Museum

No 173 (Vol XLIV, n° 1, 1992)

1492 y después : siguen los encuentros

museum

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

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

N.º 173 (n.º 1, 1992)

Cubierta anterior: *Shuya*, óleo sobre lienzo de Jaime Zapata (1987).
Cubierta posterior: *Sin título*. óleo sobre lienzo de Roger Van Rogger (1983).

"Cita citable"

"El museo tiene el aspecto de unos grandes almacenes: los restaurantes y cafeterías, las tiendas, las escaleras mecánicas y toda la atmósfera parecen responder a la idea de que los visitantes deben sentirse a gusto como si fuesen clientes en unos grandes almacenes, con objeto de amortiguar el choque que supone el encontrarse en un museo de arte."

I. Michael Danoff
Director del San Jose Museum of Art
California

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

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN

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

Composición tipográfica: UNESCO
Impresión: MRS, Maubeuge, Francia
© UNESCO 1992

Los artículos firmados expresan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la UNESCO.
Las denominaciones empleadas en *Museum* y la presentación de los datos que en él figuran no implican, de la parte de la Secretaría de la UNESCO, ninguna toma de posición respecto al estatuto jurídico de los países, territorios, ciudades o zonas, o de sus autoridades, ni respecto al trazado de sus fronteras o límites.

MÁS SOBRE LAS REVISTAS MUSEÍSTICAS:

A la lista parcial de revistas nacionales especializadas que publicamos en el número 168 de *Museum* conviene agregar la siguiente:

AAMA News. Art Museums Association of Australia, G.P.O. Box 20155, Melbourne, Victoria 3001 Australia

CORRESPONDENCIA

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

SUSCRIPCIONES:

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

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

INDICE

En los albores de 1992... 3

Del jefe de redacción 4

1492 y después: Siguen los encuentros

Yani Herreman — *Museos + América Latina = Otros encuentros más* 5

Lucía Astudillo de Parra — *Estrecharnos las manos* 6

Marta Arjona — *Cerca de La Habana – un caudal de tradiciones afrocubanas* 7

Amelia Morimoto — *Perú: Conmemorando la inmigración japonesa* 9

Un reportaje de *Museum* — *El Museo Judío de Buenos Aires* 12

Teniza Iara de Freitas Spinelli — *Alemania en el sur de Brasil* 13

Lucía Astudillo de Parra — *Un "museólogo vikingo" en el Ecuador* 17

Peter Ludvigsen — *Pinturas campesinas de Nicaragua en Dinamarca* 20

Y en Estocolmo, arpilleras chilenas 24

Luis R. Cancel — *Autorretrato: Un museo de arte de categoría internacional en una comunidad multiétnica* 25

Américo Castilla — *Joan Miró – ¿Inspiraciones precolombinas?* 28

SECCIONES

Una ciudad y sus museos

Hilmar Hoffmann — *El paisaje museístico de Francfort* 29

Retorno y restitución de bienes culturales

Étienne Clément — *El Comité Intergubernamental de la UNESCO se reunió en Atenas* 32

Hablando con franqueza

Bernard Feilden — *El material almacenado: Ojos que no ven (¿corazón que no siente?)* 33

Catherine Van Rogger — *"Que lástima que su marido no esté muerto"* 35



Crónica de la FMAM

Flash 38

Y ADEMÁS...

¿Pasado de moda? ¿A la última? El museo visto por adolescentes 39

Agua por todas partes (¿Incluso en Suiza?) 45

Emil Bosshard — *Vitrinas con control ambiental pasivo* 46

Jacques Deferne — *La higrometría y el temperamento del clavicémbalo* 51

Alma Ruempol — *Nuevo sistema de documentación en un museo de Rotterdam* 55

Vasundhara Prabhu — *Satisfacer una necesidad: Cómo preparar una guía para las familias* 59

CORREO DE LOS LECTORES 63

En los albores de 1992...

Los lectores habituales de *Museum* encontrarán algunos cambios en nuestra revista. A partir de este número (n.° 1, 1992) nuestra edición en inglés comienza a ser coeditada por la Unesco y Basil Blackwell Ltd (BBL) en Oxford, Reino Unido. Como en el pasado tuvimos ciertos temores con respecto al futuro de la revista, nuestro acuerdo con este editor de renombre internacional es una buena noticia, ya que garantiza la financiación de *Museum*, brinda asistencia en la etapa de producción y permite acceder al mercado del mundo de habla inglesa. La sede editorial de la revista continúa siendo la Unesco, pero la impresión, las suscripciones y la distribución de la edición en lengua inglesa serán manejadas directamente desde Oxford.

Los cambios que se pueden apreciar en la presentación de este número serán perfeccionados y generalizados en el curso del próximo año, cuando tendremos oportunidad de analizar los resultados de la encuesta hecha entre nuestros lectores. Estamos muy agradecidos con todos aquellos que respondieron rápida y amablemente a nuestro llamado y les rogamos esperar con paciencia mientras sus comentarios son debidamente evaluados.

Tenemos el placer de anunciar también el nombramiento de Marcia Lord como nueva jefa de redacción de *Museum*. La señora Lord nació en Chicago. Trabaja en la Organización desde hace veintiún años y cuenta, en su nueva función, con una gran experiencia en la promoción del libro, la edición y los asuntos culturales.

Nuestra satisfacción al saber que *Museum* estará en buenas manos está teñida sin embargo con un dejo de tristeza porque debemos decir adiós a Arthur Gillette, que ha sido trasladado al programa Juvenil de la Unesco. Durante los tres años que trabajó en la revista, Arthur aportó a *Museum* un enfoque fresco y dinámico. La actualizó, dio una nueva personalidad a sus páginas y realzó el aspecto gráfico. Vamos a extrañar a este buen amigo, al que deseamos éxitos en su nueva labor. Por fortuna, como su oficina queda cerca de la nuestra, permaneceremos en contacto con él.

Para terminar, en los albores de 1992, en *Museum* nos sentimos optimistas con las transformaciones que ocurren a nuestro alrededor. Esperamos que cualquier cambio que pueda ocurrir en las vidas de nuestros lectores sea positivo y les traiga paz y bienestar durante el nuevo año.

Alison Clayson, jefa de redacción.

Del jefe de redacción

Las Naciones Unidas y la UNESCO han proclamado 1992 el año de la Conmemoración del V Centenario del Encuentro de Dos Mundos.

En consecuencia, los museos de uno y otro lado del Atlántico están preparándose activamente, en el momento de escribir estas líneas, para conmemorar y realzar los cambios artísticos, arquitectónicos y de otra índole que, tras el histórico viaje de Colón, aportó la Península Ibérica a lo que hoy en día se denomina América Latina y el Caribe. Las exposiciones previstas por estos museos gozarán sin duda de una acogida bien merecida del público y de una considerable atención de los medios de comunicación.

Este número de *Museum* se propone completar esta dimensión y darle una amplitud más universal que la puramente ibérica, mostrando cómo los museos reflejan la corriente migratoria hacia América Latina y el Caribe de otros "mundos" (Africa, Europa del Norte y Oriental y Asia, por ejemplo). Esta perspectiva ilustra asimismo que los "encuentros" se han sucedido a lo largo de los siglos: la inmigración judía en Argentina y la japonesa en el Perú, por no citar sino dos casos, son bastante recientes. Por último, este número se ha concebido de manera que englobe las influencias *mutuas*, *circulares* e incluso en *circuito* que, gracias a los museos y las exposiciones, han difundido la cultura hispanoamericana en los Estados Unidos ("a cada uno su turno es lo justo") y en Europa: el director de un museo va a Nueva York y la pintura de Nicaragua va a Dinamarca, por ejemplo.

Este número no se contenta con documentar "los encuentros permanentes de muchos mundos" (aunque ésta no fuese quizás la primera intención de Colón), sino que además muestra hasta qué punto es vital que en el peligroso mundo de hoy la cultura trascienda el "nosotros" y el "ellos" para convertirse en el "todos nosotros".

Museum quisiera agradecer a las coordinadoras del tema central de este número la ayuda que nos prestaron en la tarea de comunicarnos con los colaboradores y de mantenernos en contacto con ellos. Se trata de Lucía Astudillo de Parra (Ecuador) y Yani Herreman (México), cuyos datos biográficos acompañan las notas de introducción de la página siguiente.

A. G.

Museos + América Latina = Otros encuentros más

Yani Herreman

Este número de Museum ha sido coordinado por dos especialistas: Yani Herreman (México), arquitecta y directora de museo, muy activa en el desarrollo museístico de su país e incluso de la región, y miembro del comité consultivo de redacción de nuestra revista; y Lucía Astudillo de Parra (Ecuador), animadora de varias iniciativas museísticas originales y actual presidenta de la Organización Regional del ICOM para América Latina y el Caribe.

Ambas coordinadoras expondrán a continuación las ideas que guían al presente número.

Al revisar la dispersa documentación bibliográfica sobre la historia de los museos en América Latina y su incidencia en el desarrollo cultural de ésta, he podido verificar un hecho que por sabido no deja de ser interesante y digno de reflexión.

El museo, como institución cultural, es introducido al Nuevo Continente como parte de un aparato social impuesto por lo que resulta ajeno a los pueblos colonizados; sin embargo, a diferencia de otras instancias, se adapta e integra con el paso del tiempo, convirtiéndose en un recurso cultural propio de las culturas emergentes, llegando a tomar dos enfoques: como símbolo nacional de identidad y como recurso educativo y de democratización de la cultura. Ambos sentaron líneas de acción que, con más o menos claridad, persisten hasta nuestros días constituyendo las características de los museos latinoamericanos.

Sin ánimo de entrar en detalles históricos, diré que los museos tuvieron su origen en gabinetes científicos o de curiosidades como es el caso del Museo Nacional de México, cuyo antecedente fue el gabinete de Longinos (1790), y el del Museo de Ciencia, en Río de Janeiro, fundado por Juan VI con base en su gabinete de mineralogía de 1818. En algunos casos se originaron también a partir de las colecciones formadas por europeos que, llevados por su apego a una nueva patria o su espíritu ilustrado, dejaron en América el producto de sus investigaciones. Esto último no era lo habitual; recordemos que fue precisamente en esta época cuando se inició la presencia de las tierras recién descubiertas en colecciones privadas del Viejo Mundo y en las de los futuros grandes museos.

En los siglos XVIII y XIX, con las expediciones científicas, se impulsa la salida de objetos patrimoniales; tal es el caso de la colección Dombey, depositada en 1786 en la Bibliothèque Royale de Francia y que ahora forma parte del Musée de l'Homme en París, y de las colecciones La Rosa Perris, T. H. Teunot, Clay Simonds, Sir William Lawrence y C. G. Clarke, provenientes del Perú y que se hallan todas en el British Museum. Así podríamos enumerar muchas otras.

Los museos latinoamericanos se formaron, en buena parte, como dije antes, con colecciones relativas a su propia cultura y a su propio entorno. Este hecho facilitó que posteriormente se convirtieran en símbolos de identidad cultural. Los gobiernos recién constituidos después de las guerras de independencia, reconociendo el valor del museo en la lucha por la consolidación nacional, se apoyaron en él para presentar una interpretación ideológica diferente. De igual modo reconocieron su valor como recurso educativo y de comunicación. Los decretos constitutivos de varios de los flamantes museos nacionales especifican esta función.

Surge el museo en un lugar preponderante dentro de la visión positivista de la apertura cultural. Esa veta, la relacionada con la educación y la difusión más amplia de la cultura, la visión del museo comprometido socialmente, aparecerá y desaparecerá a través de la historia. Sin embargo numerosas propuestas como las de México, Nicaragua, Cuba y Brasil entre otros, y las declaraciones de una importante mesa redonda organizada en 1972 en Santiago de Chile sobre los museos de nuestra región, confirman esa volun-

tad, la cual ha dado varios ejemplos de museos ligados a la comunidad.

La rápida relación histórica presentada no pretende ser válida para todos los países de la región latinoamericana, los cuales si bien han compartido una historia similar y tienen un presente económico y social muy parecido no pierden por ello su propia identidad.

La evolución de los museos en el siglo xx está lejos de ser uniforme. Sujetos a los cambios sociales, económicos y políticos de cada uno de los países, se han adaptado a su realidad reflejando, en la mayoría de los casos, las políticas culturales prevalecientes en cada caso.

Hasta aquí he hablado del museo "clásico", el surgido por la presencia española o portuguesa que se desarrolló bajo esa tutela y de la cual se liberó en su momento. El presente número de *Museum* trata de las "otras" presencias que también han dejado una marca cultural y que han querido, en tierra americana, ofrecer un testimonio de ese patrimonio cultural del que se originaron como en el caso de la inmigración japonesa o alemana, por ejemplo.

Los pueblos negros han sido un componente cultural primario del Caribe y del Brasil. Es necesario presentarlos en su importancia real dentro de la composición sociocultural de esos países. El Museo de Guanabacoa exhibe no solo la historia sino el presente de los negros de Cuba.

Para terminar, retomaré el hilo de la presencia latinoamericana en los museos europeos y plantearé una pregunta difícil de contestar en una introducción como la presente. ¿Como se muestra en Europa la cultura de la América Latina actual? Los artículos que siguen nos dan, en parte, la respuesta. Espero que en 1992 se lleven a cabo, en otros pueblos, exposiciones que informen acerca de la realidad latinoamericana: su trascendencia en la historia y su incidencia en el presente. ■

Estrecharnos las manos

Lucía Astudillo de Parra

No fue sino hace pocos meses, en Dinamarca, que hablé con Yani Herreman y Arthur Gillette acerca del proyecto de este número de *Museum*: "1492 y después: Siguen los encuentros". Hoy, habiendo leído ya varios artículos, me he puesto a escribir sobre el contenido de este número pensando, en verdad, que la comunicación es el mayor encuentro entre los seres humanos y el que acorta el espacio y el tiempo.

Acostumbrada como suelo estarlo, a manejarme entre mundos diferentes, a escuchar el sonido de distintas lenguas y a sentirme algunas veces como el péndulo de un reloj que viaja de un continente a otro, creo que en la Tierra vivimos descubriendo continuamente personas diversas. Lo más importante de este roce, de este choque, es el aprendizaje y el enriquecimiento de nuestro presente con la abundancia de bienes espirituales que surgen del acercamiento entre los seres humanos, cualquiera que sea su origen.

Un encuentro se produjo en 1492, pero el conocimiento y la comprensión entre los seres humanos se dan todos los días. Así, un ejemplo de la ruptura del aislamiento cultural son los museos dedicados a las inmigraciones que existen en América Latina. Esta clase de museos constituye un claro estímulo para que nos atrevamos a abrir las puertas, a entrar y a salir, a captar y a apreciar los valores que nos ofrecen otras culturas.

Con su historia, sus exposiciones y sus actividades, esos museos nos hablan de la necesidad de salir del etnocentrismo que impide buscar nuevos ambientes y entender que otras culturas están presentes en el país junto con la nuestra. Saber que es imperativo que se elimine el racismo y la malquerencia entre la humanidad. Que se hace preciso luchar para que desaparezcan las barreras que se han levantado entre personas, países y continentes.

1492 trajo un encuentro con un mundo desconocido para aquellos intrépidos marineros, pero ese mundo siempre estuvo allí.

1992 debe marcar una era de mayores y continuos encuentros de solidaridad, intercambio y paz en el mundo.

Los funcionarios de los museos de inmigración, los inmigrantes, o descendientes de inmigrantes que trabajan en museos de los países que los acogieron, y que ahora son sus países, comprenden mejor que nadie que es menester una gran comprensión y solidaridad entre los diferentes individuos de la raza humana.

Hoy, todos necesitamos saber que las relaciones e interacciones de nuestra cultura con otras diferentes nos permiten evaluar mejor nuestra sociedad. Todos estamos obligados a aunar esfuerzos y a trabajar por un mundo que dé la posibilidad a nuestro hermano y hermana de mejorar la calidad de su vida, por lo que es bueno que los museos estén conscientes de esto. ■

Cerca de la Habana – un caudal de tradiciones afrocubanas

Marta Arjona

Dolor personal y colectivo, y enriquecimiento cultural, he aquí los dos aspectos contradictorios pero verdaderos y profundos de un tipo de inmigración muy especial: el arribo a las playas caribeñas de africanos traídos por la fuerza para protagonizar la esclavitud. Para recordar esta experiencia, y sobre todo la emergencia de patrones culturales específicamente afrocubanos, se ha creado no lejos de La Habana un museo del cual nos habla a continuación la directora del Patrimonio Cultural de Cuba, que es a la vez miembro del Consejo Ejecutivo del ICOM.

Elementos de la colección.

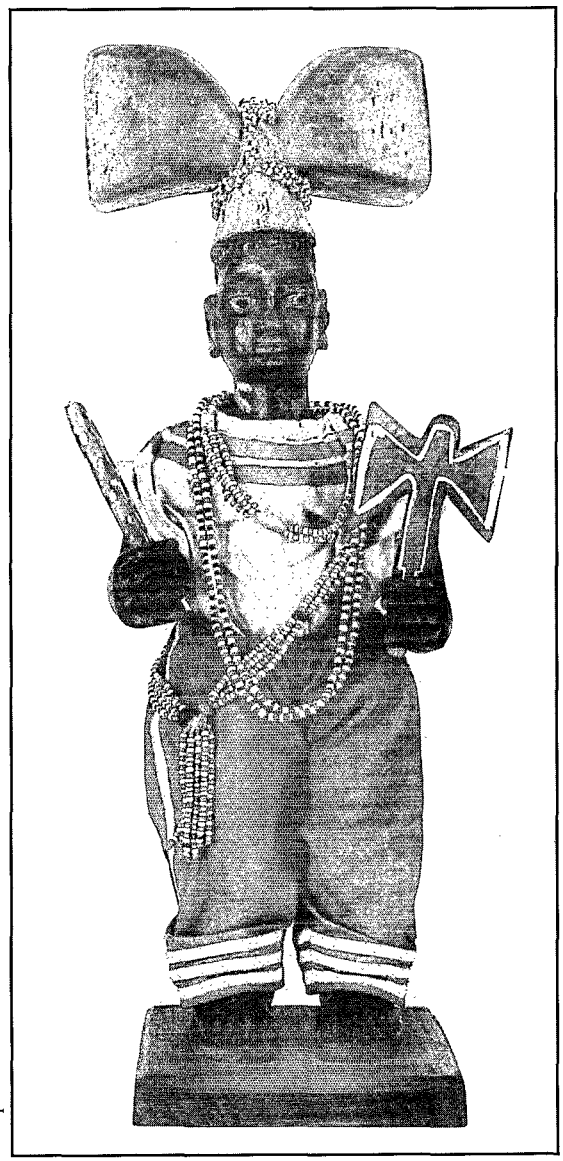


Foto por cortesía de la autora

A través de la trata, llegaron a Cuba a partir del siglo XVI, negros que provenían de Guinea, Gabón, el Congo y Angola principalmente, aunque también y a medida que se fue ampliando el comercio, arribaban de Mauritania, Zanzíbar o Mozambique, trayendo con ellos, en su asombro y dolor, una potente identidad que se insertó para siempre en la savia de nuestra memoria cultural.

Estos grupos africanos, que llegaron desprovistos de instrumentos y hablaban diversas lenguas, fueron trasmitiendo de modo oral y gestual la verdadera esencia de sus costumbres y creencias. Lucumí, Mandinga, Gangá, Congo, Carabalí entre otras muchas procedencias, identifican las variadas regiones del continente africano que están presentes en el proceso de transculturación, como llamó el gran polígrafo cubano Fernando Ortiz al resultado de la fusión de las culturas negra y blanca, progenitoras sin dudas de la idiosincrasia criolla como figura de identidad de nuestro pueblo.

La Villa de Guanabacoa, situada al Este de La Habana, fue fundada en 1743 por Real Cédula de Felipe V, Rey de España. La rodeaban cultivos de tabaco y caña, su base económica fundamental de entonces, por lo cual se concentró en la zona una gran cantidad de africanos, que trajeron específicamente para la siembra y corte de la caña de azúcar; de ahí que tradicionalmente se mantuvieran, en la región de Guanabacoa, asentamientos de africanos y posteriormente de criollos descendientes de los negros esclavos, que fueron sedimentando todo el caudal de tradiciones que afloraron en costumbres y cultos y que, especialmente en este último, aportaron a la cultura

popular el sincretismo entre las religiones africanas y católica.

Una impronta indeleble

Cuando en 1964 se abre al público el Museo Municipal de Guanabacoa, ya se había llevado a cabo un proceso de rescate, clasificación y conservación de ejemplares de los ritos afrocubanos, que agrupados en colecciones de origen yoruba, bantú y carabalí van a componer el acervo fundamental de este museo. Cuenta el museo con objetos de primerísimo orden, que expresan los poderes de orichas y santos, material de santería, trajes característicos de las representaciones de Changó, Ochún, Yemayá, Obatalá, Elegguá y otros, así como la indumentaria impresionante de los iremes o diablitos, propios de los ritos Abakuá. Una importante colección de instrumentos de percusión entre tambores arará, tambores yuca, sonajeros y chequerés, rematada por los tres tambores *batá*, todos de cajas clepsídricas y bimembranófonos, que son los representantes sonoros más importantes de la santería cubana.

En las siete salas que el museo dedica al ritual afrocubano, el visitante puede obtener valiosa información sobre la presencia del negro en Cuba, así como del conjunto folklórico que trabaja para el museo y que está compuesto por auténticos descendientes de africanos, pudiendo seguir los pasos litúrgicos de las diversas ceremonias que componen los valores rituales.

Cuando vemos el espectáculo en toda su dimensión, recordamos estas frases del africanista cubano Fernando Ortiz: "Ningún pueblo ha sabido representar con tanto genio esos plásticos símbolos del misterio terrible como los negros africanos. Ante sus místicos diablitos, caretas y esculturas, las representaciones cristianas de los demonios, caprípedos y cornudos como los faunos de la paganía clásica, suelen ser figuras contraproducentes y risibles".

En su modestia, y quién sabe si precisamente por ello, el Museo de Guanabacoa recoge en la exposición y en sus programas de animación cultural, ese hálito mágico de ritual evocación que tanto nos conmueve; y ese es el homenaje a los hijos de Africa, que dejaron en nuestras culturas desde hace ya medio milenio su impronta indeleble. ■

Perú: Conmemorando la inmigración japonesa

Amelia Morimoto

Aunque numéricamente limitada, la comunidad japonesa se ha destacado en múltiples esferas de la vida nacional del Perú. Este hecho lo demuestra claramente el Museo Conmemorativo de la Inmigración Japonesa, en Lima. Su autora ha estudiado psicología, antropología y museología, y ha escrito numerosos libros y otros trabajos sobre la inmigración japonesa y la museología. Es miembro del ICOM y consejera del museo que presenta a continuación.

En la historiografía oficial peruana son muchos los olvidos. Al igual que en los libros, en los museos es patente también la ausencia de grupos y culturas cuya presencia es viva y significativa en la historia pasada y presente. Es ésta la razón principal la que motiva estudios como él de la inmigración japonesa y la existencia de un museo especializado.

La venida de inmigrantes japoneses al Perú se explica por la serie de cambios que ocurrieron en el Japón bajo la denominada Restauración Meiji (1867-1912), durante la cual emigró hacia el continente americano, en busca de mejores horizontes, un volumen importante de la población dedicada a las actividades agrícolas. En el Perú, los inmigrantes encontraron acogida en calidad de mano de obra para la agricultura de exportación (caña de azúcar y algodón). Fue así como entre 1899 y 1923 se insertaron en la sociedad peruana alrededor de dieciocho mil japoneses, hombres, mujeres y niños.

En la actualidad, la población de origen japonés es de aproximadamente cuarenta y cinco mil personas, el 95% de los cuales son descendientes de los inmigrantes y pertenecen a la cuarta generación. Aunque numéricamente pequeña, esta población ha diversificado su actividad en todos los ámbitos de la vida nacional. De manera destacada, los apellidos japoneses se encuentran tanto en el campo empresarial como en el profesional, en los deportes, la literatura, las artes plásticas, la música y la política.

El Museo Amano, fundado con base en la obra del estudioso japonés Yoshitaro Amano, es uno de los más importantes en el Perú, debido a la calidad de sus exposiciones y al estímulo que brinda a la investigación arqueológica.

En una perspectiva distinta fue creado el Museo Conmemorativo de la Inmigración Japonesa en el Perú. Con el fin de emular con un museo similar que existe en el Brasil, una serie de instituciones de la comunidad de origen japonés aprovechó las celebraciones del octogésimo aniversario de esta inmigración para erigir su propio museo, guiados por el propósito de rendir homenaje a los primeros inmigrantes. El grado de organización de la comunidad no sólo permitió reunir los fondos necesarios para dicho objetivo, sino asegurar su existencia hasta el presente.

Pero, la subsistencia y vigencia de este museo se debe específicamente tanto a la Fundación Cultural Nikkei del Perú (ex Fundación 80 Peruano-Japonesa), creada para apoyar el museo privado, como al hecho de constituir parte de un complejo cultural, el Centro Cultural Peruano-Japonés, que se caracteriza por su dinamismo.

Tres mil visitantes por año

El Museo Conmemorativo de la Inmigración Japonesa en el Perú fue abierto al público en 1981. El montaje de la sala de exhibición –en un área de doscientos setenta y tres metros cuadrados– estuvo a cargo de la empresa Tanseisha, con materiales museográficos traídos expresamente desde el Japón. La sala cuenta con seis secciones fijas en las que aparece periodizada la historia de las relaciones entre el Perú y el Japón, con especial énfasis en el desarrollo de la población de origen japonés en el Perú, ilustrada con gran profusión de textos explicativos y foto-

grafías y de objetos pertenecientes a los primeros inmigrantes. Una última sección está destinada a las exposiciones temporales.

Esta última es una de las dificultades del museo, pues si bien se han realizado varias exposiciones temporales sobre temas específicos relativos a la inmigración japonesa (educación, actividad agrícola, etc.), el problema radica en el hecho de que, debido a la moderna y sofisticada museografía general, no se encuentran en el país los materiales acordes para los montajes nuevos.

El museo cuenta también con un área de aproximadamente cuarenta y siete metros cuadrados para el archivo de documentos y con otra similar para el depósito de objetos de la colección. En la actualidad, debido al incremento del acervo, ambas resultan pequeñas para una conservación adecuada. A toda esa área se agregó, en años recientes, un espacio amplio para la sección administrativa y para la actividad específica de investigación.

Aun cuando físicamente el museo se inscribe entre los pequeños, el estar inserto en un complejo cultural le permite disponer de varias salas para conferencias, una galería para exposiciones y de diversos servicios, entre los que se cuentan los de una cafetería y un restaurante de comida japonesa.

En sus diez años de existencia, el museo ha recibido un promedio aproximado de tres mil visitantes por año, buena parte de ellos turistas japoneses que encuentran textos en su propio idioma. Toda la literatura del museo está presentada en dos idiomas, el español y el japonés.

Sin embargo, el público más simpático y estimulante lo constituyen sin duda los niños, muchos de ellos descendientes de japoneses, que no leen los textos algo rígidos del museo, pero juegan con el teclado del mapa del Perú iluminado o con los proyectores automáticos de diapositivas y la alegre música (único sonido del museo) emitida por una videograbadora que pasa viejos filmes de padres y abuelos. Observando a estos niños, que suelen regresar una y otra vez durante el verano, pareciera que han descubierto el aspecto recreativo de la tecnología museológica actual, a través de la cual pueden acceder a algunos pasajes de su realidad pasada y presente.

Un presidente de la República

En 1990 el museo recibió un inusitado flujo de visitantes, y es que en una sociedad tan convulsionada y cambiante como es la peruana, resulta bastante difícil que las personas y las instituciones puedan abstraerse de su dinámica. Por un lado, la seria crisis que afecta a nuestro país ha provocado la emigración de grandes contingentes de personas a diversos lugares; las de origen japonés están emigrando hacia el Japón para convertirse en asalariados temporales en las industrias de dicho país. Los trámites de salida empiezan casi siempre en el museo, en cuyos archivos se puede encontrar documentación e información sobre los antecesores a fin de legalizar su situación laboral en el Japón.

Por otro lado, las últimas elecciones generales en el Perú fueron también motivo para otro tipo de visitantes, los periodistas, que al tratar de explicar la presencia de un candidato de origen japonés se acercaron al museo para recoger la información disponible que

permitiera satisfacer o estimular la curiosidad de sus públicos. Televisión, diarios y revistas locales e internacionales convirtieron a este museo y a la comunidad de origen japonés en las *vedettes* del momento, al lado del candidato, hoy Presidente de la República.

Sin embargo, el servicio informativo que ofrece el museo no se circunscribe sólo a objetivos efímeros o temporales; muchos investigadores nativos y extranjeros han desarrollado su labor contando con la valiosa documentación que guarda el archivo. El museo mismo también sirve de nexo con miembros e instituciones de la comunidad de origen japonés, constituyéndose así en un medio efectivo para quienes estudian temas relativos a ella.

