Museum

No 152 (Vol XXXVIII, n° 4, 1986)

Exposiciones temporales

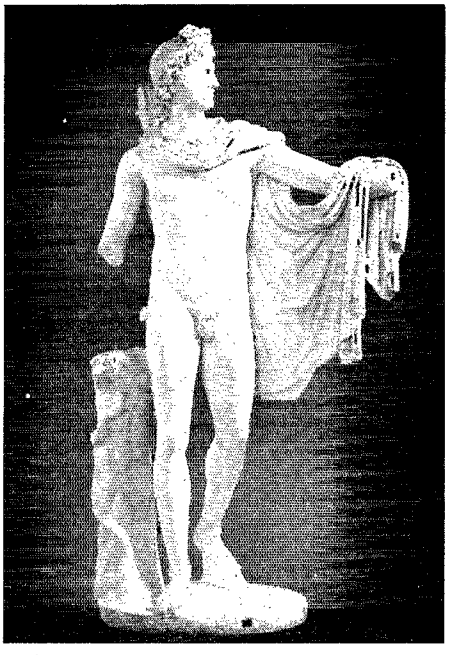
museum

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

N.º 152, 1986



Cubierta
LA AVENTURA HUMANA: cartel publicitario y cubierta del catálogo de la exposición.



Cubierta posterior
APOLO DE BELVEDERE, Museo del Vaticano

Redactora: Marie-Josée Thiel
Ayudante de redacción: Christine Wilkinson
Diseño gráfico: Georges Servat y George Ducret

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN

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

© Unesco 1986

Impreso en los Países Bajos por Smeets Offset (NBI) bv, 's-Hertogenbosch

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

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

Correspondencia:
Redactor, *Museum,*
Unesco, 7 Place de Fontenoy
75700 París, Francia

Suscripciones:
División de Servicios Comerciales
Editorial de la Unesco
Unesco, 7 Place de Fontenoy
75700 París, Francia

Precio del ejemplar: 43 francos franceses.
Suscripción anual (4 números o números dobles correspondientes): 138 francos franceses.

Exposiciones temporales

	Editorial 194
	EL ACTO DE EXPONER
George S. Gardner	*¿Qué tienen de particular las exposiciones especiales?* 196
Hélène Lassalle	*Las bienales y otras grandes exposiciones internacionales* 201
Ulla Keding Olofsson	*El Riksutställningar: de las exposiciones itinerantes a la creación de un centro de información* 205
Stella Westerlund	*Veinte años de exposiciones itinerantes* 206
	LOS ENTRETELONES DE UNA EXPOSICIÓN TEMPORAL
Walter Persegati	*Las colecciones del Vaticano: el papado y el arte* 213
	PRESENCIA Y REPRESENTACIÓN
James Porter	*La aventura humana* 230
Valery Petrovitch Sazonov	*La Galería de un Solo Cuadro* 237
Marta Sierra Delage y Alfonso Calle García	*La nueva sala de exposiciones temporales del Museo Nacional de Etnología de Madrid* 241
	EL PUNTO DE VISTA DEL CONSERVADOR
Denis Serjeant	*La protección de las pinturas en las exposiciones de obras prestadas* 246
R.H. Marijnissen	*¡Déjennos el Brueghel!* 249
	CRÓNICA DE LA FMAM
FMAM	*Interferencias entre el sector público y el privado en la gestión del patrimonio cultural de la nación: el ejemplo canadiense* 253

Créditos de las fotos

1: © Unesco/E. Hattori; 2-4: American Museum of Natural History; 7-8: Smithsonian Institution; 9-12: © Deidi von Schaeven; 13-16: © Dominik Labhardt; 21-25 y 27-28: Riksutställningar; 59-70: Commonwealth Institute; 71-73: Leonida Chimanovitch; 74-79: Museo Nacional de Etnología, Madrid; 80-85: © Royal Academy of Arts.

Cubierta: © The Commonwealth Institute
Cubierta posterior: © Museos del Vaticano

ISSN 0250-4679
Museum (Unesco, París)
N.º 152 (Vol. XXXVIII, n.º 4, 1986)

Editorial

Cuando se habla de exposiciones se piensa generalmente en la presentación temporal de obras pertenecientes a colecciones públicas o privadas. Estamos por lo tanto frente a lo efímero o, cuando menos, frente a lo provisorio. Incluso cuando se trata de la reunión de obras "inmortales", su presentación figura en la rúbrica de exposiciones temporales de los diarios, que con este adjetivo no hacen sino acentuar, a riesgo de pleonasmo, la precariedad del acontecimiento.

Desde un punto de vista histórico e institucional, la filiación museográfica de la exposición se inscribe en una evolución que ha conocido una doble mutación: primero el pasaje de la colección al museo, que corresponde a la transferencia del dominio privado al dominio público, y luego el pasaje de los fondos del museo a las exposiciones, que corresponde a una transferencia de lo permanente a lo provisorio. Desde luego no hay exposición sin objetos: la pieza que se muestra y se ofrece como espectáculo ha sido elegida porque es en sí misma digna de atención o bien porque es una parte representativa de un todo. Ya Roland Barthes había escrito: "no hay mejor comparación de la imaginería de la *Enciclopedia* que esas grandes exposiciones que se realizan desde hace unos cien años y de las cuales la ilustración enciclopedista fue una suerte de precursora: en ambos casos se trata a la vez de un balance y de un espectáculo".[1] *Mutatis mutandi*, las mismas palabras podrían servir para describir las exposiciones de hoy.

Es evidente que la exposición es un género en plena mutación que parece estar convirtiéndose en un medio de comunicación privilegiado, un medio de comunicación no ya de masas sino social. Es ella quien reúne las personas y muestra la realidad de los objetos y no sólo su imagen, es un medio de comunicación que se recorre y cuyo público se elige y autoelige a la vez. En muchos museos la exposición es a menudo considerada como un medio de atraer a un público que hasta entonces ha permanecido ajeno a sus manifestaciones, intimidado o indiferente a la presentación tradicional de sus colecciones permanentes. En suma, un cebo para incautos. Las cifras récord de frecuentación alcanzadas por ciertas exposiciones especiales y el alza continua del número de visitantes en los museos desde hace algunos años parecen confirmar el éxito de esta política. Sin embargo no debemos olvidar las exposiciones cuyo objetivo explícito es de orden pedagógico. En esos casos, las exposiciones son consideradas como una prolongación de la escuela por algunos y, por otros, como el substituto de una escuela que no cumple debidamente su misión. Unos y otros quisieran liberar la pedagogía de las trabas institucionales, de la misma manera que en el campo artístico se quiere liberar la exposición del extrecho marco del museo. Centradas en su mayoría en la interacción y la participación del público, las exposiciones se conciben como un medio de dar a todos la posibilidad de reubicarse en el espacio y en la historia, de comprender el mundo que los rodea e incluso de modificarlo.

El fenómeno de las grandes exposiciones internacionales llegó para quedarse y no parece dispuesto a desaparecer. Éste es un hecho que más vale aceptar, incluso si cabe admitir que los problemas de conservación que plantea son de naturaleza tan específica que no admiten soluciones rutinarias. ¿Habrá entonces que substraer las obras a la mirada del público en aras de una perfecta conservación y decir de la exposición lo mismo que Ambrose Bierce decía del barnizado, "el arte de proteger superficies planas para substraerlas a las intemperies y exponerlas a los críticos"?[2] ¿O en cambio aceptar, a pesar de los riesgos que supone el traslado de las obras, que la exposición constituye un extraordinario medio de difusión del patrimonio o del saber especializado, ya que es evidente que el intercambio internacional de exposiciones ha contribuido y seguirá sin duda contribuyendo a la evolución de la comprensión entre los pueblos?

1
Estos pinturas del siglo XXIII, localizadas en el santuario rupestre de Dambulla Vihaia, Sri Lanka, forman parte de las obras incluídas en "Salvemos el patrimonio de la humanidad", exposición itinerante organizada dentro de la campaña de salvaguarda de la Unesco.

1. Roland Barthes, "Les planches de l'Encyclopédie", en *Le degré zéro de l'écriture*, París, Ed. du Seuil (Col. Points, 35).

2. Ambrose Bierce, *Devil's dictionary*, Nouvel office d'édition, 1964.



EL ACTO DE EXPONER

¿Qué tienen de particular las exposiciones especiales?

Georges S. Gardner

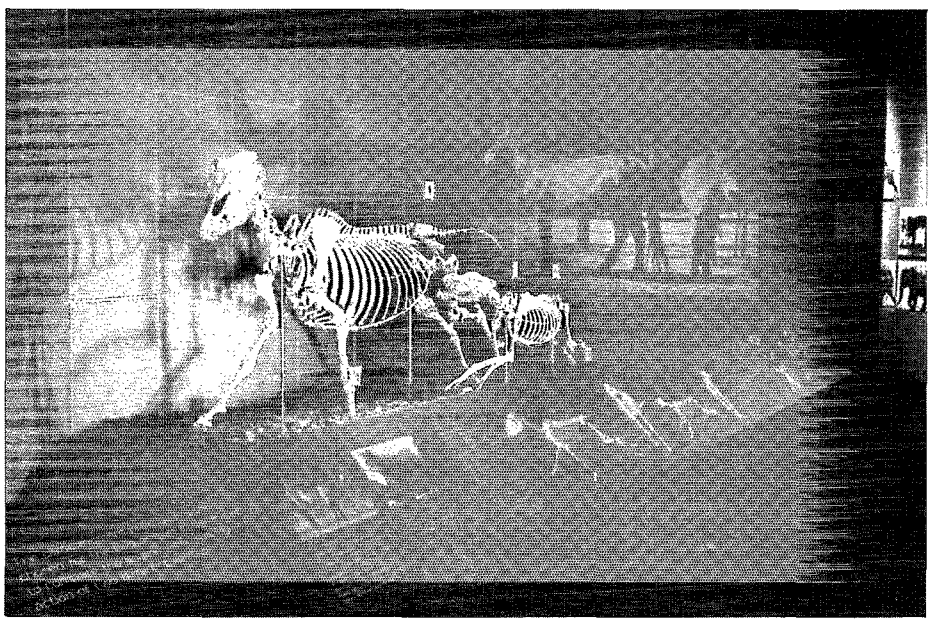
Diploma de la Cooper Union y el Pratt Institute de Nueva York. Desde 1973 es presidente del Departamento de Exposiciones y Artes Gráficas del Museo Americano de Historia Natural. Anteriormente, durante doce años formó parte, en calidad de asociado, de un servicio de estudios técnicos especializado en exposiciones y actividades museológicas. Actualmente es miembro del consejo de redacción de *Curator*, publicación trimestral del Museo Americano de Historia Natural, y, además, profesor adjunto en el programa de estudios museológicos de la Universidad de Nueva York. Cofundador y primer presidente de la Asociación Nacional de Exposiciones de Museo.

Dos interrogantes suelen plantearse con frecuencia en los despachos de los directores, en los consejos de administración y en los departamentos de diseño de los principales museos del mundo. El primero: ¿Cómo se nos ocurrió embarcarnos en una empresa tan agobiante como la planificación de exposiciones temporales, con la actividad febril y el alto costo en dinero y energías que esto supone? El segundo: ¿Debemos perseverar en esta dirección, la justifican acaso las eventuales satisfacciones?

A fines de los años sesenta comenzó a darse más importancia a la organización de exposiciones temporales "especiales". Los museos parecieron lanzarse a una suerte de batalla competitiva por ver quién organizaba la exposición más grande, más audaz y más original, provocando así la llegada de la era de las "superexposiciones". Hoy nos preguntamos seriamente si se justifica la enorme importancia atribuida a las exposiciones temporales, que puede resultar en detrimento de la atención debida a las salas y galerías donde se exhiben las colecciones permanentes de los museos.

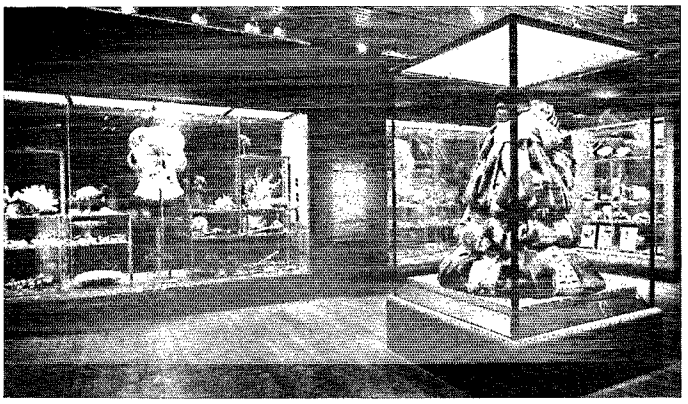
El examen de las razones que explican el aumento de popularidad de las exposiciones temporales gigantescas señala la incidencia de múltiples factores interrelacionados de gran complejidad. Para analizarlos, la lógica indica que conviene basarse en la experiencia de los museos que poseen colecciones de grandes o medianas dimensiones, porque es muy probable que aquellos cuyas colecciones de objetos, especímenes u obras de arte no tienen gran importancia cuantitativa hayan organizado siempre exposiciones temporales (incluso varias por año) valiéndose, evidentemente, de préstamos procedentes de otras instituciones.

¿Cuál es entonces la razón que induce a un museo a distraer considerables recur-



2
El movimiento capturado: esta exposición especial del Museo Americano de Historia Natural preparada por S. Harmsted Chubb, que presentaba numerosos esqueletos articulados (de caballos y otros mamíferos), es un ejemplo de la manera como una gran colección puede ser rescatada de los depósitos para presentarla al público.

3
Vista de la exposición *Viajeros ilustres* presentada en el Museo Nacional de Historia Natural de la Smithsonian Institution. Vemos aquí una parte de las colecciones referidas a la expedición Wilkes. En primer plano, a la derecha, un maniquí vestido con tela de corteza.





4
Vista parcial de una exposición especial del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, titulada *El hombre y el caballo,* que permaneció abierta al público durante nueve meses.

sos humanos y financieros de la preservación y presentación de sus colecciones permanentes?

El Museo Americano de Historia Natural de Nueva York constituye al respecto un caso interesante. A principios de los años setenta, esta prestigiosa institución advirtió que la apertura de una nueva sala permanente exigía una inversión de entre dos y tres millones de dólares, lo que en el más optimista de los programas permitiría hacerlo a lo sumo una vez por año, o incluso sólo cada dos. Su director, Thomas D. Nicholson, decidió entonces que era preciso organizar manifestaciones más a menudo, para que los miembros adherentes y los visitantes habituales del museo acudiesen con más frecuencia y para atraer también a un público nuevo. La idea que parecía motivarlos era mostrar a su público que dentro de la institución ocurrían cosas dignas de interés (figura 2). La apertura de cada sala importante, como las dedicadas a los pueblos del Pacífico o a los minerales y piedras preciosas, se encaró entonces como un acontecimiento mayor, con gran despliegue publicitario. Nicholson pensaba sin embargo que el museo debía ir aún más lejos y que el público debía conocer la intensa actividad que se desarrollaba detrás de sus grandes muros de piedra, desde las investigaciones biológicas hasta las tareas encaminadas a completar las colecciones de antropología o a elaborar las nuevas y dinámicas presentaciones audiovisuales que acompañan cada exposición (figura 5).

De acuerdo a estas premisas, el museo puso en práctica un programa intensivo que propone todos los años tres o cuatro grandes exposiciones especiales, además de otras seis o siete de menor envergadura. Las manifestaciones más importantes pueden ser montadas por el museo mismo o bien originarse en otras instituciones que las ceden en préstamo (figura 6). Las más pequeñas, de uno a tres meses de duración, suelen centrarse en un acontecimiento de actualidad, o en la adquisición más reciente de un departamento científico o en un proyecto de investigación llevado a cabo por algunos de los conservadores de museo.

Cuando Craig Black dejó el Museo Carnegie Pittsbourgh para asumir en 1982 la dirección del Museo de Historia Natural de Los Ángeles, puso en práctica un programa que procuraba multiplicar el número de exposiciones temporales. Uno de los problemas que debió enfrentar era que el museo no lograba atraer nuevos miembros, por no ofrecer un programa permanente de actividades. Black traía consigo varias ideas de eventuales exposiciones especiales, muchas de las cuales se pusieron en práctica, sobre todo en la presentación de muestras de dinosaurios. Las exposiciones especiales presentaban otra ventaja cuya importancia el Museo de Los Ángeles no tardó en comprender: la mayor afluencia que provocaban contribuía a engrosar las arcas de sus diversos puestos de recaudación de fondos; la tienda de venta de reproducciones y otros artículos, por ejemplo, cuyas entradas sirven al financiamiento de las actividades del museo.

Fue por iniciativa de Thomas Hoving, su director de entonces, que a fines de los años sesenta el Museo Metropolitano de Arte se lanzó a la organización de un intenso programa de exposiciones especiales, abriendo así la brecha por la que lo seguirían otros museos, ya que este tipo de muestra permite centrarse particularmente sobre un artista o un periodo específico de la escultura o la pintura. Por otra parte, hay que tomar en cuenta que es raro, si no imposible, que un museo posea todas las obras de un artista o de una época determinada, por lo cual es necesario recurrir a los préstamos procedentes de otras instituciones o de coleccionistas privados para reunir un número significativo de piezas en una gran exposición que no puede ser sino temporal. Según Jeffrey L. Daly, jefe del departamento de diseño del Museo Metropolitano, las exposiciones temporales suelen estimular las donaciones de obras de arte a la institución anfitriona. Al respecto cabe señalar que otro factor que a menudo incide en la decisión de organizar una determinada exposición es el hecho de que un coleccionista manifieste su intención de donar al museo una obra en particular.

La idea de organizar este tipo de exposiciones surgió en el Metropolitano en los años sesenta, cuando la administración percibió que algo faltaba a la imagen pública del museo, considerado demasiado formal o conservador. Para Thomas Hoving una exposición especial era un medio de "reavivar el interés" del público visitante creando nuevos intereses. A medida que este programa iba tomando cuerpo y envergadura, se extendía proporcionalmente la función del departamento de educación, cuyo personal es el encargado de organizar conferencias y simposios y de producir películas sobre los temas de las exposiciones especiales (figuras 3 y 4).

El Museo Nacional de Historia Natural de la Smithsonian Institution siguió el ejemplo de los demás grandes museos de los Estados Unidos, pero con cierto retraso. El 1981 abrió al público la Galería Evans, una gran sala expresamente reservada a la presentación de exposiciones temporales, criterio que fue adoptado cuando Dillon Ripley, secretario de la



Smithsonian, comprendió que "había hecho aparición un nuevo fenómeno cultural en el que no tenían arte ni parte". Muchas exposiciones importantes pasaban de largo por Washington porque antes de 1981 no había allí un espacio adecuado para recibirlas. Por lo demás, la política adoptada por la galería nacional preconiza dar acogida a una exposición itinerante sólo en caso de tener la primicia y rechazar toda muestra que ya se haya presentado en otra institución del país.

Según Sheila Mutchler, coordinadora de las exposiciones especiales en el Museo Nacional de Historia Natural, el programa de la Galería Evans ha tenido un éxito rotundo. El número total de visitantes ha superado ya los seis millones de personas por año, lo que representa un aumento de más de un millón con respecto a las cifras anuales anteriores a 1981. Si el museo tomó la decisión de lanzar un programa de exposiciones temporales, esto se debió, entre otras razones, a la certeza de que "así sería posible organizar la presentación de grandes colecciones que hasta entonces no eran accesibles al público". El Museo Nacional de Historia Natural procura organizar una muestra por año, explotando sobre todo sus propias reservas, para luego enviarla a otros lugares con los auspicios del Servicio de Exposiciones Itinerantes de la Smithsonian. En 1986, la exposición *Viajeros ilustres* reunió numerosos objetos y piezas recordatorias que evocaban la expedición llevada a cabo por Charles Wilkes entre 1838 y 1842, los cuales constituyen la base de varias colecciones smithsonianas (figuras 7 y 8).

Una encuesta dirigida en 1985 por Deena Bedigian en la Universidad de Idaho (Moscow, Idaho) mostró que los museos organizan exposiciones temporales por muchas y muy diversas razones que, en general, tienen que ver con las relaciones públicas y el prestigio. Entre las razones que dieron las instituciones consultadas figuran las siguientes: estimular la repetición de las visitas del público; incitar la adhesión de nuevos miembros; mejorar la imagen del museo, y, ante todo, "mostrarlo dinámico, cambiante, atractivo". Según la encuesta, dos son las razones predominantes: "la expectativa del público" (señalada por el 75% de los consultados) y "la imagen de la institución" (señalada por el 73%).

Los cincuenta y ocho museos consultados enumeraron otras motivaciones, tales como presentar temas de actualidad, dirigirse a un público más amplio, ofrecer un medio cultural grato, desarrollar la colaboración entre los museos y ampliar la base de su apoyo público y financiero.

En materia de financiación se observan resultados interesantes. Alrededor de un 77% de los museos interrogados señalaron que en los últimos diez años se



5
La exposición especial del Museo Americano de Historia Natural titulada *El arte del periodo glacial* presentaba objetos, fotografías y dibujos que ilustraban los primeros esfuerzos creativos del ser humano.

6
Escultura de bronce que aparecía a la entrada de la exposición temporal *Pompeya, año 79* del Museo Americano de Historia Natural. La mayor parte de las piezas romanas del primer siglo de nuestra era había sido prestada por museos italianos.

había incrementado su presupuesto para exposiciones, que había pasado del 7 al 10% del presupuesto total. De ese porcentaje, entre el 25 y el 50% se destinaba a las exposiciones temporales.

La cooperación con otros museos es un elemento que hay que tener cada vez más en cuenta para comprender este fenómeno. La importancia que cobran actualmente las exposiciones itinerantes está ligada hasta cierto punto al creciente interés que suscita la cooperación internacional. En estos momentos, el Museo Americano de Historia Natural planifica futuras exposiciones conjuntamente con responsables de museos franceses, chinos, tunecinos, canadienses y soviéticos.

Por su parte, el director del Museo Nacional de Historia Natural de Washington, Robert Hoffmann, se ha declarado "en favor de las exposiciones especiales, sobre todo de aquellas que por su carácter internacional estimulen los intercambios culturales ya que el saber no tiene fronteras".

El término "superexposición" se deslizó en el vocabulario museológico en la época en que Thomas Hoving organizó en el Metropolitano la exposición *Tesoros de Tutankamón,* que atrajo multitudes. El actual director, Philippe de Montebello, prefiere evitar el término "superexposición", popularizado por la prensa en los años setenta, y tiende a apartarse de la idea de megaespectáculo para favorecer la exposición a escala más humana, con miras a "incrementar el número de visitantes motivados", por oposición a los turistas de paso. A su juicio, las exposiciones deberían ser menos extravagantes y más mesuradas.

Aunque para el 96% de los museos consultados en la encuesta Bedegian las exposiciones especiales constituyen un fenómeno que va a mantenerse y desarrollarse, no faltan detractores que las critican duramente. Un 8% considera que las exposiciones temporales sólo presentan un "interés pasajero". Joseph Veach Noble, ex director del Museo de la Ciudad de Nueva York, afirmó en *Museum News:* "Esta tendencia mercantil de nuestras instituciones culturales nos ha sido impuesta y es sin duda malsana. Por encima del valor estético, hoy importa más lo que se vende".

Como ya se ha señalado, se oye discutir por todas partes (en las oficinas, en los despachos de los consejos de administración y en los departamentos de diseño de los museos) si esta tendencia es o no positiva. Las exposiciones temporales consumen mucho dinero y energía y a veces cabe interrogarse sobre la excesiva influencia que ejercen los intereses de la industria del espectáculo.

Michael Spock, vicepresidente encargado de la organización de los programas del Field Museum de Historia Natural de Chicago, ha adoptado una política totalmente contraria a las exposiciones especiales, al menos para los próximos cinco años. El Field Museum, que se apresta a celebrar su centenario en 1993, ha decidido dedicarse a restaurar las antiguas galerías, donde se exponen de manera permanente las inmesas colecciones del museo. A la pregunta de si no estamos acaso haciéndonos la competencia a nosotros mismos al recolectar fondos para mejorar las salas permanentes, se respondió que era preferible invertir el dinero que requieren las grandes exposiciones espe-



7
Vista parcial de *Viajeros ilustres: la expedición norteamericana, 1838-1842,* exposición presentada en la Galería Evans del Museo Nacional de Historia Natural de la Smithsonian Institution.

ciales en la renovación de las salas permanentes. En Chicago, el objetivo es inaugurar una sala restaurada por año.

Mike Spock ha innovado también al elegir para cada sala permanente temas que trascienden la compartimentación tradicional entre las disciplinas científicas, para crear así exposiciones interdisciplinarias. Entre los principales proyectos actualmente en preparación, figura una nueva sala del Pacífico, prevista para fines de 1988, y otra nueva sala africana, para 1989.

En conclusión, es evidente que las exposiciones especiales seguirán existiendo, pese a que algunos teman que este fenómeno pueda apartarse de la orientación erudita que querrían darle algunos conservadores de museos.

La cooperación entre los más grandes museos del mundo permite al público de muchos países apreciar colecciones extraordinarias que de otra manera nunca hubieran estado a su alcance. En el Museo Americano se estudia actualmente la organización de dos exposiciones especiales importantes: una de ellas, constituida por objetos pertenecientes a museos norteamericanos y canadienses, recorrerá distintas ciudades de la Unión Soviética; la otra presentará piezas de colecciones de la URSS al público de los Estados Unidos y del Canadá. Para ello, la Smithsonian se encarga de organizar los acuerdos de los préstamos correspondientes. Este intercambio fecundo no puede sino ejercer una influencia benéfica, tanto sobre los especialistas como sobre el público general de las naciones participantes. Como dice Robert Hoffman, "la tecnología cobra cada vez más importancia en el mundo y el intercambio internacional de exposiciones especiales contribuirá sin duda a la comprensión entre los pueblos".

Los museos tienen interés en mejorar su imagen pública y hacerse cada vez más presentes para obtener la comprensión, el apoyo y la participación general que les son indispensables. En este empeño, las exposiciones especiales pueden ser un instrumento de gran utilidad. Los directores de museos están actualmente en condiciones de dar de ellos, ya no la imagen de una institución gigantesca, estática y monolítica donde no sucede nunca nada interesante, sino la de un lugar dinámico donde, gracias a un programa bien concebido de exposiciones temporales, el visitante puede dejarse cautivar por una serie de manifestaciones sobre temas de gran diversidad.

[*Traducido del inglés*]

8
La India, exposición especial presentada en el Metropolitan Museum of Art, de septiembre de 1985 a enero de 1986.



Las bienales y otras grandes exposiciones internacionales

Hélène Lassalle

Conservadora de Museos Nacionales (Dirección de Museos de Francia, División de Acción Cultural) y secretaria general de la AICA.

La exposición-espectáculo

El fenómeno no es nuevo: la exposición pública tuvo carácter de acontecimiento desde su aparición en el siglo XVIII. El Salón del Louvre en París o la exposición de la Royal Academy en Londres tuvieron desde el principio un gran éxito de público, del cual se hizo eco la prensa de la época. Espectáculo, acontecimiento de moda y acumulación de objetos fueron durante mucho tiempo los principios que sustentaron la exposición antes de que se diversificara en expresión de un grupo, manifestación de un artista, muestra retrospectiva o presentación científica o histórica. Un siglo atrás, el artista creaba para el salón, en función de él y de su público. En esto nada ha cambiado. En la era de los medios masivos de comunicación, las grandes exposiciones internacionales (bienales o trienales) se inscriben en la misma tradición, pero en lo sucesivo hay que tomar en cuenta la necesidad de acrecentar la circulación de las obras de arte. Toda manifestación importante parece obligada a ser internacional, tanto en lo que se refiere a las obras expuestas como a la resonancia del acontecimiento. Amplitud, diversidad, temática, dimensiones de las obras, publicidad, comentarios y polémicas en la prensa (especializada o de gran público, escrita o audiovisual), todo debe contribuir a hacer de cada manifestación un acontecimiento de mucho impacto.

Los desafíos

Sean o no conscientes sus organizadores, cada exposición constituye un desafío cultural, político y económico. Un desafío, porque cada bienal asegura la promoción de un determinado tipo de arte y representa en sí misma una forma de consagración. Ella legitima las selecciones, las jerarquías, los estrellatos. Por otra parte, la estética de las obras expuestas puede ser el reflejo del medio ambiente, ya que es apoyada por la producción cultural del área donde tiene lugar la exposición (Documenta de Cassel, Bienal de Venecia, Bienal de París —figuras 9 a 12—) pero puede también a veces serle totalmente ajena, como en los casos de San Pablo y Medellín, y como sigue ocurriendo todavía en Nueva Delhi. Reforzadas por el despliegue propio a este género de manifestación, las consecuencias de las bienales sobre las prácticas artísticas locales están lejos de ser desdeñables: sus efectos pueden ser positivos, como estimulantes de una nueva originalidad, o bien negativos, causa de plagio o de pérdida de identidad.

El desafío es también político, ya que todas las instancias (gobiernos, instituciones u organizaciones nacionales e internacionales) están involucradas. El prestigio y el éxito de una exposición, incluso totalmente privada, pueden servir de escaparate para prestigiar a los poderes públicos y abrir el camino a una sobrevaloración nacional.

Un desafío económico, por último, a causa de las interrelaciones con el mercado del arte, el circuito de las galerías, las selecciones y adquisiciones de los museos, de las colecciones públicas y de los coleccionistas. Por lo demás, resulta significativo que para la consulta sobre el papel de las grandes bienales y de las manifestaciones internacionales del arte contemporáneo en la promoción y difusión de la cultura,[1] organizada bajo los auspicios de la Unesco en junio de 1985 en Venecia, se reunieran no sólo los directores de todas las bienales sino también los responsables de ferias internacionales como la de Basilea (figuras 13 a 16).

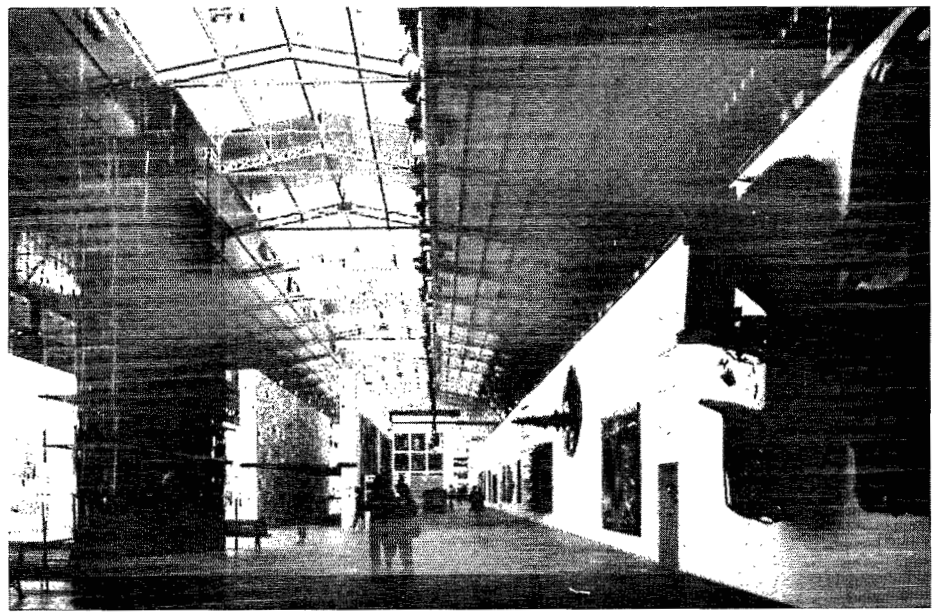
La exposición-información: riesgos y ventajas

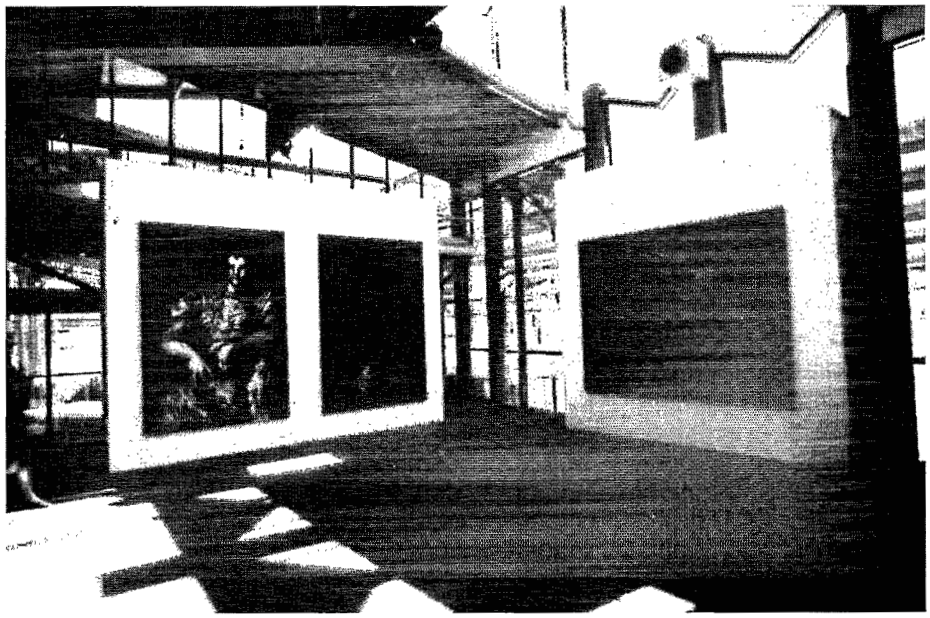
Las bienales y las ferias internacionales tienen por lo menos un objetivo común: mostrar al mayor número posible de visitantes el arte contemporáneo de valor reconocido. Por lo demás, algunas de sus consecuencias son también idénticas.

Según los responsables de las bienales y de las ferias internacionales, el factor predominante es la voluntad de información. De ahí el eclecticismo de la selección, en que se mezclan tendencias, escuelas y países. Esto explica también que se recurra a los métodos de la publicidad comercial para atraer al "nuevo público", los marginados o los indiferentes. La Bienal de Medellín y la de San Pablo son en este sentido particularmente represen-

1. Consulta sobre *El papel de las grandes bienales y de las manifestaciones internacionales del arte contemporáneo en la promoción y la difusión de la cultura*. Venecia, Fundación Cini, 24 al 26 de junio de 1985, organizada por la Unesco en colaboración con la Comisión Nacional Italiana ante la Unesco y la Fundación Cini. Presentaron ponencias René Berger, presidente honorario de la AICA, Jacques Leenhardt, presidente de la sección francesa de la AICA y profesor de l'École des Hautes Études de Sciences Sociales de París, Michael Gibson, crítico de arte del *Herald Tribune*, Geneviève Breerette, crítica de arte de *Le Monde*, y José Augusto França, presidente de la AICA y director del Instituto Cultural Portugués (Fundación Gulbenkian) con sede en París. El informe final sobre la consulta fue redactado por André Parinaud, comisario de exposiciones de la AIAP, en colaboración con Michael Gibson. Los comisarios o responsables de la Bienal Internacional de El Cairo, la Bienal de la Escultura de Pequeño Formato, de Budapest, la Feria de Basilea, la Nueva Bienal de París, la Bienal de Venecia, la Bienal de Nueva Delhi, la Bienal del Medellín, la Bienal de San Pablo, la Documenta de Cassel y la Bienal de Sydney se reunieron con representantes de los principales organismos internacionales, tales como el ICOM y el Consejo de Europa, y con personalidades procedentes de las cinco regiones culturales. El presente artículo reseña los temas abordados durante los debates y expuestos en los distintos informes que, por su parte pueden obtenerse en la División de Desarrollo Cultural de la Unesco, 1, rue Miollis, 75015 París.

