publicaciones simples destinadas al público general. La pequeña guía del museo, publicada hace más de veinte años, está siendo objeto de una nueva edición actualizada. Se ha previsto la publicación de los catálogos de algunas colecciones importantes pero, hasta ahora, todavía no se ha editado ninguno. Por el momento, se han preparado unas hojas informativas en un lenguaje sencillo y claro sobre algunas de las galerías más importantes, práctica que debería generalizarse a todas las demás.

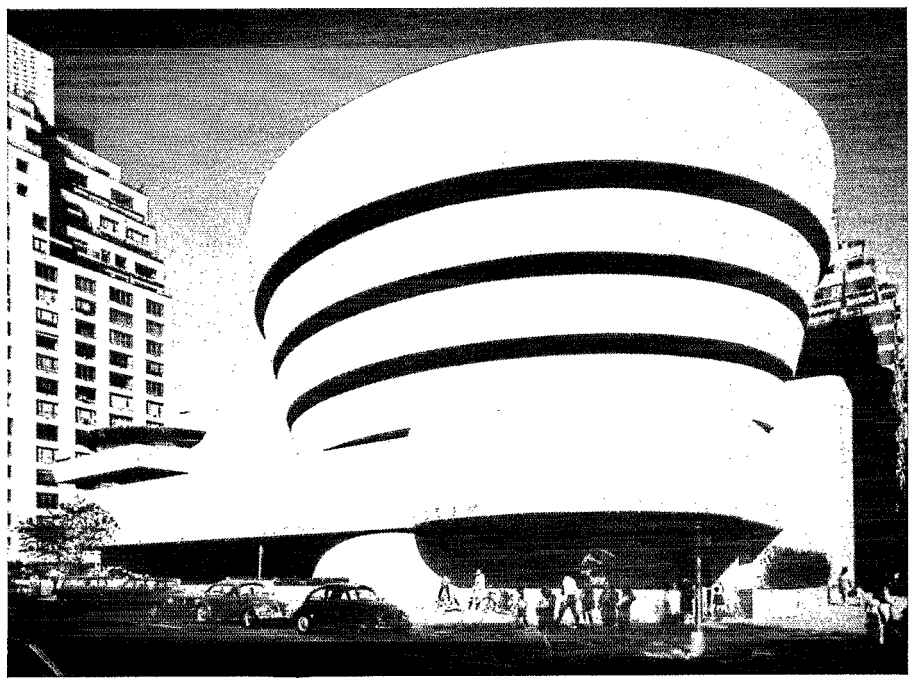
Para concluir, cabe decir que el Museo Nacional ha alcanzado muchos logros, pero que debe seguir trabajando para cumplir con su objetivo principal: colaborar en la reconstrucción nacional mediante la comunicación con el público. Esta es una tarea difícil, sobre todo en un museo de arte y arqueología, pero que se ha realizado en otros museos recurriendo a innovaciones tales como la producción de equipos especiales para niños y de programas para estudiantes, publicando material destinado al público en general y organizando exposiciones de manera que se establezca una auténtica comunicación con el público. A mi juicio, estos objetivos están al alcance del Museo Nacional. ■

[Texto original en inglés]

Estudiantes de bellas artes trabajando en el Museo Nacional: ¿por iniciativa personal o por obligación académica?



El populismo responsable del Guggenheim de Nueva York



Robert E. Mates.

Vista del exterior del Museo Solomon R. Guggenheim, situado en el número 1071 de la Quinta Avenida en Nueva York (1959).

Thomas M. Messer

Thomas M. Messer dirigió el Museo Solomon R. Guggenheim de 1961 a 1988. A partir de 1980 desempeñó simultáneamente el cargo de director de la Fundación Peggy Guggenheim, que administra las dos instituciones. En su calidad de miembro del Consejo de Administración de la Fundación sigue vinculado con el Museo Solomon R. Guggenheim.

No es fácil reseñar los objetivos del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York —más conocido como "el Guggenheim"—, ya que no sólo evolucionaron con el correr del tiempo, sino que experimentaron en ocasiones cambios radicales. Las metas y objetivos del museo —que ha cumplido cincuenta años de existencia— nunca se definieron realmente de forma clara, e incluso fueron interpretados de muy distintas maneras por diferentes personas. La baronesa Hilla Rebay, meritoria fundadora y directora del Museo de Pintura no Figurativa (antecesor del actual Solomon R. Guggenheim), tenía del mismo una idea casi religiosa, con visos decididamente espirituales; lo concebía como un templo habitado por las musas en el que se otorgaría primacía a la pintura abstracta. El entusiasmo con que la baronesa (quien fue la primera directora del Guggenheim) acogió en un principio los planos de Frank Lloyd Wright para el museo se basaba en una afinidad espiritual con el arquitecto, a pesar de que este último en ningún momento ocultó sus prioridades, que supeditaban implacablemente las funciones utilitarias del edificio a una concepción arquitectónica de lo sublime. Aunque la adecuación del programa de Wright a las necesidades prácticas fue siempre problemática, era congruente con la idea de construir un monumento para honrar la memoria del fundador de la institución. Por otra

Museum (Unesco, París), n.º 163 (vol. XLI, n.º 3, 1989).



Cortesía de Hope Associates, Corp., Nueva York.

parte, esa idea, en cuya realización desempeñó un papel esencial el genio del arquitecto estadounidense, no era incompatible con las elevadas miras de Hilla Rebay, para quien las obras maestras bidimensionales —aunque no así la escultura— debían llenar y adornar espacios cuidadosamente separados de la ruidosa vulgaridad del mundo circundante.

A la muerte de Solomon R. Guggenheim, en 1949, y al abandonar poco después su cargo Hilla Rebay, se estimó que había llegado el momento de reevaluar las orientaciones esenciales del museo. En efecto, la reestructuración se inició acto seguido, con el nombramiento de mi predecesor, James Johnson Sweeney, quien obtuvo la autorización del Consejo de Administración para desechar el dogma no figurativo y rebautizar el museo en consecuencia. Liberado así de las trabas estilísticas, el Guggenheim asumió la función que le correspondía como museo de pintura y escultura modernas. Los planos de Wright, por ese entonces ya muy avanzados, fueron examinados por un director profesional cuyo dinámico programa de actividades requería instalaciones que no se habían previsto originalmente. Era inevitable que el arquitecto y el director entraran en conflicto, y su confrontación pronto cobró proporciones considerables. A menudo trivial, esa disputa encubría diferencias esenciales sobre el carácter de la institución, a cuyo servicio debía plegarse indudablemente la arquitectura. Se trataba nada menos que de reorientar un museo que había sobrepasado su fase embrionaria y se esforzaba por lograr el reconocimiento que se otorga a las grandes instituciones.

Huelga decir que no era posible alcanzar ese objetivo sin liberarse de las limitaciones de la orientación original, que habría encauzado la evolución del museo con arreglo al principio de distribución de los periodos por salas. Hay que señalar, sin embargo, que durante ese tiempo de transición el museo no dejó de ser elitista, tanto en el sentido positivo como en el negativo del término. La calidad siguió siendo el criterio básico de selección y programación, sin entrar en consideraciones estilísticas, como demostró claramente la célebre adquisición del *Hombre cruzado de brazos* de Cézanne. Y el museo siguió siendo "pequeño", tanto en lo que a sus dimensiones se refiere como a su popularidad, puesto que la ausencia de un edificio fácilmente identificable mantuvo ocultas muchas de las cualidades de la institución.

La situación cambió radicalmente en 1956, al terminarse la construcción del monumento de Frank Lloyd Wright, situado en la Quinta Avenida, trece años después de comenzado. El edificio guardaba cierta semejanza con el templo de las musas previsto originalmente y también con la concepción alternativa, consistente en crear un museo en memoria de Solomon R. Guggenheim. Pero tanto sus dimensiones y ubicación, como el gran volumen interior y la facilidad de acceso a los espacios en pendiente —rasgo éste que más que ningún otro caracterizaba al nuevo Guggenheim a los ojos de los visitantes— hacían patente su carácter deci-

didamente público, su "esencia democrática". Hay que reconocer que el aristocrático y a veces arrogante arquitecto estadounidense plasmó en este caso una acendrada convicción democrática. El Guggenheim es un museo pensado para el público, que puede albergar un gran número de personas sin problemas de apiñamiento ni de visibilidad. De hecho, se trata de un edificio en el que nada puede ocultarse y en el que todas las zonas públicas son igualmente accessibles y agradables. Incluso las fases preparatorias de una exposición, que normalmente se realizan "entre bastidores", pueden presenciarse desde las rampas superiores o inferiores, ya que no se puede recurrir a puertas ni cortinas para ocultarlas.

Deliberadamente o no, el Guggenheim abandonó su pasado recoleto para asumir una actitud de populismo responsable gracias, en gran medida, al edificio que lo albergaba. Efectuar dicha transición, convertir el museo en una institución con vocación didáctica para un gran número de visitantes, fue la misión que se asignaron explícitamente el Consejo de Administración y el nuevo director una vez que el museo abrió sus puertas a un público multitudinario.

De izquierda a derecha: **Hilla Rebay, Solomon R. Guggenheim y Frank Lloyd Wright celebrando en 1943 la culminación de los planos del futuro museo.**

Problemas económicos de una gran institución

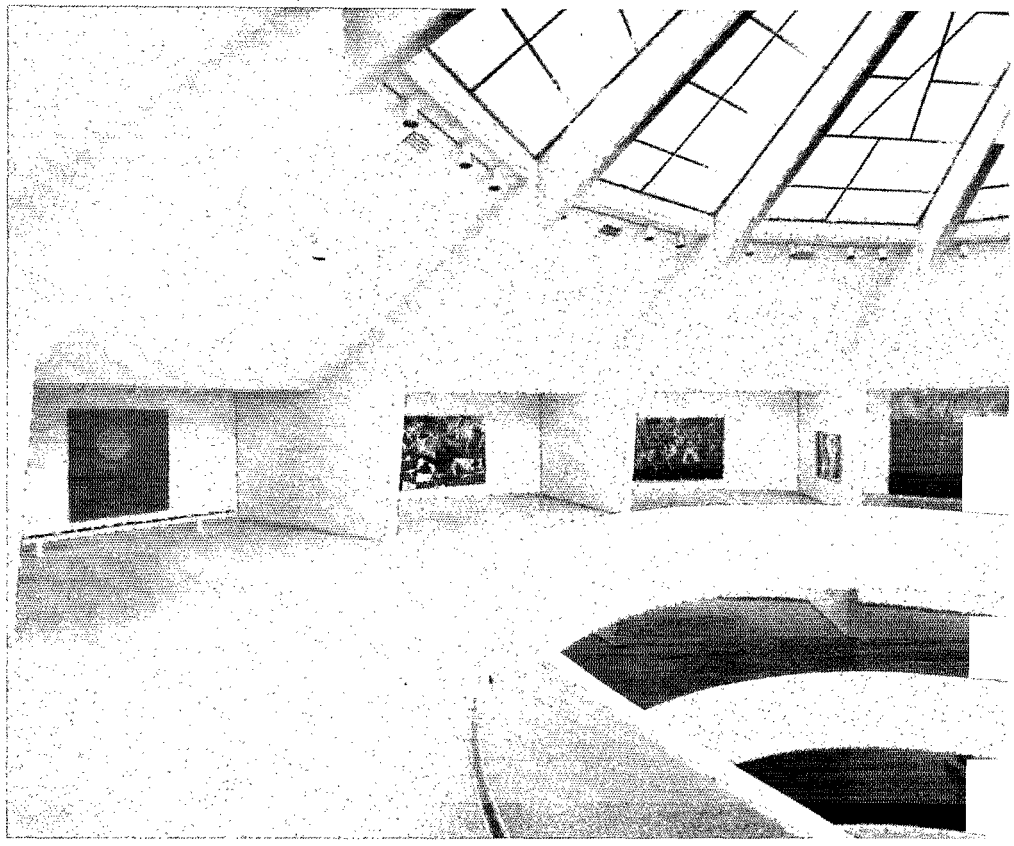
Cabe preguntarse cuál es la posición del Guggenheim medio siglo después de su creación y transcurridos treinta años de la inauguración de sus instalaciones. A mi juicio, el prestigio del que goza entre los grandes museos de arte moderno del mundo es evidente. Esto obedece, entre otras cosas, a que ha prestado servicios de forma ininterrumpida en un edificio que, pese a sus detractores, ha merecido la aceptación de los cientos de miles de personas que lo visitan cada año desde su creación.

Desde un punto de vista administrativo, el Guggenheim se ha caracterizado por la estabilidad de los miembros de su Consejo de Administración y de su personal. Buena muestra de ello es que, en sus primeros cincuenta años, sólo ha tenido cuatro presidentes y tres directores y ha contado con un eficaz equipo de curadores y especialistas técnicos que han recorrido una larga trayectoria al servicio del museo.

La situación económica resulta bastante menos halagüeña, ya que la devaluación general de sus fondos y el extraordinario aumento de los servicios y actividades han hecho cada vez más difícil mantener el equilibrio presupuestario. Hasta 1960 todas las actividades se financiaron con los fondos de la Fundación; en la actualidad, sólo una cuarta parte de las actividades anuales —que han aumentado enormemente— pueden costearse de ese modo. Como ello exige recurrir a ingresos de otro tipo y al apoyo de fuentes externas, nuestra institución, al igual que muchas otras creadas mediante donaciones en los Estados Unidos, ha perdido gran parte de su autonomía.

Aunque hasta el momento han podido sufragarse los programas de colección, exposición y publicaciones del museo, dichas actividades se han visto afectadas por las limitaciones financieras antes mencionadas. Sin embargo, los objetivos de calidad y cantidad fijados en la época en que se instaló el museo en el nuevo edificio no perdieron vigencia, según pudo comprobarse en la exposición general celebrada en 1987 con motivo del cincuentenario de la Fundación. En esa ocasión se presentó una colección considerablemente enriquecida y ampliada que abarcaba desde el impresionismo y el postimpresionismo hasta la producción artística más reciente, pasando por los albores del modernismo, y más adelante el periodo creativo de entreguerras y las corrientes que se iniciaron al término de la segunda guerra mundial. Dicho de otro modo, lo que comenzó siendo una marcada preferencia por un aspecto importante, aunque limitado, de la pintura moderna se ha convertido actualmente en una amplia panorámica de la pintura y la

David Heald.



Vista de la exposición *Cincuentenario: pintura europea de la postguerra,* celebrada en diciembre de 1987.

escultura más representativas de nuestro siglo, gracias a un conjunto de donaciones y adquisiciones cuya importancia está fuera de duda. Esto no hubiera podido lograrse de no contar con un dinámico programa de exposiciones que, con el paso del tiempo, ha proporcionado fondos para efectuar las adquisiciones necesarias. Otro factor sin el cual el Museo no hubiera podido cobrar su actual prestigio es el esfuerzo decidido y permanente de investigación de colecciones, merced al cual hoy poseemos un conjunto envidiable de publicaciones profesionales.

Para abonar con pruebas lo que podría parecer una autoalabanza, quisiera citar algunos pasajes tomados de la reseña que hizo el crítico de arte neoyorkino Hilton Kramer en el *New York Observer*, el 30 de noviembre de 1987, con ocasión de la exposición del cincuentenario de la creación del Guggenheim:

> La exposición que ha organizado Thomas M. Messer en el Museo Solomon R. Guggenheim bajo el título de *Selección conmemorativa de cincuenta años de colección* es, sin duda, una de las mejores que haya presentado ese museo. Es también una de las más extensas, por cuanto muestra al público cuatrocientas piezas procedentes de la colección permanente del Guggenheim y de la Colección Peggy Guggenheim de Venecia. A la vista de la prestigiosa lista de obras firmadas por Paul Cézanne, Pablo Picasso, Vassily Kandinsky, Piet Mondrian, Constantino Brancusi, Alexander Calder y otros nombres menos célebres, hay que concluir que ésta es la clase de exposición que han de visitar más de una vez quienes se interesan en el arte moderno [...].
>
> El alcance y la variedad de las obras incluidas son bastante más amplios que los que suelen caracterizar a las exposiciones del Guggenheim. En los viejos tiempos del Museo de Pintura no Figurativa, habría sido imposible adquirir o siquiera exhibir la *Mujer italiana* (1916) de Matisse, maravilloso cuadro que pasó a formar parte de la colección hace sólo cinco años.
>
> Las rígidas ideas acerca de la morfología del arte moderno de la Baronesa Rebay, primera directora del museo, determinaron el carácter de la colección. El talante doctrinario de Hilla Rebay supuso que Matisse, tan ineluctablemente representativo en su visión pictórica, no fuera sino uno de los muchos pintores excluidos de ese tabernáculo de la pintura no figurativa. De ahí que la tarea de sus dos sucesores haya sido liberar al Guggenheim de los criterios estéticos sectarios impuestos por Hilla Rebay y alinearlo con las principales corrientes del arte moderno [...].

Aunque se podrían citar otras opiniones coincidentes, en honor a la verdad es preciso aclarar que el dictamen de Kramer no es el que han dado otros críticos. Me refiero, sobre todo, a quienes acusan al Guggenheim de desinterés por los temas de nuestro tiempo, falta de participación en la escena contemporánea y una orientación internacional que iría en detrimento de preocupaciones más locales. Esta crítica no carece de cierto fundamento. Tampoco es algo nuevo, si se considera que ya en un número de la revista *Museum* publicado en 1972 Michael Kustow escribía:

> El Museo Guggenheim es un modelo admirable de centro de arte moderno con una buena base financiera, gran prestigio y una ubicación inmejorable en una gran ciudad. Pese a ello puede verse rebasado por los últimos acontecimientos del mundo del arte [...]. No sólo a nivel material, sino también en el plano conceptual, en el que es necesario definir lo que se entiende por una exposición.
>
> Volvamos a mirar el catálogo de las exposiciones que el propio museo considera como las más importantes de los últimos cinco años. Predominan los homenajes a artistas y la semblanzas del arte en un determinado país, presentando bajo un título general seis u ocho exposiciones individuales. La creatividad en la programación se ve ilustrada por la asociación de artistas como Picabia y Carl André, por ejemplo, pero lo que no está presente es la presión del examen de conciencia (incluso en un sentido político y social), que comenzó a contagiar el arte y los artistas a fines de los años sesenta.

El internacionalismo como artículo de fé

Como se ha visto en el panorama histórico presentado en la introducción, el Guggenheim se mantuvo desde sus orígenes algo apartado de la corriente principal del mundo del arte. Cronológicamente, fue la tercera de las tres grandes instituciones de Manhattan consagradas al arte moderno, ya que se fundó con posterioridad al Museo de Arte Moderno (MOMA) y al Whitney Museum of American Art establecidos en 1929 y 1933, respectivamente.

Desde sus comienzos se distinguió claramente de ambos. El MOMA se creó como un instituto de arte moderno en sentido lato, donde la arquitectura, el diseño, las artes gráficas, el cine y demás medios cinéticos, entre otras muchas formas de expresión artística, se consideraban —al menos en principio— equivalentes a la pintura y a la escultura. El Guggenheim, en cambio, se concibió como un museo no departamental, dedicado exclusivamente a la pintura y, desde el nuevo giro que se le imprimió en 1952, también a la escultura. En cuanto al Whitney, el sello deliberadamente nacional que le fuera impreso lo hace radicalmente distinto del Guggenheim, cuyo internacionalismo ha sido un elemento destacado de su evolución.

En efecto, el internacionalismo como artículo de fe, pero también como determinante de las políticas de personal y de programación, ha seguido siendo uno de los atributos más característicos del Guggenheim y, al mismo tiempo, motivo de irritación en un ambiente artístico cuyo interés por las corrientes extranjeras, especialmente a partir del auge que cobró la nueva pintura estadounidense después de la segunda guerra mundial, ha quedado reducido a una actitud de indiferencia benigna. Para una institución que tiene raíces europeas tan hondas, era lógico que a partir del interés que había despertado entre nosotros el arte europeo antes de la segunda guerra mundial pasáramos a ocuparnos de la siguiente generación de artistas.

Esta preocupación quedó reflejada en un programa de exposiciones y adquisiciones que, además de incluir muchos artistas estadounidenses, dio a conocer un territorio que muy pocos museos en los Estados Unidos habían considerado útil explorar. Quizá eso explique que, con excepción de Dubuffet y Giacometti, artistas que expusimos junto con otros museos, la presentación de las obras de Bacon, Hamilton, Jorn, Alechinsky, Fontana, Burri, Tapies, de Staël, Michaux, Kolar, Bissière, Soto, Dibbets y Beuys se haya debido, al menos en la ciudad de Nueva York, a la iniciativa casi exclusiva del Guggenheim. Si bien hoy complace recordar esa trayectoria, enriquecida con aportes similares del arte latinoamericano, no se puede desconocer que ha contribuido en gran medida a nuestra imagen de museo marginal.

Acaso el elemento que fundamenta aún la impresión de irrelevancia que nuestra política produce en ciertos críticos, sea el rechazo del Guggenheim a desempeñar una función social más comprometida. En el artículo de la revista *Museum* antes mencionado Michael Kustow establecía comparaciones —por lo general desfavorables para el Guggenheim— con el Moderna Museet de Estocolmo en estos términos:

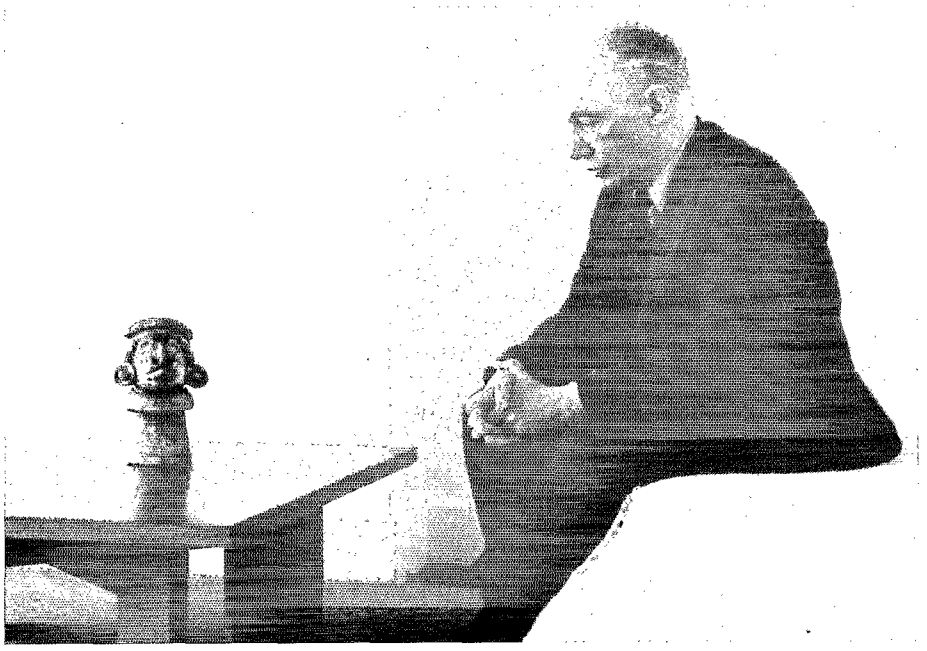
> A pesar de lo elevado de la calidad y del gusto artístico de las exposiciones del Guggenheim, éstas no entrañan riesgo alguno y permanecen confinadas en el círculo mágico del arte. El

programa del Moderna Museet, realizado con medios mucho más reducidos y, por consiguiente, mucho menos "acabado" —que se pone de manifiesto cuando se compara la "espectacular máquina de exposiciones" de Frank Lloyd Wright con los dos hangares de astilleros a los que se reducen las instalaciones del museo sueco— incita, a su vez, a llevar el arte a la vida y viceversa. En ocasiones, un "acabado impecable y el buen gusto pueden ser una prisión".

Estoy totalmente de acuerdo... siempre y cuando se reconozca que, si bien la posición del Guggenheim ha consistido siempre en una búsqueda unívoca de valores visuales, ello no se ha hecho sin tener una clara conciencia de la influencia que las formas e imágenes ejercen sobre la vida cotidiana. Nosotros no negamos que exista una relación entre el arte y la vida, pero sí que ambas esferas sean o deban ser idénticas. Parafraseando a Cézanne, pensamos que el arte es una expresión *paralela* a la vida, y que sus efectos indirectos sobre la vida serán tanto más potentes cuanto menos deliberados. No podemos aceptar, por tanto, que se nos achaque como carencia algo que jamás nos hemos planteado como objetivo válido para nuestra institución.

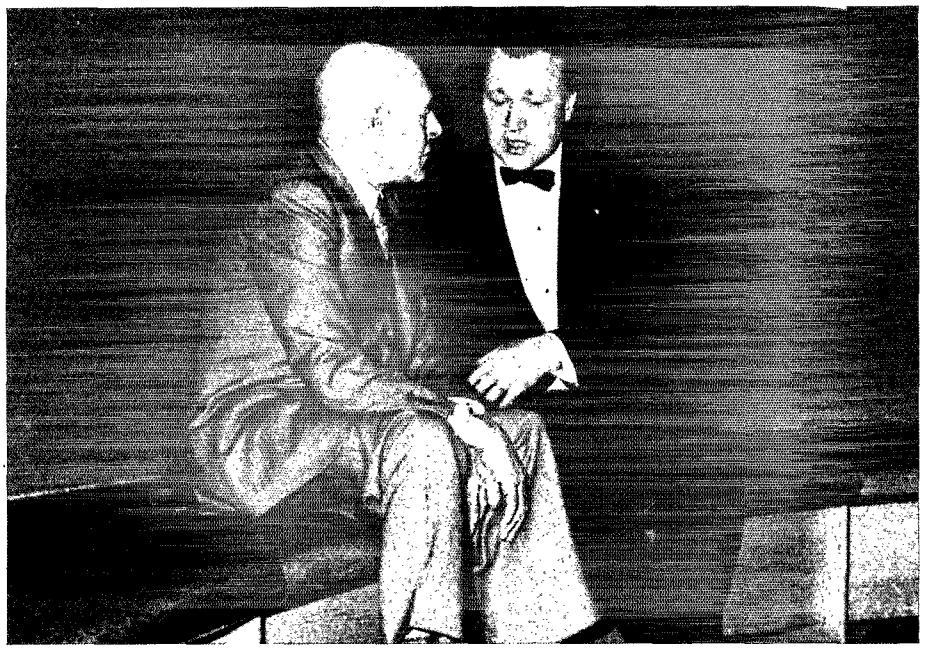
Pero las cosas no quedaron allí. Una vez más nuestros críticos volvieron a la carga, no sin cierta justificación, acusando al Guggenheim de mantenerse a prudente distancia de la vanguardia contemporánea y de esperar con frecuencia demasiado tiempo antes de exponer o adquirir obras de autores contemporáneos. Deberíamos "comprometernos más" parecen decir nuestros críticos.

Herbert Matter.



James Johnson Sweeney, segundo director del museo, en 1956.

Thomas M. Messer, tercer director del museo, con Jean Dubuffet, en 1974.



Susan Lazarus.

Quizá no les falte razón, pero el caso es que existen muchas instituciones que desempeñan activa y satisfactoriamente esa función, para deleite de los propios artistas, críticos, coleccionistas y *marchands*. ¿Es realmente obligatorio que todos sigamos el mismo camino? ¿No está permitido mantener un prudente compás de espera y dejar a otros el ajetreo de ser desesperadamente contemporáneos? ¿Acaso no es válido un enfoque más detenido frente a los valores necesariamente problemáticos del momento? Y, al adoptar dicho enfoque, ¿acaso no estamos prestando un servicio más responsable a un sector determinado de aficionados al arte, aun a costa de privarnos del apoyo de otro sector? Al menos así lo hemos creído a lo largo de la historia de nuestra institución, a través de la cual nos hemos mantenido siempre fieles a los valores heredados y a los que han sido el fruto natural de nuestra evolución.

Escribo estas palabras en un momento en que, por así decirlo, la nueva guardia toma el relevo. El lector debe tomar en cuenta, por consiguiente, que las convicciones aquí manifestadas son las de un director a punto de retirarse, y que no imponen en modo alguno una obligación a la próxima generación de jóvenes. Así pues, quienes compartan las opiniones expresadas en este artículo, encontrarán en él una justificación de las medidas y actitudes del pasado. A quienes piensen de otro modo, no me resta más que desearles que sus esperanzas se vean confirmadas por los cambios que, sin duda, se efectuarán en los años venideros. ■

[Texto original en inglés]

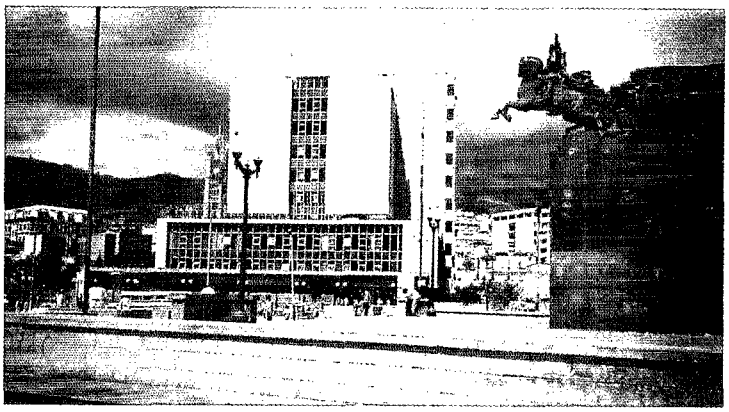


Foto: G. de Guichen.

El Museo del Banco Central del Ecuador: treinta años de evolución

Hernán Crespo Toral

Conocido hombre de cultura y arquitecto, consagró veinticinco años de su vida al Museo del Banco Central. En la actualidad es director de la Oficina Regional de la Unesco de Cultura para América Latina y el Caribe (La Habana).

Como resultado de una misión de Pedro Armillas, destacado antropólogo mexicano, experto en museos y monumentos enviado por la Unesco, el Banco Central del Ecuador (el banco del Estado) adquirió una colección arqueológica que comprendía varios millares de objetos, entre los que se destacaba una magnífica colección de oro de las culturas prehispánicas del país. Esto sucedió en 1959, gracias a un visionario gerente general del Banco Central, Guillermo Pérez Chiribaga (cuyo nombre lleva actualmente el museo), que consideraba que el banco emisor y rector de la política monetaria y crediticia del Estado debía contribuir a fomentar la cultura del pueblo ecuatoriano. Así se decidió la creación del Museo del Banco Central.

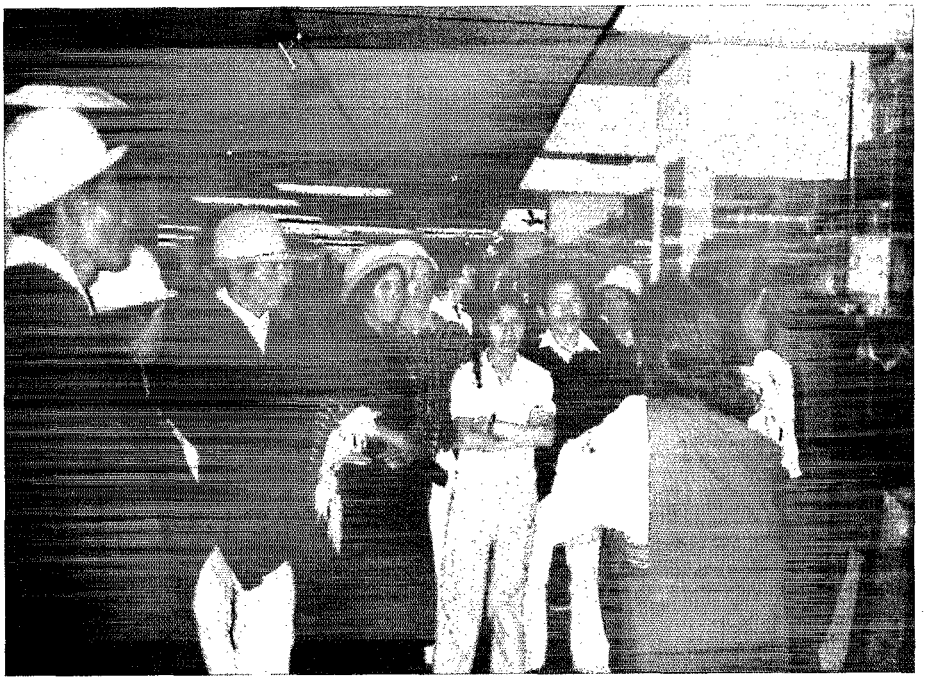
El proceso de planificación duró largos años. En ese lapso no sólo se trató de que el museo cumpliera sus tareas específicas de "adquirir, conservar, investigar, comunicar y exhibir", sino que respondiera a la necesidad social del Ecuador de afirmar su cultura. El museo, por lo mismo, respondía a una ideología que debía nutrir su acción teniendo en cuenta la realidad de un país perteneciente al llamado Tercer Mundo.

El Ecuador debía conocer sus orígenes. Su pueblo debía develar un antiguo y riquísimo pasado indígena (cerca de doce mil años), debía recordar las aportaciones hispánicas (y por ende las mediterráneas) y, por fin, debía conocer y reconocer su ser mestizo, indohispano, hispanoindio. El museo debía, por tanto, mostrar el proceso cultural simbiótico del que nacía y se enriquece el Ecuador. El museo tenía, además, que cumplir una misión impostergable: la de reivindicar lo indígena, discriminado, desconocido y menospreciado por las culturas urbanas del Ecuador.

Uno de los objetivos del museo fue, además, poner en contacto a los ecuatorianos con las manifestaciones de la cultura universal. El Museo del Banco Central se convirtió en sitio crucial, sitio de encuentro de la cultura nacional y la internacional. Mediante el uso de su sala de exposiciones temporales se pudieron mostrar desde obras de la escuela de París hasta arte africano, pasando por grabados de la Galería Albertina de Viena o del Museo de Arte Moderno de Nueva York y obras de Raoul Dufy o Alexander Calder. Se aprovecharon estos acontecimientos para difundir todas estas obras a nivel popular, y especialmente entre la población estudiantil.

Museum (Unesco, París), n.° 163 (vol. XLI, n.° 3, 1989).

Edificio del Banco Central del Ecuador (Quito). En el quinto y sexto pisos funcionan el área arqueológica y las galerías de arte del Museo del Banco Central.



El Museo del Banco Central del Ecuador dirigió sus esfuerzos principalmente hacia los niños y la población indígena. Por primera vez una guía quichua haría descubrir a los grupos indígenas del país sus valores ancestrales, hablándoles en su propia lengua.

Las fotografías de las páginas 151 a 154 son publicadas por cortesía del autor.