Por ser un objetivo esencial del museo el estímulo a la investigación académica, desde hace varios años, se ha estado organizando y auspiciando seminarios, conferencias y charlas sobre temas relacionados con la inmigración japonesa. Aun cuando el presupuesto no permite financiar las investigaciones, se ofrece apoyo en aspectos de infraestructura. Es así como, en los últimos años, un equipo de investigadores viene desarrollando un estudio de gran envergadura acerca de la comunidad de origen japonés en el presente.

Para el conjunto de la sociedad

Al igual que en el aspecto antes mencionado, el museo carece de recursos para sostener a los profesionales y técnicos que necesita. El personal asalariado es mínimo y se compone de apenas cuatro personas encargadas de todo lo concerniente a la administración y el mantenimiento. Sin embargo, el aporte de personal voluntario, profesional y no profesional, le permite desarrollar satisfactoriamente sus actividades. La presencia de guías voluntarios, previamente capacitados, ha posibilitado, por ejemplo, recibir simultáneamente volúmenes relativamente grandes de visitantes. Lo mismo sucede en el caso de la preparación de las exposiciones temporales ya sea dentro o fuera del museo, que siempre cuentan con la asesoría profesional adecuada.

Si se resume la trayectoria de este museo, puede decirse que el gran motor ha sido la mística con que muchas personas han venido prestando sus servicios todos estos años, tal como generalmente ocurre en las instituciones de corte cultural en el Perú. A pesar de ello, el museo no ha logrado explotar aun todas sus posibilidades de servicio a la sociedad. El avance de las investigaciones, por ejemplo no aparece reflejado en sus exposiciones. En la actualidad, como ya se dijo antes, es bastante significativa la presencia en el plano nacional de los descendientes de los inmigrantes, lo que no se muestra sino parcialmente. Y es que en general sigue persistiendo la concepción del museo como entidad congeladora del pasado y no como institución que refleja también el presente, con todas sus virtudes y dificultades.

Las perspectivas de esta institución no podrían estar al margen del acontecer general del país. Hoy, cuando la crisis afecta a la mayor parte de las instituciones, es indispensable hallar propuestas para el conjunto de la sociedad. El museo, como parte de ella, debe ser orientado en ese sentido. ■

El Museo Judío de Buenos Aires

Un reportaje de Museum

Tras la creación en 1862 de una Colectividad Judía de Argentina, el Gobierno de este país designó en 1881 a un representante especial para promover la inmigración de las familias judías que huían de los pogroms en Rusia. El esfuerzo dio sus frutos y a fines del siglo XIX varias decenas de miles de judíos se habían establecido en cooperativas rurales. De esta epopeya habla la novela histórica *Los gauchos judíos* de Alberto Gerchunoff, publicada en 1910 y considerada hoy una obra clásica.

Las primeras familias judías llegaron al Río de la Plata en el siglo XVI. Pero aún antes, tras la promulgación del Real Decreto de 31 de marzo de 1492 que dio lugar al destierro de unos 150.000 judíos bajo la vigilancia de la Inquisición, algunos de esos exiliados judíos formaron parte de la tripulación de los barcos en los primeros viajes de Cristóbal Colón. Fueron los primeros visitantes judíos del Nuevo Mundo, que habría de acoger a centenares de miles de ellos en los siglos siguientes.

Son muchos los libros que recuerdan esa inmigración. De su historia se ocupa también el Museo Judío de Buenos Aires, creado en 1967 por iniciativa del Dr. Salvador Kibrik y administrado actualmente por la Colectividad Judía de Argentina.

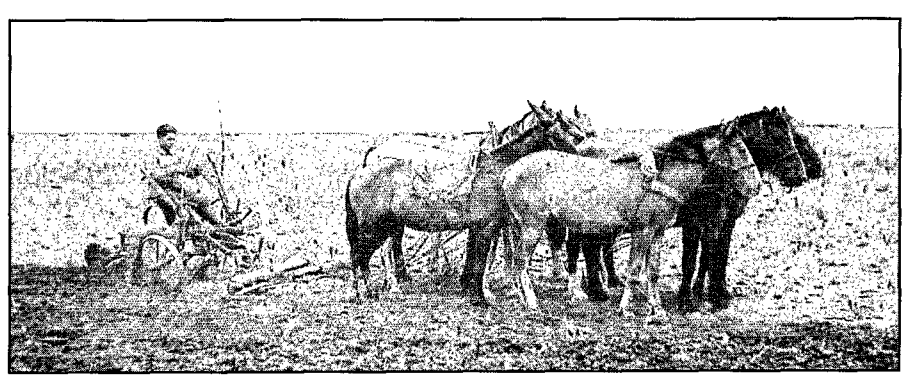
Sus colecciones se componen de objetos religiosos o de valor cultural, artístico e histórico procedentes de distintos países de emigración así como de Argentina, de manuscritos (por ejemplo, de Martín Buber, Stefan Zweig y Albert Einstein), de periódicos y de otros documentos, además de varios objetos preciosos, entre ellos los planos de las propiedades cultivadas por los inmigrantes judíos a fines del siglo pasado. Un salón especial está dedicado a la pintura. El número de visitantes individuales es de seis a ocho por día, algunos de los cuales vienen de sitios tan lejanos como el Japón, los Estados Unidos e Italia; pero el museo recibe además a grupos de alumnos de las escuelas primarias y secundarias, de la universidad y de otras instituciones públicas.

El presidente del Museo Judío de Buenos Aires es un ingeniero, Guillermo Pollack, y su directora en funciones una profesora, Victoria Bernadsky de Celtman. El Museo mantiene relaciones con otros museos de Argentina, así como de Francia, Italia, los Países Bajos, España y la URSS.

Al aceptar ser miembro honorario del Museo, Jorge Luis Borges, el famoso escritor argentino, puso de realce su función de "sentar probanzas históricas con respecto a la participación de la cultura judía en el desarrollo de la Argentina". ■

(*Museum* desea agradecer a Cristina Barbin, de la Oficina de Información Pública de la UNESCO, su colaboración para obtener la información en que se basa este artículo).

Un emigrante judío en Argentina a fines del decenio de 1880.



Fotos publicadas por cortesía del Museo Judío de Buenos Aires

Alemania en el sur del Brasil

Teniza Iara de Freitas Spinelli

Una artesanía especializada, un alto porcentaje de personas alfabetizadas y la afición al canto y la gimnasia son algunos de los elementos introducidos por los inmigrantes alemanes en el sur de Brasil, que hoy se rememoran en el Museo Histórico Visconde de la ciudad de São Leopoldo, sobre el que versa este artículo. El autor es coordinador de Museos de la Secretaría de Cultura del Estado de Rio Grande do Sul, director de su Museo Antropológico y miembro del Comité Brasileño del ICOM y del Consejo Federal

"Al igual que Europa descubrió América, la inmigración que acudió a Brasil trescientos años más tarde constituye, en cierto modo, otro descubrimiento del nuevo mundo". Con estas palabras, antes de iniciar una visita guiada del museo, el profesor de historia Telmo Lauro Müller, impulsor y director del Museo Histórico Visconde, situado en la ciudad de São Leopoldo, Estado de Rio Grande do Sul, explica a los alumnos la conquista y el poblamiento del sur de Brasil por los inmigrantes alemanes.

A principios del siglo XIX, el sur de Brasil, que era portugués, estaba abandonado y necesitaba un nuevo impulso. Además, había que proteger sus tierras para que no cayeran en manos de los españoles de Buenos Aires; por ello se solía decir que el gaucho dormía con un ojo cerrado y el otro abierto para poder vigilar las fronteras. El Gobierno brasileño fomentó la entrada de inmigrantes alemanes para que éstos ocuparan pequeñas propiedades y desarrollaran los policultivos, ya que los alemanes, a diferencia de los gauchos auténticos, eran sedentarios, y de este modo quedaba definitivamente protegida de los españoles la franja de tierra situada entre las vastas regiones despobladas del sur de Brasil. El principal objetivo que se perseguía al atraer colonos no era tanto cubrir las necesidades de mano de obra para cultivar la tierra, como proteger las fronteras de Brasil.

Al enumerar los objetivos que el Estado brasileño pretendía alcanzar con la colonización basada en el régimen de pequeñas propiedades, el historiador Oberacker señala que, además de los motivos demográficos (poblamiento) y militares (defensa de las fronteras), existían otros de carácter económico (abastecimiento de las ciudades y el ejército), moral (dignificación del trabajo manual) y social (formación de una clase media).

La atención del Gobierno se centró entonces en la absorción de las poblaciones europeas en movimiento, en particular alemanes e italianos, que se veían enfrentados en sus países de origen a problemas como la falta de tierra o el éxodo rural a las ciudades, y que no podían albergar a todos los desarraigados del campo ni la superpoblación, la huída por conflictos políticos y otros motivos de carácter personal. Por todas estas razones, el Gobierno brasileño comenzó a enviar a Europa, con la misión de contratar inmigrantes, a sus Agents d'Affaires Politiques. El más importante de éstos fue el mayor Jorge Antonio Von Schaeffer, nombrado por Don Pedro I, emperador de Brasil.

A partir de ese momento empezaron a llegar a Rio Grande do Sul los grupos de inmigrantes alemanes contratados por el Gobierno Imperial; el primero de ellos, compuesto por treinta y nueve personas que llegaron a São Leopoldo el 25 de julio de 1824, se alojó en la factoría imperial de Linho Cânhamo, a orillas del río dos Sinos, dando origen a la primera colonia alemana del sur de Brasil: la colonia de São Leopoldo, cuya presencia ha sido muy significativa hasta nuestros días.

A partir de entonces, esta colonia comenzó a recibir sistemáticamente a los inmigrantes registrados, no tardando en abastecer a Porto Alegre, capital de la provincia, al punto en que veintidós años más tarde se emancipó para constituir un nuevo municipio. La ocupación de los valles de los ríos

Los inmigrantes alemanes trajeron consigo la pasión por la música.

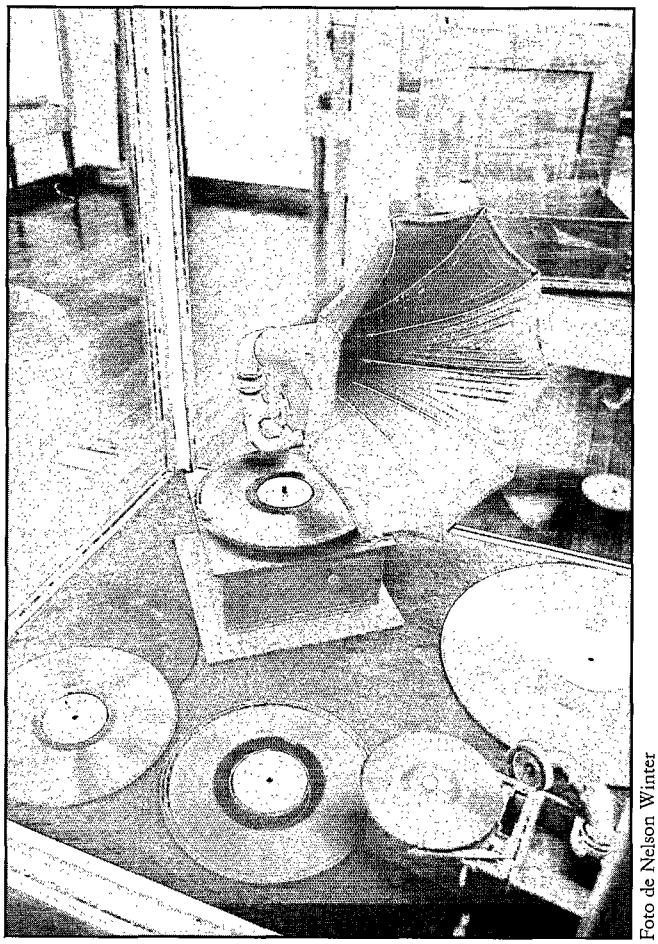


Foto de Nelson Winter

dos Sinos y Caí dio lugar a importantes cambios en la formación étnica, cultural, social y económica de Rio Grande do Sul.

Precisamente para contar la historia de esta saga migratoria se creó, el 20 de septiembre de 1959, el Museo Histórico Visconde de São Leopoldo, dedicado a la memoria de José Feliciano Fernandes Pinheiro, gran impulsor de la inmigración y primer presidente de la provincia de São Pedro do Rio Grande do Sul en aquella fecha histórica de 1824.

Museo y comunidad, un vínculo con el pasado colectivo

El Museo Histórico Visconde de São Leopoldo debe su existencia al proyecto y a la iniciativa del profesor Telmo Lauro Müller, quien reunió a las autoridades, los intelectuales y demás sectores de la comunidad de São Leopoldo para realizar las actividades que culminarían en la creación de un museo destinado a preservar la memoria de esos emigrantes, cuya presencia fue tan significativa y valiosa para la formación del pueblo riograndense.

El Museo Histórico Visconde, entidad civil y cultural, sin fines lucrativos, debidamente reconocida y con una herencia histórica y cultural a disposición de la sociedad, cuenta con el apoyo de la Prefectura Municipal de São Leopoldo. Todas las decisiones se adoptan en asamblea general y ésta elige tanto a los miembros directivos como al consejo del museo, lo cual, según el profesor Müller, es un hecho poco frecuente en Brasil que reviste gran importancia en la medida en que el museo no depende del paternalismo del Estado ni de las alternancias de los gobiernos, que en cada nuevo mandato alteran la estabilidad de las instituciones culturales. El museo, que se ha ganado así el respeto de la comunidad, se caracteriza por su austeridad, ya que cuenta con pocos funcionarios para la realización de sus actividades educativas y culturales, entre las que figura también la supervisión de la Casa del Inmigrante de la Factoría, edificio anexado al museo en 1984.

El Museo Visconde de São Leopoldo inició sus actividades en una sala de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad dos Sinos (antigua facultad humanista fundada por los jesuitas alemanes en 1859) y, a medida que aumentaban sus fondos, fue conquistando un espacio mayor. En 1962, la Prefectura Municipal de São Leopoldo cedió una casa antigua, donde el museo estuvo funcionando mientras finalizaban las obras de la nueva sede. Inaugurado en 1985, este edificio de medianas dimensiones, ochocientos cuarenta y seis metros cuadrados, es una construcción moderna cuya ampliación está prevista. Además de la Prefectura Municipal, colaboraron en esta obra las empresas

de la comunidad, el Gobierno Federal y el Gobierno de Alemania.

Actualmente, los fondos del museo están constituidos por más de mil piezas y unas seis mil fotografías, veinticuatro mil diarios (gran parte de ellos en alemán), cinco mil libros de interés específico y ciento cuarenta mil documentos. La gran mayoría de este acervo ha sido donada por la comunidad, que considera al museo como el guardián de su memoria. Todas las piezas del museo son testimonios de la vida cotidiana de las personas que vivieron aquí y pertenecen, por tanto, a un mismo pasado colectivo.

Con treinta años de existencia cumplidos en 1989, el museo sigue funcionando a un ritmo intenso, recibiendo a diario visitas de las que forman parte, principalmente, alumnos procedentes de todas partes. Asimismo recibe a gran número de investigadores y visitantes de otras ciudades de Rio Grande do Sul, de los demás Estados brasileños y de numerosos países extranjeros. Según el profesor Müller, los visitantes venidos de lejos, sobre todo los europeos, a pesar de que algunos no están muy al corriente de lo que ocurre en los países de América Latina, aprecian mejor el valor del museo, y los propios alemanes que lo visitan se muestran muy impresionados por el hecho de que São Leopoldo recoja una parte de su historia.

Otras actividades son las conferencias, que solicitan en su mayoría los municipios vecinos, sobre todo los de cultura alemana. El museo cuenta además con biblioteca y archivos, así como recintos destinados a la investigación, comprendida una sala donde se reúnen los miembros del Instituto Histórico de São Leopoldo.

Conservación y reproducción de la identidad étnica

Cuando los alumnos llegan al Museo Histórico Visconde de São Leopoldo, son conducidos a una sala donde se les da, para empezar, una explicación adaptada a su nivel de conocimientos y al tema solicitado por el profesor que los acompaña. Se trata de informarlos exactamente sobre lo que van a ver, es decir, sobre los temas a que está dedicado el museo: la inmigración y la colonización alemana en Rio Grande do Sul. Los jóvenes visitantes, muchos de ellos con apellidos alemanes, tienen la ocasión de descubrir aspectos de la historia de sus antepasados, que también fueron niños que jugaban y utilizaban la pizarra y la tiza e iban caminando descalzos hasta las escuelas, situadas a varios kilómetros de sus casas. El historiador gaucho Moacyr Flores ha señalado que de las veintio-

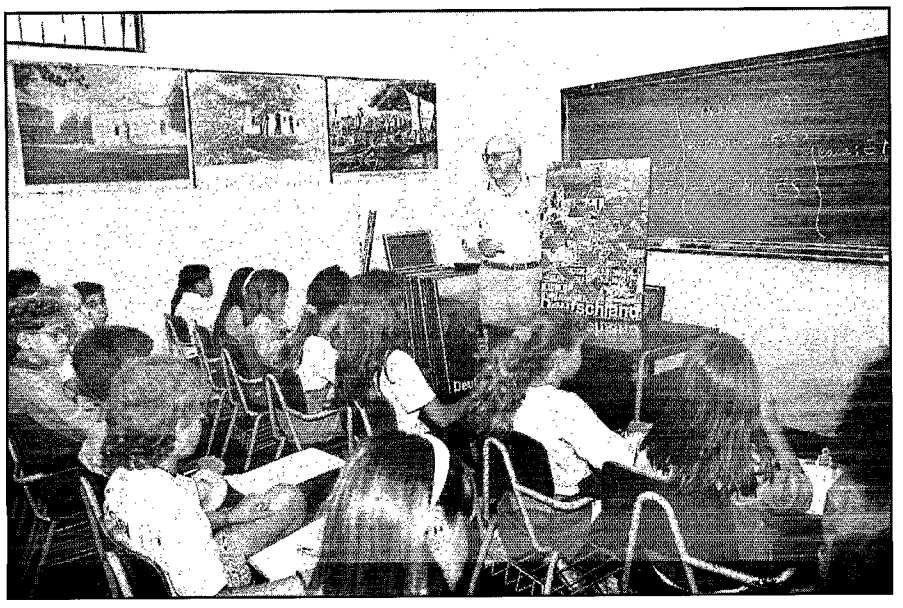


Foto de Nelson Winter

El profesor Telmo Lauro Müller, director del museo, en pleno trabajo.

cho escuelas provinciales que había, solamente una estaba abierta en el sur de Brasil.

Los inmigrantes trajeron de Alemania su interés por la enseñanza y, como el país no ofrecía a los colonos la posibilidad de asistir a una escuela nacional, creaban en cualquier rincón de la colonia alemana una escuela en su propia lengua (*Die Schule*). La persona de la colonia que mejor sabía leer y escribir se convertía automáticamente en profesor de los demás. Esto explica la práctica inexistencia de analfabetos y el gran número de escuelas centenarias que aún hoy en día subsisten en la región de colonización alemana.

Además del material pedagógico del pasado, en el museo se exponen también muebles, relojes, baúles, máquinas de coser, ruecas de hilar, planchas para la ropa, trajes, pipas, jarras de cerveza, platos y muchos otros utensilios de cocina. A los niños les atrae especialmente ver cómo vivían, trabajaban y se divertían los antiguos habitantes de la región y hacen preguntas sobre el tema.

Para empezar, se muestran mediante paneles las primeras casas de los emigrantes, desde la cabaña o choza de palos, primera vivienda, hasta la construcción con armazón (*Fachwerk*). Los niños las comparan con las casas que actualmente existen en la región, construidas a partir de modelos auténticos y características de la arquitectura colonial alemana del sur de Brasil. De este modo, aprenden a sentirse responsables de la conservación de su patrimonio cultural.

Por lo que se refiere a la vida asociativa, el museo presenta una valiosa colección de banderas de clubes, medallas, trofeos y otros objetos pertenecientes a las tres asociaciones que caracterizaban la colonización germánica de Rio Grande do Sul. En estas asociaciones, los colonos alemanes se dedicaban a sus pasatiempos, siendo el primero de ellos la música en familia (*Hausmusik*). Esta tradición introducida en Brasil se extendió a las iglesias, los clubes, los salones y posteriormente a las Sociedades de Cantores (*Gesangverein*). El canto coral, por ejemplo, es típicamente alemán. Algunos objetos como las dianas pintadas sobre madera de la Asociación de Tiradores (*Schützenverein*) y otros pertenecientes a las Asociaciones Deportivas (*Turnverein*), que se identificaban por las cuatro F — *Frisch* (sano), *Fromm* (piadoso), *Fröhlich* (alegre) y *Frei* (libre)—, suscitan un gran interés por parte de los visitantes.

Los inmigrantes alemanes eran profundamente religiosos y el aislamiento de sus tierras fomentó ese espíritu de unión en el seno de la familia y la comunidad y el establecimiento de estrechos vínculos entre religión y conciencia étnica. El museo cuenta con instrumentos musicales, santos, objetos de culto y libros religiosos. Una de las piezas más admiradas por los visitantes es un púlpito trabajado en madera.

Consecuencias y génesis de la nueva cultura

La posesión y el poblamiento de la nueva tierra dio origen en un principio a una agricultura de subsistencia y, más tarde, a la agricultura comercial dedicada al abastecimiento del mercado interno. El museo posee también testimonios de ese periodo: armas, hachas, arados, aperos de labranza y muestras del incipiente comercio. El comercio germánico tiene sus orígenes en los senderos que recorría el vendedor ambulante (*Der Musterreiter*), figura típica inmortalizada en los cuadros y fotografías existentes en el museo; posteriormente se crearon grandes casas comerciales de importación y exportación. Gracias al capital obtenido con estas actividades, surgió la industria germánica y diversos tipos de empresas: bancos, compañías de seguros, hoteles, compañías de navegación, etc.

Además de colonos, los alemanes eran excelentes artesanos: herreros, curtidores, zapateros, cerveceros y tejedores. Esto hizo que la situación económica de Rio Grande do Sul se modificara y que los portugueses y sus descendientes, dedicados a la cría de ganado y a la producción de tasajo, asistieran a la transformación progresiva de una sociedad básicamente agrícola y ganadera. Los pequeños artesanos alemanes sentaron las bases de la industrialización en el sur de Brasil, dando origen a la fuerte concentración industrial existente hoy día en el valle de los ríos dos Sinos y Caí. En el Museo Visconde de São Leopoldo se exponen numerosas piezas de esta artesanía. La habilidad de aquellos artesanos era tal que, por ejemplo, el historiador Aurelio Porto cree que la palabra serigote (una pieza de la silla de montar del gaucho) es una deformación del alemán *sehr gut*, es decir, "muy bueno", lo que confirma la calidad de su trabajo y el constante intercambio entre portugueses y alemanes.

Las relaciones interétnicas eran frecuentes en todo el sur de Brasil (ante la irritación del poder oficial), dando lugar a contactos entre los diferentes grupos que constituían la sociedad riograndense (indios, portugueses, españoles, negros, inmigrantes alemanes, italianos y todos los que vinieron después) y, pasados los primeros choques, facilitó la génesis de una cultura rica y polifacética, que constituye todo un universo cultural. Una parte representativa de este universo aparece debidamente comentada y expuesta con carácter permanente en el Museo Histórico Visconde de São Leopoldo. ■

Un "museólogo vikingo" en el Ecuador

Lucía Astudillo de Parra

¿Cristóbal Colón fue realmente el primer europeo en pisar el suelo de lo que más tarde se llamaría Hispanoamérica? ¿Acaso los vikingos, que ya habían llegado a la América del Norte, no poseían la técnica que les hubiera permitido navegar hasta las regiones sureñas? Lo que sí es seguro es que existe por lo menos un ejemplo moderno de inmigración escandinava (y museística) en América del Sur, el de Olaf Holm, que nos relata a continuación la presidenta de la Organización Regional para América Latina y el Caribe del Consejo Internacional de los Museos (ICOM), quien ha tomado ciertos datos de artículos publicados en la prensa ecuatoriana por Karina Salazar E., Lola Márquez, Carlos Mora H. y Presley Norton.

He tratado de conseguir por todos los medios disponibles (llamadas telefónicas, cartas y visitas) que escribiese un artículo sobre sus experiencias de vikingo emigrado, o que me concediera una entrevista, sin haberlo logrado. Olaf Holm, director del Museo Antropológico del Banco Central en Guayaquil, me ha manifestado que le es difícil escribir uno y que los cuestionarios escritos no le agradan.

Sin embargo, gracias a las conversaciones que hemos tenido, especialmente sobre las actividades del Comité Ecuatoriano del ICOM, del que Olaf es miembro y excelente colaborador de las actividades que se realizan, y gracias también a la lectura de los diferentes artículos que han aparecido en los periódicos nacionales, hoy me atrevo a escribir sobre este danés que ha contribuído muchísimo al conocimiento de la prehistoria ecuatoriana, al establecimiento del Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador en Guayaquil y al intercambio cultural y la amistad entre Dinamarca y Ecuador.

Olaf Holm llegó al Ecuador, según cuentan, por pura casualidad. En 1940, Dinamarca decidió enviar una misión de tres personas a distintos países de América del Sur, un danés por cada país escogido, y a Olaf Holm le tocó en suerte... o lo contrario, al Ecuador le tocó la suerte de que Olaf Holm pisase tierra ecuatoriana. La guerra había empezado en Europa, pero Dinamarca permanecía neutral. A los pocos meses de la permanencia de Olaf en el Ecuador, sin embargo, Alemania invadió a su patria y al joven Holm le cortaron los giros bancarios, perdió el contacto con su familia y a instancias de los ecuatorianos que le manifestaban la necesidad que tenían del joven investigador, decidió quedarse por todo el resto de su vida. Olaf ya no piensa regresar a Dinamarca; aquí en el Ecuador están sus estudios, su mujer, sus hijos y sus nietos.

Sueños múltiples

Durante muchos años, Olaf Holm estuvo investigando y estudiando la historia, la etnografía y la historia natural del Ecuador. Se cita que entre 1953 y 1986 produjo más de cien artículos referidos a la cultura precolombina. Fue director desde 1951 a 1974 de la publicación *Cuadernos de Arqueología e Historia* de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas. Entre sus artículos podemos citar "El tatuaje entre los aborígenes prepizarrinos de la costa ecuatoriana", "Artefactos de concha de joá; transición Chorrera-Bahía", "Las islas Galápagos en la prehistoria ecuatoriana". Pienso que como todo danés, y especialmente como los oriundos de la ciudad de Aarhus, Olaf siente una profunda simpatía por el mar y es en virtud de esta afición que está preparando *La historia de la navegación precolombina*, libro que aclarará la importancia que tuvieron las costas ecuatorianas en la navegación desde Mesoamérica hasta el sur del Perú. Actualmente, Olaf continúa su labor de divulgación científica y es el editor de la *Revista Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*.

Como director del museo, se encuentra empeñado en hacer de éste un centro prestigioso de investigación internacional. El quisiera que el museo llegase a convertirse en un centro de investigación y entrenamiento para toda la América Latina. Olaf afirma: " Me atrevo a decir que el museo se está

convirtiendo en un centro de estudios, donde concurren expertos extranjeros que nos entregan sus informes. Recibimos una cooperación de varias instituciones del exterior que en verdad es algo que no figura en ninguna contabilidad. Se trata de un apoyo científico, pero también económico, porque eso ha ahorrado mucho dinero al Banco Central".