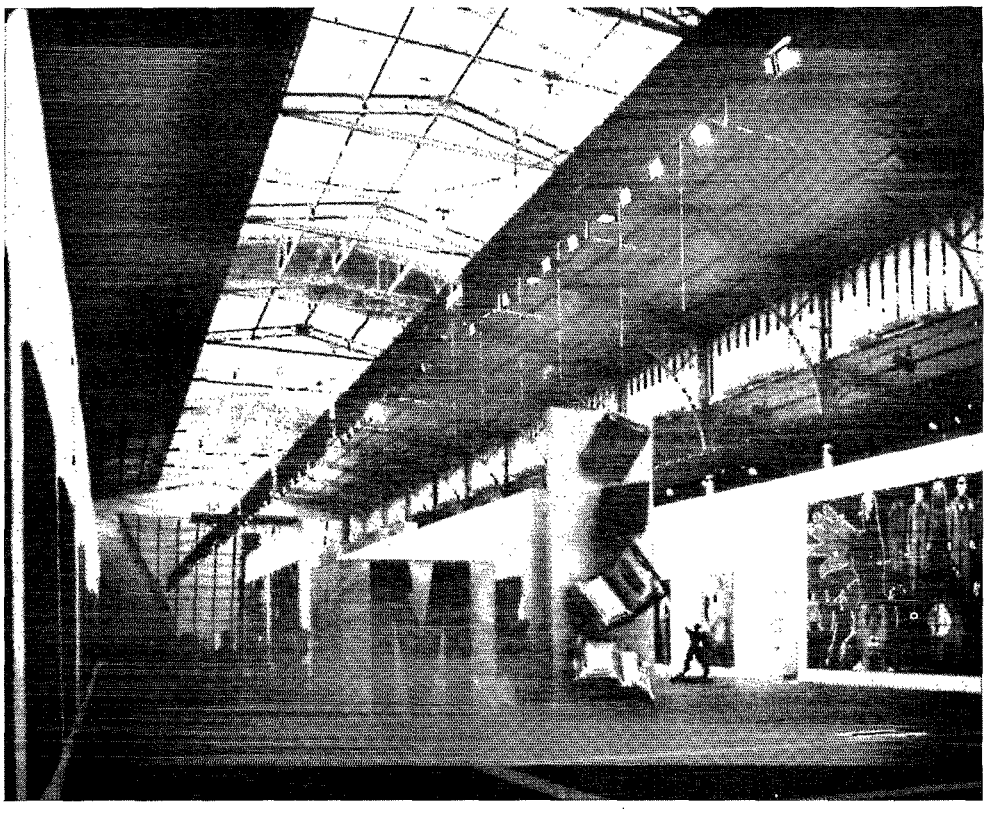






tativas, así como el cambio revelador ocurrido en la última Bienal de París en 1985, cuando se confió a una agencia el lanzamiento de una verdadera campaña publicitaria.

El gigantismo de estas manifestaciones, el aspecto deliberadamente provocador de las obras por sus dimensiones, sus colores, su técnica o su tema, la puesta en escena espectacular (feria-laberinto, "revoltijo simpático" o sofisticación extrema) se conciertan para hacer trizas la relación específica entre la obra y el espectador propia al museo y que funciona como reconocimiento y apropiación. En estas megalópolis del arte el visitante recibe una impresión global. Le es difícil detectar los puntos de referencia y establecer un recorrido, siempre con riesgos de frustración y desconcierto para el no iniciado. En efecto, la imposición masiva de una legitimidad cultural puede engendrar en quien no pertenece a la misma cultura una forma de culpabiliad, de hostilidad o por lo menos de indiferencia. Si bien este peligro (al que, por lo demás, no escapa ninguna política cultural) rara vez se formula en términos explícitos, los responsables no dejan de insistir en la necesidad de difundir ampliamente una información accesible a todos. Se trata de utilizar todos los medios disponibles para mejorar la comunicación, a la que se asignan presupuestos cada vez más cuantiosos. En adelante el progreso tecnológico puede multiplicar al infinito una



9, 10, 11 y 12
Nueva Bienal de París 85. La Gran Galería de La Villette (del 21 de marzo al 21 de mayo de 1985).

iconografía de segundo grado, una reproducción de la imagen en todas las formas. ¿Pero en qué queda entonces un acceso al arte que no puede ser sino mediatizado? ¿Y en qué se convertirá entonces ese arte que, para ser percibido, debe, en primer lugar, ser apto para la difusión a través de los medios masivos de comunicación?

Los excluidos de los circuitos del arte

Todos los medios empleados, directos o indirectos, industriales o comerciales, desembocan, no obstante su diversidad, en la orquestación del mismo mito, siempre presente a pesar de las mutaciones: el del Artista y el Arte con mayúsculas, justamente el mito en el que desearían participar los excluidos de los grandes circuitos internacionales, porque es la condición de su reconocimiento. ¿Cómo introducirlos en el circuito de la información? ¿Cómo interesar a los comisarios de las exposiciones, a los jurados y a los comités de selección, tradicionalmente más sensibles al arte occidental? ¿Cómo ofrecer a los marginados una oportunidad de ser vistos? ¿Cómo salir de la dicotomía centro/periferia, arte dominante/arte marginal? ¿Cómo hacer para que sean reconocidas y difundidas las obras cuyos criterios culturales son diferentes de los criterios estéticos dictados por las revistas internacionales, las instituciones y los medios artísticos del mundo occidental?

Los participantes en la consulta de Venecia pusieron todos de manifiesto la importancia que tiene en la actualidad la circulación de las obras de arte. Sólo gracias a ella se cobrará conciencia de la originalidad de las diversas culturas, de la variedad de las obras dentro de la multiplicidad de los criterios estéticos.

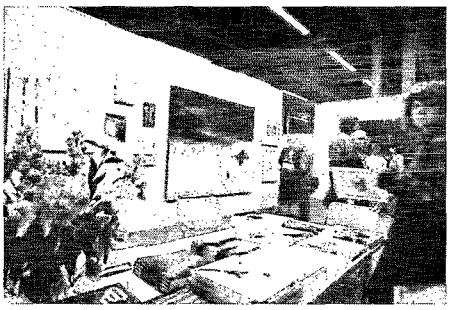
Necesidad de concentración internacional

La reunión de producciones procedentes de todas las regiones del globo tropieza con los infinitos y fastidiosos trámites aduaneros tan perjudiciales para las obras, que permanecen bloqueadas a veces durante días o semanas en condiciones climáticas deplorables, a los cuales se agregan los riesgos debidos al transporte, el desembalaje y el paso por instalaciones que no siempre ofrecen las garantías de seguridad de un museo. Estos y otros riesgos y dificultades son inevitables, pero deben enfrentarse si verdaderamente se quiere establecer una relación directa entre la obra de arte y el público, provocar su curiosidad, despertar su sensibilidad, ya que no hay fotografía, reproducción o video que pueda reemplazar la obra original. Los medios de comunicación sirven de vehículo a la información, pero no dan lugar al conocer ("co-nacer" decía Claudel). El conservador, el *marchand*, el artista y el organizador se encuentran unidos ante un mismo dilema; la preservación por un lado, la presentación por el otro. Por esta razón, es indispensable una concentración internacional tendiente a mejorar las condiciones de circulación de las obras de arte, tal como el ICOM lo recomendara respecto de las relaciones entre museos.[2] Se trataría de establecer una red de bienales internacionales que gozara de facilidades aduaneras, tarea particularmente difícil en estos tiempos en que se vuelve cada vez más indispensable fortalecer las medidas de seguridad.

La prensa y el público

Producción, difusión, información; falta el último eslabón de la cadena: la recepción. Ésta es doble. Por un lado la recepción del público y por el otro la recepción de la prensa, que participa en la información o en la difusión, a la par que condiciona o refleja las reacciones del público. La prensa (es decir, el crítico de arte que en ella publica sus análisis) sirve de intermediario entre un público potencial y el artista, entre su obra y la manifestación que presenta esta obra desde un ángulo particular, otorgándole así un determinado estatuto dentro de una determinada perspectiva. Es indudable que este papel

2. El estudio del ICOM se llevó a cabo en cumplimiento de la recomendación relativa al intercambio internacional de bienes culturales aprobada por la Conferencia General en su decimonovena reunión, que tuvo lugar en Nairobi en octubre de 1976.







13, 14, 15 y 16
ART' 17 86. Feria Internacional de Basilea (del 12 al 17 de junio de 1986).



se ha ido reduciendo desgraciadamente ya que, ávida de lectores, la prensa tiende por razones puramente económicas a ratificar la selección y a someterse a las leyes estéticas del momento, apoyadas a su vez por el mercado y estimuladas por el mecenazgo de prestigio. En cualquier caso lo que se dice o escribe sobre una exposición orienta el futuro, induce cambios de dirección. De todos modos, lo que queda de una exposición, una vez cerradas sus puertas y devueltas las obras, es su catálogo, los recortes de prensa, lo que se ha comentado y reproducido: una documentación para el futuro. Es a partir de eso que se juzgará la evolución de las tendencias del arte a lo largo de los años y la importancia relativa de cada manifestación en esta evolución: la historia del arte del siglo XX, la historia del gusto, se van construyendo de bienal en bienal.

En este contexto, el problema de la documentación, del archivo de lo efímero, de los bancos de datos y su acceso toma una importancia decisiva. Por eso, entre las recomendaciones surgidas de la consulta de junio de 1985, figura el establecimiento de una documentación sobre las bienales. Asimismo, se presentaron proposiciones sobre cómo informar y atraer más público gracias a la implantación de estructuras pedagógicas dentro de las bienales y las grandes exposiciones.

Todas las manifestaciones culturales se proponen hoy llegar a públicos nuevos y en primer lugar las bienales, que apuntan a lo espectacular y al efecto de masa y que obtienen créditos en función del número de visitantes previstos. De hecho, es casi imposible delimitar con precisión los nuevos sectores de la población que atraen desde hace un tiempo las bienales y las grandes manifestaciones internacionales de arte contemporáneo. Varían con el tipo de manifestación. No sólo cabe distinguir bienal y feria, sino distinguir también el contenido (escultura, dibujo, pintura, video o artes plásticas en general). Las generaciones jóvenes parecen más interesadas que sus mayores por un arte que ven como un reflejo evidente del medio que les es familiar. Los métodos para abordar estos públicos son muy empíricos y hasta la fecha se han hecho muy pocos estudios como para que podamos evaluar su eficacia.

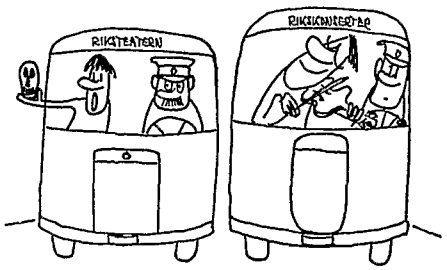
Recomendaciones y proyectos resultantes de la Consulta de Venecia

Se hace evidente que existe una doble necesidad: facilitar a los artistas hasta ahora excluidos el acceso a los grandes circuitos internacionales y, paralelamente, abrir las puertas de la cultura a aquellos que todavía la perciben como ajena a su universo. Esta dinámica anima las recomendaciones hechas a la Unesco al concluir los debates de la Consulta de Venecia. Estas recomendaciones entrañaban ciertas peticiones de principio en lo que concierne a un mejor conocimiento de los nuevos públicos o a una revaloración de la situación y del papel del crítico de arte, pero también contenían propuestas concretas relativas, por ejemplo, a la reorganización del sistema aduanero, el establecimiento de estructuras pedagógicas, la creación de becas para los artistas que siguen marginados del escenario artístico internacional, especialmente los artistas jóvenes de los países en desarrollo. Todos los organizadores y responsables presentes estuvieron de acuerdo en fundar una publicación que asociara todas las bienales y que fuera un órgano de difusión y de información destinado no sólo al grupo de organizadores y especialistas, sino también a los aficionados y a la prensa. En gran parte estaría dedicada a la reflexión sobre el fenómeno y al alcance de las bienales y de las grandes exposiciones internacionales.

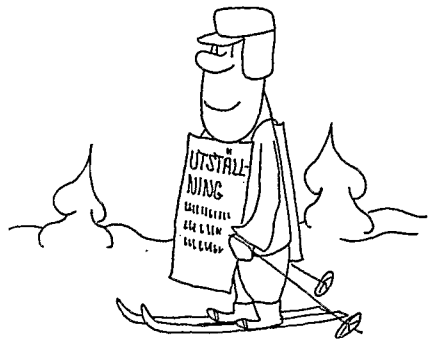
En cumplimiento de las recomendaciones formuladas por los participantes y observadores reunidos en Venecia, la Unesco decidió financiar un estudio de viabilidad de los principales proyectos que se habían propuesto. La coordinación y la realización de las diversas tareas fueron confiadas a la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), con la colaboración de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (AIAP). Se estableció como primer objetivo una encuesta sistemática acerca de todas las bienales y grandes manifestaciones internacionales (tema, regularidad, importancia, modalidades de financiamiento y de difusión, público, publicaciones, repercusión, etc.) cuyos resultados servirían de base para investigaciones posteriores.

Desde ya es evidente que las bienales y las grandes exposiciones internacionales constituyen un fenómeno social específico y sintomático de nuestra época. El discurso que suscitan se ajusta a las modalidades de la información y de la comunicación en el marco del consumo cultural y no de la valoración estética. Se habla en términos de gestión y de repercusión, esa forma particular de la rentabilidad. Las bienales y las grandes manifestaciones internacionales son presentadas sin disimulo como balances, como síntesis de una producción. Por lo demás, desde el inicio son concebidas como manifestaciones que confieren prestigio al lugar que las acoge y que dan notoriedad tanto a los organizadores y a la ciudad o el Estado que los auspicia como a los artistas que exponen. Sin embargo son también un agente eficaz de interacción cultural, tanto en lo que se refiere a la creación como en lo que respecta al público. Su amplitud y su éxito son reveladores de uno de los fenómenos sociales más notables de los últimos años, comparable al desarrollo de los museos, y dan testimonio del interés creciente por la cultura que manifiestan todos los niveles de las estructuras políticas y sociales.

[*Traducido del francés*]



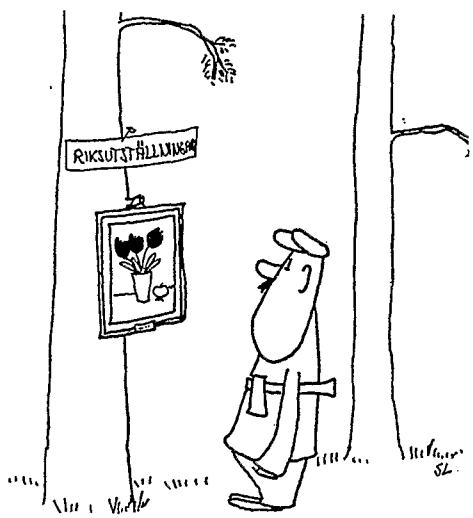
El Riksutställningar:



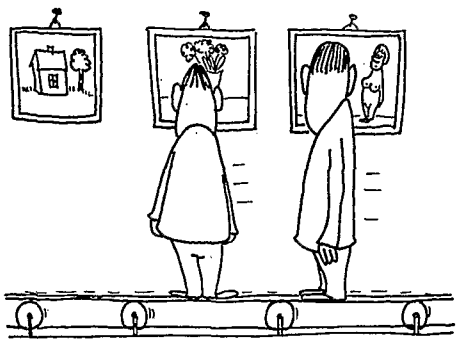
de las exposiciones itinerantes a la creación de un centro de información

Ulla Keding Olofsson

Nació en Estocolmo en 1930. Se doctoró en literatura comparada y durante diez años se dedicó a la enseñanza. Viene trabajando con el Riksutställningar desde 1967, primero como experta en pedagogía, luego como jefa de producción y planeamiento y, desde 1980, como directora administrativa. Fue miembro del Consejo Ejecutivo del ICOM de 1971 a 1974 y de 1977 a 1983. Desde 1986 es presidenta del Comité Nacional Sueco del ICOM.



17
La visión del caricaturista Staffan Lindén sobre el Riksteatern, el Rikskonserter y el Riksutställningar (Centro Nacional de Teatro, Instituto de Conciertos Nacionales y Centro de Exposiciones Itinerantes). Estas son las organizaciones estatales encargadas de divulgar la cultura en las regiones alejadas de un país poco poblado y de lograr la participación de nuevos grupos en actividades culturales.



¿Puede el arte influir en la opinión pública? Este interrogante fue el origen de una de las primeras experiencias del Riksutställningar, el Centro Sueco de Exposiciones Itinerantes. Un grupo de jóvenes artistas fue encargado de organizar una exposición sobre las relaciones entre Suecia y los países en desarrollo. El grupo creó una serie de ambientes que tituló *Momentos de belleza*, que se exhibieron entre 1968 y 1970 en toda Suecia, generalmente en museos. El lenguaje directo e incisivo de la exposición y del catálogo provocó una viva polémica en todo el país y fue duramente criticado, tanto por la derecha como por la izquierda. Los detalles de esa exposición itinerante se describen en un artículo aparecido en *Museum* (vol. XXIII, n.° 1, 1970/71).

¿Es el museo el lugar adecuado para una exposición de carácter político? ¿Es legítimo que una exposición financiada con fondos públicos se convierta en instrumento de propaganda política? Éstos y otros fueron los interrogantes que terminaron planteándose en el Parlamento sueco y exigieron una respuesta del lamentado Olof Palme, entonces ministro de Educación y Cultura, que aunque había sido caricaturizado en el catálogo de la exposición como un sátiro abotagado, no había juzgado necesario intervenir. Al defender ante el Parlamento la presentación de esa clase de exposiciones incluso en los museos, Palme aprovechó la ocasión para hacer una reseña general de la política cultural del gobierno, en la que reiteraba la idea de que nada era más conforme al espíritu de la democracia que "prestar apoyo a ciertas iniciativas, incluso —o sobre todo— si uno las detesta cordialmente".

Momentos de belleza fue la primera y la más conocida de las contribuciones del Riksutställningar al fomento de las exposiciones itinerantes. Con ella se demostró que una exposición puede tener una gran repercusión, en particular si se combina con la publicación de catálogos y materiales de estudio y se acompaña con otras actividades complementarias, tales como conferencias, debates, espectáculos y talleres. De esta manera la exposición instaura un diálogo con el público, lo implica personalmente y contribuye a favorecer los contactos sociales.

Otro tipo de exposiciones itinerantes organizadas por el Riksutställningar fue ya presentada en *Museum* (vol. XXXIII, n.° 3, 1981): se trataba de exposiciones consagradas a diferentes grupos de impedidos y destinadas a venir en su ayuda.

Creado en 1965, inicialmente a título experimental, el Riksutställningar se convirtió en 1976 en fundación financiada por el Estado, pero con un gran margen de autonomía. En ese momento todos los partidos políticos formularon y adoptaron una política general para el conjunto de la vida cultural de Suecia. Sus principales objetivos eran los siguientes:

Proteger la libertad de expresión y crear verdaderas oportunidades de utilizarla.

Brindar a los individuos la oportunidad de realizar su propia actividad creativa y favorecer las relaciones sociales.

Contrarrestar los efectos negativos del mercantilismo en la vida cultural.

Promover la descentralización de las actividades y decisiones relativas a la vida cultural.

Responder a las necesidades de los grupos desfavorecidos.

Estimular la innovación artística y cultural.
Garantizar que se preserve y se mantenga vivo el patrimonio cultural del pasado.
Fomentar el intercambio de experiencias e ideas en el ámbito cultural, superando las barreras lingüísticas y nacionales.

Como instrumento de esa política, el Riksutställningar trabaja conjuntamente o colabora a menudo con otras instituciones dedicadas a la organización de exposiciones itinerantes: museos, galerías de arte, asociaciones y grupos diversos. Su contribución a desarrollo de las exposiciones itinerantes sigue tres direcciones principales: pedagógica, artística y técnica. Pedagógica, ya que organizan exposiciones interactivas y centradas en la participación del público y conciben la exposición como un instrumento educativo y un elemento auxiliar de la enseñanza. Artística, ya que solicitan la participación de los artistas en el diseño de las esposiciones, para hacerlas más atractivas, influyentes y eficaces. Y finalmente técnica, puesto que se encarga de la organización de exposiciones itinerantes de pequeñas o medianas dimensiones. El empleo de nuevos materiales, más ligeros y resistentes, y de elementos que pueden montarse y desmontarse rápida y fácilmente han convertido las exposiciones itinerantes en un medio de comunicación eficaz y poco costoso.

En 1986, veinte años después de la creación del Riksutställningar, el Consejo Sueco de Cultura está examinando cuidadosamente su trabajo como parte de una investigación sobre los museos nacionales. Ahora que el sistema de museos locales y regionales está sólidamente establecido, ha llegado el momento de examinar nuevamente la división del trabajo entre los diferentes sectores del medio de los museos.

¿Qué función desempeñará el Riksutställningar en el futuro? Probablemente centrará sus actividades de manera más sistemática sobre ciertos aspectos de los que no se ocupan los demás museos, la organización de exposiciones artísticas de medianas o pequeñas dimensiones, por ejemplo. Existen todavía en Suecia muchas localidades cuyos habitantes nunca han tenido oportunidad de visitar exposiciones artísticas de calidad y donde los artistas siguen siendo los más desfavorecidos entre quienes trabajan en el ámbito de la cultura.

Asimismo, es importante elaborar métodos que permitan acrecentar el número de personas que tienen acceso a las grandes exposiciones itinerantes internacionales, que se han convertido en un elemento esencial del intercambio cultural. Para eso podrían organizarse simultáneamente exposiciones complementarias más reducidas, con copias de las piezas o incluso tal vez con los originales, o bien recurrir a las diversas técnicas audiovisuales.

Otro campo en el que se solicita cada vez más la participación del Riksutställningar es la capacitación de personal. Con anterioridad se habían organizado allí cursos esporádicos, pero desde 1985-1986 se lleva a cabo en colaboración con la Escuela de Bellas Artes, Artesanía y Diseño el primer curso postuniversitario para diseñadores de exposiciones. Esta iniciativa constituye el primer paso hacia un esfuerzo más sistemático de organización de cursos de museología y diseño destinados a las distintas categorías de personal del área.

En el futuro un aspecto primordial de la actividad del Riksutställningar será facilitar el acceso a las exposiciones y otras manifestaciones anexas de lo que se ha dado en llamar el nuevo público. Al mismo tiempo seguirá asesorando y brindando servicios a sectores no profesionales, lo que significa ayudar constantemente a los jóvenes, a los grupos de desempleados y a los inmigrantes.

Por último, se ha previsto crear en el Riksutställningar un centro de información sobre las exposiciones itinerantes al que le correspondería recoger y difundir experiencias e ideas, así como catálogos de exposiciones y materiales de estudio. Este centro podría servir además para fomentar el intercambio de exposiciones a nivel nacional e internacional y, gracias a la informática, tendría fácil acceso a otras instituciones, en primer lugar al Centro de Documentación Unesco-ICOM.

Los resultados de la investigación en curso se publicarán a mediados de 1986 y hacia fines de ese año el gobierno adoptará las decisiones pertinentes acerca del futuro de los museos nacionales y del Riksutställningar.

[Traducido del inglés]

Veinte años de exposiciones itinerantes

Stella Westerlund

Nació en 1948. Se licenció en letras (francés, inglés y lingüística) en la Universidad de Uppsala y en historia del arte en la Universidad de Estocolmo. Durante 1974 se desempeñó como profesora en la Universidad de Madison, Winsconsin, Estados Unidos. Desde 1976 trabaja en el Riksutställningar donde se ha dedicado particularmente a las relaciones públicas, la información, la prensa y los programas de estudios y conferencias. Corredactora del catálogo anual de la institución y del boletín trimestral *På Gang*, es también autora de una de las contribuciones reunidas en *Los museos y los niños*, trabajo colectivo publicado por la Unesco en 1979. Asimismo, es secretaria del Comité Nacional Sueco del ICOM.

El Riksutställningar, es decir, el Centro Sueco de Exposiciones Itinerantes, es una fundación estatal con responsabilidades políticas y culturales. Además de realizar sus propias exposiciones itinerantes, dicho centro se encarga de presentar las organizadas por otras instituciones. Asimismo, gracias al asesoramiento y la asistencia técnica que les presta, alienta a otros grupos a expresar sus intereses por medio de exposiciones.

El Riksutställningar fue fundado a título experimental en 1965, como consecuencia de la política cultural que dió lugar a la creación del Riksteatern (Teatro Nacional Itinerante) y del Rikskonserter (Instituto Nacional de Conciertos). En 1976, el Riksutställningar se convirtió en una institución permanente, dependiente del Ministerio de Educación, que le asigna los fondos necesarios para sus actividades. Para el ejercicio 1985-1986, por ejemplo, el presupuesto fue de alrededor de dos millones de dólares.

Una red nacional

Las exposiciones se organizan en todo el país con la colaboración de escuelas, bibliotecas, consejos municipales de arte, organismos de educación de adultos y diferentes grupos de interés público de todas las regiones del país: son ellos los que sugieren ideas para las exposiciones. En otras palabras, todo el mundo, incluidos los particulares, pueden formular pro-

puestas al Riksutställningar y, de hecho, los suecos no parecen privarse de ello, ya que se reciben unas doscientas por año.

Destinatarios

Una vez preparadas, las exposiciones se envían por un año o más a los diversos organismos e instituciones que las hayan solicitado y permanecen por lo menos quince días en cada lugar. En el curso del ejercicio 1984-1985, los principales destinatarios fueron las escuelas (45%), las bibliotecas y comités culturales (30%), los organismos de educación de adultos (4%) y los museos y galerías de arte (6%), pero también diversos lugares de trabajo, hospitales, casas del pueblo y espacios de recreo afiliados a los sindicatos (15%).

Temas

Los temas tratados en un lapso de cinco años pueden agruparse de la siguiente manera: historia de la cultura, asuntos sociales e información, 33%; arte y artesanía, 33%; exposiciones destinadas fundamentalmente a escuelas, niños y jóvenes, 27%; y ciencias naturales, tecnología y medio ambiente, 7%.

Doscientas exposiciones itinerantes anuales

Durante los primeros veinte años de actividades, el Riksutställningar ha coordinado unos dos mil proyectos diferentes (no siempre exposiciones, por otra parte) y concluido un promedio de unos cincuenta nuevos proyectos por año, de los cuales unos diez son propuestos por otras organizaciones. Al mismo tiempo, siguen presentándose muchas exposiciones preparadas en años anteriores, de modo que cada año circulan por toda Suecia unas doscientas exposiciones itinerantes.

Todas las exposiciones se planifican, documentan y diseñan en la sede del Riksutställningar, en Estocolmo, que cuenta con un taller de carpintería y metalistería y un laboratorio fotográfico para revelado de blanco y negro. El personal se compone de unas sesenta personas que trabajan en estrecha colaboración con profesionales independientes: artistas, diseñadores, expertos en educación y especialistas en el tema de la exposición.

La superficie en que se despliegan las exposiciones es muy variable y puede ir de uno a doscientos metros cuadrados. El Riksutställningar no presenta lo que se denomina exposición permanente. No obstante, constantemente se ensayan nuevas formas y materiales, sobre todo nuevas estructuras ultralivianas e incluso medios no tradicionales, como películas y otros auxiliares audiovisuales.

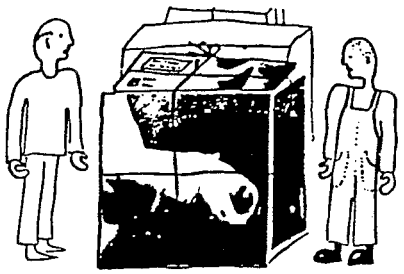
La mayoría de las exposiciones se envían por ferrocarril o utilizando los servicios de empresas de transporte y no van acompañadas por personal especializado. Cuando llegan a su lugar de destino, el interesado las reclama, las desempaca y las monta sin necesidad de recurrir al Riksutställningar y, una vez terminada la exhibición, las embala y las depacha al siguiente lugar de destino (figuras 18 a 20).

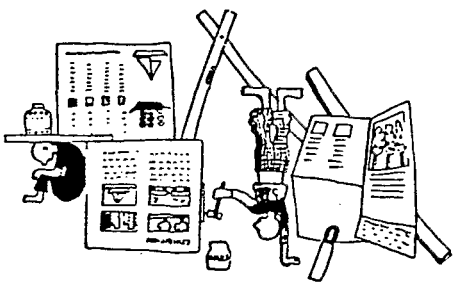
Las exposiciones no sólo se diseñan sobre medida, sino que además se empacan en cajas fabricadas especialmente para cada una de ellas. Todas las cajas tienen ruedecillas, manijas, cerraduras, costados plegables y están diseñadas de modo que ocupen el menor espacio posible cuando se almacenan. El interior está especialmente acondicionado para proteger los objetos. Cada caja lleva un rótulo con un nombre que la singulariza y la indicación del peso, el número y los metros cúbicos del contenido, a lo cual se agregan instrucciones detalladas de los pasos a seguir para el embalaje. Los prototipos se elaboran en el Riksutställningar, especialmente cuando se utilizan materiales poco comunes. Para el producto final se hace el pedido correspondiente a una empresa especializada.

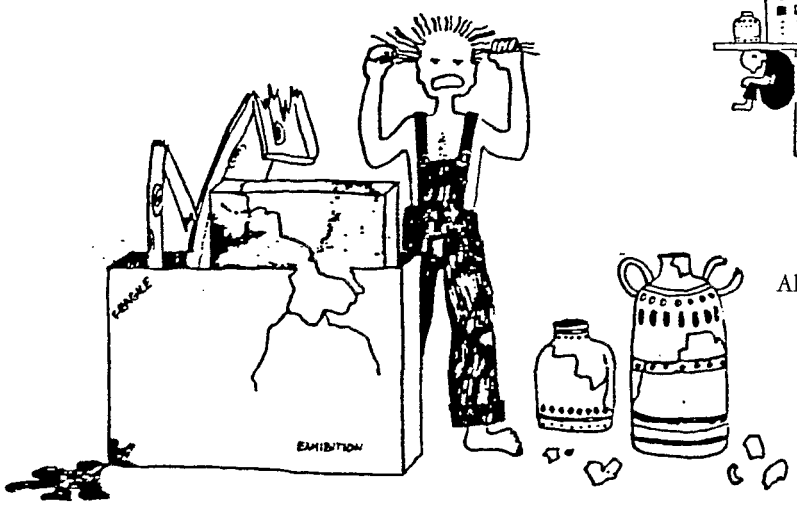
Mucho antes de la fecha para la cual se ha solicitado la exposición, se envía a los beneficiarios una exhaustiva documentación introductoria con todo el material impreso necesario (carteles, catálogos, folletos y noticias destinadas a la prensa) así como instrucciones de montaje, sugerencias sobre la manera de organizar conferencias, sesiones cinematográficas, debates, exposiciones locales, etc., además de las directivas necesarias para preparar el traslado de la exposición al siguiente lugar de destino.

Sólo algunas exposiciones, sobre todo de arte o que requieren ambientes especialmente diseñados, se transportan en los vehículos del Riksutställningar, acompañadas en ese caso por técnicos y otros miembros del personal, para ayudar a montarlas. Aproximadamente cada dos años se instala una exposición en uno de los camiones y se la envía en gira por diferentes provincias. Entre los ejemplos recientes cabe citar *Disminución del empleo en la industria sueca del vidrio* y *La vida de los niños a fines de siglo*, que se presentaron en algunas de las provincias del norte del país.

Un aspecto importante de las actividades del Riksutställningar, que no se describe en este artículo por no traducirse directamente en exposiciones itinerantes, es la asistencia que presta a círculos de estudios, clubes, organizaciones sindicales,





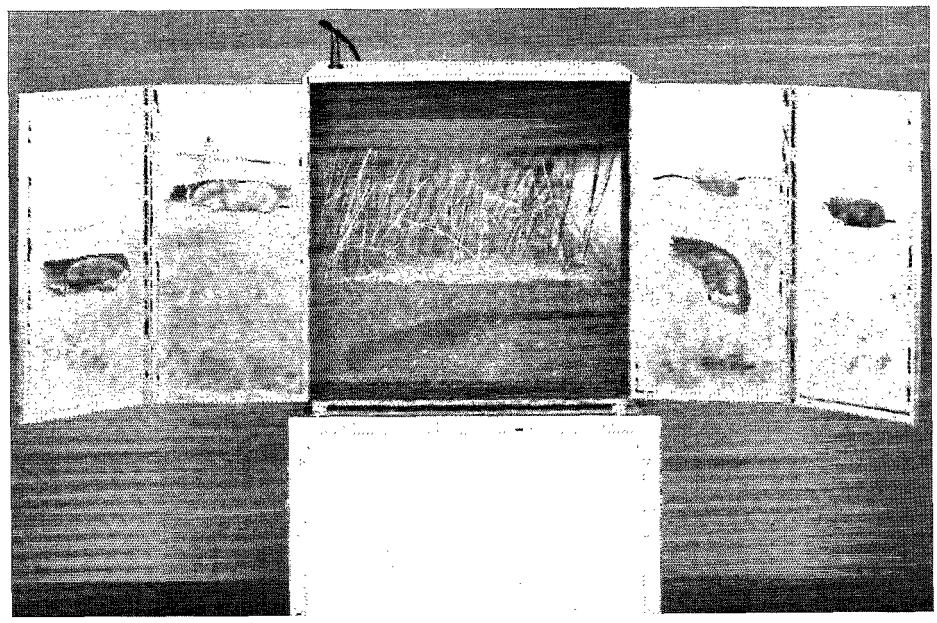


18, 19 y 20
Algunos consejos para estar seguros de lograr una exposición desastrosa.