Arquitectura y museografía

El Museo del Banco Central constituyó una experiencia inédita en el país pues debió instalarse en el quinto y sexto pisos de un edificio moderno, diseñado para una entidad bancaria. Su construcción fue concebida como provisional pero, como sucede en nuestros países, esa provisionalidad ha durado ya casi veinte años.

Había que adaptarse a los parámetros existentes: una planta libre, altura insuficiente (aproximadamente 2.40m entre piso y cielo raso), orientación defectuosa, insolación nociva, grandes paños de aluminio y vidrio, circulaciones verticales y servicios sanitarios instalados. La disposición de los espacios se resume en el cuadro 1.

El diseño del museo obedeció a varias premisas; en su área de arqueología, por ejemplo,

debían gestarse espacios íntimos, envolventes, que propiciaran el encuentro, el descubrimiento y la relación apacible objeto-sujeto (uso de muros curvos, tramas y transparencias);

había que concebir una distribución espacial secuencial mediante una circulación forzada para desarrollar cronológicamente las exposiciones: doce mil años de cultura, desde la aparición del hombre en el territorio ecuatoriano hasta la conquista española y caída del imperio incaico en 1532;

se debía producir una continuidad espacial; los muros no debían llegar al techo, sino en los locales que por necesidad hubiese que aislarlos; cada espacio debía develar naturalmente el siguiente, ligándolo visual y armoniosamente;

los materiales usados debían, de alguna manera, responder a la tradición arquitectónica —reminiscencia del pasado—, pero como expresión cabal de lo contemporáneo.

En las galerías de arte propiamente dichas, las premisas eran:

mantener la continuidad espacial; usar muros ortogonales, paneles que permitan la continuidad visual, verjas y balcones de hierro;

usar los materiales formalmente para producir remembranzas de la arquitectura tradicional quiteña, pero injertados dinámicamente a la actualidad;

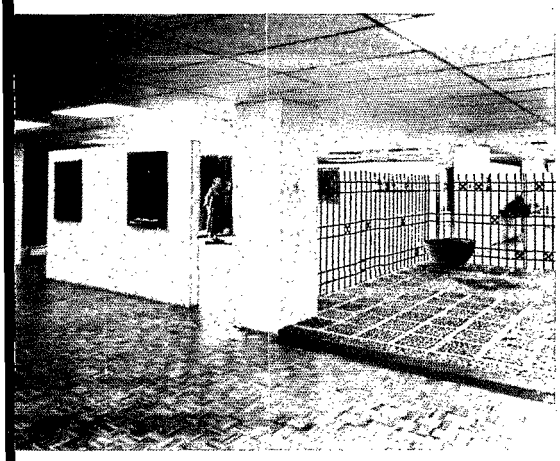
incorporar visualmente el centro histórico de la ciudad de Quito al espacio de la exposición de arte colonial (la ubicación del edificio y la altura de los pisos donde se instalaba el museo permitían asociar el urbanismo y la arquitectura de la ciudad vieja con la pintura y escultura que se exhibían, es decir, continente y contenido);

romper el *continuum* espacial mediante

Cuadro 1. Distribución del espacio del Museo del Banco Central

Area de arqueología	Metros cuadrados	Galerías de arte	Metros cuadrados
Exposición	600	Exposición	750
Reservas	150	Reservas	120
Taller de restauración	60	Taller de restauración	64
Sala de conferencias	50	Administración	56
Administración y servicios educativos	100	Aula	24
Descanso	40	Circulaciones y servicios	286
Circulaciones y servicios	300		1.300
Superficie total	1.300		

Las galerías de arte guardarían el concepto de continuidad espacial usado en el área arqueológica e incorporarían elementos de remembranza de la vieja arquitectura quiteña, injertados en la contemporaneidad.





Reserva de arte colonial quiteño donde abundan las esculturas de madera encarnada y policromada, cuya preservación acarrea grandes problemas debido, sobre todo, a los cambios de temperatura.

desniveles marcados por el uso de los diversos materiales;

proveer espacios de descanso, de asimilación y de contemplación.

Desde el punto de vista museográfico, el Museo del Banco Central constituía la primera experiencia científica en el Ecuador, y había, por tanto, que asociar íntimamente entre sí los criterios de ideología, mensaje y transmisión. La decodificación del mensaje dependía de la eficacia de la puesta en valor de los objetos. Para ello se debían tener presente seis ideas básicas. En primer lugar, se debía romper el esquema tradicional de la exposición. Había que asociar los criterios didácticos con los estéticos. La información estaría dada de manera tal que los objetos se expliquen por sí mismos: se la ubicaría, preferentemente, como preámbulo de las diferentes culturas en el caso de la sección arqueológica, y como introducción a los periodos, escuelas o tendencias en la galería de arte.

En segundo término, se debía procurar que la mayor parte de las visitas fueran guiadas, tomando en cuenta las condiciones espaciales y especiales —entre otras, estar ubicado en el mismo edificio del Banco Central— y la filosofía educativa del museo. Se preparó un personal en el campo pedagógico para la atención a los diferentes grupos. Por primera vez en la historia del país una guía quichua —idioma vernáculo hablado por la mayoría de la población indígena— atendería en su propia lengua a las comunidades campesinas y les explicaría sus orígenes. Además de especialistas para la atención en español, lengua oficial del país, se contaba con un grupo de guías para la atención al turismo en inglés, francés y alemán. En el caso de visitas no acompañadas se aplicaba el criterio de que las exposiciones se expliquen por sí mismas.

Se debía en tercer término eliminar los obstáculos entre sujeto y objeto. Las vitrinas no debían ser barreras para la observación y "apropiación" de los objetos y de su mensaje. Se debía tender a la supresión de los ángulos metálicos, a la unión directa de los vidrios usando métodos artesanales (perforación a mano de los cristales y fijación con cordeles de nylon y luego con esquineros de acrílico, atornillados). Las bases de las vitrinas, estructuras generalmente disonantes, debían conformarse con la arquitectura: uso de elementos prefabricados de hormigón armado a los cuales se fijarían los cristales de las vitrinas propiamente dichas.

Por otra parte, se debía propiciar el descubrimiento del objeto y sus valores. Dada la singularidad de las piezas a exponerse, no se podía modular o uniformar las vitrinas. Cada una debía responder al espíritu del objeto de manera que, prácticamente, el continente desapareciese en favor del contenido. Todo elemento que contribuyese a la puesta en valor (bases, soportes, espejos, etc.) debía armonizar, pasar desapercibido.

Debía ponerse además cuidado en exponer directamente el objeto, cuando fuere posible, previendo, lógicamente la seguridad y protección de los especímenes (con "barreras psicológicas", además de la instalación de sistemas electrónicos de detección de robo e incendio y alarmas manuales). Por último, debía atenderse la iluminación, que debía ser general (fluorescente, luz del día), reforzada con luz directa (incandescente), cuando se requiera poner en evidencia ciertas características de la pieza.

En cuanto a las reservas y talleres, se procuró situarlos en los espacios de mayor protección. En los que no estaban directamente afectados por una insolación directa se instalaron las reservas arqueológicas y de arte. Se debe señalar que la mayor parte de los objetos arqueológicos son de cerámica, y por lo tanto no sufren los efectos de los cambios de clima. No así los de la reserva artística, constituidos en gran parte por esculturas en madera policromada, pinturas y muebles, elementos muy susceptibles a los efectos del clima. Los talleres de arqueología y arte se ubicaron en los pisos correspondientes, precariamente provistos y atendidos por un personal iniciado en las técnicas de conservación y restauración, aunque no de niveles profesionales. En fin, el Museo del Banco Central para complementar sus exposiciones que constituían sus recursos didácticos por excelencia, adaptó una sala de conferencias y un aula capaces de recibir pequeños grupos.

... ¿Y al cabo de treinta años?

La perspectiva que dan los años transcurridos nos autoriza a afirmar que muchos de los fundamentos del diseño inicial del Museo del Banco Central del Ecuador siguen siendo valederos. Se los puede conceptuar como las invariantes en la



La vitrina debía responder al espíritu de la pieza de manera que el continente desapareciese en favor del contenido.

planificación de un museo. Hay, sin embargo, otros que han evolucionado vertiginosamente, tal como ha evolucionado la tecnología en el breve lapso de treinta años.

La importancia que el Museo del Banco Central fue adquiriendo en el ámbito de la cultura nacional como promotor de la recuperación y afirmación de la identidad cultural provocó su necesaria incursión en campos como la investigación arqueológica, la preservación del patrimonio (tanto mueble como inmueble) y, sobre todo, en el rescate de los bienes culturales que estaban en inminente peligro al haberse despertado la voracidad del mercado internacional de antigüedades.[1] Así, se vio obligado a que adquirir colecciones privadas de arqueología, de arte colonial y del periodo republicano, puestas en venta, y objetos provenientes de excavaciones clandestinas que de otra manera hubieran sido exportados, perdiendo el Ecuador importantísimos fragmentos de su memoria cultural. El museo asumió las tareas de estudiar, preservar y poner en función social todo el inmenso acervo que había salvado. Pronto sus instalaciones y el espacio físico le resultaron exiguos. Tuvo que modificar la distribución espacial y, por fin, conseguir nuevos locales fuera del edificio mismo.

Hubo que, en primer lugar, dotar al Departamento Educativo del espacio necesario: aulas y talleres infantiles. Los talleres de conservación y restauración tuvieron que ampliarse enormemente. La necesidad imperiosa de preservar un patrimonio cada vez mayor —cerca de treinta mil piezas arqueológicas y ocho mil de arte— obligó a construir un local adecuado para la instalación de los equipos necesarios y, sobre todo, para el perfeccionamiento y especialización del personal, tanto mediante becas en el extranjero como contando con la asistencia técnica de expertos internacionales. La incursión del museo en el ámbito del patrimonio monumental obligó a la creación de un Departamento de Investigaciones Históricas, Estéticas y Arquitectónicas, así como un reforzamiento del Taller de Museología, en vista del aumento de sus actividades y de la creación de museos provinciales y de sitio.

En fin, el Departamento de Investigaciones Antropológicas demandaba también la ampliación adicional del espacio físico. El museo llevaba a cabo en un momento dado diez proyectos arqueológicos en el país, además de varios estudios etnográficos, con la consiguiente recuperación de materiales y necesidad de laboratorios para procesarlos.

Todo esto hizo que el museo guardase su célula inicial en el edificio sede del Banco Central y que tuviera una verdadera red tentacular donde se radicaban sus dependencias. Además de complicar enormemente su funcionamiento, determinó una ampliación considerable de personal (de diez personas en el momento de inauguración a cerca de cien en 1985).

El museo cada día resultaba más estrecho e insuficiente y se anhelaba contar con un local propio, concebido técnica y científicamente para que pudiera albergar todas las funciones que acabamos de enu-

1. Ver el artículo de la página 190.

merar. Fue entonces cuando el Banco Central adquirió un terreno con un magnífico emplazamiento en una de las colinas de la ciudad de Quito y, con el aporte de un equipo multidisciplinario, se concibió el programa arquitectónico del nuevo museo y se convocó a un concurso nacional de anteproyectos. Ahora el museo continúa en su local y se espera que en un futuro próximo contará con su propio edificio. Mientras tanto existen planes para trasladarlo provisionalmente a un local en el nuevo edificio sede de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

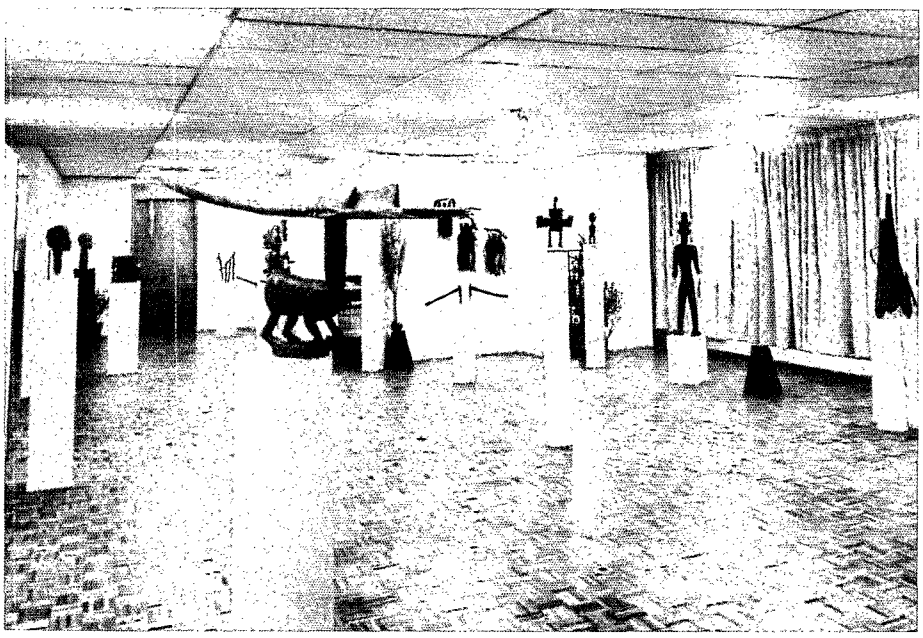
Modificaciones adicionales dictadas por la experiencia

Dado que el Museo del Banco Central tuvo que adaptarse a un edificio que no presentaba las condiciones ideales para guardar y exponer los bienes culturales de su acervo, tuvo que afrontar grandes dificultades para mantener un microclima estable que no afectase a los objetos. Cuando las salas de exposición se abrieron al público se comprobó que, además de los factores climáticos externos, la presencia humana misma cambiaba las condiciones ambientales de las salas de exposición. La iluminación (principalmente la incandescente), la poca altura de los ambientes, la insolación de las grandes superficies vidriadas que limitaban los pisos, todo ello contribuía también a variar la temperatura y la humedad relativa. Hay que señalar además que Quito se caracteriza por grandes variaciones climáticas aun en el transcurso de un día, pasando de temperaturas próximas a cero, o menores, por la madrugada a calores hasta de 25°C al mediodía.

Mediante censores se conocieron las condiciones reales de los ambientes y termohigrógrafos estratégicamente situados nos indicaron las variaciones. Se descubrió así que uno de los factores perturbadores era el gran calor cuando se efectuaban inauguraciones o cuando numerosos grupos visitaban el museo. Se trató de obviar el problema acudiendo a métodos empíricos y luego mediante la instalación de un sistema de aire acondicionado. Lamentablemente el intento de dotar de aire acondicionado a los pisos que ocupaba el museo fracasó, pues ello implicaba un trastocamiento de la arquitectura, incluso de las fachadas del edificio. Métodos empíricos para el aumento de la humedad, cuando era necesario —mediante colocación de recipientes de agua, evaporación por calor, etc.— contribuyeron a palear la situación. En el caso de las reservas, especialmente las de arte (ya se ha dicho que contenía esculturas de madera encarnada y policromada, muebles y pinturas) había que esmerarse en guardar condiciones microclimáticas constantes. Con la asistencia periódica de personal especializado en conservación se trató de amenguar los problemas de clima además, claro está, de la revisión constante de las obras para tratar de evitar el ataque de hongos o xilófagos.

Considero que la conservación es uno de los problemas que merecen profunda reflexión dentro de la planificación y edificación del nuevo museo. El museo debe garantizar la pervivencia del objeto mediante la dotación del microclima adecuado, tanto en las salas de exposición como en las reservas: no vaya a darse el caso que me tocó ver en uno de los más modernos museos del mundo, el día que se efectuaba en una de las salas de exposición una pomposa inauguración con numerosa concurrencia. Tras bambalinas se trataba de mantener las condiciones climáticas adecuadas mediante una gran marqueta de hielo puesta sobre una mesa y, desde atrás, un ventilador a toda marcha que ¡"ventilaba" el ambiente!

En conclusión, me parece posible afirmar que, gracias en parte a su evolución, el Museo del Banco Central del Ecuador ha constituido un valioso aporte para la cultura del país. Su misión histórica ha consistido en colaborar en el descubrimiento y afirmación de la identitad cultural de un pueblo. La obra realizada ha sido producto de la mística de un equipo humano, multidisiciplinario, que creía firmemente en lo que hacía y amaba profundamente su trabajo. El museo constituye, además, la prueba fehaciente de que la gestión económica y la gestión cultural son plenamente conciliables y necesarias, y que el verdadero desarrollo de un pueblo tiene que contemplar su dimensión cultural. ■



Una ventana al mundo. Las exposiciones temporales del museo abrieron nuevos horizontes a la comunidad: El arte moderno latinoamericano, *L'école de Paris* o, como en este caso, el conocimiento del arte africano.

El Exploratorium de San Francisco veinte años después

Victor J. Danilov

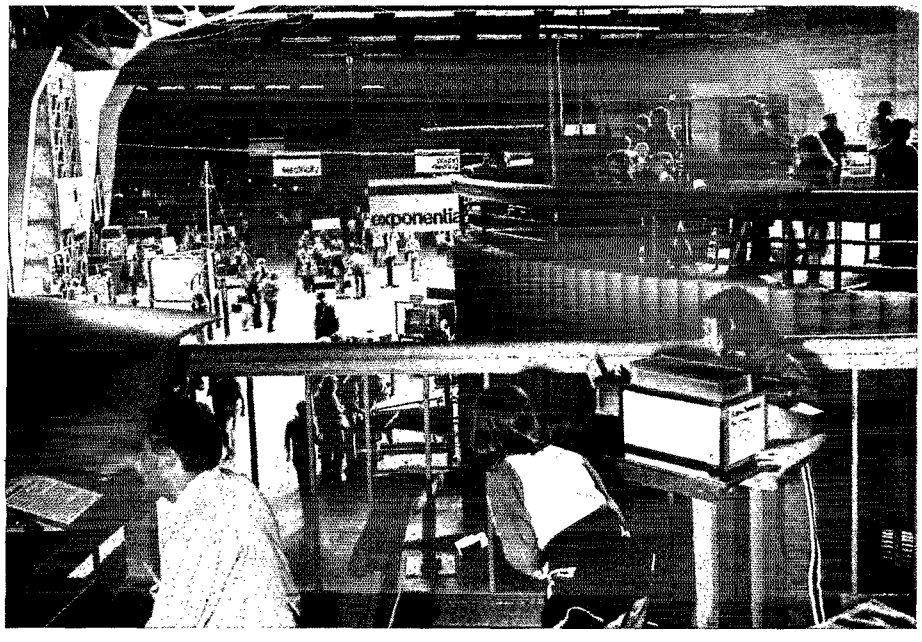
Presidente emérito del Museo de la Ciencia y la Industria de Chicago. Actualmente jubilado, reside en Boulder, Colorado (Estados Unidos de América). Ocupó los cargos de presidente y de director del Museo de Chicago durante quince años y fue presidente de la Asociación de Centros de Ciencia y Tecnología. En la actualidad dirige el Programa de Administración de Museos de la Universidad de Colorado. Es autor de once libros, entre los que se encuentran *Science and technology centers* [Centros de ciencia y tecnología] y *Science center planning guide* [Guía para la planificación de centros científicos].

El difunto Frank Oppenheimer, físico y educador estadounidense, escribió, en 1968: "Es cada vez más necesario que el público entienda la ciencia y la tecnología, pues sus frutos siguen configurando la naturaleza de nuestra sociedad e influyendo sobre acontecimientos de importancia mundial. Sin embargo, entre la vida y la experiencia cotidianas de la mayoría de nosotros y la complejidad de la ciencia y la tecnología hay una distancia que se agranda cada vez más."[1] El mismo Oppenheimer recordó que muchas veces se había intentado colmar esta laguna con libros, artículos periodísticos, programas de televisión y cursos sobre temas científicos, con un éxito relativo. "Estas tentativas, aunque loables, tienen el inconveniente de carecer de soportes físicos; requieren un material que el visitante pueda ver y manipular, que muestre fenómenos que el público pueda provocar, detener y variar a voluntad", decía. "Explicar la ciencia y la tecnología sin soportes materiales equivale a enseñar a nadar a alguien que no puede acercarse al agua. Para muchos, la ciencia es incomprensible y la tecnología inspira miedo. Se las percibe como mundos ajenos, áridos, fantásticos y hostiles para la humanidad."[2]

Oppenheimer pensaba que había una creciente necesidad de contar con un lugar donde el público pudiera "familiarizarse con los detalles de la ciencia y la tecnología para poder empezar a comprenderlas, utilizando y observando el funcionamiento de aparatos y máquinas de laboratorio; un lugar así podría despertar su curiosidad latente y satisfacer, por lo menos, algunas preguntas".[3] Solicitó la creación de un centro científico con características de museo, que contara con objetos y material que tuviesen, a la vez, "un atractivo estético y un propósito pedagógico", y que "se propusiera aclarar las cosas en lugar de cultivar el oscurantismo o la ciencia ficción".[4]

En septiembre de 1969, gracias a una subvención de cincuenta mil dólares concedida por la Fundación San Francisco, Oppenheimer inauguró su museo y centro científico, en el que los visitantes podían "tocar" el material expuesto y que bautizó Exploratorium. La ciudad de San Francisco le cedió un espacio de unos nueve mil metros cuadrados en un oscuro vestíbulo que formaba parte del Palacio de Bellas Artes, una reliquia restaurada de la Exposición Internacional de Panamá y el Pacífico de 1915, con la que

Todas las fotografías son publicadas por cortesía del autor.



Vista general del "cavernoso" interior del Exploratorium, que contiene unos setecientos cincuenta objetos "que se pueden tocar" relacionados con diversos aspectos de la física, la percepción, la neurofisiología y el arte tecnológico.

1. Frank Oppenheimer, "A rationale for a science museum", *Curator*, vol. 11, n.° 3, p. 206-210.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*



El aparato para estudiar la pronunciación de las vocales permite, como muchos otros en el Exploratorium, aprender y divertirse al mismo tiempo.

se celebró la terminación del canal de Panamá.

¿Pero es un museo?

El Exploratorium no fue el primer museo norteamericano de ciencia y tecnología, ni tampoco el creador de las exposiciones participativas ni de las técnicas de demostración. El Museo de la Ciencia y la Industria de Chicago, el Museo Científico del Instituto Franklin de Filadelfia y el Museo de la Ciencia y la Industria de California, en Los Angeles, entre otros, ya utilizaban los mismos métodos, pero en general eran de índole más simplista y estructurada que experimental, y se centraban más en la industria y la tecnología que en las ciencias básicas.

En vez de intentar cubrir todos los aspectos de la ciencia y la tecnología con recursos limitados, Oppenheimer dio al Exploratorium un carácter más restringido, que abordaba básicamente la física, la percepción humana y el arte científico, en un entorno de aprendizaje lúdico. En la declaración de intenciones, la misión del Exploratorium se exponía así: "El Exploratorium fue concebido para comunicar la convicción de que la naturaleza y el hombre son comprensibles y desbordan una magia recién descubierta. Por lo tanto, brinda oportunidades de aprendizaje experimental, que son difíciles si no imposibles de obtener en las aulas de las escuelas, los libros o los programas de televisión. El Exploratorium no sustituye otras formas de aprendizaje, pero la fascinación del saber que proporciona no puede encontrarse en otros lugares, y facilita la enseñanza tradicional en todos los niveles."[5]

Oppenheimer se había propuesto crear un nuevo tipo de museo científico, en un entorno de aprendizaje interdisciplinario y multidisciplinario, que integrara las ciencias, la tecnología y las artes, recurriendo ampliamente a técnicas interactivas de carácter experimental. Decidió diseñar y realizar las mayor parte de los objetos en exposición; cada uno de ellos debía explicar un concepto o una función. Por otra parte, se minimizaría la función tradicional del museo que consiste en reunir, preservar e interpretar artefactos y modelos. Fue este último aspecto el que llevó a algunos museólogos a preguntarse si el Exploratorium era realmente un museo. Pero con el paso del tiempo, la definición de museo se amplió y pasó a abarcar centros de arte y ciencia y otras instituciones similares que prácticamente no poseen colecciones.

Oppenheimer pensaba que los materiales expuestos debían "dar al visitante una oportunidad de reaccionar ante ellos, de explorarlos y manipularlos. El interés y el valor de los objetos exhibidos debe funcionar en diversos niveles, que vayan desde la visita relativamente superficial hasta una comprensión amplia y profunda. La exposición debe presentar múltiples aspectos y vías que los relacionen, entre las cuales los visitantes puedan elegir".[6]

Cuando se inauguró, en 1969, el Exploratorium contaba con una serie de objetos participativos que habían sido realizados en el taller del museo por Oppenheimer y su reducido personal, así como también con un modelo del acelerador lineal de Stanford y una exposición de obras de arte creadas con computadoras y nuevas tecnologías. En 1972, el número de objetos expuestos llegó a unos 200 y en 1980 a más de 400. En la actualidad, el Exploratorium tiene unos 750 objetos que "se pueden tocar" y versan sobre física, percepción, neurofisiología, arte tecnológico y otros temas conexos.

El taller del museo, que cuenta con secciones de carpintería, gráfica, electrónica, mecánica, soldadura, etc., está abierto al público, de modo que los visitantes pueden ver cómo se fabrican reparan y modernizan los materiales expuestos. Al comienzo, el taller disponía de mucho espacio, ya que no había muchos objetos en exposición, pero la superficie se ha ido reduciendo a medida que las exposiciones, los programas y los servicios se extienden. Todos los aparatos se diseñan de modo que su fabricación y su mantenimiento resulten relativamente fáciles y baratos. Cuando los objetos se gastan, o quedan anticuados, se desechan y se intenta recuperar los elementos aprovechables para otros materiales. Como generalmente no contienen artefactos, no se corre el peligro de dañar objetos irreemplazables.

Sheila Grinell, una de las primeras integrantes del personal del museo, escribió recientemente en un artículo que "la creación de objetos no siempre es un proceso ordenado". Cuando un visitante se quejó de que no había ninguna ilustración sobre el fenómeno de la predominancia de uno de los ojos, Sheila Grinell contó a Oppenheimer que de niña solía jugar a una ilusión óptica consistente en mirar a través de un tubo con un ojo, mientras se pone una mano delante del otro ojo abierto; si realizaba correctamente la experiencia veía un agujero en su mano. A la mañana siguiente, Oppenhei-

mer le mostró el boceto de un aparato, un tubo de cartón y varios ejercicios que él mismo había preparado para demostrar la predominancia de uno de los ojos.[7]

El atractivo de la ciencia

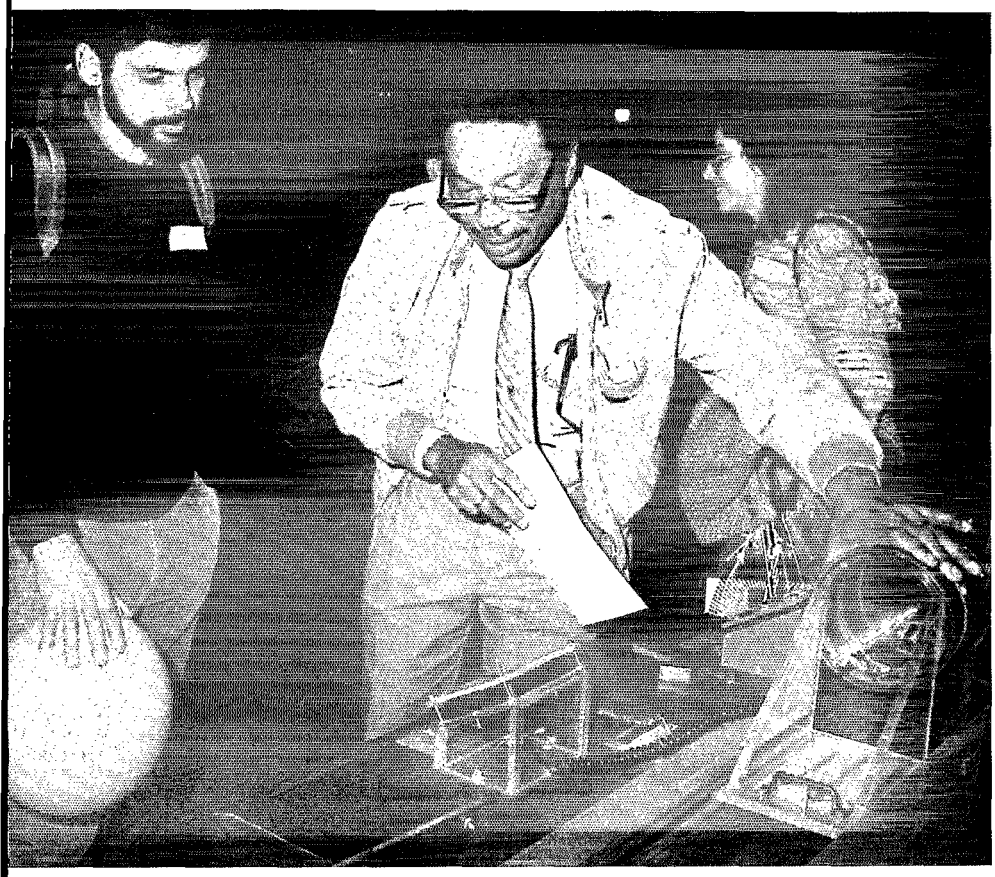
El Exploratorium tiene muy pocas vitrinas y no hay guardias ni carteles que digan "prohibido tocar". Los visitantes se pasean libremente entre aparatos que trabajan con la luz, el sonido, la visión, la audición, la electricidad, el movimiento, las matemáticas, las formas, los nervios, los músculos, el comportamiento animal y vegetal y otros temas. Se les alienta a tocar y manipular los aparatos y materiales dispersos en el gran salón, que parece un hangar.

En general, los objetos expuestos ilustran los fenómenos naturales básicos de manera atractiva y estimulante, proporcionan un punto de partida para relacionar el arte y la ciencia y estimulan el deseo de aprender. Interesan tanto a los niños como a los adultos, a los legos como a los estudiosos, a los visitantes ocasionales como a los especialistas. Como apuntó Oppenheimer en una reunión sobre museos científicos realizada en 1980, el Exploratorium "es un lugar para ir de excursión, un bosque de fenómenos naturales entre los cuales se puede pasear".[8] Allí se puede entrar en un cuarto distorsionado que no tiene ángulos rectos; tantear el camino a lo largo de una galería táctil compuesta por trece habitaciones con diversos niveles y texturas; generar energía pedaleando en una bicicleta; producir inercia con un espín en una máquina de inercia; medir el propio ritmo cardíaco; producir esferas luminosas a partir de la electricidad de una onda electromagnética; ver imágenes exageradas reflejadas en una gigantesca lente convexa; pintar con cuatro mil colores por medio de una computadora; sostener una pelota de goma de 25cm de diámetro con un chorro de aire; crear los colores del arco iris mezclando varias fuentes de luz; escuchar sonidos reflejados en un tubo de eco de 30 metros de largo; sintonizar las señales que utilizan los peces para orientarse y comunicarse; y hacer funcionar un modelo del flujo sanguíneo a través de un sistema circulatorio.

Muchas de las ideas en exposición son obra de "artistas residentes". Desde su fundación, el Exploratorium invita artistas —generalmente de dos a seis por año— a trabajar en proyectos para el museo. Los artistas aportan sus propias ideas, que complementan e ilustran los temas expuestos. La espectacular "pintura solar", creada por la luz del sol descompuesta en múltiples colores por numerosos prismas, sigue siendo uno de los objetos expuestos más populares. La gran imagen llena de color, primera obra de arte creada por un artista residente a comienzos de los años setenta, reluce mientras el público camina a su alrededor y observa su estructura.

El Exploratorium también es famoso por sus "explicadores", que ayudan a los visitantes a manipular y comprender los materiales expuestos. Cada cuatro meses se contrata a un nuevo grupo de estudiantes universitarios que, tras un periodo de formación, circula entre los visitantes de las exposiciones. Todos los años pasan por el museo entre cincuenta y setenta y cinco jóvenes que trabajan como "explicadores". Un estudio reciente mostró que los visitantes comentan positivamente su relación con ellos, y que esta experiencia de trabajo tiene gran influencia en el interés de los estudiantes por el aprendizaje en general y el de las ciencias en particular.[9]

También es muy famoso el programa de formación pedagógica del Exploratorium. Cada año se recibe a más de cuatrocientos educadores en talleres llevados a cabo en horas libres, seminarios de fin de semana y cursos intensivos de verano que brindan formación, enriquecimiento profesional y desarrollo de recursos pedagógicos para utilizar en las aulas.



La formación de profesores es una de las formas en que el Exploratorium coopera con las escuelas de la región de San Francisco.

5. *The Exploratorium: a synopsis*, San Francisco, Exploratorium, 1980, p. 1.
6. Frank Oppenheimer, "The Exploratorium: a playful museum combines perception and art in science education", *American Journal of Physics*, vol. 40, n.° 7, p. 978-984.
7. Sheila Grinell, "Starting the Exploratorium: a personal recollection by Sheila Grinell", *American Scientist*, vol. 76, n.° 3, p. 246-248.
8. Frank Oppenheimer, "The Exploratorium, San Francisco", *Towards the year 2000* (Actas de la Conferencia de la Asociación de Centros de Ciencia y Técnología y del Comité Internacional del ICOM para los Museos de Ciencia y Técnología en Monterrey y México D.F. del 24 al 29 de octubre de 1980), p. 8-12.
9. Judy Diamond, Mark St. John, Beth Cleary y Darlene Librero, "The Exploratorium's explainer program: the long-term impacts on teenagers of teaching science to the public", *Science Education*, vol. 71, n.° 5, p. 643-656.

Aunque los programas se centran principalmente en las ciencias físicas, también atraen a profesores de matemáticas, biología y otras materias.

El "libro de cocina" se usa en todo el mundo

El Exploratorium tiene también un amplio programa de publicaciones, que incluye una revista quincenal, libros sobre los diversos ámbitos que cubren las exposiciones, guías para profesores, folletos con ideas, proyectos de programas de estudios, manuales de fabricación de los aparatos "que se pueden tocar" en el Exploratorium y la colección "Libros de cocina del Exploratorium." La colección comenzó en 1975, con un solo volumen; actualmente se han publicado tres, con "recetas" para fabricar aparatos, que han sido adquiridos y utilizados por centros y museos científicos de todo el mundo.[10]

A causa de la popularidad de sus exposiciones, el Exploratorium reproduce muchos de sus materiales para otras instituciones, difundiendo así sus objetos e ideas y generando ingresos adicionales para financiar sus iniciativas. Ha reproducido, por ejemplo, ochenta y tres aparatos que estudian la luz, la visión y los colores, para una exposición temporal en la Galería de Ciencias y Artes de IBM, en Nueva York. Más tarde, estos materiales quedaron expuestos de forma permanente en el Salón de Ciencias de Nueva York. El Exploratorium duplicó también setenta y seis objetos para la nueva Ciudad de las Ciencias y de la Industria de la Villette, en París.