Para darnos cuenta de que está realizando sus múltiples sueños, basta mencionar los siguientes hechos:

- En un convenio con el Massachussetts Institute of Technology (MIT), algunos especialistas se encuentran trabajando en investigaciones relacionadas con la metalurgia precolombina. En este estudio se intenta aclarar la procedencia del cobre empleado en la prehistoria del Ecuador y su desplazamiento en América del Sur.
- Historiadores de arte de la Getty Trust de California han venido a estudiar el arte precolombino de la cultura costeña Jama Coaque (500 A.C.), localizada en Manabí.
- Funcionarios de la Escuela Internacional de Etnomusicología Alemana, con financiamiento de la Volkswagen, realizan investigaciones sobre los instrumentos musicales de la cultura precolombina de la costa.
- Una universidad danesa ha colaborado en estudios etnobotánicos recolectando e identificando las plantas medicinales que usan los indígenas del Ecuador. Además han realizado investigaciones sobre la flora potámica del neotrópico.
- El Museo mantiene colaboración con el Smithsonian Institution de Washington, que envía un experto todos los años para que analice los

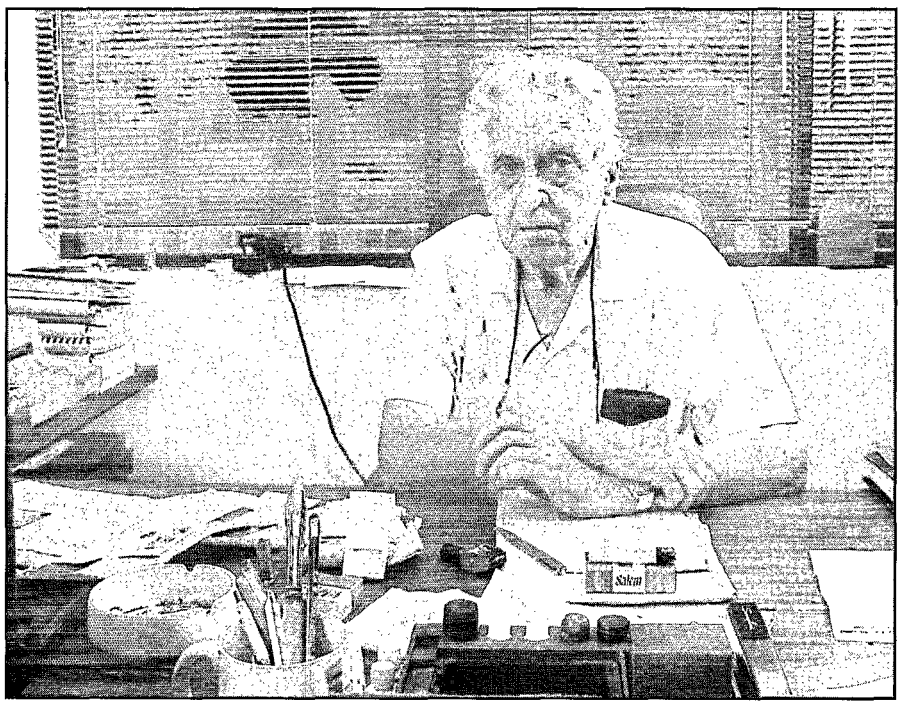


Foto cortesía de la autora

Dr Olaf Holm, director del Museo Antropológico del Banco Central en Guayaquil.

esqueletos excavados durante la temporada arqueológica.

Una enfermedad sin vacuna

Olaf Holm es un personaje polifacético, ya que es botánico, antropólogo y arqueólogo, pero yo creo que su disciplina preferida es la arqueología. Su afición por esta, la ha calificado él como "una enfermedad que no tiene vacuna, porque uno debe tener misticismo, deseo de investigar y sobre todo disciplina en el trabajo". Olaf vive inmerso en su mundo de piezas y restos prehispánicos, y, sin embargo, nos dice: "Describir vasijas o piezas encontradas no es arqueología, sino lo que yo despectivamente llamo la tiestología; lo que nos debe interesar fundamentalmente es el hombre que hizo estas piezas, cómo vivió, por qué y para qué las hizo, cómo era su sociedad".

Olaf Holm se ha preocupado también que el Museo del Banco Central realice una labor de divulgación y educación entre los estudiantes de Guayaquil. Cree que los textos escolares que describen la prehistoria son obsoletos, ya que no reflejan los estudios realizados en la actualidad y las conclusiones a las que se han llegado. Cree que la labor de reformar los textos escolares debería realizarla el Ministerio de Educación. Sin embargo en los años 1985-1986 y en 1987 realizó, junto con sus colaboradores, la exposición "El pasado vive aún... Exposición didáctica de tecnología prehispánica", con la cual se intentaba dar a los estudiantes de Guayaquil la oportunidad de acercarse a la construcción de los diferentes instrumentos de trabajo, formas de vida y artesanías de las culturas prehispánicas de la costa ecuatoriana.

Olaf dice: "Yo me acuerdo que hace años vi un texto escolar para quinto grado que era una especie de vademecum, es decir, un poco de historia, de botánica, de geografía, etc. Y había dos o tres páginas sobre los Incas, otras tantas sobre Aztecas, Mayas y Chibchas y tres sobre el Ecuador. Entonces, ¿cómo puede un chico formarse una idea de la importancia de la historia de su país, cuando se le compara con tres naciones que no son forjadoras de la cultura ecuatoriana? Los Incas, al fin y al cabo, sólo estuvieron sesenta o setenta años en el Ecuador. La prehistoria del Ecuador se escribió en miles de años, cuando no había nacido un solo Inca. Y todavía aquí la gente habla de los Incas. Eso es absurdo. Que había intercambios culturales antes de los Incas, eso es más interesante. Lo interesante, sobre todo, es que a lo largo de la costa ecuatoriana se desarrolló una técnica de navegación muy precoz que facilitó los intercambios culturales a lo largo de la costa pacífica de América, cuando aún no había Incas, de modo que ellos son un capítulo muy corto y posterior, el último antes de la llegada de los españoles".

El Ecuador le debe la reconstrucción de muchas páginas de su historia a éste danés, que cuando llegó de 25 años al Ecuador no sabía nada de la historia de ésta tierra, ni vislumbraba que el Ecuador sería el asiento de su vida hogareña y científica. Nosotros, los ecuatorianos de nacimiento, estamos convencidos que Olaf Holm es danés de nacimiento pero ecuatoriano de corazón, vida y trabajo, y que es un gran nacionalista, defensor de nuestra identidad cultural, y un internacionalista. ■

Pinturas campesinas de Nicaragua en Dinamarca

Peter Ludvigsen

¿Por qué los campesinos de una isla perdida del sur de Nicaragua empezaron a pintar repentinamente hace dos décadas? ¿Cuáles fueron los resultados? ¿Y cómo fue a parar a Dinamarca, en 1986, una selección de obras que se expuso en el Museo de los Trabajadores de Copenhague para recolectar fondos con destino a la realización de actividades culturales similares en otros lugares del país centroamericano? El director del Museo de los Trabajadores nos cuenta la historia.

El lago Nicaragua está situado en la parte meridional del país. A menos de treinta kilómetros de la costa, disperso en el lago, se encuentra un grupo de islillas que llaman de Solentiname. En las décadas del setenta y del ochenta estas islas contribuyeron a la historia de América Latina de la manera más insólita. Hasta entonces, y a través de los siglos, la vida en las islas había transcurrido sin grandes cambios. Gracias a la naturaleza generosa y al clima tórrido, el machete y el pico bastaban a las familias para cultivar pequeñas parcelas en los claros de la selva virgen de las islas. La tierra da varias cosechas al año y en el mar se practica la pesca. Las islas cuentan con una población aproximada de dos mil habitantes. Nicaragua fue un dominio de la familia Somoza durante más de cuarenta años; pero por alguna razón desconocida la garra codiciosa del dictador no llegó nunca a Solentiname. Quizás pensaron que no valía la pena...

En 1967 llegó a las islas el primer sacerdote, el también poeta Ernesto Cardenal, hombre culto y de origen social elevado. El fue quien plantó el árbol de la sabiduría en Solentiname. Ernesto Cardenal y un amigo suyo de Costa Rica enseñaron a los campesinos de Solentiname a expresar su vida cotidiana por medio de la pintura, haciéndoles ver su existencia en las islas bajo una luz nueva, más disciplinada.

El comienzo, una calabaza hueca

En 1986, el Museo de los Trabajadores de Copenhague organizó una exposición sobre los pintores campesinos que había sido precedida por exposiciones del mismo tipo realizadas en diversos países de Europa Occidental y de América del Norte. La exposición del Museo de los Trabajadores fue financiada por el Movimiento Sindical Danés, mientras que la recolección de las pinturas y otros preparativos de la exposición corrieron a cargo de ARTE (Organización de los Trabajadores del Teatro), la Arbejdernes Kunstforeneing (Sociedad de Trabajadores del Arte) y el propio Arbejdermuseet (Museo de los Trabajadores) fundado en 1883 y uno de los primeros de su clase en el mundo.

En agosto de 1986 fuimos a Solentiname a recoger las pinturas. No fue fácil llegar hasta allí, porque la carretera entre Managua y San Carlos, capital de la provincia, había sido minada por los Contras, que operaban en la selva tropical, en la parte meridional del país. Hay una embarcación de pasajeros que casi todos los días hace la travesía desde San Carlos hasta Solentiname. De lejos las islas parecen todas iguales y dan la impresión de estar completamente cubiertas por la selva tropical, pero de cerca puede verse que en todas las islas hay chozas en las playas, a intervalos de doscientos o trescientos metros. Acercándonos más comprobaremos que casi todas las familias tienen dos chozas, una para vivir y la otra para cocinar. Estas últimas tienen un agujero en el techo para dar salida al humo. Cada choza está rodeada de bananos, mangos y maizales.

A su llegada, Ernesto Cardenal se instaló en la isla principal, Mancarrón; allí se construyó una iglesia y cuando nosotros visitamos la isla en 1986 existía un centro cultural al lado de su casa. Las chozas son de adobe blanqueado y tienen la parte baja pintada de azul. Los niños habían pintado murales en la

iglesia y la explosión de colores era una delicia. Lo mismo podía decirse de la plaza de la iglesia, donde se establecieron las cooperativas de Solentiname y donde los domingos se reunían los campesinos para hablar de la Biblia; allí vivió el amigo costarricense de Ernesto Cardenal que enseñó a los campesinos a pintar al óleo.

Cuando visitamos la isla en 1986, Marina Silva venía pintando desde hacía más de diez años y su arte había experimentado una transición que los artistas de Europa Occidental necesitaron varias generaciones para conseguir. Pero, dejémosla hablar a ella: "Todo comenzó con una calabaza ahuecada. En las islas tenemos pocas tradiciones culturales y una de ellas es la decoración de guacales (calabazas) que utilizamos como vasijas o tazas. Pero ahora que todo el mundo usa el plástico, esta actividad ha cesado. Ernesto llevaba poco tiempo en la isla cuando reparó en una calabaza decorada en casa de Eduardo Arana. Ernesto facilitó a Eduardo los materiales necesarios para que pudiese pintar un cuadro. Eduardo tuvo dudas porque no sabía leer ni escribir, pero logró pintar un cuadro bastante bueno".

"Así es como empezó todo, cambiando nuestras vidas. Fue algo nuevo y absolutamente maravilloso, y para nosotros los campesinos fue como una resurrección espiritual. Antes, llevábamos una vida miserable, agobiados por el trabajo. No vivíamos, sólo existíamos, y nuestra actividad cotidiana era monótona y rutinaria, hecha de trabajo y nada más que trabajo. El marido estaba en el campo, la esposa se ocupaba del hogar y los hijos los ayudaban. Entonces, cuando cobramos conciencia de nosotros mismos a través de la pintura, aprendimos a mirar nuestro entorno con nuevos ojos".

"Habíamos sido inconscientes de la

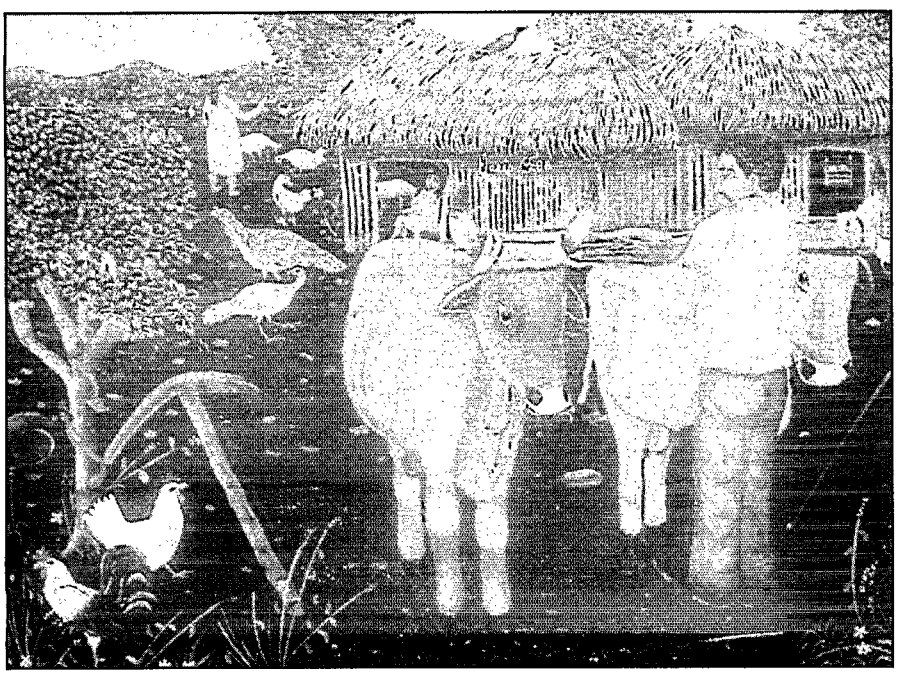


Foto de Allan Schnipper

Darío Zamora, La liberación del yugo.

belleza que nos rodeaba. Teníamos los ojos vendados, pero al descubrir el arte de pintar, descubrimos un nuevo mundo. Ahora la pintura forma parte de nuestra existencia. Por así decirlo, ahora se puede llamar vida a nuestra existencia".

"Ernesto Cardenal no sólo nos dio a nosotros los campesinos el estímulo para pintar, sino que además fomentó la habilidad manual y artística de cada persona construyendo un pequeño taller para la talla en madera y la fabricación de cerámica, consiguiendo un telar y organizando más tarde un taller de poesía".

"La vida habría continuado como había sido durante siglos, si Ernesto Cardenal no se hubiera establecido en Solentiname. Teníamos talentos ocultos que desconocíamos porque nos mantenían en la ignorancia. Vivíamos aislados del mundo circundante".

"En mi familia éramos once hijos y yo también he tenido once hijos. El mayor de ellos, Alejandro, hizo su primera pintura a los 17 años. Sus paisajes nos emocionaron a todos; admiramos en particular la esmerada pintura de las hojas, la reproducción minuciosa de las islas, los árboles y los animales."

El pintor campesino Pablo Mayorga trabajando.

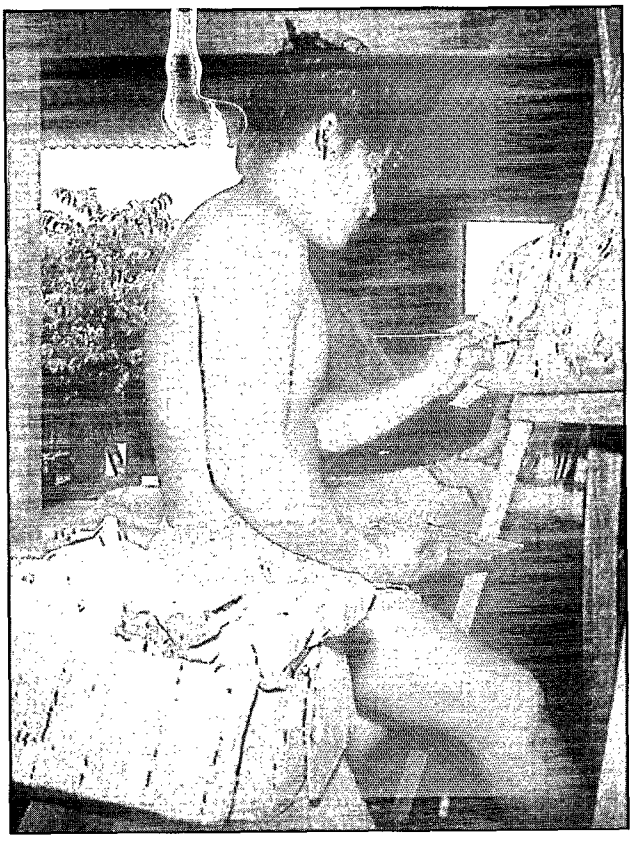


Foto del autor

El mundo puede cambiarse

Olivia Guevara Silva empezó a pintar en 1976. Cuando hablamos con ella en 1986 vivía en lo que había sido un chalet burgués, en las afueras de Managua. Después de la revolución, Cardenal fue nombrado Ministro de Cultura de Nicaragua. Cuando los miembros de la Guardia Nacional de Somoza fueron encarcelados con vistas a su readaptación social, el nuevo ministro dispuso que Olivia se trasladase a Managua y se encargase de su educación para que las pinturas campesinas les enseñaran a ver la vida con nuevos ojos.

Olivia nos dijo en 1986: "Hoy día vivo en Managua. La esperanza nació en Solentiname; ahora toda Nicaragua es una esperanza, pero no por ello dejo de pintar mis islas, la belleza de Solentiname. Cuando veo cuadros en los que no figura el agua siento como si faltara algo. Lo mismo me ocurre con los pájaros de las islas, las garzas blancas y los cormoranes; los pájaros de Managua me parecen tan pequeños que no me dan ganas de pintarlos".

"Ahora sólo pinto cuando tengo tiempo. Cuando terminé mi primera pintura me sentí feliz y realizada; pero pintar me hace vivir y me mantiene en

paz conmigo misma. La guerra fue terrible. Lo fue la huida a Costa Rica, la disolución de la congregación, la destrucción de nuestra cooperativa y la muerte de mi hijo Donald. Pintar me ayudó a sobreponerme a todo".

"Al comienzo, podía ver cómo mi hija Mariita pintaba, cómo mezclaba los colores. Le pregunté por qué mezclaba los colores en vez de aplicar el verde directamente del tubo. Me enseñó cómo mezclarlos. Mariita había descubierto la técnica a través de la experimentación. En mi casa todos pintaban. Mostrábamos las pinturas acabadas a Ernesto y las discutíamos: María enseñó a pintar a Gloria, Gloria enseñó a Marina y Marina enseñó a Miriam. Pablo Mayorga era un niño cuando comenzó a pintar. Carlos no empezó sino en 1976. Como es muy tímido e introvertido y no iba a la iglesia, nunca estaba presente cuando hablábamos de pintura. Empezó más tarde que nosotros, pero ahora algunos de los mejores cuadros son suyos".

"Cuando todo marchaba bien y se abrían nuevas perspectivas para muchos de nosotros, un campesino descontento denunció al comandante de la Guardia Nacional de San Carlos lo que ocurría en Solentiname. Una rápida batida nocturna lo destruyó todo. Sin embargo, los cambios que se habían producido en unos pocos años entre la gente de Solentiname no se olvidaron tan fácilmente. Los colores y los dibujos habían formado parte siempre de la ornamentación tradicional de las islas. La expresión de los colores era análoga a la expresión oral. Las historias, los colores y los dibujos pertenecían a una existencia que se repetía de generación en generación. Los debates sobre la Biblia, la pintura, la poesía y la actividad comunitaria rompieron el equilibrio de la existencia tradicional. En las discusiones se expresaron deseos de cambio, las pinturas mostraron un mundo comprensible, real pero capaz de ser cambiado."

El modo de vida tradicional se vio interrumpido por la perspectiva implícita en la "crítica". Se fijó una nueva meta para la existencia.

La exposición de Copenhague

Con la victoria de los sandinistas en 1979, el sacerdote poeta de Solentiname fue nombrado Ministro de Cultura. Sin embargo, también él había aprendido algo en Solentiname. Ahora sabía cómo servirse de la cultura tradicional de los campesinos nicaragüenses para construir una nueva sociedad y crear una conciencia cultural en una población antes completamente oprimida.

Así pues, los principios de Solentiname se hicieron extensivos a todo el país y en los años ochenta las escuelas de arte y los talleres de poesía proliferaron por doquier. Antes, y durante muchos años, el único depósito de pinturas al óleo en Managua era el Ministerio de Cultura, situado en una de las lujosas mansiones que el dictador Somoza tenía en las afueras de la ciudad. Los artistas depositaban allí sus obras, se les pagaba y recibían un nuevo surtido de materiales de pinturas. Todo esto cambió con el ministro Cardenal. La exposición que el Museo de los Trabajadores de Copenhague organizó en 1986 tenía la finalidad de proporcionar apoyo financiero a la política cultural propugnada por Ernesto Cardenal. Las setenta y cinco pinturas, compradas en Nicaragua para la exposición mediante una subvención del Movimiento Sindical Danés, se vendieron en el curso de la exposición. El resultado fue extraordinario. La gente se interesó mucho en la exposición y se mostró muy dispuesta a comprar. Una vez clausurada ésta, el producto de las ventas se entregó al Ministerio de Cultura de Managua para invertirlo en la creación de nuevos centros culturales.

Las ricas tradiciones de la población nicaragüense constituyeron el fundamento de la nueva Nicaragua. La pintura campesina contribuyó decisivamente a distanciar a los campesinos de su modo de vida. Esta nueva conciencia se fue desarrollando y, transcurrido un decenio, se volvió contra sus iniciadores, cuando los sandinistas perdieron las elecciones de 1990. Los propios artistas de Solentiname nos cuentan por qué ocurrió esto. Ellos aprendieron a mirar la realidad de otra manera, conocían sus islas en los más mínimos detalles; expresaron esos detalles con amor, pero cada vez que lo hacían, se disociaban de las cosas que amaban tanto. Pasaron a formar parte de un proceso cultural que, lentamente pero con seguridad, les enajenó de su propio ser. ■

Y en Estocolmo, arpilleras chilenas

Gracias a una exposición que el Museo Etnográfico de Estocolmo realizó entre diciembre de 1986 y febrero de 1987, la población sueca tuvo la ocasión de descubrir un verdadero arco iris de muestras de un arte popular típicamente chileno: la arpillera. Nos es grato presentar aquí varios ejemplos de arpilleras expuestas en dicha ocasión. Agregamos que hubo otra exposición dedicada a América Latina (de hecho, sobre el Paraguay) en la Casa de Cultura de Estocolmo, de junio a septiembre de 1989. ■

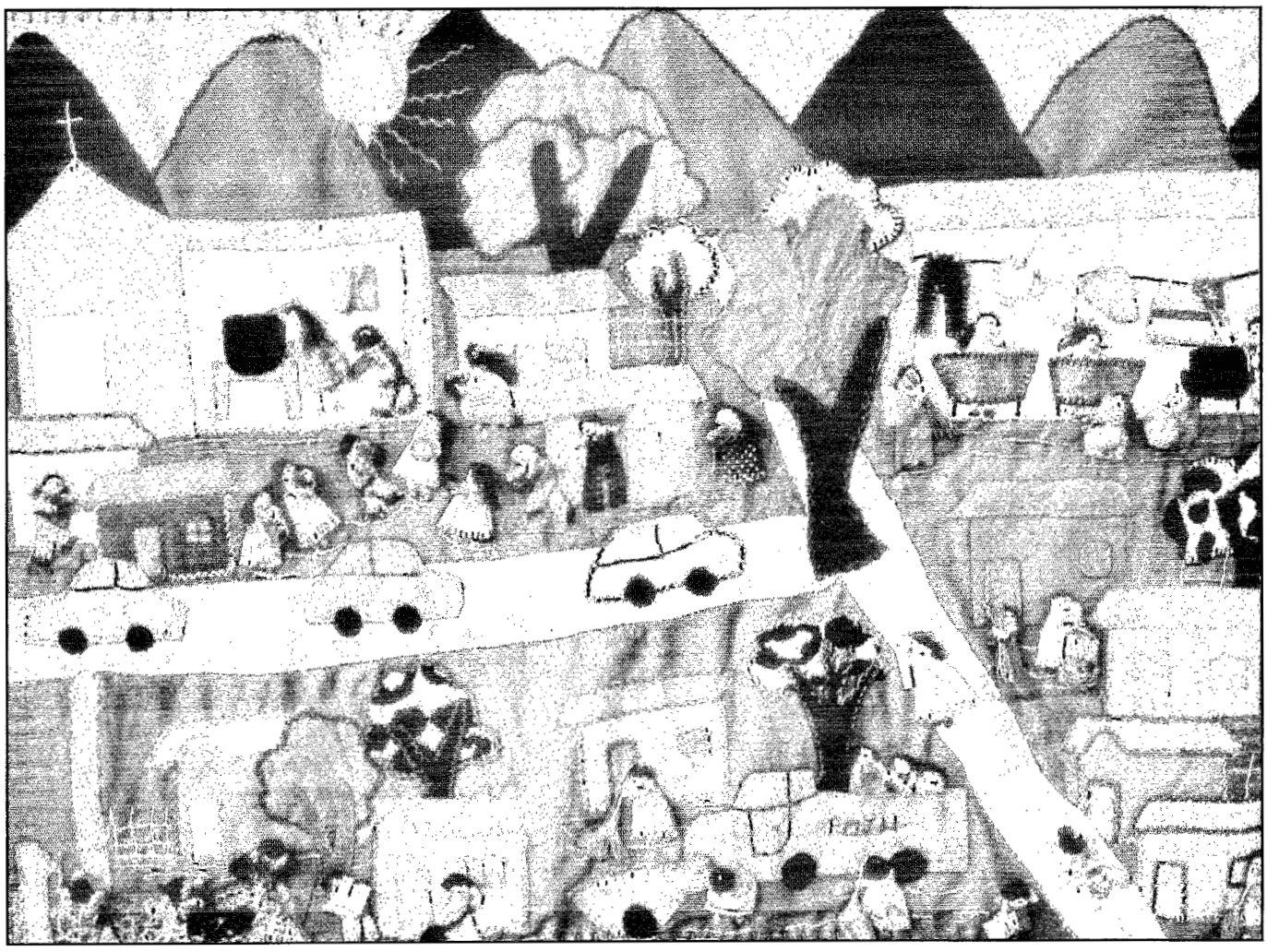


Foto de Christer Hamp

Autorretrato: Un museo de arte de categoría internacional en una comunidad multiétnica

Luis R. Cancel

Nacido en la Ciudad de Nueva York de padres portorriqueños, el autor expresa una posición muy personal sobre el trabajo museológico en una comunidad multiétnica, adquirida como Director del Museo de Arte del Bronx. Estudió pintura y obtuvo un diploma de Bachelor of Fine Arts en el Pratt Institute, un Master's Degree en administración pública en la Universidad de Harvard y otro M. A. Degree en Administración de las Artes en la Universidad de Nueva York.

Fui nombrado director del Museo de Arte del Bronx en 1978, época de crisis tanto para la institución como para el municipio de Nueva York. La administración de este último se debatía en la crisis fiscal y un alcalde recién elegido estaba por asumir el desafío de corregir los excesos fiscales anteriores. En lo relativo al museo, la ausencia de una dirección estable había creado un clima de desconfianza. Según los patrocinadores privados y oficiales, el hecho de que en siete años se hubieran sucedido cuatro directores demostraba la inestabilidad institucional del museo. Tenían razón. En el Museo del Bronx reinaba una confusión considerable.

Dado el clima que reinaba, el problema que se me planteaba como director de museo, con 25 años de edad y sin experiencia, era el de demostrar que el Museo del Bronx podía administrarse y mantenerse sano fiscalmente, organizando al mismo tiempo exposiciones artísticas de alta calidad que atrajeran a las diversas comunidades étnicas existentes en el municipio.

Como me eduqué en el Bronx, uno de los distritos más populosos de la ciudad de Nueva York, yo conocía la importancia que los residentes del distrito le conceden a la identidad étnica y vecinal. En buena medida, el millón trescientos mil habitantes del Bronx forma comunidades étnicas independientes que viven unas al lado de otras pero que muy pocas veces se influyen mutuamente. Hay grandes concentraciones de afronorteamericanos junto a grupos aislados de negros de las Antillas; hay un contingente muy importante de "hispanos" en el que dominan los portorriqueños pero que también incluye a inmigrantes recientes de Santo Domingo, Colombia y varios países de América Central; hay comunidades étnicas blancas más antiguas, de origen irlandés, italiano y judío, y una comunidad pequeña, pero que crece cada vez más, de inmigrantes de Corea, Taiwán, el subcontinente Indio y el Japón.

El Bronx es también una comunidad con diferencias económicas extremas; dentro de las cuarenta y cuatro millas cuadradas del distrito tenemos una de las zonas más ricas de Nueva York, Riverdale, y una de las más pobres del país, el sur del Bronx. Agrava esta situación el hecho de que nadie se atreva a atravesar las fronteras invisibles que existen en torno a cada una de esas comunidades. La tendencia general es ir a Manhattan para trabajar o divertirse, pero no a realizar esas mismas actividades en el Bronx. Por haber nacido en el Bronx, entiendo muy bien este tipo peculiar de aislamiento vecinal. Por eso ideé estrategias que permitieran que el museo superara esa tendencia a la polarización.

Una población hispanohablante que no domina el inglés

Comencé por estudiar la historia de las exposiciones del museo y observé que éste había oscilado siempre entre dos extremos: a veces sólo se organizaban exposiciones sobre el Bronx, únicamente con artistas que residían en el distrito, mientras que con otras se intentaba imitar al Museo de Arte Moderno pero sin disponer de sus recursos económicos. Yo opté por una actitud neutra, comenzando por dividir el calendario anual de exposiciones en tres categorías principales:

- Las exposiciones que exploraban en cierta manera el tema del Bronx,

generalmente en torno a cuestiones de arquitectura o urbanismo. Dentro de esta categoría estaban también las exposiciones que ponían de relieve la cultura de un grupo étnico particular, una especie de antropología cultural cuyo objetivo bien definido eran las bellas artes.