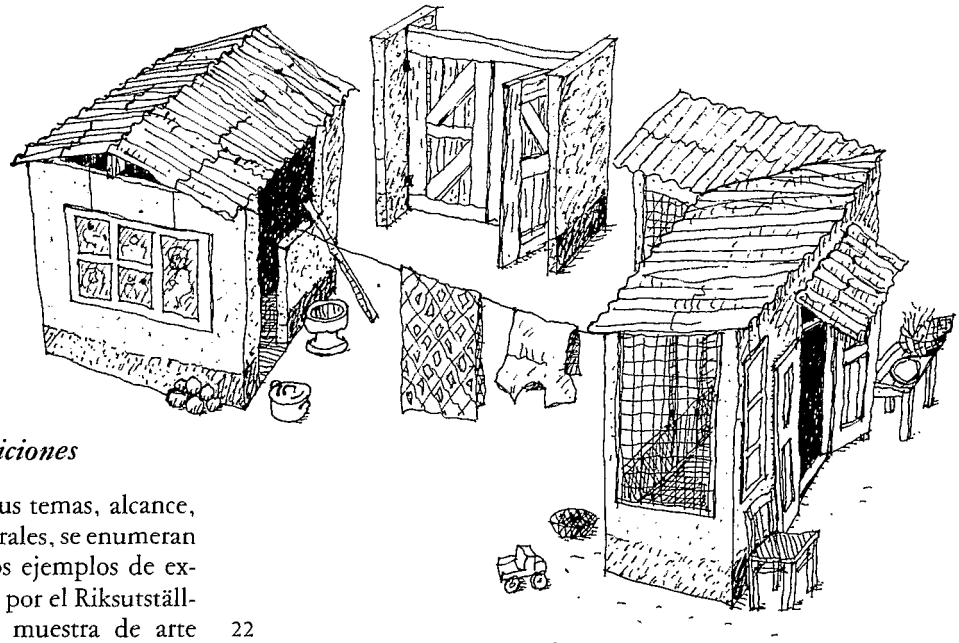
asociaciones ecologistas y otros grupos de interés público. Tal asistencia puede consistir simplemente en asesoramiento técnico o bien en ayuda meterial o financiera.

Se está organizando además un servicio especial destinado a los museos, a fin de prestarles asesoramiento técnico sobre el diseño y la fabricación de vitrinas, la elaboración de prototipos de exposición y la organización de exposiciones permanentes. También se pueden encargal al laboratorio y los talleres del Riksutställningar, ampliaciones fotográficas y montajes.

La Secretaría de la Asociación Sueca de Museos funciona en el Riksutställningar y como ocurrió durante varios años con la Secretaría del Comité Nacional Sueco del ICOM.



21
La "serie verde", material pedagógico sobre ecología. En cada una de las siete cajas se presenta un animal (en este caso el topo) y su vida en su medio natural.



22
La exposición *Sama, una niña ghanesa* reconstituía el hogar de una niña de nueve años en Ghana. Estaba acompañada de maletines pedagógicos complementarios.

Diversidad de exposiciones

Para dar una idea de sus temas, alcance, diseño y objetivos generales, se enumeran a continuación algunos ejemplos de exposiciones organizadas por el Riksutställningar: una pequeña muestra de arte destinada a hospitales, una serie de maletines pedagógicos sobre ecología para ser utilizados en escuelas de párvulos, una exposición en la que se incluía material pedagógico para las escuelas, una pequeña exposición para las bibliotecas, una exposición de arte y artesanías destinada a museos africanos, un espectáculo artístico que no exigía locales y dos grandes exposiciones, una sobre artes aplicadas presentada en vitrinas y otra que requería "ambientes" especialmente diseñados a fin de estimular el debate sobre el desarrollo de la tecnología.

23
La exposición *Tras los pasos de Fredrika*, consagrada a la escritora sueca Fredrika Bremer, defensora de los derechos sociales, así como a la Asociación Sueca por la Liberación de la Mujer, se presenta en las escuelas y bibliotecas. Un sistema de paneles articulables forma un triedro con una vitrina incorporada donde se exhiben los objetos.

Una fórmula exitosa: la exposición en miniatura

Las exposiciones itinerantes de pequeñas dimensiones ocupan sólo unos pocos metros cuadrados. Por ejemplo, una exposición itinerante destinada a hospitales y maternidades consiste en una serie de representaciones gráficas sobre el embarazo y el parto desde el punto de vista de la mujer. Tiene la forma de un gran libro apoyado sobre un atril e iluminado por proyectores que crean un espacio propicio a la contemplación y el estudio personal.

Otro ejemplo de las producciones a escala reducida son los "maletines verdes", que ofrecen a las escuelas de párvulos y a las escuelas primarias material pedagógico sobre la ecología (figura 21). La serie comprende un total de siete maletines en tres ejemplares cada uno, dedicados a animales familiares como el puerco espín, la víbora y el ratón de campo, algunos de los cuales corren peligro de extinción. Cada maletín muestra en su medio natural un animal disecado y describe su vida y sus actividades cotidianas. A juzgar por los pedidos de las escuelas, ésta es una de las muestras de mayor éxito.

Exposición y maletín pedagógico sobre Ghana

Sama, una niña ghanesa es el título de una exposición y de una serie de maletines pedagógicos (preparados en 1976 en colaboración con el Unicef y el Organismo Sueco de Desarrollo Internacional) destinados a hacer conocer a los niños suecos de siete a catorce años de edad la vida de una niña del tercer mundo. La exposición intenta reproducir el hogar de una niña ghanesa de nueve años y ofrece una visión de su vida cotidiana con la ayuda de objetos de uso diario, como utensilios domésticos y juguetes que el visitante puede manipular (figura 22).

Esta exposición comprende además cuatro maletines destinados a las escuelas cuyo contenido es lo suficientemente flexible como para ser utilizado en el aula e incluye guías de estudio y otros materiales didácticos.

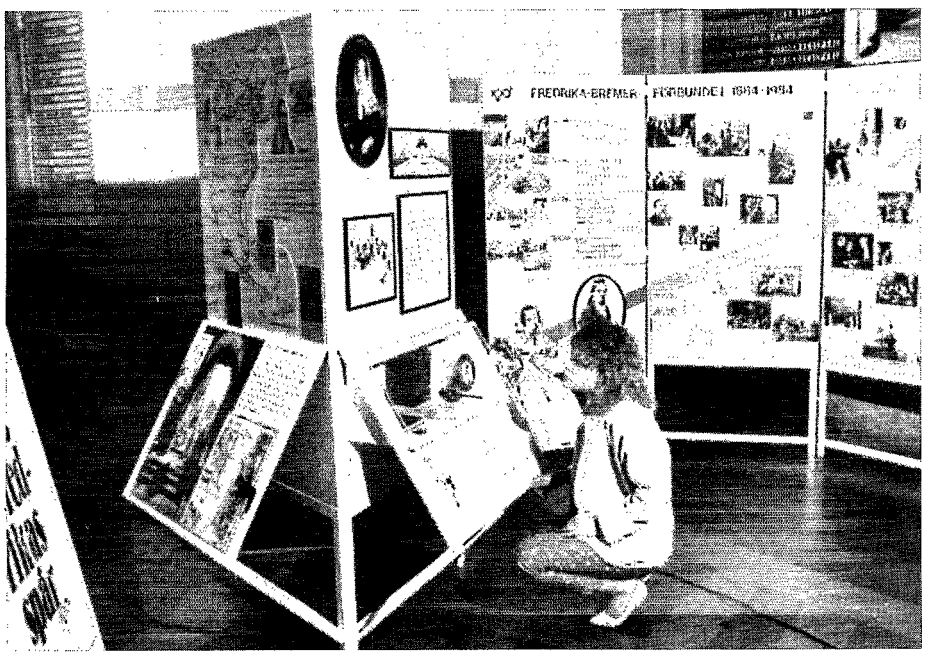
En el folleto *¿Qué es un maletín?*, elaborado por el Riksutställningar y publicado en 1973 por el grupo de trabajo sobre materiales pedagógicos del Comité de Educación del ICOM, figuran sugerencias para elaborar materiales de este tipo. El trabajo llevado a cabo antes y después de la presentación de la exposición sobre Ghana así como el relacionado con los maletines pedagógicos se describen en el artículo titulado "Sama, una niña ghanesa", publicado por el Comité de Educación del ICOM en su *Boletín*, n.° 8, 1977-1978.

Tras los pasos de Fredrika

Con sus treinta y cinco metros cuadrados, esta muestra sobre Fredrika Bremer, escritora sueca y gran figura de las luchas por los derechos sociales, es el ejemplo típico de las pequeñas exposiciones que se adaptan muy bien a escuelas y bibliotecas. Uno de los técnicos del Riksutställningar diseñó un sistema de paneles articulables que forman un triedro en el que hay una vitrina empotrada donde se exponen los objetos (figura 23).

La primera parte de la exposición está consagrada a la vida de Fredrika Bremer (1801-1864), a su obra literaria, sus viajes por Europa y los Estados Unidos, su acción social y su lucha por la liberación de la mujer y el reconocimiento de sus derechos. La segunda se centra en la Asociación Sueca por la Liberación de la Mujer que lleva su nombre: sus objetivos, su evolución y sus aspiraciones. Esta exposición fue organizada en 1984 con ocasión del centenario de la asociación. Cuando la muestra se presenta en bibliotecas, los visitantes pueden tomar en préstamo libros de Fredrika Bremer y las asociaciones feministas locales organizan además programas especiales.

El Instituto Sueco encomendó la realización de la versión inglesa de la primera parte de la exposición, que en la actualidad está de gira por Gran Bretaña y los Estados Unidos y que se presentará más adelante de modo permanente en el Museo de Historia Sueca de Filadelfia.



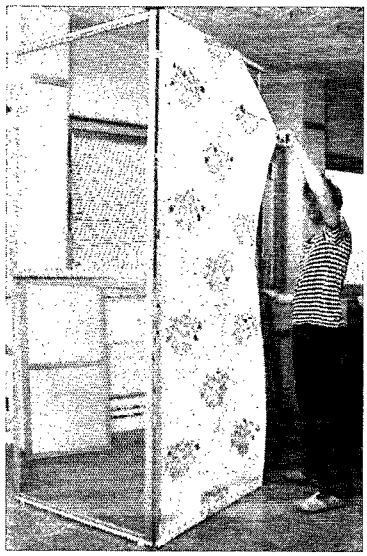
La creatividad sueca

Esta exposición presenta un panorama completo de las tendencias actuales de la creación en Suecia, desde el arte y la artesanía tradicionales hasta el diseño industrial moderno. Una de sus finalidades principales es ilustrar cómo pueden desarrollarse nuevas formas de artesanía y de diseño a partir de las tradiciones existentes. Concebida por Svensk Form (Sociedad Sueca de Artesanía y Diseño) en colaboración con el Riksutställningar, el Instituto Sueco se encargó a su vez de montarla para su envío al África Meridional, donde se presentó por primera vez en la Galería Nacional de Harare, Zimbabwe.

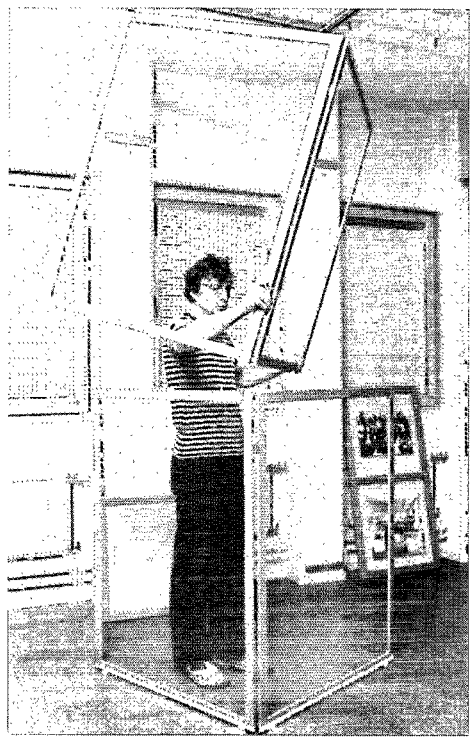
Las piezas se exhiben sin la barrera que imponen las vitrinas, utilizando un sistema muy sencillo de estantes para los objetos y de paneles de madera de haya para los textiles. El conjunto está diseñado de modo que forme una unidad reducida y se pueda embalar fácilmente. En el interior de las cajas los objetos están protegidos por un relleno de espuma de goma (figuras 24*a-f*).

El rostro de la sequía

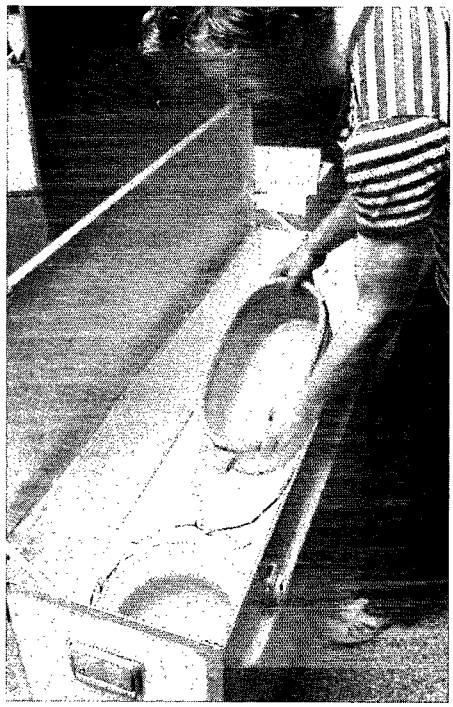
Se trata de una exposición de fotografías tomadas en Etiopía por Peter Magubane, conocido fotógrafo sudafricano. Entre las fotografías inicialmente encargadas por el Unicef se seleccionaron cincuenta ampliaciones en color para ilustrar la situación de los granjeros y los nómadas que, debido a la sequía, se vieron forza-



a



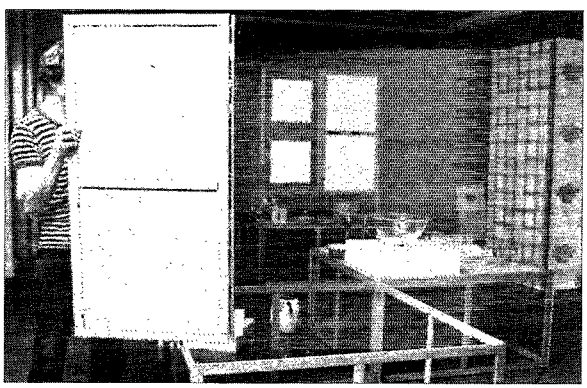
b



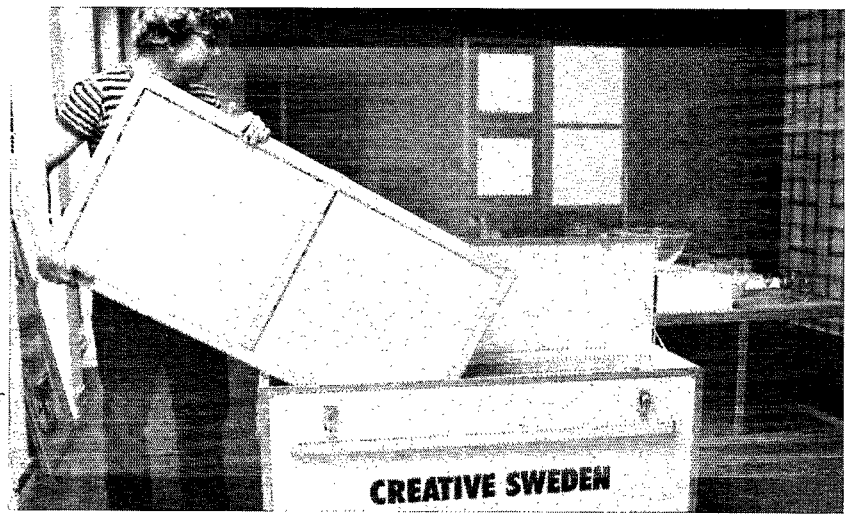
c



d



e



f

dos a abandonar sus hogares y a dirigirse a pie a los campamentos improvisados en distintas regiones de Etiopía. La exposición describe también los programas dirigidos por la Cruz Roja y el Alto Comisariado de las Naciones Unidas para los Refugiados con el fin de reunir ganado para ayudarlos a iniciar una nueva vida.

Como sucede con la mayoría de las exposiciones del Riksutställningar, ésta se organizó con la colaboración de diversos organismos suecos: Afro-Art, los Grupos Suecos Pro África, el Instituto Escandinavo de Estudios Africanos, la Sección Sueca de la Federación Luterana Mundial, el Fondo Sueco para la Niñez, la Cruz Roja Sueca, el Comité Sueco del Unicef y el Organismo Sueco de Desarrollo Internacional, que prestaron asistencia financiera, así como *Vi*, la revista semanal del Movimiento Cooperativo, que fue la primera en publicar en Suecia fotografías de Peter Magubane.

Todas estas organizaciones participaron en la elaboración del catálogo con artículos sobre los programas de asistencia que cumplen en las regiones de África asoladas por la sequía. Además, sus representantes locales colaboraron en la realización de programas y suscripciones a lo largo de todo el itinerario de la muestra. Inaugurada en enero de 1985 en la Casa de la Cultura de Estocolmo, en la actualidad la exposición se encuentra en gira por las escuelas, bibliotecas y museos de Suecia y su programa de presentación ya está completo para los próximos cuatro años. La Sección Sueca de la Federación Luterana Mundial adquirió su propia copia de la exposición para enviarla en gira a sus representaciones regionales de todo el país.

Johan Ahlbäck: pintor del trabajo

Se trata de una exposición un tanto diferente, ya que tanto el montaje como el transporte están a cargo del Riksutställningar. La idea original provino del Museo del Condado de Dalecarlia, donde se

24 *a-f*
El diseñador Björn Ed desmonta la exposición *La creatividad en Suecia*. Esta muestra, que ilustra las tendencias actuales de la artesanía y el diseño en Suecia, fue preparada para ser presentada en el África meridional. La estantería y los paneles de haya están concebidos para formar una sola unidad y las piezas de cerámica y vidrio se empacan en cajas revestidas de espuma de goma.

encuentra una colección de obras de Johan Ahlbäck, que durante muchos años trabajó en la fábrica de laminación local y representó en sus pinturas la vida y la condición social de sus compañeros de labor.

El Museo del Condado de Dalecarlia, que organiza numerosas exposiciones itinerantes en la región, se encargó también del diseño de ésta. La exposición está concebida como un amplio recinto de cincuenta metros cuadrados con techo en pendiente donde reina la oscuridad general y los proyectores sólo iluminan las acuarelas, los dibujos y las fotografías colgadas en las paredes. En los muros exteriores, blanqueados de cal, se muestra una selección de la producción gráfica de Ahlbäck. La exposición incluye además una película de cincuenta minutos de duración sobre su vida, producida originariamente para la televisión sueca.

Como la exposición es ella misma contenido y continente, queda resuelto de entrada el problema de encontrar dónde instalarla. Ya se ha presentado en más de veinte lugares diferentes de Suecia y continúa presentándose en las casas del pueblo, en colaboración con la Asociación de Casas del Pueblo, afiliadas al Movimiento Laboral Sueco.

Forma y tradición en Suecia

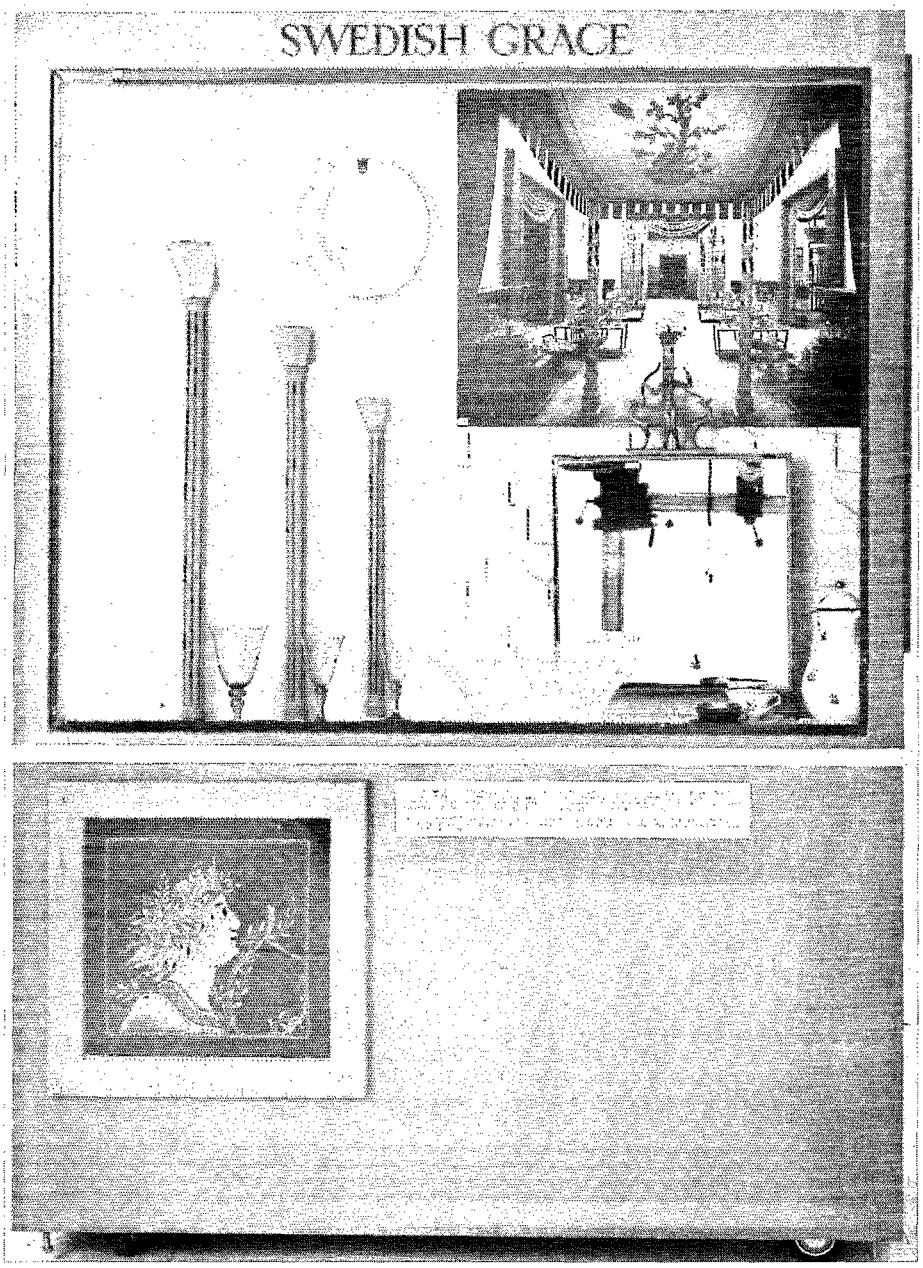
Con sus doscientos metros cuadrados de superficie, esta exposición es una de las más grandes que haya montado el Riksutställningar. Tiene por tema la evolución de la artesanía y las artes aplicadas suecas durante los últimos cien años. La exposición pretende situar las manifestaciones actuales en su perspectiva histórica, mostrando cómo las ideas —y por lo tanto las formas— han ido cambiando con el tiempo (figura 25).

Las piezas, expuestas en veinte vitrinas, pertenecen al periodo comprendido entre 1880 y nuestros días. Cada sección está consagrada a una época, a la cual se atribuye un color emblemático. Una vitrina vacía se reserva a las exposiciones locales.

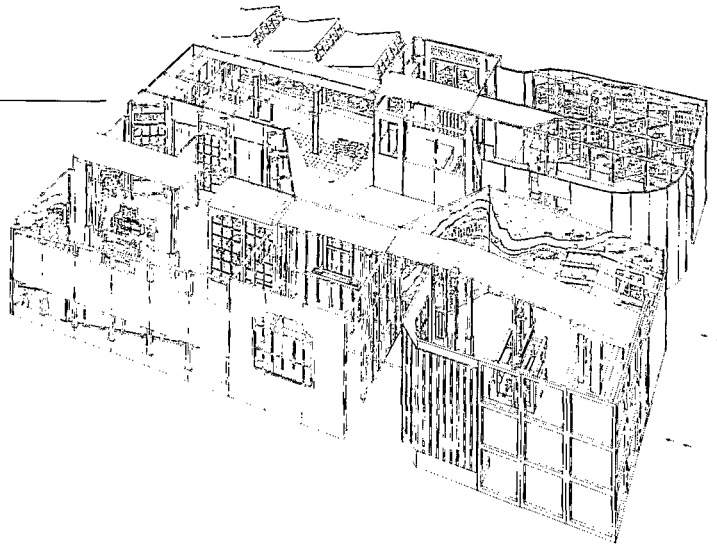
La concepción y resolución de la muestra son obra de Gunilla Palmstierna-Weiss, escenógrafa muy conocida por su colaboración con Ingmar Bergman. Los objetos prestados por museos y colecciones privadas se despliegan en la parte superior de las vitrinas y se empacan en la inferior, provista de compartimentos especialmente diseñados revestidos de espuma de goma. Cada vitrina está equipada con ruedecillas y toda la exposición se transporta en los camiones del Riksutställningar.

La mecanización y las condiciones de trabajo

El objetivo de esta exposición es provocar un debate sobre el progreso tecnológico y la transformación de las condiciones de trabajo. Para ilustrar este proceso se ha elegido el caso de la industria textil. La exposición, que ocupa una superficie total de doscientos metros cuadrados, se despliega en siete salas especialmente ambientadas, en las cuales se presentan un telar manual de 1800-1850, las nuevas tecnologías aparecidas a fines del siglo XIX, un telar mecánico de 1870-1899, un telar automático de los años treinta, la maquinaria de los años cuarenta, un telar computadorizado de 1977 y las proyecciones para el futuro. En tres de estas salas hay telares que el público puede poner en funcionamiento, lo cual le permite comprobar que el número de tramas por minuto ha pasado de catorce en el telar manual primitivo a catorce mil en el actual, regulado por computadora, y deducir en consecuencia el cambio fundamental que esta situación supone para las condiciones de trabajo de los obreros (figura 26).



25
Una de las veinte vitrinas de la exposición *Forma y tradición en Suecia*, en la que se presenta la evolución de la artesanía y artes aplicadas suecas en los últimos cien años. Para transportarlos, los objetos expuestos en la parte superior de la vitrina se empacan en la parte inferior, donde quedan protegidos por compartimentos especialmente diseñados.



26
Bosquejo de la exposición *La mecanización y las condiciones de trabajo*: vemos sus siete salas en las que se presenta el progreso tecnológico y la transformación de las condiciones de trabajo tomando como ejemplo la industria textil, desde el telar manual de comienzos del siglo XIX hasta el computadorizado de los años setenta en adelante.

Se recurrió a numerosos artistas para reproducir los modelos de las máquinas y recrear el ambiente de las fábricas (figura 27), para lo cual se proyectan también películas introductorias y se ofrecen visitas guiadas, cuyo texto se ha grabado además en diferentes idiomas, para guía de los inmigrantes.

Hasta ahora la exposición se ha presentado en veinticinco lugares diferentes de Suecia y también en Dinamarca, Noruega y Finlandia.

Venta de paneles y vitrinas

El Riksutställningar vende además una gran variedad de materiales a quienes deseen montar sus propias exposiciones. Se ofrece, por ejemplo, un sistema normalizado de paneles de cartón currugado, poco costoso, que va acompañado de las instrucciones necesarias para su instalación. También se vende una vitrina de madera con base de metal y caja de empaque, cuyo prototipo se actualiza permanentemente. Gracias a sus puertas plegables, sus gavetas, sus dispositivos eléctricos y su frente de plexiglás, esa vitrina es muy útil para los museos que desean organizar exposiciones itinerantes de sus propias colecciones (figura 28). El Riksutställningar la utiliza para unas veinte de sus propias exposiciones, sobre todo las destinadas a presentarse en lugares públicos como bibliotecas y hospitales. Esta vitrina permite presentar una obra de arte, una técnica artística, la trayectoria de un artista o bien piezas seleccionadas en las colecciones de los museos.

Publicaciones

El Riksutställningar publica anualmente un catálogo en el que se enumeran todas las exposiciones itinerantes en curso. Trimestralmente aparece también *På gång i utställningssverige*. Por otra parte publica folletos como *How to make a rotten exhibition* (1971, tercera edición revisada 1978), *¿Qué es un maletín?* (1973, traducido al francés, al alemán, al español, al ruso y publicado por el Grupo de Trabajo del ICOM sobre Materiales Pedagógicos) y *Going to exhibitions* (1980, segunda edición escrita y revisada por Ulla Arnell, Inger Hammer y Göran Nylöf).

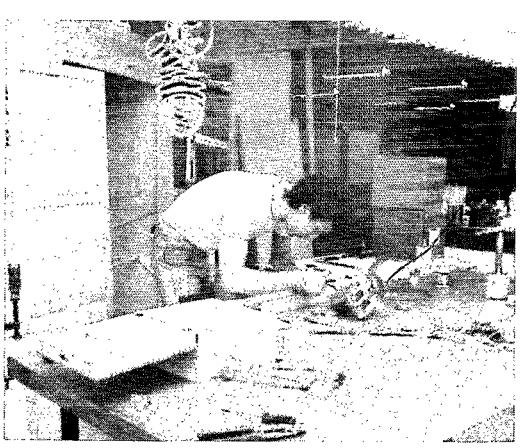
Entre los trabajos que tratan de las exposiciones como medio de transmitir experiencias y conocimientos, cabe citar *Utställningsspråk* [El lenguaje de las exposiciones] de Göran Carlsson y Per-Uno Ågren, consagrado a las exposiciones en los museos, y *Utställningsboken* [El libro de las exposiciones] de Harriet Clayhills, que da ejemplos de renovación de las exposiciones como medio de comunicación y describe algunas organizadas por grupos no profesionales, artistas o simplemente personas que desean formular sus propias ideas, con el fin de transmitir a los demás su mensaje y su experiencia.

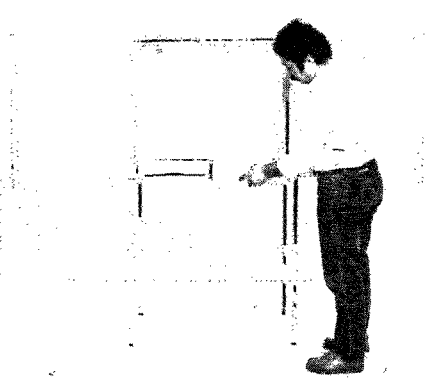
Un lugar de reunión para los expositores

Desde 1968, el Riksutställningar ha venido organizando regularmente seminarios y debates públicos sobre una gran diversidad de temas, desde las políticas culturales y la formación artística hasta la metodología y las técnicas de presentación. En colaboración con diversos museos de arte de Estocolmo, realizó en 1982 un ciclo de tres seminarios sobre el tema *Att Visa Konst* [¿Cómo presentar el arte?] y, en 1984 y 1985, un ciclo sobre la presentación de la arqueología y de la naturaleza. Por otra parte, invita con frecuencia a especialistas extranjeros. Así, en la primavera de 1983 se pidió a Bernie Zubrowski, del Museo Infantil de Boston, que dirigiera unos seminarios sobre los niños y la física y presentara su método de hacer burbujas gigantes a un público integrado por niños, estudiantes, científicos, maestros y museólogos suecos. Como resultado de ese encuentro, una exposición itinerante de burbujas está actualmente de gira por el país.

[*Traducido del inglés*]

27
Vista del taller del Riksutställningar en el que trabajan seis técnicos. La fundación cuenta con un personal de sesenta personas.





28
A los museos que desean preparar pequeñas exposiciones itinerantes de piezas de sus propias colecciones, el Riksutställningar les ofrece vitrinas de madera con puertas plegables, gavetas y dispositivos eléctricos. También hay una caja desarmable para el transporte.

LOS ENTRETELONES DE UNA EXPOSICIÓN TEMPORAL

Las colecciones del Vaticano: el papado y el arte

Walter Persegati

Nació en 1920 en Verona, Italia. Es diplomado en ciencias económicas y administración de empresas. Realizó estudios de sociología, psicología, relaciones exteriores y lenguas. Es observador permanente adjunto de la Santa Sede ante la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO) de 1958 a 1969. Fue jefe de gabinete de la Comisión Pontificia por la Justicia y la Paz, Ciudad del Vaticano, entre 1970 y 1971. Desde entonces es secretario general y tesorero de los Museos y Galerías de Arte del Vaticano. Ha realizado numerosos viajes por Europa y los Estados Unidos en razón de sus actividades relacionadas con organismos católicos. Ha publicado diversos artículos sobre la dirección de museos, la seguridad, el personal y los estudios estadísticos sobre los museos, las organizaciones de la juventud católica y las migraciones.

Un acontecimiento extraordinario, impensable hace unos pocos años, fue sin duda que los museos del Vaticano hubieran dejado salir de nuestra minúscula Ciudad-Estado, en 1983 y 1984, doscientos treinta y siete obras de arte para una exposición temporal de catorce meses de duración organizada a miles de kilómetros de distancia.

Desde el envío de la *Pietà* a Nueva York en 1965, el Vaticano se había cerrado herméticamente: ni una sola pieza salió de sus museos ni de ninguna otra institución del Estado durante más de diez años.

Se ha dicho que el Papa Juan XXIII abrió al mundo las ventanas de la Iglesia. Podríamos agregar que al reconocer que un museo no puede vivir sin una sección reservada al arte contemporáneo, Pablo VI dejó entrar el mundo por las ventanas de los Museos del Vaticano. Al permitir que la primera exposición importante de obras del Vaticano partiera de nuestra pequeña ciudad hacia los Estados Unidos para exhibirse en Nueva York, Chicago y San Francisco, el Papa Juan Pablo II dio un paso más: nos envió al encuentro del mundo.

Era la primera vez que hacíamos una experiencia de este tipo. Conscientes de la enorme responsabilidad que esto entrañaba, quisimos hacerlo todo a la perfección: no podíamos permitirnos dejar nada librado al azar. Por esto impusimos a los organizadores de la exposición condiciones excepcionalmente rigurosas y, por nuestra parte, velamos por que los miembros del personal técnico y de conservación no descuidaran ninguno de los problemas y estuvieran preparados para resolver cualquier eventualidad.

La prueba comenzó a fines de 1979 para concluir en marzo de 1984. Queremos contar aquí lo que sucedió durante ese periodo, no para dar un ejemplo de cómo deben hacerse las cosas sino para dejar constancia de la determinación, la competencia y la tenacidad, pero también de la imaginación, el ingenio y la dedicación de los centenares de personas que durante cuatro años trabajaron para que el sueño se realizara y *Las colecciones del Vaticano: el papado y el arte* resultase una experiencia espiritual verdaderamente enriquecedora.

De los primeros contactos a la firma del acuerdo

A fines de 1979 se nos propuso que organizáramos una modesta exposición de obras antiguas de los Museos del Vaticano con el fin de llevar a algunas ciudades de los Estados Unidos un mensaje simple: el arte atestigua los esfuerzos del hombre por asemejarse a la imagen de Dios creador. Una colección de arte que abarca varios siglos es un testimonio de valor inestimable sobre la historia y la vida: los papas reunieron esos testimonios y los Museos del Vaticano los han preservado y cuidado desde 1503.