El éxito del Exploratorium ha sido una fuente de inspiración para muchos nuevos centros y museos científicos de todo el mundo, y ha suscitado modificaciones de exposiciones y programas de instituciones tradicionales en los Estados Unidos de América en el extranjero. Sus efectos no se han sentido solamente en Nueva York y París, sino también en Hong Kong, Oklahoma City, Helsinki, Atlanta, Beijing, San Diego, Estocolmo, Milwaukee, Barcelona, Ann Arbor, Osaka, Phoenix, Toronto, Singapur y muchos otros lugares.

El Exploratorium recibe a más de quinientos mil visitantes anuales. A los nueve mil metros cuadrados originales se han añadido otros mil y se están recolectando fondos para conseguir nueve mil adicionales. El personal del museo ha pasado de un puñado de personas a unos cien empleados de tiempo completo y cuarenta de tiempo parcial; la subvención inicial de cincuenta mil dólares se ha convertido en un presupuesto anual de seis millones de dólares.

A causa del aumento del personal, la asignación del espacio se ha modificado desde 1969 como sigue:

	1969 (%)	1989 (%)
Exposiciones	87	70
Administración	1	15
Taller	10	10
Depósito	2	5
Total	100	100

Los mil metros cuadrados adicionales se obtuvieron construyendo un entresuelo, cuya parte superior se utiliza para exposiciones; debajo se instalaron oficinas y diversos servicios. Existe un proyecto de ampliación de nueve mil metros cuadrados, de los cuales cuatro mil se destinarán a exposiciones y los cinco mil restantes a oficinas, programas de enseñanza, servicios de restaurante y almacenamiento. El museo construirá también un estacionamiento para quinientos automóviles, con lo que su capacidad total llegará a setecientos cincuenta vehículos. La nueva estructura de tres plantas, que será muy diferente del edificio actual, será de vidrio y estuco y, según el nuevo director, se asemejará a "una colina de varios pisos, cubierta de hierba".

El espíritu de Oppenheimer sigue presente

Frank Oppenheimer falleció en 1985, pero su espíritu sigue presente en el Exploratorium. Le sucedió en el cargo de director el doctor Robert L. White, ex profesor de ingeniería eléctrica y de ingeniería de los materiales en la cercana Universidad de Stanford.

No cabe duda que, desde el punto de vista filosófico, los sueños de Oppenheimer para el Exploratorium se han cumplido. Dennis Flanagan, redactor emérito del *Scientific American,* lo ha calificado "el mejor museo científico del mundo".[11] La revista italiana *Europeo* declaró en cierta ocasion que "para la comunidad científica internacional, el mejor museo del mundo no es el Louvre, ni el Museo Británico, ni el Metropolitan, sino un museo que se encuentra en San Francisco, cerca del Golden Gate, llamado el Exploratorium."[12]

Para poder funcionar y financiarse, sin embargo, el Exploratorium ha debido librar muchos combates. El viejo Palacio de Bellas Artes, pese a su personalidad y atractivo, ha presentado muchos problemas. El piso de cemento, el elevado cielo raso, la falta de tabiques y de ventanas, el vecindario ruidoso y las necesidades de mantenimiento fueron otros tantos obstáculos. Por ejemplo, el despacho de Oppenheimer estaba ubicado en un remolque en la sala de exposiciones. Muchos de los lugares de trabajo estaban a la vista por necesidad, y prácticamente no había espacio para depósito. El ambiente, muy diferente del habitual en cualquier otro museo, no siempre era el más propicio o el más cómodo para los visitantes y el personal. Un edificio más adecuado habría facilitado mucho la labor de Oppenheimer, ya que estas condiciones no eran las mejores para estudiar o trabajar. Aún hoy, muchos de los aparatos expuestos no están presentados de la manera más adecuada. Además de la falta de fondos, resulta difícil cumplir con las normas antisísmicas y contra incendios cuando se hacen mejoras. La necesidad de un espacio de almacenamiento más amplio no fue prevista cuando el Exploratorium se abrió, en 1968. Actualmente el museo dispone de unos 450m² para depósito en el edificio y de unos 200m² más dentro de las columnas que sostienen una estructura adyacente. El número creciente de objetos expuestos, así como su mantenimiento y reciclaje, han agravado el problema del almacenamiento.

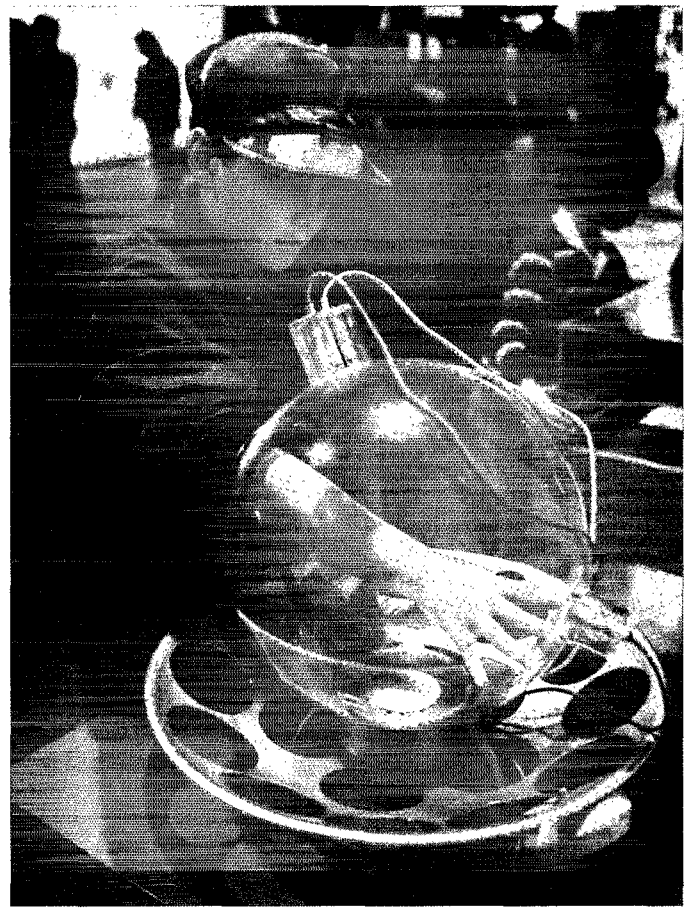
Desde su inauguración, hace veinte años, el Exploratorium ha afrontado graves problemas financieros. Su financiación siempre fue precaria, porque no ha conseguido un apoyo sustancial del sector privado, ya sea de personas o de empresas. Básicamente, se ha mantenido gracias a las subvenciones del gobierno y de ciertas fundaciones, además de sus ingresos propios. Esto se ha debido fundamentalmente, a la imagen de "patito feo" del museo, a la falta de una organización adecuada para la recolección de fondos y, en algunos casos, a las reticencias a dar una mayor importancia a la ciencia aplicada y al patrocinio industrial. No obstante, la situación financiera ha mejorado.

La gestión y otros cambios en curso

El estilo administrativo de Oppenheimer también ha sido objeto de críticas. "El éxito del Exploratorium se debió a la dirección y la dedicación de Frank Oppenheimer" afirma su sucesor. "Fue su dirección, y no su administración, lo que



Frank Oppenheimer, fundador del Exploratorium, demuestra el principio del arco de catenaria en el centro científico de San Francisco.



Un joven observa en el Exploratorium los filamentos de carbono y sus usos eléctricos.

logró el éxito."[13] "Oppenheimer reunió e inspiró a un abnegado grupo de jóvenes que dedicó mucha energía creativa al proyecto, pero no se estableció ningún plan de crecimiento y renovación permanentes", señala White. "El grupo joven y abnegado ya es maduro, ha vivido aislado del mundo en muchos aspectos, durante la mayor parte de su vida profesional, y es extremadamente reacio a modificar los métodos y objetivos de la institución. Si no se introducen cambios, el Exploratorium seguirá siendo una institución notable, pero se convertirá gradualmente en un artefacto."[14]

Según White, la mayor crítica que podría hacerse al camino que tomó el Exploratorium para alcanzar los objetivos que Oppenheimer había fijado es que "la forma totalmente mesiánica y personalista de administración tiene limitaciones que no fueron previstas".[15] Para hacer frente a este problema, White ha organizado una estructura administrativa más tradicional. El museo cuenta actualmente con un director adjunto y siete jefes de departamento que tienen bajo su responsabilidad el funcionamiento del museo, los objetos expuestos, la programación educativa, la programación artística, el desarrollo (recolección de fondos), las finanzas y las relaciones públicas.

En la actualidad, el Exploratorium enfrenta una serie de problemas ocasionados por ciertas decisiones políticas que se adoptaron en el pasado relativas a las instalaciones y la dirección; para solucionarlos será necesario encontrar recursos sustanciales e introducir cambios en el anticuado sistema de administración.

La misión del Exploratorium seguirá siendo "convertir el mundo que nos rodea en algo comprensible y divertido", en los ámbitos de "la ciencia, el arte y la percepción humana", explica White. Los proyectos en curso incluyen el incremento de los objetos expuestos que ilustran los principios fundamentales y la ciencia, poniendo el énfasis en la electrónica del estado sólido, la informática, la tecnología médica, la genética y la inmunología, pero "pasará algún tiempo antes de que estos ámbitos puedan recibir un impulso importante".[16]

Gracias a su nueva dirección, el Exploratorium está cambiando. Sin embargo, y mientras intenta resolver sus problemas administrativos, financieros, etc., sus propósitos y su enfoque para superar las dificultades internas y externas siguen siendo los mismos. Gracias a este positivo enfoque podrá abordar —como mínimo— otros veinte años de crecimiento al servicio de la educación científica participativa.

Frank Oppenheimer se fue, pero no ha sido olvidado. El Exploratorium es su monumento viviente. Y además, el movimiento de museos científicos ya no volverá a ser el mismo, a causa de su extraordinaria visión, de sus conceptos innovadores y de su infatigable dedicación. ■

[Texto original en inglés]

10. Ron Hipschman, *Exploratorium cookbook III*, San Francisco, Exploratorium, 1987, 201 p.
11. *The Exploratorium*, San Francisco, Exploratorium, 1986, p. 6.
12. *The Exploratorium*, San Francisco, Exploratorium, 1988, p. 6.
13. Correspondencia de Robert L. White, 21 de julio de 1988.
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*

El Museo Louisiana de Dinamarca

Edad: 30 años Estado: en construcción (Entrevista con Knud W. Jensen)

Lise Skjøth

Doctora en historia del arte y autora de diversas obras sobre los museos de bellas artes daneses, es miembro del Comité Consultivo de Redacción de *Museum* y ex secretaria del Comité Nacional Danés para el ICOM.

Si un fotógrafo quisiera plasmar en una sola imagen la esencia del Museo Louisiana, le bastaría con elegir *Nervures minces,* la escultura de Calder hecha en 1963, con un fondo de mar azul que se extiende, más allá, hasta Suecia.[1] Miles de persona han fotografiado esta escena, que simboliza el éxito del Lousiana como entidad cultural y como museo, a la vez cerrado y al aire libre, lo cual fue sumamente novedoso cuando se creó hace tres decenios. Para conocer la evolución del Louisiana, *Museum* solicitó a Lise Skjøth, miembro de su Comité Consultivo de Redacción, que entrevistara a Knud W. Jensen, el creador del museo. El resultado, más que una entrevista, es una conversación.

El Louisiana está situado en la costa, a unos treinta kilómetros al norte de Copenhague. Abrió sus puertas en 1958 y rápidamente se hizo famoso en el mundo del arte debido a sus controvertidas exposiciones. Fue creado gracias a la visión, la tenacidad, el amor, la energía y los recursos financieros de un solo hombre: Knud W. Jensen, quien ha luchado durante treinta años por reunir los fondos necesarios para los edificios, la colección, las exposiciones, las publicaciones, las diversas actividades y los gastos de mantenimiento sin recibir, durante los primeros doce años, ningún apoyo financiero del gobierno.

Lise Skjøth: ¿Por qué lo llamó Louisiana?

Knud W. Jensen: Así se llamaba la finca cuando la compré. Su primer propietario, Alexander Brun, se casó tres veces con tres mujeres llamadas Louise; por eso bautizó la casa con el nombre de Louisiana. Decidimos mantener el nombre y nunca lo lamentamos pese a que, al principio, parte de nuestra correspondencia acababa del otro lado del Atlántico. También es cierto que podríamos haberle dado un nombre menos sugestivo, como "Museo Jensen" o "Museo Humblebaek de Arte Moderno."

LS: El Museo Louisiana abrió al público en 1958 y por fortuna ha podido crecer —por así decirlo— orgánicamente, en función del espacio necesario para las exposiciones y para la ampliación de la colección permanente. Fue usted quien tuvo la idea de emplazar un museo de arte en un parque, estableciendo una relación recíproca entre la naturaleza y las obras de arte (tanto en el interior como en el exterior), en la época en que aún dirigía una empresa lechera familiar, que acabó vendiendo para poder crear el museo.

KWJ: La idea de esa relación recíproca surgió cuando compré la finca Louisiana en Humblebaek. El propietario anterior había plantado con gran cariño una serie de árboles y creado un parque sumamente bonito, pero que había adquirido demasiado volumen cuando lo vi por primera vez.

La idea era que la antigua casa solariega constituyera la entrada, idea que hemos respetado desde entonces. El público debía tener la sensación de visitar... ¿cómo decirlo?, digamos que a un tío excéntrico que viviera en el campo. El emplazamiento del museo no es casual. Los habitantes de las ciudades suspiran por salir al campo los fines de semana. Los visitantes del Louisiana pueden contemplar las exposiciones en los pabellones de arte y, a la vez, pasear por el parque, gozando de la espléndida perspectiva del Sund y de Suecia. Las dimensiones de un museo como el nuestro no deben ser las de un edificio institucional impresionante; por el contrario, los pabellones se integran en la naturaleza que los rodea, las salas tienen distintos tamaños y no están ordenadas en una larga sucesión que podría desanimar a los indecisos. La curiosidad, sin embargo, se estimula, para que el público se pregunte qué puede haber después de la siguiente curva. Estos son los principios que han prevalecido a medida que el edificio ha ido creciendo.

"Hechiceros" y un mercado de arte enloquecido

La primera ala del museo, inaugurada en 1958, tenía cualidades y también defectos, algunos de ellos imprevisibles. Imagine, por ejemplo, las largas galerías vidriadas desde el punto de vista del consumo de energía. Nos faltaba experiencia, pero también es cierto que en 1958 nadie podía prever la crisis de la energía de 1973. No había ningún sistema de control de la temperatura o la humedad, el espacio para el almacenamiento era insuficiente y el sistema de seguridad del museo hubo de instalarse posteriormente, a un alto costo, para atender a las exigencias de las grandes exposiciones internacionales. Por supuesto, actualmente todos los edificios satisfacen esas exigencias.

LS: ¿Quién define o interpreta tales exigencias?

KWJ: Hoy en día, los restauradores de los museos envían las normas que tenemos que cumplir. Algunas veces pienso que los especialistas de los museos son como una tribu, con sus hechiceros —los restauradores— que adquieren poder imponiendo prohibiciones. Ellos fijan las normas y sólo ellos pueden conceder dispensas.

LS: Mirando hacia atrás, ¿qué otras cosas podrían haberse hecho de manera diferente?

KWJ: Cuando recuerdo las numerosas exposiciones que hemos organizado y las oportunidades que tuvimos de comprar grandes obras de importantes artistas, lamento profundamente que careciéramos de los medios para hacerlo, a precios que hoy se considerarían sumamente razonables. Actualmente los precios están por las nubes; el mercado del arte se ha enloquecido.

Respecto a los edificios, el gran número de escaleras dificultaba la circulación con cochecitos de niños o con sillas de ruedas. Gracias a una donación de la Fundación Egtmond H. Petersen, posteriormente se instalaron elevadores para sillas de ruedas junto a las escaleras. Y no olvidamos el problema de los ascensores cuando proyectamos la nueva ala sur. Los edificios en sí mismos no planteaban problemas. En cada nueva ampliación se tuvo en cuenta la experiencia adquirida a fin de satisfacer las nuevas exigencias. La nueva ala, que alberga la colección permanente, se diseñó teniendo de presente la evolución de la política de adquisiciones con arreglo a las nuevas tendencias artísticas.

LS: ¿Puede darnos algún ejemplo?

KWJ: El ala construida en 1958 tenía techos bajos y dimensiones relativamente modestas de conformidad con mi intención original, que consistía en reunir sobre todo pintura de caballete danesa y esculturas de tamaño natural. En 1959, sin embargo, después de haber descubierto el arte contemporáneo internacionalmente reconocido, cambié de idea y decidí que incluiría ese tipo de obras de arte en las exposiciones temporales (por ejemplo, transfiriendo parte de una exposición importante al Louisiana) y, además, que modificaría gradualmente la política de adquisiciones. Las grandes dimensiones que empezaron a adquirir las obras de arte a partir de 1960 nos obligaron a adoptar nuevos criterios para el ala sur, que se construyó en 1982. Hasta ese momento, era preciso almacenar una parte importante de la colección permanente durante la mayor parte del año para dejar espacio a las exposiciones temporales. Por así decirlo, el ala sur es ideal para la colección internacional, ya que ofrece todas las comodidades necesarias, tales como iluminación artificial, 90% de iluminación natural, control de la temperatura y la humedad, ascensores y una pequeña biblioteca pública con vista al mar.

En 1976 se inauguró la sala de conciertos. Desde el comienzo habíamos organizado actos culturales y, a partir de ese momento, dichas actividades contaron con un marco profesional en el que se podían organizar conciertos de música clásica y moderna, representaciones teatrales, recitales de poesía, coloquios, reuniones con artistas, etc.

Sin embargo, quedan algunos problemas prácticos por resolver. Teniendo en cuenta que el 70% de los visitantes se concentra en los fines de semana, nuestros servicios resultan insuficientes en los momentos de mayor afluencia. Otro problema radica en que, por razones prácticas, parecía lógico que la cafetería y la sala de conciertos estuvieran una junto a otra. Hoy en día las ubicaríamos de otra manera, lo cual facilitaría la necesaria amplicación de la cafetería y alejaría de la sala de conciertos el inevitable ruido de un servicio de restaurante. Por el momento, debemos planificar cuidadosamente los programas para evitar que hayan demasiadas actividades simultáneas en ambos lugares.

1. Véase la cubierta del presente número de *Museum.*



Anders Bentzan/Museo Louisiana

Knud W. Jensen, fundador y director del Museo Louisiana de Dinamarca.

El museo se funde en el paisaje

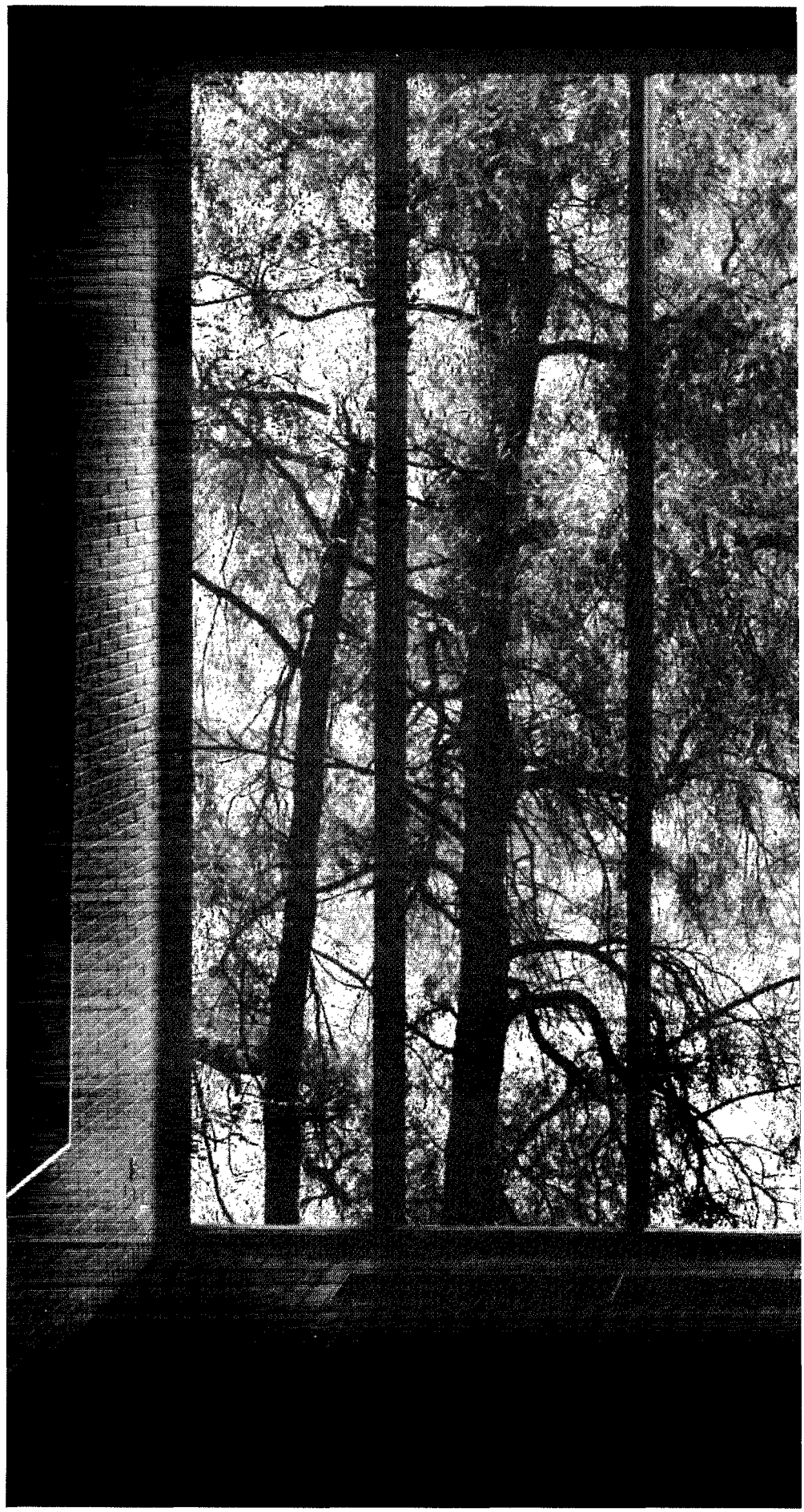
LS: Cuando se llega por primera vez a la entrada de la casa solariega de 1885 ni se sospecha que detrás se esconden ocho mil metros cuadrados de parque. En todas las etapas de la construcción se respetó la naturaleza y se conservó el parque con vista al mar, cuidando de mantener en pie la mayor cantidad de árboles posible; incluso se añadió una curva en el plano de una galería encristalada para no tener que talar un árbol muy viejo. El ala sur, construida como ya he indicado, en 1982, se excavó en el suelo.

KWJ: Sí, la masa y el perfil de los edificios se integraron y se disimularon en el paisaje. Hemos tratado de evitar la rigidez del ambiente y la solemnidad arquitectónica tan frecuentemente asociadas a la idea del "museo". Los visitantes pueden pasearse por el interior y el exterior sin sentir que se está evaluando su capacidad de apreciación artística.

LS: En 1979, usted definió los principios que inspiraban su museo así: "Por supuesto, lo más importante es la relación entre el lugar y el programa. Cuanto mejor se conozca el lugar y más detallado sea el proyecto, mejor será el diseño físico del entorno. Después de todo, el arte de los años setenta es diferente del arte de los años cincuenta, cuando los pintores sólo pintaban unos pocos cuadros grandes en toda su vida. La claridad de objetivos, la autopromoción y la mitología personal dominan actualmente el mundo de la pintura e imponen cada vez mayores exigencias al entorno (lienzos gigantes, "ambientes" y lo que los norteamericanos denominan humorísticamente "arte imposible"); naturalmente, nosotros también debemos adecuarnos a este tipo de arte (¡y vale la pena!)". ¿Sigue siendo cierto todo esto?

KWJ: Todas las personas, todos los animales, todas las *cosas* necesitan un *territorio* propio. Las obras de arte se rigen por la misma ley. El espacioso estilo moderno de exposición es mejor que el amontonamiento de obras de arte del pasado. Les esculturas, en particular, son especialmente sensibles a su entorno: cuando hay poco espacio, la iluminación es insuficiente o el ambiente no es apropiado, su aura se bloquea e incluso se paraliza.

Siempre he considerado que el museo, que es un hijo legítimo de la burguesía y del idealismo del siglo XIX, debía *servir* para algo más que para contener tesoros o para reservar experiencias estéticas, aunque esto también sea totalmente legítimo.



Strüwing Reklamefoto.



Una sala y un estanque para emplazar una sola escutura, realizada por Giacometti.



El paisaje, las esculturas, la arquitectura y los visitantes en armonía.

En el pasado, el arte —ya fuera en las catedrales, los castillos, las sedes de los gremios, los monasterios, las alcaldías o las residencias de cierto nivel— estaba más integrado a la vida cotidiana de la población y de la sociedad que las obras que se exponen en una serie de salas de museo y que corren el riesgo de convertirse en una suerte de vacío social.

¿La ley de la gravedad?

Precisamente, hemos tratado de evitar este error mediante la construcción de salas de música, de teatro y de cine y, también, mediante la adopción de una política de exposiciones pluralista, que llegue a grupos de personas muy diversos. Es importante que, al acudir a un museo, por la razón que sea, el público siempre encuentre ciertas obras de arte en el mismo sitio, de modo que le resulte familiar. Por ello, las piezas más importantes de la colección son objeto de una atención especial y nunca serán excesivas las precauciones que se tomen en la sala de Giacometti, la terraza de Calder, el jardín de Moore o en cualquier otro de los puntos importantes del recorrido interior o exterior del Louisiana.

LS: ¿Cómo sitúa a un individuo frente a una obra de arte de modo que tenga tiempo para meditar y olvidar sus preocupaciones cotidianas? ¿Cómo sitúa a un grupo de personas para que puedan mantener un debate interesante? ¿Han de buscarse nuevas soluciones para las salas de los museos?

KWJ: El infame "cansancio de museo" es, probablemente, consecuencia de una dosis excesiva de experiencias emocionales y de la molestia puramente física de estar de pie y de ir de un lado para otro durante demasiado tiempo. Si recurriendo a un mobiliario adecuado conseguimos eliminar el elemento negativo y reforzar el positivo, es decir, la experiencia en sí misma, habremos dado un paso importante. No se trata de disponer siempre de un cómodo sofá como el que está frente a la *Ronda nocturna* en Amsterdam, que parece decir: "Están ustedes ante una obra maestra, siéntense y disfrútenla." Prefiero nuestro viejo principio, más general, que consiste en evitar un carácter abiertamente institucional. Por ejemplo, decidimos abrir grandes ventanales en la última sala del ala sur y colocar cómodos sofás frente al mar, sin ninguna obra de arte en absoluto. Esto, unido a la instalación de una pequeña biblioteca, ofrece al visitante la posibilidad de descansar, de asimilar sus sensaciones, de tomarse un respiro o, simplemente, de mirar al exterior.

LS: ¿Adónde quiere llegar?

KWJ: En este plano que tengo aquí se puede ver el sistema de corredores que une el ala sur con la cafetería a través de una galería encristalada en sus dos extremos, y una serie de salas iluminadas con una luz muy tenue, excavadas en la ladera de la colina para que no entorpezcan la perspectiva del mar desde la vieja casa solariega. En ellas se exponen dibujos, grabados, y fotografías. A continuación hay una sala de exposiciones y representaciones de cuatrocientos metros cuadrados, que también se "excavó" en el terreno. Todas ellas forman parte de un proyecto para el cual aún no se dispone de los recursos financieros necesarios pero que, una vez terminado, completará el circuito del museo. Hemos respetado nuestro viejo principio que consiste en suscitar el interrogante "¿Qué habrá detrás de esa curva?" y hemos introducido algunos elementos arquitectónicos nuevos, como el semicírculo.

Cuando solicité a Knud W. Jensen un diagrama y un plano del nuevo proyecto para ilustrar este artículo, se puso de pie de un salto, arrancó un dibujo de un tablero, lo recortó y lo sujetó con chinchetas por encima del plano de los edificios existentes para hacer resaltar la diferencia.

Lo hizo con energía y entusiasmo, radiante de placer, como si fuera la primera vez que tuviera una visión del museo terminado. No cabe duda de que este hombre, que fue capaz de crear el Louisiana —tropezando con toda clase de dificultades— nos sorprenderá con otro milagro. ■

[Texto original en inglés]

El Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares de París: veinte años después

Jean Cuisenier

Nació en París. Catedrático de filosofía y doctor en humanidades de la Sorbona (París), es profesor y director de investigaciones en el Centre National de Recherches Scientifiques (CNRS), en París. Ha efectuado trabajos de antropología en diversos países y es director del Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares desde su creación en 1968 y del Centro de Etnología del CNRS. Es redactor de la revista *Ethnologie française* y de diversas colecciones de publicaciones científicas. Entre sus obras cabe mencionar *Économie et parenté* (1975), *L'art populaire en France* (1975) y la compilación de varias obras colectivas. Es vice presidente de la Asociación Internacional de Etnología y Folklore, y presidente de la Asociación Francesa de Museos de la Agricultura y de la Asociación Internacional de Museos de la Agricultura.

En 1967, cuando Georges Henri Rivière se jubiló, el entonces ministro de cultura, André Malraux, me confió la dirección del Museo de Artes y Tradiciones Populares, mandato que llegará pronto a su término. ¿Cómo no alegrarme con la iniciativa de *Museum*, que incita a una reflexión de fondo sobre la adecuación de un proyecto a la realidad? El tema es vasto, y tendré que resumirlo mucho antes de abordar esta reflexión como lo merece. Con esta finalidad analizaré, sucesivamente, el edificio, las colecciones, el personal y el público.

El edificio

El Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares, primer museo nacional concebido y construido en Francia después de la segunda guerra mundial, fue objeto de gran empeño, pero padeció también la falta de experiencia de los responsables. La administración del Ministerio de Cultura, que dirigió la ejecución del proyecto, era ciertamente competente en materia de restauración y de mantenimiento de monumentos históricos, pero no conocía prácticamente nada sobre la construcción de un edificio nuevo, destinado a ilustrar la arquitectura moderna. Así, entre 1964 y 1966 se fueron acumulando las dificultades, los retrasos, los cambios de programa, hasta el punto de hacer peligrar la obra misma. La construcción se detuvo en 1967 y en 1968 el poder público todavía dudaba sobre el destino definitivo que se daría al edificio. Gracias a la paciencia, la tenacidad y la convicción de los principales protagonistas se reiniciaron las obras; la galería de estudio se inauguró en 1972, las exposiciones temporales comenzaron en 1973 y la galería cultural se abrió en 1975. Dada esta sucesión en el tiempo, el proyecto arquitectónico y la calidad de la construcción pueden evaluarse actualmente con suficiente perspectiva.

El emplazamiento, en primer lugar, es uno de los más bellos y prestigiosos de París: el Bois de Boulogne. Su calidad es indiscutible y el panorama que se aprecia desde los pisos más altos del edificio es excepcional. La cercanía del Jardin d'Acclimatation [un jardín botánico] —que recibe anualmente un millón y medio de visitantes previo pago de una entrada— y la atracción del bosque, muy concurrido durante los fines de semana, hacían pensar que sería fácil encaminar al público hacia el nuevo museo. Pero se olvidó que este último está administrado por un organismo estatal —la Dirección de Museos de Francia— mientras que el jardín botánico depende de la Alcaldía de París. Ahora bien, la ciudad y el Estado mantienen relaciones distantes y complejas, a través de burocracias pesadas y restrictivas. Si a eso añadimos que el museo no tiene ni personería jurídica, ni autonomía financiera, mientras que el jardín botánico es una empresa con poder

Museum (Unesco, París), n.° 163 (vol. XLI, n.° 3, 1989).

de decisión, habremos reunido las razones que explican hasta qué punto las ventajas de la ubicación fueron anuladas por las condiciones administrativas que pesaban sobre su aprovechamiento.

Arquitectura vetusta pero respetada

La arquitectura del edificio, obra de Jean Dubuisson y Michel Josserand, es de una lógica, un rigor y una calidad en los detalles que lograron convencer incluso a los funcionarios y a los usuarios, cuyas críticas y sarcasmos abrumaron más de una vez a los responsables de la obra. Todo el edificio se diseñó al milímetro; todas las dimensiones se calcularon según las proporciones definidas por el modulor. Todo el mobiliario fue diseñado para que fuera adecuado a su ubicación. Pero una cosa es proyectar, y otra construir, dirigir una obra, funcionar bajo el peso de las restricciones administrativas. Hemos de decirlo francamente: la ejecución no tuvo la calidad de la concepción. La lista de deficiencias y defectos fue impresionante, y sólo citaré algunos: inundaciones repetidas durante diez años de los sótanos donde se encuentran las reservas; fachadas sin impermeabilización; puertas de vidrio que se rompen a la menor ráfaga de viento, y que no pueden reemplazarse en menos de seis semanas porque sus dimensiones no son estándar (cada año se rompen unas diez, con lo cual se agota el presupuesto de mantenimiento corriente del edificio). Pero el edificio sirve. Veinte años después de la instalación del personal y de las colecciones, aunque la arquitectura acusa, sin duda, el paso del tiempo, aún se le tiene respeto. Y nadie se cansa de disfrutar la extraordinaria vista que ofrece de París y el bosque.

El acondicionamiento interno del edificio fue minuciosamente pensado por el diseñador y por los arquitectos. Personalmente no hice ninguna modificación importante, porque los espacios se adecuaban perfectamente a su finalidad. Las galerías, los depósitos, los auditorios, las salas de trabajo, los locales de consulta y los talleres mantuvieron su destino inicial. Es cierto que hubo que ampliar un local aquí, dividir una oficina allá, crear nuevos locales para nuevos servicios, como el centro de cálculo y la oficina de ordenadores o el recinto de tratamiento informático de objetos. Pero la modularidad del edificio se prestaba a estas transformaciones. Se respetó la idea museográfica con la que se concibió la galería cultural y se siguió rigurosamente su lógica. Veinte años más tarde, la coherencia sigue siendo patente. Pero los gustos han evolucionado; el público es más sensible al medio ambiente y cada vez le cuesta más comprender que en un sitio así, en pleno bosque, no se pueda disfrutar de la luz del día en las galerías de exposición permanente, o que no se vean los árboles. El color negro que predomina en los fondos de las vitrinas y en el suelo, el gris oscuro que neutraliza los tabiques de las zonas de circulación y la iluminación voluntariamente tenue del interior de las vitrinas contribuyen a la constitución de un estilo propio, pero que ha perdido su novedad y ya no gusta como antes. Otras modas influyen en la forma de presentar los objetos: las vitrinas concebidas como estuches y las galerías encerradas entre cuatro paredes grises ya no corresponden a la época actual. Es necesario pensar nuevamente toda la museografía si se desea evitar que suceda con este museo lo que sucedió con otros similares que lo precedieron. A estos efectos, las exposiciones temporales son experiencias válidas.