- Las exposiciones consagradas a las colecciones permanentes del museo. Se trata de obras sobre papel, del siglo XX, realizadas por artistas de Africa, Asia meridional y América Latina y por los norteamericanos descendientes de nativos de esas regiones geográficas, afronorteamericanos, norteamericanos de origen asiático e "hispanos".
- Por último, las exposiciones que definimos como capítulos del arte moderno. Se ocupan de movimientos o periodos importantes que han ejercido una influencia muy grande en el arte de nuestra época.

Al estudiar las propuestas de exposiciones de los conservadores del Museo del Bronx utilicé esas categorías amplias como una especie de modelo al que tenía que adaptarse cualquier calendario anual de exposiciones. Si el grupo de propuestas de un año se referían sobre todo a uno de los tres objetivos en detrimento de los otros dos, aplazábamos una exposición de esa categoría y hacíamos todo lo posible por organizar otra que respondiera a los demás

El autor.



Foto © 1990 Joe Vericker / Waterbury Studio

objetivos para presentarla durante el mismo periodo. En general tratábamos de dividir el calendario de exposiciones en tres partes para equilibrar los tres objetivos, si bien a la hora de la verdad la práctica nunca fue tan rigurosa como la teoría.

Además, el museo aplicó la política de colocar carteles explicativos bilingües (en inglés y en español) en todas sus exposiciones. Es un hecho innegable que en el Bronx habita una de las comunidades hispanohablantes más nutridas de la ciudad, la mayoría de cuyos integrantes son inmigrantes recientes y no dominan el inglés. El propósito era lograr que la información didáctica de la exposición resultara accesible a todos y estimular las visitas de esos recién llegados. Tal vez queríamos también establecer un sistema que, en lo que se refiere a la organización de las visitas de los museos, no existía anteriormente. Cuando se organizan exposiciones que interesan a otras comunidades étnicas de inmigración reciente, el museo utiliza tres idiomas en sus carteles murales. El ejemplo más reciente fue la exposición de Mo Bahc, artista de Corea. A pesar de que las traducciones a varios idiomas recargan considerablemente las tareas del personal de conservación del museo, pues hace falta obtener traducciones correctas, corregir las pruebas, etc., así se logra demostrar a la comunidad beneficiaria que la institución hace un esfuerzo para incluirla en sus actividades y que desea darle la bienvenida. Mi experiencia me ha demostrado que este pequeño esfuerzo simbólico despierta simpatía para con la institución.

Más allá del propio recinto

Visto en perspectiva, me parece que una de las ventajas con que conté en mi puesto de director del Museo del Bronx fueron mis antecedentes bilingües y biculturales. Por haber nacido y crecido en el Bronx y por haber sido educado por padres que habían emigrado de su Puerto Rico natal, era un testigo directo de los graves problemas con que se enfrentan muchas familias cuando deben implantarse económicamente en una nueva comunidad. Gracias a esta experiencia, yo era capaz de moverme simultáneamente en dos mundos. Parte de la experiencia de mi crecimiento fue el hecho de tener que hacer de intermediario entre las exigencias que la cultura mayoritaria imponía a mi familia desde fuera del hogar, y los valores y el idioma que primaban en mi casa. Mi punto de vista como profesional de un museo se ha visto influido claramente por mi experiencia infantil como mediador: siempre trato de colocarme en la perspectiva de los demás, lo cual es muy útil en un museo cuando pido a mi personal que se sitúe en el lugar del público que va a ver la exposición y se imagine pertenecer a la cultura que se presenta. ¿Han hecho todo lo que es menester para ofrecerle el necesario contexto cultural? ¿Están escritos los carteles en un idioma a la vez accesible e informativo? ¿Hemos adoptado las medidas necesarias para romper las barreras del aislamiento cultural y del etnocentrismo?

Estas inquietudes se nutren de una vida inmersa en una gran ciudad con comunidades separadas entre sí, comunidades que pueden ofrecer ideas ricas y estimulantes si logramos derribar las barreras que el miedo ha erigido en torno a ellas. Uno de mis objetivos personales ha sido y sigue siendo elaborar programas y actividades de interacción intercultural. La mayor ocasión que se me ha presentado en ese sentido ha sido la institucionalización de ese objetivo gracias a la labor que realizamos en el Museo del Bronx. Aunque esa labor es enorme y nuestros recursos escasos, continuamos socavando los muros levantados por el racismo, confiados en que cualquier guijarro desprendido representa un progreso, por pequeño que sea.

Como institución, el museo ha avanzado en estos últimos trece años y ha establecido estrechos vínculos con diversos grupos y barrios del Bronx, apelando a su legítimo orgullo étnico y, al mismo tiempo, facilitándoles la posibilidad de ver el mundo más allá de su propio recinto. Nos agrada hablar de este método diciendo que lo que queremos es ofrecer a nuestro público una "ventana abierta al mundo". Los conservadores del Museo del Bronx y yo mismo acogeremos con agrado cualquier propuesta que nos permita fortalecer esos objetivos al unísono con otros museos. ■

Los lectores de Museum pueden ponerse en contacto con nosotros dirigiéndose a:

The Bronx Museum of the Arts
1040 Grand Concourse
Bronx, N.Y. 10456-3999
Estados Unidos de América
Teléfono: (1) 212-681-6000
Fax: (1) 212-681-6181

Joan Miró – ¿Inspiraciones precolombinas?

Américo Castilla

¿Influyó el simbolismo precolombino en la obra del gran artista catalán Joan Miró (1893-1983)? No es posible afirmarlo con toda seguridad, pero vale la pena plantear la pregunta, como lo hace para los lectores de Museum Américo Castilla, un historiador del arte de Argentina.

Uno de los componentes característicos del arte del siglo XX, es su pretensión de "originalidad". Lo original, en estos términos, no equivale a *lo nuevo*, sino que hace referencia a su "origen". Sería original entonces, aquella obra que se diferencia en razón de su fidelidad a una pauta cultural que le dió origen. Si bien todo el arte pretende ser original, algunos artistas se adhieren a ello de un modo intuitivo. Otros en cambio deliberadamente acuden a arcaísmos que dejan al descubierto las fuentes de su lenguaje.

El encuentro de culturas que significó la llegada de Cristóbal Colón a América, resulta particularmente interesante desde el punto de vista del lenguaje escrito. América se expresaba por medio de signos que constituían ideogramas. Europa, que recientemente implementaba la imprenta, lo hacía por el sistema alfabético. El medio simbólico y abierto de los códices americanos tenía su contrapartida en el estricto código alfabético que sin embargo liberaba, por medio de la caligrafía, su potencial gráfico. Estas dos maneras distintas de percibir la realidad y expresar sus sensaciones, señalan una de las principales divergencias entre las dos culturas.

Es asombroso comprobar que en la actualidad, en que tanto los ideogramas como la caligrafía han sucumbido frente a la tipografía electrónica, los artistas sean quienes retomen aquellos arcaísmos para anunciar las novedades del mundo contemporáneo. Así como los monjes de la Edad Media se recluían para hilvanar caligráficamente el conocimiento, hoy, a muchos artistas contemporáneos les está reservada esta recurrencia al signo, a la escritura, para evocar desde el lienzo componentes tan antiguos de nuestra fantasía como la cábala, el conjuro, los hechizos y lo que de ellos contiene el deseo atemporal, por medios ideogramáticos y caligráficos.

Joan Miró, un gigante de la modernidad, constituye con su obra un curioso ejemplo. Ella se apropia de arcaísmos tanto ideogramáticos como caligráficos. Sus influencias son tanto orientales como americanas. Su uso de la geometría arquetípica, como su conocimiento de la obra de Joaquín Torres García, permite asumir que no le eran ajenos los sentidos de la simbología de América. Sobre esas bases se construye la última obra de Miró. Única y sin duda original. ■

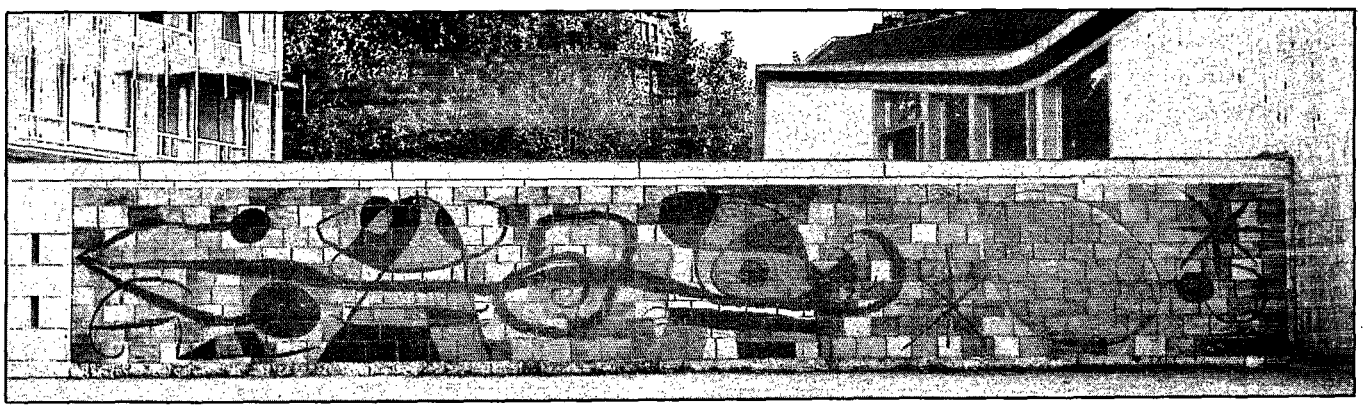
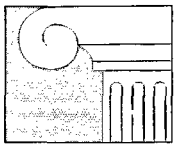


Foto: UNESCO/P. Volta

La muralla del sol, Casa de la UNESCO, París. Los espirales usados por Miró para representar al sol tienen una larguísima tradición icónica. En las culturas americanas de los Andes, donde el sol era la principal deidad, la espiral aparece en innumerables inscripciones.

Una Ciudad y sus Museos



El paisaje museístico de Francfort

Hilmar Hoffmann

Si usted desea pintar el paisaje museístico de Francfort, su pintura no sería ni monumental ni heroica; sería más bien intimista, con escenas de la vida cotidiana individuales aunque conectadas entre sí. No sería una imagen idealizada sino una tela rica en auténtica historia y en tensión, que valdría la pena mirar de cerca. Nuestro guía es Hilmar Hoffmann, un antiguo concejal y director del Departamento de Cultura de Francfort del Main.

Una característica esencial que ha modelado la historia de las colecciones de Francfort es el hecho de que ninguno de los numerosos museos de esta ciudad debe su existencia al Gabinete de Arte y Curiosidades de ningún espléndido *homo universalis*. En contraste, ciertas piezas individuales y, con menos frecuencia, algunas colecciones privadas creadas por unos cuantos miembros de la aristocracia llegaron a ser donadas al público para que constituyeran la base de un museo. En otros casos, se declararon propiedad común del pueblo las piezas legadas por estudiantes o artistas. Voy a dar un ejemplo. Johann Friedrich Staedel, ciudadano de Francfort, añadió a su testamento, escrito en 1815, el estatuto fundador del Instituto de Arte Staedel, lo que permitió que la primera piedra del museo de arte más importante de Francfort fuese colocada dos años más tarde.

El museo cambió de sede varias veces hasta que por fin, en 1878, fue alojado en un edificio construido especialmente con este propósito, situado a orillas del río Main. El Staedel es un típico ejemplo del desarrollo específico del paisaje museístico de Francfort. En el estatuto de su fundación, Staedel especificó que el museo debía estar a cargo de cinco administradores, cinco "ciudadanos dignos de su ciudad", que no tendrían que consultar ni buscar la aprobación de ninguna autoridad superior".

El concepto progresista del Instituto de Arte Staedel, es decir, la combinación de escuela y colecciones, encontró su igual en el edificio mismo y constituyó también un paso importante en el desarrollo de la arquitectura de los museos. Retrospectivamente podemos tomar esto como una señal de que el concepto del museo como monumento fue propagado conscientemente por Oscar Sommer, lo cual suponía neutralizar la hegemonía prusiana de los edificios de los museos de Berlín. La sobresaliente fachada del vestíbulo central está adornada con héroes del renacimiento alemán, Durero y Holbein, que han dado sus nombres a las calles adyacentes. De todas formas, este no era específicamente un programa arquitectural regional ni municipal, pero constituía una integración consciente en la "iconología de la arquitectura de museos alemana al comienzo del segundo Reich" (Otto Martin, 1983).

La burguesía como fundadora de museos, más que los príncipes o reyes, tiene otro ejemplo en el hijo "más grande de Francfort", Johann Wolfang von Goethe. Su ensayo "Sobre arte y antigüedad" (publicado por primera vez en 1816) pedía entonces que se recopilaran las obras de arte dispersas en las casas aristocráticas y se hicieran accesibles al público en general. Fue así *spiritu rector* en la fundación del museo de ciencias naturales más grande de Alemania, el Museo Senckenberg.

En 1763, el Dr. Johann Christian Senckenberg había establecido una fundación con el fin de instalar un hospital y un "teatro de anatomía", un laboratorio químico, un jardín botánico, una biblioteca científica y, finalmente una colección de historia natural. Esta sola lista indica cuan extraordinaria era la manera como se definía la presencia de las disciplinas de la ciencia natural en el Francfort de la época.

De la posguerra a los años setenta

Hasta el estallido de la segunda guerra mundial, Francfort podía vanagloriarse de sus veintidós museos o instituciones tipo museo, dieciesiete de las cuales habían sido fundadas por iniciativa privada. Por supuesto, durante la posguerra, luego de la terrible destrucción, Francfort, como otras ciudades, hizo frente a las tareas más urgentes, sobre todo a las relacionadas con la vivienda, el transporte y la infraestructura. Después de todo, Francfort estuvo a punto de ser la capital de la República Federal de Alemania, y al final de los años sesenta se la llamó en broma "Bankfurt" o "Mainhattan" y era lo que más se citaba como ejemplo negativo de una política de planeamiento urbano dominada enteramente por los intereses comerciales.

"¿Y la cultura? los museos estaban lejos de recuperar sus condiciones de la preguerra. Este no era un problema propio solamente a Francfort. Por toda la República

Federal la construcción de museos era lenta. Realmente los museos habían cambiado poco en comparación con los años anteriores a la guerra. En verdad, algunos incluso, habían retrocedido a un *status quo ante* que ya habían superado sucesivamente en el siglo XIX. Se podría decir lo mismo en lo que concierne a la manera como los museos mismos entendían su papel, que alejaba cada vez más a sus visitantes potenciales.

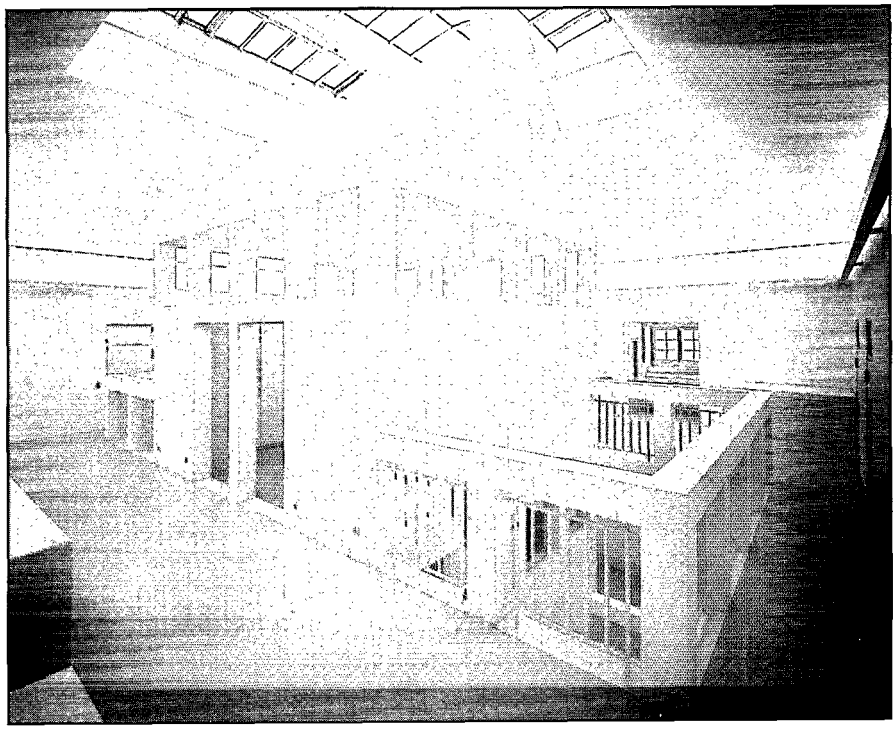
Un intento inicial para acabar con este estancamiento requirió una revisión del concepto mismo de los museos. No fue difícil detectar los factores que hacían al museo tan inaccesible. El Museo de Historia desempeñó un papel de pionero en esta etapa de innovación. Aspiraba a abrir sus puertas a esos grupos sociales que tradicionalmente tendían a mantenerse alejados de los museos. La tarea educativa de los museos se reactivó y se expresó claramente. "El museo es un lugar de enseñanza" se convirtió en la política cultural de los museos de Francfort.

Este criterio animó de manera ejemplar al Museo de Historia, aunque quizás llevado al exceso, lo que pronto generó sus propios problemas. La pedagogía del museo era virtualmente *terra incognita*. Por lo tanto, no debe sorprender que, a pesar de las buenas intenciones, las presentaciones de las obras de arte fueran demasiado largas. Por esto, en vez de despertar el interés en los grupos que se pretendía atraer, lo que se hizo fue alejarlos.

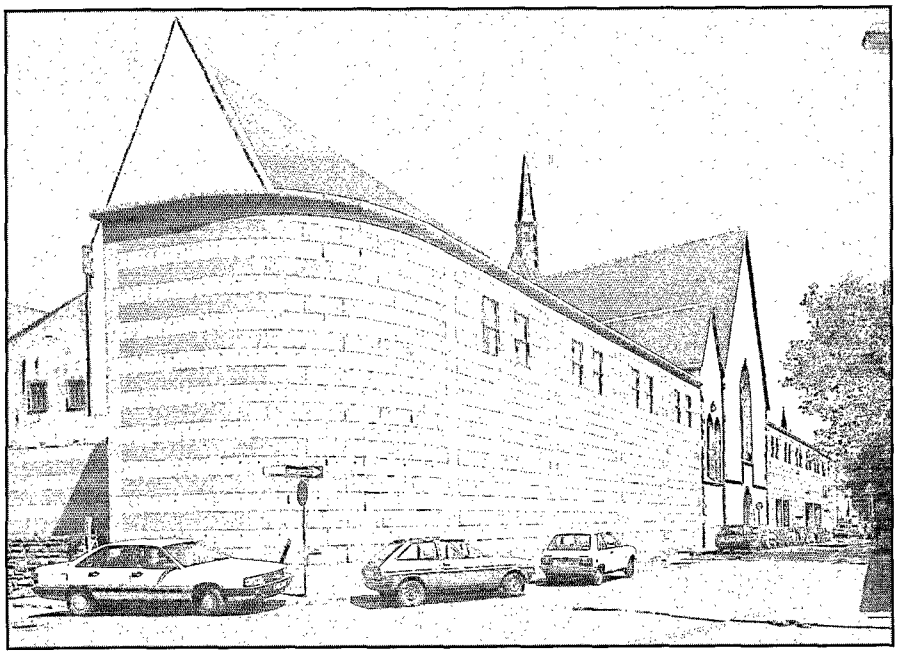
Se creó así un problema adicional y tal vez el más serio. Desde Walter Benjamin, los pedagogos del museo progresista han abrigado una profunda desconfianza por todo lo que concierne a lo original: coleccionar era sospechoso de un manifiesto fetichismo. Finalmente, el predominio del museo como transmisor de conocimiento condujo a un trágico malentendido: el museo llegó a ser a menudo un sustituto de la escuela y la universidad, de los periódicos y la televisión. Realmente, se quisieron colmar las deficiencias de estos medios de comunicación, en lo que concierne a la conciencia histórica y a la capacidad de trasmitir una comunicación visual. Se concedió muy poca atención a las características únicas y específicas del museo que por su naturaleza misma da lugar a una experiencia que no puede ser reemplazada por ningún otro medio. Por tanto las cosas cambiaron en los años setenta, impulsadas por las exposiciones populares especiales y de gran magnitud que se realizaron en esa década en la República Federal de Alemania. Ellas dieron prueba, aún a aquellos que criticaban con más insistencia tales eventos masivos, que era absolutamente obvio el nacimiento de un interés por la historia, del que sin embargo, el individuo sólo podía tener una vaga idea. Un interés semejante se consolida con la presencia inmediata de lo original.

Ese interés recién nacido, al ser tomado en cuenta en los museos por grupos en pugna, se caracterizó por una actitud pedagógica variable hacia las visitas de los museos. Visitar un museo se vuelve, sobre todo en las inauguraciones, un gran evento social, y a menudo

El principio de la "muñeca rusa" es el fundamento del Museo de Arquitectura, un diálogo único entre el pasado y el presente. Arquitecto: Oswald Mathias Ungers.



(Hochbauamt der Stadt Frankfurt am Main)



© Waltraud Krase / Museo de Prehistoria y Protohistoria

Una vez más, lo viejo y lo nuevo lado a lado. El centro del Museo de Prehistoria y Protohistoria es un monasterio Carmelita, pero los pabellones que lo rodean datan de los años ochenta. Arquitecto: Josef Paul Kleihues.

también un acontecimiento festivo e informativo. La gente trae a sus amigos o a la familia entera; el museo se convierte en un lugar de reunión y en el punto de partida de actividades sociales que tienen algo en común con los ritos escolares del docto conocedor de arte. Sin embargo, en este papel, el museo no es más que un escenario apropiado para reuniones sociales exclusivas, exclusividad asegurada por una nueva aceptación de la existencia de una barrera que aleja a ciertos grupos de los museos.

Los años ochenta: prioridad a la arquitectura sensible a la historia

En un terreno a orillas del río Main las autoridades municipales han podido desarrollar un area que se conoce como Museo Embankment. La excelente adecuación del sitio hace del Museo Embankment un paradigma de urbanismo y conservación. Cada nuevo museo y prácticamente cada anexo han tenido la posibilidad de integrar a su centro una de las villas dispersas a lo largo de la rivera, dándoles así una nueva función y preservándolas como monumentos históricos.

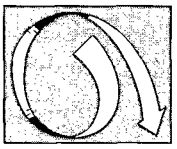
La arquitectura de los museos de Francfort se hace famosa en la década de los ochenta principalmente por los concursos que ayudaron a promover el nuevo y todavía controvertido concepto de arquitectura, llamado tan inciertamente posmodernismo. El primero de estos concursos dio como resultado el edificio más espectacular: el anexo del Museo de Artes y Oficios. El ganador del concurso internacional, el arquitecto norteamericano Richard Meier, especificó en un informe, que el parque debía conservarse y que la neoclásica Villa Metzler, que albergaría el museo, debía ser el centro del nuevo proyecto.

El edificio de Meier, considerado actualmente como uno de los más bellos museos de Alemania, no es monumental a pesar de su gran volumen, pero se adapta en cambio a la escala histórica. Las numerosas transiciones del espacio interior al exterior integran el conjunto al parque museo, cuya red de senderos, puertas de entrada y complejo de fuentes hacen que parezca un anexo del museo dentro del medio urbano.

Aunque es el más espléndido, este nuevo edificio es sólo un eslabón más de la cadena de museos de nuestro Museo Embankment. Otras dos instituciones que habían abierto sus puertas antes como nuevos museos enriquecen el paisaje museístico de Francfort de manera muy específica. Se trata del Museo Alemán de Cine y del Museo Alemán de Arquitectura. Ambos tienen un significado particular en lo que concierne a la política cultural, porque con ellos, por primera vez, la República Federal logró integrar dos de los grandes medios de comunicación al contexto del museo.

El Museo de Arquitectura comprende tres tipos de edificios: un angosto corredor con techo de vidrio rodea en el primer piso a un viejo edificio; en la parte de atrás, un corredor ancho cubre parcialmente el antiguo jardín de la villa; y, en el centro se encuentra el edificio original. Aquí se creó una arquitectura articulada que exige independencia y que no acepta estar subordinada simplemente a las obras de arte. Frente a la rivera norte del río Main, se instalaron dos nuevos museos en 1988 y 1989: el Palacio Rothschild se convirtió en el Museo Judío y el Monasterio Carmelita y sus anexos en el Museo de Prehistoria y Protohistoria. En estos museos se percibe el *leit-motif* que caracteriza al planeamiento de la totalidad del Museo Embankment: un diálogo único entre el pasado y el presente, que es palpable en todos los museos de Francfort, demasiado numerosos para mencionarlos y mucho menos analizarlos en este artículo. ■

Retorno y restitución de bienes culturales



¿Hacia una coordinación de esfuerzos para combatir el tráfico ilícito? El Comité Intergubernamental de la UNESCO se reunió en Atenas

Etienne Clément

Etienne Clément de nacionalidad belga es jurista especializado en derecho internacional y se desempeña como especialista adjunto de programa en la Sección de Normas Internacionales de la División del Patrimonio Físico de la Unesco.

Uno de los anhelos expresados por los participantes en la séptima sesión del Comité Intergubernamental para la promoción del retorno de los bienes culturales a su país de origen o de su restitución en caso de apropiación ilegal, que tuvo lugar en Atenas del 22 al 25 de abril de 1991, fue intensificar los intercambios informativos sobre los bienes culturales, en particular sobre los objetos robados o aquellos, producto de excavaciones clandestinas. Como lo señaló en la apertura de los debates el Sr. Tzannis Tzannetakis, Viceprimer Ministro y Ministro de Cultura de Grecia, el tráfico de bienes culturales se ha convertido en un verdadero azote.

Reina en todas partes, en particular en América Latina y en la cuenca del Mediterráneo, sin olvidar Africa, Asia ni Oceanía. Por cierto, varios países considerados "importadores" de bienes culturales se muestran dispuestos a colaborar con los países víctimas de este tráfico con miras a frenarlo. Es así como los Estados Unidos de América han tomado medidas para restringir la importación de bienes culturales específicos cuando son confiscados con este fin por otro Estado que hace parte de la Convención de la Unesco de 1970, concerniente a las medidas a tomar para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedades ilícitas de bienes culturales.

Además para poder recuperar los objetos hay que identificarlos. Es por eso que el Comité ha insistido, una vez más, en la necesidad de establecer inventarios nacionales y ha invitado a la UNESCO para que presente en la próxima sesión un formulario que podría servir de modelo. Por otro lado, desde hace ya varios años, existen bancos de datos internacionales informatizados en la INTERPOL o en la International Foundation for Art Research (IFAR). Algunas iniciativas de carácter nacional se han tenido en cuenta recientemente. Canadá ha propuesto así, a todos los Estados Miembros, el acceso a sus bancos de datos internacionales sobre los bienes culturales robados y sobre las legislaciones. La coordinación de estas acertadas iniciativas está al orden del día y el Comité ha pedido a la Unesco que siga cooperando con la Oficina de las Naciones Unidas de Viena que, en el seno de la Secretaría de la ONU, es competente en materia de cooperación internacional para la prevención de infracciones.

La única instancia internacional representativa

No era la primera vez que el Comité se reunía en la ciudad donde, hace más de dos mil años, nació la democracia, pues ya en 1985, Atenas (y Delfos) habían sido escenarios de los debates. Este año, cuarenta y un Estados, miembros o no de la UNESCO, estaban representados (13 de los 19 eran miembros del Comité) así como las Naciones Unidas, la INTERPOL, el Instituto Internacional para la Unificación del Derecho Privado (UNIDROIT) y el ICOM. Los trabajos se realizaron en un ambiente sereno, en medio del suntuoso decorado del Palacio del Zappeion, en pleno centro de la ciudad, y bajo la presidencia del Estado anfitrión en la persona del Sr. Yannis Tzedakis, jefe de conservación de las antigüedades de Grecia. El Canadá, Cuba, la República de Corea y Uruguay estuvieron a cargo de la vicepresidencia. El Sr. Yemi Lijadu, de Nigeria, fue elegido relator.

Entre las cuestiones examinadas por el Comité figuraba el anteproyecto de UNIDROIT sobre los bienes culturales robados y exportados ilícitamente que debería constituir un complemento útil, en el campo del derecho privado, para las disposiciones de la Convención de la UNESCO de 1970. El Comité pidió a todos los Estados que consagren toda su atención a cada artículo de este anteproyecto que debía ser objeto de una reunión de expertos gubernamentales en Roma, algunas semanas después de la reunión del Comité.