Habíamos pensado que esta exposición debía presentarse en ciudades pequeñas, a las que nunca llegan esas grandes muestras. Pero de inmediato comprendimos que organizar una exposición semejante exigiría tantos esfuerzos y entrañaría tantos riesgos como preparar una más importante y que, aun en una ciudad pequeña, una exposición no podía tener éxito si no presentaba obras importantes: si los Museos del Vaticano deseaban transmitir un mensaje, éste debía ser fuerte y claro. Por consiguiente, no

nos quedaba otra solución que organizar una gran muestra o abandonar el proyecto.

Fue así como nos reunimos en febrero de 1980, después de algunos trabajos preliminares, para estudiar la cuestión con el director del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, que nos parecía uno de los mejores del mundo, muy bien equipado tanto desde el punto de vista técnico como de la competencia en materia de conservación, lo que le permitía acoger obras que exigen grandes recaudos.

Después de estos primeros contactos, las partes no tardaron en sondearse recíprocamente, levantando listas de deseos por un lado y barreras protectoras por el otro. En la lista de obras debían figurar las piezas más hermosas e importantes que pudieran reunirse, siempre que se llenasen las condiciones de seguridad, conservación y protección y se dispusiera de los medios técnicos, los fondos y la capacidad de organización necesarios para asegurar su presentación con riesgos mínimos, que no superaran los que corrían en su lugar de exhibición habitual. Era preciso, por lo tanto, que ambas partes analizaran cuidadosamente todos estos elementos antes de contraer compromisos por escrito. Se exluyeron, en principio, todos los cuadros de grandes dimensiones y, sobre todo, las esculturas frágiles y otras piezas particularmente delicadas.

Después de haber estudiado separadamente todos estos problemas, la dirección del Museo Metropolitano de Arte y la de los Museos del Vaticano se reunieron en la Ciudad del Vaticano en julio de 1980 para comenzar las negociaciones preparatorias que culminarían en la firma de un proyecto de protocolo.[1]

El texto de este proyecto fue redactado en sólo tres días, indicio claro de que la reunión había sido bien preparada por ambas partes. Una vez firmado el proyecto de protocolo, el director del Museo Metropolitano se halló en condiciones de poder concluir un acuerdo con los otros dos museos interesados: el Instituto de Arte de Chicago y el Museo de Bellas Artes de San Francisco.

En el interín, los vicepresidentes del Museo Metropolitano encargados respectivamente de cuestiones financieras y de publicaciones discutieron con los responsables de los Museos del Vaticano todos los detalles relativos a la producción y venta de las publicaciones y reproducciones y otras modalidades de ejecución de todos los compromisos financieros.

Por razones de orden práctico y a fin de ejercer un control más estricto sobre la aplicación de todas las cláusulas del acuerdo, se decidió que el Museo Metropolitano sería exclusiva y directamente responsable del transporte, la seguridad y la protección de las obras presentadas a partir del momento en que abandonaran su lugar de exhibición o depósito habitual hasta la fecha de regreso. Los museos participantes de Chicago y San Francisco concertarían a su vez con el Metropolitano los acuerdos que definirían su parte de responsabilidad.

Apenas firmado el proyecto de protocolo, los Museos del Vaticano procedieron a la estimación del monto del seguro de cada pieza incluida en la lista del Museo Metropolitano. ¿Cómo procedimos? El principio parecería simple: bastaba establecer cuál era la suma necesaria para adquirir otra obra de la misma importancia. Pero esto no significa nada, porque ¿cómo hallar otro *Apolo de Belvedere* u otro Leonardo? En casos semejantes el costo del seguro alcanza cifras astronómicas. Los coleccionistas privados suelen poner su orgullo en que el museo prestatario pague sumas cuantiosas para asegurar los objetos que recibe en préstamo. En esto parecería no haber límites, y por eso las pólizas de seguro aumentan cada vez más el costo de las exposiciones. De total acuerdo con el museo prestatario procedimos a hacer una estimación sobre la base del precio que algunas de las obras principales podrían alcanzar en una subasta. En cuanto a las demás, la cotización se estableció en función del valor atribuido a las primeras.

Al mismo tiempo, los Museos del Vaticano obtenían del Papa Juan Pablo II la autorización necesaria para prestar las obras, decisión difícil dada la importancia de las piezas y la falta total de precedentes.

Durante el verano y el otoño los proyectos del acuerdo final fueron y vinieron una y otra vez entre Nueva York y la Ciudad del Vaticano hasta que finalmente, después de una ardua labor de juristas y administradores, el 8 de noviembre de 1980 se firmó el contrato definitivo.[2]

Preparación de las obras para el transporte y la exposición

Apenas firmado el proyecto de protocolo, nuestros laboratorios de conservación empezaron a ocuparse de las obras: esculturas, tapices, textiles antiguos, pinturas, bronces y cerámicas. Los motivos no eran sólo estéticos. Además de la limpieza había que reforzar las obras para que soportaran mejor el transporte y, a veces, incluso restaurarlas.

1. Los puntos esenciales de este protocolo eran los siguientes:
título provisional de la exposición;
número máximo de lugares de presentación de la exposición (tres);
fechas aproximadas de la partida y del regreso de las obras;
lista preliminar de las obras;
normas básicas de seguridad, protección y conservación exigidas por el prestador y aceptadas por el prestatario;
contribución del prestatario al financiamiento de los trabajos preventivos de conservación de las obras que constituirían la exposición y a las tareas de organización de la operación;
exigencias básicas a observar en materia de embalaje y transporte, así como en la elección de los agentes encargados de estas operaciones;
previsión de un servicio de acompañantes y disposiciones relativas a la presencia de conservadores y técnicos del Vaticano durante todos los desplazamientos de las obras y de un responsable permanente de los Museos del Vaticano;
remuneración de ese personal y reembolso de sus sueldos al Vaticano durante la exposición dentro y fuera del Vaticano;
acuerdo sobre las publicaciones que produciría el prestatario, sobre los diversos autores y el control de los textos por el prestador;
disposiciones relativas a la publicación y venta de reproducciones de las obras de arte en los museos prestatarios;
regalías;
disposiciones relativas a los seguros, las garantías jurídicas y la fecha aproximada de la firma del contrato definitivo;
condiciones para la aceptación de patrocinadores por parte del Vaticano.

2. Además de las disposiciones previstas en el proyecto de protocolo, el acuerdo definitivo contenía los siguientes puntos:
nombre de los dos museos participantes escogidos de común acuerdo y términos del acuerdo entre éstos y el Museo Metropolitano;
detalles relativos a la póliza de seguro;
disposiciones relativas al embalaje y el transporte de la obras dentro y fuera del país;
detalles sobre las medidas de seguridad;
calendario de pagos a los Museos del Vaticano;
cláusula de fuerza mayor;
calendario de llegadas y partidas;
lista definitiva de las obras a exponer, con indicación del valor asegurado de cada una;
cláusulas relativas a la eventual indemnización y a la inembargabilidad de las obras;
gastos de viaje y dietas de estancia;
detalles acerca de las publicaciones, reproducciones, adaptaciones, fotografías, textos y leyendas;
disposiciones respecto de las guías grabadas en casetes;
disposiciones relativas a los derechos de transmisión por televisión;
calendario de los pagos de regalías por parte de los tres museos;
disposiciones relativas a las ceremonias inaugurales;
cláusula de arbitraje;
procedimiento para nombrar al representante de los Museos del Vaticano en la exposición;
cláusula por la que se prohibe cualquier restauración, desmontaje o modificación de las obras sin autorización expresa de los Museos del Vaticano.

Todas las esculturas en piedra pasaron por el laboratorio de conservación, ya fuera para limpiarlas por inmersión o aspersión, ya para someterlas a los rayos X a fin de detectar fisuras u otros daños imperceptibles y restaurarlas en caso necesario. Como medida de precaución pero también para exponerlos en el lugar que ocupaban los originales, se hicieron vaciados de las veintiún esculturas más importantes.

La primera obra restaurada fue el *Apolo de Belvedere*. Las intervenciones anteriores la habían desequilibrado al punto de hacerla "caer" hacia adelante, de modo que para estabilizarla había habido que fijarla a la pared del nicho con una barra de hierro. Además, todas las zonas restauradas anteriormente presentaban gruesas fisuras, fenómeno debido a la dilatación causada por la herrumbre en las barras de hierro que mantenían en su lugar las distintas partes de la estatua. El estribo de hierro que unía la pierna derecha al soporte lateral en forma de tronco de árbol planteaba problemas especiales debido a su avanzado estado de oxidación (véase el recuadro I). La restauración del *Apolo de Belvedere* estuvo a cargo de cuatro personas y llevó dos meses de trabajo.

Cinco frescos fueron objeto de una compleja restauración.

Los ángeles músicos de Melozzo da Forlì aún permanecían adheridos a la espesa argamasa sobre la que se los había fijado en 1711 luego de retirarlos de la basílica romana de los Santos Apóstoles, entonces en curso de restauración. Como era imposible transportarlo en esas condiciones, el fresco fue pasado a un nuevo soporte y restaurado (véase el recuadro II).

La mayoría de los vasos griegos y etruscos, que en general habían sido mal restaurados en el pasado, fueron montados y vueltos a pegar con colas reversibles. Conforme a los criterios modernos de restauración, los fragmentos faltantes se señalaron con colores neutros.

Para limpiar los bronces se empleó material nuevo adquirido expresamente. Al limpiar algunas piezas se hicieron descubrimientos notables: fue así como se descubrieron ojos de una insospechada belleza en la *Máscara de Aqueloos* que adorna un disco de bronce etrusco (véase el recuadro III).

Los tapices fueron cuidadosamente lavados. Para evitar accidentes y obtener los mejores resultados, especialmente en la limpieza del inmenso tapiz *La pesca milagrosa* ejecutado sobre un cartón de Rafael, nuestro laboratorio fue equipado con una gran cuba de acero inoxidable y un dispositivo de colgado y secado. Después de la limpieza, que devolvió el esplendor a los colores y el brillo a los hilos de plata, se restauraron minuciosamente las partes dañadas. Se cambió además el forro y en el borde superior se aplicó horizontalmente una banda de cinta Velcro, a fin de repartir uniformemente las tensiones que se ejercerían sobre el tapiz cuando fuera colgado para su presentación.

A las figuras de terracota de Bernini y Algardi se les quitó la pátina oscura con que se las había cubierto para darles la apariencia del bronce. Se reveló así su belleza oculta y recobraron esa calidez que tienen las obras que acaban de salir de las manos del artista.

La vajilla y los candelabros de oro y plata se limpiaron, se cubrieron con una solución protectora y se reforzaron. Las vestiduras sacerdotales se limpiaron, restauraron y forraron nuevamente, con lo cual se les devolvió el esplendor y la magnificencia originales.

En cuanto a las pinturas sobre tela, once fueron restauradas y otras muchas reenteladas, a veces con resultados extraordinarios. Por su parte, cinco pequeñas pinturas sobre madera fueron sometidas a un tratamiento especial: se inspeccionaron cuidadosamente las superficies pictóricas a fin dedetectar toda eventual anomalía y se aplicaron en consecuencia todos los tratamientos y todas las rectificaciones necesarias para aumentar su nitidez y asegurar sus condiciones de estabilidad. Se verificó el estado de conservación de los soportes. Cuando era necesario se procedía a separar o reemplazar los bastidores por otros hechos en madera o acero inoxidable, o ambos materiales, y, apelando a sus condiciones autolubricantes, se aplicaban capas de teflón.

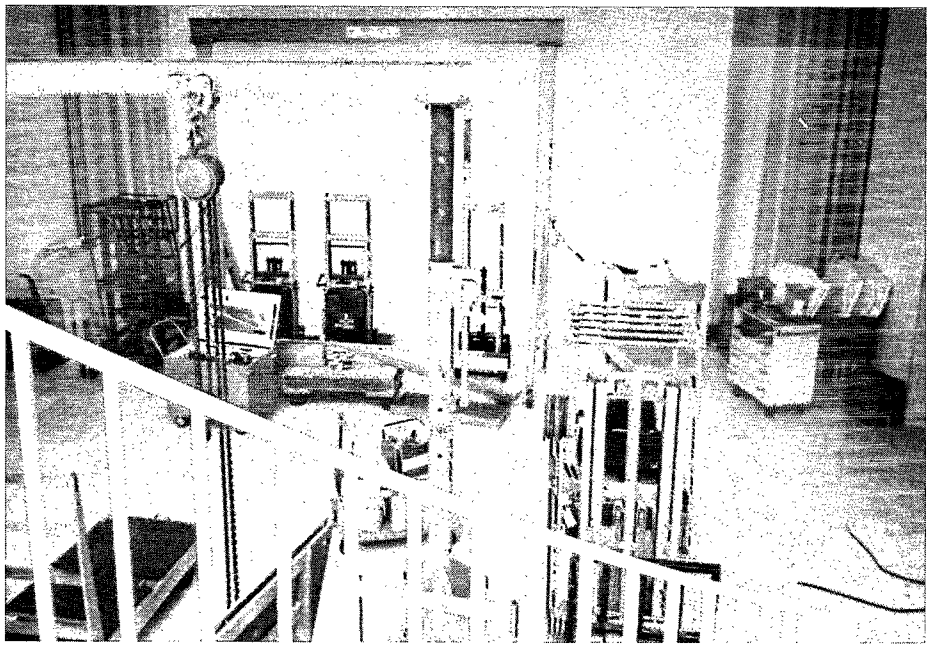
Las pinturas sobre tabla que, como se sabe, son más sensibles a los combios de humedad relativa, nos plantearon problemas de gran complejidad. Las tablas, conservadas en la pinacoteca durante más de cincuenta años, se encontraban en buenas condiciones pese a la falta de climatización. Durante el periodo comprendido entre febrero de 1981 y enero de 1982 registramos constantemente las condiciones atmosféricas reinantes en la pinacoteca. Comprobamos así que el espesor de las paredes amortiguaba muy bien las variaciones de temperatura, pero no tanto las de la humedad relativa que, en el curso de ese año, osciló lentamente entre 45 % y 65 %, lo cual nos llevaba a un porcentaje anual del 57 %. Teniendo en cuenta los promedios que los tres museos norteamericanos podrían mantener fácilmente en sus salas de exposición, decidimos que la tasa de humedad relativa en el interior de las vitrinas selladas debía situarse entre 50 y 55 %, seguros de que en esas condiciones nuestras pinturas sobre tabla no correrían ningún peligro. En realidad, durante la mayor parte del año la tasa de humedad relativa en la pinacoteca oscila entre un mínimo de 45-48 % y un máximo de 55-65 %.

Como en el momento del embalaje la humedad relativa de la pinacoteca era de 62 %, tanto las pinturas sobre madera como el material que se utilizaría en el acondicionamiento (madera, paja, relleno para amortiguar los golpes y gel de sílice) se introdujeron en una cámara de climatización donde la tasa de humedad relativa ambiente se redujo gradualmente del 62 % al 54 %. Esta operación llevó entre dos y tres semanas, tras lo cual se pudo proceder al embalaje.

Para completar el equipo se instalaron en nuestro laboratorio de conservación los siguientes equipos: una cámara de fumigación; una cámara de climatización para modificar las condiciones atmosféricas a voluntad; un instrumento abrasivo de sistema neumático para suprimir las acrecencias de los bronces y terracotas; una cámara ultrasónica para suprimir las incrustaciones minerales; dos aparatos de rayos X, más o menos penetrantes según se destinaran a pinturas o a bronces y pequeñas esculturas; un espectrofotómetro de absorción atómica para el análisis del contenido mineral de las muestras de color; un micrótomo ISOMET para obtener muestras de color de superficies planas incrustadas en partículas de resina y una pulidora destinada al mismo uso; una cámara de rayos infrarrojos con pantalla de control para el examen en profundidad de las superficies pictóricas; un microprocesador para el análisis de los gases; un equipo especial de fotografía con rayos ultravioletas e infrarrojos y con luz de vapor de sodio; por último, un aparato de difracción de rayos X para analizar la materia cristalina inorgánica.

Los preparativos en los Museos del Vaticano y en los museos prestatarios

Hubo también muy al comienzo otros preparativos. En particular, la información que debía contener el catálogo. Éste es uno de los aspectos más apasionantes y enriquecedores de los trabajos previos que exige una exposición temporal. La



29
Parte del equipo elevador, listo para entrar en acción en el Art Institute de Chicago.

preparación de un catálogo da lugar a investigaciones, estudios e intercambios de conocimientos que nunca se hubiesen emprendido sin la perentoriedad que supone la inauguración de una muestra importante en una fecha determinada.

Lamentablemente, las circunstancias nos impidieron mencionar en el catálogo los trabajos de conservación que había exigido la preparación del préstamo y que son objeto del presente artículo. Un breve capítulo sobre el tema hubiera permitido hacer conocer al público un aspecto muy importante y generalmente ignorado de las actividades que preceden toda exposición.

Por su parte, el Museo Metropolitano preparaba la publicación del catálogo y de otras obras relativas a la exposición y a los Museos del Vaticano, los cuales, a su vez, se encargaban de verificar hasta la última palabra que habría de imprimirse.

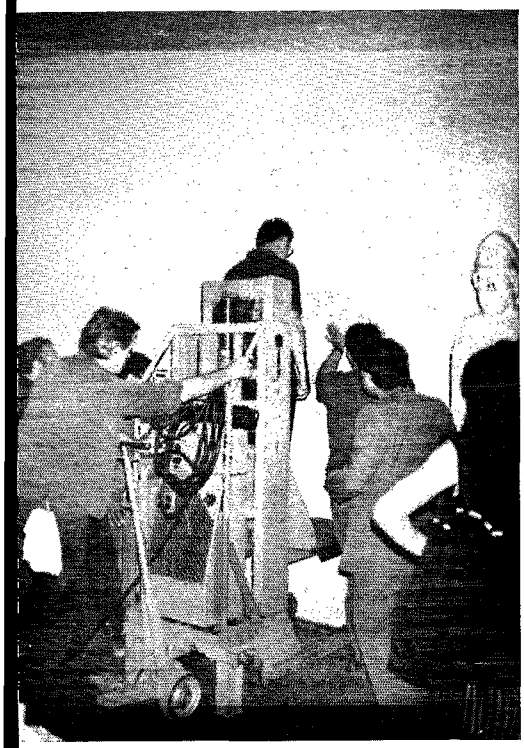
Fue necessario discutir y ponerse de acuerdo en todo: la composición tipográfica, el diseño de la cubierta del catálogo, las dimensiones de los títulos, la mención de los patrocinadores, el texto y el contenido de los carteles, la cantidad de tarjetas postales, sus temas y leyendas, la publicidad y los comunicados de prensa. Fue preciso también estudiar y aprobar el logotipo de la exposición e incluso reglamentar su utilización.

Se encargaron nuevas diapositivas en color de todos los objetos, en lo posible al mismo fotógrafo, con el fin de lograr resultados uniformes. Se hicieron cientos de fotografías en blanco y negro para servir como documentos de trabajo, para completar los informes descriptivos del estado de las obras y como referencia para el ambalaje. Se formó personal encargado de diversas tareas: acompañantes, guardianes, conservadores, cargadores, mecánicos, representantes de los museos durante la exposición (véase recuadro IV), etc. La formación incluía métodos de conservación y embalaje, normas para la preparación de informes descriptivos con ayuda de un glosario y criterios comunes para evaluar el estado y las características de las obras. En colaboración con el Museo Metropolitano se estudiaron los horarios de los aviones, las conexiones de los vuelos, el transporte desde y hacia el aeropuerto y las condiciones de seguridad durante el traslado y en los aeropuertos.

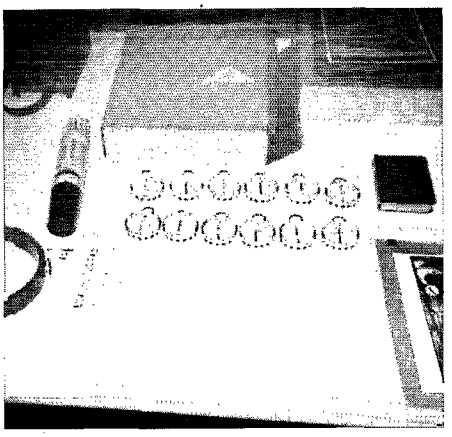
El Museo Metroplitano y los otros dos museos participantes tampoco tardaron en iniciar sus preparativos, sobre todo la distribución de la exposición, a cargo del mismo arquitecto en Nueva York y Chicago y de otro distinto en San Francisco. Los planos fueron sometidos a los Museos del Vaticano, examinados y aprobados. Se escogió para los tres museos el mismo tipo de vitrinas herméticas con un dispositivo para introducir el gel de sílice, como se verá más adelante. En cuanto a las galerías, hubo que adaptarlas a la exposición; a veces fue preciso cambiar el sistema de aire acondicionado y/o de iluminación, e incluso construir nuevas escaleras.

Se previó también la formación de nuevos guardianes para las galerías de exposición, la instalación de otros sistemas de alarma, tanto para el control general como para el de las vitrinas y objetos individuales, la formación de guías, la redacción de textos para las explicaciones grabadas, la preparación de material audiovisual y la programación de conferencias sobre temas relacionados con la exposición. El programa de transporte de las obras de Roma a Nueva York, luego a Chicago y San Francisco y de allí de regreso al Vaticano fue coordinado por Pan American, los Museos del Vaticano y los museos participantes. La organización del transporte terreste entre los museos y los aeropuertos correspondientes exigía no sólo una coordinación sin fallas sino también medidas de seguridad excepcionales que nos llevaron a realizar diversos ensayos a las horas de llegada y partida de los vuelos, en cooperación con las autoridades de los aeropuertos y la policía local.

Hubo también que conseguir camiones de tipo adecuado e inspeccionar las zonas de carga y descarga, que en algunos casos tuvieron que ser modificadas para adaptarlas a las dimensiones de las grandes paletas de estiba previstas (figuras 29 a 32). Un mismo equipo de aparejadores, familiarizado con las características de cada obra y con experiencia probada, debía operar en los tres museos para garantizar lo mejor posible la manipulación de los cajones. También se organizó en los tres museos la venta anticipada de las entradas. Para evitar largas colas y atascamientos en las salas, se decidió no venderlas *in situ* sino mediante reservación postal o telefónica. Además, para que el público pudiera ver la exposición en buenas condiciones y para respetar al mismo tiempo los requisitos de seguridad y conservación, se fijó un límite de setecientos visitantes por hora. Naturalmente se estudió también la cobertura televisiva de la muestra y se hicieron las negociaciones del caso. Las ceremonias de apertura fueron cuidadosamente programadas, así como todas las actividades y visitas de grupos especiales características de cualquier exposición importante. Se escogieron los lugares adecuados para instalar puestos de venta (las principales disposiciones a tomar al respecto habían sido definidas por contrato) y los vendedores recibieron la formación necesaria. Se preparó material didáctico para las escuelas. Los conservadores norteamericanos que participaban en la organización de la



30
Plataforma elevadora hidráulica de comando eléctrico, utilizada para subir y bajar las esculturas pesadas. Los elevadores hidráulicos se caracterizan por la regularidad de sus movimientos y, sobre todo, porque no sufren sacudidas al detenerse.



31
Preparación de aparejos y otros materiales para recibir las obras en el Museo de San Francisco. Cajones de madera utilizados como soportes transitorios durante las distintas operaciones efectuadas para subir o bajar las esculturas pesadas hasta la altura exacta de sus bases de exposición, donde se las colocará mediante tablillas lubricadas. Reserva de gel de sílice y distintos instrumentos. Puede verse también uno de los biblioratos que contienen los informes descriptivos donde se deja constancia del estado de las obras.



32
Plataforma de descarga del Art Institute de Chicago: los rodillos están ubicados frente a las paletas que descansan en el piso del camión. Se prepararon cuñas de madera de distinto espesor para poner los rodillos al nivel del piso del camión, que varía según el peso de las paletas de estiba transportadas en cada viaje.

muestra se trasladaron en varias oportunidades a la Santa Sede para familiarizarse con las obras y cooperar con los Museos del Vaticano para decidir la manera de manipular cada una de ellas.

El 29 de abril de 1982 se anunció la exposición en una conferencia de prensa celebrada en el Vaticano, en la nueva Sala del Sínodo, en presencia de los directores de los tres museos, representantes de los grupos de voluntarios que organizarían las ceremonias inaugurales en las tres ciudades de los Estados Unidos, conservadores, patrocinadores, técnicos y amigos. El Sumo Pontífice nos hizo el honor de asistir y nos dirigió palabras de aliento.

Por razones de seguridad, no se comunicó ningún detalle relativo a los preparativos de la exposición, la lista de objetos que se exhibirían, los procedimientos de conservación utilizados y el desplazamiento de las obras. Los especialistas no se enteraron entonces de las precauciones extremas tomadas para garantizar la seguridad y la preservación de las obras, lo cual explica los malentendidos y la profunda preocupación expresada por algunos críticos poco antes de la apertura de la exposición.

Informes descriptivos y embalaje de las obras

Nunca se insistirá bastante sobre la importancia que tiene la elección de las compañías encargadas del embalaje y el transporte. En nuestro caso elegimos la empresa Montenovi para el embalaje y Tartaglia para el transporte, dos agentes que ya habían dado pruebas de su competencia y responsabilidad. La elección no fue fácil, porque los conservadores de museos no suelen tener suficiente experiencia en este tipo de tareas como para imponer técnicas de embalaje y controlar las operaciones o, al menos, no lo bastante para poder supervisar cada detalle. Era necesario entonces recurrir a un equipo conocido y de confianza. Esta elección es siempre fundamental, ya que una vez tomada la decisión no puede cambiarse de agente sin exponerse a graves riesgos. Trasladar y embalar obras de arte es una tarea sumamente delicada, que requiere buena coordinación, calma, conocimientos, seguridad y confianza mutua entre todos los que participan en la operación. La competencia técnica es desde luego importante, pero sola no basta.

El embalaje y el transporte se planificaron muy detenidamente. El conservador y el restaurador estudiaron con el embalador varios tipos de cajones, teniendo en

cuenta la distancia a recorrer, los medios de transporte que se utilizarían y el hecho de que sería necesario abrirlos y cerrarlos repetidas veces. Estudiaron por separado las distintas etapas, buscando soluciones apropiadas para cada una de ellas. Fue preciso definir las normas internas de seguridad, no sólo respecto del lugar del embalaje y la vigilancia del personal encargado de las operaciones, sino también respecto de la apariencia exterior de los cajones. Ante todo, para obtener el material necesario, cada elemento fue elegido, inspeccionado y ensayado con sumo cuidado, ya que las tareas exigían seguridad absoluta y nadie ignora que aun el mejor material puede tener defectos.

Había que preocuparse además por los aspectos administrativos de las operaciones. Evidentemente, cuando la responsabilidad es tan importante todo debe consignarse por escrito. El desplazamiento de cada obra de arte desde su lugar original de exposición o de almacenamiento hasta el laboratorio, el área de embalaje, el depósito temporal y el aeropuerto y viceversa, requería una firma y una contrafirma.

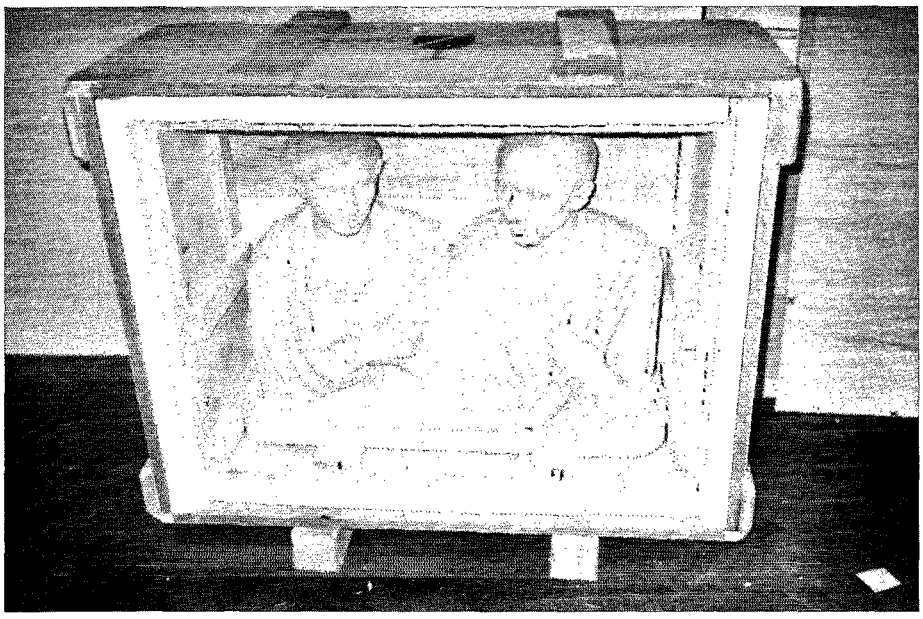
Los cajones de álamo estacionario se almacenaron en un cobertizo especialmente construido en el llamado Giardino Quadrato. Para eliminar la remota posibilidad de que los cajones fueran copiados, el personal de seguridad veló para que nadie ajeno a la empresa pudiera siquiera verlos.

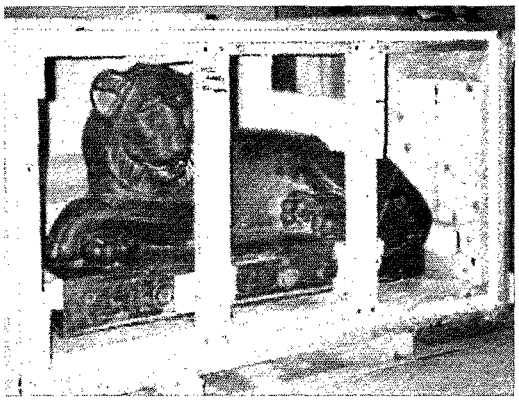
Había cuatro tipos básicos de cajones: para estatuas, pinturas, objetos y textiles. De más está decir que se estudiaron detenidamente los medios de garantizar no sólo la integridad de cada obra, sino su perfecta conservación durante todo el viaje. Una estatua de mármol no es sensible a las condiciones atmosféricas pero es muy frágil, y la dificultad consiste en hacer que llegue entera a su destino (figuras 33 a 35). En cambio, si bien una pintura sobre madera no se quiebra fácilmente, es muy sensible a las variaciones atmosféricas y su protección plantea grandes problemas. A necesidades diferentes, soluciones diferentes: había que encontrar entonces el método de embalaje adecuado para cada pieza.

El *Apolo de Belvedere*, por ejemplo, se acondicionó en tres cajones metidos uno dentro del otro, según el principio de que el objeto y su embalaje deben constituir una unidad solidaria, de manera que en ningún caso la estatua pudiera moverse en el interior (figura 36). Para eso se utilizaron cajas de madera perfiladas cuyo número y posición, de importancia decisi-



33
Busto de *Marco Aurelio*, bien instalado en su doble cajón. La escultura no se inmoviliza con abrazaderas sino con bolsas de papel rellenas de viruta de madera y numeradas para indicar exactamente su posición en el cajón y facilitar así el reembalaje.





34
Busto de *Gratidia y Gratidius* en su doble cajón, a la espera de que se atornillen las abrazaderas curvas acolchadas.

35
Uno de los dos *Leones de Nectanebo*, listo para ser desembalado y ubicado en su lugar. Entre los dos cajones puede verse una capa de espuma rígida. Para rellenar la parte inferior del intersticio se utilizó viruta de madera fuertemente comprimida en cada nuevo embalaje.



36
El *Apolo de Beldevere* en su cajón interior, después de fijada la primera abrazadera. Se utilizaron dos o tres cajones, de acuerdo con la estructura particular de cada obra. El *Apolo de Beldevere* fue acondicionado en tres (fácilmente visibles en la fotografía) entre los cuales se intercalaron distintos tipos de material amortiguador: espuma de goma, entre el cajón interior y el intermedio, espuma rígida de poliuretano entre el del medio y el exterior y viruta de madera en el fondo de ambos intersticios. El conservador en jefe de los mármoles de los Museos del Vaticano y el embalador decidieron conjuntamente la ubicación exacta de las abrazaderas. Era necesario definir con precisión los puntos vulnerables de la obra para asegurar la máxima eficacia de las abrazaderas. En este caso, tanto el conservador como el embalador estaban tan seguros de lo que hacían que, además de la posición óptima (vertical), indicaron sobre el cajón otra aceptable (acostada sobre un lado).

va para el resultado de la operación, fueron establecidos por el embalador en estrecha cooperación con nuestro restaurador de mármoles, que conocía con exactitud los puntos vulnerables de la pieza. Las calas reforzadas se acolcharon para no dañar el mármol. El espacio entre las cajas se rellenó con distintos tipos de materiales: espuma de poliuretano rígida (reemplazada luego por *ethafoam*), espuma de goma y, además, viruta de madera debajo de algunas estatuas, de modo que, por así decirlo, cada cajón flotaba dentro de los otros para proteger el cajón interior de cualquier tipo de choque.

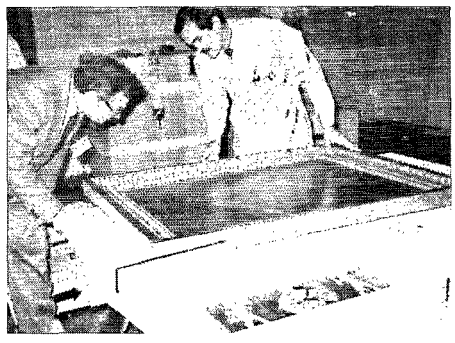
La pintura de Leonardo también se embaló en tres cajas (figuras 37 a 44). En el fondo de la caja interior se dejó espacio para colocar la cantidad de gel de sílice determinada (como para todas las demás pinturas) por los expertos del Museo Metropolitano. Para que el gel cumpliera con eficacia su función, la primera caja fue cerrada herméticamente. El relleno colocado entre las cajas aislaba el cuadro de las variaciones exteriores de temperatura y humedad relativa y al mismo tiempo lo protegía de los golpes.

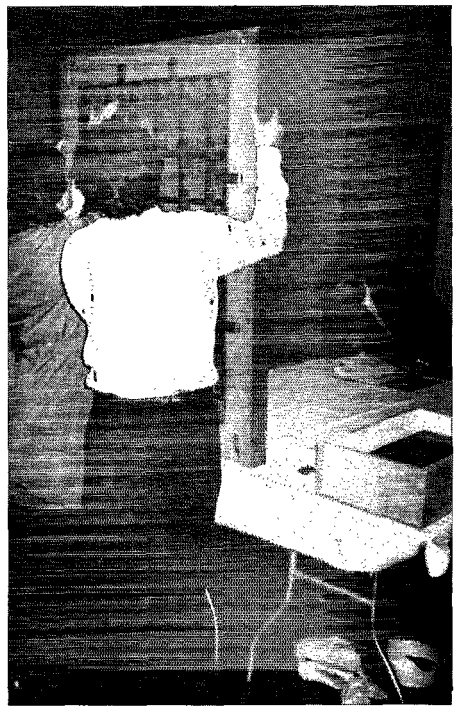
En cuanto a los óleos sobre tabla, una vez retirado el marco (si lo tenían) se inmovilizaron en el interior de la primera caja mediante barras de madera fijadas en el borde superior de los paneles. El relleno dispuesto a lo largo de los cuadros los mantenía en su lugar, pero permitía la eventual dilatación de la madera.