Por último, debemos mencionar dos aspectos, menores desde el punto de vista de la concepción arquitectónica, pero importantes para la buena convivencia: los planos de circulación interna previstos originalmente se respetan, pero al personal no le agrada, ya que la torre obliga a una circulación vertical que hace menos frecuentes los encuentros, como lo confirman todos los estudios sociológicos. Ahora bien, la intensidad y la frecuencia de los encuentros son factores de integración para el personal. Por el contrario, la verticalidad favorece la segregación por pisos. Los lugares de descanso y el comedor del personal responden imperfectamente a lo que es dable esperar, siempre a causa de la verticalidad; a un guardián que trabaja en el primer piso no le resulta práctico tener la sala de descanso en el piso doce, al cual sólo se puede llegar por ascensor, con todas las esperas e inconvenientes que ello supone. El público, por su parte, tampoco está bien servido: no dispone ni de lugar de descanso, ni de restaurante, sino de simples mostradores donde se venden refrigerios cuando hay exposiciones temporales. En cambio, puede disfrutar del vasto y estupendo espacio del vestíbulo, con su vista y su luminosidad.

Las colecciones

El edificio fue previsto para acoger las colecciones existentes y las nuevas adquisiciones. Han pasado veinte años. ¿Qué sucedió?

Para comenzar por lo principal, las colecciones, que antes estaban guardadas en los sótanos del Museo del Hombre, en el Palacio de Chaillot, fueron divididas en dos exposiciones permanentes: una, para el público en general, se encuentra en la galería cultural; la otra, dirigida a los aficionados, estudiantes y grupos con mayor motivación, se exhibe en la galería de estudio.[1] Estas dos galerías, que se inauguraron en 1972 y 1975, respectivamente, no han evolucionado ni en su concepción, ni en su contenido.[2]

La modularidad del edificio y la falta total de pilares para sostener el techo, que dan al organizador plena libertad para la composición de sus espacios, no se han podido explotar para hacer transformaciones. La razón es simple: el costo prohibitivo de las inmensas vitrinas, prácticamente fijas, que devoraría el presupuesto más generoso. Añádase a ésto el costo del mantenimiento de las galerías, que están equipadas con numerosos aparatos audiovisuales, y se comprenderá cúal es el principal peligro que acecha a las instalaciones de esta clase: la regresión tecnológica. A quince años de la inauguración de las galerías, el equipo audiovisual debería haber sido reemplazado dos veces, pero nunca fue posible hacerlo. Además no puede funcionar bien debido a la falta de repuestos.

Una vez más se demuestra que es más fácil obtener el equipo inicial que el necesario reemplazo cinco años más tarde. Lo que hacen todas las empresas privadas es ignorado por la administración estatal, la cual, incitada por el poder político a emprender nuevos proyectos, no logra hacer funcionar los establecimientos existentes en el nivel tecnológico en el que ella misma los ha colocado.

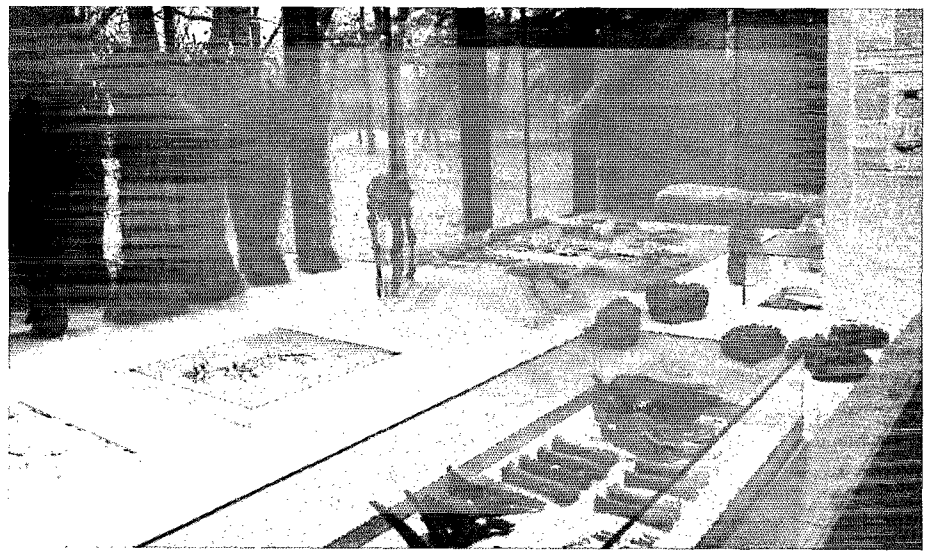
En un museo como el MNATP, la proporción entre el material de tres dimensiones en exposición y el que se encuentra en reserva es, aproximadamente, de uno a diez; esta proporción es infinitamente más pequeña para los objetos de dos dimensiones, como las estampas y los dibujos. La importancia de los depósitos no fue olvidada, ni por el diseñador original, ni por los arquitectos. Veinte años más tarde, siguen siendo suficientes para el material de la iconoteca, la biblioteca y la fototeca, pero no lo son para la fonoteca y los archivos, y la escasez de espacio es crítica para los objetos tridimensionales.

En efecto, una vez terminada la galería

cultural, nos vimos obligados a buscar otra ubicación para las reservas de objetos, sobre todo para los materiales relativos a la agricultura, la artesanía y las actividades feriales. Necesitábamos grandes locales y, al precio del metro cuadrado en París, era imposible encontrarlos cerca. En virtud de la concesión que rige las relaciones entre el propietario del terreno —la Alcaldía de París— y el usuario —el Estado—, las ampliaciones están prohibidas. Como puede imaginarse no fue fácil, pero encontramos locales y los hicimos acondicionar en el ala principal de la abadía de Saint Riquier. En el pueblo vecino, Omécourt, se desmontó una inmensa granja que se transportó y se volvió a montar en los jardines de la abadía, completando el dispositivo de reservas visitables, desde 1986.[3] El problema de las reservas, sin embargo, no está completamente resuelto: partes enteras de colecciones en formación (como todo el material relativo a la etnografía de la vida urbana, a las artesanías y a las actividades feriales) no podrán tratarse como es debido mientras no se cree un segundo anexo en locales apropiados.

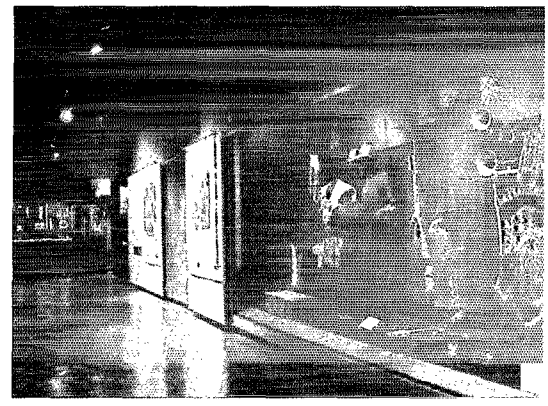
Pero no basta con poner objetos en reserva. Además hay que identificarlos, registrarlos, mantenerlos y restaurarlos. Para la primera serie de tareas era necesario recurrir al acopio de datos y al tratamiento informático.[4] Actualmente se están elaborando dos sistemas descriptivos[5] y ya funcionan varias bases de datos, sobre todo para los objetos domésticos, las estampas y las fotografías. Además, desde 1987, el inventario de las adquisiciones se hace con medios informáticos. También se está preparando un videodisco, para el que sólo falta la financiación. En cuanto al acondicionamiento de los objetos, se ha progresado bastante desde que se puso en servicio un recinto de tratamiento y desinfección automáticos, en 1984. Pero los locales previstos inicialmente para el laboratorio y el taller de restauración, demasiado exiguos y mal ubicados, siguen siendo poco útiles y dificultan el cuidado de las colecciones. Está en proyecto un vasto laboratorio semisubterráneo, para el cual sólo falta obtener la financiación necesaria.

Como es debido, muchos museos de provincia reciben de nuestro museo material en préstamo para sus exposiciones temporarias, o en depósito para las exposiciones permanentes. En esta actividad, el museo sólo está limitado por dos restricciones: la regla administrativa que prohibe todo préstamo fuera del recinto de los museos y la capacidad del propio museo para preparar la documentación, hacer las restauraciones, tomar las fotografías y acondicionar las obras. De todas formas, los movimientos anuales de objetos que salen de las colecciones se cuentan en centenas, sino en miles, al igual que las nuevas adquisiciones. El ritmo de estas últimas se mantiene voluntariamente a un nivel moderado, menos por razones financieras que por la posibilidad material de dotar a estas adquisiciones de un estatuto museográfico adecuado, documentándolas, inventariándolas, fotografiándolas y sometiéndolas a los tratamientos físicos y químicos que necesitan. La riqueza y la variedad de las colecciones conservadas en reserva, así como su continua expansión mediante nuevas adquisiciones, son tales que sería posible multiplicar las exposiciones temporales destinadas al público. Los factores limitativos las reducen a una exposición importante en el otoño, a una exposición documental en la primavera, y a dos o tres muestras más pequeñas durante el año es mucho para un equipo reducido de personal de montaje y es poco para servir al público.



Vestigios óseos, esqueletos y haces de cereales encontrados en las excavaciones; al fondo, una casa carolingia reconstituida y, tras los tabiques de vidrio, el Bois de Boulogne.

Todas las fotografías son del Musée National des Arts et Traditions Populaires/A. Pelle.

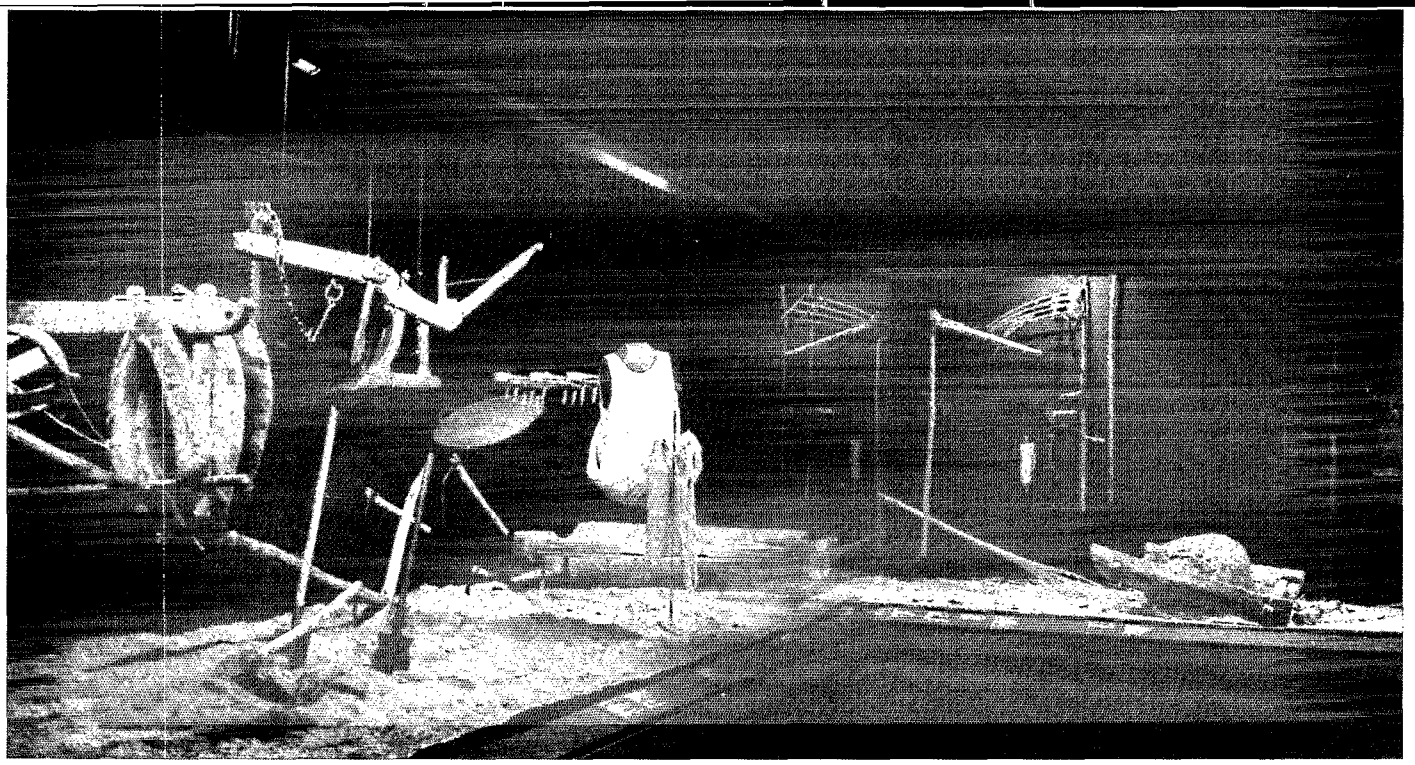


Comunidades aldeanas.

El personal

El MNATP es un museo nacional; por lo tanto, su personal está integrado por funcionarios gubernamentales contratados por concurso, según las mismas reglas administrativas que rigen la contratación de maestros, personal de policía, profesores universitarios o inspectores de finanzas. La rigidez del sistema es bien conocida y dificulta muchísimo la adecuación de las capacidades del personal y las necesidades del trabajo. El organigrama y la plantilla que se planearon

1. G. H. Rivière y J. Cuisenier, "Le Musée des arts et traditions populaires, París", *Museum*, vol. XXIV, n.° 3, 1972, p. 181-184 (disponible sólo en inglés y francés).
2. J. Cuisenier, M.-C. de Tricornot, *Guide général du Musée*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1987, 221 p. (disponible sólo en francés).
3. J. Cuisenier, "Des granges pour un musée national", *Ethnologie Française*, n.° 2, 1985, p. 111-122.
4. J. Cuisenier, "Perspectivas de utilización de un sistema de información automática en el Museo de Artes y Tradiciones Populares de París" (resumen del texto francés), *Museum*, vol. XXIII, n.° 1, 1970-1971.
5. M. de Virville (red.), *Système descriptif des objets domestiques français*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1977, 291 p.; M.-T. Duflot-Priot, *Système descriptif du costume traditionnel français*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1988, 164 p.



Del trigo al pan.

en 1966 no tuvieron el menor efecto en el proceso real de afectación del personal a las tareas necesarias. El laboratorio asociado al Centro Nacional de Investigación Científica, creado en 1966 bajo la denominación de Centro de Etnología Francesa, se reforzó considerablemente con la llegada de nuevos equipos de sociólogos y matemáticos en 1968; desde entonces sus objetivos y sus medios han aumentado sin cesar.

El principal problema es el que plantea la renovación de los puestos de conservador. La institución de un concurso único para la contratación de conservadores de museos nacionales, en 1964, sin opciones por especialidad, tornó imposibles las contrataciones, e inclusive los reemplazos, puesto que había un predominio total de candidatos especializados en historia del arte. Fue necesario esperar varios años para que la Dirección de Museos de Francia y el cuerpo de conservadores se convencieran de la necesidad de crear opciones, dando así a los museos especializados la posibilidad de contratar conservadores por concurso. La creación de opciones en 1977, y la mejor preparación de los candidatos, primero a causa de la creación de seminarios, después gracias a la enseñanza especializada universitaria y, desde 1988, a la Escuela del Louvre, permitieron que el MNATP renovara completamente sus conservadores, contratando a un personal más joven que tenía el mismo nivel cualitativo y cuantitativo que en los departamentos del Louvre o de los grandes museos nacionales que forman su medio ambiente institucional.

Sin colaboradores calificados, los conservadores de un museo nacional de etnología no podrían mantener las colecciones existentes, adquirir nuevas, organizar exposiciones, preparar publicaciones, enseñar y promocionar su museo ante el público. Ahora bien, la renovación de los cuadros intermedios —ingenieros y técnicos, bibliotecarios y documentalistas, adjuntos y secretarios administrativos— obedece a las reglas comunes de nombramiento por concurso. Esto es aún más difícil, por tres razones: sus actividades están definidas con más precisión; el sistema de administración de los museos de arte, que casi no realizan trabajos de campo ni manejan grandes series no suele implicar el empleo de cantidades necesarias de cuadros medios; la presión del público, que reclama la apertura de salas cada vez más numerosas, motiva la creación de puestos de guardián y no de documentalistas. En veinte años, el MNATP no ha podido asegurar la provisión de personal para varios servicios científicos importantes, como la iconoteca, la fonoteca, la fototeca o los archivos. En cambio, sí ha podido reforzar considerablemente la biblioteca, crear un servicio de cálculo y de tratamiento informático de datos, transformar el laboratorio de tratamiento y restauración de objetos y crear un servicio pedagógico y un plan de recepción.

Los puestos de obreros calificados plantean problemas de otra clase. Hoy en día ya no se puede concebir el funcionamiento de un edificio moderno, ampliamente dotado de medios tecnológicos avanzados, con unos pocos obreros calificados que tienen estatuto de funcionarios, por una parte, y un presupuesto manejado directamente por un servicio administrativo lejano, por otra. Trasladarse de los locales antiguos y provisionales del Palacio de Chaillot a la nueva sede del Bois de Boulogne significó un cambio impactante para el MNATP. Fue necesario hacerse cargo de toda una tecnología nueva, sin que las restricciones burocráticas de la administración directa disminuyeran en lo más mínimo. Fueron necesarios muchos años para que los servicios centrales aceptaran la realidad y se pudieran firmar contratos de limpieza y mantenimiento con empresas privadas. Aún hoy, veinte años después, el proceso no ha terminado. El presupuesto de funcionamiento no ha sido descentralizado, los contratos son manejados por la administración central, las responsabilidades se dispersan entre los numerosos servicios de una burocracia demasiado lenta: Dirección de Museos de Francia, Dirección del Patrimonio, Dirección Regional de Edificios, arquitecto jefe y conservador en jefe del museo. Veinte años después de instalado en la nueva sede, el conservador en jefe no puede decidir, en función del presupuesto asignado, si un trabajo será realizado por una empresa privada o por los obreros del Estado.

El servicio de custodia, mantenimiento corriente y seguridad estaba previsto, originalmente, para funcionar con poco personal y una buena central de alarma. Como todos los objetos expuestos, sin excepción, se hallan en vitrinas, las tareas de este servicio se limitan a lo esencial. De hecho, veinte años después funciona con apenas más personal que cuando el museo se instaló en los nuevos locales y la central de seguridad original se moder-

nizó, dando pruebas de su eficacia en varias oportunidades, por lo que el equipo de custodia le tiene confianza. No hay dudas de que, en el futuro, los museos como el MNATP contarán con un equipamiento electrónico cada vez más perfeccionado y equipos humanos de vigilancia reducidos, pero muy competentes y muy especializados.

El público

Los visitantes del MNATP son muy variados. Como todos los grandes conjuntos museísticos de la región de París —el Louvre, Versalles, Orsay— es visitado por diferentes categorías de público, desde grupos escolares hasta particulares, pasando por grupos organizados. Muy temprano, en 1975, el museo alcanzó su nivel medio (bastante insuficiente a mi juicio) que oscila entre cien y ciento cincuenta mil personas por año, pero también organiza exposiciones temporales cuyo público varía, según los años, los temas y la publicidad que se haga, entre quince y sesenta y cinco mil visitantes.

No obstante, estas cifras sólo dan una idea parcial de la frecuentación del museo. Fuera del registro de entradas vendidas, el MNATP dispone de salas de consulta especializada para la biblioteca, la iconoteca, la fonoteca, la fototeca, los archivos y los objetos. A estas salas acuden aficionados y curiosos, estudiantes y profesores, conservadores de museos y cursillistas, editores y documentalistas, cuyo conjunto forma un círculo que se amplía cada año, como demuestran las estadísticas de los documentos prestados. A estos visitantes motivados, que son más bien consultantes —algunos de ellos asiduos—, hay que sumar los estudiantes que asisten a algunas clases de la Escuela del Louvre o de las universidades, que se imparten en el museo, y que constituyen una pequeña fracción del contingente de consultantes. Por último, hay que añadir que los usuarios del gran auditorio (cuyas 335 plazas se usan para coloquios, congresos y asambleas generales), se pueden comunicar si así lo solicitan con las galerías, en las que a veces se realizan pequeñas exposiciones con motivo de alguna de estas reuniones.

No es fácil calcular la cantidad de personas que componen el público. Probablemente ascienden a doscientas cincuenta o trescientas mil al año; menos si se excluye a los usuarios del gran auditorio, o más si se contabilizan las entradas de todos los servicios. ¿Son estos los resultados previstos en el proyecto inicial? Creo que no, por las razones que paso a explicar.

El MNATP tiene, en total, una sola recepcionista y dos asistentes para ocuparse de todas las relaciones con el público. Con tan exiguo personal, apenas se pueden organizar las visitas escolares y las visitas de los grupos que se presentan, y no se puede llevar adelante ninguna política de promoción. El museo carece de presupuesto de publicidad, de acceso directo a los medios de información o de un servicio de relaciones públicas; para darse a conocer depende por completo de los servicios de la administración central. No tiene ni agregado de prensa, ni personal encargado de obtener ayuda externa, y para estas actividades depende también de los servicios centrales. No es sorprendente que en estas condiciones las visitas se hayan estabilizado a un nivel medio que prácticamente no varía de un año a otro o de una exposición a otra, salvo las temporales. Para que aumentaran sensiblemente los visitantes y se colmara la capacidad de acogida bastaría con dos o tres miembros del personal con una calificación profesional especializada y con un presupuesto modesto administrado por el propio museo.

Pero estos límites impuestos por las restricciones administrativas no eximen, en forma alguna, de interrogarse sobre las relaciones del público del museo con las obras expuestas. Las artes y las tradiciones populares eran desconocidas en la Francia de 1965; la etnología debía todavía afirmarse; la sociedad francesa empezaba a presentir los grandes cambios que sucederían al periodo de crecimiento económico intenso iniciado en 1945. Desde 1965 hasta 1980 pasaron quince años en los que nos interesamos cada vez más en nuestras raíces, se tomó una nueva actitud ante el medio ambiente y se trastocaron los cimientos mismos de la sociedad industrial. Un público cada vez más numeroso sintió interés por sus orígenes, por la revalorización de las diferencias regionales, por las obras, los gestos y los dialectos locales. Los visitantes de mayor edad conocían por experiencia propia los objetos expuestos y los miraban con nostalgia, asombrados de ver los utensilios e instrumentos que habían usado en otros tiempos convertidos en piezas de museo. Los más jóvenes, en su mayor parte alumnos de París y los suburbios, nada sabían sobre estos objetos y los observaban como a obras exóticas, debido a la gran brecha que separa la sociedad de antaño de la contemporánea. Con el transcurso de los años, la brecha se ha ido agrandando; las artes y las tradiciones populares, tal como las concebíamos en 1965, se confunden con la historia, y la etnología se convierte en arqueología.

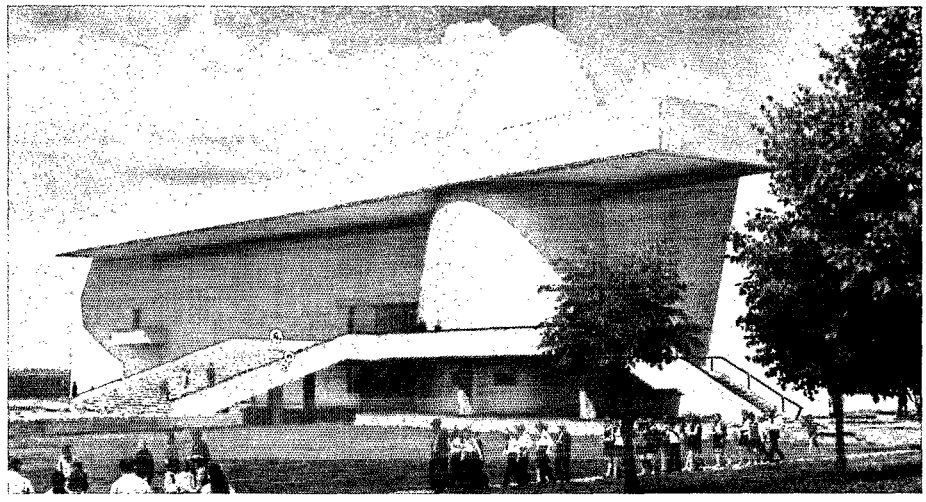
No por ello dejan de abrirse otros campos a la investigación, la adquisición y la exposición.[6] Como el mundo campesino, el mundo urbano está en plena mutación. Como la agricultura, la artesanía está evolucionando. Como los soportes de la expresión, los géneros y las formas de comunicación ya no son los mismos. Desde 1975 ha sido necesario encaminarse resueltamente hacia la arqueología, por una parte, y hacia la sociología, por otra; así lo hicimos.[7]

Hoy, veinte años después de la instalación del museo en su nueva sede, hemos de elaborar un nuevo proyecto que tome en cuenta a la sociedad industrial y urbana en sí misma. ¿Qué artes y qué tradiciones populares suscita, qué pasado se atribuye, qué futuro se plantea? Estas son los principales interrogantes que conviene plantearse y que sólo encontrarán una respuesta en un nuevo proyecto a largo plazo. ■

[Texto original en francés]

6. Ver la lista de los catálogos de las exposiciones, y sobre todo el catálogo de la exposición *Hier pour demain, arts, traditions, patrimoine*, de 1980.

7. Ver el catálogo de la exposición *Quérir, choisir, arts et traditions populaires, nouvelles acquisitions*, 1987.



Vista general del Museo Nacional de Historia de la Cosmonáutica K. E. Tsiolkovsky. La cúpula de aluminio del Planetarium que se asemeja a un cohete gigantesco de color plateado.

El museo espacial de la Unión Soviética: 1936-1967-1988

Evgeni Nikolaevich Kuzin

Nació en 1941, en Kaluga (URSS), y se graduó en el Instituto Politécnico de Tula como ingeniero aeronáutico, iniciando su trabajo en un instituto de investigación. En 1976 fue nombrado subdirector de la División de Ciencias del Museo Nacional de Historia de la Cosmonáutica K.E. Tsiolkovsky, en Kaluga, y en 1987, director. Obtuvo el título soviético de "inventor" por sus trabajos de ingeniería mecánica.

El Museo Nacional de Historia de la Cosmonáutica K. E. Tsiolkovsky[1] —el primero dedicado a la conquista del cosmos— abrió sus puertas en Kaluga (URSS) el día 3 de octubre de 1967. Sin embargo, su historia se remonta a 1936, año en el que se creó la Casa Museo de K. E. Tsiolkovsky, en honor al eminente científico ruso, fundador de la cosmonáutica (1857-1935).

Como es natural, las ideas, la vida y la obra de Tsiolkovsky cobraron nuevo interés cuando, el 4 de octubre de 1957, la URSS lanzó el primer Sputnik, iniciando así la exploración del cosmos por el hombre. La Casa Museo se vio frecuentada por un número creciente de personas y sus colecciones se completaron con piezas relacionadas con la evolución de la investigación espacial. Fue preciso ampliar las instalaciones y, en 1960, el Consejo de Ministros de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia (RSFSR) aprobó un decreto por medio del cual se autorizaba la construcción de un nuevo Museo Nacional K. E. Tsiolkovsky y la renovación de su Casa Museo.

Una vez terminada la construcción e iniciados los trabajos de exposición, se descubrió que la colección rebasaba con mucho los objetivos fijados al comienzo y no correspondía al nombre del museo. Por consiguiente, se tomó la decisión de modificar su perfil y de cambiar su nombre, que en adelante se denominaría Museo Nacional de Historia de la Cosmonáutica K. E. Tsiolkovsky. De esta forma, el personal debió hacer frente a nuevas y más complejas tareas.

Hay que rendir a los fundadores del museo el homenaje que tanto merecen, ya que carecían de conocimientos especializados, pues la cosmonáutica era una ciencia aún incipiente y nunca se había organizado una gran exposición sobre ese tema. Pese a ello, lograron superar múltiples dificultades y resolver los problemas que se fueron presentando.

La arquitectura del museo y la exposición

El edificio del museo —de forma rectangular— está situado en la ribera de una presa artificial, cerca de un antiguo parque. Las paredes exteriores de vidrio, las galerías exteriores, las rampas y los balcones del edificio constituyen un nexo con el paisaje aledaño y permiten que los visitantes contemplen las piezas que se exhiben al aire libre y admiren el hermoso panorama natural. El Planetario, construido dentro del museo, recuerda un gigantesco cohete espacial de color plateado.

En su interior, el edificio se divide en dos partes. La primera es una sala de once metros de altura dedicada a la tecnología espacial moderna y a los cohetes; la segunda se subdivide en dos pisos: la entrada está en la planta baja y en el piso superior se encuentra una exposición sobre la obra de Tsiolkovsky. La superficie total de exhibición permanente es de mil setecientos metros cuadrados. Pese a su diferenciación temática, las salas de exposición constituyen un conjunto único, realzado por una misma disposición interior (pisos, techos, vitrinas, etc.) y otros rasgos arquitectónicos. El diseño del interior y el carácter del material de exposición corresponden a la arquitectura sencilla y severa del edificio. Dibujos monumentales, mosaicos, esculturas y gráficos explican el sentido de la exposición, que se ilustra además mediante proyecciones cinematográficas y equipos electrónicos automáticos.

En la sala de entrada, espaciosa y clara,

1. El término "cosmonáutica" sólo refleja parcialmente la palabra rusa *kosmonavtika*, que se refiere a toda la panoplia científica y tecnológica necesaria para la exploración del espacio.

2. El museo posee varias colecciones: recuerdos relacionados con la vida y obra científica de Tsiolkovsky; equipos espaciales; negativos y fotografías; documentos escritos; pinturas y otras obras gráficas; esculturas, películas, fotografías y películas vídeo.

se exhibe una réplica del primer Sputnik ("Compañero de viaje"). En otra sala se presenta la obra científica de Tsiolkovsky, cuyas investigaciones dejaron profundas huellas en todas las ramas del conocimiento a las que se dedicó, aunque centrara su atención en la dinámica de los cohetes y en los vuelos interplanetarios. Gran parte de las piezas se expone en vitrinas murales; la única gran vitrina colocada aparte es de vidrio; alrededor y en el centro de la sala hay pequeñas mesas de exposición, con patas delgadas a fin de no romper la perspectiva general. Por esta razón, la sala parece muy espaciosa, a pesar de la riqueza del material presentado, y los objetos pueden verse prácticamente desde cualquier ángulo. La luz natural penetra a través de la pared de vidrio que da al parque. En el techo se fijaron lámparas incandescentes en forma de cilindro, siguiendo el orden de un tablero de ajedrez. Las vitrinas están provistas de iluminación propia.

La entrada de la sala dedicada a la tecnología espacial moderna y a los cohetes está situada en el primer piso. Al descender hacia la planta baja por la rampa que rodea el vestíbulo, los visitantes pueden observar las diferentes piezas desde distintos ángulos y niveles. Algunas piezas están apoyadas en el piso; otras cuelgan del techo.

La sección más importante de la sala es la denominada "Vuelos tripulados". En el centro, sobre un pedestal, se ve una réplica de la nave Vostok ("Oriente"), con una iluminación muy especial. A su lado están expuestas dos piezas únicas: los modulos de Vostok-5 y Soyuz-34 ("Unión-34"), en los que se aprecian rastros de las elevadas temperaturas que se produjeron al descender a la tierra a través de la atmósfera.

Investigación y educación

El museo es una institución de investigación y educación. Su personal se afana en colmar las lagunas de las colecciones[2] y en estudiar tanto el legado científico de Tsiolkovsky como la historia de la ciencia y la tecnología espacial soviética y extranjera. Además, tiene a su cargo la orientación y coordinación metodológica de las actividades de investigación de todos los museos espaciales de la URSS.

El museo lleva a cabo asimismo una gran labor de divulgación científica y técnica. Más de ocho millones de personas han visitado el museo en sus veintiún años de existencia. En 1968 los visitantes fueron ciento diez mil; más tarde, la cifra anual pasó a ser de unas cuatrocientas mil personas, la mitad de las cuales son habitantes de Kaluga (cabe observar que en 1968 la población de la ciudad —que cuenta con otros dos museos— ascendía a doscientos setenta mil habitantes y que en la actualidad es de unos trescientos cincuenta mil), mientras que las restantes son turistas procedentes de todas las regiones de la URSS y del extranjero. Nuevas formas de actividades educativas con el público han suplantado las tradicionales. Por ejemplo, cada mes el museo prepara una revista radiofónica llamada *Kaluga y el espacio*. Desde hace siete años funciona en el museo un laboratorio radiofónico de frecuencia modulada. En el Planetario se dictan mil doscientas conferencias por año y se organizan clases para niños, debates y charlas. Los estudiantes de institutos técnicos y los alumnos de la ciudad y zonas vecinas asisten a las conferencias sobre astronomía que forman parte del plan de estudios.

Se presta especial atención a las actividades juveniles. Se organizan visitas guiadas para escolares que retrazan la vida de Yuri Gagarin, y el museo supervisa la Escuela de Jóvenes Cosmonautas, situada en el Palacio de los Pioneros, que facilita los conocimientos técnicos ejercicios prácticos que elabora con la ayuda de los equipos correspondientes.

El museo colabora activamente con la población local y cada año se organizan más de quinientas manifestaciones fuera del museo, en fábricas y establecimientos educativos de la ciudad y las zonas rurales. Cada año se organizan en el museo tres o cuatro pequeñas exposiciones temporales, aunque el espacio disponible es muy reducido. Por otra parte, el museo envía sus exposiciones a diferentes aldeas y ciudades de la Unión Soviética y a muchos otros países del mundo.

Algunos resultados y dificultades

El Museo de Historia de la Cosmonáutica presenta una interesante exposición científica sobre el difícil camino de la humanidad rumbo a la exploración del cosmos. Comprensiblemente, ha tropezado con dificultades y problemas.

El hecho de que el museo modificara y ampliara su temática en el mismo momento en que abría sus puertas, requirió que se expusiera en el espacio disponible mucho más material del que se había previsto inicialmente. Fue preciso reflejar en la exposición la rápida evolución de la cosmonáutica a lo largo de sus veinte años de existencia. La exposición cambió y se incluyeron nuevas piezas e incluso nuevas secciones. Valgan como indicación las cifras siguientes: en 1960, las colecciones del museo comprendían 2.055 piezas; en 1970, 2.839; y en 1980, 6.325. En la actualidad la colección principal cuenta con 11.093 piezas y la colección científica complementaria con 25.000. Este rápido incremento repercutió en ciertas partes de la exposición y, sobre todo, en la sala de tecnología espacial moderna y de cohetes.