Si el Comité se consolida cada vez más como la única instancia internacional representativa para discutir sobre los medios de lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales, su vocación inicial sigue siendo el examen de peticiones de retorno y restitución de bienes culturales presentadas por los Estados. Aunque no se ha presentado oficialmente al Comité ninguna nueva petición desde la sesión de 1989, varias delegaciones, sobre todo de países que no habían participado jamás en sus trabajos, informaron al Comité acerca de negociaciones bilaterales, en perspectiva o en curso, con otros países con miras al

retorno o restitución de tal o cual bien cultural. En lo que concierne a los famosos "Mármoles del Partenón" conservados en el British Museum, y que han sido el objeto de una petición reglamentaria presentada por Grecia en 1984, el Comité pudo admirar los planos y las maquetas del nuevo Museo de la Acrópolis destinado a albergar los mármoles, en caso que sean devueltos a Grecia. A petición del Comité, pronto esos planos serán sometidos al juicio de un grupo de expertos independientes de reputación internacional. ■

Hablando con franqueza



El material almacenado: Ojos que no ven (¿corazón que no siente?)

Bernard M. Feilden

En muchos museos se almacena más material que el que se expone. Al sustraerse a la mirada del público, corre por lo general una suerte poco envidiable y que puede incluso ser trágica, como explica el autor de esta columna B. M. Feilden (Reino Unido), director emérito del Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM), que posee una larga experiencia museográfica.

La calidad de la administración de un museo se puede juzgar por el estado en que se encuentren los depósitos. Lo peor que he visto en este sentido ha sido un caso en que el moho y las lepismas estaban destruyendo tejidos de valor incalculable, almacenados en un edificio especial; se me aconsejó que no entrara en un local anexo porque estaba infestado de moscas, termitas, roedores, culebras y tarántulas. El administrador de ese museo nacional se las arregló para estar ausente durante mi visita. Traté de organizar una campaña de salvamento internacional pero no resultó.

En otra oportunidad acudí a unos archivos nacionales que se encontraban en un sótano húmedo, donde observé que las cañerías estaban instaladas en lo alto y los desagües, con sus pozos de visita, en el suelo, factores estos que hacían prever una catástrofe casi segura. Las inundaciones de sótanos provocadas por la incapacidad de los desagües para evacuar el exceso de lluvia son bastante frecuentes en el sótano del museo local que dirijo, en el interior de un castillo del siglo XII que antaño era utilizado como prisión.

El polvo es otra amenaza para el material almacenado: lo invade todo, a no ser que uno pueda permitirse una instalación de aire acondicionado. En un museo nacional en el que estaba realizando una minuciosa inspección me encontré con un extraño fenómeno: me sorprendieron mucho unos montoncitos de polvo separados por espacios regulares. Pero cuando vi el techo, me di cuenta de que esos montoncitos tenían una relación con las asperezas del suelo. Evidentemente, al personal encargado de la limpieza le resultaba más cómodo barrer el polvo a lo largo de las asperezas que recogerlo y llevárselo. Estaba claro que nadie había inspeccionado el local durante años.

Los mejores almacenes que he visto son los del Museo Nacional del Japón: en efecto, el local tenía aire acondicionado, mucho espacio y estanterías especiales.

La mano guíada por la mente

Los administradores de museos y los arquitectos deberían ser conscientes de la importancia del almacenamiento. Es frecuente que la administración de nuestras colecciones se encomiende a personas que carecen de la adecuada formación en materia de conservación. Por ignorancia, los administradores son hostiles a los conservadores. Conocí, en efecto a un director de museo que tachaba a los conservadores de arrogantes, pero permitía, en cambio, que diera directamente la luz del sol en cuadros de valor incalculable que estaban bajo su custodia. No había ordenado a nadie cerrar las persianas. Poco importaba que esa galería estuviera bastante vacía, puesto que el museo estaba cerrado al público.

Paul Perrot, que fue subsecretario de programas museográficos en la Smithsonian Institution, presidió el Consejo del ICCROM y dirige actualmente el Museo de Bellas Artes de Virginia, en Richmond, declara: "Son muchos los museos, grandes y pequeños, que no saben

con certeza qué cantidad de objetos tienen a su cargo"[1] ni en qué condiciones se encuentran. Es un eufemismo. Añade: "No deseo extenderme sobre la naturaleza de los problemas. ¿Cómo haremos para resolverlos? Desde luego no se resolverán manteniendo las actividades de conservación y la formación de los conservadores en esa situación de parias de los museos y las universidades, ni perpetuando el estado de las disciplinas correspondientes, que impide que el estudio de la conservación, o al menos de sus nociones más elementales, sea un requisito indispensable de la formación de todo director de museo".

Asimismo afirma: "Si la conservación es un arte, también es una disciplina. Tenemos que inculcar en las personas llamadas a administrar nuestros museos y en las asociaciones de historiadores la necesaria comprensión de estos problemas. Lo ideal sería un museo en el que el director y el conservador se encontraran en pie de igualdad absoluta y donde, en relación con la seguridad de los objetos, el primero tuviera derecho de veto sobre el segundo y libre acceso a la autoridad máxima. Si deseamos mantener la integridad de nuestras colecciones, garantizar su conservación para el futuro y perfeccionar nuestro conocimiento de su estructura, es preciso que los conservadores tengan una sólida formación universitaria. Ello no significa en absoluto que deseemos limitarnos a cambiar unas actividades manuales sino, más bien, afirmamos que la mano está guiada por el intelecto y que éste debe poder comunicar claramente sus puntos de vista al responsable del museo, el arqueólogo o el etnólogo, con el fin de que esos dos tipos particulares de saber se fusionen y permitan un entendimiento más cabal".

El programa de estudios del ICOM

En el informe de 1987 del grupo de trabajo del Reino Unido sobre la formación de personal museográfico profesional y la estructura de la carrera[2] se afirma que actualmente las características más destacadas del mundo de los museos y las galerías de arte son su ritmo de crecimiento y su diversidad creciente. Existen elementos de presión en favor de un aprovechamiento máximo de los recursos, un aumento de los ingresos y un mayor interés por parte del público. Estos elementos tienen repercusiones prácticas en la formación de los administradores de museos, el personal dedicado a la exposición e interpretación, los encargados de la formación y, en definitiva, cuantos han de vérselas diariamente con el público. Por mucho que aumente la presión de estos factores, la solución de los problemas que plantean el almacenamiento y la administración requiere que se tengan todos igualmente en cuenta.

En la actualidad más del 50% de los funcionarios principiantes que se incorporan a los museos del Reino Unido, con una licencia en historia del arte, antropología, etnografía o arqueología no han recibido *ninguna formación específica para su trabajo*, situación que dista mucho de ser satisfactoria. En las esferas no relacionadas con la dirección de museos, como la conservación, el diseño y la enseñanza, es posible que el principiante haya recibido una formación previa en el campo correspondiente. Ahora bien, al no valorar la conservación científica, los directores de museos pueden no ocuparse debidamente de la colección que tienen a su cargo. Es de esperar que el informe mencionado corrija esta situación, que no es exclusiva del Reino Unido. El programa básico de estudios del Consejo Internacional de Museos debería ser el punto de partida de *todos* los programas de formación de personal museográfico, para que *todos* los principiantes puedan hacer frente a las actividades elementales de catalogación, almacenamiento, conservación y exposición de las colecciones que tengan a cargo.

En los últimos decenios la conservación ha comenzado a ser una profesión en sí. Quienes la ejercen, ya sean conservadores o restauradores, van entendiendo cada vez mejor los procesos de deterioro, prolongando más la vida de los objetos y preparándolos mejor para exponerlos. Los conocimientos teóricos y prácticos necesarios para esta actividad sólo pueden transmitirse y enriquecerse gracias a una formación suficiente. ■

Notas

1. Norbert S. Baer (red.), *Training in Conservation* (volumen de ensayos, incluidos textos de Paul Perrot), Nueva York, Instituto de Bellas Artes, Universidad de Nueva York, 1989.
2. John Hall, *Museum Professional Training and Career Structure*, Informe de un grupo de trabajo, Londres, Comisión de Museos y Galerías, HMSO, 1987.

Hablando con franqueza



"Qué lástima que su marido no esté muerto"

Catherine Van Rogger

Numerosos son los especialistas y artistas que se inquietan de que en la frase "mercado del arte", los términos "mercado" y "arte" se tornen hoy en día cada vez más opuestos, antagónicos. Pero, ¿es éste acaso un planteamiento nuevo? ¿Cuál es el papel de los museos, a menudo forzados por las circunstancias a servir de árbitros? He aquí un enfoque, en forma de historia de una vida, que aporta hasta materia de reflexión con respecto a estas dos preguntas, y muchas otras. La esposa del artista ha tenido a bien dar a conocer esta epopeya oscura a los lectores de Museum. También nos autorizó amablemente a reproducir una de las obras de su marido, que figura en la contraportada de este número.

El pintor Roger Van Rogger nació en Amberes en 1914 y murió en Francia en 1983. En su vida de hombre y de artista se distinguen dos periodos: el de la juventud agitada que lo lleva al éxito y el de la edad madura, cuando la creación predomina sobre cualquier otro aspecto, actitud que lo lleva a morir en la soledad absoluta.

Prisionero de guerra en 1940, se evade, sufre persecución por estar en la resistencia, se exilia en el Brasil, donde se vuelve famoso e inaugura después de Diego Rivera el museo de São Paulo, llegando a exponer en repetidas ocasiones en Río. En 1949 viaja a Nueva York. El Museo de Arte Moderno le compra un gran cuadro, *El descendimiento de la cruz*, que recibe elogios de la prensa. Los Estados Unidos constituyen el último contacto que tendrá con el público. En lo que Fabio Doplicher llama "el caso Van Rogger", los Estados Unidos pasarán a la historia como un país abierto y amistoso. Pero Van Rogger tiene un solo deseo: regresar a Francia, el país por el que luchó y que representa según él la libertad para el hombre y la luz para la creación.

Rápidamente se da cuenta, como escribirá 30 años más tarde, de que "la mística había sido remplazada por el dogma: una moral bursátil que dejaba la puerta abierta a los instintos especuladores". El camino real de la ignorancia podrá admitir todos los ardides y excluir automáticamente la lentitud oscura de la gran obra que "se realiza con ayuda del tiempo". Advierte que "los marchantes, las galerías, los Estados, los admiradores, los críticos, los coleccionistas, los directores de museos o de servicios ministeriales se ocupan de impedir cualquier intrusión de un valor intrínseco, de un criterio explosivo en un campo que han logrado hacer semejante a cualquier otro".

Desde 1952 se vio, pues, excluido de la vida artística francesa y a partir de ese momento se sumergió en el mundo cerrado de la pintura.

Van Rogger no era hombre que se dejara marginar sin reaccionar. Multiplicó sin descanso los contactos con museos, galerías y organismos oficiales: "Regreso de París, donde aún trato de abrirme esa puerta. Es preciso hacerlo y persistiré en mi empeño de no dejarme encerrar en un angelismo fácil. Quisiera que el siglo xx naciera, y formar parte de él", escribe en 1965. Pero sus cuadros sólo fueron objeto de "miradas fijas que no dicen ni sí ni no". Solamente una vez hubo una reacción entusiasta e inesperada, la del conservador de un museo parisino que, volviéndose hacia mí, exclamó delante del pintor y de sus cuadros: "¡Señora, qué lástima que su marido no esté muerto! ¡Hubiera podido hacer una muy buena exposición!" Diecinueve años más tarde, habiéndose producido el feliz acontecimiento, la muerte del artista, tuve que escuchar: "Como lamentablemente su marido ha desaparecido, ya no es contemporáneo y no podemos hacer nada por su obra".

Total, nada. Al punto que tras veinte años sin recibir respuesta, Van Rogger solicita al Ministerio de Cultura que le expida un certificado de rechazo. Un mes antes de morir, en una acusación que yo titulé "Testamento", escribe: "actualmente los lugares del arte, ya sean museos, galerías o mercados, son lugares prohibidos a los pintores y al público". Es sólo una constatación, quizá dolorosa, ya que todo pintor aspira profundamente, según lo dijera Cézanne, "a pintar cuadros como los que se ven en los museos".

¿Pero quién, hoy como ayer, se atreve a mostrar cuadros en los museos? De ninguna manera los conservadores. Su arriesgada profesión los obliga a realizar proezas de equilibrio para mantenerse en la cuerda floja del arte oficial sin caer ni desmerecer a los ojos del gremio. Tienen la mirada puesta en el único punto que les impedirá venirse abajo: la cotización, y por ello no pueden, ni siquiera por un instante, mirar hacia otra parte. Es sin duda por eso que constantemente pronuncian la palabra "riesgo". A priori, si se aplicara el sentido común, el riesgo sería más bien el del artista que se entrega a una actividad no comercial, pero en resumidas cuentas hay que admitir que cada profesión presenta sus peligros. ¿Cuál es el que corren los

conservadores? El de todos los funcionarios: infringir el reglamento. Se dirá que el arte es el campo de la libertad creadora y que ésta ha sido suficientemente reivindicada para que cause sorpresa este pánico que provoca, en el conservador, la presencia de una verdadera pintura. Lo que sucede es que, demasiado a menudo, su incompetencia lo precipita en brazos de la ley. Es muy tranquilizador que existan las leyes y no infringirlas.

Esta ley es la del mercado.

Afortunadamente esta ley se les impone, emana de un consenso absolutamente general de todas las instituciones, más aún desde que el propio Ministro de Cultura decidió que el arte debía ser un sector económicamente rentable como cualquier otro. De allí a pensar que una obra no rentable no es una obra, no hay más que un paso, que se da rápido. Así, el museo no es más que uno de los engranajes que impulsan la máquina comercial. Como me dice un conservador: "Una exposición en un museo no tiene ningún interés si no hay un marchante antes o después. ¡Todo el mundo tiene que ganarse la vida!" Y recíprocamente, como me lo dijo un marchante: "Luego de un periodo de promoción organizada a través de varios museos, parecería indispensable que esas obras entrasen en el circuito normal de las galerías". Es sin lugar a dudas muy generoso, aunque poco cultural, querer precipitar al artista en el mundo del comercio, ¿pero qué pasa cuando "lamentablemente ha desaparecido y ya no es contemporáneo" o cuando ya no puede "ganarse la vida" y sólo queda su obra?

"¡Ah! La obra" me dice un conservador, "yo no puedo dar mi opinión... porque no soy competente, pero nadie se interesará en una pintura abstracta. Actualmente hay que hacer arte figurativo".

Con todo, un conservador se atrevió a realizar una exposición dos años después de la muerte del artista. Al parecer, el riesgo que corrió no fue muy grande, porque cinco años después apareció una fotografía suya frente a los cuadros de Van Rogger, ilustrando un artículo que elogiaba a su museo. En realidad, los riesgos los corrió la obra: ¡nos entregaron dos cuadros dañados y el museo no hizo nada al respecto! A propósito de esta exposición, una breve anécdota significativa: el día de la inauguración llegó por casualidad un destacado crítico. Quedó estupefacto. "Quiero escribir un artículo. Esto es verdaderamente extraordinario. ¿Quién es su marchante?" "No tiene marchante". "Bueno, su administrador, ¿quién se ocupa de sus negocios?" "Nadie". "¿Quiere usted decir que pintó todo eso sin que nadie se ocupara de la obra?" "Así es". "¡Ah!" Se fue muy triste... y no hubo artículo.

Así pues, tras una vida de lucha (primero en la cima y

"Qué lástima que su marido no esté muerto". (C. Van Rogger.)



Foto por cortesía de la autora

luego en el llano), siempre en Francia, y habiendo hecho gala de gran paciencia, llegué a la conclusión de que no se puede pedir a los museos que sean pioneros. No tienen valor ni capacidad para serlo y, por otra parte, no es su función. El conservador debe conservar, preservar lo mejor del pasado y seguir, con un desfase inevitable de al menos una generación, la evolución del arte. Hoy en día, cuando se quiere actuar seriamente, se muestra los años cincuenta. Esto se debe a que el conservador se sitúa cerca del público en general, como el marchante por otra parte, y no dentro del lugar estrecho de la creación que prepara el futuro, que forja el verdadero rostro de nuestra época. Esta creación siempre se encuentra fuera del tiempo inmediato que es el tiempo del mercado, tiempo permanentemente presente y por lo tanto esencialmente cambiante, productor de modas. Este tiempo no es el del arte que dura. Conforme el museo se esfuerza por adaptarse al mercado, se imagina que es de vanguardia, pero no es más que una ilusión alimentada gracias al esfuerzo realizado por alejarse de su vocación cultural y al abandono de cualquier criterio intrínseco. En realidad, nunca tiene acceso a la creación porque ésta es subterránea y se nutre de la comunión con la vida profunda de la época, que el artista padece como cualquier otro individuo sin los privilegios propios del complejo museo-galería.

Por eso, paradójicamente, la persona que se interesa en la pintura descubrirá la obra real que la representará mañana mucho antes que los museos y los marchantes, siempre y cuando, evidentemente, se le permita entrar en contacto con ella.

Es ésta la aventura apasionante que se vive en la Fundación Van Rogger. En efecto, ante el retraso inevitable del sistema, la obra se ha volcado naturalmente hacia el público, de manera silenciosa, lejos de las corrientes comerciales, lejos de los medios de comunicación, irrecuperada e irrecuperable.

Imagínese un sendero que conduce a una colina y que desemboca en un lugar mágico de volúmenes y colores. Primero frescos y luego cuadros, cuadros a granel. La exposición se renueva cada año ya que sólo hay que escoger de la obra acumulada durante treinta y cinco años: cuadros, pinturas a la aguada, dibujos, grabados, esculturas. El público, que no sabe lo que le espera pues ha sido advertido con una señalización más que discreta, queda desconcertado: no estaba preparado para lo que ve. Nada de publicidad, ningún artículo, ninguna opinión preestablecida por otros.

El público descubre

Siente de entrada que los cuadros que contempla en la soledad, sólo han sido vistos por él. El, es decir, el público, a menudo ridiculizado y humillado, al que no se le pide opinión sino luego de haberlo condicionado sin piedad. "Esta pintura es demasiado profunda", me había dicho un conservador (uno más), "nunca podrá mostrarla porque no interesará al público. El público sólo aprecia lo superficial". "¡Mire lo que se expone!", agregó con cierta inconsecuencia. Ahora puedo responderle, luego de la quinta exposición de Van Rogger en la Fundación Van Rogger, que está completamente equivocado. Quienes gustan de la pintura esperan que les mostremos pintura; si es de mucha calidad, mejor para él. El hombre de buena fe se rinde a la evidencia; el otro busca febrilmente algún alarde intelectual.

Frente a estas pinturas, se recupera la dignidad de hombre libre y capaz de definir sus preferencias culturales. El espectador deja de ser pasivo para pasar a ser activo, porque el futuro de esta obra está en sus manos. Cada cuadro lo invita a vivir una aventura. Esta obra lo espera. El público, del que forman parte numerosos pintores, no se engaña, y cada uno actúa según sus posibilidades. Unos se ponen en contacto con los museos de sus regiones y reciben una negativa, otros organizan exposiciones en centros privados de arte contemporáneo, en tanto que otros hablan de esta pintura en revistas confidenciales. Poco a poco, la obra entra en el museo imaginario, el único museo verdaderamente útil, inalienable, sin tiempo histórico, donde Rembrandt se codea con Goya, Cézanne o Lascaux.

Mi propósito no es señalar el valor intrínseco de la obra de Van Rogger. Sin embargo, me veo obligada a hacerlo debido a las reflexiones subyacentes que siento, aun de lejos, nacer en las mentes: si ningún conservador quiere exponer esta pintura, es porque no es digna de figurar en un museo. ¡Ah! conozco muy bien este pensamiento, que fluye naturalmente en aquéllos que no han visto. Es la respuesta fácil, la disculpa perfecta. Pero no resulta aceptable para quienes ven y me dicen con tono de reproche: "¡Qué lástima que su marido no haya querido exponer nunca!".

He aquí lo que Van Rogger escribía en 1979 a un funcionario del Ministerio de Cultura y que también puede dirigirse a este público de inocente candor: "no ha habido ni arte ni hombre moderno. París sigue siendo el vasto receptáculo de todas las mentiras que encarna la roña y, sobre todo hoy en día, la mente alienada en la barbarie más convencional de todos los tiempos. No hay ni cultura ni amor. La educación más elemental tiene valor de estudios superiores. Incluso el maquiavelismo

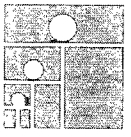
resulta irrisorio. Vengo de esa ciudad, sueño con ella. Veo claramente la decadencia antigua. Vuelva a leer lo que decían de Baudelaire, el más grande poeta francés. Lo volvieron afásico y lo idiotizaron".

"No hablemos de evidencias, por favor. Como cuando digo que mi pintura no está hecha para ser vista, puesto que ahora, como siempre, tengo que ocuparme de repatriar mis cuadros; el último tardó tres años en llegarme por todas las vías del ultraje. ¿Podría enviármelos, por favor? Es justo y lúcido sentirme en el otro mundo, en esta no existencia creada completamente por la sucesión de asesinatos. ¿Quién no sería capaz de vender su eternidad para llegar a hacer daño a un creador?"

"Volveré como cada mañana a mi taller, más pobre, menos seguro de mi decisión, de mi vida, de mi destino, de mi permiso de pintar, y me dedicaré a la pintura con frenesí. Tendré por toda compañía la sinrazón, la indignación gratuita, la necesidad visceral de vengar a los condenados, sumiéndome cada vez más en el genio en estado de aurora flotante, traslúcida, trascendental e invisible excepto para los iniciados a los que paralizo".

"Pero una fuerza mucho más fuerte que mi razón y mi sentido común me impulsa a continuar". ■

CRÓNICA DE LA FMAM



Flash

Federación Mundial de Amigos de los Museos
Dirección postal:
Secretaría General de la FMAM
Palais du Louvre
34, quai du Louvre
75041 París Cedex 01, Francia
Tel: [1] 43·06·61·83

Si está usted interesado en crear una asociación de amigos de los museos... La FMAM, en la reunión de su consejo de administración celebrada los días 12 y 13 del pasado mes de octubre, decidió dedicarse a desarrollar sus relaciones en los países no miembros de la Federación y, en especial, a establecer contactos concretos con las personas interesadas en crear asociaciones de amigos de museos. Para más información, favor dirigirse a la Secretaría General de la FMAM, a la dirección antes indicada.

¿Pasado de moda? ¿A la última? El museo visto por adolescentes

Hoy en día la juventud se ha convertido en el público predilecto de un número cada vez mayor de museos. Llenar las lagunas de la escuela o suplir su actuación pedagógica son dos objetivos a los que apunta cada vez más el mundo de los museos. Pero, ¿cómo perciben en realidad los adolescentes estos guiños que recuerdan a veces una estrategia de seducción?

Para ahondar en el tema, *Museum* se ha dirigido a una clase de muchachos y muchachas, de unos 14 años de edad, de origen asiático y magrebí, aunque también europeo, alumnos de un colegio de un barrio popular de París.

Gran entusiasmo al principio, hasta el punto de que se pensó incluso en dedicar un número completo de nuestra revista a un "Museum en ciernes". Sin embargo, ese entusiasmo fue decayendo poco a poco y la consiguiente pérdida de interés resultó inevitable. Además, nuestros jóvenes reporteros no encontraron, salvo excepciones, ni guiños ni (menos aún) estrategia de seducción.

Diez meses más tarde no quedaba más que un núcleo sólido (o testarudo) compuesto por Sandrine Rona-Beaulieu y Stéphane Janin. Jamila Hamoumi se unió también al grupo y hubo una participación puntual de Touhami Hannachi y Christian Kam. Sarah Kousierov enriqueció el trabajo con sus críticas. Olivier Carrère habló poco, pero dibujó mucho; las ilustraciones son suyas. Todos los miembros del equipo agradecen a los directores y al personal de los museos visitados que los hayan recibido y se hayan prestado a responder a sus preguntas.

¿El resultado de este trabajo? Los reportajes y las reflexiones, a veces impresionistas, aunque siempre maduras, que se consignan a continuación. Pero, mejor, escuchen. ■

Para muchos de nosotros museo rima con mareo

Sandrine y Stéphane

El museo significa la salida obligatoria de toda la clase acompañada de uno de los profes. No son nunca los alumnos los que eligen el museo, sino el profesor que quiere ampliar e ilustrar su curso. Pero lo que pasa es que el profe no siempre logra que la clase se interese por el tema que ha escogido. Entonces la visita no la siente uno como una distracción interesante, sino como una penosa tarea obligatoria, una prolongación del colegio. El hecho de ir en pandilla, en grupos de 25 o más, no contribuye a la concentración ni el interés, sino más bien al jolgorio y el alboroto.

El objetivo que se busca queda muy lejos

Ir a los museos con la escuela no incita a que después los visite uno solo, o con amigos, durante el fin de semana. La juventud prefiere distraerse de otra manera en sus ratos libres. Está pasado de moda ir a los museos. La fama que tienen desde hace mucho tiempo se perpetúa de año en año: son, ante todo, lugares caros para el placer que proporcionan. Además, el museo suele ser una antigualla polvorienta, en donde todo parece inerte, inmóvil y muerto. Uno se siente medio mareado al pasearse por esas inmensas e interminables galerías abarrotadas de objetos más o menos bien colocados que a uno no le apetece admirar y en los que las explicaciones que figuran en las etiquetas son casi siempre demasiado eruditas para que el visitante las entienda o le interesen. Además de los objetos que hay que ver, se encuentra uno con guardianes tan estáticos, polvorientos e inmóviles como los objetos que vigilan, sentados en una silla, en un rincón de la sala, a la espera de que el museo cierre para poder volver a su casa. Los guardianes hablan poco, si no es para decirnos "no tocar". Observan y vigilan, pero no explican nada.

¿Un museo del crimen?

Los guías a la antigua, es decir, los que recitan un texto que se han aprendido de memoria como una cotorra, tampoco nos inspiran el deseo de ir a los museos para escucharlos. Los textos que recitan no nos animan a hacer preguntas, a descubrir cosas o a imaginar otras. Nos han contado la historia auténtica de un guía que, en una sala llena de cuadros de grandes maestros de la pintura, recitaba su texto como un papagayo y en un tono tan sincopado que la frase perdía todo sentido:

Y aquí tenemos a la Virgen;
con el niño de la escuela;
de Boticelli...

cuando tendría que haber dicho: "Y aquí tenemos a *La Virgen con el Niño*, de la escuela de Boticelli..." ¡Es para morirse de risa!

Nosotros tuvimos la suerte de visitar el Museo de la Música acompañados por un guía que respondió muy amablemente nuestras preguntas. Consiguió que nuestra visita resultase simpática e interesante, aunque era precisamente... un museo anticuado y polvoriento, lo que quizás explique que tenga tan pocos visitantes. El nuevo museo que se está construyendo y que ese guía nos describió parece que va a ser mucho más simpático, así que nosotros, en cualquier caso, seremos sin duda los primeros en visitarlo cuando esté terminado.

Otra razón de peso por la que no nos apetece demasiado ir a los museos

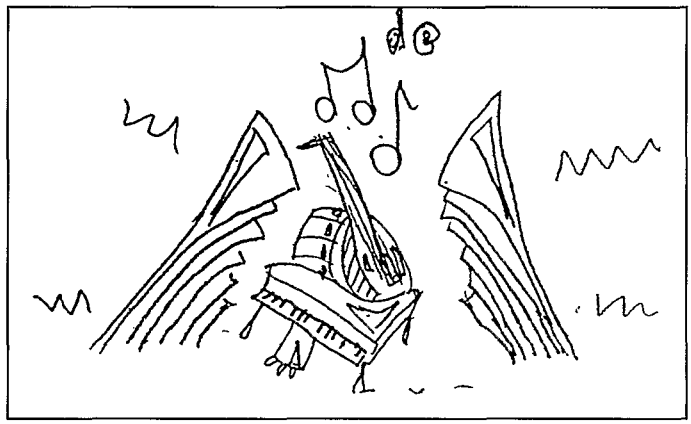
es que no sabemos lo que contienen. Sabemos vagamente que ahí están el Museo del Hombre, el de la Marina, el Louvre, el Museo de Holografía y otros muchos. Pero hubo que esperar a que *Museum* nos encargara este trabajo para que buscásemos algo más original e interesante. No fueron los museos los que vinieron a nosotros, sino nosotros quienes los buscamos e incluso tuvimos que comprar un libro, *Les musées en culottes courtes* (Brigitte Ventrillon y Anne Cally, Editions Hermé), para saber, conocer y por último elegir lo que de entrada nos fascinaría más. Así fue como dimos, en buena hora, con el pequeño Museo del Vino. Hubo otros también que nos atrajeron, por ejemplo el Museo del Cine Henri Langlois, o incluso el Museo de Barcos del Loira (en Turena). Otros nos intrigaron y no los visitamos por falta de tiempo, pero pensamos ir en otra ocasión por curiosidad, por anticonformismo y deseo de originalidad, y por no tener caráter obligatorio o escolar (!). Son el Museo del Pan, el Museo en Ciernes, el Museo de la Educación, el Museo de la Música Mecánica, el Museo de la Imitación y el Museo de las Colecciones Históricas de la Prefectura de Policía (que sería más atractivo si se llamase el Museo del Crimen).