La superficie pintada se protegió con una tela suave, ni peluda ni adherente, cubierta a su vez por un material amortiguador y un papel fuerte. Así preparado, el cuadro se colocó en una caja cuyo interior se había forrado con una película de plástico. Después de sellar la primera caja con cinta de aluminio adhesiva, se la colocó dentro de otra, a la que en algunos casos siguió una tercera, como sucedió con la pintura de Leonardo. Un relleno entre las cajas aseguraba el aislamiento y la protección contra los golpes, las sacudidas, las vibraciones y las caídas eventuales.

Para las pinturas sobre tela no se previó un sistema de regulación de las condiciones atmosféricas, pero las cajas interiores se forraron con un papel especialmente tratado para estabilizar el grado de







37, 38 y 39
En el Art Institute de Chicago, el *San Jerónimo* de Leonardo es extraído de su vitrina para someterlo a inspección.

humedad. Las telas se inmovilizaron en el interior de sus cajas dobles por medio de capas de un material flexible que impedía las vibraciones. Los marcos de los cuatro cuadros más grandes se embalaron en cajas separadas. Las telas de grandes dimensiones se sujetaron con barras de acero fijadas por una parte al bastidor y por otra a la caja central. Se procuró que las pinturas sobre tela viajaran de canto, nunca horizontalmente.

Los cajones destinados a objetos pequeños contenían cajas de madera (una para cada pieza) y dentro de ellas el objeto iba protegido con espuma recortada según su forma correspondiente. A su vez, dentro del cajón las cajas estaban protegidas de los golpes por una doble capa de material: espuma de goma hacia el interior y espuma rígida de poliuretano contra la pared exterior (figura 46)

Los tapices no se plegaron sino que se enrollaron en grandes cilindros —a lo largo en lo posible, a fin de limitar el número de vueltas— alternando el tejido con papel para evitar el roce. Para sujetarlos se emplearon correas ajustadas con hebillas, y después se envolvieron los rollos con hojas de papel de embalaje. El cajón exterior se forró por dentro con papel alquitranado.

Todos los elementos del material amortiguador utilizado dentro de los cajones se numeraron e identificaron a fin de simplificar las operaciones de reembalaje. Aun así, en más de una oportunidad hubo retrasos debidos a problemas de identificación.

La marcación exterior de los cajones fue objeto de especiales cuidados (figura 45). Por razones de seguridad, la descripción del contenido no podía figurar en el cajón. Se utilizó en cambio un código numérico, con cifras negras para el número de cajón y cifras rojas para el número de referencia del objeto. Este código remitía a la lista establecida para el seguro. Además se pintaron dos flechas, una negra y plena para indicar la posición correcta del cajón y otra punteada para indicar una posición aceptable en caso necesario (figuras 47 y 48). A estas indicaciones numéricas se añadieron otras durante los traslados de un museo a otro en los Estados Unidos: número de vuelo, número de catálogo y número de piso o galería de destino. Para el viaje de regreso añadimos un código de colores y una letra para indicar el grado de urgencia con que debían desembalarse una vez llegados a los Museos del Vaticano, el lugar preciso establecido para esta operación y el destino final de la obra. Algunos ejemplos de estos signos pueden verse en las fotografías. Por otra parte, establecimos cuadros de referencia que permitían comprender rápidamente el sentido de los diversos números y letras utilizados.

El desplazamiento de las obras en los Museos del Vaticano y el embalaje propiamente dicho comenzaron en julio de 1982. Las obras de gran peso se embalaron *in situ*. Los objetos pequeños, en cambio, fueron cuidadosamente trasladados a una sala próxima al laboratorio de conservación, especialmente afectada.

Especialistas del Museo Metropolitano, el jefe de nuestros servicios de seguridad, nuestros conservadores y nuestro escribano asistieron al desplazamiento de cada obra. Los informes descriptivos se establecieron sobre formularios preparados previamente y de común acuerdo por los Museos del Vaticano y el Museo Metropolitano. Estos formularios estaban concebidos como para poder ser utilizados en cada una de las etapas del viaje: embalaje en el Vaticano, desembalaje y nuevo embalaje en el Museo Metropolitano, en el Instituto de Arte de Chicago y en el Museo de San Francisco y, por último, desembalaje en el Vaticano.

Los documentos así constituidos fueron firmados por los representantes de ambos museos, el restaurador, el embalador y el agente de transportes. Cada informe iba acompañado de una o más fotografías del objeto. Cuando la foto revelaba alguna anomalía, se tomaban de inmediato fotos Polaroid de detalle que se adjuntaban al informe, tildadas con las iniciales de todos los representantes presentes.

Todos los informes descriptivos y la documentatión pertinente se ordenaron en ocho legajos distribuidos en dos maletas. Se prepararon dos copias: una acompañaba los objetos y debía ser visada en

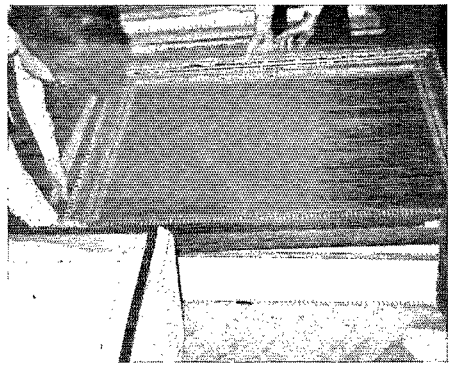
cada operación mientras la otra permanecía en el Vaticano. Las maletas viajaban con los cajones, en una de las paletas de estiba.

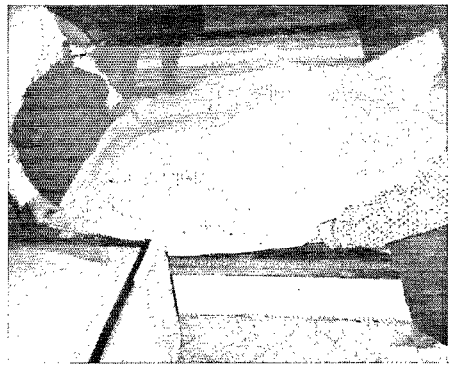
Los informes descriptivos del estado de las otras se hicieron con sumo cuidado, pues era importante detectar aun las degradaciones o alteraciones más insignificantes, inmediatamente después de cada desplazamiento. Para las piezas más delicadas, como las pinturas sobre madera, se procuró que en lo posible fuesen las mismas personas las que controlaran el embalaje y el desembalaje en los tres museos prestatarios y en el Vaticano.

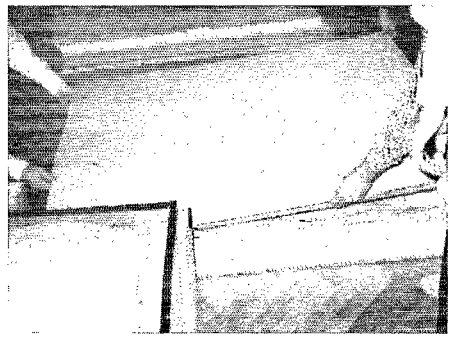
El traslado propiamente dicho de los objetos se realizó durante las horas de cierre de los Museos del Vaticano. Considerando que las doscientas treinta y siete piezas prestadas eran muy diversas (desde leones egipcios de casi dos toneladas hasta una livianísima máscara de mimbre pintado, objetos de piedra, madera y bronce, terracotas, tejidos, etc.), la tarea de embalaje era muy compleja y llevó cuatro meses en total.

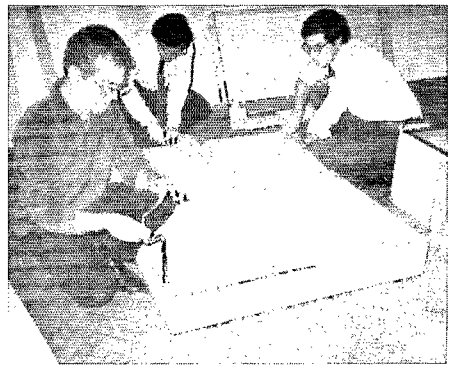
La peculiar arquitectura de los Museos del Vaticano complicó particularmente las operaciones de traslado de ciertas obras. Hubo que transportar cajones con esculturas pesadas cientos de metros, a lo largo de corredores estrechos bordeados de objetos o vitrinas frágiles. Algunas esculturas tuvieron que ser sacadas por las ventanas con ayuda de pesados andamiajes, otras haciéndolas deslizar por rampas montadas sobre las escaleras para lo cual se utilizaron pizarras enjabonadas. En otros casos pudieron aprovecharse los montacargas, pero con magros resultados: había que realizar múltiples trasbordos de unos a otros para avanzar apenas cien o doscientos metros. Hubo que fijar los itinerarios por anticipado, con la precisión de un plan de batalla, y seguirlos al pie de la letra.

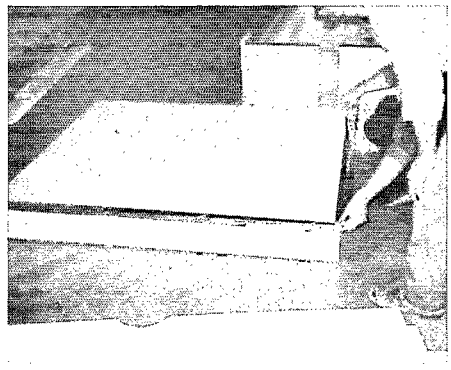
Estas difíciles maniobras requirieron la participación de numerosas personas, pero la dirección del operativo se confió a una sola que, desde luego, hacía las consultas necesarias y trataba de lograr el acuerdo general sobre los diversos problemas que se planteaban, pero a quien la decisión final incumbía con exclusividad.



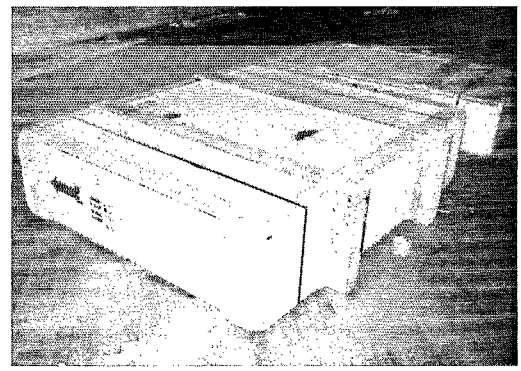




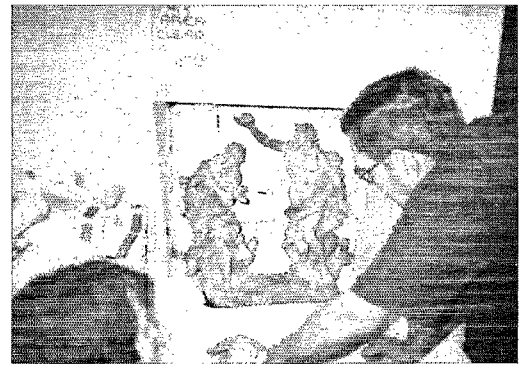




40, 41, 42, 43 y 44
El cuadro se coloca horizontalmente en el cajón interior y se recubre con papel anácido; luego sa atornilla la tapa y por último el cajón se cierra herméticamente con cinta de aluminio.



45
Una vez colocada la tapa del segundo cajón, el cajón exterior se cierra y se suncha. A continuación será puesto en posición vertical. Quedarán así a la vista los números de identificación (el número del cajón en negro y el número del objeto en rojo), un color cuyo código indica el número de vuelo en que viajará la obra y una etiqueta con el número de la galería (8) a la que será transportada inmediatamente después de su llegada al M. H. de Young Museum de San Francisco.



46
Los objetos pequeños, como estas figuras de terracota de Algardi, se embalaron en cajas individuales que a su vez se colocaban (de a dos o más) en cajones sólidos. Dentro de su caja, los objetos estaban protegidos por placas de espuma rígida de poliuretano aplicadas contra los lados y por almohadillas rellenas de viruta de madera para taponar los intersticios o planchas de espuma de goma recortadas según la forma de la pieza para llenar los espacios vacíos. A fin de acelerar el reembalaje y facilitar la identificación de los elementos de relleno, cada uno de ellos se marcó según su posición en la caja. Entre las cajas interiores y el cajón exterior se intercalaron capas de espuma rigida de poliuretano.

Una vez listos para el embarque, los cajones se depositaron en una gran sala rigurosamente custodiada día y noche y protegida con un sistema de alarma electrónico. Entre tanto los conservadores y los acompañantes fueron informados de las tareas que les aguardaban. Se les dieron instrucciones escritas y las listas de personas a las que debían llamar por teléfono en caso de urgencia, tanto en Roma como en las demás ciudades.

También se estudiaron y ensayaron cuidadosamente los procedimientos a seguir en caso de huelga, retrasos, anulación de vuelo, modificación de itinerario y toda clase de incidentes.

Estibas de paletas y embarque

Las paletas son sólidas plataformas de aluminio. A ellas se amarraron los cajones envueltos en plástico transparente y todo se cubrió con una lona bien atada con cuerdas (figura 49). Por último, cada paleta se envolvió con una red y se selló para mayor seguridad. Por las mismas razones no se permitió que nadie ajeno a las operaciones tomara fotografías. Agreguemos que la posición de los cajones en cada paleta se visualizaba fácilmente con la ayuda de un esquema gráfico.

La carga de cada paleta fue establecida en función del volumen y el peso de los cajones. La cantidad de vuelos necesaria se calculó a su vez en función del número, tamaño, peso y costo de seguro de cada paleta por un lado, y de la capacidad de los aviones por el otro. Se necesitaron once vuelos para transportar la carga de Roma a Nueva York, trayecto para el que Pan Am utiliza aviones Tristars L1011 fabricados por Lockheed.

Por cuestiones de seguridad y para evitar accidentes decidimos preparar las paletas en el Vaticano y no en el aeropuerto. En nuestra propia estación ferroviaria (porque el Vaticano posee una estación y unos quinientos metros de vía férrea) construimos un inmenso cobertizo con una plataforma elevada en la que se instalaron rodillos para preparar las paletas con su carga y trasladarlas a los camiones.

El Vaticano es un Estado independiente y, para llegar al aeropuerto, las paletas debían atravesar el territorio italiano. Por eso fueron selladas en el Vaticano por aduaneros italianos bajo la supervisión de autoridades vaticanas y en presencia de representantes de ambos museos.

Finalmente llegó el momento de la partida: las doscientos treinta y siete piezas, distribuidas en ciento veintinueve cajones y veintidós paletas, fueron despachadas a los Estados Unidos en once vuelos escalonados entre el 15 de noviembre y el 2 de diciembre de 1982.

Se tomaron medidas de seguridad muy estrictas para el traslado del Vaticano al aeropuerto. Mientras procedíamos al embalaje y la traslado, la prensa italiana nos atacaba duramente por enviar a un lugar tan lejano una cantidad tan importante de obras maestras. Algunos críticos de arte, ignorantes de las precauciones extremadamente severas que tomábamos para garantizar la seguridad y la conservación de nuestro patrimonio, se indignaban de que las autoridades italianas no tuvieran ningún medio de impedir que lleváramos a cabo nuestro proyecto.

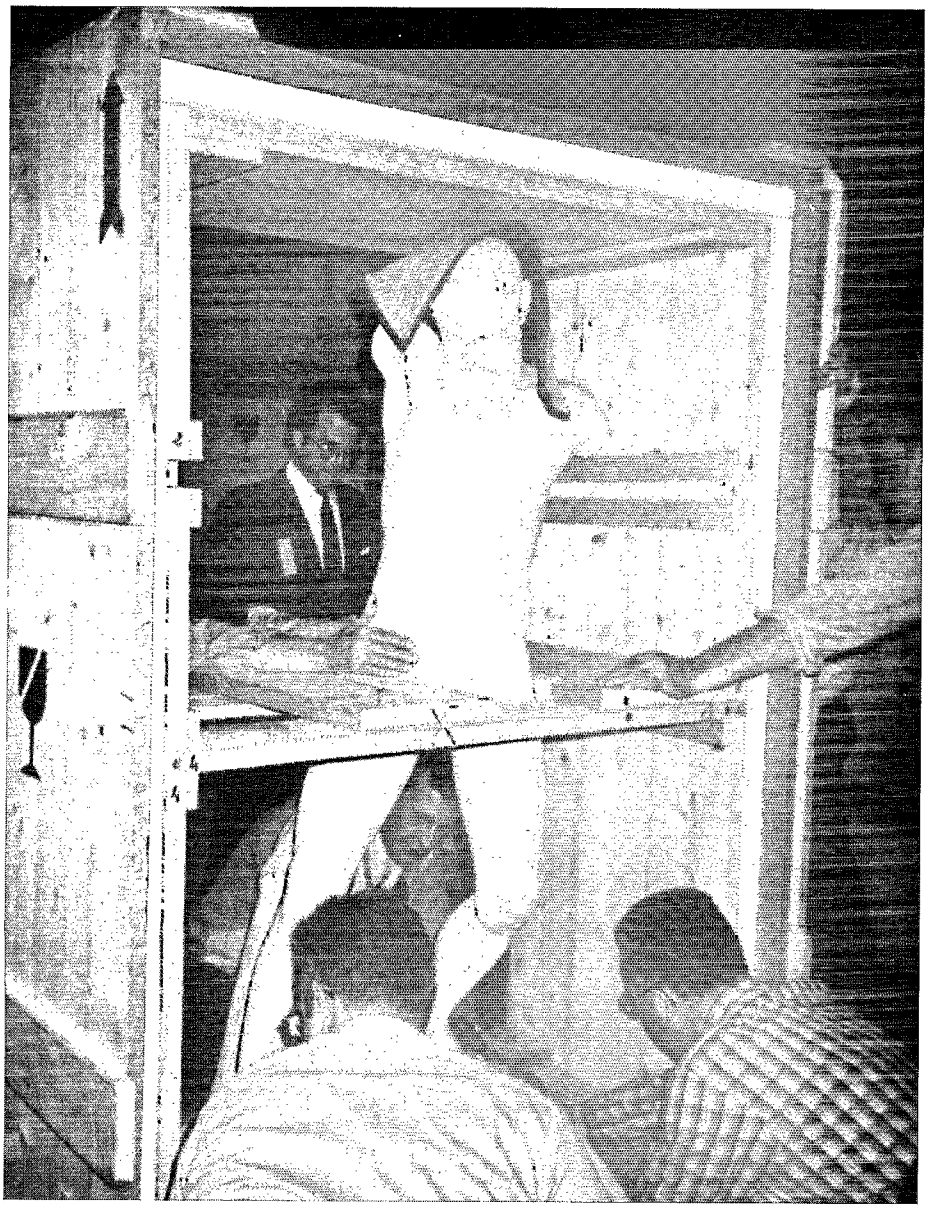
Corríamos pues más de un riesgo: que ladrones de obras de arte interceptaran nuestros camiones, que terroristas las secuestraran para cobrar un rescate, o bien que grupos de personas bien intencionadas pero mal informadas trataran de impedir el traslado en algunos puntos del trayecto.

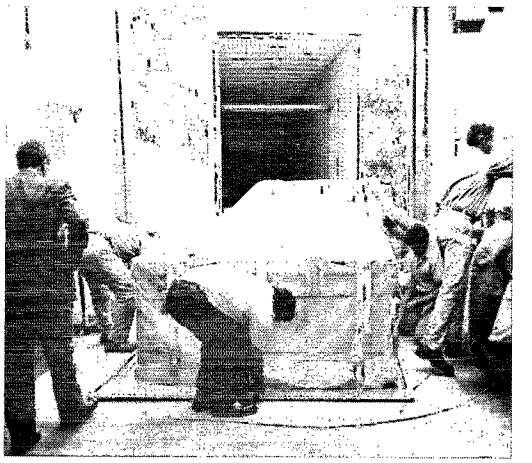
Por eso nos esforzamos en guardar el máximo secreto posible sobre las operaciones. Nadie, fuera del círculo de los que participaban en la empresa, tuvo el menor indicio de lo que estaba sucediendo. Fue una sorpresa para todos descubrir más tarde que los objetos ya estaban en Nueva York.

Cada convoy partía del Vaticano a las cinco y media de la mañana para llegar al aeropuerto antes de las seis y media siguiendo un itinerario diferente cada vez. Dada la estación del año (fines de noviembre a principios de diciembre), el traslado se efectuó en la oscuridad.

Los convoyes se componían de dos motociclistas de la policía de tránsito, uno al frente y el otro desplazándose hacia los lados o hacia atrás según las circunstancias; un automóvil del Vaticano ocupado por el responsable de aduanas del Vaticano y el acompañante; otro coche ocupado por el transportista y el representante del Museo Metropolitano; un camión que transportaba dos paletas cargadas; un auto de la policía italiana; un segundo camión con paletas adicionales (por si fueran necesarias) y un auto de la policía del Vaticano ocupado por guardias y por mí mismo, en contacto radial permanente con el Vaticano.

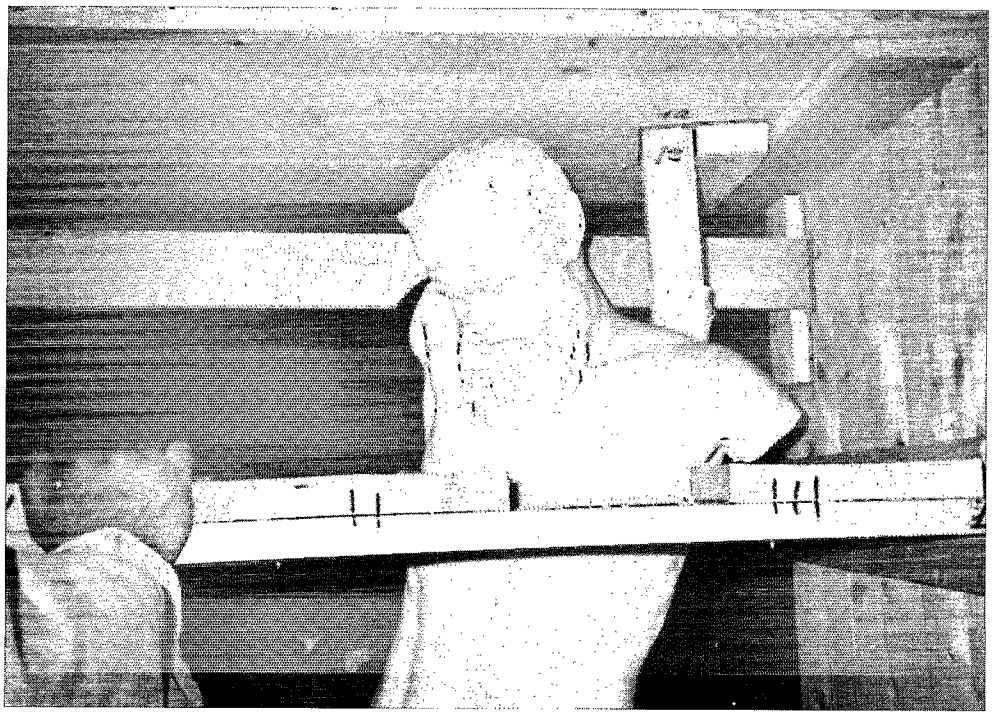
Un tercer camión esperaba en el Vaticano, listo para partir en caso de que alguno de los dos del convoy sufriera un desperfecto. Se había previsto, si esto ocurría, que las paletas del camión averiado se trasbordarían al camión de auxilio (todos los camiones estaban provistos de sopor-



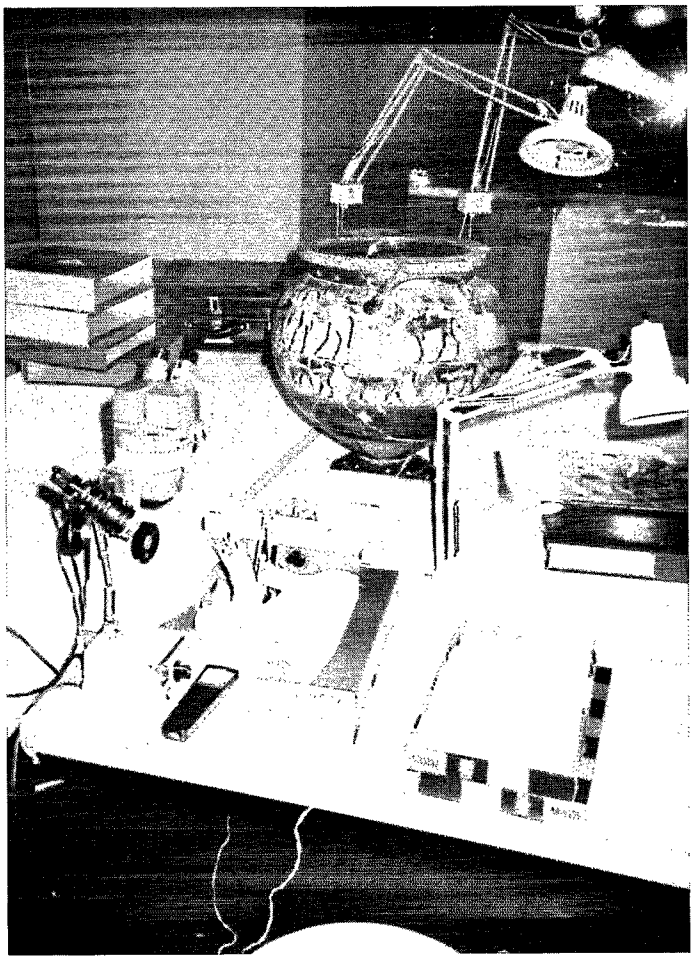


49
En el M. H. de Young Museum de San Francisco se desmonta una paleta de estiba.

47 y 48
Embalaje de la estatua de *Marsias* en el M. H. de Young Museum de San Francisco. Obsérvese que el cajón exterior lleva dos flechas diferentes: la de trazo lleno indica la posición óptima y la punteada una posición alterna.



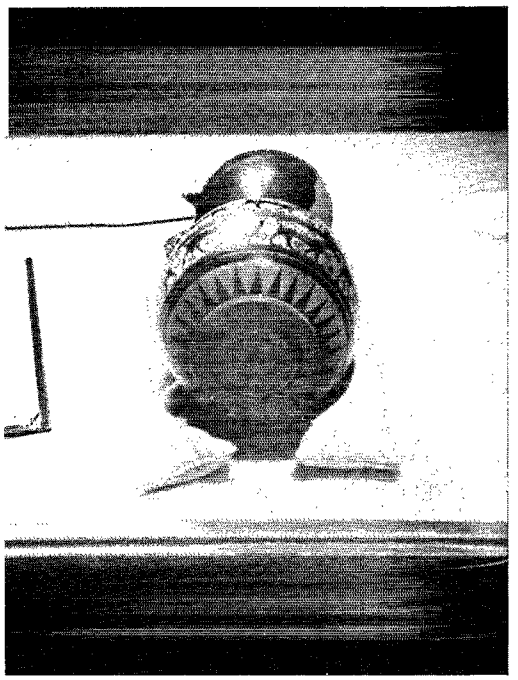
51
La *Crátera de Astarita*, que acaba de llegar al Museo de San Francisco, espera el control.



50
Bandeja con objetos listos para el control. Las bolsas de lastre, llenas de perdigones de plomo, se utilizan entre otras cosas para inmovilizar los objetos.







53
Ejemplo de la utilización de las bolsas de lastre.

52
Inspección de los discos de bronce etruscos con el auxilio de fotografías y de los informes descriptivos del estado de las obras antes de la partida.

tes con rodillos) o bien se remolcaría el vehículo descompuesto. A su vez, si uno de los automóviles tenía problemas, los ocupantes debían rápidamente trasladarse a alguno de los otros.

En el aeropuerto, el convoy se estacionaba en un lugar aislado a esperar la llegada del avión, lo que duraba entre tres y cinco horas, luego de lo cual se procedía a cargar las paletas.

El traslado de las obras del Vaticano al aeropuerto se consideró una etapa tan importante y peligrosa del viaje que el escribano principal del Museo Metropolitano y yo mismo seguimos personalmente cada convoy, sin perder nunca de vista el cargamento, y esperamos en el aeropuerto durante horas, hasta que las paletas se depositaban en la aeronave. Un agente especial acompañaba cada vuelo junto con un agente de seguridad de la compañía de aviación. Otro tanto sucedía en el aeropuerto de Nueva York.

Descarga, desembalaje e instalación de la exposición en los museos prestatarios

La descarga, el desembalaje y la instalación de la exposición fueron efectuados por un equipo de diez cargadores y por los conservadores y restauradores del Museo Metropolitano de Arte, bajo la supervisión de nuestros conservadores. Hubo que recurrir a toda clase de máquinas: grúas de pórtico, remolcadores, carretillas elevadoras plataformas elevadoras hidráulicas de comando eléctrico. El mismo equipo de cargadores siguió la exposición a los otros dos museos y se encargó de la correcta manipulación de las obras pesadas. Para evitar sorpresas desagradables, el equipo del Museo Metropolitano se trasladó en dos ocasiones a cada uno de los otros dos museos para medir los corredores, pasillos y montacargas.

Al llegar al Museo Metropolitano, los cajones que contenían las pinturas sobre tabla se mantuvieron entre doce y veinticuatro horas en una atmósfera controlada, antes de ser abiertos. Una vez transcurrido ese lapso, se abrió la caja central de cada pintura para cerrarla rápidamente luego de haber introducido un termohigrómetro. Al cabo de veinte minutos se procedió a la lectura. Con gran satisfacción pudimos comprobar que en el interior de las cajas las condiciones atmosféricas no habían variado más del 2% desde el momento del embalaje. La apertura se hizo en presencia de los conservadores del Vaticano y del Metropolitano, que siguieron a la inversa el procedimiento adoptado para el embalaje: firma de los documentos, fotografías y verificación de los informes descriptivos del estado de las piezas (figuras 50 a 53).

Tras un examen minucioso, las pinturas se colocaron inmediatamente en vitrinas especialmente diseñadas para ellas, en cuyo interior se habían creado previamente las condiciones atmosféricas requeridas (figuras 54 y 55). Cada vitrina contenía la cantidad de gel de sílice necesaria para mantener estas condiciones durante todo el tiempo que durara la exposición y en cada una se habían instalado también termohigrómetros que permitían controlar desde el exterior la temperatura y la humedad relativa. A lo largo de toda la muestra, el representante del Vaticano tomaba nota dos veces al día de la temperatura y la humedad relativa registradas en cada una de las vitrinas donde se exhibían las pinturas sobre tabla. Por su parte, un conservador del museo prestatario controlaba regularmente los instrumentos que medían las condiciones atmosféricas reinantes en las diferentes galerías. El procedimiento se repetía paso a paso cuando la exposición se trasladaba de un museo a otro.

Una vez concluía el desembalaje, los cajones se cerraban y todos los tornillos, salvo los que servían para sujetar la tapa, se guardaban en un sobre dentro de la caja central. Durante el reembalaje se llevaba cuenta de todos los tornillos para que ni uno solo se extraviara. Si alguno llegaba a faltar, debía abrirse de nuevo la caja para revisarla minuciosamente, ya que un tornillo olvidado podía dañar seriamente la obra. En una ocasión hubo que desembalar totalmente un cajón ya listo para ser sellado, pero afortunadamente el tornillo reapareció. Los cajones vacíos se depositaban en una sala con aire acondicionado, que por razones de seguridad permanecía cerrada y bajo vigilancia.

La instalación de la exposición en el Museo Metropolitano llevó unas cuatro semanas. Habíamos insistido en que el personal pudiera trabajar sin precipitación y tomando todas las precauciones necesarias. Nuestros conservadores y restauradores estuvieron presentes cada vez que se desplazaba una obra, junto con un representante del Vaticano encargado de vigilar el cumplimiento de las medidas de seguridad.

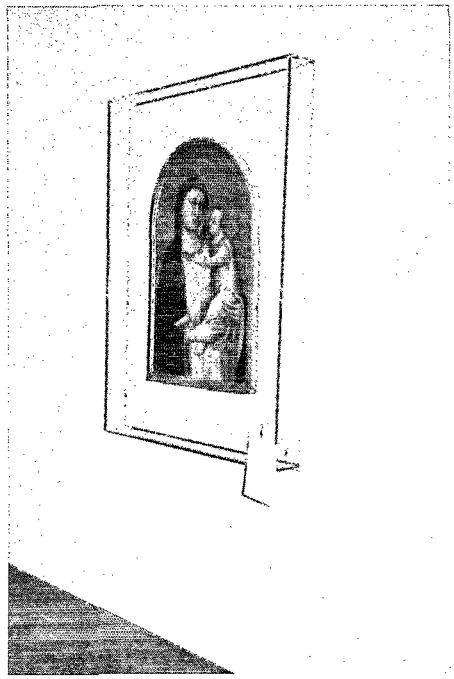
De la misma manera se procedió durante el traslado de las obras de Nueva York a Chicago y San Francisco, así como durante el montaje y desmontaje de la exposición (figuras 56 y 57). Para que las paletas pudieran descargarse directamente

en los museos receptores, hubo que tomar ciertas medidas: el Museo de Chicago tuvo que reorganizar su andén de carga e instalar transportadores de rodillos y el de San Francisco debió construir una plataforma totalmente nueva.

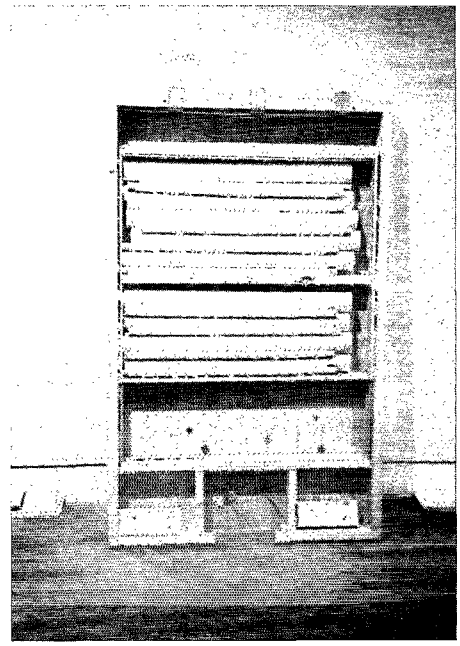
Apenas clausuraba la exposición en cada uno de los museos se colocaba frente a cada obra su cajón correspondiente, con un letrero que indicaba que aún estaba *vacío*. Una vez instalada la obra en su cajón y firmado el informe descriptivo donde se constataba el estado de la pieza, el letrero de la tapa se sustituía por otro que decía *controlado (o listo para sunchar)*. Por último, una vez cerrado el cajón, se le fijaba el letrero *listo para el traslado*. Durante las operaciones de transporte de un museo a otro contamos con la participación de dos equipos de conservadores y restauradores: uno que vigilaba el desmontaje y el embalaje y otro que supervisaba el desembalaje y la instalación en el museo de acogida.