Paradójicamente, la exposición actual se caracteriza, por una parte, por su fragmentación y por la cobertura incompleta de algunas fases de la cosmonáutica, y, por otra, por el exceso de objetos expuestos. Son múltiples las razones que pueden invocarse. En primer lugar, los fundadores del museo no podían prever la rápida evolución de la cosmonáutica ni que en la década de los setenta el espacio dedicado a la exposición, almacenamiento y oficinas resultaría insuficiente.

En segundo lugar, al preparar la primera exposición integral y organizada lógicamente no se tuvieron en cuenta como es debido las perspectivas del futuro. Poco tiempo después fue preciso romper la uniformidad a fin de dar cabida a las novedades tecnológicas, lo que a su vez perturbó la armonía de la exposición. En tercer lugar, el país no cuenta con un sistema uniforme que permita ir sumando nuevas piezas de tecnología espacial en los museos, lo que impide la creación de una colección lógicamente integrada, incluso en este museo, que es el mayor del país sobre el tema. En cuarto

Todas las fotografías son publicadas por cortesía del autor.



La Casa Museo K. E. Tsiolkovsky. El estudio del científico servía también de dormitorio.

Cuadro 1. Distribución de la superficie del museo

Categoría	1967		1988	
	Metros cuadrados	Porcentaje de la superficie total	Metros cuadrados	Porcentaje de la superficie total
Salas de exposición	1.700	57,8	1.700	52,8
Almacenamiento	180	6,1	350	10,8
Planetarium-cine	140	4,8	140	4,3
Biblioteca	100	3,3	100	3,1
Entrada	160	5,4	160	5,0
Oficinas	280	9,5	280	8,7
Estación de radio	90	3,0	90	2,8
Espacio auxiliar	300	10,1	400	12,5
Total	2.950	100.0	3.220	100.0

lugar, la falta de equipos modernos y de tecnología audiovisual ha obstaculizado la modernización de la colección. Por último, en términos generales, la cuantía de las asignaciones estatales para mantenimiento y ampliación del museo ha ido aumentando de año en año permitiendo cubrir las necesidades; sin embargo, las bajas remuneraciones que se ofrecen a los ingenieros y técnicos no alcanzan para atraer a especialistas altamente calificados.

Planes del museo

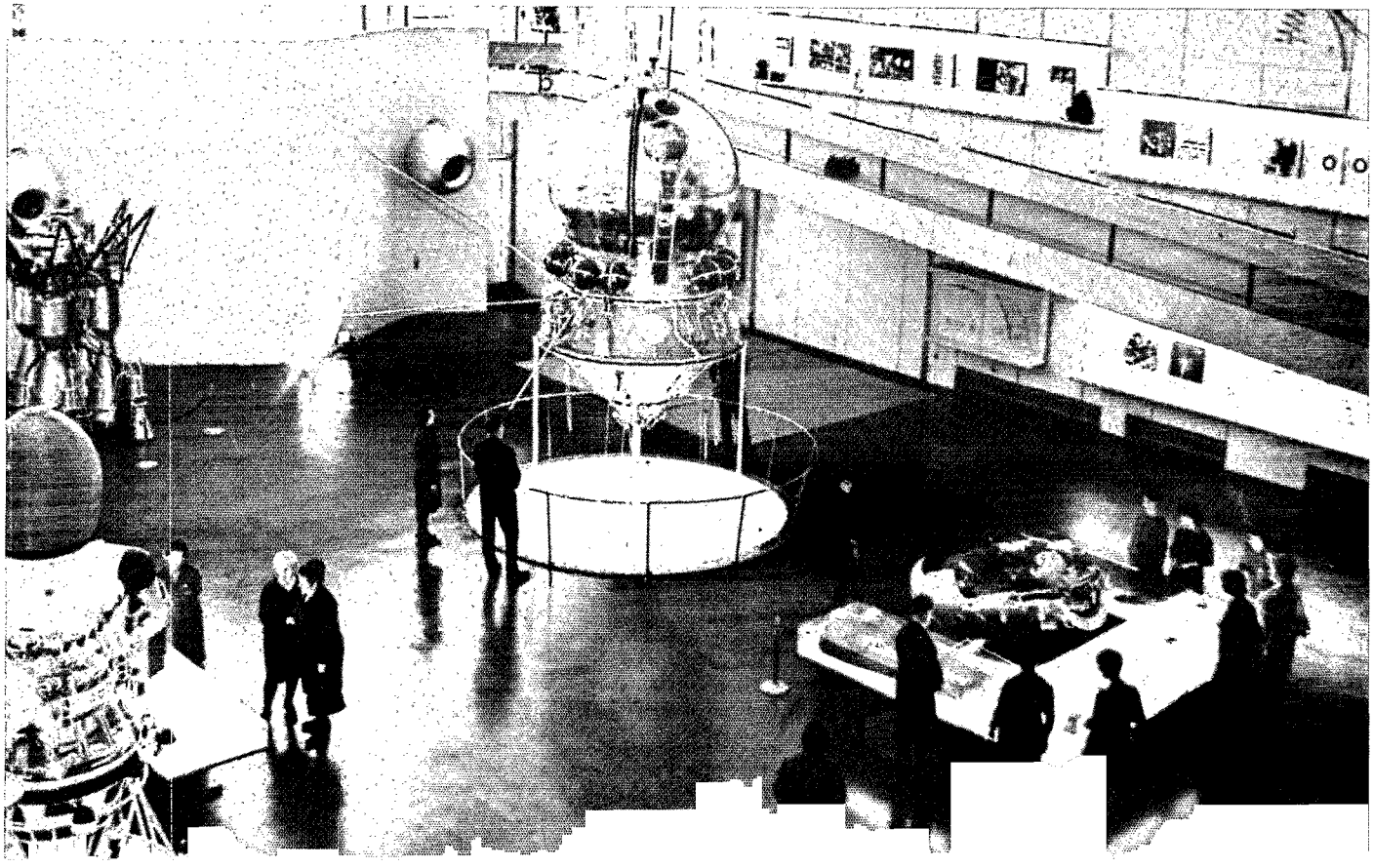
En 1986 se decidió que la segunda etapa del Museo Nacional de Historia de la Cosmonáutica K. E. Tsiolkovsky se llevaría a cabo entre 1989 y 1991. Se espera que la nueva superficie de exposición oscile entre los siete mil quinientos y los ocho mil metros cuadrados. Los locales de almacenamiento serán amplios y estarán dotados de modernos equipos; habrá, además, un centro educativo y un auditorio. Se estudia la posibilidad de utilizar la totalidad de los locales existentes para exponer el legado científico de Tsiolkovsky. Esta segunda fase del museo de 1967 se basa en un principio modular que permitirá obtener nuevos locales sin desfigurar el conjunto arquitectónico. La nueva exposición cubrirá todas las fases de los programas espaciales de la URSS.

El complejo museal incluirá un campamento permanente de la Asociación Nacional Aeroespacial de Jóvenes Soyuz ("Unión"), creada recientemente con objeto de despertar entre los jóvenes y niños el interés por la investigación espacial y la aviación, la cosmonáutica y la tecnología de las naves espaciales, y descubrir y ayudar a los jóvenes especialmente dotados. Tarea de la Asociación Nacional es dar a conocer las ideas de la conquista pacífica del espacio y fomentar la amistad entre los jóvenes de los distintos países. Se construirán viviendas estilo campamento, un centro de formación, un observatorio y salas de trabajo técnico.

Con la realización de esta segunda fase se completará el Museo Nacional K. E. Tsiolkovsky. Además del museo de 1967, el complejo incluirá la Casa Museo de Tsiolkovsky, las casas de Kaluga donde él vivió, las escuelas en las que enseñó, el parque en donde se encuentra sepultado y otros monumentos históricos y culturales relacionados con su vida y obra. Estamos convencidos de que el futuro museo K. E. Tsiolkovsky rendirá el debido tributo a la memoria de un gran científico, cuyas ideas contribuyeron a preparar el terreno para la conquista del espacio. ■

[Texto original en ruso]

Sala de equipo espacial moderno y de cohetes. En el centro, la nave Vostok. A lo largo de la rampa que rodea la sala, vitrinas murales de exposición.





Museo Cívico.

La Galería Municipal de Arte Moderno de Turín: una situación italiana

Rosanna Maggio Serra

Nació en Turín, en 1932. En 1974 comenzó a trabajar, en calidad de conservadora, para los museos municipales de Turín. Actualmente dirige la colección de arte moderno. Desde 1982 es miembro del Consejo de Administración de la Fundación Guido ed Ettore De Fornaris, cuya función estatutaria consiste en acrecentar el patrimonio artístico de la Galería Municipal de Arte Moderno de Turín. Sus estudios versan en particular sobre la cultura artística del siglo XIX y la museología.

Los museos municipales de Turín cuentan con varios departamentos y la Galería de Arte Moderno es uno de ellos. La galería es, por lo tanto, una institución que depende del Ayuntamiento y, por ende, de la administración municipal. Las obras de arte que conserva y el edificio que le sirve de sede son propiedad del Ayuntamiento de Turín. Los miembros de su personal son empleados de la municipalidad. El presupuesto del municipio provee los recursos necesarios para adquirir obras y sufragar sus actividades.

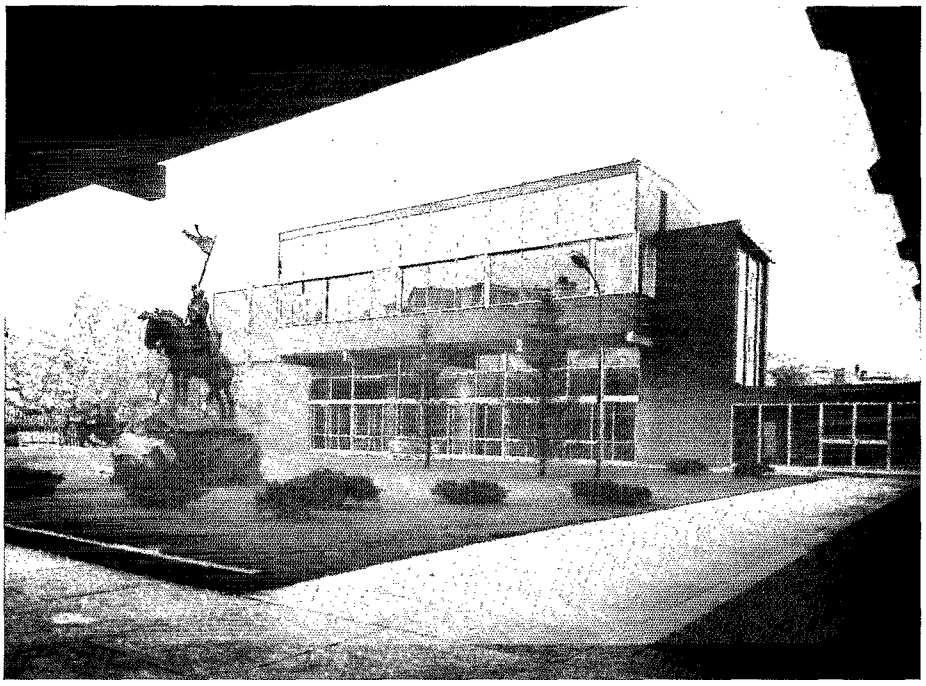
Desde su fundación, en 1863, los museos municipales de Turín tienen por finalidad estatutaria la colección de obras de arte, tanto antiguas como modernas. La colección de Turín, que se inició en 1861, una vez concluida la unificación nacional, es la colección de arte moderno perteneciente a una entidad pública más antigua de Italia.

Su existencia más que centenaria explica que su patrimonio cuente con pinturas, esculturas, dibujos, grabados y fotografías, tanto del siglo XIX como del XX. Se han reunido, hasta la fecha, alrededor de cuatro mil pinturas, quinientas esculturas y varias decenas de miles de documentos gráficos adquiridos en las exposiciones locales y nacionales (en particular, en la Bienal de Venecia y en la Cuadrienal de Roma), o donados por coleccionistas y artistas. Cronológicamente, estas obras se sitúan dentro del periodo que se extiende de las postrimerías del siglo XVIII a nuestros días.

La mayoría de los artistas expuestos en la Galería Municipal de Arte Moderno son italianos, pero también cuenta con algunas obras pertenecientes a artistas extranjeros y a importantes movimientos de vanguardia de nuestro siglo. Junto con la Galería Nacional de Roma y la Colección Municipal de Arte de Milán (la Civiche Raccolte d'Arte), la galería es uno de los museos de arte moderno y contemporáneo más importantes de Italia.

Vista aérea de la Galería Municipal de Arte Moderno de Turín en 1959.

Museum (Unesco, París), n.° 163 (vol. XLI, n.° 3, 1989).



El cuerpo del edificio donde se encontraban la sala de conferencias (planta baja) y la biblioteca (primer piso) en 1959.

Museo Cívico/Publifoto.

Difusión, disponibilidad y servicios comunes

El edificio original de la Galería Municipal de Arte Moderno fue destruido en 1942, durante los bombardeos aéreos de la segunda guerra mundial. Diez años después, en 1951, se organizó un concurso nacional para reconstruirlo en el mismo sitio, es decir, en la esquina de la avenida Galileo Ferraris y la vía Magenta, próxima a la grandiosa avenida Vittorio Emanuele II y situada en la espaciosa zona residencial e histórica de Turín.

Los requisitos generales del concurso se pueden resumir en tres puntos: el edificio debía servir de centro de difusión de la cultura artística moderna; debía estar abierto al contacto con el público y con los artistas y las nuevas tendencias de las artes figurativas; por último, debía poder alojar los servicios que serían utilizados conjuntamente por otros departamentos de los museos municipales, tales como la biblioteca de arte, el archivo fotográfico y una vasta sala de conferencias y proyecciones.

Se quería crear una galería de arte moderno que funcionara como una caja de resonancia del arte contemporáneo. Un museo que no sólo estuviera destinado a la conservación de las obras, sino que también constituyera un centro de comunicación cultural, con arreglo a las teorías museológicas más avanzadas del momento. Vittorio Viale, responsable del pliego de condiciones y director de la Galería Municipal de Arte Moderno en esa época, era un especialista en el tema.

Las exigencias del concurso en cuanto a las características de la distribución del espacio en el nuevo edificio eran muy precisas. Debía construirse en medio de un espacio verde; el amplísimo sótano debía contar con depósitos, laboratorios y otros servicios; debía preverse una superficie convenientemente adaptada para las exposiciones temporales y, naturalmente, para las permanentes; también debía preverse espacio suficiente para la biblioteca, la sala de conferencias y las oficinas de dirección, conservación y secretaría. Todas las zonas del edificio debían comunicar entre sí. Con respecto a la iluminación y a la climatización, era preciso inspirarse en las grandes pinacotecas construidas en los Estados Unidos de América y en Europa, antes y después de la guerra.

Todo ello reflejaba una concepción moderna del museo desde el punto de vista tecnológico y cultural, es decir, la idea de un servicio destinado al público en general y a los investigadores, y de un medio bien organizado de fomento de la cultura plástica, paralelo —aunque distinto— a las escuelas y universidades. En Italia se trataba de una absoluta innovación.

Se presentaron unos cuarenta proyectos y el jurado declaró ganador al que se identificaba bajo el lema "Continuitá 72", de los arquitectos Carlo Bassi y Goffredo Boschetti. Este proyecto parecía ajustarse a los requisitos del concurso, tanto desde el punto de vista de su modernidad técnica como de su conformidad con las últimas tendencias arquitectónicas.

Los elementos que con el tiempo se revelaron positivos fueron el emplazamiento original del edificio, oblicuo con respecto a los elementos ortogonales del tejido urbano de Turín, la acertada disposición de los jardines y la independencia e intercomunicación de las distintas zonas. El aspecto del proyecto que se consideró más acertado fue la solución al problema de la iluminación con luz cenital natural, tal como figuraba en el pliego de condiciones, no sólo del piso superior de la galería de exposiciones, sino también de la planta inferior. El diseño de las paredes del piso superior, inclinadas y retiradas con respecto de la vertical del piso inferior, y la liberación de una cornisa que circundaba toda la sala, permitió el paso de la luz en esta última. Se dio entonces a las paredes del primer piso una inclinación diferente, "obteniendo así un movimiento plástico de gran interés arquitectónico", como lo expresaron los mismos autores con una frase que da cuenta del predominio de la forma sobre la funcionalidad, muy característico de la arquitectura italiana de los años cincuenta. Este fue uno de los "talones de Aquiles" del edificio.

La construcción de la nueva Galería Municipal de Arte Moderno se llevó a cabo entre 1953 y 1959. El edificio estaba formado por tres cuerpos de cuatro pisos, comunicados entre sí. El sótano, destinado a depósitos y servicios, tenía una superficie de unos 2.300 m², lo que equivalía al cuarenta por ciento de la superficie destinada a las exposiciones. En la planta baja se instalaron las oficinas, el vestíbulo, una primera sala de exposi-

ciones temporales y una sala de conferencias con capacidad para cuatrocientas personas. Los dos primeros pisos se reservaron para la biblioteca y las exposiciones permanentes y temporales. A estas últimas se destinaron, en total, unos 1.200 m², mientras que las exposiciones permanentes dispusieron de 2.600 m². El total de la superficie cubierta era de unos 12.000 m².

En aras de los principios formales que ya mencionamos, y para que no se viera desde el exterior, el delicado dispositivo de entrada y difusión de la luz, formado por claraboyas y ventanas con vidrios orientables, se redujo tanto que tornó imposible su mantenimiento; esto provocó su deterioro inmediato. La inclinación de las paredes constituyó otro inconveniente, ya que por un lado impidió que se colgasen cuadros en el interior del edificio y, por otro, que se instalaran canalizaciones de aguas pluviales en el exterior.

Entre las causas de la parcial inadaptación del edificio a las funciones de conservación y exposición se encuentran, también, las que pueden atribuirse a las imprecisiones del pliego de condiciones del concurso. En realidad, dada la exigencia excesiva de iluminación natural, el edificio quedó expuesto a desvastadores haces de luz y de calor provenientes de la parte superior y del perímetro parcialmente vidriado, demasiado expuesto al este y al sur.

Tampoco debe ignorarse que como la empresa constructora no fue debidamente supervisada, los defectos del proyecto se vieron acentuados. El sistema de calefacción, por ejemplo, constituido por losas radiantes colocadas en los pisos, método que empezaba a emplearse en Italia, comenzó a deteriorarse a los pocos años y pronto quedó completamente fuera de servicio. Pudo comprobarse, además, que la instalación de aire acondicionado, destinada a complementar la calefacción y a disminuir la temperatura en verano, fue más dañina que eficaz puesto que el aire, al no estar adecuadamente depurado, introducía en los locales la densa contaminación atmosférica que en los años sesenta afectaba a la ciudad aún más que hoy.

A pesar de los elogios que acompañaron la creación del nuevo museo, en realidad su decadencia comenzó de inmediato. Los porcentajes elevados de humedad, las infiltraciones de agua, la imposibilidad de controlar la temperatura y la luz, y las variaciones térmicas importantes y frecuentes constituyeron fenómenos habituales que se fueron agravando con el tiempo. Los materiales del revestimiento exterior, incluso los soportes de cemento armado, también sufrieron una degradación precoz.

Esta situación se mantuvo hasta fines de los años setenta. En 1981 la Galería Municipal de Arte Moderno fue cerrada al público y poco tiempo después las colecciones se transfirieron, de manera provisoria, a un lugar climáticamente sano, donde las obras de arte están almacenadas de manera racional, lo cual permite su estudio.

Un modelo de centro cultural a pesar de sus defectos

A pesar de estos graves defectos de construcción, nocivos sobre todo para la conservación, el museo se reveló eficaz como centro de actividades culturales. Desde la inauguración de la nueva sede, y durante los años sesenta y parte de los setenta —gracias a una situación económica favorable— el incremento del patrimonio de arte moderno, las exposiciones y las actividades de comunicación cultural cobraron un vertiginoso impulso.

Al mismo tiempo, y con un ritmo sostenido, se organizaron ciclos de conferencias, proyecciones de películas sobre arte y exposiciones que presentaron tempranamente en Italia a artistas y movimientos italianos y extranjeros como Sonia y Robert Delaunay y Nicolas de Staël (1960), Francis Bacon (1962), Giacomo Balla (1963), Sutherland (1965), Robert Motherwell (1966), Osvaldo Licini (1968), Louise Nevelson (1969), New-dada y pop-art (1969), Fontana (1970), Arte povera (1970), Yves Klein (1970), Alberto Burri (1971), Fausto Melotti (1972), Francis Picabia (1974) y la colección Peggy Guggenheim (1975), por no citar sino a algunos.

A éstas se añadieron exposiciones memorables que estuvieron a cargo de la Asociación de Amigos del Arte Contemporáneo de Turín como *Le muse inquietanti* (Las musas inquietantes, 1967), *Il sacro e il profano nell' arte dei simbolisti* (Lo sacro y lo profano en el arte de los simbolistas, 1969), *Il cavaliere azzurro* (El jinete azul, 1971), *Combattimento per un'immagine* (Combate por una imagen, 1973).

Estas iniciativas culturales tuvieron tanto éxito que atrajeron mucho público, no sólo a nivel local, sino también a nivel nacional e internacional. Si por su carácter excepcional excluimos los meses siguientes a la inauguración de la Galería Municipal de Arte Moderno, que recibió decenas de miles de visitantes, podemos dar una idea del eco que encontró en el público citando algunas cifras relativas a su frecuentación.

La población de Turín era, en ese entonces, de aproximadamente un millón de habitantes. En 1960, la Galería acogió 34.000 visitantes; en 1965, 45.000; en 1971, 86.000; en 1977, 63.000; en 1979, 37.000. La curva de popularidad comenzó a declinar debido a las falencias del edificio y, también, a la falta de autonomía de la institución.

Cabe señalar al respecto que, si bien la parte crítica se confió a especialistas exteriores, esta intensa actividad estuvo a cargo de un personal increíblemente reducido. El director del conjunto de los museos estaba secundado por un subdirector y sólo en 1962 se contrató a un primer conservador, al que se sumó otro en 1968. La secretaría estaba formada por seis personas que se encargaban de las tareas administrativas, la gestión del personal y la organización de las muestras.

No se había previsto contratar empleados para realizar las tareas técnicas (limpieza, enmarcado de los cuadros, restauración). Las exposiciones se instalaban con la ayuda exclusiva de los guardianes. Del mantenimiento del edificio se ocupaba, intermitentemente y con mucha demora, el personal de las oficinas técnicas municipales. La insuficiencia del personal científico, técnico y administrativo, no sólo en la galería sino en todos los museos municipales, es un elemento que explica, en buena medida, la evolución negativa de estas instituciones.

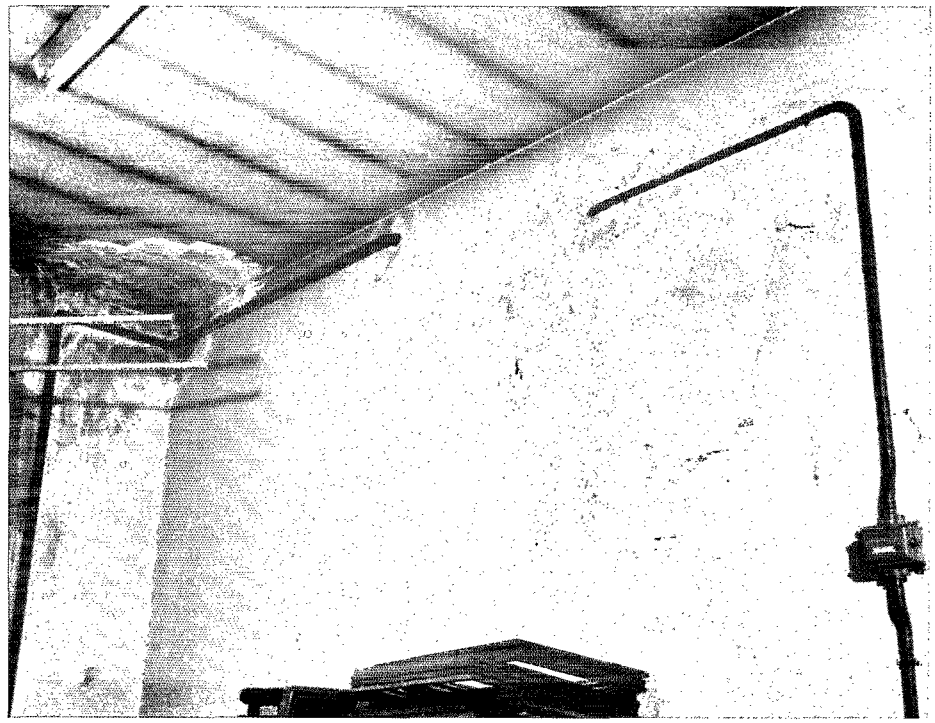
Estos escasos recursos fueron casi completamente absorbidos por las actividades y las muestras temporales que recibieron, en particular en los años sesenta y setenta, mayor atención que la prestada a las colecciones permanentes de la galería. Todo ello, como es evidente, iba en desmedro de las funciones administrativas y de conservación que le son propias.

La tendencia a concentrar los recursos y la atención en las exposiciones temporales no era, por cierto, una realidad exclusivamente italiana. Pero si a esto se añade, por un lado, la falta de personal especializado y, por otro, la degradación progresiva de los edificios —que en aquellos años afectó en particular a la Galería Municipal de Arte Moderno de Turín— comienzan a precisarse las causas de su reciente desgracia.

Pero no se podrá descubrir la razón exacta sin tener en cuenta otro fenómeno típicamente italiano. Las tensiones políti-

Infiltraciones de agua en la planta baja, área dedicada a las exposiciones temporales en 1974.

Infiltraciones de agua en el sótano, zona de depósitos en 1978.



Museo Cívico.

cas en el seno de las administraciones locales fueron agravándose, lo cual repercutió en forma negativa en las actividades de los museos que dependían de ellas. Por una parte, se dio excesiva prioridad a las manifestaciones efímeras en desmedro de la actividad permanente de los museos, llegándose a presentar exclusivamente exposiciones realizadas a pedido de autoridades administrativas de otras sedes, orientadas sobre todo hacia la búsqueda de un consenso político. Por otra parte, se procedió a limitar progresivamente la autonomía administrativa, cultural y de gestión de los museos.

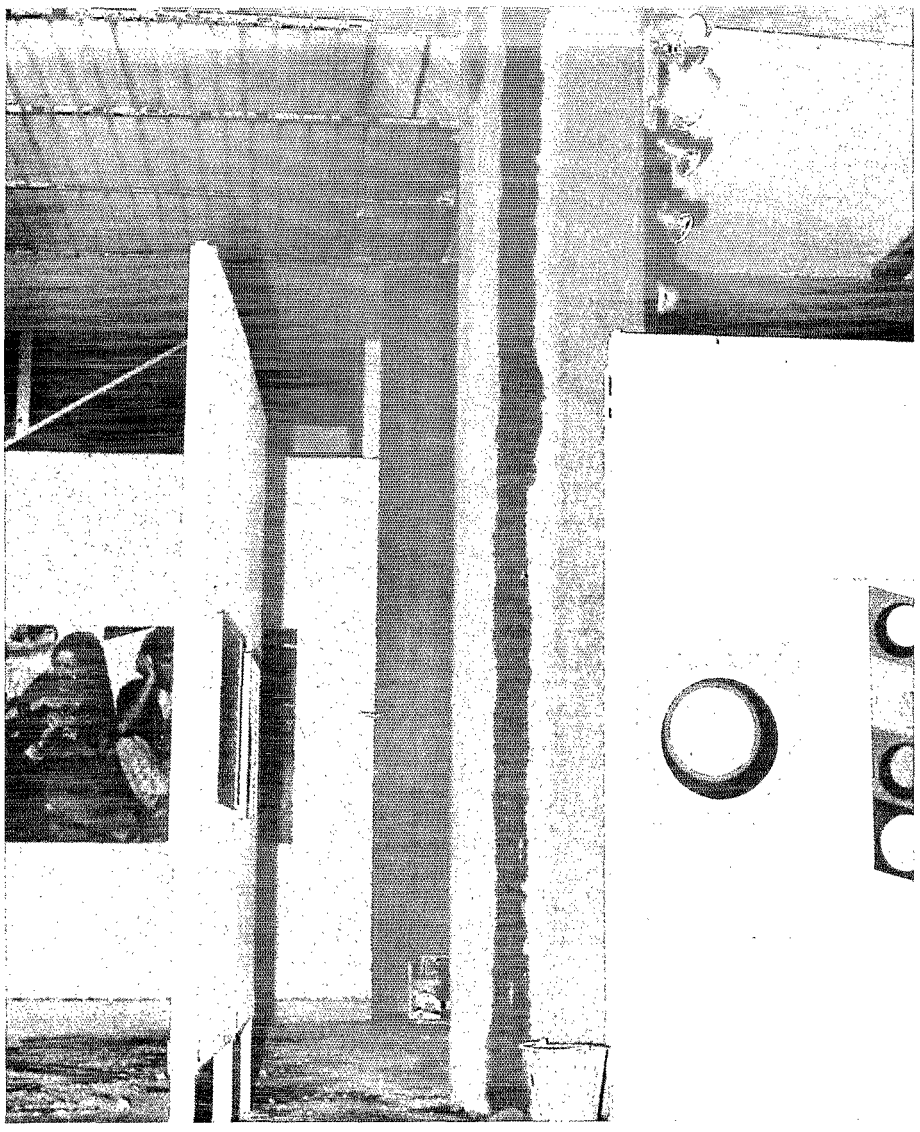
En este clima poco propicio, lo que ocurrió con la Galería de Arte Moderno y con todos los museos municipales de Turín es particularmente desafortunado. El fallecimiento en 1974 del todavía joven crítico Aldo Passoni, que asumiría el cargo de director, fue un hecho lamentable que se produjo en un momento particularmente delicado. Desde entonces dicho cargo ha estado vacante; además, desde 1974 no se ha contratado a ningún nuevo conservador.

La única persona a quien se le confiaron las tareas técnicas figura en la plantilla como empleada administrativa, con evidente menoscabo de su imagen profesional. Además, desde 1980 no se han vuelto a renovar los órganos consultivos de la dirección (juntas directivas de las secciones de arte moderno, arte antiguo y numismática), lo cual explica que la galería no goce de poder de decisión alguno. Por cierto, el innegable mejoramiento que se ha producido recientemente en la organización de los sectores administrativo y de secretaría no ha permitido remediar esta situación.

La incapacidad de la dirección de mantener un control eficaz de la calidad de los servicios prestados por el personal, en especial de los encargados de la vigilancia, es otro hecho negativo en la vida de la galería y, en general, en todos los museos italianos. La presión ideológica de las organizaciones sindicales (admitida en los últimos tiempos, pero que no ha sido neutralizada) condujo a la negación del sistema de graduación de las responsabilidades, con los correspondientes niveles diversificados de retribución. El conocido fenómeno de "compresión" de la jerarquía, y por lo tanto de los estatutos profesionales y de las funciones, tuvo consecuencias nefastas en los museos, donde es evidente que hace falta una organización piramidal de la responsabilidad en materia de protección y vigilancia. Por otra parte, cabe señalar una insuficiencia numérica endémica del personal encargado de realizar estas tareas, agravada por el hecho de que se les confían, además del museo, las exposiciones temporarias. No se exigía al personal de vigilancia ningún tipo de preparación o aptitud específica; a menudo, ese personal procedía de otros servicios municipales que no tenían ninguna relación con los museos.

Reapertura prevista para fines de 1990

A estos elementos, característicos de la sociedad italiana, se añadieron otros de tipo cultural, comunes a las concepciones relativas al arte que imperaban en aquellas décadas. Me refiero a la desvalorización de la función del museo, que afectó a los que se dedicaban al arte contemporáneo. El rechazo de la idea del museo como templo y la utopía del museo como laboratorio de intercambio social, lugar para la creatividad de los artistas y del público, fueron ideas atractivas para los responsables de museos muy calificados de todas partes del mundo, y que no fueron ajenas al desinterés que sufrieron estas instituciones.



Museo Civico.

Aunque este gusto desenfrenado por las exposiciones y las presentaciones efímeras no haya mermado en Italia, ni en otros países, en todas partes los museos están recuperando vigorosamente sus posiciones perdidas, a tal punto que no parecen correr el riesgo de convertirse en templos esclerosados del arte sino que se transforman en centros de arte de gran dinamismo.

Convendría, en cambio, que fuera reconocida la función específica del museo en la promoción de la cultura artística. Una función que es distinta, aunque complementaria, de la que cumplen las exposiciones temporales, cuya importancia como vehículo de conocimiento no pretendemos, desde luego, negar. Una función que corresponde precisamente a la mayor estabilidad de la institución museal, lo cual favorece una profundización de la relación entre las obras y los visitantes y permite una planificación didáctica a largo plazo que ofrece las ventajas de reunir colecciones en forma histórica y orgánica y de legarlas al territorio al que pertenecen, sin olvidar las obvias funciones de conservación del patrimonio.

En 1981, la Galería Municipal de Arte Moderno de Turín fue clausurada al público, y desde entonces el tiempo no ha transcurrido en vano. El hecho de haber transferido a otros equipos de trabajo la mayor parte de las obligaciones relacionadas con las exposiciones temporales es un mal que ha resultado ser providencial. Ha permitido, en realidad, que un reducido grupo (un director, dos jóvenes graduados en historia del arte, dos miembros de la secretaría y un técnico, con ayuda del aparato administrativo común a todos los museos) se concentrara en la tarea de revisión crítica y física del patrimonio.

Tras la estructuración de la sede provisional que albergó las oficinas, la biblioteca y la fototeca (abierta al público), se organizaron cuatro exposiciones de obras pertenecientes a la Galería de Arte Moderno, previamente estudiadas y sometidas a técnicas adecuadas de conservación. A partir de 1983 se emprendió la restauración de cerca de mil obras. Asimismo, el patrimonio artístico aumentó considerablemente gracias a la acción de un ente autónomo, la Fundación Guido ed Ettore De Fornaris, creada en 1982 en bien de la galería por iniciativa de un particular.