Hacer otra cosa o no hacer nada de nada

No se oye hablar de los museos en la calle, ni en el metro, ni en la tele ni en la radio, mientras que cualquier periodicucho nos larga la lista completa de las películas de la semana, los teatros y los conciertos a los que uno puede ir. ¡Ir al cine es muy fácil; ir al museo, en cambio, es una hazaña!

Los más importantes colocan a veces carteles de exposiciones especiales (Galliéra y la moda, La Villette, el Grand Palais, etc.). Se informa al público y se hace bien. Los carteles son atractivos y la gente va. Los ilusiona visitar algo que tal vez no tengan ocasión de volver a ver nunca más. Con un museo, en cambio, uno se dice que no corre prisa ir y deja la visita para un día de lluvia, un día de aburrimiento y luego, cuando llega ese día, se tiene ganas de hacer otra cosa o de vagar. Ir al museo es una especie de expedición, supone un esfuerzo, y las otras cosas que nos atraen son demasiadas para querer o poder hacer ese esfuerzo. Entre los amigos, los deberes, los padres, los libros que hay que leer, las salidas en familia y las actividades extraescolares, uno se olvida. Y la lista podría ser mucho más larga.

¿Cuál es la solución? No nos toca a nosotros, la gente joven, encontrarla. Tenemos algunas ideas, claro está, pero ponerlas en práctica ya es harina de otro costal. Se podrían quizás distribuir carteles sobre los museos en los colegios e institutos y renovarlos de vez en cuando. Repartir folletos en las clases, organizar concursos, dar por la tele mensajes publicitarios en las horas de gran audiencia, entre un anuncio de detergente y otro de pañales. Poner anuncios en la prensa que lee la gente joven, en las revistas de televisión y en las radios juveniles o crear tarjetas de fidelidad que nos animen a volver.



El Museo de la Música

Stéphane, según una entrevista realizada por Christian

Este museo tiene más de cien años. Desde 1860 se creó una verdadera colección y el museo se abrió al público. Desde entonces se han hecho otras muchas adquisiciones, ya que la colección consta de unos cuatro mil instrumentos que no se pueden exhibir al mismo tiempo por falta de espacio. Los más antiguos datan del siglo XVI. La música de la que aquí se trata es la música culta, la de los países europeos y sobre todo Francia. Están reunidas todas las familias de instrumentos, de cuerda, de viento y de percusión, aunque ninguna está del todo completa porque de los pocos instrumentos anteriores al siglo XVI sólo se conservan contados ejemplares en el mundo entero. En cuanto a los de la Antigüedad o la Edad Media, son aún más raros y, como proceden a menudo de excavaciones, están muy deteriorados.

El precio de compra de un instrumento varía en función de una serie de criterios (su estado, autenticidad, rareza, historia) pero, como ocurre con los cuadros, depende también de la moda, lo cual hace que los precios cambien y se multipliquen por cuatro. Los instrumentos más bonitos del museo son probablemente los clavecines, que pertenecían a personas muy ricas y por eso estaban muy decorados, para que hicieran juego con los interiores de las casas. El instrumento más original del museo es seguramente el octobajo, que es un contrabajo descomunal, de cuatro metros de altura, con una caja de más de dos metros y un mástil muy largo. Para tocarlo, hay que subirse en un pequeño estrado, utilizar un arco enorme y manejar una maquinaria que pulsa las cuerdas del mástil.

Para exponer todos estos instrumentos, el museo va a trasladarse porque los locales actuales no son más que una sala de 300 metros cuadrados y una pequeña galería en forma de balcón en el primer piso, más bien vetustas las dos. El futuro Museo de la Música, que se está construyendo en La Villete, junto con la Ciudad de las Ciencias y la Industria, la Géode y la grande Halle, al lado del Conservatorio de Música, expondrá más instrumentos y lo hará mejor para ofrecer al público el ambiente adecuado que permita acer-

carse a la música. Los instrumentos se presentarán por familias y se reconstituirá la historia de los objetos y la de la música. Se difundirán las melodías que cada uno tocaba en su época: la sonorización se hará con auriculares de infrarrojo y permitirá a los visitantes escuchar delante de cada vitrina la música correspondiente sin molestar al vecino que "escuche-mire" la vitrina de enfrente. ¡No hay quien detenga el progreso!

¡Un Museo del Vino... en la calle de las Aguas!

Sandrine y Jamila

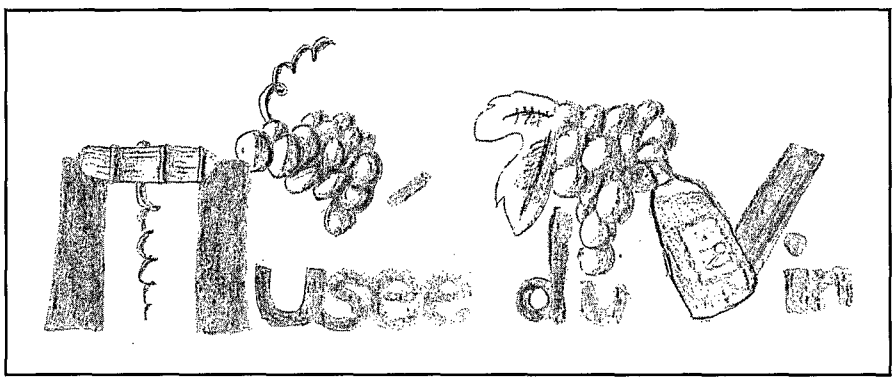
Las mujeres estériles no vienen ya a esta calle para beber "el agua milagrosa de la fuente" que, sin embargo, sigue en su sitio y cuyas aguas siguen teniendo propiedades ferruginosas, sulfurosas, laxantes e incluso propicias, según se cree, a la fecundidad de las mujeres. Ahora son los aficionados al... vino y los curiosos los que acuden para descubrir las magníficas bodegas de la época de Napoleón y los grandes caldos franceses allí almacenados.

Antes de pasar a ser propiedad de los ciento catorce enólogos y enófilos Echansons de France (Coperos de Francia) que, con uniforme rojo y blanco y auténtico cuello postizo de armiño se ocupan (con el Sr. Joce, copero mayor con todas las de la ley), de la defensa y promoción de los vinos, esta antigua Abadía des Bonshommes fue escenario de muchas aventuras. Era, entre otros, el lugar adonde a los reyes les gustaba venir a tomar un refrigerio y a recogerse, y el sitio donde Balzac se escondía para huir de sus acreedores y de los impuestos (todavía hoy podemos imaginárnoslo escabulléndose por la escalera). También aquí acudía Napoleón a tomar un refresco (¿cuál? La historia no lo dice) en compañía de sus generales. Jean-Jacques Rousseau y Benjamin Franklin iban asimismo a beber...agua de la fuente. Por último, aquí se daban cita y se refugiaban los conspiradores en la época del Directorio, antes de convertirse por algún tiempo en procesadora de algodón.

Pero volvamos a las bodegas, cuyo sótano se habilitó para servir de bodegas de los restaurantes de la Torre Eiffel. El museo, precioso y muy interesante, no se abrió al público sino en 1981 y contiene utensilios y documentos relacionados con el trabajo de los viticultores. Allí están expuestos todos los antiguos instrumentos que servían para el cultivo de la vid, las vendimias y la fabricación del vino, junto con algunas figuras de cera que ilustran la ejecución de algunas antiguas faenas vitícolas.

También hay botellas y vasos de formas originales y curiosas, y jarras con diseño excéntrico y rebuscado, más estéticas que prácticas. El guía nos enseñó también copas a las que les faltaba el pie, que algunos señores con intenciones aviesas daban a las mujeres para emborracharlas. Como éstas eran corteses, no tenían más remedio que vaciarlas hasta la última gota antes de volver a dejarlas en la mesa.

Fue una visita apasionante y llena de nostalgia. Hoy en día, la fabricación del vino no es la misma de antes. Y, como además, son muy pocos los visitantes, pudimos quedarnos allí cuanto quisimos para fantasear un poco.



Exposición de barcos del Loira

Sandrine

La idea de organizar en plena campiña turenense, en una aldehuela, una exposición sobre los barcos del Loira, no se les ocurrió así como así al Sr. y la Sra. Pronobis, sino cuando se les pidió que construyeran maquetas de los grandes barcos que fabrican y venden para los pescadores y campesinos de la región. ¡La instalación de esta exposición permanente les llevó alrededor de un año! Un año para construir las maquetas, encontrar objetos auténticos, reunir fotografías antiguas y lograr que la Sra. Pronobis terminase de redactar un pequeño folleto explicativo sobre la pesca en la región y la vida que la gente llevaba en el Loira y en el Viena por aquel entonces.

En enero de 1987 se inauguró este museo, que desconcierta por lo exiguo de sus dimensiones. No obstante, cuenta con un centenar de maquetas de barco. El conjunto, muy logrado, comprende, en otras cosas, una magnífica polea que data de 1856 y es probablemente el más antiguo de los objetos expuestos. Hay también grandes redes especiales para la pesca del sábalo, maniquíes, cuadros regionales y explicaciones sobre los transbordadores y otras embarcaciones fluviales.

Me fascinó este museíto tan sencillo y sin pretensiones, creado sin ninguna subvención y que sólo debe su existencia al entusiasmo de una pareja deseosa de preservar y conservar las tradiciones de Turena y de Anjeo.

El Museo del Cine nos encantó a todos, pero nos dimos cuenta enseguida de que nuestra entrevista era muy floja porque, aunque a todos nos gusta el cine, no conocemos todavía suficientemente el tema como para hacer preguntas atinadas. Pese a ello nos enteramos de que, desde su fundación por Henri Langlois en 1970-1971, visitan el museo unas cuarenta mil personas cada año, desde el parvulario hasta la tercera edad, procedentes de todos los rincones del mundo. También nos enteramos de que los más interesados e impresionados por la visita son los niños y los adolescentes. El director del museo nos hizo algunas confidencias: de cuanto contiene el museo, lo que él prefiere es el primer cartel de los hermanos Lumière y, pese a su admiración por Ingrid Bergmann encarnando a Juana de Arco en la película de Flemming, nos confesó que sentía especial debilidad por la belleza de Romy Schneider.

Una mañana fuimos también al Museo de Radio Francia. Como llegamos demasiado tarde para la primera visita con guía, tuvimos que esperar una hora. Fue de lo más interesante, pero el folleto que nos dieron cuenta lo que se dice sobre el museo, y de manera mucho más competente y completa que la propia exposición. Lo que más nos interesó fue la evolución del micrófono, desde los enormes cacharros pesadísimos (que a veces se ven también en las películas de los cineclubs) hasta los minúsculos y discretos micrófonos de corbata. En otros tiempos, cuando los cantantes se movían en directo en el escenario, tenían siempre problemas con el cable del micrófono, mientras que ahora no tienen miedo de enredarse porque ya no hay cable.

El año pasado fui con una amiga a ver la exposición de los carteles de Mucha, propiedad del tenista Iván Lendl, que había venido al mismo tiempo para el campeonato del Roland Garros. Admiré todos aquellos carteles y me arruiné comprando las postales que más me gustaron. Cuando volví a casa y le enseñé mis tesoros a mi madre, me dijo: "¡Si me lo hubieras dicho, te habría mostrado los libros que tenemos sobre las obras de Mucha!". Miré estos libros después de visitar la exposición, pero tengo que decir que era mucho menos interesante, ya que, aunque estaban muy bien impresos no tenían el verdadero tamaño y los colores no eran los mismos que yo recordaba.

El último museo que hemos visitado ha sido el Museo de Orsay. En éste, como en todos los demás, todos comprobamos lo mismo. Primero, que es más interesante ir en grupos de dos o tres amiguetes que con toda una clase y el profe. La segunda, que lo pasamos tan estupendamente que juramos volver pronto, porque no tuvimos tiempo de ver todo.

Acabo de enterarme de que existen los "desollados" de la película *Les deux Fragonard*, que hace poco han dado en la tele, y que están expuestos en el Museo de la Escuela de Veterinaria. ¡Eso sí que no me lo pierdo! ■

Agua por todas partes (¿Incluso en Suiza?)

Sí, incluso en Suiza, un país sin salida al mar que es quizá más conocido por sus altas montañas, la humedad es una amenaza permanente para muchos objetos de museo y, por consiguiente, un enemigo constante de los conservadores. En este número especial, dos especialistas suizos (que trabajan uno en Lugano y el otro en Ginebra) informan sobre la evolución de la lucha por mantener la humedad en los museos a niveles aceptables, en la medida de lo posible.



Vitrina con ambiente controlado, montada en torno al marco del cuadro.

Foto y vitrina: Royal Academy, Londres

Vitrinas con control ambiental pasivo

Emil Bosshard

Está muy difundido el supuesto de que "cuanto más complicado mejor", en relación con la tecnología de los museos. En este artículo se sostiene que, incluso en un país de tecnología tan avanzada como Suiza, ese supuesto no es forzosamente cierto. El autor fue restaurador adjunto en el Rijksmuseum de Amsterdam, conservador de bellas artes en el Canadian Conservation Institute de Ottawa y jefe del Departamento de Conservación del Instituto Suizo de Investigaciones Artísticas de Zurich. Desde 1985 es el jefe de conservación de la Colección Thyssen-Bornemisza en Lugano.

Mantener las condiciones climáticas tan *uniformes* y *constantes* como sea posible, es la exigencia de los restauradores y técnicos de museos para autorizar el préstamo, el transporte o la exposición permanente de obras de arte. Si la obra se expone en una sala cuyas condiciones ambientales son dudosas, inestables o simplemente imprevisibles, habrá que recurrir a una vitrina con ambiente controlado para las piezas más delicadas. En general, el acondicionador del aire de estas vitrinas se limita a mantener un determinado nivel de humedad. Existen varios métodos para alcanzar este objetivo, como explican ciertas publicaciones,[1] por lo que no es preciso enumerarlos en este texto. Sin embargo, debe establecerse una distinción fundamental entre controlar el ambiente *activamente* y hacerlo *pasivamente*.

En el caso de un sistema activo de funcionamiento a motor, se utilizan dispositivos eléctricos y físicos para refrigerar, humedecer, deshumedecer, desmineralizar y hacer circular el aire. Estos aparatos, controlados de manera totalmente automática mediante termostatos e higrostatos impresionan sin duda por su complejidad técnica. Sin embargo, poseen también inconvenientes que no deben ser menospreciados. Sólo funcionan si hay electricidad, resultan muy caros, exigen mantenimiento constante y se estropean con facilidad. Además, la experiencia ha demostrado que no son muy fiables a largo plazo. En efecto, una vitrina con ambiente controlado que funciona de manera imperfecta y aleatoria es mucho más dañina para el objeto exhibido que si no se utiliza ningún sistema de control ambiental.

En ese sentido, los sistemas de control ambiental pasivo son considerablemente más seguros, ya que no requieren energía ni poseen piezas móviles. Desde hace ya treinta años se insertan materiales higroscópicos en las vitrinas cerradas, materiales que permiten mantener condiciones ambientales idénticas a las imperantes en el momento de instalar el objeto. Estos materiales emiten o absorben humedad y, de este modo, pueden estabilizar la humedad relativa en la vitrina. Como es sabido, el silicagel es particularmente eficaz en este sentido y se utiliza en forma de granulado en museos de todo el mundo occidental. Las bases de este sistema y la experiencia adquirida se han publicado en numerosos informes.[2] Los resultados que en la práctica obtuvieron F. Schweizer y A. Rinuy en los años ochenta[3] son particularmente interesantes. Las pruebas realizadas permitieron comprobar que al utilizar material de aislamiento eficaz y vitrinas relativamente herméticas, se pueden estabilizar las condiciones ambientales durante periodos de tiempo prolongados.

¿Qué vitrinas se utilizan en la actualidad?

En las vitrinas tradicionales con ambiente controlado, el cuadro enmarcado (o el conjunto de cuadros) se monta en una caja de vidrio o de acrílico, en la cual el silicagel, generalmente colocado detrás o debajo del cuadro, se disimula con una protección textil[4].

La ventaja de este sistema reside en que la vitrina no necesita estar hecha a medida para adaptarla a las dimensiones del cuadro, de modo que se puede utilizar nuevamente en otras exposi-

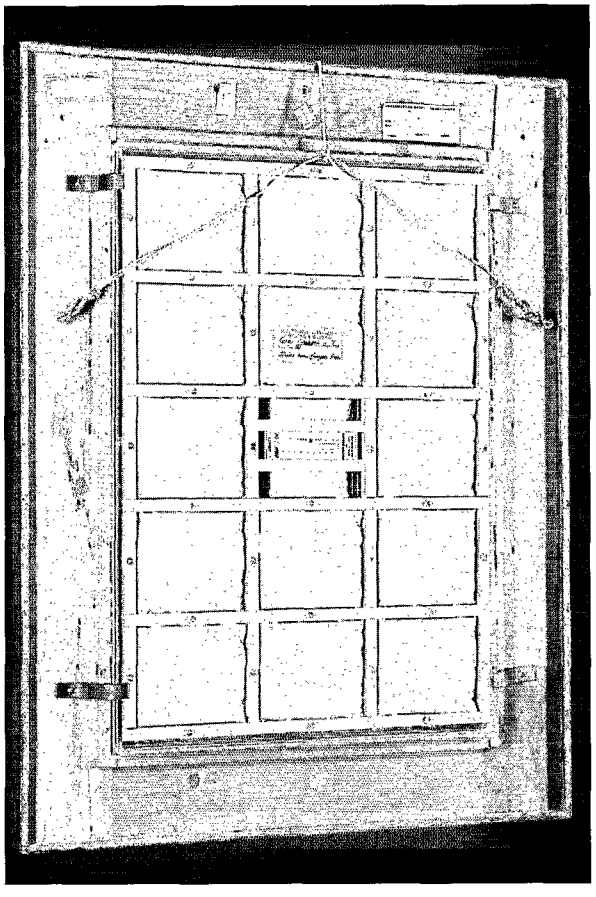


Foto por cortesía del autor

Vista posterior de una caja con ambiente controlado, en la que pueden verse las bolsas que contienen el silicagel y un higrómetro de papel, para verificar la humedad relativa dentro de la caja sellada.

ciones. Tiene también algunos inconveniente, a saber:

- El cuadro se exhibe dentro de una caja poco atractiva y, sobre todo cuando se utiliza acrílico, con un alto grado de reflexión de la luz, lo que arruina el placer estético de contemplar una obra de arte.
- El segundo defecto es técnico. La eficacia de estas vitrinas depende directamente de su hermeticidad y de la proporción entre el material aislante utilizado y el volumen interno de aire. Pero este tipo de vitrina deja en torno al cuadro un espacio de aire considerablemente mayor que el necesario. Cuanto más grande sea la vitrina, menos probabilidades tendrá de ser hermética.
- Otra desventaja que se pone de manifiesto cuando se realizan préstamos es que la obra de arte abandona su entorno habitual, realiza un viaje largo (o corto), durante el cual, como se sabe, está expuesta a condiciones ambientales difícilmente controlables y llega, finalmente, a una vitrina especialmente acondicionada para ella, donde se la exhibe. Aunque las condiciones ambientales pueden haber sido decididas con antelación, el conservador del museo que presta la obra no tiene prácticamente ninguna posibilidad de verificarlas, y mucho menos de modificarlas, cuando llega con la pieza que se ha de exponer. Por consiguiente, incluso cuando se toman precauciones óptimas, la obra pasa por tres condiciones ambientales diferentes: primero en el museo de origen, segundo en una caja durante el traslado (además del embalaje y el desembalaje) y tercero en la vitrina de exposición en el nuevo museo. Los mismos cambios se repiten cuando la muestra se termina, aunque en sentido inverso.

Es posible suprimir estos inconvenientes mediante las siguientes modificaciones:

- Se reduce el tamaño de la vitrina, para que el cuadro (sin marco) quede separado a cada lado por sólo cinco o diez milímetros de la superficie interna de la caja. De este modo, el volumen del aire que debe acondicionarse se reducirá en proporciones similares, por lo que bastará con utilizar pequeñas cantidades de silicagel. La vitrina queda tan compacta y plana que puede caber dentro del marco del cuadro. Si se utiliza un vidrio delantero que no refleje la luz, prácticamente invisible, la vitrina no será más engorrosa que el vidrio protector del cuadro.
- En caso de préstamos o desplazamientos, este método tiene muchas ventajas; el cuadro puede conservar

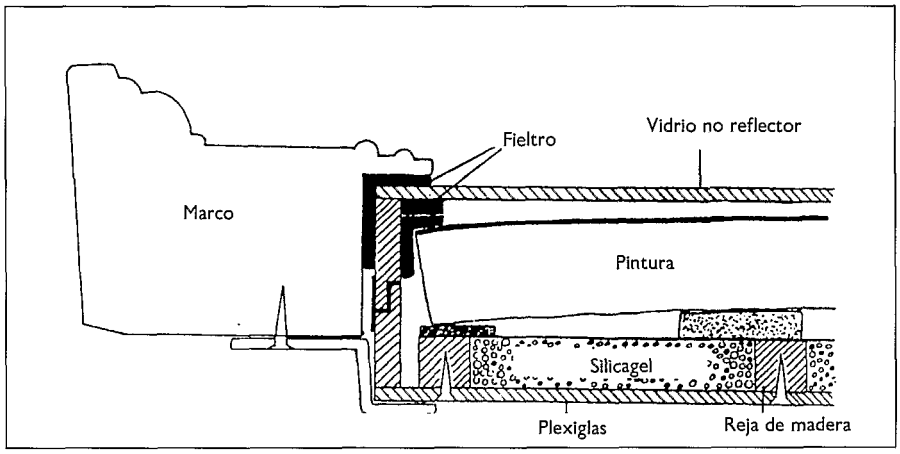


FIG. 1. Corte esquemático de una vitrina con ambiente controlado como las que utiliza la Colección Thyssen-Bornemisza (Emil Bosshard).

su entorno ambiental habitual y ser embalado dentro de su propia vitrina. De esta forma, realiza el viaje de ida y vuelta perfectamente protegido de variaciones en la humedad relativa o de cualquier contacto físico.

Diseño

Este tipo de vitrinas fue perfeccionado por Ben Johnson y George Wight en California a comienzos de los años ochenta. En cooperación con la Colección Thyssen-Bornemisza, se mejoró el sistema hasta hacerlo casi perfecto, por lo que se dispone actualmente de una vitrina normalizada con ambiente controlado.[5] Consiste en una caja de plexiglás de tres y medio a ocho centímetros de ancho (dependiendo del ancho del cuadro), con un vidrio delantero no reflector. La parte posterior interna está equipada con una reja de madera de un centímetro de ancho, cuyas aperturas sostienen el silicagel Art-Sorb[6] contenido en pequeñas bolsas de tela, que sujeta una fina red de metal.

El cuadro, generalmente adosado a un panel de madera, se introduce en la cubierta, intercalándose algunos aislantes de fieltro. Los aislantes mantienen el panel a unos cinco milímetros de la cara delantera y los lados de la vitrina hecha a medida, para que el aire pueda circular libremente de la cara posterior del panel a la anterior. Desde atrás (es decir, desde la reja de madera) se ejerce una ligera presión hacia adelante, mediante varios aislantes de espuma de caucho o de fieltro. La vitrina queda repartida de la siguiente manera: un tercio del espacio está ocupado por el cuadro, un tercio por las bolsas de silicagel y la reja de madera, y un tercio por la cámara de aire.

El acondicionamiento del silicagel se realiza exponiendo este material, durante tres a cuatro semanas, a la humedad relativa (HR) deseada; conviene, incluso, que sea alrededor del 3% superior a esta última, puesto que la HR disminuye levemente al cerrarse la vitrina. Por último, se cierra la vitrina sin utilizar tornillos y se la sella cubriendo las juntas en las paredes laterales con una cinta adhesiva hermética. Se coloca dentro de la caja un higrómetro de papel, sólo visible desde atrás, que permite verificar el grado aproxi-

mado de humedad relativa ambiente sin tener que abrir la vitrina.

Resultados de pruebas y experiencia adquirida

En la actualidad, la Colección Thyssen-Bornemisza en Lugano posee cincuenta y ocho cuadros en vitrinas con las condiciones ambientales estabilizadas de la manera descrita. Originalmente, estas cajas debían servir para proteger paneles de madera delicados en exposiciones temporales y en museos con acondicionamiento de aire insuficiente. Como el método resultó muy eficaz, se decidió conservar las obras en estas vitrinas al terminar las exposiciones. En el momento de escribir este artículo, muchos cuadros han pasado ya seis años ininterrumpidos, sin ningún mantenimiento, en estas condiciones. Se trata de obras alemanas y holandeses pintadas en delgados paneles de madera y de obras italianas en paneles gruesos.

El periodo durante el cual una vitrina sellada puede mantener su humedad relativa depende principalmente de los siguientes factores:

- La hermeticidad de la caja. Cuanto más hermética, más tiempo permanecen constantes las condiciones ambientales.
- La cantidad y la capacidad de retención de humedad de los materiales aislantes.
- El grado relativo de humedad del aire que rodea a la caja. Cuanto mayor es la diferencia entre la humedad relativa ambiente interna y externa, más rápidamente se producirán cambios dentro de la vitrina.

Debe partirse del supuesto de que una vitrina de este tipo nunca es totalmente hermética. Por un lado, el plexiglás es algo permeable al aire. Por otro, cualquier cambio en la presión del aire y en la temperatura, como sucede por ejemplo durante el transporte aéreo, provocará sin duda un movimiento de aire hacia adentro o hacia afuera de la caja.

Ahora bien ¿cómo se comporta la

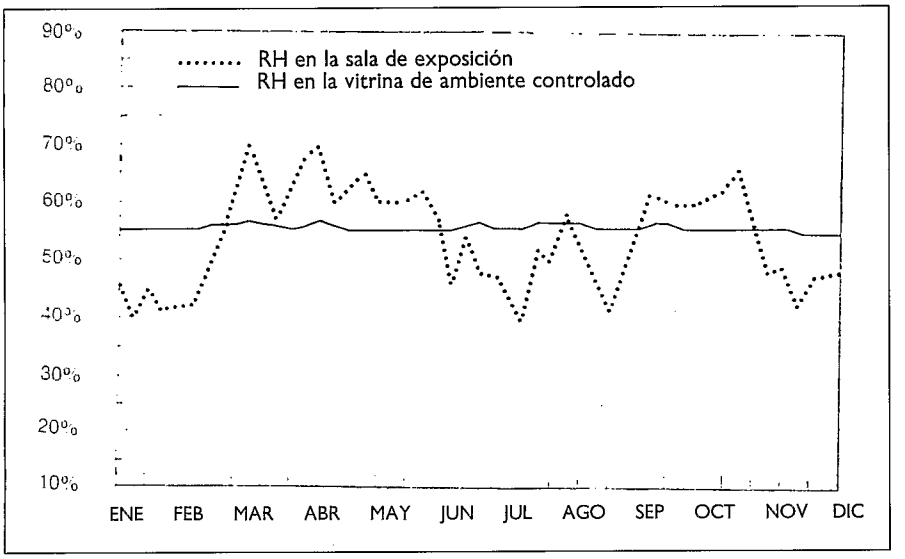


FIG. 2. Prueba empírica en Lugano, 1989 (Emil Bosshard).

humedad relativa dentro de la vitrina? Para determinarlo se realizaron dos pruebas. Una fue empírica y consistió en medir y registrar, durante dos años, una vez por semana, el comportamiento de una vitrina en una sala no acondicionada. Mientras que la HR en la sala fluctuó el 30%, la HR dentro de la vitrina varió solamente el 2%.