Todos los museos cumplieron rigurosamente las condiciones impuestas por los Museos del Vaticano. Así por ejemplo, para poder pasar el embalaje de la estatua de *Augusto* por una puerta sin inclinar el cajón, el Art Institute de Chicago modificó de cinco centímetros el dintel de hormigón, demasiado bajo.

Durante la installación y el desmontaje de la exposición, los museos norteamericanos aplicaron medidas de seguridad muy estrictas en razón de las idas y venidas constantes que estas operariones exigían. Recuerdo que en uno de ellos se habían instalado cuatro puntos de control en el interior de la zona de exposición, y en los tres museos todos los que participaban en la muestra debían llevar constantemente un distintivo que los identificaba.



54
La vitrina de exposición del cuadro de Daddi vista de frente. Puede apreciarse también el termohigrómetro. Todas las demás vitrinas destinadas a las pinturas sobre madera eran exactamente iguales.



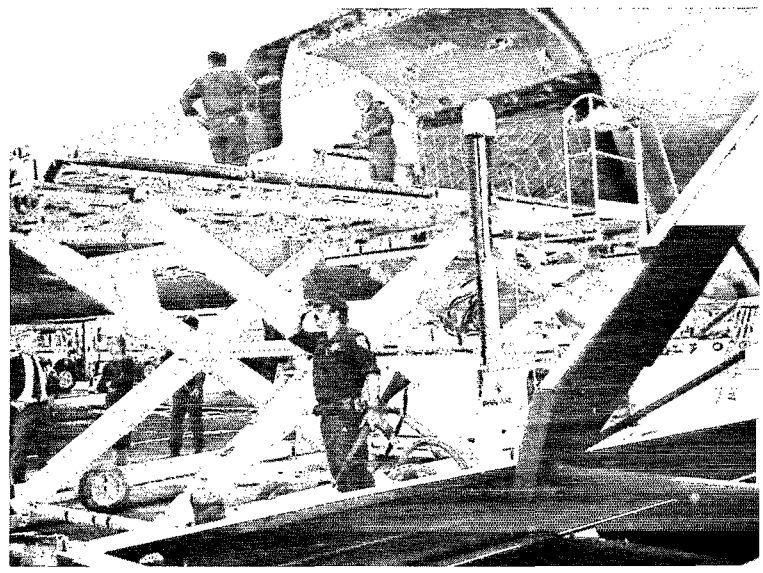
55
La misma vitrina vista por detrás. Los tubos blancos porosos contienen gel de sílice, cuya propiedad de absorber o liberar humedad asegura una tasa de humedad relativa constante en el microambiente. La placa de acrílico aísla los tubos de la atmósfera exterior. Este medio cerrado se comunica con la parte delantera (donde está colgado el cuadro herméticamente aislado en una vitrina acrílica) a través de pequeñas hendiduras practicadas entre las placas y recubiertas con un tejido de trama muy abierta que las hace invisibles. Antes de ponerlo en la vitrina, el gel de sílice se preacondiciona a la humedad relativa indicada por los Museos del Vaticano, en este caso 50/55%. Los alambres que se ven en la parte inferior estaban conectados a un sistema de alarma.

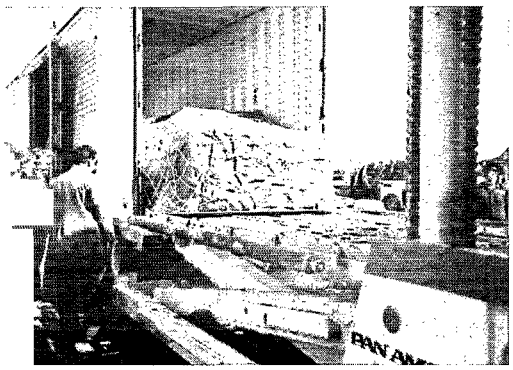
La devolución de las obras a los Museos del Vaticano

El 19 de febrero de 1984 se clausuró la exposición en San Francisco y entre el 27 de febrero y el 10 de marzo, al cabo de casi catorce meses de ausencia, las obras comenzaron su viaje de regreso a los Museos del Vaticano.

A diferencia del traslado de Roma a Nueva York, el regreso desde San Francisco no pudo realizarse en vuelos directos. En el aeropuerto de Nueva York hubo por lo tanto que transbordar las paletas de un avión a otro en una zona estrictamente custodiada de la estación de carga de la Pan Am. Como los riesgos de accidentes eran muchos, sobre todo considerando la

56
Paleta lista para ser descargada en el aeropuerto de San Francisco.





57
Introducción de una paleta en el camión, con ayuda de un transportador de rodillos.

estación (fines de febrero, principios de marzo), se previeron diversas medidas a tomar según las distintas circunstancias que podían presentarse. Por lo demás, no faltó ocasión de recurrir a las alternativas previstas. Por ejemplo, varios vuelos de San Francisco no llegaron a tiempo para la conexón Nueva York-Roma y un vuelo que debía salir de Nueva York se canceló por una tormenta de nieve.

En este caso también la experiencia y la preparación facilitaron las operaciones, a pesar de los muchos imprevistos que pusieron a prueba el sentido de responsabilidad y la dedicación excepcional de todos los que participaban en la empresa.

El transporte de las obras desde el aeropuerto de Roma hasta el Vaticano se realizó como en el momento de la partida, salvo que los vuelos se habían reducido a siete y que el trayecto entre el aeropuerto y el Vaticano se cumplió de día. Claro que esta vez temíamos mucho menos las manifestaciones hostiles.

La restitución de las obras a su lugar de presentación original o a sus depósitos tuvo que planearse cuidadosamente para evitar los problemas relacionados con la presencia del público en las galerías durante las horas de apertura. A diferencia de lo sucedído en los tres museos norteamericanos, donde las galerías asignadas a la exposición temporal estaban cerradas al público, en los Museos del Vaticano no ocurrió otro tanto y las piezas devueltas debían instalarse en todos los rincones del edificio, de modo que en el momento del reembalaje hubo que inscribir en cada caja su lugar de destino preciso y planear cuidadosamente los itinerarios y el calendario de las operaciones.

Al llegar al Vaticano, las cajas que contenían las pinturas sobre madera fueron enviadas de inmediato a nuestro laboratorio, donde esperaron durante veinticuatro horas antes de ser instaladas en la cámara de climatización donde se adaptarían gradualmente a las condiciones registradas por los instrumentos de medición de la pinacoteca (65% de humedad relativa).

Debido a su gran peso, la manipulación de las cajas en el interior de los Museos del Vaticano nos planteaba las mismas dificultades que tuvimos al comienzo, pero la experiencia adquirida en los numerosos traslados precedentes nos fue de gran ayuda.

Una obra, sin embargo, nos dio mucho trabajo. En el momento del primer embalaje, el *Apolo de Belvedere* se encontraba en el laboratorio de restauración, lo cual hizo que a su regreso del viaje tuviéramos la sorpresa de descubrir que los cajones exteriores eran demasiado voluminosos para pasar por uno de los pasillos. Tuvimos entonces que quitar el frente del cajón exterior y acostar el embalaje para extraer el material amortiguador que rellenaba el espacio del fondo, entre el primer y el segundo cajón, y substituirlo por listones engrasados sobre los cuales (una vez puesto nuevamente de pie y quitada la pared posterior del embalaje) se dejó deslizar el cajón intermedio. De la misma manera se procedió para liberar la caja central. Por supuesto, el conservador especializado en piedra que había efectuado la restauración y dirigido el embalaje original sabía exactamente de qué lado podía inclinarse la estatua, firmemente asegurada en la caja central. ¡Qué alivio el día que desembalamos el último objeto y lo pusimos por fin en su lugar![3]

El largo y minucioso trabajo de planificación y la constante y estrecha cooperación que hubo en todas las etapas del pro-

3. Calendario de los acontecimientos:

1980, febrero. Primeras reuniones en el Museo Metropolitano de Nueva York destinadas a estudiar la posibilidad de organizar una exposición de obras de los Museos del Vaticano.
1980, 22 de junio. Firma de un proyecto de protocolo en los Museos del Vaticano.
1980, 22 de octubre. Firma del contrato en Nueva York.
1980, 8 de noviembre. Firma del contrato en el Vaticano.
1981, 30 de marzo. Comienzo de los trabajos de restauración del *Apolo de Belvedere*.
1981, 6 de junio. Fin de los trabajos de restauración.
1981, febrero hasta enero de 1982. Medición de la temperatura y la humedad relativa en la pinacoteca.
1982, 29 de abril. Anuncio de la exposición a la prensa.
1982, julio. Comienzo del desplazamiento de las obras dentro del Vaticano.
1982, 18 de octubre. Comienzo de la instalación de las pinturas sobre madera en la cámara de climatización.
1982, 15 de noviembre. Primera remesa de obras de arte enviada por avión a Nueva York.
1982, 2 de diciembre. Parte del Vaticano la última remesa.
1982, 16 de noviembre. Comienza a montarse la exposición en el Museo Metropolitano de Arte.
1983, 21 de enero. Inauguración de la exposición en el Museo Metropolitano.
1983, 12 de junio. Clausura de la exposición en Nueva York.
1983, 19 de junio. Comienza a montarse la exposición en el Art Institute de Chicago.
1983, 16 de julio. Inauguración de la exposición en el Art Institute de Chicago.
1983, 16 de octubre. Clausura de la exposición en Chicago.
1983, 22 de octubre. Comienza a montarse la exposición en el M.H. de Young Memorial Museum de San Francisco.
1983, 18 de noviembre. Inauguración de la exposición en San Francisco.
1984, 19 de febrero. Clausura de la exposición en San Francisco.
1984, 25 de febrero. Primer viaje de regreso al Vaticano.
1984, 9 de marzo. Último viaje de regreso al Vaticano.
1984, 22 de marzo. Las pinturas sobre madera se trasladan de la cámara de climatización a la pinacoteca.

yecto entre administadores, arquitectos, conservadores, restauradores y técnicos tuvieron su recompensa: las obras de arte no sufrieron absolutamente ningún daño. Hay que señalar, sin embargo, dos incidentes menores. El primero ocurrió en el Vaticano: en el momento en que se levantaba un cajón para colocarlo en la paleta, la grúa lo dejó caer desde unos cinco centímetros de altura, pese a lo cual las verificaciones realizadas de inmediato no revelaron ningún tipo de daño. El segundo incidente se produjo en Nueva York: cuando el camión que transportaba las paletas entraba en el andén de descarga del Museo Metropolitano, la parte superior del cajón más alto, que contenía la estatua de *Augusto*, chocó violentamente contra una viga de hormigón, más baja que las otras. El cajón exterior sufrió algunos daños, pero no así los dos cajones interiores. La radiografía que se hizo de inmediato mostró que la escultura no acusaba las consecuencias del golpe. Los accidentes no son pues imposibles, pero una planificación minuciosa y la pericia de todos los que intervienen en el embalaje y el transporte pueden prevenir los daños o, al menos, reducirlos al mínimo.

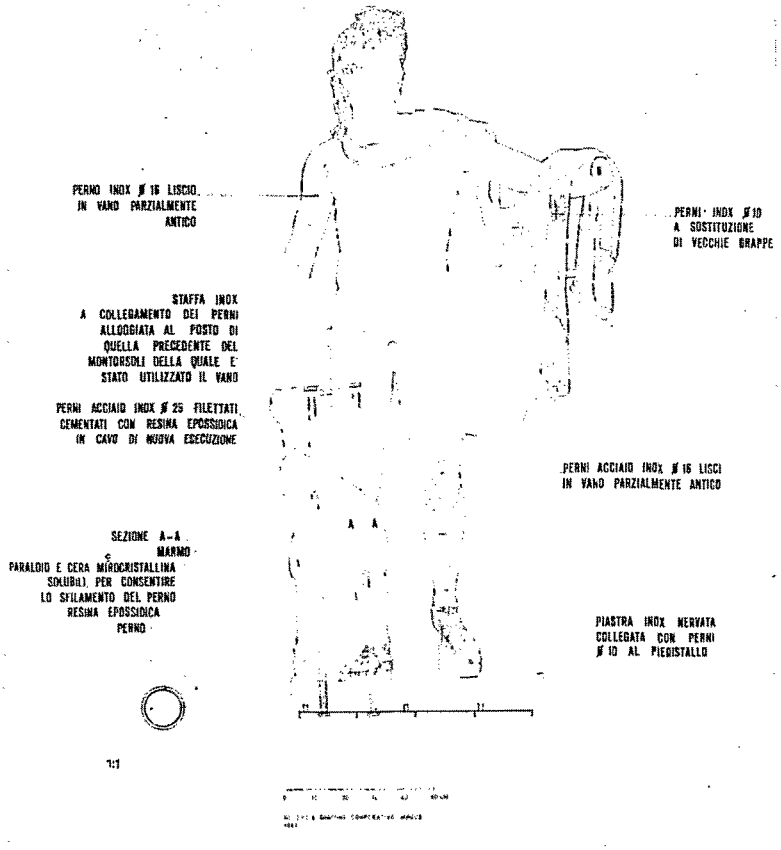
El éxito de la exposición del Vaticano en los Estados Unidos compensó ampliamente todos los esfuerzos. Las cifras de asistencia dieron un total de 2.098.429 visitantes desglosados así: 859.939 en Nueva York, 616.106 en Chicago y 622.384 en San Francisco. En los tres museos se vendieron 160.452 catálogos y se alquilaron 83.908 guías grabadas en casete.

Los ingresos recaudados permitieron que los Museos del Vaticano realizaran grandes trabajos de restauración y equiparan los laboratorios con nuevos instrumentos.

La exposición reportó también otros beneficios, no siempre tan evidentes: los trabajos de restauración e investigación llevados a cabo en la etapa de preparación permitieron conocer mejor las obras; la redacción de los textos del catálogo dio lugar a estudios exhaustivos que enriquecieron nuestros conocimientos y nuestra documentación; los conservadores y los técnicos del Vaticano que acompañaron la exposición hasta Nueva York, Chicago y San Francisco tuvieron oportunidad de conocer y tratar a sus colegas de los otros museos, hacer comparaciones, intercambiar información y familiarizarse con nuevas técnicas.

La exposición fue una experiencia única para todos, incluso para aquellos que no salieron del Vaticano, pues dio una nueva dimensión a sus tareas y un horizonte más amplio a su visión de la realidad, lo cual demuestra una vez más que la dimensión humana es la que justifica todos los proyectos, pese a sus riesgos inevitables, riesgos que son inseparables de la vida misma.

[*Traducido del inglés*]



Recuadro 1

La restauración del *Apolo de Belvedere* requirió las siguientes operaciones:

Irradiación de la obra con rayos gama.

Desmantelamiento de todas las partes tratadas anteriormente.

Supresión de las viejas barras y chavetas.

Ensamblado con resina de poliéster de todas las partes desmontadas. Esta operación mostró que, contrariamente a lo que se temía, todos los fragmentos se ajustaban perfectamente, sobre todo las piernas y el segmento situado entre la pierna derecha y el soporte lateral.

Perforación vertical del soporte en forma de tronco de árbol y de la pierna derecha. Para realizar esta operación, que requería el uso de una barrena de 114 cm de largo, se utilizó un taladro especialmente diseñado para evitar las vibraciones. Las paredes de los dos agujeros así obtenidos se cubrieron perfectamente con una mezcla de paraloid B72 y cera microcristalina. Dada la gran solubilidad de sus componentes, este mezcla garantiza la reversibilidad de la operación.

Inserción vertical en el tronco de árbol de una barra fileteada de acero inoxidable de 110 cm de longitud y 2,5 cm de diámetro previamente sumergida en una mezcla de paraloid B72 y cera microcristalina y fijada luego con resina epoxídrica.

Inserción vertical en la pierna derecha de la estatua de una barra fileteada de acero inoxidable de 114 cm de longitud y de 2,5 cm de diámetro previamente sumergida en una mezcla de paraloid B72 y cera microcristalina y fijada luego con resina epoxídrica.

Fijación horizontal de un estribo de acero inoxidable entre la parte superior del tronco del árbol y la pierna derecha de la

estatua a través de la cavidad practicada durante una restauración anterior. El estribo, de 24 cm de longitud, 6 cm de ancho y 2 cm de espesor, se aseguró con resina epoxídrica.
Fijación de una placa de acero inoxidable de 76 cm de diámetro y 2 cm de espesor bajo la base original de la estatua, por medio de seis pernos fileteados de acero inoxidable de 3 cm de longitud y 1 cm de diámetro.
Fijación de las dos barras verticales al estribo y a la placa por medio de cuatro pernos de acero inoxidable de 2 cm × 5 cm.
Substitución del yeso utilizado en las restauraciones anteriores para rellenar las fisuras, por resina de poliéster y polvo de mármol. Los rellenos se identifican fácilmente bajo los rayos ultravioletas.
Limpieza de la estatua con agua vaporizada.
Protección de la superficie de mármol con paraloid B72 y cera microcristalina.

Recuadro 2

La restauración de los *Angeles músicos* requirió las siguientes operaciones:
Aplicación de dos capas protectoras de paraloid B72.
Colocación de los fragmentos cara abajo sobre formas negativas reforzadas de fibra de vidrio cubiertas con láminas de papel de aluminio que presentaban la misma curvatura de los fragmentos.
Separación de la antigua argamasa.
Montaje sobre nuevos soportes ligeramente flexibles hechos de láminas de aluminio revestidas de corcho.
Limpieza de los pigmentos.
Eliminación de los barnices y retoques al temple.
Relleno de los huecos y reconstitución de la superficie del fresco con acuarela aplicada en pinceladas cortas, verticales y paralelas.

Recuadro 3

En la restauración la *Máscara de Aqueloo* se procedió de la siguiente manera:
Ante todo se separó el disco de su soporte de plexiglás y luego la máscara de Aqueloo del disco de bronce, al que estaba sujeta con un alambre de cobre.
Limpieza del disco y la máscara con un cepillo suave, utilizando un solvente para quitar de la superficie los residuos de cera y polvo.
Inmersión en los siguientes baños: un baño de setenta y dos horas, en una solución al 5% de Tween 20 en agua destilada; tres baños de setenta y dos horas, en una solución de bicarbonato al 5% en agua destilada; dos baños de enjuague de cincuenta horas en agua destilada pura. Entre los baños se quitaron las incrustaciones con cepillos de cerda dura y escalpelos.
Después de limpiar y restaurar el metal, el disco y la máscara se colocaron en la cámara de regulación termostática a una temperatura de 70 a 80 °C para obtener una deshidratación total, y luego se sumergieron entre siete y ocho horas en una solución alcohólica de benzatriazol al 3%.
Después de secarlo a la temperatura ambiente, se colocó la pieza durante setenta y dos horas en la cámara de climatización regulada a 22 °C y a una humedad del 95%.
El disco y la cabeza de Aqueloo se introdujeron en un horno termostático regulado a una temperatura de 70 a 80 °C durante setenta y dos horas, para completar la deshidratación.
Se cubrió toda la superficie con una solución de nitrato de potasio paraloid B72 al 3%.
Se montó nuevamente la cabeza de Aqueloo en el disco de metal y se la sujetó con un hilo de nylon que la mantenía en su posición correcta. A diferencia de lo que se había hecho antes, se alinearon los dos agujeros situados a ambos lados de la barba de Aqueloo con los perforados en el disco. En realidad, en la restauración realizada en el siglo XIX, la máscara estaba levemente torcida, de manera que la barba cubría la pequeña apertura del disco y las dos partes parecían formar una sola pieza.
Nuevo montaje del disco en el soporte de plexiglás.

Recuadro 4

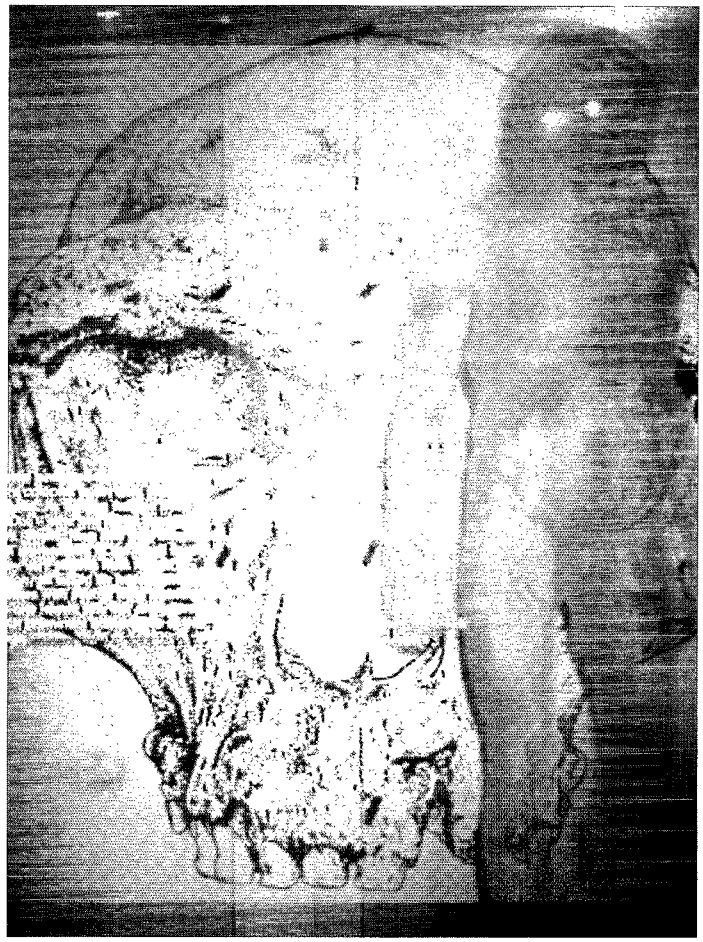
El representante de los Museos del Vaticano ante el Metropolitan Art Museum de Nueva York, el Art Institute de Chicago y del M. H. de Young Memorial Museum de San Francisco, con motivo de la exposición *Las colecciones del Vaticano: el papado y el arte*, estaba encargado de lo siguiente:
1. Tomar nota dos veces por día de los datos registrados por los instrumentos de control de las condiciones atmosféricas de las vitrinas y las salas de exposición. Si las cifras observadas diferían de los niveles convenidos entre el Museo Metropolitano y los Museos del Vaticano, el representante tomaría nota, indicaría la hora del día y comunicaría la divergencia al coordinador de la exposición designado por el museo. Si pese a esto no se tomaba ninguna medida en consecuencia y la diferencia le pareciera grave, el representante advertiría inmediatamente a los Museos del Vaticano de la situación.
2. Informar al coordinador acerca de cualquier aspecto de la organización de la exposición que le pareciera perjudicial para la imagen de los Museos del Vaticano, del Vaticano mismo o de la Iglesia Católica. En caso de controversia, el representante notificaría el hecho a los Museos del Vativano.
3. Estar a la disposición del coordinador y, por su conducto, de otros funcionarios del museo para examinar y transmitir a los Museos del Vaticano, si el caso lo justificara, cualquier problema relacionado con la exposición que el museo deseara poner en consideración.
4. Cumplir todas las instrucciones que le den los Museos del Vaticano.
5. Estar a la disposición de los Museos del Vaticano para recibir sus mensajes (directamente, o a través del coordinador) durante los horarios de trabajo del museo.

El representante no desempeñó funciones que correspondieran al personal del museo de acogida.

El representante no interferió en las actividades o en las decisiones del personal del museo, salvo en lo consignado en el punto 2. Su función, en las cuestiones relacionadas con la exposición de las obras tenían carácter consultivo. El poder de decisión recaía, por contrato, en el museo de acogida, salvo en lo que se refería a problemas de conservación.

PRESENCIA Y REPRESENTACIÓN

La aventura humana



James Porter

Becario Leverhulme, Universidad de Londres (1950-1955); diploma de sociología de la London School of Economics (1953); licenciado en letras y sociología de la educación (1955). Se dedica a la enseñanza primaria y secundaria; cursos de sociología y educación hasta 1962. Director adjunto del Conventry College (1962-1967); director del Bulmershe College of Higher Education (1967-1968). Miembro del Comité nacional de encuesta sobre la educación y la formación de maestros (1971); de la Sección de Educación del Comité de Becas Universitarias (1978); del Consejo Consultivo para la Enseñanza del Servicio dè Radiodifusión Independiente; del Comité Ejecutivo del ICOM-UK; de la Sociedad Real de las Artes (1978); miembro honorario del College of Perceptors (1978); presidente del World Education Fellowship (1979); consultor de la Unesco para la enseñanza superior desde 1976; director del Commonwealth Institute. Coautor (con N. Goble) de *L'évolution du rôle du maître. Perspectives Internationales*, Unesco, París, 1977.

En noviembre de 1985, el Instituto del Commonwealth de Londres organizó una exposición titulada *La aventura humana*, que permaneció abierta al público durante tres meses, de un éxito tan extraordinario que podría llegar a tener repercusiones fundamentales sobre las futuras exposiciones temáticas itinerantes.

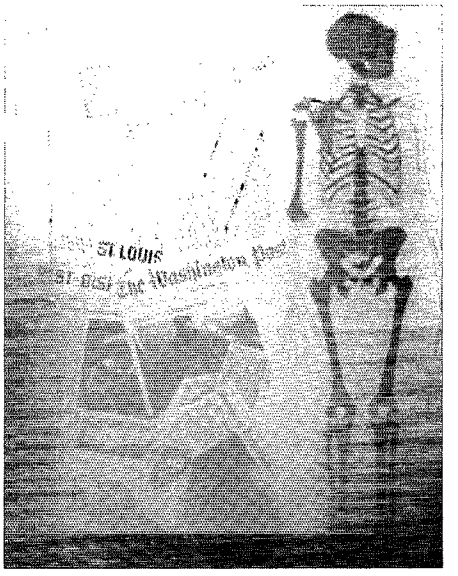
El Instituto del Commonwealth es un centro cultural al que pertencen los cuarenta y nueve países del Commonwealth que, en conjunto, representan la cuarta parte de la población mundial. Uno de sus principales objetivos es "hacer conocer el patrimonio cultural de modo que ilumine la situación contemporánea".[1]

La idea de la exposición tuvo su origen en los trabajos de preparación de un programa de seis meses de duración denominado *Conozcamos el África*, cuyas diversas manifestaciones debían llevarse a cabo en 1984. La planificación se inició naturalmente con dos o tres años de antelación. Se consideró entonces que dicha exposición debía constituir el punto culminante del programa, ya que ilustraría la enorme significación del continente africano en los orígenes y el desarrollo de la especie humana que tan agudamente contrasta con los peligros que amenazan la supervivencia de muchos de sus pobladores contemporáneos. Richard Leakey, director del Museo Nacional de Kenya, apoyó este punto de vista y consideró que la exposición sería una gran oportunidad para iniciar al público en una ciencia a cuyo desarrollo, cabe decirlo, él mismo ha contribuido tanto.

Muy pronto se puso de manifiesto que los recursos necesarios para esa gran exposición superaban ampliamente los del presupuesto del instituto. En consecuencia, se decidió buscar un patrocinador. En ese entonces, a comienzos de 1983, el autor de este artículo se encontraba

1. *Museum*, vol. XXXIII, n.º 4, 1981.

59
Paneles de la exposición que muestran las técnicas utilizadas para ilustrar los conceptos: un procedimiento serigráfico permite imprimir tanto sobre chapas laminadas como sobre el plexiglás. Los paneles de acrílico pueden cambiarse cada vez que es necesario modificar los textos para presentarlos en la lengua del país que recibe la exposición.



60
Paneles que presentan los descubrimientos más recientes. En este caso se trata de un *Homo erectus* prosaicamente llamado WT15.000 por Richard Leaky, su descubridor.

61
Figura masculina tamaño natural de *Homo erectus*.



cumpliendo una misión en la sede central de la Unesco en París, donde también tiene su sede la filial regional de la IBM para África y el Medio Oriente. Fue así como una tarde de primavera el autor pudo entrevistarse con el gerente general de dicha filial regional, que acogió muy favorablemente la idea de una exposición sobre la historia de la especie humana, su potencial actual y sus expectativas. La extraordinaria función de la inteligencia y la tecnología era un tema de innegable afinidad con las actividades de una compañía dedicada a elaborar los productos más complejos del entendimiento humano. Después de esta entrevista, que fue más bien una conversación amistosa, había que presentar una propuesta detallada, con lo que se iniciaba un periodo de negociaciones francas, pormenorizadas y exigentes que habría de durar más de un año.

Durante esa fase, además de Richard Leakey, participaron en el debate tres eminentes científicos, los profesores Yves Coppens, que ejercía en ese entonces el cargo de director del Museo del Hombre de París, David Pilbeam, director del Departamento de Antropología de la Universidad de Harvard y Carl Gustaf Bernhard, asesor científico del rey de Suecia y presidente del Programa Internacional para el Estudio de los Orígenes del Hombre. Se encargó a la firma Ron Herron Design Associates el diseño de la exposición y la asistente ejecutiva de su director, Marie-Louise Makris, fue nombrada coordinadora del proyecto.

Durante las discusions preparatorias se hizo evidente que la exposición debía concebirse con una perspectiva mundial y, aunque África constituiría la parte central del proyecto, debía ampliarse el espectro de modo que abarcara todas las demás regiones del planeta. El proyecto sólo pudo completarse a fines de 1985, ya que se necesitó bastante tiempo para evaluar el estado actual de los conocimientos en ese campo y plasmarlos en un diseño verdaderamente imaginativo y eficaz. Por último, en vista de la universalidad del tema, se convino en que era de suma importancia que la exposición fuera móvil y, en consecuencia, se diseñara desde un principio como una gran exposición internacional itinerante.

A fines de 1983 se habían allegado los fondos necesarios. Comenzó entonces un intenso proceso para traducir las ideas, los conocimientos y las hipótesis científicas en la realidad concreta de una exposición. Desde el comienzo, todos los miembros del grupo de planeamiento participaron activamente en el diseño y la elaboración de la exposición. Qué decir, cómo decirlo y cómo dar coherencia al conjunto: esas y otras preguntas vertebraban las discusiones que tuvieron lugar en Londres, París, Nairobi, Estocolmo y Boston. La ín-

dole misma de la paleontología se prestaba muy bien para una exposición que plantearía más interrogantes de los que podría resolver. De conformidad con las tendencias actuales de esta disciplina, se concibió la exposición de modo que hiciera participar al visitante en el debate, lo invitara a formular su propia opinión y a poner en tela de juicio las conclusiones que aventuraban los científicos. Los paneles en que aparecían las "noticias relámpago" y el programa complementario de debates, teatro y medios didácticos ponían de relieve las orientaciones de una disciplina dinámica en la que los descubrimientos se desentrañaban literalmente de la tierra al mismo tiempo que se inauguraba la exposición.

Otra grave dificultad que quedaba por resolver era cómo narrar, registrando únicamente los puntos culminantes, toda la historia de la humanidad, desde los orígenes de la tierra hasta las incertidumbres del futuro, y narrarlas ajustándose al formato de una exposición que se empaquetaría en grandes cajas para enviarla a Irlanda del Norte, Europa Central, Escandinavia y a través de París nuevamente a Londres, donde se modificaría y actualizaría para continuar su camino hasta el África, el continente que le había dado origen. El tratamiento que podría requerir una exposición itinerante fue estudiado muy cuidadosamente. Se inventó un sistema de iluminación completamente nuevo y para imprimir los paneles se utilizó un procedimiento serigráfico (figuras 59 y 60). Una secuencia muy compleja, que llevaba al visitante desde los orígenes de la tierra y a través del comienzo de la vida y la evolución de las especies hasta el presente y el futuro, estaba preparada de modo que se adaptara a los muy diversos ambientes de los distintos lugares en que se presentaría.

Como se partía del principio de que las personas debían participar en los problemas planteados por la exposición, era preciso que los objetos expuestos estuvieran al alcance de la mano y pudieran manipularse y examinarse de cerca. Por esta razón los esqueletos y cráneos presentados sin vitrinas eran en realidad copias exactas de los originales y podían tocarse sin temor. En su recorrido el visitante se encontraba también frente a sorprendentes maniquíes realizados en base a los últimos descubrimientos científicos sobre la mujer y el hombre primitivos, cuyo impresionante realismo hace creer que se está verdaderamente ante quienes habitaron esta tierra hace más de tres millones de años (figuras 61-63).



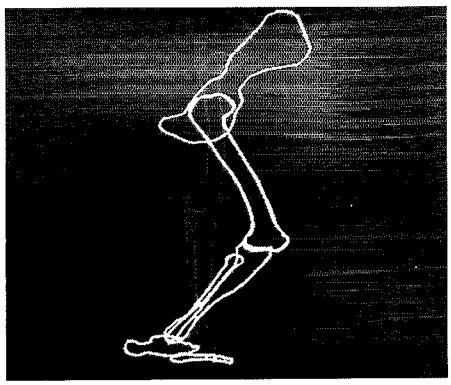
Pero la prueba de la validez de todas las ideas y de la planificación no llegó, desde luego, sino durante la presentación de la exposición propiamente dicha. Obvio es decir que no se logró, ni mucho menos, todo lo que se había tratado de hacer. No obstante, el enorme éxito de público y crítica que tuvo la exposición fue prueba fehaciente de que los visitantes habían comprendido cabalmente su propósito y se sentían concernidos por la historia, con clara conciencia de su indiscutible participación en ella. La respuesta fue, en consecuencia, extraordinariamente positiva. Entusiasmada por los maniquíes, la mayor parte de los visitantes pasó un tiempo considerable en la exposición y una minoría significativa la visitó varias veces. No era raro verlos entablar debates en la exposición misma, dirigiéndose a otros visitantes para formularles preguntas sobre los problemas planteados y hacer comentarios sobre las piezas exhibidas. Si hubo quejas, fue sobre todo a propósito de la afluencia y de las salas atestadas, en particular los fines de semana: durante el tiempo que duró la exposición, miles de personas se quedaron sin poder entrar. Este público numeroso estaba motivado por una excelente publicidad, por la crítica altamente favorable y, ante todo, por el poder de la idea. Es de esperar que en otras ciudades se utilizarán locales más amplios que permitan recibir un mayor número de personas y ofrecer mayor comodidad en los días de gran afluencia de público.