Sin embargo, para que la Galería Municipal de Arte Moderno de Turín recupere realmente su eficacia, se impone, como es evidente, la restauración arquitectónica de las instalaciones de la sede. Es necesario reforzar el personal en todos los niveles. Es indispensable que exista una autonomía de decisión en materia de actividades culturales, adquisición de obras, exposiciones, conferencias, manifestaciones, publicaciones y actividades didácticas.

Estas necesidades han sido expuestas por los responsables y aceptadas, al menos en parte, por la Administración de Turín, que hoy se ocupa intensamente de la renovación edilicia de la galería, sin alterar sin embargo, su aspecto externo original.

Un grupo de profesionales trabaja en la renovación desde 1987. El ingeniero Giacomo Donato, egresado del Politécnico de Turín, es el encargado de la consolidación del edificio, de su reestructuración y adecuación a las normas de seguridad contra incendios. El ingeniero Franco Marconcini, de la Oficina Técnica Municipal, ha proyectado la instalación de los sistemas de aire acondicionado, de tratamiento y purificación del aire y de extinción de incendios.

De la iluminación se encarga el ingeniero Arturo Job, que se ocupa también del sistema antirrobo que se había omitido en el proyecto original. La decoración de interiores y su equipamiento han sido adjudicados, por indicación de la dirección de la galería, al Estudio BBPR de Milán, que dirige el profesor Ludovico Barbiano de Belgioioso.

Las principales características del futuro museo son:

La ampliación de la superficie, obtenida recurriendo a espacios subterráneos destinados a las exposiciones temporales (unos mil metros cuadrados), al depósito del material de exposición (otros mil metros cuadrados) y a las instalaciones de la calefacción (véase el cuadro 1).

La iluminación artificial, en intensidades y coloraciones definidas, con la consiguiente clausura de las claraboyas que causaron tantos inconvenientes en el pasado.

La normalización de las paredes internas para que puedan colgarse los cuadros, aun si se trata de las obras del siglo pasado, que cuentan con pesados marcos. La inclinación de las paredes y un gusto racionalista algo retrógrado habían privado a casi todas las pinturas del *ottocento* de sus marcos dorados y tallados, pero hoy pensamos que se trató de una lectura equivocada de

aquel capítulo del arte figurativo.
La instalación de vidrios con cámara de protección contra los rayos ultravioletas en las vidrieras verticales.
Un sistema de aire acondicionado en todos los ambientes.
Un sistema electrónico contra efracciones y robos.
Un sistema de extinción automática de incendios con gas halón en el sótano, donde se encuentran los depósitos. Sistemas de extinción manual y capacitación del personal en todos los demás sectores.
La reapertura al público está prevista para fines de 1990.

Somos muy conscientes de los graves problemas de gestión que una maquinaria tan sofisticada implica, comenzando por el control constante de los complejos instrumentos por parte del personal especializado.

La necesidad fundamental consiste en reforzar considerablemente el personal en todos los niveles. Los miembros de la actual dirección estiman que para poder funcionar normalmente la Galería Municipal de Arte Moderno de Turín necesita una plantilla compuesta, como mínimo, por un director, tres conservadores, tres licenciados en historia del arte, cinco especialistas en didáctica y documentación, nueve empleados, siete técnicos, siete encargados de la biblioteca, siete encargados de la fototeca y ciento diez guardianes con una capacitación específica. Se han hecho en este sentido peticiones concretas, que aún deben estudiarse y recibir la aprobación de dos instancias: las autoridades municipales y las estatales.

La adecuación de los recursos financieros es otro elemento importante, porque la organización y la productividad cultural de un museo son, como se sabe, obligaciones sociales muy onerosas. Pero, sobre todo —como es ocioso repetirlo al hablar de un museo italiano— se precisa una autonomía de iniciativa en materia de funcionamiento, adquisición de obras, exposiciones, conferencias, publicaciones, labor didáctica, relaciones con otros museos, etc. Es decir, que las autoridades deben tener la confianza suficiente en los responsables de las instituciones como para permitirles aplicar libremente su propia orientación cultural. Si los requisitos de eficiencia y transparencia son imperativos, la injerencia en las decisiones internas es destructiva.

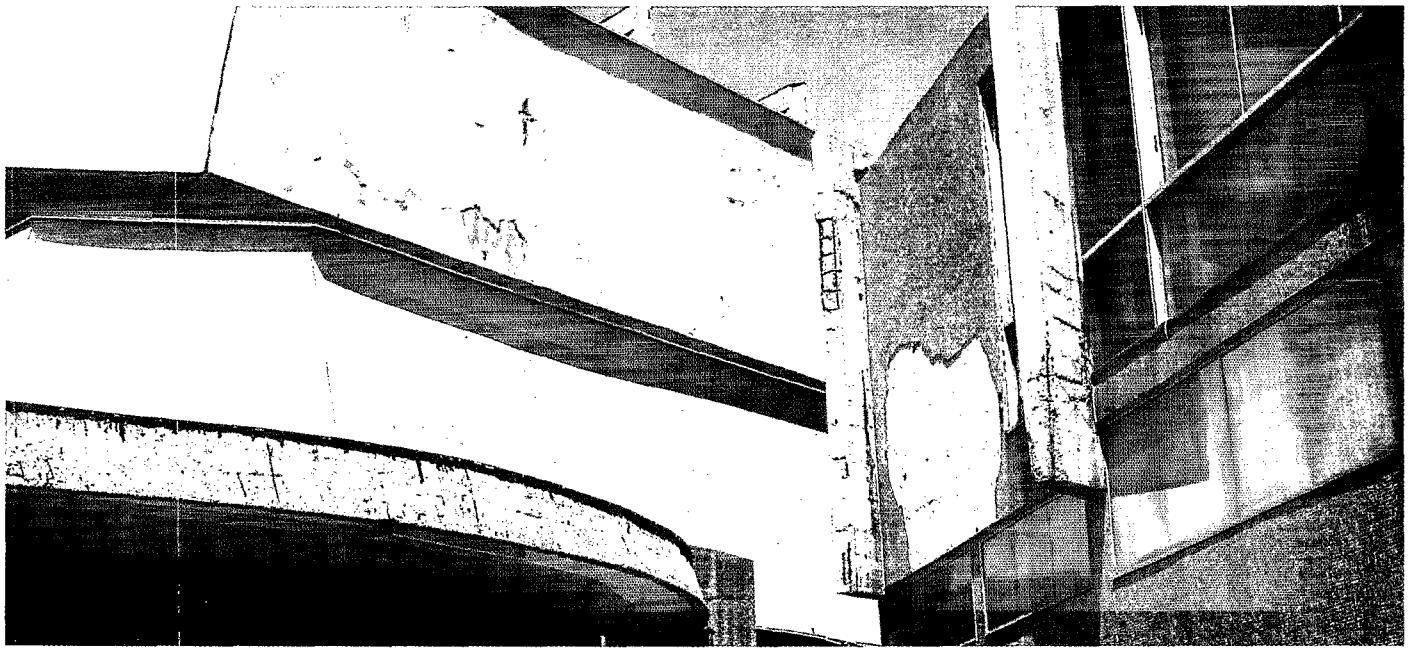
Sólo en estas condiciones —después de la beneficiosa reducción de las actividades temporales— la Galería de Arte Moderno de Turín, bajo cuya tutela estuvo y sigue estando uno de los centros de la cultura visual moderna y contemporánea más especializados de Italia, podrá reanudar plenamente su producción de cultura. ■

[Texto original en italiano]

Cuadro 1. Distribución del espacio en la Galería Municipal de Arte Moderno (en metros cuadrados)

Areas	Proyecto de 1953		Proyecto de 1990	
Exposiciones permanentes, temporales y didácticas	4.380	2.650 perm. 1.730 temp.	5.324	4.124 perm. 1.200 temp.
Depósitos	1.400		2.112	
Salas de trabajo para el personal (administración, dirección, conservación, laboratorio)	506		1.519	
Locales abiertos al público (biblioteca, sala de conferencias, archivo fotográfico, cafetería)	1.225		1.238	
Servicios a disposición del personal	19		129	

Degradación de los revestimientos externos en 1982.



Museo Cívico.

El futuro y pasado imperfecto de un museo

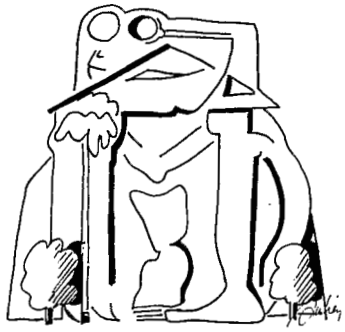
Para preparar este número consultamos nuestros viejos archivos y entre los tesoros que desenterramos figura un artículo que nos fuera entregado en 1967 sobre un novísimo museo urbano que estaba por inaugurarse en un país industrializado. El artículo no fue publicado, pero su tono confiado, incluso triunfal, parece representativo de una actitud muy común hace dos décadas, y por ello merece la atención de los lectores en este número relativo a "entonces y ahora".

Los extractos del artículo que figuran a continuación van acompañados de nuestros propios comentarios sobre la evolución del museo hasta julio de 1989, que se basan en nuestras impresiones durante una visita reciente.



"... y la arquitectura de nuestro edificio de tres pisos es a la vez sobria y monumental; se trata de una imponente interacción de planos que es casi una escultura en sí misma."

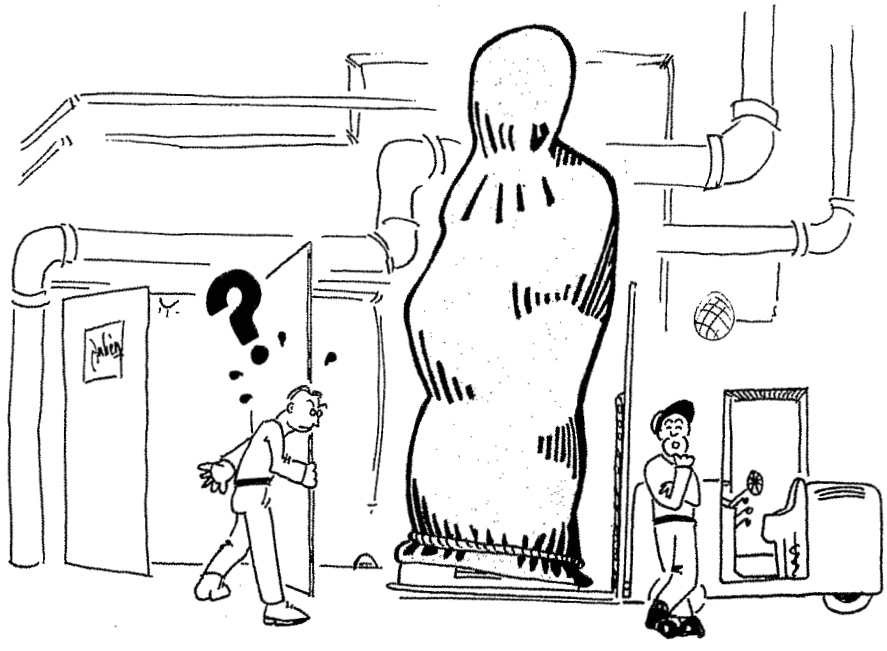
La forma achatada del museo y sus paredes sin ventanas hicieron que los vecinos no tardaran en tildarla el "sapo ciego".





"Las colecciones se están instalando en depósitos espaciosos que permiten un fácil acceso a los laboratorios vecinos, provistos de los equipos de conservación más modernos."

La colección creció de manera tan imprevisiblemente rápida que hubo que alquilar otros depósitos para el museo en distintas partes de la ciudad; los corredores y las puertas resultaron demasiado estrechos para el transporte de ciertos objetos de grandes dimensiones adquiridos a fines de los años setenta; parte de los "equipos modernos" quedaron tan anticuados en 1980 que resultaba muy difícil hallar piezas de repuesto.



Museum (Unesco, París), n.° 163 (vol. XLI, n.° 3, 1989).

"... tras largas discusiones con las autoridades municipales, se construirán dos niveles de aparcamiento subterráneo que permitirán el estacionamiento gratuito de 235 automóviles."

No se dejó espacio para la carga y la descarga —y mucho menos para el estacionamiento— de los autobuses; a pesar de las reparaciones periódicas y costosas que se efectuaron, siguen filtrándose emanaciones tóxicas en la Sala de Antropología por el sistema de ventilación del garaje subterráneo.

"En todo el volumen interno se han instalado aparatos de climatización que, en lugar de ocultarse en las paredes, los cielorrasos y los pisos, se han dejado a la vista de todos, como emblemas estéticos del progreso de la tecnología moderna."

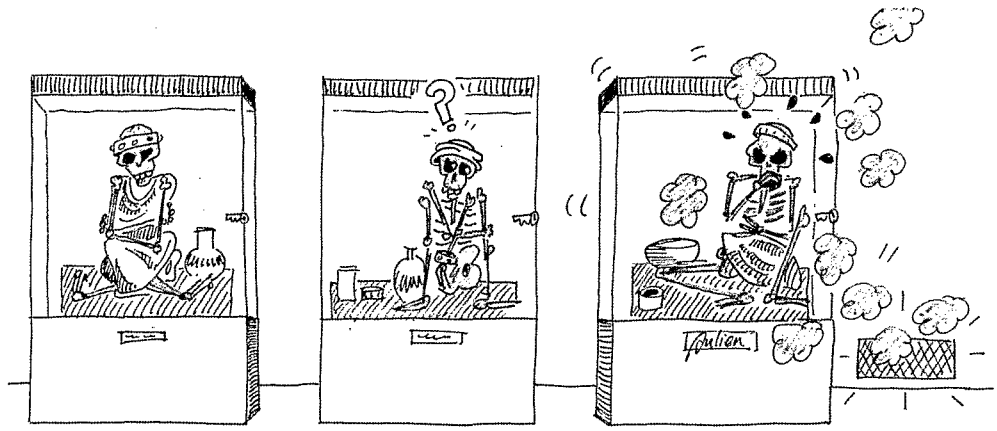
Cinco años después de la inauguración, ciertas filtraciones que no pudieron detectarse provocaron la oxidación de las cañerías, oxidación que manchó algunas paredes de manera indeleble. Entonces se pintaron las cañerías de color celeste y hace poco volvieron a pintarse de color beige oscuro.

"Gracias a la utilización innovadora del vidrio acilindrado y de cortinas diseñadas especialmente para su utilización durante las horas de luz solar directa, la galería principal del tercer piso está bañada por una luz natural, suave e indirecta."

El mecanismo para limpiar las ventanas se instaló mal; aquéllas, cubiertas por las feísimas manchas debidas a la contaminación del aire externo, sólo pueden ser limpiadas, a un costo muy elevado, por equipos de verdaderos alpinistas profesionales; para poder ocultar dichas manchas, las cortinas están actualmente casi siempre cerradas; hubo que instalar dispositivos provisionales de iluminación artificial, poco idóneos para la galería.

"Siguiendo las ideas pedagógicas contemporáneas, las actividades educacionales del museo tendrán esencialmente un carácter 'informal' y 'no dirigido'."

La demanda más importante de servicios del museo provino, en efecto, del sistema escolar de la ciudad; esto planteó un grave problema cuando se descubrió que ninguno de los integrantes del equipo educacional del museo tenía las calificaciones docentes necesarias para tratar con los alumnos de las escuelas.



"... y una pequeña y agradable cafetería que permitirá en verano la instalación de mesas al aire libre y ofrecerá al público alimentos simples y baratos y un momento de reposo durante su visita."

Cuando se construyó en las cercanías un edificio de oficinas, sus empleados colmaron la cafetería, que al mediodía, los días laborales, se convirtió en un lugar atestado y ruidoso. Actualmente se haya convertido en un restaurante elegante de alta cocina, cuyos precios prohibitivos mantienen el número de clientes a un nivel razonable. Por falta de espacio interno para las exhibiciones, la cafetería al aire libre se ha transformado en un jardín de esculturas.

"Uno de los principales factores que contribuyeron a la apertura del museo en la fecha prevista ha sido la enérgica administración de su director, que se caracteriza por esa rara combinación de erudición reconocida y enérgicas técnicas de gestión."

Seis meses después de la inauguración se produjo una huelga del personal —que acusaba al director de "prácticas arbitrarias" en su trato con ellos—, la cual ocasionó el cierre del museo durante tres semanas. Cuando el director anunció su intención de despedir a los líderes de la huelga, el sindicato obtuvo una orden judicial para impedirlo. La Junta de Directores le solicitó que renunciase a su cargo, lo que hizo después de obtener una indemnización considerable.

"Con las abundantes donaciones de los benefactores privados y con otros tantos subsidios prometidos por diversas fuentes gubernamentales para ciertas actividades del museo podemos afirmar, sin lugar a dudas, que no se cierne prácticamente ninguna nube económica en el horizonte del museo."

El presupuesto del museo experimentó su primer déficit (de poca cuantía) en 1975; en 1980, la ayuda gubernamental se redujo al 67% y las donaciones privadas se orientaron hacia la financiación de un nuevo proyecto de ecomuseo que se construiría en los alrededores de la ciudad. El museo logra actualmente sobrevivir alquilando el jardín de las esculturas y un salón para conciertos de música clásica, ligera, pop y rock, que han causado algunos daños a las instalaciones y a una pintura.

Nota: Cabe destacar que el destino no ha sido invariablemente cruel con el museo del que se trata. En realidad, sus problemas se compensaron ampliamente con la popularidad cada vez mayor de la que gozó entre el público en general. Durante los últimos cinco años, el número de visitantes ha aumentado de manera constante a razón de aproximadamente un siete por ciento anual. ■

[Texto original en inglés]

Dibujos realizados por Julien.

UNA CIUDAD Y SUS MUSEOS



Aerial Connections.

Vista general de Hull, una ciudad que depende del mar.

Nos complace celebrar el centenario de la Asociación Británica de Museos con este artículo sobre la vida de un museo en una ciudad inglesa. Confesamos que, al escoger este artículo, no lo hicimos al azar.

Sarah Derbyshire

Nació en Leeds, Reino Unido, y obtuvo una licenciatura *en letras* con mención en la Universidad de York. Ha desempeñado diversas funciones relacionadas con la promoción de las artes y actualmente es administradora de la Fundación Heslington de Música y Artes Afines, y del proyecto "Live Music Now" [La música en vivo y en directo] de Yehudi Menuhin en el noreste de la Gran Bretaña. También es la coordinadora de prensa del proyecto "Museos vivos".

El año 1989 es importante para los museos británicos puesto que se celebra conjuntamente el Año de los Museos y el centenario de la Asociación de Museos. Los museos de Yorkshire y Humberside, en particular, se hallan a la vanguardia de las actividades especiales a causa de su colaboración en una nueva iniciativa de promoción regional llamada "Museos vivos". Desde el punto de vista histórico, los museos de esta región han hecho una contribución importante al servicio museológico del país y fueron muy activos en el siglo pasado, durante los años de rápida expansión museológica. La primera conferencia de la Asociación de Museos se celebró en York, en 1889, y no es por casualidad que la conferencia de este año se celebra también en esa ciudad.

El movimiento "Museos vivos" despliega sus esfuerzos en varias direcciones. Ya ha aparecido su primera publicación, *Museos vivos*, una guía de los museos y galerías de arte de Yorkshire y Humberside. Por extraño que parezca, es la primera vez que se publica una guía con informaciones completas acerca de los casi doscientos museos y galerías de arte existentes en la región. Fue financiada conjuntamente por el movimiento "Museos vivos", la Agencia Británica de Turismo, la Agencia de Turismo de Yorkshire y Humberside y los anunciadores. Su distribución es gratuita. Las demás publicaciones que aparecerán durante este año informarán al público sobre los acontecimientos especiales a través de una serie de folletos consagra-

dos a diversos aspectos de la labor museológica.

El proyecto promocional "Museos vivos" se propone, en parte, poner en tela de juicio la idea corriente según la cual los museos y las galerías de arte son depósitos de objetos polvorientos que nada tienen que ver con la vida y los intereses del público, lugares donde se debe hablar en voz baja y donde la ignorancia es pecado.

No es fácil distinguir los esfuerzos de cada una de las muchas aldeas, pueblos y ciudades cuyos museos colaboran en este original proyecto regional. Sin embargo, la ciudad de Hull, un puerto histórico situado en la costa de Humberside, ha propuesto para este año un programa tan estimulante que se puede tomar como ejemplo de la vigorosa acción de los museos y galerías de arte de Yorkshire y Humberside. El Servicio de Museos y Galerías de Arte de Hull ha aprovechado la oportunidad que el Año de los Museos y el movimiento "Museos vivos" le brindan, para convertirse en el catalizador de gran parte de la interesante labor que ya se está realizando. Este año no sólo se inaugurarán muchos museos y galerías en Hull, sino que también se llevarán a cabo nuevas actividades en los museos existentes, todo lo cual tendrá un efecto perdurable para el servicio y su público.

Los museos de Hull son, sin duda, muy activos. Después de conversar con David Fleming, conservador de los museos de la ciudad, resulta evidente que si bien el turismo ocupa un lugar importante en las preocupaciones de los museos de Hull, no es el objetivo prioritario. La idea que orienta las actividades en curso consiste en que éstas deben interesar a los habitantes de Hull, sean cuales fueren su edad o su medio social. El número creciente de visitantes anuales demuestra que ese enfoque es correcto. La filosofía implícita del proyecto consiste en crear una relación dinámica con la comunidad para que los museos se conviertan en lugares acogedores y para que, al mismo tiempo, la vida de la comunidad alimente su espíritu.

Los años de escuela y Diversiones populares

El museo más nuevo de Hull tomó su nombre de la Old Grammar School (antigua escuela de segunda enseñanza) donde se instaló. Este edificio de estilo Tudor tiene una gran importancia histórica y, después de muchos altibajos, ha revivido gracias a su transformación en museo (y a su consiguiente restauración). El propósito del museo es ofrecer "un punto de referencia para apreciar la arquitectura y el paisaje de la ciudad y para observar la relación entre el aspecto cambiante de la ciudad y su desarrollo histórico, a nivel social y económico". Esto se suma al enriquecimiento de los aspectos culturales, educativos y recreativos de la ciudad, recurriendo a la población local, es decir, examinando la historia social de la ciudad desde el punto de vista de sus habitantes.

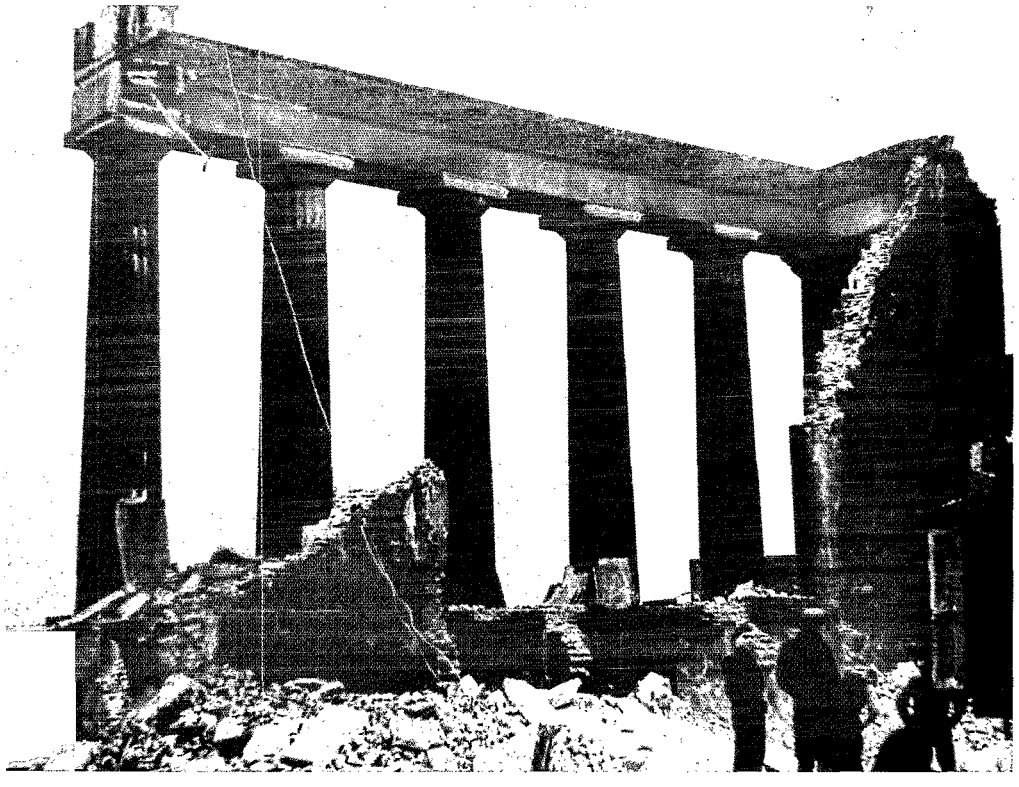
La primera exposición, denominada *Los años de escuela,* se inauguró en mayo de 1988. En ella se examinaba la historia de la educación a través de la historia de las escuelas y los alumnos de Hull. Esto proporciona una clave importante para comprender el propósito del Old Grammar School Museum, o sea narrar la historia de Hull y de sus habitantes de manera atractiva y original. Por ejemplo, la publicación que acompañaba a esta primera exposición se basaba, sobre todo, en las descripciones que dieron los propios habitantes de Hull de sus años de escuela; algunos de los recuerdos remontaban a los primeros años de este siglo.

El carácter atractivo de este enfoque, tanto para los jóvenes como para los mayores, resulta evidente. Además, es importante para terminar con la idea de que la clase media organiza museos para educar a las clases trabajadoras. En este caso, lo que confirió vitalidad a la exposición fue la experiencia de todas las clases sociales. El Servicio de Museos quedó muy satisfecho con el éxito obtenido. *Los años de escuela* atrajo a setenta mil personas durante los primeros ocho meses.

La nueva exposición prevista para 1989, denominada *Diversiones populares,* que seguirá los lineamientos generales de la anterior y tendrá el mismo enfoque imaginativo y popular, resultará, sin lugar a dudas, aún más atractiva. El tema de la exposición será las diversiones populares en Hull desde alrededor de 1750 hasta el presente. Durante este periodo, Hull se convirtió en una importante ciudad industrial y tanto la forma de aprovechar el tiempo libre como la cultura popular sufrieron cambios constantes. La exposición abarcará diversos géneros como, por ejemplo, los espectáculos itinerantes, el teatro y las variedades, el cine, la música popular, las diversiones en las estaciones balnearias e incluso... los museos. También mostrará las repercusiones de la tecnología moderna en las diversiones y en la evolución de las diversiones de masa.

En la planta baja del Old Grammar School Museum tendrán lugar las exposiciones temporales, siempre referidas a Hull, que durarán varios meses cada una. Los pisos superiores, en cambio, han sido modificados para instalar una galería de exposiciones permanentes que se inau-

El museo de Albion Street, en 1943, después del bombardeo.



© Hull City Museums and Art Galleries.

gurará a fines de 1989. Esta galería constituirá el verdadero núcleo del museo.

Mucho deseamos que las nuevas exhibiciones tengan "una dimensión humana y doméstica", para que cada visitante pueda comparar su vida actual con la de los ciudadanos de hace cicuenta ó trescientos años. Tal como las exposiciones temporales de la planta baja, éstas serán multidimensionales y utilizarán, dentro de lo posible, las técnicas más modernas. La antigua escuela de segunda enseñanza se convertirá en un centro de actividades muy diversas; se organizarán conferencias, conciertos y proyecciones de películas y también se fomentarán actividades fuera de su edificio, en centros comunitarios, bibliotecas, etc.

La narración de la historia de Hull y sus habitantes incitará al visitante a reflexionar acerca del rumbo que ha tomado su vida y a imaginar la de un joven de dieciséis años en 1830, o la de un anciano de setenta años en 1750 (¡suponiendo que se pudiera alcanzar esa edad en aquella época!). Al poner en tela de juicio las concepciones de los visitantes sobre el pasado, la intención es contribuir a una mayor comprensión del progreso de Hull y sus habitantes. Este enfoque tiene otra ventaja; permite una mayor flexibilidad en la elección de los elementos expuestos. Los materiales de todos los departamentos —y no sólo los relacionados con el de historia social— adquieren un sentido ameno y relacionado con la vida de quienes visitan el museo. Cuando se logra este objetivo, los visitantes se conectan con el pasado a través de su propia experiencia.

El transporte y la arqueología, una afinidad inesperada

Cuando se inaugure el Museo del Transporte, el Old Grammar School Museum dejará de ser el museo más reciente de Hull. La primera fase de este proyecto, cuyo costo será de tres a cuatro millones de libras esterlinas, se abrirá al público en agosto de 1989 y —quizá— será el comienzo de la actividad museológica a largo plazo más interesante de la ciudad. Este proyecto es un ejemplo elocuente de la actitud ingeniosa y cooperativa del Consejo Municipal de Hull. Tras aportar los fondos necesarios para iniciar el proyecto, el Servicio de Museos y Galerías de Arte se dirigió al Fondo Europeo para el Desarrollo Regional por intermedio del Consejo Municipal. El Consejo logró demostrar de manera concluyente que el nuevo museo contribuiría a la permanencia de los jóvenes en la región, por lo que el Fondo para el Desarrollo le acordó un subsidio considerable. El Museo del Transporte será el primer museo concebido con un propósito específico y administrado por autoridades municipales que se construye en Gran Bretaña desde hace cincuenta años.

Las conversaciones que tuvimos con el conservador Stephen Goodhand muestran claramente que el Museo del Transporte es producto directo del objetivo dual del Servicio de Museos y Galerías de Arte y que consiste en narrar la historia de Hull a través de sus habitantes y para ellos, y en hacer que esta historia sea pertinente en un contexto más amplio mediante una interpretación nueva e inesperada.

Esto no será fácil, y la primera fase del nuevo edificio plantea ya sus propios problemas. En primer lugar, el edificio ya había sido diseñado y no fue posible revisar el proyecto con los arquitectos. Por consiguiente, refleja la concepción sobre lo que debe ser un museo que tiene, con o sin razón, un arquitecto del Departamento de Arquitectura de la ciudad de Hull, y no el ideal de un museólogo profesional. Aunque David Fleming tenga una idea muy clara de lo que debe ser el museo, deberá superar algunos errores de su diseño, por lo menos durante la primera fase. Las cuatro fases siguientes se están concibiendo en estrecha colaboración con el Servicio de Museos y Galerías de Arte de Hull y con arquitectos especializados en museos. En el primer edificio que se abrirá al público se alojarán los vehículos más grandes de la colección. Su mayor parte tendrá doble altura y, si bien constituirá la quinta parte del proyecto total, sólo abarcará una décima parte de la superficie total del museo. Cuando se inicie la segunda fase, en el primer edificio se abrirán una cafetería y una tienda para aumentar cuanto antes los ingresos del museo.

Más allá de las dificultades concretas con las que tropieza, el equipo responsable siempre da la impresión de que podrá alcanzar el alto nivel de calidad que se ha fijado para este Museo del Transporte. La colección actual de medios de transporte será trasladada allí desde el Museo de Arqueología y Transporte —que dista de ser un marco ideal— y se volverá a exponer con el objetivo de mostrar las repercusiones de los transportes y de las comunicaciones en la vida diaria, desde 1800 hasta hoy. Tal como señaló un participante: "Desde un comienzo nos dimos cuenta de que se nos ofrecía una oportunidad única de adoptar un nuevo enfoque para la exposición de los medios de transporte en un museo." También en este caso, la historia de Hull constituye el núcleo del museo. Al ser un puerto antiguo e histórico, que sirvió a las industrias de tierra adentro más que cualquier otro puerto durante el siglo XIX, esta ciudad es el lugar más adecuado para estudiar las repercusiones políticas, económicas y sociales del progreso de los sistemas de transporte. Por ello, el museo logrará ir más allá de la mera ennumeración de los adelantos tecnológicos en materia de transportes, proporcionando un análisis mucho más complejo del tema.

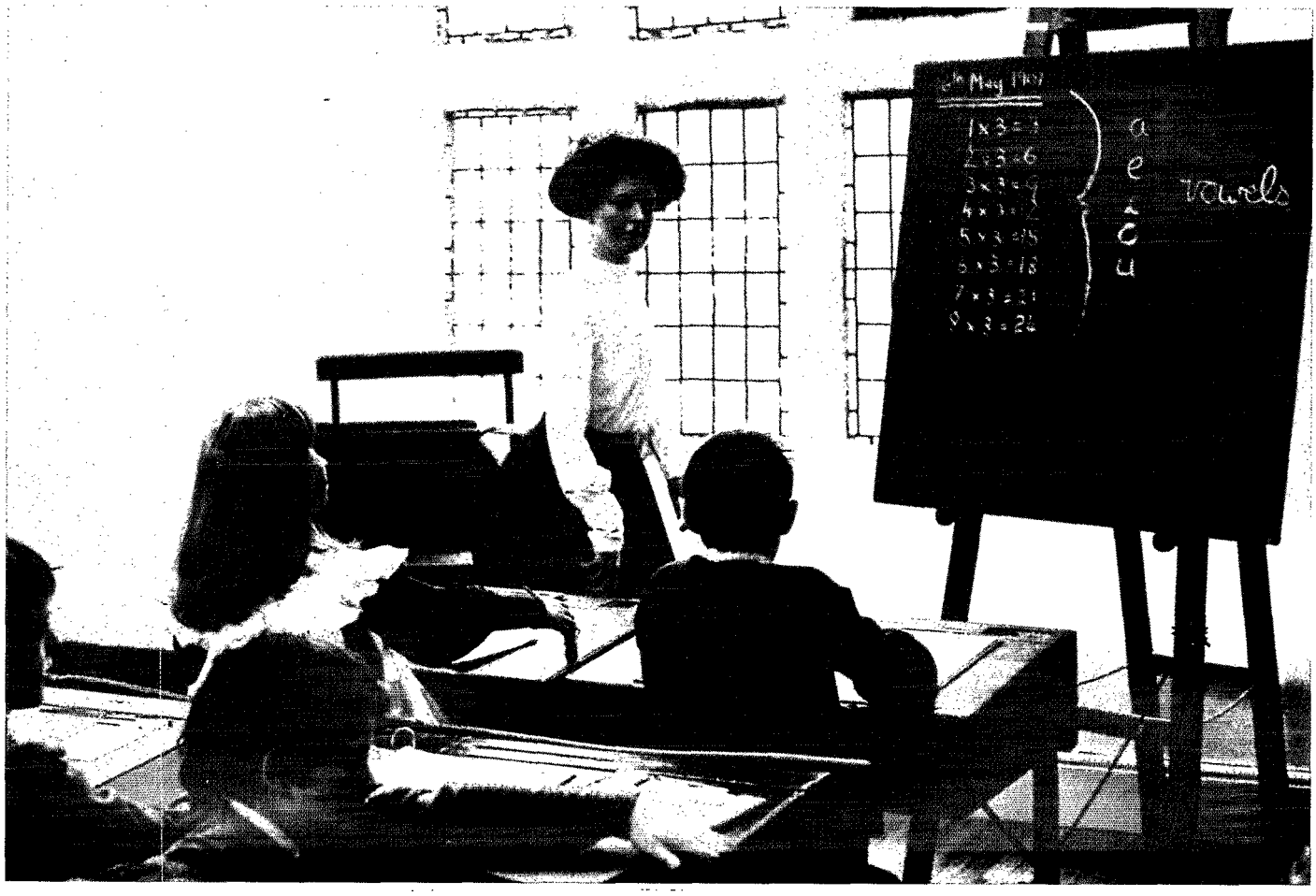
Al mismo tiempo, se están realizando grandes cambios en el antiguo Museo de Arqueología y Transporte, el cual modificará su nombre en cuanto el nuevo Museo del Transporte se haga cargo de más de la mitad de sus posesiones. Desde los años cincuenta había sido difícil encontrar la forma de redistribuir sus colecciones. La solución consistió en ordenarlas —ya que no tienen una afinidad natural— de manera que los transportes quedaran adelante y los objetos arqueológicos detrás. Hace unos pocos años se comenzó a estudiar la manera de dar una nueva interpretación al material romano, en particular a los magníficos mosaicos.