Paralelamente, Mervin Richard, de la National Gallery of Art en Washington, llevó a cabo en 1988-1989 otra serie de pruebas, en condiciones de laboratorio aceleradas. Calculó un promedio de vida de dos años para estas cajas y trabajó a partir de la hipótesis de que si una vitrina con una HR de 50% estaba expuesta de manera continua a un entorno con una HR de sólo el 30%, la HR dentro de la caja disminuiría a 40% en un periodo de aproximadamente dos años. En las cajas descritas en este artículo, el volumen de silicagel constituye aproximadamente el 25% del volumen del aire. El resultado es una sobrecapacidad intencional, un "exceso" evidente. Esto garantiza una rápida nivelación de la fluctuación de la humedad relativa, incluso aunque se produzca un cambio súbito de temperatura. En estas pruebas en una cámara ambiental, Mervin Richard observó que un cambio de temperatura de 10°C modifica la humedad relativa de la caja solamente el 2%.[7]

Eliminación de cambios súbitos y pronunciados

Los resultados obtenidos mediante las pruebas mencionadas muestran que este tipo de vitrina puede garantizar condiciones ambientales controladas y estables (con respecto a la humedad pero no a la temperatura) durante *muchos años*, sin ningún mantenimiento. Si bien la humedad relativa dentro de la caja tenderá sin duda a adoptar los valores de la humedad ambiente, este proceso será muy lento. Estas vitrinas aislantes permitirán proteger con gran eficacia, en particular, los cuadros expuestos en salas que en invierno tienen una humedad ambiente demasiado baja y en verano demasiado alta. La vitrina equilibrará sus propios valores medios para adaptarlos a la humedad relativa media de la sala. De este modo, se elimina casi por completo el peligro de cambios importantes y súbitos de la humedad relativa dentro de la caja, que perjudican al cuadro. ■

Notas

1. Véase: G. Thomson, *The Museum Environment*, Londres, 1978-1986; *Museum*, UNESCO, París, n.° 146, 1985; G. Ognibeni, *Ausstellungen im Museum und anderswo*, Munich, 1988.
2. T. Padfield, "The Control of Humidity and Air Pollution in Show Cases and Picture Frames", *Studies in Conservation*, II, 1966, p. 8-30; N. Stolow, *Controlled Environments for Works of Art in Transit*, Londres, 1966; G. Thomson, "Stabilisation of RH in Exhibition Cases: Hygrometric Half-Life", *Studies in Conservation*, 22, 1977, p. 85-102.
3. F. Schweizer y A. Rinuy, "Zur Mikroklimatisierung zweier Vitrinen mit Ikonen für eine temporäre Ausstellung", *Maltechnik-Restauro*, 4, 1980, p. 239-243; F. Schweizer, "Stabilisation of RH in Exhibition Cases: An Experimental Approach", Conferencia de Copenhague del ICOM, 1984, p. 17, 50-53 y 84.
4. A. Rothe y B. Metro, "Climate-Controlled Show Cases for Paintings", *Museum*, París, n.° 147, 1985, p. 89-91.
5. Puede solicitarse la dirección del fabricante a la redacción de *Museum*.
6. Producido por Fuji-Davison Chemical Ltd.
7. Estos resultados de pruebas varían según el tamaño de la vitrina y la gama de temperaturas. Todas las pruebas se realizaron con vitrinas vacías. Es posible que los resultados sean aún más exactos si las vitrinas contienen cuadros.

La higrometría y el temperamento del clavicémbalo

Jacques Deferne

Los instrumentos de música son muy sensibles a los cambios de humor de Doña HR (humedad relativa). Esto lo sabe bien Jacques Deferne, doctor en ciencias de la Universidad de Ginebra y clavicembalista. Conservador del Departamento de Mineralogía del Museo de Historia Natural de Ginebra y presidente de la Asociación del Centro de Música Antigua de esa ciudad, su amistad con los fabricantes de clavicémbalos lo ha llevado a profundizar en los problemas relacionados con la higrometría.

"No necesito un humidificador para mi clavicémbalo porque vivo a orillas del Lago Lemán y todas las mañanas, durante el invierno, abro la ventana de par en par un cuarto de hora. Esto es suficiente".

¡Pobre clavicémbalo! Corre el grave peligro de que se agriete su tabla de armonía, se desajuste su mecanismo y se alteren sus voces tan sólo unas horas después de haber sido afinado. El razonamiento anterior muestra lo mal que se comprende la noción de humedad relativa, un concepto menos perceptible que el de temperatura, y se debe a que la graduación que se lee en un higrómetro no tiene nada en común con la que figura en un termómetro.

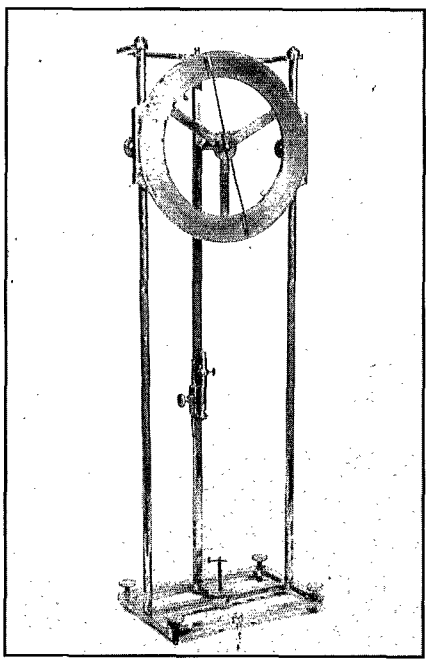
Algo de higrometría

El aire puede absorber una determinada cantidad de agua, que varía según la temperatura del aire. La cantidad máxima, que corresponde al grado de saturación, se señala en el higrómetro con la cifra cien. Con todo, es raro que el aire ambiente esté saturado. Si contiene sólo la mitad de la capacidad de absorción, el higrómetro indicará 50% de humedad. Esto es lo que se denomina *humedad relativa* (HR) o *grado higrométrico*, que es indispensable medir para la buena conservación de numerosos objetos, entre otros nuestro pobre clavicémbalo.

El primero que estudió la higrometría y definió la unidad de medida fue el ginebrino H. B. Saussure. Basándose en la propiedad que tiene el cabello de alargarse 2,5% cuando el grado higrométrico pasa de 0 a 100%, construyó un aparato muy sencillo: el higrómetro de cabello. Como la lectura se realiza mediante la comparación con un patrón, su precisión deja algo que desear pero dado su bajo coste se sigue empleando con mucha frecuencia en la actualidad.

Hoy en día encontramos en el mercado aparatos mucho más precisos que se basan en la variación de la constante dieléctrica de la alúmina o en la resistencia eléctrica de una sal sensible a la humedad ambiente. Un dial digitalizado indica simultáneamente la temperatura, el grado de humedad y la temperatura del punto de condensación.[1] El margen de error en estos casos es de 0,1% para la temperatura y de 1% para la humedad relativa. Son aparatos costosos que satisfacen sobre todo las exigencias profesionales de la climatización.

Las matemáticas han permitido establecer un diagrama que tiene en cuenta las tres magnitudes variables de la higrometría, *cantidad absoluta de agua en el aire*, *temperatura* y *humedad relativa*, que son interdependientes. A partir de



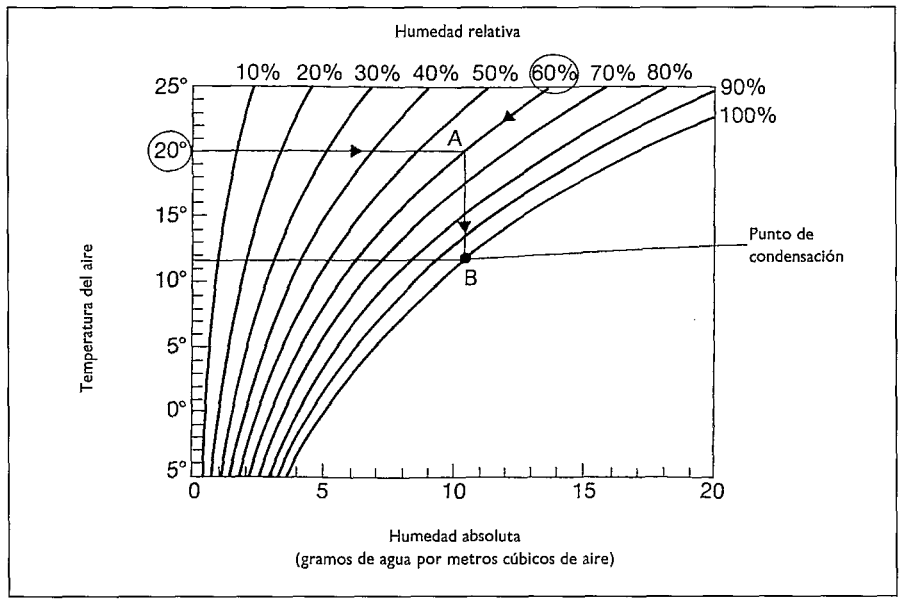
Higrómetro de cabello, modelo de laboratorio inventado por H. B. de Saussure y construido por Jacques Paul en Ginebra hacia 1780. (Museo de Historia de las Ciencias, Ginebra).

Ilustraciones por cortesía del autor

dicho diagrama se puede encontrar una de las tres variables si se conocen las otras dos, así como resolver problemas, por ejemplo, establecer la cantidad de agua que es preciso evaporar en un lugar determinado para mantener el grado higrométrico óptimo comprendido entre 45% y 65%, ya que el punto ideal se sitúa alrededor del 55%.

Utilización del diagrama

Un ejemplo nos permitirá comprender la utilización del diagrama para resolver un problema como el siguiente: ¿Qué cantidad de agua habrá que evaporar en una sala de museo cuya temperatura es de 20°C, para mantener un grado higrométrico del 60%, si la temperatura del aire exterior es de 5°C con una humedad relativa del 80%, y el volumen de la sala es de noventa metros cúbicos?



Según este diagrama, vemos que si el aire exterior está a 5°C y tiene una humedad relativa del 80%, contendrá cinco gramos y medio de agua por metro cúbico. Para que ese aire, una vez calentado a 20°C, mantenga un grado higrométrico del 60%, deberá contener diez gramos y medio de agua por metro cúbico. Para esto, habrá que agregar cinco gramos de agua por metro cúbico o sea cuatrocientos gramos para los noventa metros cúbicos del salón. Sin embargo, si se tienen en cuenta los cinco o seis cambios completos (en veinticuatro horas) del aire de la sala por difusión con las piezas aledañas y el exterior, habrá que añadir entre dos y tres litros de agua cada veinticuatro horas.

Las observaciones climatológicas que se han efectuado en la zona templada muestran que la cantidad absoluta de agua en el aire varía muy lentamente durante el año, pasando de tres gramos y medio de agua por metro cúbico de aire en enero, a once gramos por metro cúbico en agosto. Esto implica que, si se quiere mantener un grado higrométrico conveniente, será preciso humedecer artificialmente las habitaciones de noviembre a mayo. En cambio, en un mismo día, sobre todo en verano, la variación de la temperatura exterior entre el alba y la tarde conlleva una diferencia importante del grado higrométrico. Por fortuna, las variaciones de temperatura son menos importantes en las habitaciones y el grado higrométrico más estable.

¿Cuáles son las consecuencias de todo esto para nuestro pobre clavicém-

balo? Cuando la madera está verde contiene una gran cantidad de agua, a menudo más de la mitad de su peso. Esta cantidad se expresa igualmente en porcentajes: relación del peso del agua contenida en la madera, con su peso cuando está totalmente seca (estado que no puede obtenerse en laboratatorio y sólo es estable en una atmósfera absolutamente seca). Al secarse la madera, el agua se evapora. Este fenómeno se produce si el aire ambiente es más seco que la madera. El periodo de secado dura por lo general algunos años hasta que se llega a un punto de equilibrio en que el aire y la madera alcanzan el mismo grado de humedad. Si el aire ambiente se vuelve más húmedo, la madera recupera un poco de agua; si se vuelve seco, pierde. Como un secante, la madera absorbe agua del aire ambiente o se la restituye en función del grado higrométrico del aire; se dice que la madera "trabaja".

El cuadro siguiente muestra el contenido de agua de la madera en función del grado higrométrico del aire y permite evaluar las variaciones de longitud y anchura de la tabla de armonía de un clavicémbalo.

Humedad relativa del aire (%)	0	25	30	40	50	60	70	80	90	100
Contenido de agua de la madera (%)	0	5	6	7	9	11	13	16	20	28

La principal consecuencia de la variación de la humedad de la madera es la contracción o la expansión. Su contracción se manifiesta de manera muy diferente según se ejerza en sentido longitudinal (paralelamente a la vena) o en sentido radial (perpendicularmente a la vena). La expansión o la contracción por cada grado de humedad relativa corresponde más o menos a:

- 0,02 a 0,03% perpendicularmente a las venas de la madera;
- 0,002 a 0,005%, en el sentido de las venas.

Tomemos el caso de una tabla de armonía de clavicémbalo. Las venas de la madera están dispuestas, por lo general, paralelamente a las cuerdas. Las dimensiones aproximadas de dicha tabla son las siguientes:

- largo: ciento setenta centímetros (en el sentido de las venas);
- ancho: cien centímetros.

Si la humedad relativa pasa del 30% (muy seco) al 80% (muy húmedo), la variación de longitud y anchura de esa tabla será la siguiente:

- largo: 0,00002 x 50 x 170 cm = 0,17 cm (o 1,7 mm);
- ancho: 0,0002 x 50 x 100 cm = 1 cm.

Es impresionante ver que un cambio considerable del grado higrométrico puede hacer variar la anchura de una tabla de armonía de clavicémbalo en un centímetro y su longitud entre dos y tres milímetros. Este ejemplo permite comprender la importancia de mantener los objetos de madera, en este caso los instrumentos musicales, a una humedad lo más constante posible.

La humedad excesiva puede causar daños graves: piezas mecánicas que quedan bloqueadas, expansión de la tabla de armonía, que produce su alabeo. Por el contrario, una sequedad excesiva provoca la aparición de fisuras en la tabla de armonía, con lo que se modifica la gama sonora del instrumento.

Ahora bien, ¿cómo podemos mantener nuestro clavicémbalo en una atmósfera con un grado higrométrico lo más constante posible? Para esto existen los humidificadores.

Los humificadores

Los humificadores son aparatos difusores de agua. La evaporación consume una cantidad apreciable de energía; se requieren setecientos cincuenta watios para producir un kilo de vapor. Esta energía puede ser suministrada por una resistencia eléctrica o por el aire ambiente, enfriándolo ligeramente (el calor es una forma de energía). Se fabrican humificadores de distintos tamaños según el volumen de los locales que se van a humedecer. Se distinguen tres tipos de humidificadores, que difieren entre sí según el modo en que se transfiere el agua al aire:

A. El vaporizador. El agua se vaporiza sobre una pieza de caldeo o entre dos electrodos; el vapor que se difunde sale caliente. La energía necesaria para la evaporación se toma de la red eléctrica; hace falta una potencia eléctrica de unos quinientos watios mientras el aparato está en marcha. El inconveniente de este tipo de aparato es el riesgo de que se produzca un cortocircuito o se quemen los niños. Su principal ventaja, en cambio, reside en el hecho de que es completamente silencioso.

B. El pulverizador. Un sistema de pulsación pulveriza gotitas ultrafinas en el aire. También en este caso el aire ambiente facilita la energía necesaria para la evaporación, por lo cual se enfría ligeramente. El consumo eléctrico es bajo. Este aparato requiere, sin embargo, un sistema de desmineralización del agua para evitar que en los muebles se formen depósitos calcáreos.

C. El evaporador. Un ventilador proyecta el aire ambiente a través de una cortina permeable (pleita, secante) que se mantiene mojada. El consumo eléctrico es bajo, unos 20 watios. La energía necesaria para la evaporación del agua se toma del aire mismo, que vuelve a salir algo más frío de lo que entró. Este tipo de humidificador enfría ligeramente el local en el que funciona.

Estos aparatos están dotados de un depósito de agua con indicador de nivel, que es preciso llenar periódicamente. Algunos modelos están conectados a la red de abastecimiento, con lo que se evita el tener que llenarlos. Otros, que se comercializan con el nombre de "purificadores", eliminan el

Transporte de instrumentos musicales

El tema de este artículo reviste particular importancia para el transporte de instrumentos musicales. Se han de tener ciertas precauciones:

- No dejar nunca un instrumento en un vehículo estacionado al sol.
- Durante el trayecto, mantener el instrumento en un estuche u otro embalaje que sea lo más hermético posible, o bien envolverlo en una funda de protección si se trata, por ejemplo, de un clavicémbalo. Este es un imperativo en el transporte aéreo, ya que debido a la frecuente renovación del aire y a la gran diferencia de temperatura entre el exterior y el interior, es imposible garantizar una humedad suficiente y el grado higrométrico varía entre 15% y 35%.

polvo del aire y a veces incluso lo hacen pasar por un filtro de carbón activado. Este recurso es muy adecuado en las ciudades de hoy, con frecuencia muy contaminadas y llenas de polvo.

En los humidificadores de tipo A y B, el rendimiento no está sujeto al grado higrométrico del aire ambiente; funcionan mientras están conectados. Para obtener una humedad constante, es imprescindible que estén dotados de un higrostato, pequeño aparato que pone en marcha el humidificador cuando la humedad es insuficiente, y que lo detiene cuando alcanza el grado deseado. Este accesorio, que puede estar incorporado al humidificador o colocado exteriormente, es indispensable sobre todo en los sistemas de calefacción programables que producen temperaturas diferentes durante el día y la noche, lo que hace variar el grado de humedad relativa.

Los evaporadores de tipo C, en cambio, tienen un rendimiento que depende directamente de la humedad ambiente: si el aire es seco, el rendimiento es máximo; si el aire es húmedo, el rendimiento disminuye, llegando prácticamente a cero al haber un 60% de humedad. Así pues, no necesitan higrostato y mantienen automáticamente un grado de humedad cercano al 60%, en la medida en que su potencia corresponda al volumen de aire que es preciso humedecer.

Todos estos aparatos exigen un cierto mantenimiento, ya que la evaporación hace que se concentren residuos calcáreos en el depósito y las diversas piezas.

La selección de un humidificador

La elección del tipo de aparato dependerá de la fuente de energía con que se va a evaporar el agua: la red eléctrica (tipo A) o una ligera disminución de la temperatura del local (tipo B y C)

Si se escoge un *pulverizador*, es preciso cerciorarse de que el sistema de desmineralización del agua es realmente eficaz. Con base en la ficha técnica, hay que verificar la capacidad de evaporación, que se expresa generalmente en litros o fracciones de litro por hora, y comprobar igualmente si la capacidad del aparato corresponde al volumen de los locales que se desea humidificar. Por último, hay que asegurarse de que el depósito sea fácil de llenar y lo suficientemente grande como para que el humidificador funcione por lo menos cuarenta y ocho horas sin necesidad de realimentarlo.

Si se escoge un humidificador de tipo A o B, deberá estar dotado de un higrostato incorporado; de lo contrario, será necesario instalar uno exterior. El nivel de ruido del aparato debe ser aceptable: un sonido demasiado perceptible se vuelve rápidamente insoportable.

Si se trata de un purificador de aire, hay que cerciorarse de que su función de purificación responde a los criterios enunciados. En caso de duda, se debe consultar a un especialista o ponerse en contacto con el servicio técnico de una firma que fabrique ese tipo de aparatos.

¿Precauciones fastidiosas y superfluas? En absoluto. ¡Es el precio de un clavicémbalo bien temperado!

El presente artículo es un resumen de un estudio más completo que puede solicitarse al autor en la siguiente dirección: Museum de Genève, B.P. 434, CH-1211 Ginebra 6. ■

Nota

1. El punto de condensación es la temperatura a la cual la humedad relativa alcanza 100%. En ese momento el agua se condensa sobre los objetos cuya temperatura es igual o inferior a dicho punto.

Nuevo sistema de documentación en un museo de Rotterdam

Alma Ruempol

Aunque sea de excelente calidad, una colección museográfica no puede ser plenamente apreciada si no va acompañada de un sistema de documentación adecuado. En el Museo Boymans-van Beuningen de Rotterdam, un sistema de documentación innovador utiliza recursos no explotados hasta ahora para facilitar el acceso a su colección de objetos de la era preindustrial. Se presenta a continuación el sistema que utiliza uno de sus diseñadores, Alma Ruempol, quien, junto con su colega Alexandra van Dongen, lo aplicó al escribir un libro de próxima aparición, Pre-industrial Utensils, 1150-1800, *Amsterdam, 1991 (en neerlandés/inglés, precio: 80 florines neerlandeses). Alma Ruempol obtuvo en 1966 un diploma de Historia del Arte en la Universidad de Leiden y es en la actualidad conservadora de esa colección en el Museo de Rotterdam.*

En 1983 empecé a trabajar en el Museo Boymans-van Beuningen de Rotterdam en calidad de conservadora de objetos de la era preindustrial. El museo, que goza de fama internacional por su espléndida colección de pinturas, dibujos, grabados y objetos de arte, modernos y decorativos, había adquirido poco antes la colección arqueológica Van Beuningen-de Vriese. Esa colección está integrada por unos diez mil objetos de los siglos XII al XVIII, sobre todo del siglo XVI, e incluye muchos utensilios domésticos utilizados en los Países Bajos para la cocina y la alimentación. Se trata sobre todo de objetos hechos de materiales que no se descomponen al permanecer enterrados: cerámica, algunos metales, vidrio, madera, cuero y hueso, provenientes en la mayoría de los casos de excavaciones arqueológicas. Teniendo en cuenta que no sólo suministran mucha información sobre la vida del pasado, sino que también inspiran el diseño de objetos cotidianos contemporáneos, constituyen el complemento adecuado para un museo de arte.

En 1981, un comité de expertos (uno de cuyos integrantes es el actual director del museo) preparó un informe sobre la colección Van Beuningen-de Vriese, destacó la importancia de la misma y sentó las bases de la actual posición del museo al respecto: se trata de una colección única en su género, en especial por abarcar un largo periodo. Junto con una renombrada colección de arte decorativo, permite descubrir las relaciones existentes a lo largo de los siglos entre el objeto de arte, el objeto de lujo y el utensilio común. En combinación con pinturas, dibujos y grabados ilustra, además, cómo y en qué ocasiones se usaba el objeto, al igual que las modalidades de producción, comercio y transporte. En la evolución de un objeto, desde la Edad Media hasta el presente, pueden observarse interesantes correspondencias entre las formas, la decoración y, en algunos casos, los materiales. Ya se trate de utensilios de cocina, jarras, cucharas, cuchillos, o incluso de peines u orinales, los objetos utilizados por nuestros antepasados en su vida cotidiana constituyen un factor concreto y permanente que sigue teniendo importancia en nuestra sociedad. La modificación de un utensilio refleja cambios sociales, técnicos o económicos. Por último, el grado de desarrollo y refinamiento de un objeto nos proporciona información sobre la vida cotidiana del pasado.

Información, referencias, ilustraciones

Hasta que llegué al museo me había ocupado, en mi calidad de historiadora del arte, de las artes decorativas, la pintura, el dibujo y el grabado de los siglos XVII, XVIII y XIX. En mis nuevas funciones relacionadas con objetos arqueológicos, caí muy pronto en la cuenta de que sabíamos muy poco de las relaciones entre la forma, la función y el uso de los objetos; tampoco poseíamos mucha información de los métodos de producción, o de la relación del usuario con el objeto. Los documentos gráficos y escritos suministran informaciones fragmentarias sobre los objetos vinculados a actividades elementales como son el comer o el dormir. Las informaciones más fidedignas proceden a veces de un detalle o una frase casual. Para constituir un sistema de documentación



Ejemplo del sistema de documentación Boymans-van Beuningen. El hijo pródigo, grabado de Petrus Iselburgh (1568-1630). El grabado está clasificado bajo los siguientes epígrafes: jarra, bandeja, copa, flauta, candelero, candelabro, cuchillo, plato, tenedor.

apropiado, pareció conveniente recopilar datos provenientes de distintas disciplinas (arqueología, historia del arte, geografía, archivística, lingüística) de manera que pudiesen consultarse de forma permanente y fuesen de fácil acceso.

Teniendo presente estas consideraciones, el documentalista científico G. J. Koot y yo comenzamos a reunir datos. Procuramos hacer justicia a las colecciones del museo y, en especial, a la de utensilios de la era preindustrial. Aplicamos un método práctico y explícito con el fin de suministrar la mayor cantidad posible de información pertinente con datos fácilmente comprensibles e ilustrados, que el personal del museo tuviera a su alcance al preparar catálogos y exposiciones temporales o permanentes. Las exposiciones y publicaciones de los museos se preparan muchas veces utilizando información obtenida especialmente para ellas; con nuestro sistema, el personal del museo y los estudiantes pueden obtener datos sistemáticamente.

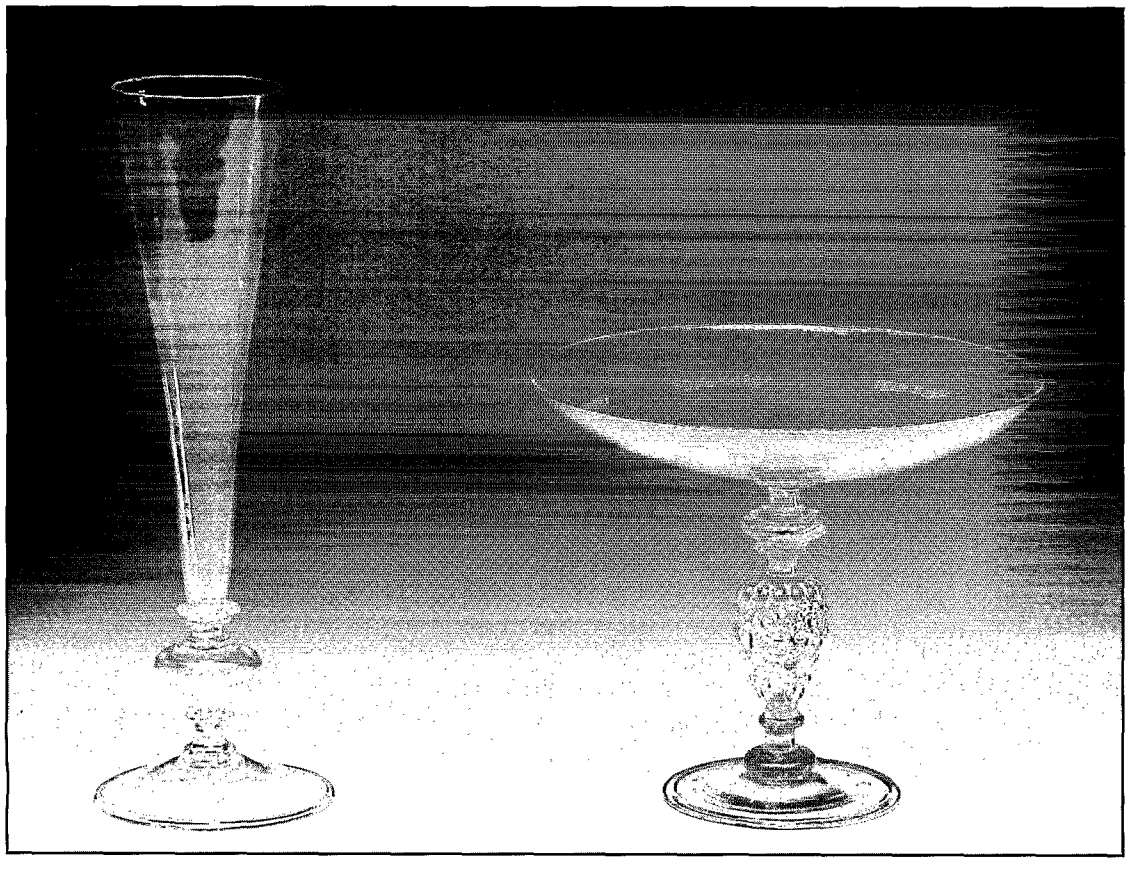
Se llegó así a establecer en 1989 el Sistema de Documentación Boymans-van Beuningen sobre Utensilios de la Era Preindustrial, basado en tres tipos de información:

1. *Información sobre los objetos en sí mismos.* Comprende los datos que suelen figurar en las fichas del inventario: material, dimensiones del objeto, procedencia, referencias bibliográficas, etc. Para dar una idea de la variedad de nuestra colección, citaré tan sólo los objetos que se indican como "recipientes de cerámica": ollas abombadas, ollas de tres patas con una o dos asas, vasijas de cuello estrecho con dos asas, jarras con o sin pico, potes de pomada,

apagadores, coladores, floreros y alcancías. Sobre la base de las formas variadas de los objetos, se examina la relación entre la forma, el material y su función. Es evidente que en el pasado los objetos se utilizaban para un mayor número de funciones que en la actualidad.

2. *Referencias halladas en los archivos y documentos escritos.* Desde 1984 las investigaciones se han centrado en los documentos impresos y manuscritos del periodo correspondiente a los objetos. Comenzamos con el siglo XVI, al que pertenece la mayor parte de la colección, y utilizamos nuestros hallazgos como punto de partida para buscar otras referencias. Los objetos de la colección y las exposiciones propuestas nos sugerían diversos temas: la comida y la bebida, los libros de cocina, "la tierra de leche y miel", los manuales de urbanidad, las crónicas de viaje y peregrinaciones, el ensaye de los metales, las leyes y reglamentos, los enseres domésticos, la cubertería, las lámparas, la calefacción, la cerámica y su industria. La documentación ha sido ordenada cronológicamente por temas. Además de las citas en neerlandés, hemos empezado a recoger frases de extranjeros relativas a objetos o costumbres curiosas de los Países Bajos.