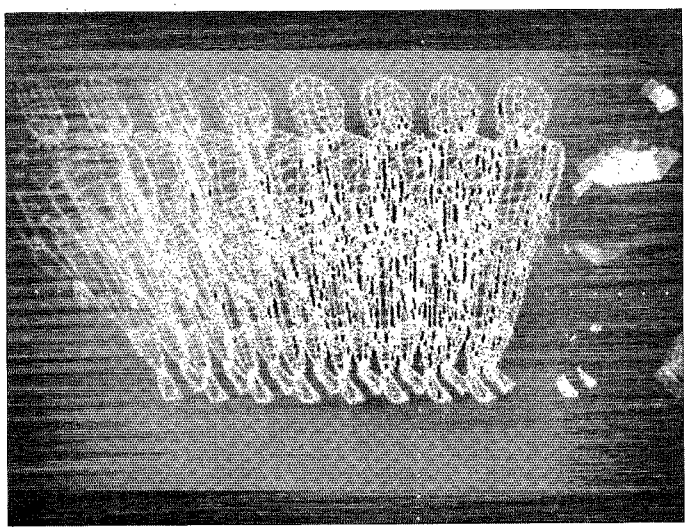
Los visitantes se arrebataban de las manos el catálogo, que era al mismo tiempo una guía de la exposición y un comentario sobre ciertos aspectos de la evolución de las especies. Su popularidad demostró de manera rotunda el interés que tiene la gente por este tema y su deseo de conocerlo mejor.

El instituto ha considerado siempre

62
Figura femenina tamaño natural de *Homo erectus*.

63
Imágenes obtenidas por computadora que ilustran el mecanismo del hombre para marchar y la anatomía de los gorilas.





64
Imágenes obtenidas por computadora que ilustran el mecanismo del hombre para marchar y la anatomía de los gorilas.

65
El módulo VI contiene mapas en los que figuran indicaciones sobre las guerras, los intercambios comerciales, la pobreza y los diferentes medios ecológicos del mundo contemporáneo.

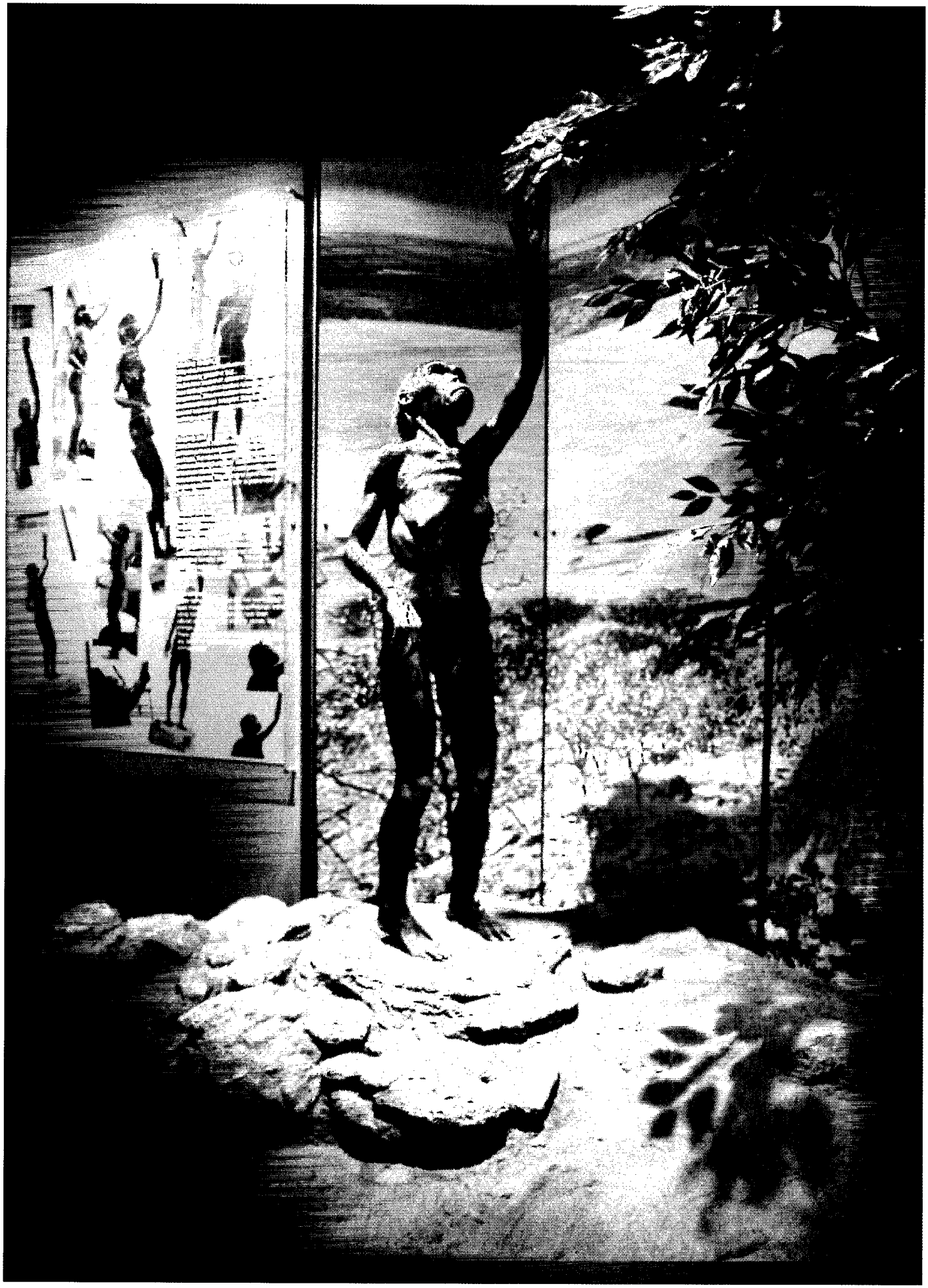


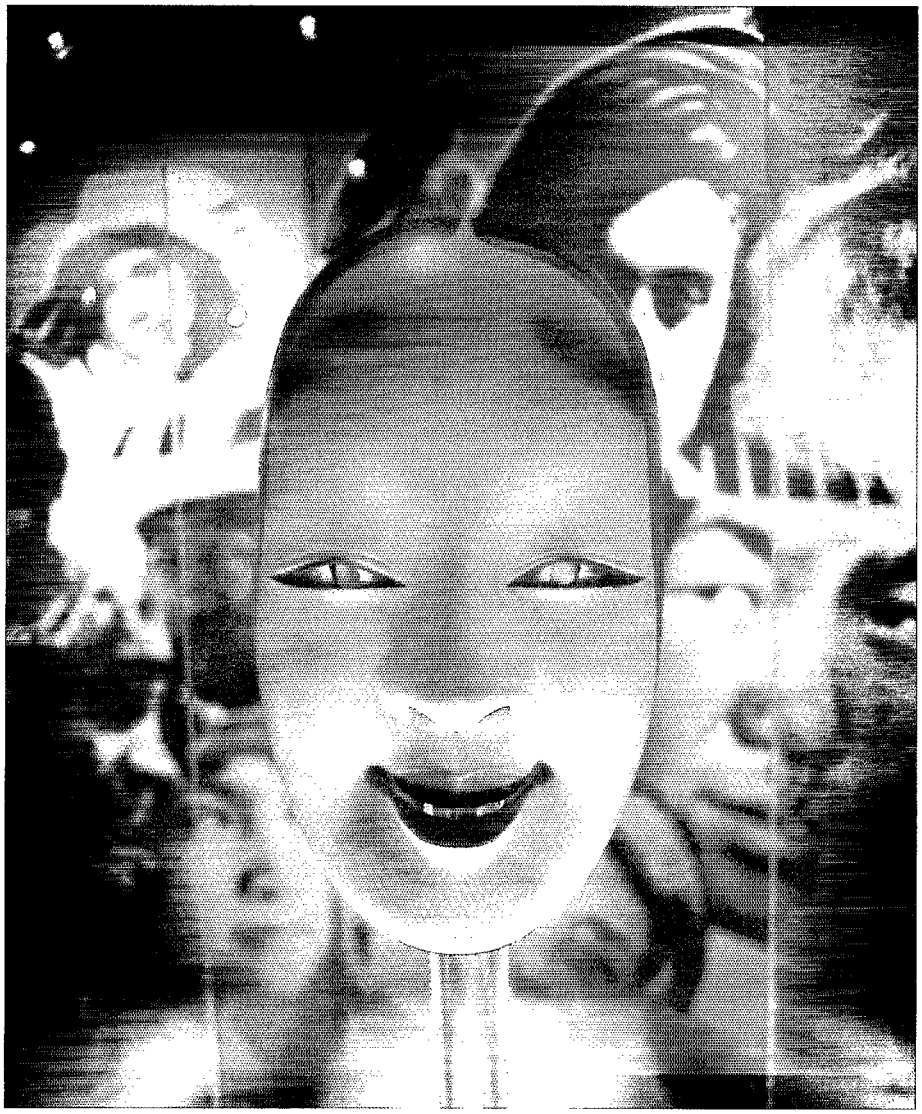
que las exposiciones deben necesariamente formar parte de un programa de comunicación. *La aventura humana* estimuló un programa complementario muy rico que incluyó obras de teatro, películas, conferencias dictadas por especialistas nacionales y extranjeros, seminarios, programas escolares, material didáctico y guías para profesores. Entre tales manifestaciones se destacaron presentaciones de índole altamente experimental que combinaban el arte de un grupo de actores, músicos y bailarines de Tanzanía con el de un grupo británico de teatro de vanguardia. El espectáculo, presentado durante una semana por el grupo británico Welfare State y la compañía africana Bagamoyo, de Tanzanía, tuvo lugar en el teatro del instituto y constituyó una brillante demostración de lo que la puesta en escena puede dar a un tema de importancia universal como éste.

Destinado fundamentalmente a las escuelas y las familias, otro espectáculo, *El canto de Gea* (la Madre Tierra de la mitología griega), se presentó durante los tres meses que duró la exposición en un decorado especialmente creado para simular

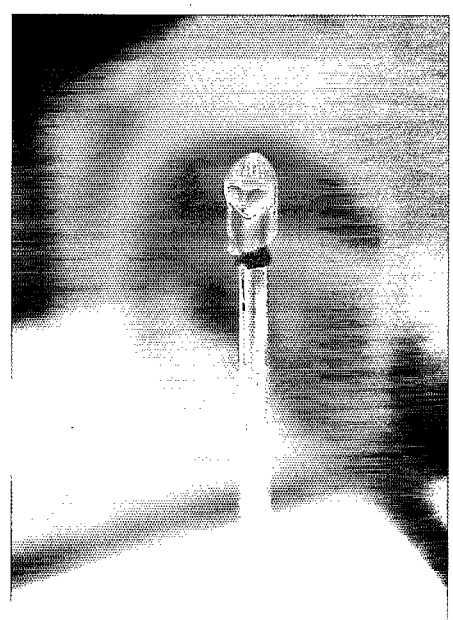


66
Réplica de un yelmo real inglés que data de hace 470 años.





67
Réplica de una máscara No de madera, procedente de Kobe, Japón, que data de hace 1.300 años.



68
Lucy, maniquí de tamaño natural, con ojos que se mueven de tanto en tanto. Está montado sobre una base en la que se moldearon las huellas fosilizadas encontradas en Laeotoli, Tanzanía, impresas en un terreno que data de hace tres millones seiscientos mil años.

69
Reproducción de una cabeza de mujer tallada en marfil, la Venus de Brassempouy (Dordoña), cuyo original, que data de hace 18.000 años, se encuentra en el Museo de Antigüedades Nacionales de Saint-Germain-en-Laye, Francia.

con mucho realismo una máquina del tiempo que trasladaba a los niños a una caverna de hace treinta mil años, con escalones tallados en la roca, cataratas, animales, conchas e incluso trogloditas. El espectáculo terminaba con una secuencia en la que los participantes volvían al presente impulsados por la máquina del tiempo y se encontraban en un estudio donde podían entonces "elegir su futuro". El autor de esta experiencia educativa, teatral y musical es el talentoso artista y educador australiano Eric Madden. Muchos de quienes participaron en esta representación procuraron repetirla por su cuenta en las escuelas y crear su propia versión dramática del pasado, del presente y de lo que nos anuncia el futuro.

El programa cinematográfico reunió películas sobre las diversas identidades culturales del mundo contemporáneo, en particular de los países en desarrollo, así como sobre la lucha incesante de los pueblos por crear una conciencia cultural en un mundo que con frecuencia transmite a la población rural las imágenes alienantes de las culturas urbanas dominantes.

El material didáctico se presentó en forma de cinco carpetas educativas diferentes que se distribuyeron a las escuelas, acompañadas de un libro sobre *La aventura humana*, utilizado sobre todo por los maestros para animar el trabajo del aula y para aprender a servirse del medio ambiente de la región. Cada fin de semana había expertos que ayudaban a los padres y a los niños a identificar los fósiles que ellos mismos habían encontrado. También se organizaron una serie de seminarios para analizar la enseñanza de la prehistoria en la escuela, la forma de vivir con las demás criaturas del mundo y los elementos filosóficos que se desprenden de la evolución de las especies. La Unesco patrocinó además una importante conferencia sobre las exposiciones itinerantes en las que se utilizó como modelo para el análisis *La aventura humana*.

Sin embargo la característica dominante de la exposición fue el debate informal que se instaló constantemente dentro y fuera de la exposición, en la radio, la prensa y la televisión, lo cual permitió modificar hasta cierto punto el modo en que las personas se miraban a sí mismas y la visión que tenían del mundo. Se realizaron cuarenta y nueve audiciones diferentes de radio y televisión, algunas de las cuales es transmitieron en África, Francia, Alemania, Estados Unidos y Grecia. Otras se difundieron a través del Servicio Internacional de la BBC. En los periódi-

cos nacionales, incluidos los dominicales, se publicaron fotografías y comentarios. También aparecieron artículos en veinte revistas especializadas en una amplia gama de disciplinas y en toda la prensa educativa se habló tanto de la exposición como del programa complementario. En periódicos de países tan lejanos entre sí como Zimbabwe, Jamaica, Holanda, Italia, Nueva Zelandia y Mauricio se informaba sobre la exposición, lo mismo que en algunos periódicos regionales. También se publicaron diversos artículos y comentarios en veinte revistas populares.

Si se la juzga según los criterios generalmente utilizados para evaluar las manifestaciones producidas en las grandes ciudades, la exposición fue todo un éxito. Sin embargo la inauguración en Londres con la presencia de la reina Isabel fue simplemente el inicio de un viaje que la llevaría a Irlanda del Norte y más tarde a los Países Bajos, la República Federal de Alemania, Suecia, Austria y Francia. Tras su gira europea, la exposición regresará a Londres para ser restaurada y actualizada antes de emprender un largo viaje por el continente africano que comenzará en Zimbabwe para remontar luego la costa occidental y atravesar el continente hasta el África oriental. Al final de su viaje permanecerá en el continente africano, cuya importancia es dominante en la evolución de nuestra especie.

Uno de los aspectos fundamentales de la exposición era el deseo de hacerla lo más flexible y adaptable que fuera posible, tanto a las reacciones del público como a la naturaleza dinámica de la paleontología, disciplina que vertebra toda la historia que narra la exposición. Por esto, mientras la muestra permaneció en Londres fue necesario modificarla en repetidas ocasiones para mejorar la presentación y su legibilidad. Se prevé que este proceso de adaptación continuará mientras la exposición se presente en diferentes ámbitos culturales y se vaya ajustando a las exigencias específicas de los diversos públicos. Para que la exposición tenga un éxito cabal es indispensable que su mensaje fundamental, definido por tres eminentes paleontólogos tras varios años de discusión, pueda adaptarse de manera adecuada a los diversos medios en que se presentará. Este problema se volverá desde luego mucho más agudo cuando la exposición llegue al África, aunque antes de que eso ocurra los especialistas encargados de su diseño y presentación celebrarán al respecto consultas pormenorizadas con científicos y museólogos africanos, en particular con los que trabajan en los diferentes museos donde se presentará la exposición. Uno de los aspectos que requerirán mayores adaptaciones serán las secciones finales, que tratan del presente y el futuro. Se prevé además que cada país tendrá piezas que querrá incorporar a la muestra y que cada una de las instituciones en que se presentará la exposición elaborará su propio programa complementario. Cada sede recibirá un informe detallado de la experiencia obtenida en las anteriores y dispondrá de un manual muy detallado para montar, mantener y desmontar la exposición. Los textos fueron concebidos de manera que pudieran traducirse fácilmente a los diversos idiomas de los países involucrados.

A diferencia de otros medios, como el libro, el cine o la televisión, la exposición se comporta esencialmente como una forma apropiada y dinámica de comunicación, susceptible de adaptarse a los objetivos de la institución que la presenta y a los comentarios y la participación de quienes la visitan. Para ser eficaz, una exposición debería señalar los puntos en que las pruebas no son terminantes y pueden admitirse diferentes interpretaciones y, sobre todo, debería mostrar que la ciencia es a menudo tan personal, inspirada y vulnerable como el arte. Una exposición itinerante debería además brindar a los diseñadores, pedagogos y especialistas en comunicación la posibilidad de añadir su propia dimensión a la de quienes la concibieron en principio para un público determinado, en un lugar determinado y en un momento determinado. Por último, la prueba de la validez de una exposición como forma de comunicación internacional radica en su capacidad de ser remodelada para dirigirse a públicos diversos sin perder por eso su integridad y su poder de expresión y de penetración en los diferentes medios culturales.

La aventura humana reafirma la comunidad de nuestros orígenes e ilustra la insignificancia de factores superficiales como el color de la piel y la situación geográfica respecto de la unicidad de la fuente biológica y cultural de la humanidad. A lo largo de toda la historia relatada por la exposición se reitera un tema: lo que nos une es infinitamente más grande que lo que nos separa. Esta verdad, junto con los logros alcanzados por la humanidad, así como los inmensos recursos que nos ofrecen el planeta y sus alrededores, constituyen el marco para una acción que no puede postergarse. Esperemos que el sentimiento de la fraternidad histórica y de la urgencia de los problemas que debemos enfrentar animará la exposición en todos los lugares en que se presente.

[*Traducido del inglés*]



70
Publicidad del Instituto Commonwealth para la exposición *La aventura humana* y las actividades complementarias.

Las grandes etapas de la gira

La exposición *La aventura humana* se inauguró el 21 de noviembre de 1985 en el Instituto del Commonwealth, donde fue clausurada el 23 de febrero de 1986. Luego de esta presentación en Londres, se prevé enviarla a las siguientes instituciones europeas: Real Instituto de los Trópicos, Amsterdam, Países Bajos; Museo Etnográfico de Suecia, Estocolmo, Suecia; Museo de Ultramar, Bremen, República Federal de Alemania; Museo de Historia Natural, Viena, Austria; y Museo del Hombre (Grand Palais), París, Francia.

Tras su gira europea, la exposición regresará al Reino Unido para ser modificada y actualizada antes de presentarse en los siguientes museos africanos: Museo Nacional de Accra, Ghana, Museo Nacional de Lagos, Nigeria, Museo Histórico de Dakar, Senegal, Museo Prehistórico de Kinshasa, Zaire, Museo Nacional de Harare, Zimbabwe, y Museo Nacional de Nairobi, Kenya.

La Galería de un Solo Cuadro

Valery Petrovich Sazonov

Nació en 1945. Se diplomó en el Instituto Pedagógico de Penza, Departamento de Artes Gráficas. Fue profesor de dibujo en una escuela secundaria. Seguidamente se graduó en la Escuela de Bellas Artes de Leningrado, en la Facultad de Teoría e Historia del Arte. Desde 1972 dirige la Galería Savitsky de Penza. De 1973 a 1978 enseñó historia del arte en la Escuela de Bellas Artes Savitsky de esta ciudad. Es autor de varias publicaciones sobre las artes plásticas: artículos, catálogos de exposiciones y el álbum *La Galería Savitsky de Penza*, Colección Artes Plásticas, 1979. Es miembro de la Unión de Artistas de la URSS.

Museum entrevistó a Valery Sazonov, director de la Galería Savitsky de Penza y de su anexo, llamado Galería de un Solo Cuadro, que fuera inaugurado en 1983. En este antiguo edificio, de dimensiones reducidas, se presentan exposiciones temporales dedicadas a las mejores pinturas de los museos más importantes de la URSS. En cada exposición se exhibe durante varios meses una sola pintura, acompañada de un programa audiovisual. Desde su inauguración, los habitantes de Penza han podido admirar seis obras, tres de ellas procedentes del Museo Ruso de Leningrado y otras tres de la Galería Tretiakov de Moscú.

Museum: Evidentemente, no es casualidad que la Galería de un Solo Cuadro se encuentre en Penza. Supongo que si se eligió esta ciudad fue por su historia y por sus tradiciones culturales.

Sazonov: Desde luego. Penza es una vieja ciudad rusa, fundada en el año 1663, que poco a poco fue extendiéndose a orillas del río Sura, uno de los principales afluentes del Volga.

Penza es famosa por sus tradiciones culturales. En 1875 nació en la ciudad la primera *troupe* circense de Rusia y poco después, en 1882, se creaba la primera academia de música. En 1893 se fundó uno de los teatros más antiguos de Rusia, hoy llamado Teatro de A. V. Lunacharsky, y en 1898 se abrió la Escuela de Bellas Artes. La Galería de Pintura, cuya colección cuenta hoy con más de seis mil obras, fue inaugurada en 1892.

Museum: Pero, si los habitantes de Penza pueden ver las ricas colecciones de la galería y visitar las exposiciones temporales que se organizan en la ciudad, ¿por qué entonces se le ocurrió exponer un solo cuadro cada vez?

Sazonov: Porque yo creo que cuando se visita una exposición, sobre todo si es grande, la enorme cantidad de obras expuestas provoca cierto aturdimiento y uno no emplea, delante de cada una de ellas, el tiempo necesario para dejarse "impregnar" verdaderamente. Los cuadros desfilan como un paisaje visto desde la ventanilla de un tren que circulara a gran velocidad. Muchas veces, una visita en tales condiciones sólo deja una sensación de cansancio y frustración. Una sola obra puede en cambio despertar una emoción mucho mayor.

La idea de mostrar un solo cuadro no es nueva. Ya en el siglo pasado, K. P. Brullov expuso en varias ciudades de Europa su óleo *Los últimos días de Pompeya*. En San Petersburgo, se formaban largas colas sólo para ver el cuadro de A. I. Kuindja que se titula *Claro de luna sobre el Dniéper*. En 1974, el Museo Pushkin de Moscú expuso *La Gioconda* de Leonardo en una sala especial. La visita estaba organizada de manera que el público sólo tuviera acceso a esa sala y abandonara el museo inmediatamente después de ver la obra. En realidad no es raro que un museo exponga una obra de manera bien destacada, ya sea porque forma parte de sus últimas adquisiciones, ya porque acaba de serle legada o porque se la ha restaurado recientemente, pero en general suele haber otras obras en la misma sala.

Museum: Evidentemente, esta solución no le parece suficiente ...

Sazonov: No, no del todo. Incluso si se reserva una sala especial para el cuadro en cuestión, conscientemente o no, el visitante recibe la influencia de los cuadros de otros artistas y la impresión que le causa la obra se hace borrosa. Además, es conveniente que quienes descubren una pintura o un artista reciban una cierta información complementaria. Asimismo la experiencia demuestra que los medios de información que se utilizan en los museos (etiquetas o noticias explicativas) no contribuyen demasiado a despertar interés por el arte. De ahí que hayamos tratado de encontrar nuevas modalidades de trabajo.

Museum: ¿Cómo empezó todo? ¿Cómo surgió la idea de crear una galería de un solo cuadro?

Sazonov: La idea estaba en el aire, como suele decirse, pero el primero que la formuló fue G. V. Miasnikov, secretario del Comité del Partido del distrito de Penza, en 1980. Gran conocedor de nuestra región, él ha contribuido a crear o impulsar varios museos de la ciudad.

Museum: Explíquenos cómo tomó cuerpo esa idea.

Sazonov: En su forma actual, el museo



71
Vista de la Galería de un Solo Cuadro de Penza.

es el resultado de minuciosas investigaciones y de un enorme trabajo. Las autoridades municipales nos permitieron elegir el emplazamiento, de modo que optamos por la antigua residencia del director de correos, un palacete de una sola planta de mediados del siglo XIX situado en una colina desde la que se contempla una hermosa vista de la ciudad (figura 71). El terreno tiene una superficie de unos 120 m² y los arquitectos locales nos ayudaron a encontrar las soluciones para transformar el edificio, cuyo estilo del siglo XIX se ha conservado totalmente, en un local adaptado a las exigencias de un museo. Las puertas exteriores e interiores fueron realizadas por restauradores basándose en modelos de época, y los barrotes de hierro forjado de la escalera interior y de las ventanas, obra de un herrero aficionado de la ciudad de Kuznetska, son también copias de originales antiguos.

En principio pensamos exponer por un tiempo determinado una pintura célebre en una sala pequeña, con sillones dispuestos de manera azarosa. Así, los visitantes podrían contemplar el cuadro con tranquilidad y sentados cómodamente, o bien acercarse, intercambiar impresiones, etc. Sin embargo, terminamos por cambiar de idea y aunque la solución adoptada tampoco es difinitiva, la visita del museo sigue ahora las siguientes pautas: el público adquiere las entradas con antelación, en primer lugar porque a nuestro juicio debe estar interiormente preparado para la visita y, además, porque las exposiciones han tenido un éxito tal en la ciudad y en la región que no resulta fácil entrar al museo sin reserva previa.

Hemos hecho todo lo posible por crear una atmósfera propicia a un encuentro con el arte. Luego de dejar sus abrigos en el guardarropa instalado en el sótano, lo que es obligatorio, los visitantes suben la sala de exposición y se acomodan en butacas confortables. A cada sesión asisten unas treinta y cinco personas, ya que deliberadamente hemos limitado el número de asientos, con la intención de provocar en los espectadores una sensación intimista de "pintura de cámara", atmósfera que los tonos suaves de la decoración interior contribuyen a acentuar.

Se apagan las luces y comienza entonces la proyección de una serie de diapositivas con banda sonora: por el momento el cuadro permanece oculto tras un telón.[1] Al terminar la proyección, después de una pequeña pausa, la pantalla se levanta, se encienden las candilejas y el telón se abre lentamente, descubriendo el cuadro (figura 72). Los espectadores pueden contemplarlo detenidamente, acompañado de un fondo musical adecuado, sin ningún otro comentario. La sesión dura en total cuarenta minutos.

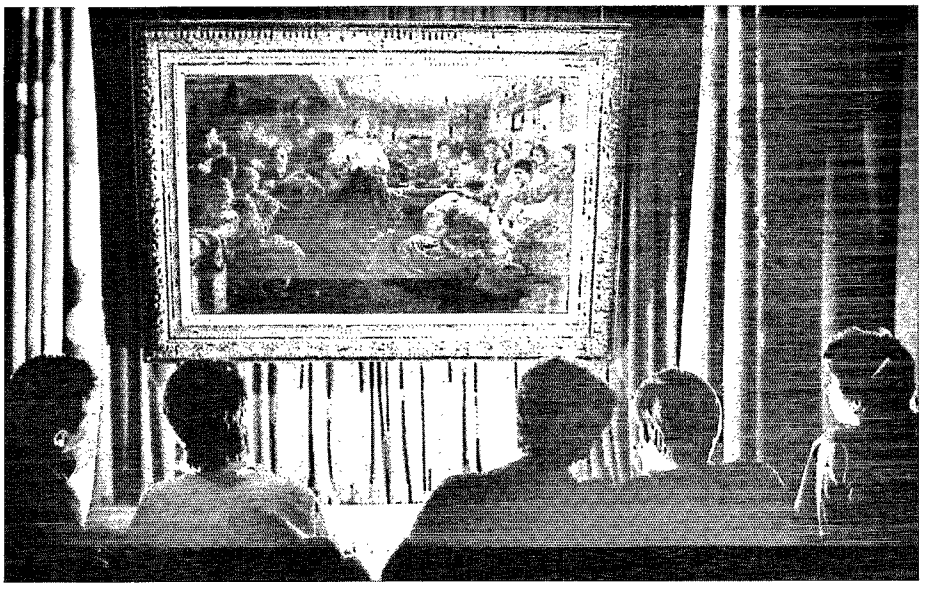
Habíamos pensado exponer en una sala contigua dibujos, fotografías, libros y otros materiales relacionados con la pintura expuesta, pero la experiencia nos mostró que no era oportuno insistir, dado que el programa es ya suficientemente denso en información y exige a los espectadores bastante concentración y, sobre todo, un gran compromiso emocional. Con todo, no está excluida la posibilidad de habilitar otra sala en la que el público esperaría el comienzo de la sesión familiarizándose al mismo tiempo con la historia del museo, por ejemplo.

Museum: ¿Cómo preparan ustedes los programas audiovisuales que presentan?

Sazonov: Uno de nuestros objetivos ha sido siempre ofrecer al visitante abundante información sobre la obra expuesta. Al

1. El telón fue ejecutado especialmente para el museo por la artista moscovita L. V. Litvinova.

2. Se formó así un equipo contituido por el técnico V. Porudominsky y la directora L. Velednitskaya para la banda sonora y por el director V. Sazonov y el ingeniero E. Frolov para las diapositivas.



72
La sala de exposición.

principio habíamos pensado que un miembro del personal diera frente al cuadro una charla de quince o veinte minutos sobre la pintura, el autor, etc., pero rápidamente abandonamos la idea, por dos razones: en primer lugar porque se había decidido que en la exposición habría música de fondo para suscitar en el público el estado de ánimo apropiado y, además, porque el guía distrae involuntariamente la atención por su forma de hablar, de moverse, etc. A eso se agrega que no hay quien pueda repetir un mismo comentario seis veces al día: es tan agotador y aburrido que forzosamente su calidad ha de resentirse. Por eso decidimos proyectar unas pocas diapositivas en las que se llama la atención sobre un determinado detalle del cuadro o se presentan otras obras del mismo pintor. Al principio las diapositivas eran cinco, pero ahora se proyectan hasta cincuenta.

La etapa siguiente consistió en preparar el guión de la proyección. Estaba claro que librado a sus propias fuerzas el personal del museo conseguiría redactar un texto que al menos tendría el nivel de los que se oyen habitualmente, pero eso no bastaba para la experiencia, única en su género, que queríamos intentar. Optamos entonces por dirigirnos a los críticos de arte. Como la primera obra que pensábamos exponer era una tela de N. N. Gay titulada *Pedro I interroga al zarevich Alexis,* le pedimos un texto a V. N. Porudominsky, autor de una monografía sobre el pintor. Finalmente el museo se inauguró el 12 de febrero de 1983, pero con un cuadro de V. I. Surikov, *La toma de la guarnición en la nieve.* Estamos muy agradecidos al Museo Estatal Ruso por habernos permitido empezar exponiendo precisamente esa pintura, no sólo por sus valores intrínsecos, sino también porque en 1892 había formado parte de una pequeña exposición itinerante presentada en la Galería de Penza, que acababa entonces de inaugurarse. La obra de Gay, por su parte, se expuso posteriormente.

Una vez terminado el comentario sobre el cuadro de Surikov, se planteó el problema de encontrar quien leyera adecuadamente el texto. Durante los ensayos nos dimos cuenta de que, en todos los planos, teníamos que recurrir a profesionales del más alto nivel, si verdaderamente queríamos obtener la calidad que nuestra empresa merecía. Solicitamos entonces la colaboración de los mejores servicios técnicos y artísticos de la radio soviética. La primera banda sonora se grabó en los estudios centrales de Moscú,[2] con las voces de 0. Tabakov, Y. Smolensky y N. Litvinova, destacados actores de teatro moscovitas y excelentes lectores. El papel de Surikov estuvo a cargo de M. Ulianov.

Museum: Dice usted "papel", ¿es un lapsus?

Sazonov: No, en absoluto. El espectáculo que presentamos en el museo es verdaderamente una puesta en escena. Como ya he dicho, hay incluso un telón. Para mí, la utilización de los distintos medios de expresión de las diversas formas del arte no sólo es posible en el marco de una exposición, sino incluso imprescindible. El teatro contemporáneo, por su parte, recurre también a las posibilidades técnicas y expresivas que le brinda el cine.

En el texto de la banda sonora hemos tratado de evitar todo análisis de la obra que guardara parecido con una crítica de arte erudita que, a nuestro juicio, suele dejar indiferente al público no familiarizado. Nuestro intento fue más bien hacer sentir a los espectadores la atmósfera del cuadro, ayudarlos a comprender el carácter de su época y la personalidad de su autor.

Museum: ¿Podría darnos algunas precisiones sobre el enfoque?

Sazonov: Tomemos como ejemplo la exposición de la obra de Surikov *La toma de la guarnición en la nieve.* El comentario es una dramatización basada en diversos documentos, entre ellos cartas del propio artista y recuerdos de sus amigos, ya que los testimonios de sus contemporáneos permiten juzgar la complejidad de la vida artística de la época. Las diapositivas no pretenden substituir al cuadro, simplemente preparan al público para contemplarlo y sentirlo. La charla de un guía no puede conseguir nunca que el visitante "entre" así en la obra. El acompañamiento musical cumple una función fundamental, por lo cual se elige cuidadosamente según las características de la obra y de la época.

Museum: ¿Qué otras obras han expuesto ya y cuáles proyectan exponer más adelante?

Sazonov: En total hemos expuesto seis cuadros. Aparte de los que ya he mencionado, se exhibieron *La petición de mano del comandante* de P. A. Fedotov, *La velada* de I. E. Repin y dos obras de artistas soviéticos, *La primavera* de A. A. Plastov y *El abrigo* de V. E. Popkov.

Tenemos muchos proyectos. Vamos a seguir exponiendo obras de artistas rusos y soviéticos. También quisiéramos mostrar al público las obras más destacadas de la pintura extranjera, pero eso depende de las posibilidades de los museos que nos prestan sus tesoros. Por otra parte, la especificidad de nuestro museo dificulta más aún la elección de los cuadros, pues debe tratarse de una obra de máxi-

mo nivel artístico en torno a la cual se pueda construir un relato sugestivo. También hay que tener en cuenta las dimensiones, ya que no es fácil exponer cuadros pequeños en nuestro museo.

Museum: Actualmente puede verse por toda la ciudad un cartel del museo que reproduce *La velada.* ¿Cómo eran los carteles de las otras exposiciones?

Sazonov: Cuando se creó el museo, se decidió que su emblema sería un marco y un telón. Así aparece ahora a la entrada del museo y en todos nuestros carteles (figura 73). Estos se ajustan siempre a un mismo modelo, lo único que cambia es la reproducción del cuadro que se está exponiendo.[3]

Museum: En un museo como el suyo no se plantea el problema de la conservación de las colecciones. No obstante, es de suponer que se han tomado medidas para proteger las obras que reciben en préstamo.

Sazonov: Desde luego. Los conservadores de los museos que nos prestan las obras se aseguran de que las condiciones de exposición sean satisfactorias: temperatura y humedad constantes, número limitado de visitantes y atmósfera sin sobrecarga gracias a una buena ventilación y a la iluminación con lámparas incandescentes de 60 vatios. Por lo demás, el cuadro permanece la mayor parte del tiempo detrás del telón y se ha instalado en el edificio un sistema de alarma.