Esta labor se acelerará puesto que

El Proyecto Fénix, la contribución más espectacular de Hull al Año de los Museos.



© Hull City Museums and Art Galleries.



ahora se dispone de una superficie mucho mayor para exponer los objetos. También en este caso, la clave es la interpretación, y una vez que se complete, el museo ofrecerá al visitante un viaje a través de paisajes recreados que narrarán la historia de la vida en la tierra.

Al recorrer, en primer lugar, un paisaje primitivo en la sección de geología, los visitantes descubrirán la historia del paisaje natural antes de que existiera vida en la tierra. Luego, recorrerán las secciones dedicadas a la zoología, la geología y los fósiles, y llegarán a la sala de la prehistoria. En esta sala, que se inaugurará hacia fines de 1989, se recreará el paisaje de la Edad de Bronce y se examinará la historia del hombre primitivo y sus interacciones con su entorno. También se analizarán, desde un punto de vista sociológico, las presiones que ejerció el medio ambiente en el desarrollo humano.

Entre los objetos expuestos, uno de los más importantes será el "buque de Hasholme", una embarcación de carga de la Edad de Bronce que se exhibe en el laboratorio de embarcaciones, ya que se la ha rociado periódicamente y durante muchos años con cera y agua para conservala. El laboratorio atrae a los visitantes a pesar de su precaria instalación actual. Esta embarcación fue hallada por casualidad durante la construcción de un sistema de drenaje en las inmediaciones del río Foulness. Actualmente constituye uno de los principales proyectos de conservación de Hull y una demostración notable de los conocimientos técnicos y de la cooperación entre el Consejo Municipal y la industria local, que lo financió.

El museo "fénix"

Este año se llevarán a cabo otras actividades arqueológicas, de un carácter muy especial, en las excavaciones de la calle Albion. Allí se está desenterrando el antiguo Museo Municipal de Hull, que fue bombardeado en 1943, perdiéndose la mayor parte de sus colecciones bajo los escombros. La posibilidad de hacer renacer este magnífico museo de sus ruinas se da, por una extraordinaria coincidencia, el mismo año en que se realizan tantas nuevas obras en la ciudad. Y como el objetivo de este proyecto coincide en muchos aspectos con el de la historia de Hull y sus habitantes, el Servicio de Museos de la ciudad lo apoya con entusiasmo.

Durante la instalación de un sistema de desagüe adicional, que corría bajo el estacionamiento que fuera construido después de la guerra en el lugar donde se hallaba el antiguo museo, se descubrió que muchos objetos de la colección —de reconocida importancia internacional— se hallaban milagrosamente intactos. En sólo tres días se recuperaron dos mil quinientos objetos en una zanja de cincuenta metros de largo. El equipo del museo está entusiasmado; se piensa que se podrían recuperar otros tantos objetos si se efectúa una excavación bien coordinada.

Este año los objetos recuperados se presentan al público con el título de *Proyecto fénix*, que está patrocinado por el Comité Internacional de la Gestión del Patrimonio Arqueológico y que recibió una financiación importante del Consejo Municipal. Por su parte, el Servicio de Museos confía poder reunir los fondos necesarios para terminar este interesante proyecto. El museo de la calle Albion de Hull era famoso sobre todo por sus colecciones geológicas, y los responsables de los museos de la ciudad esperan poder exhibir el material desenterrado en la nueva sala de prehistoria.

Éstas son sólo algunas de las nuevas actividades que se realizarán en Hull en 1989; sólo se puede mencionar breve-

Reconstrucción de una clase eduardiana para la exposición *Los años de escuela.*

mente a los otros museos y galerías cuya contribución a la ciudad este año será igualmente vital, aunque no resulte tan evidente como en los casos anteriores. El Museo de los Muelles de la Ciudad exhibe la historia de la navegación de Hull en la antigua sede de la Capitanería; el público puede visitar incluso el buque faro Spurn, que se ha añadido recientemente a los objetos marinos de Hull. La Galería de Arte Ferens es un centro de actividades y, al mismo tiempo, posee la mejor colección de pintura holandesa de la región. Esta galería cerrará sus puertas temporalmente porque se está construyendo un edificio de dos pisos para su ampliación. También cabe mencionar la Casa de Wilberforce, cuyas colecciones están relacionadas con su residente más famoso, William Wilberforce, y su campaña en pro de la abolición de la esclavitud. Muy cerca, las Georgian Houses exponen el mobiliario y vestuario de diferentes periodos y objetos de interés local como, por ejemplo, la famosa plata de Hull.

En Hull se observan, por todas partes, pruebas de la actividad coordinada y enérgica de su Servicio de Museos y Galerías de Arte. Sus beneficios también resultan evidentes para el personal de los museos, cuya actitud se refleja en la declaración del conservador David Fleming: "En Hull, lo que es bueno para la arqueología, también es bueno para la historia social." Con razón, estiman que el desarrollo de cualquiera de los museos es un progreso cooperativo con el que se benefician globalmente tanto el Servicio de Museos como la población.

Los museos y galerías de arte de Hull no sólo son interesantes porque cumplen con las normas fundamentales de las exposiciones de índole interpretativa —siempre relacionadas con la comunidad a la que pertenecen—, sino también por el esfuerzo de cooperación que se advierte en su organización. ■

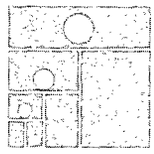
[Texto original en inglés]

El gordo y los flacos en el Museo de los Muelles de la Ciudad.



© Gillian Ford.

CRÓNICA DE LA FMAM



Federación Mundial de Amigos de los Museos
FMAM
Dirección postal:
Palais du Louvre, 34 quai du Louvre,
75041 París Cedex 01, Francia
tel.: (1) 48.04.99.55

Flash
Donaciones, legados y daciones en pago de sumas adeudadas al Estado

El 3 de diciembre de 1988, en el transcurso de su Consejo de Administración celebrado en Bruselas (Bélgica), la Federación Mundial de Amigos de los Museos adoptó el siguiente texto relativo a las donaciones, legados y daciones en pago de sumas adeudadas al Estado:

"La Federación Mundial de Amigos de los Museos celebra que ciertos países dispongan ya de una legislación sobre esta materia. Pero en algunos casos las leyes no se adaptan a los objetivos buscados ya que no siempre suponen incentivos suficientes para atraer donaciones, legados y daciones como forma de pago de las sumas adeudadas al Estado. La Federación Mundial de Amigos de los Museos ofrece su asesoramiento a los gobiernos interesados para asistirlos en todos los estudios y comparaciones útiles con el fin de remediar las carencias e introducir las mejoras necesarias en las leyes existentes."

Mercado único europeo: los bienes culturales en 1992

La Federación Mundial de Amigos de los Museos tiene como objetivo contribuir con la mayor eficacia posible al fomento de la vida cultural y artística en el mundo. Por esta razón, en la perspectiva de la Europa de 1992, la federación se interroga sobre las posibles orientaciones de una cooperación cultural entre sus miembros. Christian Pattyn, alto funcionario francés encargado de asuntos europeos en el Ministerio de Cultura, Comunicación, Grandes Obras y del Bicentenario de la Revolución Francesa, esboza en este artículo la situación tal y como se presentaba en el momento de redactarlo, en marzo de 1989.

El fin de la segunda guerra mundial provocó en Europa un reflejo de supervivencia. ¡Tres guerras en un siglo! Era urgente superar las querellas ancestrales para enfrentarse unidos a los graves problemas del mundo moderno. La Comunidad Europea del Carbón y el Acero, la Comunidad Europea de la Energía Atómica y la Comunidad Económica Europea sentaron las bases de una política armonizada en los ámbitos esenciales de la vida moderna.

¿Y la cultura?

Curiosa y paradójicamente, la cultura no figuraba en la construcción europea. Al adoptar el Acta Única, la Comisión de Bruselas intentó incluir un capítulo sobre la cultura, pero los países miembros se opusieron a ello. Sin embargo, la cultura no podía permanecer al margen de las preocupaciones de la Comunidad. En mayo de 1968 se definió un programa de acción para el periodo 1988-1992, que comprendía cuatro ámbitos: la creación audiovisual, los libros y la lectura, el fomento del mecenazgo y la formación relativa a los oficios artísticos y a las profesiones relacionadas con el sonido y la imagen.

¿Y los bienes culturales?

Desde la creación del Mercado Común, que incluía la supresión de los obstáculos arancelarios para los intercambios entre los países integrantes y la libre circulación de las mercancías, se previó una excepción a las reglas afin de permitir a los

miembros el mantenimiento de una reglamentación proteccionista a este respecto. En efecto, el artículo 36 del Tratado de Roma estipula que: "Las disposiciones de los artículos 30 a 34 inclusive no podrán obstaculizar la imposición de prohibiciones o restricciones a la importación, exportación o tránsito, justificados por motivos [...] relativos a la protección de los patrimonios artísticos, históricos o arqueológicos nacionales."

Esto significa que los países integrantes tienen el derecho de seguir limitando y restringiendo la circulación de ciertos bienes por motivos relacionados con la necesidad de preservar sus patrimonios nacionales. Los sistemas, aunque varían, suelen comprender un control aduanero, la prohibición de exportar determinados objetos y, en algunos casos, el derecho de "retención" que permite que el Estado o una colectividad territorial adquieran el objeto propuesto a la exportación (pagando a veces apenas la mitad de su precio). Algunos países, como Francia, prevén la posibilidad de retener el objeto sin adquirirlo, pero este derecho no se aplica con frecuencia. Sería interesante descubrir si la perspectiva de la supresión total de las fronteras entre los países integrantes de la Comunidad a finales de 1992 afectará de alguna manera estas disposiciones.

La respuesta no salta a la vista y la Comisión de Bruselas, que hasta ahora apenas se había preocupado por esta cuestión, ha comenzado a reflexionar sobre el tema. Recientemente publicó un informe y ha iniciado estudios precisos que podrían dar lugar a una comunicación de la Comisión al Consejo. Si se armonizaran los sistemas tributarios en el plazo que, por razones políticas, se fijaron los jefes de gobierno, se podría pensar que los controles aduaneros internos de la Comunidad serán prácticamente suprimidos. Sin embargo, la labor es tan delicada que es dudoso que se alcance ese objetivo en los plazos previstos; así pues, es de suponer que los controles aduaneros seguirán siendo indispensables.

¿Cómo interpretar el artículo 36?

Desde luego, queda en pie el delicado problema de la interpretación que ha de darse al artículo 36 del Tratado de Roma y, sobre todo, a la noción de "patrimonios artísticos, históricos o arqueológicos nacionales". Según el derecho de la Comunidad, dicha interpretación compete a la Corte de Justicia de las Comunidades Europeas. En efecto, al suscribir el Tratado de Roma, los países miembros aceptaron atribuir su interpretación a ese organismo jurisdiccional. Por lo común, la Corte de Justicia interpreta de modo restrictivo las derogaciones a las reglas fundamentales del Tratado de Roma (y, en este caso específico, se trata de una derogación a la libre circulación de mercancías).

La Comisión de las Comunidades, a la que se consultaría sobre su propia interpretación si se planteara una cuestión de esta índole ante la Corte de Justicia, está preparando una "comunicación interpretativa" sobre el tema. Desde luego, ese texto no tendrá ningún efecto obligatorio frente a los gobiernos nacionales de los miembros, ya que sólo lo tienen los reglamentos, directivas y decisiones. Sin embargo, revestirá una verdadera importancia por cuanto les indicará el sentido que la Comisión atribuye al artículo 36. En un estudio preparatorio paro poder llegar a una interpretación, la Comisión retoma la enumeración elaborada por el profesor Duquesne en un ensayo titulado *Régime des échanges de biens culturels dans l'Europe des neuf*, a saber: "*a)* objetos tan vinculados a la historia o a la vida de un país que su salida de dicho país constituiría una pérdida de importancia nacional; *b)* objetos de un valor estético tal que el patrimonio artístico de un país se vería disminuido si llegaran a faltar; *c)* objetos cuyo valor —ya sea el suyo propio, o el del conjunto de obras al que pertenecen, o el de las obras a las que están ligados— disminuiría considerablemente en caso de separación de los elementos de ese conjunto; y *d)* objetos de importancia inestimable para el estudio o la comprensión de un ámbito particular de las artes o la historia".

Por su parte, en un primer análisis la Comisión adoptó los siguientes criterios:

Las obras de artistas vivos o contemporáneos deberían considerarse como no sujetas a la derogación del artículo 36; por lo demás, este principio se ve fortalecido por el carácter supranacional de la escuela moderna y por la necesidad que tienen los jóvenes artistas de adquirir fama internacional. Las obras de arte cuyo precio de venta sea inferior a una determinada suma (por ejemplo, inferior a 50.000 ecus) no deberían clasificarse entre los bienes cuya pérdida causaría un perjuicio grave al patrimonio artístico de un país. La exportación de las obras de arte cuya importación a un Estado miembro date de menos de cien años no debería estar sujeta a la licencia, ya que pertenecen al patrimonio artístico de otro Estado miembro.

Estos elementos sólo tienen carácter preparatorio. Se han previsto consultas oficiosas con representantes de las profesiones interesadas (conservadores, tasadores, subastadores y *marchands*) y con los responsables de la aplicación de esa legislación en los países integrantes de la Comunidad.

¡Tímidos y apocados, fuera!

Independientemente de la interpretación y aplicación del artículo 36, la perspectiva del Mercado Único exige que la Comunidad reflexione sobre las consecuencias que el mismo tendrá en sus relaciones con terceros estados. La importancia del comercio de objetos de arte con los países no miembros hace necesario que se encuentren soluciones apropiadas y armonizadas. Sin embargo, la Europa comunitaria también debería estudiar la situación existente en el comercio —y el tráfico— de obras de arte, poner de manifiesto las principales dificultades con que tropiezan los países para salvaguardar su patrimonio mueble y buscar las mejoras que podría aportar. Por último, cabe esperar mucho de los programas que la Comunidad fomenta en los laboratorios de investigación de los países integrantes mediante ayudas financieras considerables.

La perspectiva de 1992 suscitaría inquietudes legítimas si hubiera de poner en tela de juicio la protección indispensable del patrominio nacional. Sin embargo, en éste como en muchos otros campos, podrá brindar a cada miembro de la Comunidad la oportunidad de aligerar sus procedimientos y de mejorar la indispensable cooperación con los demás miembros. Los espíritus apocados nunca han sacado provecho de Europa, que exige lucidez y voluntad de todos y cada uno de sus miembros. ■

[Texto original en francés]

CON TODA FRANQUEZA

Campamentos de jóvenes voluntarios en los museos

Christian Barbé

Ex director del Comité Coordinador del Servicio Voluntario Internacional ante la Unesco. Actualmente dirige Jeunesse et Reconstruction, una asociación francesa de equipos de voluntarios.

¿Ha oído usted hablar de los campamentos internacionales de jóvenes voluntarios? Cada uno comprende entre diez y quince jóvenes procedentes de distintos países que, durante las vacaciones, se reúnen para limpiar ríos descuidados o contaminados, acondicionar viviendas insalubres, restaurar iglesias y monumentos en ruinas en Europa, edificar escuelas y dispensarios en la India o en África, construir canalizaciones en Turquía, etc., sin cobrar ni un rublo, ni un dólar, ni una rupia, en medio de la alegría y el entusiasmo que reinan en los ambientes interculturales.

En principio, nada más apartado de un museo respetable, de su ambiente recogido, de su piso de madera que cruje apenas, del silencio sólo interrumpido por los eternos susurros de los estetas de paso majestuoso... De existir una concepción que establezca límites infranqueables entre estos dos mundos, habría que combatirla, ya que la apertura de los museos a la realidad a veces agitada de los voluntarios y, más particularmente, a la de los jóvenes, no sólo es posible sino necesaria.

Por cierto, ya ha habido casos (véanse los recuadros en los que se presentan distintos ejemplos) en los que ciertas instituciones culturales, entre ellas los museos, han recurrido al servicio de equipos de voluntarios para la ejecución de ciertas tareas. Sin embargo, si esos casos son hoy contados, en el futuro deberán ser numerosísimos. En efecto, estos campamentos internacionales de jóvenes podrían considerarse sencillamente como una manera acertada de emplear el tiempo libre, como un medio poco oneroso de viajar (con todos los gastos de estadía pagos) o como una mano de obra barata para realizar tareas muy poco calificadas. Así los elementos sociales, educativos y culturales se atribuirían a otras redes, preferentemente institucionales. Pero ello equivaldría a ignorar por completo un valioso instrumento cultural, pedagógico y social, de efecto multiplicador, cuya eficacia ya ha sido demostrada hace largos años.

Cuando se ha compartido el entusiasmo de un grupo de jóvenes, con pocos indicios de elitismo cultural, consagrado a restaurar un molino abandonado para transformarlo en museo; cuando se ha captado la gravedad cargada de simbolismo de un antiguo campo de concentración convertido en museo de la guerra por voluntarios procedentes de países del este y del oeste de Europa, y cuando se ha visto el ardor con que los habitantes de un barrio o de un pueblo ayudaban a un equipo de voluntarios a preparar una exposición de los resultados de sus excavaciones arqueológicas, se comprende el potencial que puede generar el movimiento de voluntarios en el ámbito del patrimonio cultural. El renacimiento de los movimientos de voluntarios y, sobre todo, de los equipos que se dedican a este tipo de actividades, va por buen camino —¿acaso no han cumplido ya sesenta años?— y aún hay múltiples proyectos que se podrían proponer a muchas generaciones venideras.

Es preciso que los profesionales de la cultura sean por lo tanto, más emprendedores y soliciten con mayor frecuencia el apoyo de los equipos de voluntarios. Además, su presupuesto —¡el de los profesionales de la cultura!— permite con frecuencia conciliar acción y educación. Del mismo modo, es preciso alentar a los responsables de las organizaciones de voluntarios para que definan proyectos que se puedan ejecutar en colaboración con museos o con profesionales del patrimonio, tanto en los países desarrollados como en los países en desarrollo. El Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural, bajo los auspicios de la Unesco, puede brindar múltiples oportunidades y constituye una magnífica ocasión para poner en práctica esa cooperación. ■

[Texto original en francés]

Algunas obras efectuadas por los voluntarios en los museos

Aunque en los párrafos precedentes se subrayaban precisamente las carencias en el ámbito de la cooperación entre la cultura y el trabajo voluntario, los equipos de voluntarios y los museos ya se han encontrado. En los recuadros se da cuenta de cuatro testimonios procedentes de organizaciones miembros del Comité Coordinador del Servicio Voluntario Internacional[1] que recientemente organizaron proyectos destinados a acondicionar o a crear museos en cuatro países distintos.

1. Para obtener mayor información se ruega dirigirse directamente a esta organización no gubernamental: CCSVI, Unesco, 1, rue Miollis, 75015 París, Francia.

Canadá

La Casa del Granito del Ecomuseo de Haute Beauce, en Quebec

Este proyecto, en curso desde hace seis años, tiene como objetivo despertar un interés turístico en torno a la importancia del granito en esta región de Quebec. El paraje de los lagos Drolet y Mégantic, situado en la frontera entre los Estados Unidos y el Canadá, a 275 kilómetros de Montreal, es un lugar muy transitado pero en el que pocos turistas se quedan a pasar unos días porque carece de suficientes infraestructuras culturales y turísticas.

En consecuencia, el ecomuseo de Haute Beauce ha decidido

sensibilizar a la población sobre la protección del patrimonio museológico y ambiental para crear cierto número de parajes que atraigan visitantes a la región. Así, con ayuda del Mouvement Québécois des Chantiers (MQC), inició la construcción de la Casa del Granito en una antigua cantera abandonada. La Casa, ubicada en el camino del Morne, lugar excepcional donde la cumbre del monte San Sebastián atrae a miles de visitantes, será un centro de exposición permanente que se inaugurará en 1989. El museo estará dedicado a temas como la ecología, la historia, la cultura, la economía y la industria del granito de ayer y de hoy. En una de las etapas de trabajo que organizó el MQC, de octubre a diciembre de 1988, la ayuda de los voluntarios (de 18 a 25 años de edad) consistió en la restauración del exterior de la casa. El trabajo incluía tareas tales como: *a)* proyectar y construir un sendero de granito, de 75 metros de largo, que condujera del estacionamiento hasta la casa; *b)* construir un mirador desde el que pudieran contemplarse el lago Drolet y sus alrededores; *c)* construir una rampa de acceso para impedidos; y *d)* fabricar bancos para el anfiteatro, que se construyó con el granito mismo.

Además, durante su estancia, los voluntarios ayudaron al geógrafo del proyecto en el estudio del acondicionamiento exterior de modo que se respetaran los elementos naturales del medio. También aprendieron las técnicas de fabricación y de marcado de letras de los carteles explicativos destinados a informar al público.

Polonia

La transformación de antiguos campos de concentración en museos

Además de rememorar las atrocidades cometidas durante ese periodo, la triste historia de los campos de concentración de la segunda guerra mundial también puede dar lugar a interesantes experiencias que asocien el pasado y el futuro y, más que nada, que hagan participar a los jóvenes de hoy. Es lo que intenta conseguir en Polonia, desde hace algunos años, la organización Ochotnicze Hufce Pracy (OHP) (Cuerpo de Trabajo Voluntario).

El OHP es un organismo cuyo objetivo consiste en que los jóvenes polacos puedan participar en tareas útiles para la nación a través de los numerosos programas que se lleven a cabo en colaboración con las escuelas, las universidades y las organizaciones locales y profesionales. Una de las actividades que realiza para fomentar la cooperación internacional entre los jóvenes es la organización de equipos internacionales que posibilitan el encuentro entre jóvenes polacos y jóvenes procedentes de países occidentales y de otros países socialistas.

Hace 45 años, Polonia fue teatro de las deportaciones por todos conocidas. Algunos de los antiguos campos de concentración se encontraban abandonados y otros habían sido demolidos. La OHP decidió organizar su restauración en colaboración con los museos de Polonia y con la participación de jóvenes voluntarios. Más aún, trascendiendo la mera acción de salvaguardia de ese patrimonio en aras de la sensibilización y la reflexión de los visitantes, esos equipos internacionales dieron lugar a encuentros de jóvenes y a coloquios sobre temas relacionados con la guerra y la paz, que resultaron tanto más simbólicos por el lugar en que se celebraban y por la presencia de jóvenes procedentes de países que, aun hoy, pueden virtualmente declararse la guerra.

En estos últimos años se propusieron las siguientes obras a los equipos internacionales de voluntarios reunidos por la OHP y las organizaciones asociadas en los demás países:

En Oswiecim, conocido más funestamente bajo el antiguo nombre de Auschwitz, se creó el Museo Nacional de Oswiecim para preservar este testimonio del pasado. Todos los meses se relevaban grupos de veinte voluntarios que participaron en esta tarea, ocupándose de la selección, la limpieza y el acondicionamiento de los objetos que debían exponerse en el museo (utensilios de la vida cotidiana en el campo de concentración, diversos objetos pertenecientes a los prisioneros, etc.). En los ratos libres, esas tareas dieron lugar a charlas sobre la violencia y a comparaciones internacionales sobre las actitudes al respecto en los diferentes países representados.

En Majdanek, cerca de Lublin, varios equipos internacionales compuestos por veinte voluntarios participaron en la restauración de los edificios del campo de concentración y aledaños. Las obras sirvieron también para que los participantes reflexionaran sobre los orígenes y el desarrollo del fascismo y sobre el cometido de los movimientos pacifistas en Europa en el decenio de 1980.

En Rogoznica (antiguamente Gross Rosen) también se organizaron equipos que contribuyeron a la creación del Museo Nacional de Gross Rosen. También en ese caso los voluntarios tuvieron a su cargo la reparación de objetos destinados a una exposición abierta al público.

Pese a la gravedad del contexto de esos proyectos y de los temas tratados, los equipos internacionales también permitieron que esos jóvenes se conocieran, contrarrestaran sus prejuicios sobre tal o cual rasgo cultural de las demás nacionalidades y, sobre todo, se apreciaran mutuamente al compartir una labor común durante varias semanas. Como en otras oportunidades, esos intercambios se caracterizaron por la emoción, la alegría, los descubrimientos y los aprendizajes múltiples, tanto desde el punto de vista técnico como cultural.

Noruega

La transformación de un barco pesquero en museo

Con este proyecto se asistió también a una reanudación de lazos históricos y a un reencuentro internacional. La asociación noruega de trabajo voluntario International Dungnad (ID), miembro del Servicio Civil Internacional, en cooperación con la asociación danesa Mellemfokeligt Samvirke (MS), aportó su capacidad organizativa al Museo de Alta para transformar un viejo barco de pesca típico en museo. En este proyecto, ejecutado en 1987, participaron diez jóvenes voluntarios de ambos sexos, procedentes de Noruega, Dinamarca y de otros países, contratados por ID, MS y sus organizaciones asociadas. Los voluntarios se encargaron de la limpieza y la pintura del barco.

Más allá de esa cooperación concreta, lo que le confiere al proyecto su interés cultural e histórico esencial es la importancia del navío para la población local ya que, para ella, el barco *M/K Vally* es un auténtico símbolo. En efecto, durante la segunda guerra mundial los alemanes ocuparon el pueblo en 1941 y decidieron utilizar los barcos del puerto para sus propios fines. Para impedirlo, los habitantes hundieron el *M/K Vally*, que se transformó en un emblema de la resistencia de la localidad.

Pero este proyecto en torno a la construcción de un museo también permitió que dos generaciones de voluntarios se reencontraran. En el remozamiento del barco, en efecto, tomaron parte noruegos y daneses que habían participado en los primeros años de existencia de las organizaciones de voluntarios, ya en la postguerra, cuando se procuraba que la juventud participara en la reconstrucción de los países devastados.

Estas actividades permiten apreciar las formidables posibilidades educativas y el efecto multiplicador que puede aportar el movimiento de voluntarios a los proyectos culturales, aun cuando en ciertos casos éstos pudieran ejecutarse sin su ayuda. El *M/K Vally*, abandonado, era un potencial cultural desaprovechado. Gracias a los brazos de una decena de jóvenes se ha transformado en un centro de interés para el pueblo y su región. Pero el éxito de la operación estriba, probablemente, en su componente humano: fue precisamente porque la renovación estaba a cargo de jóvenes voluntarios que los habitantes del pueblo se movilizaron para ayudarlos y porque algunos "viejos" voluntarios tomaban parte en el proyecto que este tuvo una dimensión histórica importante, incluso para los voluntarios de la joven generación.

Francia

La transformación en museo de un antiguo presbiterio abandonado

La campiña de numerosos países está sembrada de vestigios del pasado que forman parte de un patrimonio histórico que a veces, cuando el Estado dispone de los medios necesarios, es justamente socorrido y protegido, pero que otras veces, cuando el Estado tiene otras prioridades, o cuando la obra no ha suscitado el interés de las autoridades, se encuentra en ruinas y abandonado al saqueo.

Las actividades descritas a continuación tuvieron lugar en un país industrializado en el que, pese a los esfuerzos de las administraciones competentes, ciertos edificios antiguos se encuentran en estado de abandono. Gracias a diversas iniciativas (de asociaciones, municipios, particulares, etc.), se definen proyectos de restauración del patrimonio abandonado, que se ejecutan pese a los escasos medios financieros disponibles, mediante la ayuda desinteresada de los voluntarios.

Este testimonio demuestra cómo un municipio muy pequeño, prácticamente carente de recursos, logró despertar el interés de los medios profesionales de la cultura y sentar las bases de una actividad económica gracias a una asociación de voluntarios. El municipio de Champclause, aislado y situado en una zona montañosa (en el departamento de Alto Loira, Francia), tiene apenas 200 habitantes de los cuales tan sólo cuarenta viven en el pueblo mismo. Formaba parte del patrimonio del municipio la antigua casa del cura, o presbiterio, abandonada desde que la región comenzó a despoblarse debido al éxodo rural. Interesado por renovar ese hermoso edificio de piedra y utilizarlo para atraer al público, el alcalde había solicitado a las instituciones culturales de las ciudades de la región que organizaran allí sus exposiciones. Aunque la idea les interesaba, dichas instituciones declararon que no podían costear los gastos de restauración del edificio.

Finalmente, enterado por casualidad de la ayuda que podían prestar los equipos internacionales, el alcalde entró en contacto con la asociación Jeunesse et Reconstruction y juntos decidieron solicitar una ayuda parcial del Estado. Este accedió a sufragar parte de los gastos de organización y adquisición del material necesario al comprobar que la obra presentaba un interés económico y, a la vez, pedagógico para los jóvenes que, al donar su trabajo, permitirían ejecutar el proyecto.

Durante el verano de 1988 tuvo lugar la primera fase de la obra, en la que participaron unos quince jóvenes voluntarios procedentes de siete países. Estos, que contaron con el apoyo de los habitantes del pueblo, e incluso de los municipios vecinos, demolieron los tabiques internos, prepararon el suelo para recubrirlo de cemento y escoplearon las viejas juntas de las paredes de piedra para reemplazarlas. En 1989, cuando se haya terminado su remozamiento, el edificio se transformará en un museo que acogerá exposiciones artísticas y culturales procedentes de los museos de la región, en particular de los museos de Saint Etienne y Saint Didier. También se piensa instalar allí un museo de la vida rural en la meseta.

Las perspectivas económicas relacionadas con la afluencia de visitantes, turistas y alumnos de las escuelas de la región (en el marco de las clases sobre el patrimonio) no se limitan a la atracción que despertará el museo. Para el verano de 1989, el municipio de Champclause prevé volver a recabar la ayuda de los voluntarios de Jeunesse et Reconstruction para transformar una antigua cantera, de notable acústica, en un anfiteatro natural donde celebrar representaciones teatrales y musicales, espectáculos acuáticos, etc.

Los proyectos que ejecutan las organizaciones de voluntarios en colaboración con los organismos interesados no se circunscriben exclusivamente a la actividad de los jóvenes en sí, sino que cada vez es más frecuente que esa colaboración sea el auténtico comienzo de un proceso multiplicador de actividades, beneficioso para el desarrollo local y de indudable interés económico para las colectividades territoriales en las que tiene lugar. ■

[Texto original en francés]

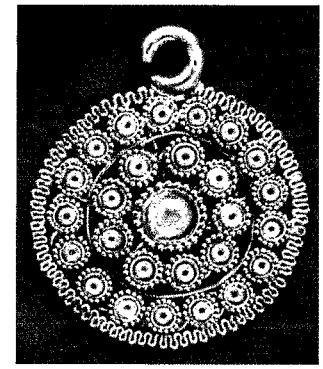
RETORNO Y

Ecuador: robo de unas cuatrocientas piezas del patrimonio nacional

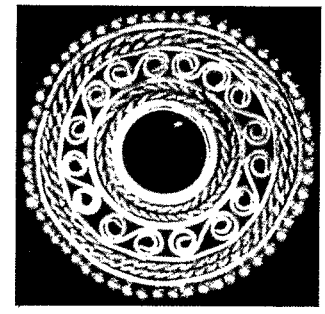
La Delegación del Ecuador ante la Unesco señala a la redacción de *Museum* que en el mes de abril de 1988 fueron sustraídas unas cuatrocientas piezas arqueológicas del Museo "Carlos Zevallos Menéndez", de la Casa de la Cultura (Núcleo del Guayas), en la ciudad de Guayaquil. Con el propósito de facilitar su identificación y, desde luego, su eventual recuperación, publicamos a continuación las fotografías y la descripción de los objetos robados de mayor importancia.

En caso de ser identificados, se ruega contactar a la
Delegación Permanente del Ecuador ante la Unesco
1, rue Miollis
75015 París
Francia
Teléfono: (1) 45.68.33.17

Descripción de las piezas

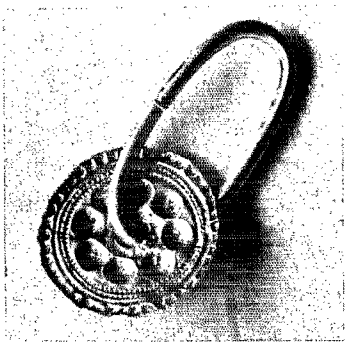


Nariguera de oro
Trabajada en filigrana y cuentas de turquesa. Lleva un cordón ondulado de oro y veintisiete rosetones de filigrana con piedra imitación turquesa. Cuenta con un sólido gancho para sujetarla. Proviene de la provincia del Guayas, cultura Milagro-Quevedo. Periodo de integración (700-1500 DC).[1] Tamaño: 7,8cm de largo × 6,6cm de ancho.

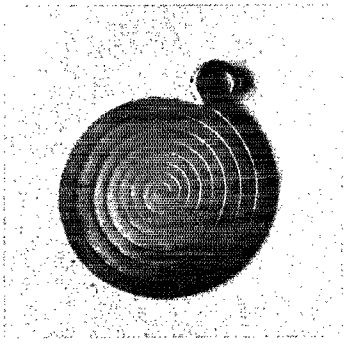


Orejera de oro
Trabajada con alambre de oro plano y retorcido; en la parte central tiene ocho ornamentos en forma de "S". En el borde presenta una decoración en filigrana, técnica consistente en la unión o soldadura de finos hilos de oro. Proviene de la provincia de Esmeraldas, cultura La Tolita. Periodo de desarrollo regional (330 AC-700 DC). Tamaño: 1,5cm de diámetro en la parte superior por 4cm de diámetro en los discos inferiores.