Los textos del siglo XVI nos permitieron observar que los nombres de los objetos han cambiado. Ello nos llevó a efectuar una investigación etimológica para rastrear su evolución. Esta investigación tendrá que llegar hasta el siglo XIX, cuando la industrialización provocó la desaparición de muchos objetos tradicionales y aun de sus nombres. En algunos casos, la palabra se siguió usando para designar un objeto cuya forma y composición habían variado en función de las modificaciones técnicas. Por ejemplo, en el siglo XVI, una fuente para hornear (*braetpan*) estaba hecha de loza y tenía tres patas; nuestra fuente actual, metálica y sin patas, lleva el mismo nombre (*braadpan*).



"Flauta" neerlandesa y copa italiana de principios del siglo XVII.

Fotos cortesía del Museo Boymans-van Beuningen

3. *Ilustraciones.* Los grabados, dibujos y pinturas proporcionan muchísima información sobre la utilización de los objetos; por tal motivo, se documentan también las obras de arte pertinentes de las colecciones del Museo Boymans-van Beuningen. Comenzamos con los grabados de la cultura neerlandesa anterior a 1800 haciendo hincapié, aquí también, en los siglos XVI y XVII. Se fotografían íntegramente todos los grabados donde figuran utensilios, y luego se efectúan tomas parciales de los objetos. Las fotografías generales se clasifican por orden alfabético del nombre del artista y las ampliaciones de detalle, por el nombre del objeto. En la actualidad, el sistema de documentación así establecido comprende unos dos mil quinientos grabados y tomas de detalle en referencia cruzada. Se dispone a veces de docenas de imágenes de cada tipo de objeto con ligeras diferencias. Las fechas de nacimiento y muerte del artista permiten datar el objeto representado. Cuando un grabado está basado en una obra pictórica precedente, se toma como referencia la fecha de nacimiento del artista original, a menos que algunos detalles del utensilio hayan sido actualizados, como a veces ocurre. Por otra parte, nada impide pensar que el artista haya representado un objeto diseñado hace ya algún tiempo. Todo esto indica la necesidad de no atribuir fechas a la ligera.

En el sistema de documentación han sido incluidas ya las pinturas de la colección Boymans-van Beuningen; el mismo método se aplicará ahora a los dibujos. En la colección del Museo no figura material ilustrativo de utensilios de los siglos XII, XIII y XIV; en este caso, nuestra fuente de información primaria son los libros de miniaturas de otras colecciones neerlandesas, a los que se aplica el método antes descrito.

Acceso a la información

La combinación de las diversas secciones del Sistema de Documentación Boymans-van Beuningen sobre Utensilios de la Era Preindustrial permite obtener los datos siguientes: *a*) descripción del objeto, datos de la ficha de inventario y referencias bibliográficas pertinentes; *b*) ilustraciones de un objeto a lo largo de la historia; *c*) evolución de la forma de cada tipo de objeto a través de los tiempos, en relación con su utilización; *d*) función del objeto a lo largo de la historia; *e*) etimología del nombre del objeto; y *f*) citas tomadas del periodo en que se utilizaba el objeto.

Gracias a este sistema, el Museo cuenta con una base para organizar la colección de estudio público. El sistema de fotografías proporciona información visual sobre los objetos que resulta de gran utilidad práctica al preparar las exposiciones. El sistema puede ser ampliado según se requiera y ha ofrecido ya valiosas oportunidades y perspectivas a colegas del museo y de fuera de él. En determinadas condiciones, jurídicamente establecidas, el sistema de documentación será accesible a los profesionales y al público interesado.

Con tal fin el museo ha adquirido computadoras para automatizar algunas secciones del sistema. La informática se aplica en todos los casos en que resulta conveniente. Por ejemplo, ya es posible consultar con facilidad las fichas del inventario y la documentación fotográfica de los grabados. En el futuro, se llegará a disponer de un sistema completamente automatizado en el que, por ejemplo, bastará con apretar un botón para obtener toda la información disponible sobre una cacerola. Los museos etnográficos y las colecciones de instrumentos pueden organizar sus datos en forma similar y contar así con un sistema de información de acceso permanente. ■

Satisfacer una necesidad: Cómo preparar una guía para las familias

Vasundhara Prabhu

En el n.° 169 de la revista Museum publicamos un cuento titulado "El problema de Roberto con los museos", en el que se describía la turbulenta reacción de un muchacho al que llevaban con frecuencia a los museos. Observando por su parte que las visitas familiares no siempre consiguen los resultados previstos, el Museo de Arte Contemporáneo (MOCA) de Los Angeles, California, decidió editar una guía de sus colecciones destinada a las familias. En este artículo, el primer director de Enseñanza del MOCA (educado en la India, Australia y los Estados Unidos) nos cuenta la historia y añade algunas sugerencias para quienes deseen seguir su ejemplo. El autor trabajó en el Museo de Niños de Boston y en el Museo de Arte Herbert F. Johnson de la Universidad de Cornell, antes de trasladarse a Los Angeles.

En octubre de 1989, el Museo de Arte Contemporáneo ofreció por primera vez a los visitantes una publicación gratuita titulada *Together at MOCA: A Guide for Families* (Juntos en el Moca: Una guía para las familias). Los objetivos de esta guía eran los de introducir al lector en el arte contemporáneo y ayudarlo a observar, pensar y expresar su punto de vista sobre las obras que se exponen en las salas del museo, para lo cual se han hecho ediciones en los cinco idiomas más hablados en Los Angeles. Esta iniciativa no ha sido la única de este tipo, por lo que cabe preguntarse a qué se debe que los museos estadounidenses publiquen cada vez más guías familiares como ésta. ¿Quién las escribe? ¿Quién las usa en realidad? ¿Son útiles? ¿Quién subvenciona estas publicaciones? ¿Y, por último, ¿qué beneficio saca el museo de ellas? Por si acaso los lectores de *Museum* están pensando en publicar una guía de este tipo, he aquí el fruto de nuestra experiencia, que quizás sea de utilidad.

Observar y consultar

Lo primero que debe hacerse es observar al público. En el MOCA, por ejemplo, nos sorprendió mucho comprobar la cantidad de familias que visitaban el museo. Vimos también cómo los padres dedicaban gran parte de sus esfuerzos a inculcar en sus hijos el interés por las obras de arte expuestas, o bien en vigilar que se comportasen correctamente, empeños ambos que, al parecer, fatigaban a todos los implicados.

Para comprender las motivaciones, bueno es conversar con el público si existe la posibilidad. Por ejemplo, nosotros mismos pudimos comprobar que muchos de nuestros visitantes hablaban otros idiomas y que, aunque un gran número de ellos hablaba inglés, no siempre lo leía bien. Preguntamos a algunos si les sería de utilidad que los rótulos y las guías de las diversas salas estuviesen escritos en su idioma. Respondieron afirmativamente, por lo que nos pusimos en contacto con representantes del municipio y del condado, quienes nos proporcionaron información sobre la composición demográfica de Los Angeles. Esto nos sirvió para seleccionar los idiomas en que íbamos a editar la guía proyectada.

También puede resultar de gran ayuda consultar a la dirección y el personal del museo o de otros museos. Nosotros hicimos una encuesta en la que preguntamos a los miembros de la dirección del MOCA cuál era su nivel de conocimientos y de satisfacción con respecto al arte contemporáneo. Curiosamente, muchos de ellos respondieron que sus conocimientos eran escasos pero su interés considerable. Independientemente del nivel de sus conocimientos, todos coincidieron en pedir publicaciones que les ayudaran a entender el arte contemporáneo. Por otro lado, se pidió al personal del mostrador de información que anotasen las preguntas que hacía el público acerca del museo y del arte contemporáneo, preguntas que se utilizaron en la preparación de la guía. Nuestros colegas de otros museos de todo el país nos ayudaron mucho porporcionándonos ejemplares de sus propias guías. En ellas pudimos observar que el diseño adoptado era, en la mayoría de los casos, de trazo infantil, para que los niños pudiesen utilizarlas en las visitas que los grupos escolares hacen a los mu-

seos. Una vez publicada la guía, enviamos un ejemplar a cada uno de los museos que habían respondido a nuestra encuesta.

Cuando se sabe claramente que es necesario publicar una guía, el paso siguiente es obtener la financiación. Nosotros tuvimos la suerte de entrar en contacto con la Fundación Joseph Drown, que se mostró de inmediato dispuesta a patrocinar una publicación que ayudase a las familias a ver y entender el arte expuesto en el MOCA. La fundación apreció, además, el carácter práctico de la publicación proyectada. El MOCA propuso, y la fundación aceptó, que la guía se distribuyese gratuitamente. Tanto el diseñador como el impresor contribuyeron también a la realización del proyecto. Sin todas estas generosas contribuciones, la guía no se habría editado nunca y no sería tan atractiva.

¿Y qué tipo de obras deben figurar en la guía? Ese año había sido muy bueno para el MOCA en lo relativo a la adquisición de obras para sus colecciones permanentes, y nosotros queríamos compartir nuestra emoción con el público. Era evidente, pues, que la guía se centraría en la colección permanente. Seleccionamos obras representativas de la historia del arte contemporáneo, de los principales donantes, de las diversas técnicas artísticas y de artistas de ambos sexos, vivos o muertos. Elegimos también obras que se prestaban especialmente a la reproducción y artistas que fuesen a tener siempre algunas de sus obras expuestas. Por ejemplo, la obra incluida de Louise Nevelson *Sky Cathedral/Southern Mountain* quizás no se exponga de modo permanente, pero siempre expondremos una obra de esta artista.

El diseño

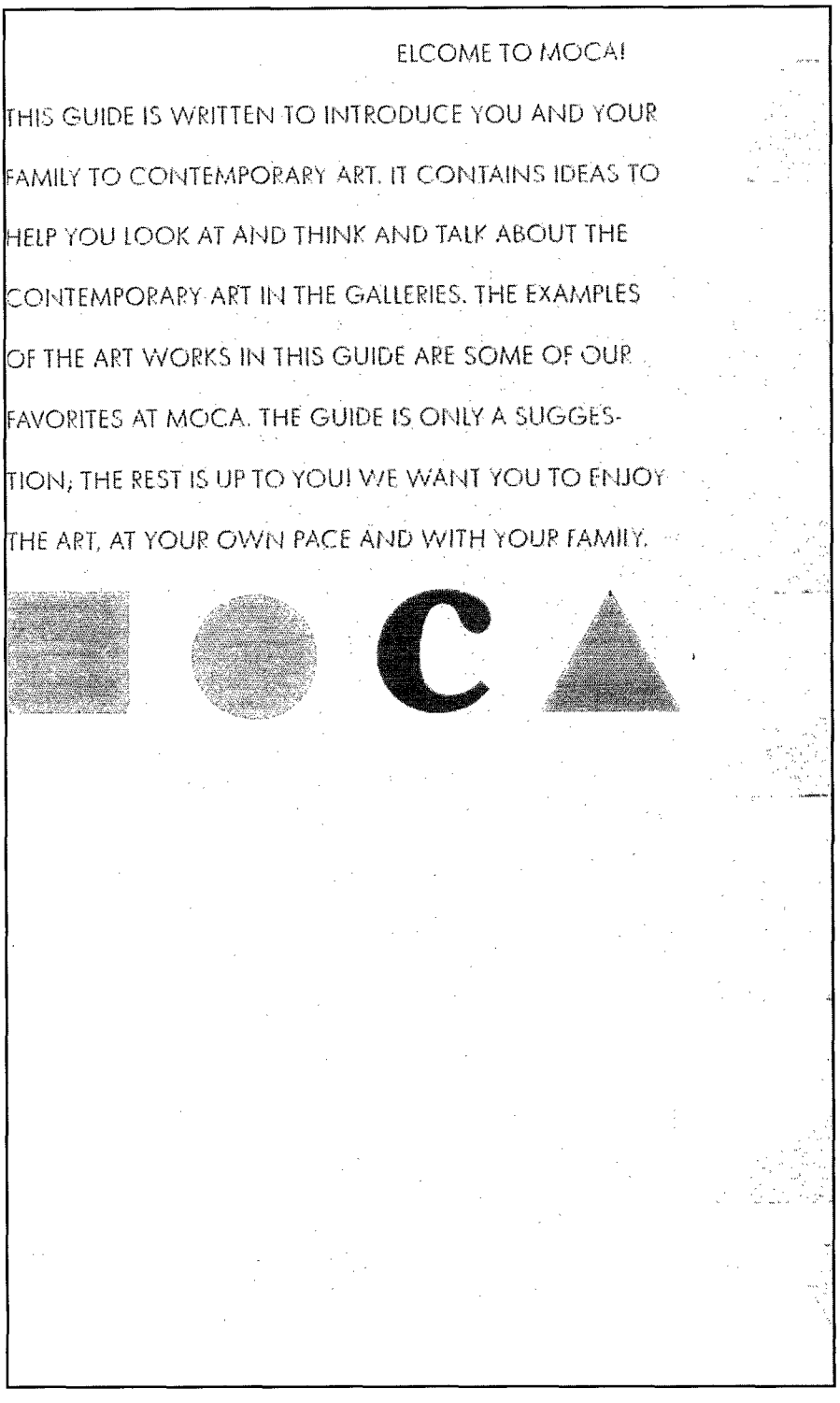
Hoy en día es imposible ignorar el diseño y la presentación de un producto. El aspecto de la guía era esencial para su éxito. Era importante conseguir que la publicación educativa del MOCA tuviera el mismo valor estético que sus catálogos de exposiciones. La guía debía ser un reflejo del MOCA y atraer por igual a grandes y chicos. Así pues, era fundamental encontrar a un diseñador sensible a la institución, a su público y a su contenido, y tuvimos la suerte de dar con Kit Hinrichs, de la firma Pentagram de San Francisco. A la hora de discutir el proyecto con el diseñador, las muestras del trabajo realizado por los colegas de otros museos nos sirvieron de gran ayuda para ilustrar las ideas y los gráficos que nos gustaban (o que no nos gustaban).

También tuvimos la suerte de encontrar educadores, artistas y administradores de las artes que nos tradujeron la guía. Se dedicó mucho tiempo y energía a discutir con ellos la intención y el tono de la guía. Discutimos también algunas de las cuestiones culturales relacionadas con el comportamiento de las familias en público y el modo en que se establece o no una interacción entre padres e hijos. El texto traducido debía exponer claramente la intención del museo tanto desde el punto de vista cultural como lingüístico. De común acuerdo con el diseñador determinamos el diseño que mejor se adaptaba a las traducciones. Nuestro último golpe de suerte fue encontrar un impresor con conocimientos de lenguas distintas del inglés.

Teniendo en cuenta que *Together at MOCA* fue nuestra primera publicación educativa destinada a los visitan-

tes, bien puede decirse que el proyecto era ambicioso. De hecho, el futuro de otras publicaciones educativas dependía de esta publicación. El Departamento de Educación realizó la investigación descrita anteriormente e incorporó la información obtenida a los objetivos de la publicación. El proyecto se concibió como un mensaje dirigido no sólo al público del MOCA sino también a su personal, mecenas y donantes. Este propósito nos ayudó a dividir la guía en sus distintos componentes, a saber:

1. Cómo ver una exposición. (Se explican los criterios de selección y colocación de las obras).
2. Por qué hay que leer los rótulos. (Se explica el contenido de los rótulos).
3. Consejos a los padres. (Se sugieren maneras de utilizar la guía en el museo).
4. Consejos a los niños. (De qué modo pueden los niños ayudar a la familia a contemplar las obras de arte).
5. Qué es el arte contemporáneo. (Se describen los temas clave del arte contemporáneo).
6. Reflexiones. (Al lector se le sugieren las preguntas que puede hacerse y que le ayudarán a contemplar algunas de las obras expuestas).
7. Información sobre los artistas. (Incluye fotografías de los artistas).
8. Terminología artística. (Se define la terminología).
9. De vuelta a casa. (Se proponen actividades que las familias pueden realizar de camino a casa, esa misma noche, al día siguiente, una



Fotos: MOCA / Estudios Berliner

semana después o el mes que sigue).

10. Evaluación personal. (Se pide a los lectores que evalúen la publicación).
11. Información sobre el museo. (Dirección, precio de entrada, horarios y números de teléfono para informarse de los programas o las exposiciones).

¿Una evaluación positiva? ¡Mire la papelera!

Muchos adultos preguntan si pueden coger la guía aunque no vayan con niños. (Sí pueden.) De hecho, la guía es utilizada tanto por los adultos solos como por los que van acompañados de niños. Observando a las familias, hemos comprobado que el promedio de obras de arte que comentan son tres (en la guía se reproducen y comentan diez obras). Se diría que "captan" la idea y la aplican a otras obras expuestas. Las guías no se devuelven y, para dar otra prueba de su aceptación, ¡no hemos encontrado ni una sola en las papeleras del museo!

Como es natural, hemos recibido críticas, que se podrían dividir en dos clases. En primer lugar, el público considera por lo general que la letra de imprenta es demasiado pequeña, lo que dificulta su lectura. En segundo lugar, los visitantes esperan que la guía se publique en *más* idiomas, y algunos se sienten incluso ofendidos si no encuentran una edición en su lengua. La explicación de que la selección de los idiomas está basada en estudios demográficos, y que nuestros fondos son limitados, no los satisface.

Por otro lado, nos ha decepcionado que no haya respondido más gente al cuestionario de evaluación personal. Con todo, en las respuestas recibidas se observa una tendencia curiosa: los lectores suelen pasar por alto las preguntas relativas a la *guía* y se refieren directamente a la *institución*. Sus comentarios pueden clasificarse en dos grupos. Por una parte, se quejan de los servicios públicos del MOCA, como, por ejemplo, el precio del aparcamiento o la ausencia de bancos en las galerías. Por otra parte, interpelan directamente a los conservadores del museo pidiéndoles que justifiquen su selección de las obras de arte o de su colocación. El tono de éstos últimos es, en general, el de personas a las que el arte intimida o confunde y, por consiguiente, se sienten agraviadas.

A pesar de estas reacciones (o faltas de reacción), la guía ha sido en general muy bien acogida. Nuestros colegas de otros museos se han declarado impresionados, tanto por la amplitud de su contenido como por su diseño. Los patronos y los donantes la han encontrado muy informativa y han apreciado su cuidada presentación. Por su parte, al público parece gustarle la guía, y le sorprende que sea gratuita. Las diferentes comunidades étnicas y lingüísticas nos han agradecido que hayamos editado la guía en sus idiomas.

Por último, no podemos subestimar la importancia que tienen los libros en nuestra cultura. Los libros nos recuerdan las circunstancias de nuestras vidas cuando los compramos. Los coleccionamos, los ordenamos en anaqueles, los mostramos en la mesa baja del salón. Con los libros todos podemos establecer una interacción, y es de esperar que, en el futuro, las conversaciones con el público pongan de relieve este aspecto de la guía.

La versión inglesa de la guía se agotó en cuatro meses y la española en seis, pero ya hemos recibido fondos para reimprimirla. Además, la guía ha sido adaptada con nuestro consentimiento, por otros museos de los Estados Unidos. En general, ha atraído mucha atención sobre el MOCA: a la gente le impresiona la colección permanente de que trata la guía, y los principios de la educación museística que la inspiran. En cuanto a su presentación, al público le sorprende gratamente el hecho de que una guía pueda tener un aspecto tan atractivo. Por último, como somos un pequeño departamento de educación, hemos podido comprobar que una publicación como *Together at MOCA: A Guide for Families* ha constituido una fructífera inversión de tiempo, esfuerzos y dinero. Ahora proyectamos publicar una serie de guías de este tipo y agradeceremos todos los comentarios que los lectores de *Museum* tengan a bien hacernos. ■

Nuestra dirección es:
Education Department
Museum of Contemporary Art
250 South Grand Avenue
Los Angeles, CA 90012,
Estados Unidos de América
Fax: (1) (213) 620-8674

Correo de los lectores

Estimado señor:

Me satisfizo mucho ver que el n.° 169 de Museum estaba dedicado al tema "Parques y jardines de las delicias", y he pensado que tal vez los lectores de su revista tengan interés en saber que la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza y sus Recursos (UICN) vuelve a publicar *Parks Magazine*, revista internacional dedicada a las zonas protegidas del mundo. Se publican tres números al año, cada uno dedicado a un tema específico. Por ejemplo, los números recientes estaban dedicados a "La gente y los parques", "La contaminación" y "El profesionalismo en la gestión de los parques". Las finalidades de la revista son las de demostrar la contribución que las zonas protegidas pueden aportar al desarrollo sostenido, mejorar la calidad de la gestión de las zonas protegidas, transmitir a los interesados informaciones sobre las zonas protegidas y promover la gestión profesional de las zonas protegidas. *Parks Magazine* tiene mil cuatrocientos suscriptores en todo el mundo, entre los que se cuentan casi todos los órganos gubernamentales que se ocupan de las zonas protegidas. Los pedidos de suscripción pueden dirigirse a:

Scientific and Technical Letters Ltd.,
PO Box 81, Northwood, Middlesex HA6 3DN,
Reino Unido;
o, sólo para los Estados Unidos de América, a:
Science Reviews Inc.,
707 Foulk Road, Suite 102,
Wilmington, DE 19803.

Los eventuales colaboradores deberán escribirme personalmente, antes de presentar ningún texto. Las cartas deberán dirigirse a:
Paul Goriup, Editor,
Parks Magazine, 36 Kingfisher Court, Hambridge Road,
Newbury RG 14 5SJ,
Reino Unido.

Señor director:

He leído con mucho interés el n.° 4 de 1990 de *Museum*, dedicado a las revistas museológicas. Soy una entusiasta lectora de la revista ya que estoy terminando mi bachillerato y más adelante quiero hacer una carrera relacionada con la museología o con la educación en un museo... Gracias por solicitar tan atentamente las opiniones e ideas de los lectores.

Cordialmente.

Sylvia Thyssen
Carrboro, Carolina del Norte
Estados Unidos de América

Boletín de suscripción

museum

Deseo suscribirme a *Museum* por un año.

☐ Edición en español ☐ Edición en francés

Precio de 4 números al año: 180 francos franceses.
Para obtener información sobre el precio de una suscripción en moneda nacional, le rogamos dirigirse al agente de ventas de las publicaciones de la UNESCO en su país (la lista de nuestros agentes se encuentra en el reverso).

Apellido y nombre

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

Dirección

Código Postal Ciudad País

Firma

Envíe Ud. este boletín de suscripción y el dinero,

- al agente de ventas de las publicaciones de la UNESCO en su país (todo cheque o giro postal en moneda nacional debe hacerse a la orden del agente respectivo);
- o a la UNESCO, Servicio de Suscripciones, 31 rue François Bonvin, 75015 París, Francia

  (los cheque deben girarse en francos franceses y a la orden de la UNESCO;

  los giros postales internacionales deben hacerse en francos franceses y a la orden de la UNESCO, Servicio de Suscripciones;

  los bonos UNESCO para la compra de libros deben cubrir el monto exacto de la suscripción).

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

En el próximo número . . .

En el número 174 de *Museum* se planteará esta pregunta: "Los Museos: ¿Qué límites?" Tema complejo pero de extrema importancia, razón por la cual la próxima Conferencia General trienal del Consejo Internacional de los Museos examinará el problema de la redefinición de las "fronteras" de las funciones y las actividades museísticas. Así, el número 174 de *Museum* constituirá una contribución a ICOM 92, que se organizará en la ciudad de Quebec en agosto y septiembre de este año.

¡Feliz lectura!

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

La *ILVS Review,* un nuevo medio internacional para el estudio del comportamiento de los visitantes de los museos y la eficacia de las exposiciones

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

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

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

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

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

Una nueva revista internacional: *Museum Development*

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

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

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

Agentes de venta de las publicaciones de la UNESCO

ANGOLA: Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.
ANTIGUA Y BARBUDA: National Commission of Antigua and Barbuda, c/o Ministry of Education, Church Street, ST JOHNS.
ANTILLAS NEERLANDESAS: Van Dorp-Eddine N.V., P.O. Box 300, WILLEMSTAD , Curaçao.
ARGENTINA: Librería "El Correo de la Unesco", EDILYR S.R.L., Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES.
BARBADOS: University of the West Indies Bookshop, Cave Hill Campus, P.O. Box 64, BRIDGETOWN.
BOLIVIA: Los Amigos del Libro, Mercado 1315, Casilla postal 4415, LA PAZ; Avenida de las Heroínas 3712, Casilla postal 450, COCHABAMBA.
BRASIL: Fundação Getúlio Vargas, Serviço del Publicações, Caixa postal 9.052-ZC-05, Praia de Botafago 188, RIO DE JANEIRO (RJ) 2000.
CABO VERDE: Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, PRAIA.
CUBA: Ediciones Cubanas, O'Reilly 407, LA HABANA.
CHILE: Editorial Universitaria S.A., Departamento de Importaciones, M. Luisa Santander 0447, Casilla postal 10220, SANTIAGO; Editorial "Andres Bello", Av. R. Lyon 946, Casilla postal 4256, SANTIAGO.
ECUADOR: Nueva Imagen, 12 de Octubre 959 y Roca, Edificio Mariano de Jesús, QUITO.
ESPAÑA: Mundi-Prensa Libros S.A., Apartado 1223, Castelló 37, 28001 MADRID; Ediciones Líber, Apartado 17, Magdalena 8, ONDÁRROA (Vizcaya); Librería de la Generalitat de Catalunya, Palau Moja, Rambla de los Estudios 118, 08002 BARCELONA; Librería Internacional AEDOS, Consejo de Ciento 391, 08009 BARCELONA.
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: UNIPUB, 4611-F Assembly Drive, LANHAM, MD 20706-4391; United Nations Bookshop, NEW YORK, NY 10017.
FILIPINAS: National Book Store Inc., 701 Rizal Avenue, MANILA. *Subagente:* International Book Center (Philippines), 5th Floor, Filipinas Life Building, Ayala Avenue, Makati, METRO MANILA.
FRANCIA: Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS; *y librerías universitarias importantes.*
GUATEMALA: Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3.ª avenida 10-29, zona 1, Apartado postal 2630, GUATEMALA.
GUINEA-BISSAU: Instituto Nacional do Livro e do Disco, Conselho Nacional da Cultura, Avenida Domingos Ramos n.º 10-A, B.P. 104, BISSAU.
HAITÍ: Librairie La Pléiade, 83, rue des Mirades, B.P. 116, PORT-AU-PRINCE.
HONDURAS: Librería Navarro, 2.ª avenida n.º 201, Comayagüela, TEGUCIGALPA.
JAMAICA: University of the West Indies Bookshop, Mona, KINGSTON 7.
MÉXICO: Librería "El Correo de la Unesco" S.A., Guanajuato n.º 72, Colonia Roma C.P. 06700, Delg. Cuauhtemoc, MÉXICO D.F.; Librería Secur, local 2, zona 2, CICOM, Apartado postal 422, 86000 VILLAHERMOSA, Tabasco.
MOZAMBIQUE: Instituto nacional do livro et do disco (INLD), Avenida 24 de Julho, n.º 1927, r/c, e 1921, 1.º andar, MAPUTO.
NICARAGUA: Librería de la Universidad Centroamericana, Apartado 69, MANAGUA.
PANAMÁ: Distribuidora Cultura Internacional, Apartado 7571, Zona 5, PANAMÁ 5.
PERÚ: Librería Studium, Plaza Francia 1164, Apartado 2139, LIMA;
PORTUGAL: Dias & Andrade Ltda, Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, 1200 LISBOA; (dirección postal: apartado 2681, 1117 LISBOA CODEX).
REPÚBLICA DOMINICANA: Editora Taller, C por A, Isabel la Católica 309, esq. Restauración, Apartado 2190, Z-1, SANTO DOMINGO.
SAN VICENTE Y LAS GRANADINAS: Young Workers' Creative Organization, Blue Caribbean Building, 2nd Floor, Room 12, KINGSTOWN.
SURINAME: Suriname National Commission for Unesco, P.O. Box 3017, PARAMARIBO.
TRINIDAD Y TABAGO: Trinidad and Tobago National Commission for Unesco, 8 Elizabeth Street, St Clair, PORT OF SPAIN.
URUGUAY: *Todas las publicaciones:* Ediciones Trecho S.A., Maldonado 1090, MONTEVIDEO; y avenida Italia 2937, MONTEVIDEO. *Libros y mapas científicos solamente:* Librería Técnica Uruguaya, Colonia n.º 1543, piso 7, oficina 702, Casilla de 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; *y* Amorim 37, SALTO.
VENEZUELA: Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edificio Galipán, Apartado 60337, CARACAS 1060-A; Oficina de la UNESCO en Caracas, Quinta UNESCO, Altamira, 7.ª avenida entre 7.ª y 8.ª transversales de Altamira; (dirección postal: apartado 68394, Altamira, CARACAS 1062-A).

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