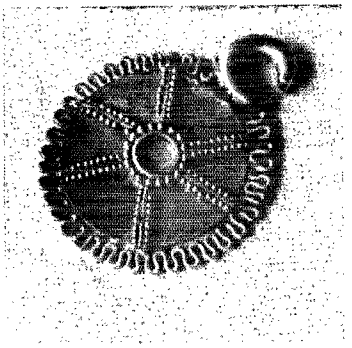
RESTITUCIÓN



Arete con disco colgante
Trabajo realizado en lámina y cordón de oro. Tamaño: 7,5cm de largo × 5cm de ancho.

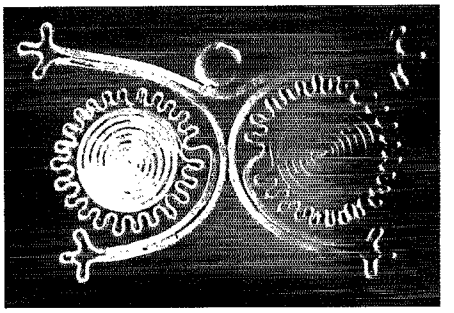


Nariguera en espiral
Trabajo en forma de espiral, en lámina de oro. Tamaño: 7,1cm × 7,7cm.

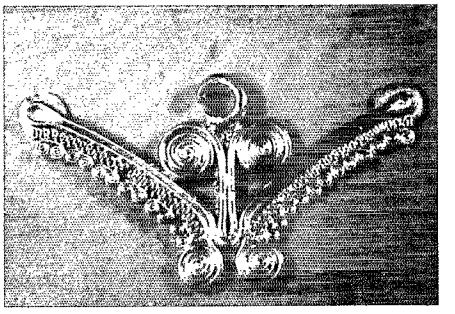


Nariguera
Disco de oro decorado con una línea de puntos repujados en el centro. De ella parten, hacia el borde, seis líneas dobles de puntos en relieve; cada una de ellas encierra una línea sencilla. El borde del disco está decorado con alambre ondulado. Tamaño: 5,6cm × 4,4cm.

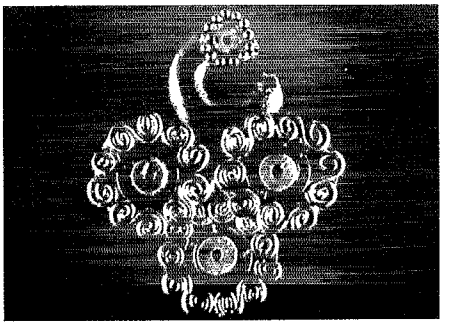
1. El periodo de integración se extiende desde 550 AC a 1500 DC. Las fechas mencionadas indican la época dentro del periodo.



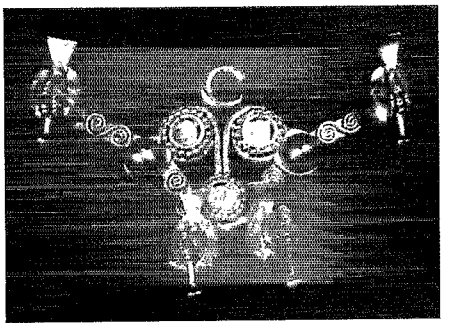
Nariguera
Compuesta por una sólida argolla en la parte superior; la parte inferior está ejecutada con un solo alambre, de diferentes diámetros y secciones, que remata en la parte central en forma de dos espirales. La extensión del alambre es de dos metros y setecientos veinticuatro milímetros. Proviene de la provincia del Guayas, cultura Milagro-Quevedo. Periodo de integración (700-1500 DC).



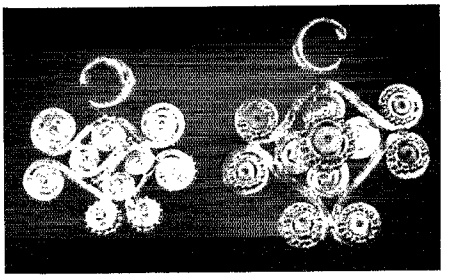
Dos narigueras
Compuestas por una sólida argolla en la parte superior; en la parte inferior presentan un trabajo en alambre martillado de sección rectangular, en forma de rombo, cuyos extremos están rematados por espirales. Incluyen rosetones de filigrana y piedras imitación turquesa. En el centro tienen un adorno fitomorfo elaborado con la misma técnica. Provienen de la provincia del Guayas, cultura Milagro-Quevedo. Periodo de integración (500-1500 DC).



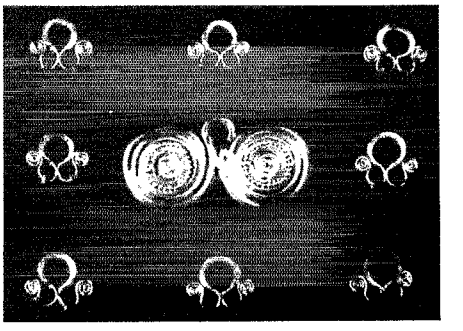
Nariguera
Compuesta por una argolla cilíndrica sólida, un rosetón de filigrana y una piedra imitación turquesa. En la parte inferior tiene tres rosetones formados por ornamentos en forma de "S" y piedras imitación turquesa en el centro. Proviene de la provincia del Guayas, cultura Milagro-Quevedo. Periodo de integración (700-1500 DC).



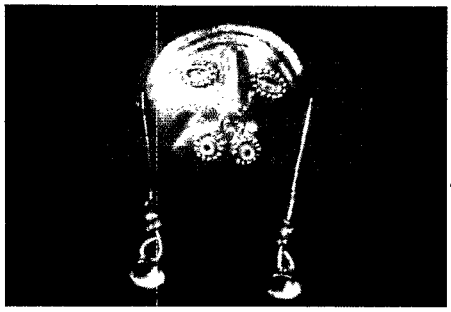
Nariguera de oro
Compuesta por una argolla cilíndrica, sólida, con tres rosetones de filigrana, una piedra imitación turquesa en el centro y cuatro figuras ornitoformas (dos en los extremos y dos en la parte central inferior). Elaborada con lámina de oro y filigrana. Proviene de la provincia del Guayas, cultura Milagro-Quevedo. Periodo de integración (700-1500 DC).



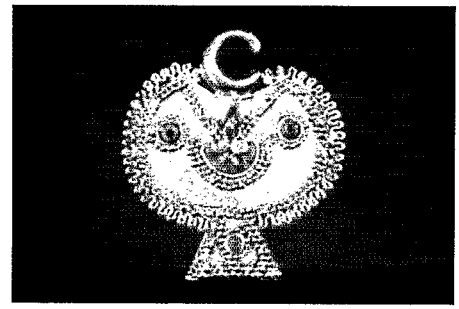
Gran nariguera ceremonial
Cuenta con un gancho de sección cilíndrica; el resto está trabajado con alambre de sección rectangular, formando ondas y espirales. Procede de la provincia del Guayas, cultura Milagro-Quevedo. Periodo de integración (700-1500 DC).



Nariguera elaborada con alambre de sección doble y ocho narigueras pequeñas
En la parte superior tiene un gancho de sección cilíndrica. La parte inferior está trabajada en alambre de sección triangular, formando dos espirales; cada una de ellas tiene en el centro un rosetón de filigrana y piedras imitación turquesa. Procede de la provincia del Guayas, cultura Milagro-Quevedo. Periodo de integración (700-1500 DC). Tiene a su alrededor ocho narigueras pequeñas que rematan en dos espirales.



Máscara pequeña
Antropomorfa, posiblemente sirvió como pendiente. Elaborada en lámina repujada, presenta como ornamentos una nariguera de alambre doble espiralado, con rosetones de filigrana y cuentas de concha Spondylus; lleva, además, aretes largos con pendientes cónicos y tres cuentas en cada uno de ellos. Procede de la provincia del Guayas, cultura Milagro-Quevedo. Periodo de integración (700-1500 DC).



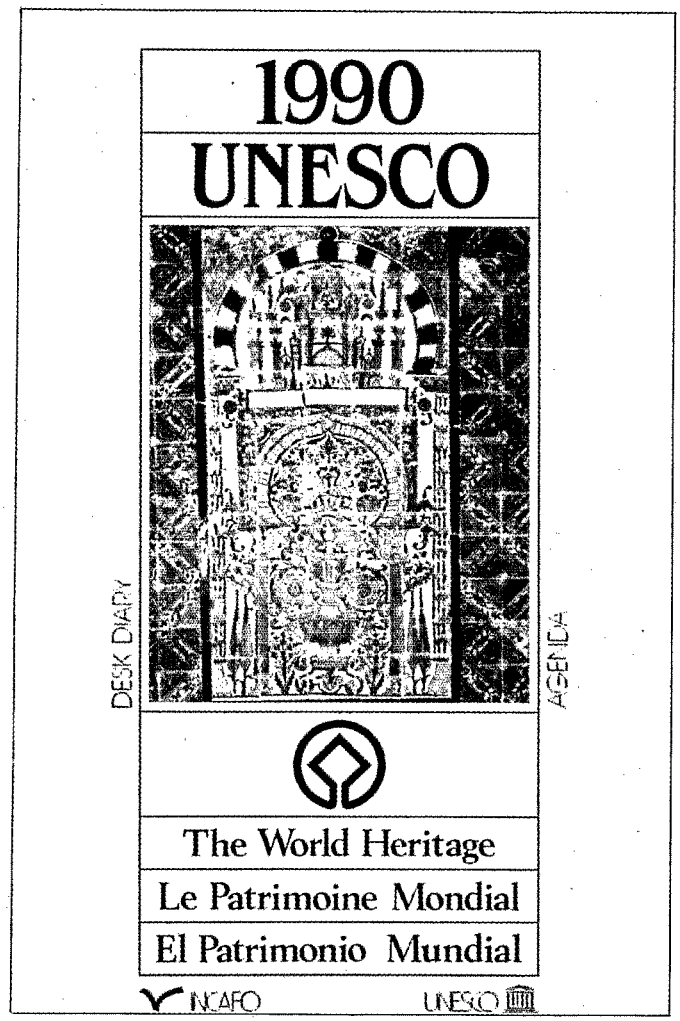
Nariguera de uso ceremonial
En la parte superior presenta una argolla sólida para sujetarla a la nariz. En la parte inferior lleva una lámina recortada, decorada en el borde con alambre ondulado y dos hileras de filigrana, al igual que los ojos y la boca, que representan un rostro humano con una nariguera miniatura elaborada con alambre. Proviene de la provincia del Guayas, cultura Milagro-Quevedo. Periodo de integración (700-1500 DC).

Agenda Unesco del Patrimonio Mundial 1990

■ *Un accesorio de trabajo instructivo y práctico*

■ *Un objeto atractivo por su presentación y calidad*

■ *Un regalo ideal para todo el año*



Magníficas fotografías en color de sitios excepcionales y monumentos de 54 países

¡Ya está en venta!

Una contribución a la salvaguardia de nuestro precioso patrimonio común

Trilingüe : inglés/francés/español
17 x 23,5 cm
54 fotografías a todo color.

64 francos franceses
(embalaje y envío incluidos)

Sírvase dirigir su pedido al agente de venta de las publicaciones de la Unesco en su país.
Los pedidos dirigidos a la Editorial de la Unesco deben ir acompañados de un cheque en francos franceses o en dólares de los Estados Unidos de América.

Publicaciones de la Unesco: agentes de venta

ALBANIA: "Ndermarrja e perhapjes se librit", TIRANA.

ALEMANIA (Rep. Fed.): UNO-VERLAG, Simrockstrasse 23, D-53000 BONN 1; S. Karger GmbH, Karger Verlag, Angerhofstr. 9, Postfach 2, D-8034 GERMERING/MÜNCHEN. *"El Correo" (ediciones alemana, inglesa, española y francesa):* M. Herbert Baum, Deutscher Unesco-Kurier Vertrieb, Besaltstrasse, 57, 5300 BONN. *Para los mapas científicos:* Geo Center, Postfach 800830, 7000 STUTTGART 80.

ANGOLA: Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.

ANTILLAS NEERLANDESAS: Van Dorp Eddine N.V., P.O. Box 200, WILLEMSTAD (Curação, N.A.).

ARABIA SAUDITA: Dar Al-Watan for Publishing and Information, Olaya Main Street, Ibrahim Bin Sulaym Building, P.O. Box 3310, RYAD.

ARGELIA: ENAL, 3 boulevard Zirout Youcef, ARGEL. *Para las revistas solamente:* ENAMEP, 20 rue de la Liberté, ARGEL.

ARGENTINA: Librería El Correo de la Unesco, EDYLIR, S.R.L., Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES.

AUSTRALIA: *Libros:* Educational Supplies Pty. Ltd., P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W.; Dominie Pty., Ltd., Subscriptions Dept., P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W. *Subdepósito:* United Nations Association of Australia, Victorian Division, 328 Flinders Street, MELBOURNE 3000; Hunter Publications, 58A Gipps Street, Collingwood, VICTORIA 3066.

AUSTRIA: Gerold & Co., Graben 31, A-1011 WIEN.

BAHREIN: The Arabian Agencies and Distributing Co., Al Mutanabi St., P.O. Box 156, MANAMA; United School International, P.O. Box 726, BAHREIN.

BANGLADESH: Karim International, G.P.O. Box 2141, 64/1 Manipuri Para, Tejgaon, Farmgate, DACCA.

BARBADOS: University of the West Indies Bookshop, Cave Hill Campus, P.O. Box 64, BRIDGETOWN.

BELGICA: Jean De Lannoy, 202, avenue du Roi, 1060 BRUXELLES.

BENIN: Librairie nationale, B.P. 294, PORTO NOVO; Ets. Koudjo Joseph, B.P. 1530, COTONOU; Librairie Notre Dame, B.P. 307, COTONOU.

BIRMANIA: Trade Corporation n.° (9), 550-552 Merchant-Street, RANGOON.

BOLIVIA: Los Amigos del Libro, Casilla postal 4415, LA PAZ; Av. de las Heroínas 3712, Casilla postal 450, COCHABAMBA.

BOSTWANA: Bostwana Book Centre, P.O. Box 91, GABORONE.

BRASIL: Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, Caixa postal 9.052-ZC-05, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (RJ) 2000; Imagem Latino-americana, Av. Paulista 750, 1° andar, Caixa postal 30455, SÃO PAULO, CEP 01051.

BULGARIA: Hemus, Kantora Literatura, bd. Rousky 6, SOFIJA.

BURKINA FASO: Librairie Attie, B.P. 64, OUAGADOUGOU; Librairie Catholique "Jeunesse d'Afrique", OUAGADOUGOU.

CABO VERDE: Instituto Coboverdiano do Libro, Caixa postal 158, PRAIA.

CAMERUN: Librairie des Éditions Clé, B.P. 1501, YAOUNDÉ; Librairie Saint-Paul, B.P. 763, YAOUNDÉ; Commission nationale de la République Unie du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, YAOUNDÉ; Buma Kor and Co., Bilingual Bookshop, Mvog-Ada, B.P. 727, YAOUNDÉ; Librairie Hermès Memento, Face CHU Melen, B.P. 2537, YAOUNDÉ; Centre de diffusion du livre camerounais, B.P. 338, DOUALA.

CANADA: Renouf Publishing Company Ltd/Editions Renouf Ltée, 1294 Algoma Road, OTTAWA, Ont. K1B 3W8. *Librerías:* 61, rue Sparks, OTTAWA et 211, rue Yonge, TORONTO. *Oficina de ventas:* 7575 Trans Canada Hwy. Ste. 305, St. Laurent, QUEBEC H4T 1V6.

COLOMBIA: Asociación Clubes Unesco, Calle 19, n.° 4-20, Oficina 102, BOGOTÁ.

COMORAS: Librairie Masiwa, 4, rue Ahmed-Djoumoi, B.P. 124, MORONI.

CONGO: Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B.P. 493, BRAZZAVILLE; Librairie Maison de la Presse, B.P. 2150, BRAZZAVILLE; Librairie Populaire, B.P. 577, BRAZZAVILLE; Librairie Raoul, B.P. 100, BRAZZAVILLE.

COSTA RICA: Cooperativa del Libro, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", San Pedro Montes de Oca, SAN JOSÉ.

COTE d'IVOIRE: Commission nationale ivoirienne pour l'Unesco, 01 B.P. V 297 ABIDJAN 01; Centre d'édition et de diffusion africaines, B.P. 541, ABIDJAN 04 Plateau.

CUBA: Ediciones Cubanas, O'Reilly n.° 407, LA HABANA.

CHAD: Librairie Abssounout, 24 Avenue Charles-de-Gaulle, B.P. 388, N'DJAMENA.

CHECOSLOVAQUIA: SNTL, Spalena 51, 113-02 PRAHA 1; Artia, Ve Smeckach 30, P.O. Box 790, 111-27 PRAHA 1. *Únicamente para Eslovaquia:* Alfa Verlag, Hurbanovo nam 6, 893-31 BRATISLAVA.

CHILE: Editorial Universitaria S.A., Departamento de Importaciones, M. Luisa Santander 0447, Casilla 10220, SANTIAGO. Editorial "Andrés Bello", Av. R. Lyon 946, Casilla 4256, SANTIAGO. DIPUBLIC, Antonio Varas 671, 2.° piso, Casilla 14364, Correo 21, SANTIAGO.

CHINA: China National Publications Import Corporation, P.O. Box 88, BEIJING.

CHIPRE: "MAM", Archbishop Makarios 3rd Avenue. P.O. Box 1722, NICOSIA.

DINAMARCA: Munksgaard Book and Subscription Service, P.O. Box 2148, DK 1016 KØBENHAVN K.

ECUADOR: *Revistas:* DINACUR Cía Ltda., Santa Prisca n.° 296 y Pasaje San Luis, Ofic. 101-102, Casilla 112-B, QUITO; Nueva Imagen, 12 de Octubre 959 y Roca, Edificio Mariano de Jesús, QUITO.

EGIPTO: Unesco Publications Centre, 1 Talaat Harb Street, EL CAIRO.

EMIRATOS ÁRABES UNIDOS: Maktabat al Maktaba, P.O. Box 15408, Al Ain, ABU DHABI.

ESPAÑA: Ediciones Líber, apartado 17, Magdalena, 8, ONDÁRROA (Vizcaya); Donaire, Ronda de Outeiro 20, Apartado de correos 341, LA CORUÑA; Mundi Prensa Libros, S.A., Castelló, 37, Apartado 1223, MADRID-1; Librería de la Generalitat, Palau Moja, Rambla de los Estudios 118, 08002 BARCELONA.

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Unipub, 4611-F Assembly Drive, LANHAM, MD 20706-4391; United Nations Bookshop, NEW YORK, N.Y. 10017.

ETIOPÍA: Ethiopian National Agency for Unesco, P.O. Box 2996, ADDIS ABEBA.

FILIPINAS: National Book Store Inc., 701 Rizal Avenue, MANILA; International Book Center (Philippines), 5.° piso, Filipinas Life Building, Ayala Avenue, Makati, Metro MANILA.

FINLANDIA: Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, 00101 HELSINKI 10. Suomalainen Kirjakauppa Oy, Koivuvaarankuja 2, 01640 VANTAA 64.

FRANCIA: Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS y grandes librerías universitarias.

GABÓN: Librairie Sogalivre, LIBREVILLE, PORT-GENTIL y FRANCEVILLE; Librería Hachette, B.P. 3923, LIBREVILLE.

GHANA: Presbyterian Bookshop Depot Ltd., P.O. Box 195, ACCRA; Ghana Book Suppliers Ltd., P.O. Box 7869, ACCRA; The University Bookshop of Ghana, ACCRA; The University Bookshop of Cape Coast; The University Bookshop of Legon, P.O. Box 1, LEGON.

GRECIA: Librairie Kauffmann, 28, rue du Stade, ATENAS; Librairie Eleftheroudakis, Nikkis 4, ATENAS; Greek National Commission for Unesco, 3, Akadimias, ATENAS; John Mihalopoulos and Son, 75 Hermou, P.O. Box 73, THESSALONIKI.

GUADALUPE: Librairie Carnot, 59 rue Barbès, POINTE-A-PITRE.

GUATEMALA: Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3.ª avenida 13-30, Zona 1, Apartado postal 244, GUATEMALA.

GUINEA: Commission nationale guinéenne pour l'Unesco, B.P. 964, CONAKRY.

GUINEA-BISSAU: Instituto Nacional do Libro e do Disco, Conselho Nacional da Cultura, Avenida Domingo Ramos N° 10-A, B.P. 104, BISSAU.

HAITÍ: Librairie "A la Caravelle", 26, rue Roux, B.P. 111, PORT-AU-PRINCE.

HONDURAS: Librería Navarro, 2.ª avenida, n.° 201, Comayagüela, TEGUCIGALPA.

HONG KONG: Federal Publications (HK) Ltd., 2D Freder Centre, 68 Sung Wong Toi Road, Tokwawan, KOWLOON; Swindon Book Co., 13-15 Lock Road, KOWLOON. Hong Kong Government Information Services, Publication (Sales) Office, Information Services Dept., N.°1, Battery Path, Central, HONG KONG.

HUNGRÍA: Kultura-Buchimport-Abt, P.O.B. 149, H-1389, BUDAPEST 62.

INDIA: Orient Longman Ltd.: Kamani Marg, Ballard Estate, BOMBAY 400038; 17 Chittarajan Avenue, CALCUTTA 13; 36a Anna Salai, Mount Road, MADRAS 2; T.R. Publications Private Ltd, PMG Complex, II Floor, 57 South Usman Road, T. Nagar, MADRAS 600017. 5-9-41/1 Bashir Bagh, HYDERABAD 500001 (AP); 80/1 Mahatma Gandhi Road, BANGALORE 560001; 3-5-820 Hyderguda, HYDERABAD 500001. Oxford Book and Stationery Co., 17 Park Street, CALCUTTA 700016 y Scindia House, NEW DELHI 110001.

INDONESIA: Bhratara Publishers and Booksellers, 29 Jl. Oto Iskandardinata III, YAKARTA; Indira P.T., 37 Jl. Dr. Sam Ratulangi, YAKARTA PUSAT.

IRÁN (República Islámica del): Commission nationale iranienne pour l'Unesco, 1188 Enghalab Avenue, Rostam Give Building, P.O. Box 11365-4498, TEHERÁN 13158.

IRLANDA: TDC Publishers, 12 North Frederick Street, DUBLIN 1; Educational Co. of Ireland, P.O. Box 43A, Walkinstown, DUBLIN 12.

ISLANDIA: Snaebjörn Jonsson & Co., H. F. Hafnarstraeti 9, REYKJAVIK.

ISRAEL: Literary Transactions Inc., c/o Steimatzky Ltd., 11 Hakishon Street, P.O. Box 1444, BNEIBRAK 51114.

ITALIA: LICOSA (Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A.), via Benedetto Fortini, 120/10, (Ang. via Chiantigiana), 50125 FIRENZE; y via Bartolini 29, 20155 MILANO; FAO Bookshop, Via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA; ILO Bookshop, Corso d'Unitá d'Italia, 125, TORINO.

JAMAICA: University of the West Indies Bookshop, Mona, KINGSTON 7.

JAPÓN: Eastern Book Service, Inc., 37-3 Hongo 3-chome, Bunkyo-ku, TOKYO 113.

JORDANIA: Jordan Distribution Agency, P.O. Box 375, AMMAN.

KENYA: East African Publishing House, P.O. Box 30571, NAIROBI; Africa Book Service Ltd., Quran House, Mfangano St., P.O. Box 45245, NAIROBI.

KUWAIT: The Kuwait Bookshop Co. Ltd., P.O. Box 2942, KUWAIT.

LESOTHO: Mazenod Book Centre, P.O. MAZENOD.

LÍBANO: Librairies Antoine, A. Naufal et Frères, B.P. 656, BEIRUT.

LIBERIA: Cole & Yancy Bookshops Ltd., P.O. Box 286, MONROVIA. National Bookstore, Mechlin and Carey Streets, P.O. Box 590, MONROVIA.

LUXEMBURGO: *Libros:* Librairie Paul Bruck, 22, Grand-Rue, LUXEMBOURG. *Revistas:* Messagerie Paul Kraus, B.P. 2022, LUXEMBOURG.

MADAGASCAR: Commission nationale de la République démocratique de Madagascar pour l'Unesco, B.P. 331, ANTANANARIVO.

MALASIA: University of Malaya Co-operative Bookshop, P.O. Box 1127, 59700 KUALA LUMPUR.

MALAWI: Malawi Book Service, Head Office, P.O. Box 30044, Chichiri, BLANTYRE 3.

MALDIVAS: Novelty Printers & Publishers, MALÉ; Asrafee Bookshop, 1/49Orchid Magu, MALÉ.

MALI: Librairie populaire du Mali, B.P. 28, BAMAKO.

MALTA: Sapienzas, 26 Republic Street, VALLETTA.

MARRUECOS: Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohammed-V, RABAT; Librairie des écoles, 12, avenue Hassan-II, CASABLANCA; Société chérifienne de distribution et de presse (SOCHEPRESS), angle rues de Dinant et Saint-Saëns, B.P. 683, CASABLANCA 05.

MARTINICA: Hatier Martinique, 32, rue Schoelcher, B.P. 188, 97202 FORT-DE-FRANCE.

MAURICIO: Nalanda Co. Ltd., 30 Bourbon Street, PORT-LOUIS.

MAURITANIA: GRA.LI.CO.MA., 1 rue du Souk X, Avenue Kennedy, NOUAKCHOTT; Société Nouvelle de Diffusion (SONODI), B.P. 55, NOUAKCHOTT.

MÉXICO: Librería "El Correo de la Unesco", Actipán 66 (Insurgentes/Manacar), Colonia del Valle, Apartado postal 61-164, 06600 MÉXICO D.F.; Librería Secur, Local 2), Zona CICOM, Apartado postal n.° 422, 86000 VILLAHERMOSA, Tabasco.

MONACO: British Library, 30, boulevard des Moulins, MONTE-CARLO.

MOZAMBIQUE: Instituto National do Livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, 1921, r/c e 1.° andar, MAPUTO.

NEPAL: Sajha Prakashan, Polchowk, KATHMANDU.

NICARAGUA: Librería de la Universidad Centroamericana, Apartado 69, MANAGUA.

NÍGER: Librairie Mauclert, B.P. 868, NIAMEY.

NIGERIA: The University Bookshop of Ife. The University Bookshop of Ibadan, P.O. Box 286, IBADAN. The University Bookshop of Nsuka; The University Bookshop of Lagos. The Ahmadu Bello University Bookshop of Zaria.

NORUEGA: Tanum-Karl Johan, P.O. Box 1177, Sentrum - 0107, OSLO 1; Akademika A/S, Universitetsbokhandel, P.O. Box 84, Blindern, 0314, OSLO 3; A/S Narvesens Litteraturjeneste, Box 6125, Etterstad N 0602, OSLO 6.

NUEVA ZELANDIA: Government Printing Office, P.O. Box 14277, Kilbimie, WELLINGTON. *Retail bookshop:* 25 Rutland Street (*mail orders* - 85 Beach Road, Private Bag C.P.O.), AUCKLAND; *retail,* Ward Street (*mail orders,* P.O. Box 857), HAMILTON; 159 Hereford Street (*mail orders,* Private Bag), CHRISTCHURCH; *retail,* Princes Street (*mail orders,* P.O. Box 1104), DUNEDIN.

PAÍSES BAJOS: Keesing Boeken B.V., Hogehilweg 13, P.O.B. 1118, 1000 BC AMSTERDAM. *Revistas:* Faxon-Europe, Postbus 197, 1000 AD AMSTERDAM.

PAKISTÁN: Mirza Book Agency, 65 Shahrah Quaid-i-Azam, P.O. Box 729, LAHORE 3; Unesco Publications Centre, Regional Office for Book Development in Asia and the Pacific, P.O. Box 8950, KARACHI 29; Tayyab M.S.Commercial Services, P.O. Box 16006, A-2/3 Usman Ghani Road, Manzoor Colony, KARACHI 75460.

PANAMÁ: Distribuidora Cultura Internacional, Apartado 7571, Zona 5, PANAMÁ 5.

PERU: Librería Studium, Plaza Francia 1164, Apartado 2139, LIMA; Librería La Familia, Pasaje Peñaloza 112, Apartado 4199, LIMA.

POLONIA: Ars Polona-Ruch, Krakowskie Przedmiescie 7, 00-068 WARSZAWA; ORPAN-Import, Palac Kultury, 00-901 WARSZAWA.

PORTUGAL: Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, 1117 LISBOA.

REINO UNIDO: HMSO, P.O. Box 276, London SW8 5DT; Government Bookshops: LONDON, BELFAST, BIRMINGHAM, BRISTOL, EDINBURGH, MANCHESTER. *Para los mapas científicos:* McCarta Ltd., 122 King's Cross Road, LONDON WC1X 9DS.

REPÚBLICA ÁRABE SIRIA: Librairie Sayegh, Immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, DAMAS.

REPÚBLICA DE COREA: Korean National Commission for Unesco, P.O. Box Central 64, SEOUL.

REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMANA: Buchexport, Leninstrasse 16, 7010 LEIPZIG.

REPÚBLICA DEMOCRÁTICA POPULAR DEL YEMEN: 14h October Corporation, P.O. Box 4227, ADEN.

REPÚBLICA UNIDA DE TANZANÍA: Dar-es-Salaam Bookshop, P.O. Box 9030, DAR-ES-SALAAM.

RUMANIA: ARTEXIM, Export-import, Piata Scientii, n.° 1, P.O. Box 33-16, 70005 BUCAREST.

SAN VICENTE Y LAS GRANADINAS: Young Workers' Creative Organization, Blue Caribbean Building, 2nd floor, room 12, KINGSTON.

SENEGAL: Unesco, Bureau régional pour l'Afrique (BREDA), 12, Avenue du Roume, B.P. 3311, DAKAR; Librairie des 4 vents, 91, rue Blanchot, B.P. 1820, DAKAR; Librairie Clairafrique, B.P. 2005, DAKAR; Les Nouvelles Éditions Africaines, 10, rue Amadou Hassan Ndoye, B.P. 260, DAKAR.

SEYCHELLES: National Bookshop, P.O. Box 48, MAHÉ.

SIERRA LEONA: Fourah Bay, Njala University and Sierra Leone Diocesan Bookshops, FREETOWN.

SINGAPUR: Chopmen Publishers, 865 Mountbatten Road N.° 05-28/29, Kalong Shopping Centre, SINGAPORE 1543; *Publicaciones periódicas:* Righteous Enterprises, P.O. Box 562, Kallang Basin Post Office, SINGAPORE 9133.

SOMALIA: Modern Bookshop and General, P.O. Box 951, MOGADISCIO.

SRI LANKA: Lake House Bookshop, 100 Sir Chittampalam Gardiner Mawata, P.O. Box 244, COLOMBO 2.

SUDÁN: Al-Bashir Bookshop, P.O. Box 1118, KHARTOUM.

SUECIA: A/B C.E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Regeringsgatan 12, Box 16356, S-103 27 STOCKHOLM 16; *Para "El Correo de la Unesco":* Svenska FN-Förbundet, Skolgränd 2, Box 150 50, S-104 65 STOCKHOLM. *Publicaciones periódicas:* Wennergren-Williams AB, Nordenflychtsvagen 70, S-104 25 STOCKHOLM; Esselte Tidskriftscentralen, Gamla Bragatan 26, Box 62, S-101 20 STOCKHOLM.

SUIZA: Europa Verlag, Rämistrasse 5, CH-8024 ZURICH; Librairies Payot en GINEBRA, LAUSANA, BÂLE, BERNA, VEVEY, MONTREUX, NEUCHÂTEL y ZURICH; United Nations Bookshop, Palais des Nations, CH-1211 GENÈVE 10.

SURINAME: Suriname National Commission for Unesco, P.O. Box 2943, PARAMARIBO.

TAILANDIA: Nibondh and Co. Ltd., 40-42 Charoen Krung Road, Siyaeg Phaya Sri., P.O. Box 402, BANGKOK; Suksapan Panit, Mansion 9, Rajdamnern Avenue, BANGKOK; Suksit Siam Company, 1715 Rama IV Road, BANGKOK; ROEAP, P.O. Box 1425, BANGKOK.

TOGO: Librairie Évangélique, B.P. 378, LOMÉ; Librairie du Bon Pasteur, B.P. 1164, LOMÉ; Librairie universitaire, B.P. 3481, LOMÉ; Les Nouvelles Éditions Africaines, 239 Bd Circulaire, B.P. 4862, LOMÉ.

TRINIDAD Y TABAGO: National Commission for Unesco, 18 Alexandre Street, St. Clair, TRINIDAD W.I.

TÚNEZ: Société tunisienne de diffusion, 5, Avenue de Carthage, TUNIS.

TURQUÍA: Haset Kitapevi A. S., Istiklâl Caddesi n.° 469, Posta Kutusu 219, Beyoglu, ISTANBUL.

UGANDA: Uganda Bookshop, P.O. Box 7145, KAMPALA.

URSS: Mežhdunarodnaja Kniga, Ul. Dimitrova 39, MOSKVA, 113095.

URUGUAY: *Todas las publicaciones:* Ediciones Trecho S.A., Maldonado 1090, MONTEVIDEO. *Libros y mapas científicos solamente:* Librería Técnica Uruguaya, Colonia n.° 1543, piso 7, oficina 702, Casilla de Correos 1518, MONTEVIDEO; Instituto Nacional del Libro, Ministerio de Educación y Cultura, San José 1116, MONTEVIDEO; Librerías del Instituto: Guayabo 1860, MONTEVIDEO; San José 1116, MONTEVIDEO; 18 de Julio 1222, PAYSANDÚ; Amorim 37, SALTO.

VENEZUELA: Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edif. Galipán, apartado 60337, CARACAS; Oficina de Coordinación Regional de la Unesco para América Latina y el Caribe, Quinta "Isa", 7.ª Av. de Altamira entre 7.ª y 8.ª transversal, Apartado 68394, Altamira, CARACAS 1062-A.

YUGOSLAVIA: Nolit Terazije 13/VIII, 11000 BEOGRAD; Cankarjeva Zalozba, Zopitarjeva no. 2, 61001 LJUBLJANA; Mladost, Ilica 30/II, ZAGREB.

ZAIRE: SOCEDI (Société d'Études et d'Édition), 3440, avenue du Ring - Joli Parc, B.P. 165 69, KINSHASA.

ZAMBIA: National Educational Distribution Co. of Zambia Ltd., P.O. Box 2664, LUSAKA.

ZIMBABWE: Textbook Sales (PVT) Ltd., 67 Union Avenue, HARARE.