Museum: ¿A quiénes se dirigen sus exposiciones?

Sazonov: Al crear el museo, quisimos ante todo despertar el interés del gran público por las artes plásticas. No nos dirigimos a los visitantes de paso, sino a la población local, a los habitantes de la ciudad y de la región. El museo los va familiarizando paulatinamente con las grandes obras de arte y el nivel de esta iniciación se acomoda por igual al conocedor que al neófito. Los comentarios que se leen en el libro de oro prueban que son muchos los visitantes que acuden con regularidad y que esperan con impaciencia la siguiente exposición. Es importante señalar que la frecuentación de la Galería de Pintura de Penza ha aumentado considerablemente desde que se inaugurara la Galería de un Solo Cuadro. Después de haber asistido a nuestra exposición, muchas personas empiezan a interesarse por los libros de arte y ven de otro modo la pintura.

Museum: ¿Qué número de visitantes recibe el museo?

Sazonov: Desde su inauguración, el museo ha recibido aproximadamente 130.000 visitantes. No hay que olvidar que sólo hay seis sesiones por día y que la Galería de un Solo Cuadro, al igual que la Galería de Pintura, se cierra un día a la semana: el jueves.

Desde la primera exposición iniciamos una encuesta entre el público, con miras a realizar un estudio sociológico. Hemos comprobado así que los obreros, estudiantes y profesores representan más de la mitad de nuestro público. Pero también acuden muchos grupos que viven en el campo y éste es otro aspecto interesante. Por ejemplo, la población rural representa un quinto de las treinta mil personas que en seis meses han venido a ver el cuadro *La primavera* de Plastov. Naturalmente, la visita al museo forma parte para ellos de un programa cultural que comprende también la asistencia a un espectáculo teatral o circense y un recorrido por la ciudad para conocer sus monumentos históricos.

73
Carteles del museo.



Museum: Sabemos que para cuantos trabajan en un museo, la máxima recompensa es la satisfacción del público. ¿Podría darnos algunos ejemplos de la reacción de la gente?

Sazonov: Con mucho gusto. Algunas de sus observaciones son sumamente halagadoras para nosotros. El ingeniero Glujov escribe en nuestro libro de oro: "Con la galería, ésta es la segunda fiesta del arte en Penza. ¡Qué suerte tenemos de vivir en esta ciudad!" Un profesor del Instituto Pedagógico de Penza, Ivanov, afirma: "Incluso la contemplación misma del cuadro o, para ser más exactos, el proceso de contemplación está pensado hasta en sus más mínimos detalles, para aumentar su poder de expresión y sensibilizar al visitante". Las reacciones de los habitantes de otras ciudades no son menos positivas: "Nosotros, que vivimos en Leningrado, hemos visto muchas veces este cuadro, pero aquí lo hemos descubierto verdaderamente, como si lo viéramos por primera vez. Gracias".

Museum: Todo cuanto nos ha dicho corresponde a una actitud creativa, a una búsqueda de nuevos caminos. ¿En qué proyectos trabajan ahora?

Sazonov: Hace poco tiempo la Galería de Pintura de Penza recibió el legado de un edificio construido en 1912 por el arquitecto Von Gogen, en el que tenía su sede un banco agrícola. Una vez terminada la restauración, instalaremos allí nuestras colecciones. La superficie de exposición disponible pasará así de 300 a 1.500 m², pero la diferencia no se reduce a una mera ampliación de la galería: hemos decidido prestar mayor atención a las tradiciones artísticas locales y poner el acento sobre la obra de los pintores de Penza, que son el orgullo de nuestra región. La presentación del patrimonio cultural contribuye en gran medida a cimentar el patriotismo y el amor al terruño. En las salas de la galería se instalarán tres exposiciones conmemorativas dedicadas a ilustres pintores de la región: K. A. Savitsky, primer director de la galería, I. S. Goriuschkin-Sorokapudov, discípulo de Repin, y A. V. Lentulov. Además de sus obras, pensamos exponer también documentos, fotografías y objetos que les pertenecieron. Después de todo, en todo tipo de museo es posible buscar nuevas formas de trabajo.

[*Traducido del ruso*]

3. El diseñador del cartel es A. Merkuschev.

*La nueva sala de exposiciones temporales del Museo Nacional de Etnología de Madrid**

Marta Sierra Delage

Responsable de la Sección Africana del Museo Nacional de Etnología de Madrid. Miembro del cuerpo directivo de la Asociación Española de Africanistas, afiliada al Consejo de Europa, en cuya reciente asamblea internacional participara. Sus investigaciones se centran principalmente en las culturas del África subsahariana, para lo cual utiliza como fuente primera de documentación los fondos y archivos del museo.

Alfonso Calle García

Arquitecto, especializado desde hace años en la modernización de los museos. Para completar sus estudios diseñó un museo de líneas funcionales en colaboración con conservadores y museólogos.

En un número reciente de *Museum* se afirmaba que "el patrimonio cultural expresa la experiencia histórica de cada pueblo y su personalidad colectiva".[1] Y precisamente, porque es el producto de la experiencia histórica y del genio creador de un pueblo, hemos de velar para que su presentación sea un exponente digno de la mayor fiabilidad y cargado de la máxima información.

Esta convicción nos llevó a buscar un método que permitiera de algún modo animar los objetos que se expondrían en la muestra consagrada a las máscaras y tallas del África subsahariana y establecer entre ellos y el visitante una suerte de comunicación que lo incitara a dejarse penetrar por el ambiente así creado.

Las piezas presentadas provenían de un área cultural determinada: la que va desde Guinea Bissau, en el África occidental, hasta el Congo y desde el último tercio del siglo XIX hasta los años sesenta del siglo XX.[2]

Marco de la exposición

El Museo Nacional de Etnología, en el que se encuentra esta sala de exposiciones temporales, es un edificio del siglo pasado. Fue construido en 1875 por un arquitecto madrileño, el marqués de Cubas,[3] en un estilo ecléctico propio de la época. La escalera de entrada nos conduce a un pórtico formado por cuatro columnas jónicas y un frontón que dan acceso a la parte central del edificio. Las alas en cambio son un ejemplo de la arquitectura doméstica española de fines del siglo XIX, con sus balcones a lo largo y sus rosetas y ovos de estuco. La bóveda de hierro, hoy vidriada, asegura la iluminación cenital de la parte del edificio ocupada por el museo que, a pesar de algunos trabajos de renovación realizados en los años cuarenta, ha permanecido tal como era en el momento de su fundación. La sala dedicada a las exposiciones temporales, en cambio, fue reestructurada recientemente. De unos 120 m² de superficie, conserva —como puede verse en las fotos— las columnas de hierro fundido con capitel corintio, de factura muy estilizada y estrías longitudinales, que descansan sobre una base y están pautadas por molduras en su tercio inferior. Dos de los muros que delimitan la sala —los exteriores— son de espesor diferente de los demás: uno da a la calle y el otro al patio central. En cuanto a los otros dos, el primero separa la sala de la entrada del museo y el segundo es medianero con otro edificio (figuras 74 y 75).

El hecho de ser una sala dedicada a las exposiciones temporales[4] conlleva su inadecuación para la presentación permanente de los objetos. Nos encontramos entonces con un espacio técnicamente aséptico, con los condicionantes de su propia configuración y donde deben controlarse constantemente la humedad relativa, la temperatura, la iluminación, la renovación del aire y las vibraciones. Por otra parte, la calidad de la iluminación, la utilización del espacio, la decoración y el control del sonido para crear ambientaciones musicales exigen enormes cuidados. La sala está dividida en dos zonas. La más amplia está atravesada por columnas que a su vez la subdividen en dos. La más pequeña, por su parte, está separada de la anterior por pilares que forman parte de la estructura del edificio.

El muro que da a la calle, de un metro de espesor, está pautado por tres ventanas bloqueadas, lo cual implica una masa térmica importante que asegura el control de la temperatura interior, con escasa

* Este artículo constituye una versión actualizada de un texto aparecido en el catálogo de la exposición *Máscaras y tallas del África subsahariana* presentada en el Museo Nacional de Etnología de Madrid, de marzo a mayo de 1986.

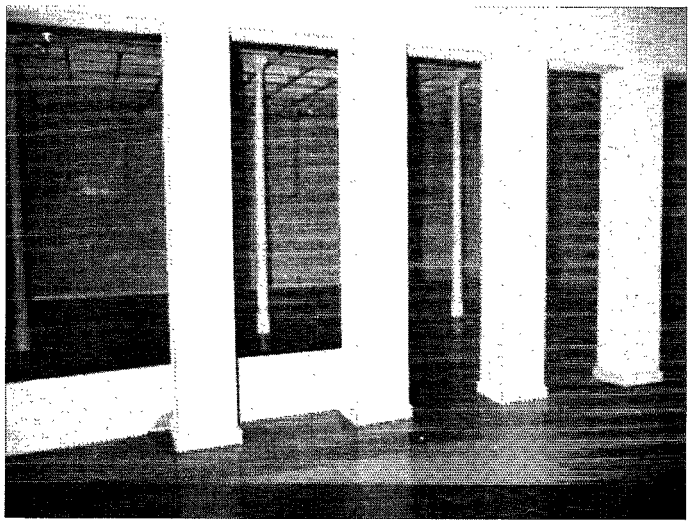
1. *Museum*, n.º 141, 1984, p. 5.

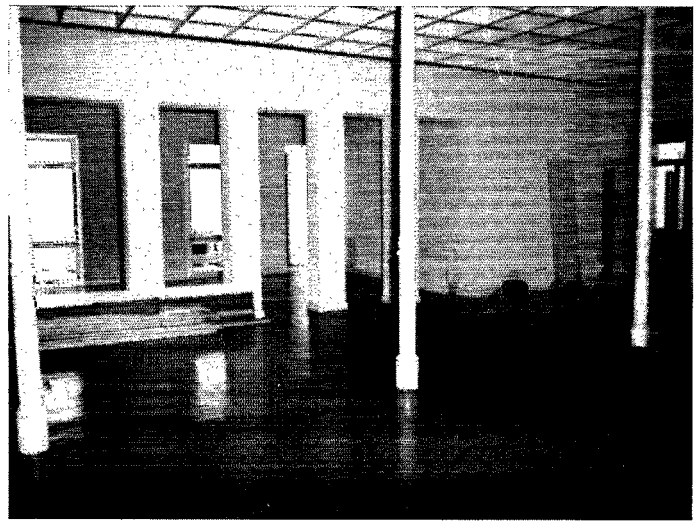
2. Dada la rareza, incluso la ausencia total de toda documentación referida a los objetos expuestos, estas fechas no pueden ser sino aproximativas.

3. M. Sierra Delage, "El Museo del Dr. Velasco. Proyecto del marqués de Cubas", *Goya*, n.º 167-168, Madrid, 1982.

4. Ciertos problemas que conocen los museos se plantean entonces aquí con menos agudeza, o bien no se plantean en absoluto. En cambio, la brevedad de las exposiciones es un dato que cabe tomar en cuenta.

74
Vista general de la sala de exposición que permite ver los tres espacios, A, B y C.





75
Los pilares que delimitan los espacios B y C.

variación entre el día y la noche. Dado el carácter temporal de las exposiciones no cabe preocuparse de las variaciones térmicas estacionales. En cuanto a los problemas de humedad, el espesor del muro hace que la condensación se produzca dentro de su propia masa sin llegar a afectar la sala. En cuanto al muro exterior, que da al patio, su espesor de sólo treinta centímetros hace que su masa térmica sea menor y que se produzca un mayor intercambio de calorías/frigorías, a lo cual se agrega que la superficie es muy inferior a la del muro que da a la calle. De todas maneras, el revestimiento de yeso que cubre el lado interior de las paredes asegura una regulación higrométrica notable, de modo que los únicos elementos que podrían tener incidencia sobre el microclima interior deseado son las ventanas.[5]

Los otros dos muros, por su parte, no son factores de variaciones térmicas o higrométricas, puesto que separan espacios interiores en el que reina el mismo microclima.

Por todas estas razones, puede considerarse que las condiciones reunidas en la sala son aceptables.

Dicho esto, cabe examinar otro factor que contribuye de manera determinante a la estabilidad térmica e higrométrica del material expuesto: las vitrinas.[6]

Se trata de vitrinas independientes situadas entre las columnas y de espacios acristalados adosados a las paredes de la sala. El uso del vidrio sobre toda la superficie asegura la protección física de los objetos sin por eso disminuir su proximidad, en la medida en que la transparancia de los materiales permite contemplarlos desde distintos ángulos. El vidrio contribuye además a estabilizar las condiciones internas de las vitrinas, protegiendo a la vez los objetos del polvo ambiental y de las vibraciones de la sala, al menos hasta cierto punto. Al mismo tiempo se ha procurado crear en el interior de la vitrina una ventilación suficiente que asegure la renovación del aire e impida el "efecto de invernadero".

Una vez definido el marco de la exposición, analizamos los efectos que sobre él tendrían los cambios introducidos en la sala para crear el ambiente deseado. Estudiamos entonces la disposición, potencia y calidad de la iluminación, así como el calor que emite; el calor y la humedad aportados por los visitantes; la ubicación de los radiadores, a fin de homogeneizar la temperatura en todos los puntos de la sala; los riesgos de vibraciones y el nivel sonoro adecuado.

Teniendo en cuenta todo esto, decidimos dotar la sala de una luminosidad media de 150 lux, de manera que potenciara la iluminación de las vitrinas. La emisión de calor será de 8 Kcal/hora por metro cuadrado, a las que hay que sumar 60 Kcal/hora por persona.[7] También consideramos que era preferible anular la calefacción, puesto que para los objetos son

5. Las ventanas provocan importantes intercambios de calorías y frigorías entre el interior y el exterior, así como la condensación de humedad, además de permitir, obviamente, la entrada de luz natural. Todo lo cual resulta cuando menos inconveniente, tanto desde el punto de vista de la conservación de los objetos como de la ambientación que se quería crear.

6. Schichilone llama a las vitrinas "recipientes técnicos". En el caso de esta exposición, la superficie y la forma de las vitrinas fueron determinadas en función del espacio disponible y del tipo de objetos presentados.

7. Dado que es muy débil el efecto de la iluminación y del calor sobre las variaciones de temperatura y humedad, no las tomamos en cuenta.

más peligrosos los saltos térmicos que una temperatura algo más baja que la ideal, pero estable. En cuanto a vibraciones, la solidez de la construcción y la perfecta hermeticidad de las ventanas impiden prácticamente su transmisión. Sin embargo, para eliminar las que pudieran derivarse de la sonorización, repartimos cuidadosamente las fuentes de sonido, sin olvidar sobre todo que las vibraciones transmitidas a través del aire difícilmente llegan a afectar las piezas.

El paso siguiente fue estudiar detenidamente la ambientación que deseábamos crear, para lo cual tomamos en cuenta tres elementos: el espacio —cuyo impacto se busca reforzar con el acondicionamiento de la sala y las vitrinas— los objetos y el mensaje que se pretende transmitir.

Se puede crear un ámbito agradable variando la calidad de la luz y jugando con los colores de los paños de muro, las cortinas que han de cubrir las ventanas y los lienzos que sirven de fondo a los objetos en las vitrinas o a las vitrinas mismas, con la limitación de que esta posibilidad se nos ofrece únicamente en las superficies verticales,[8] ya que el suelo es de corcho, un material de tono cálido, y el techo sirve exclusivamente de soporte técnico a la iluminación.

La ubicación de las piezas y la composición de los paños murales con las vitrinas, fotografías, carteles y mapas que acompañan cada cultura cobraron gran importancia. Aprovechando los espacios por encima de los radiadores y todos los recovecos, colocamos la información a la derecha de las piezas, en tanto que a su izquierda están las fotos explicativas más pequeñas. Las fotografías, en color y en sepia, están enmarcadas en madera neutra y son de dimensiones muy variables. En cuanto a las notas informativas, aparecen en carteles de dos tamaños y grandes caracteres, con suficiente espacio entre los renglones.

Los mapas generales son de gran tamaño y señalan con colores diferentes las distintas zonas culturales abordadas en la muestra, mientras los mapas detallados que corresponden a cada una de ellas recuperan el color que se les atribuye en la carta general.[9]

En la ambientación hemos utilizado colores cálidos y tenues, en la gama del rojo y el amarillo, para evocar el origen de las piezas expuestas, efecto que también se persigue con la música y con la calidad y el color de la luz, tendientes a reforzar la deseada africanidad del espacio.

Llegamos así al elemento fundamental de toda exposición: su contenido, es decir, los objetos presentados.

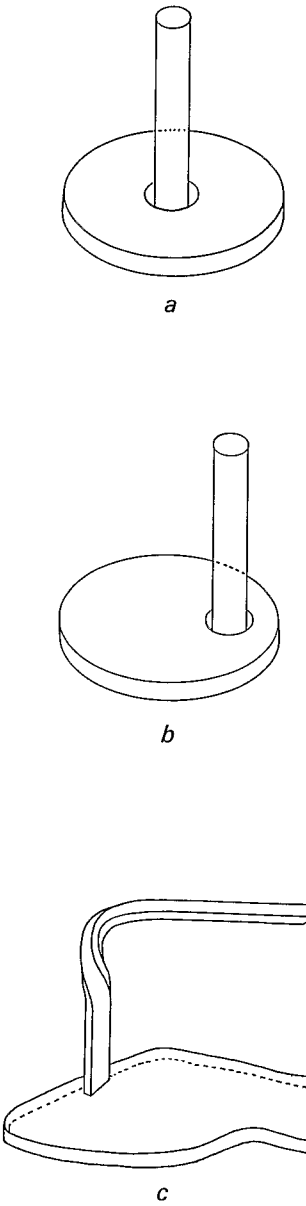
Cada objeto es un material y una forma, un peso y un sentido determinado. Por tanto hay que buscar un soporte que lo sujete y respete estas condiciones, pero que a la vez le permita hablar por sí. Elegimos entonces el metacrilato, un material resistente que no provoca deterioros y permite observar los objetos en todos sus detalles.

Para evitar los ángulos rectos y los planos agresivos, diseñamos bases de sustentación redondas —más acordes al carácter y la forma de las tallas expuestas— de las que surgen tubos que sirven de apoyo a las piezas. En el caso de las máscaras, los tubos están incrustados en el centro de la base, mientras para las tallas fang se desplazan a uno de los extremos, lo cual permite la introducción del apéndice adosado a las esculturas (figura 76, *a* y *b*). En lo que respecta a las cabezas de bovinos de cuello alargado de Guinea Bissau, la base en forma de ocho tumbado (con un círculo más grande que el otro) tiene el mismo largo de la cabeza. En el círculo más grande se fijó un gancho que puede doblarse según la dirección deseada y retorcerse para fortalecer su resistencia (figura 76*c*). Los maniquíes, que tienen brazos móviles, están asegurados con tornillos de cabeza redonda para que los trajes de fibra no se enganchen.

Hemos tratado de dar unidad a la presentación, respetando las peculiaridades de cada objeto y haciendo resaltar su forma como expresión de las normas del grupo social del que provienen. El soporte contribuye a mostrar de la mejor manera posible esa forma, así como el lugar que se le asigna acentúa su simbolismo. El efecto de unidad se ve reforzado por la ausencia de luz natural —que podría deteriorar los materiales orgánicos— y el uso de filtros sobre las fuentes de luz artificial.

Hemos intentado situar los objetos en su contexto geográfico y cultural valiéndonos de la presentación audiovisual de los rituales a los que están vinculados.

En cuanto al criterio de exposición, dado que se trata de material etnográfico y que la superficie de la sala es limitada, decidimos ceñirnos a los aspectos comunes de las diversas culturas, sin dejar de presentar cada grupo como una unidad. Para esto aprovechamos las columnas y los paramentos verticales que sirven naturalmente de separación, potenciando así algunas de las piezas que por su valor estético y calidad pueden constituir el centro de la exposición.[10] Las piezas están



76
Croquis de las bases.

8. La composición de los paños verticales se sacrifica al recorrido de la exposición y a la claridad del mensaje que se quiere transmitir, quedando en segundo plano su aportación ambiental.

9. La diferencia de tamaño entre los grandes y los pequeños es de treinta centímetros.

10. El posible desequilibrio en el número de objetos representativos de cada pueblo se compensó apelando a los fondos de otras colecciones.

agrupadas según su origen geográfico y en cada unidad se explica su relación con los diferentes cultos y rituales.

Objetivos

No hay que olvidar que la exposición se dirige a un público muy heterogéneo, tanto desde el punto de vista de la edad como de la formación. For esta razón establecimos un nivel medio de conocimientos a partir del cual redactamos textos explicativos claros y concisos que se completaban con documentación gráfica y la proyección de un audiovisual.

Nuestro objetivo era dar a conocer otras culturas de la manera más clara y agradable y sin perder calidad en la transferencia, de manera que el visitante pudiera visualizar y apreciar un modelo de sociedad diferente y que su patrimonio cultural se conviertiera —por la manera en que estaba presentado— en una auténtica fuente de información.

Para esto debimos tomar en cuenta la psicología individual y colectiva del visitante.

Desde la escuela hasta la edad adulta el individuo pasa por varias fases que, de manera general, podrían describirse así:

La primera es la de la adaptación a la sociedad (desde los siete a los once años), que puede considerarse una etapa de maduración estructural y funcional del sistema nervioso central. Es el momento del aprendizaje y exige el uso de colores vivos que permitan una percepción clara.[11]. Por eso hemos previsto, entre otras cosas, unas hojas para colorear en las que el niño pueda identificar el área geográfica correspondiente a cada cultura.

En la adolescencia, hacia los catorce años, el niño percibe ya la perspectiva y tiene una mayor capacidad de abstracción. Por eso hemos preparado a su intención una hoja explicativa sobre temas diversos (*El culto de los antepasados*, por ejemplo) acompañadas de un glosario de términos técnicos.

Para los adultos, por su parte, hemos establecido un catálogo de las piezas expuestas, con una introducción general sobre las máscaras y tallas africanas a la que siguen otros textos dedicados a cada una de las culturas presentadas. El objetivo era mostrar la validez de todas las manifestaciones de la vida humana y la necesidad, en consecuencia, de dirigir hacia ellas una mirada desprovista de juicios de valor preconcebidos.

A nivel psicológico, nos propusimos despertar la receptividad del visitante, para lo cual consideramos necesario orientar su atención y dar a la muestra una unidad en la que el perfecto control de los factores técnicos y ambientales evitara las notas discordantes que pudieran distraerlo. Para esto no se ha descuidado ningún detalle: las etiquetas, por ejemplo, están redactadas de manera de dar la información fundamental en dos líneas espaciadas e impresas en caracteres relativamente grandes, mientras los datos complementarios aparecen en letras más pequeñas. También dejamos suficiente espacio libre entre los objetos, procurando así evitar la saturación y la fatiga, a lo cual contribuyen también la iluminación contrastada y el acondicionamiento de lugares de descanso.

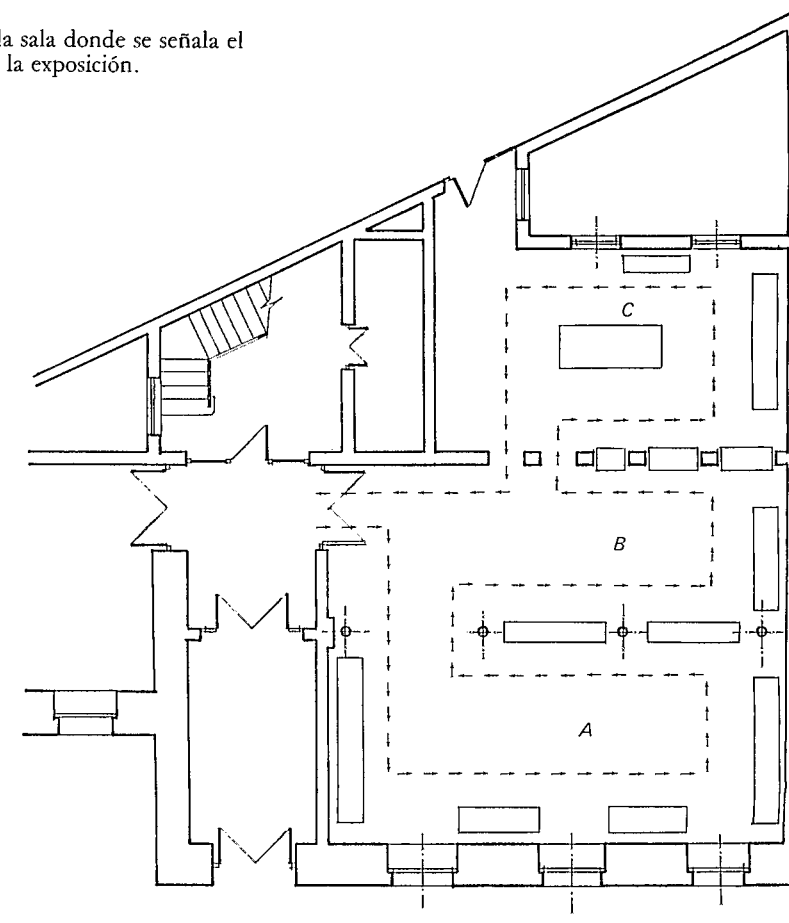
En suma, nuestro objetivo era lograr que al salir de la exposición el visitante hubiera asimilado ciertas nociones de relatividad cultural y una escala de valores que contribuyeran a su enriquecimiento personal y, en consecuencia, al de la sociedad en su conjunto. El museo se convierte así en una fuente dinámica de información.

El itinerario de la exibición fue determinado por el espacio, los objetos y los criterios de presentación. A la derecha de la entrada se inicia un circuito en forma de doble S que sigue el sentido inverso al de las agujas del reloj. Como puede verse en el croquis de la figura 77, los espacios A y B están separados por cuatro columnas entre las cuales se ubicaron vitrinas independientes. En lo que respecta a los tramos delimitados por los pilares, sólo se utilizaron tres, mientras los otros dos sirven para pasar al espacio C y para salir, una vez terminada la visita.

Por último, nos hemos esforzado por hacer la visita lo más agradable posible, regulando el flujo de visitantes y procurando una circulación fluida.

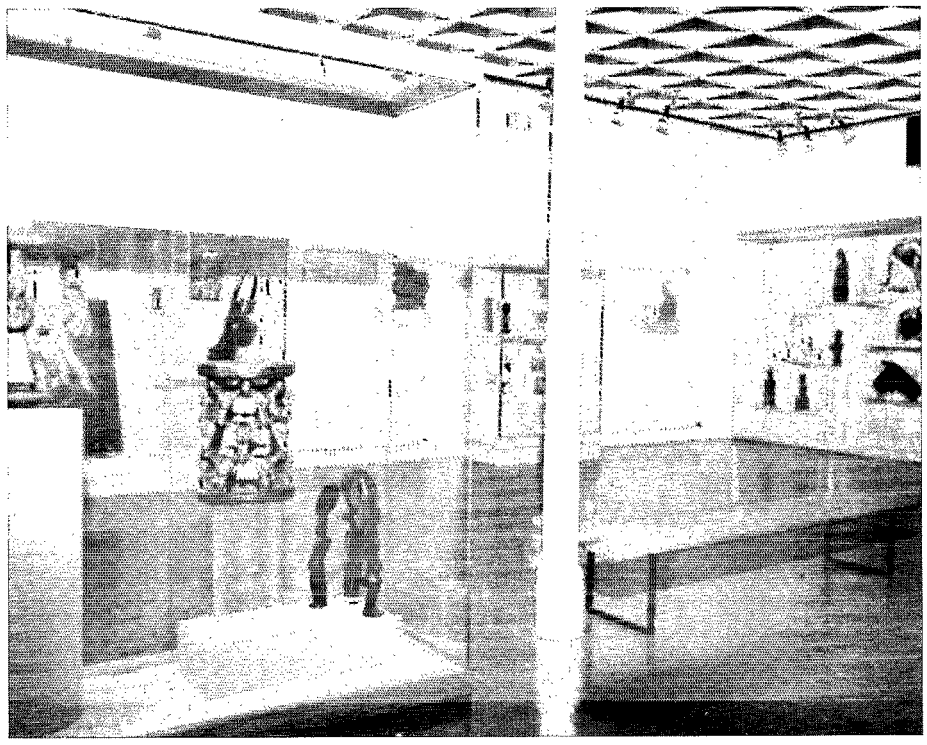
Las figuras 78 y 79 muestran una parte de las vitrinas de la sala de exposiciones temporales ya ocupadas por las piezas africanas. Durante toda la visita se puede escuchar música africana, que forma parte de la vida cotidiana y de la identidad de los pueblos del continente.

77
Croquis de la sala donde se señala el recorrido de la exposición.



11. Para determinar el color de los mapas, nos basamos en los estudios que sobre este tema realizara Friedrich Fröbel en 1825 y en la teoría de los contrastes formulada por Itten en los cursos del Bauhaus (1919-1933).





78 y 79
La nueva sala de exposiciones temporales con las piezas de la muestra *Máscaras y tallas del África subsahariana.*

EL PUNTO DE VISTA DEL CONSERVADOR

La protección de las pinturas en las exposiciones de obras prestadas

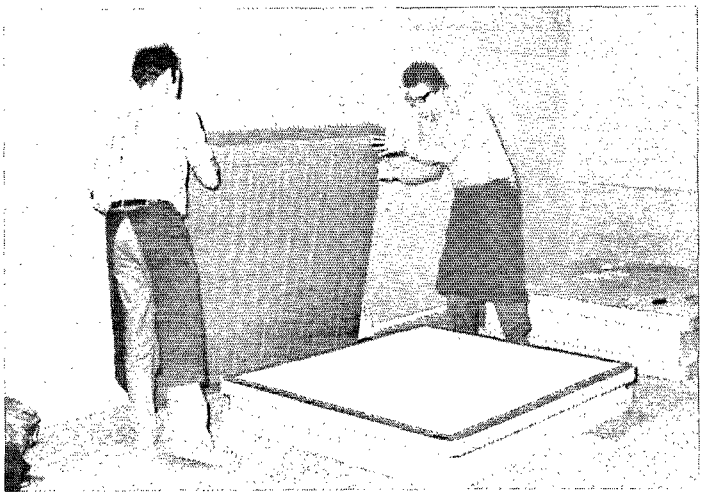
Denis Serjeant

Arquitecto, ha trabajado en el diseño de escuelas y facultades. Durante diez años participó en la organización de una sección de arquitectura en una escuela de bellas artes, hecho poco frecuente aún hoy, pero que ponía en evidencia de manera particular las relaciones existentes entre todas las artes. Desde hace seis años es inspector de la Royal Academy of Arts de Londres, cargo que lo obliga a intervenir en todos los aspectos de la vida de la institución y en la conservación de Burlington House, la hermosa sede de la Academia.

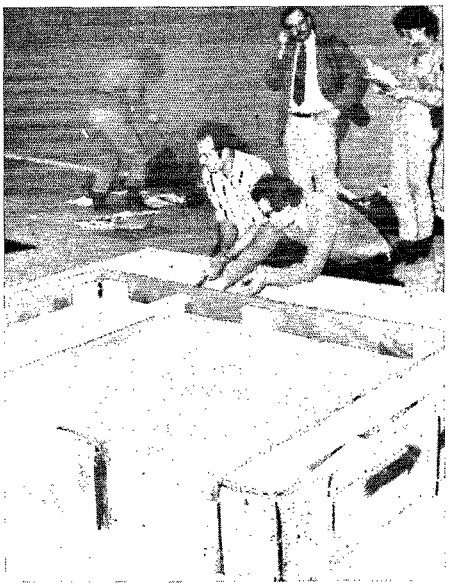
Las grandes exposiciones artísticas internacionales son y serán por mucho tiempo una realidad ineludible. El autor de este artículo sostiene que éste es un hecho que debe aceptarse, que los problemas de conservación que plantea son especiales y exceden las normas corrientes de las exposiciones permanentes y que los conservadores, los propietarios, los diseñadores de exposiciones, los directores de museos y los organizadores tendrán que aceptar las responsabilidades especiales que implican estos intercambios internacionales, que no carecen de aspectos discutibles. Desgraciadamente, las motivaciones de quienes participan en ellos son múltiples y variadas, pero pocas otorgan prioridad a la protección de las pinturas. El objetivo de estas notas es señalar algunos peligros particulares que corren las obras prestadas en el marco de estas exposiciones.

Comencemos por el lado positivo de la cuestión: quienes manipulan las obras de arte son absolutamente dignos de elogio. Indiferentes a todo lo que no sea la protección de las obras maestras, las descolgarán con infinito cuidado de las paredes donde estaban expuestas de manera permanente, las embalarán en cajas especiales y finalmente las despacharán, felices de haber hecho todo lo que estaba a su alcance. Luego, los mejores transportistas internacionales utilizarán cajones magníficamente diseñados, de estructura resistente y con revestimientos internos que aseguran el control de las condiciones ambientales. Estos cajones son tan bellos que esperamos que un día se exhiban con (o incluso sin) su contenido (figuras 80 y 81). Lejos está la época (por lo menos así lo esperamos) en que un duque enviaba obras maestras al taller de restauración en una carreta abierta conducida por sus peones, escena que el autor ha presenciado personalmente. La certeza de que las obras confiadas a profesionales viajarán en buenas condiciones puede hoy extenderse al cuidado con que serán tratadas durante la preparación, exhibición y embalaje por las nuevas generaciones de conservadores que han dado ya muestras de gran responsabilidad (figuras 82 y 83). Las inspecciones meticulosas al comienzo y al final de la exposición y la observación continua de las obras durante la muestra contribuyen a reducir al mínimo los riesgos de deterioro. El mundo del arte debe pues mucho a la solícita atención de trabajadores que hacen posibles las exposiciones y no sería por lo tanto justo escatimarles los merecidos elogios (figuras 84 y 85).

La ansiedad comienza cuando analizamos el papel que juegan ciertos personajes eminentes. Es aquí donde surge la eterna historia de las lealtades y responsabilidades contradictorias. Un historiador del arte ambicioso, decidido a organizar la más grande exposición de la década, ¿cómo podrá conciliar su deseo de ver figurar allí una obra extraordinaria con la idea de que el cuadro en cuestión puede tener una estructura frágil y que sería mejor dejarlo en paz (y entero) en el muro de su morada permanente? "Después de todo no se trata sino de opiniones. Los conservadores pueden estar equivocados y de pronto el peligro no es real. Además, el cuadro es tan hermoso ..." La tentación es grande. Pero es todavía la tentación de quien al menos reconoce la importancia de la conservación. ¡Ojalá fuera siempre así! De manera mucho más ambigua, la forma de actuar de ciertas personalidades eminentes denota una cierta hipocresía, verdaderamente detestable. Los pedidos de que las obras se exhiban en ciertas con-



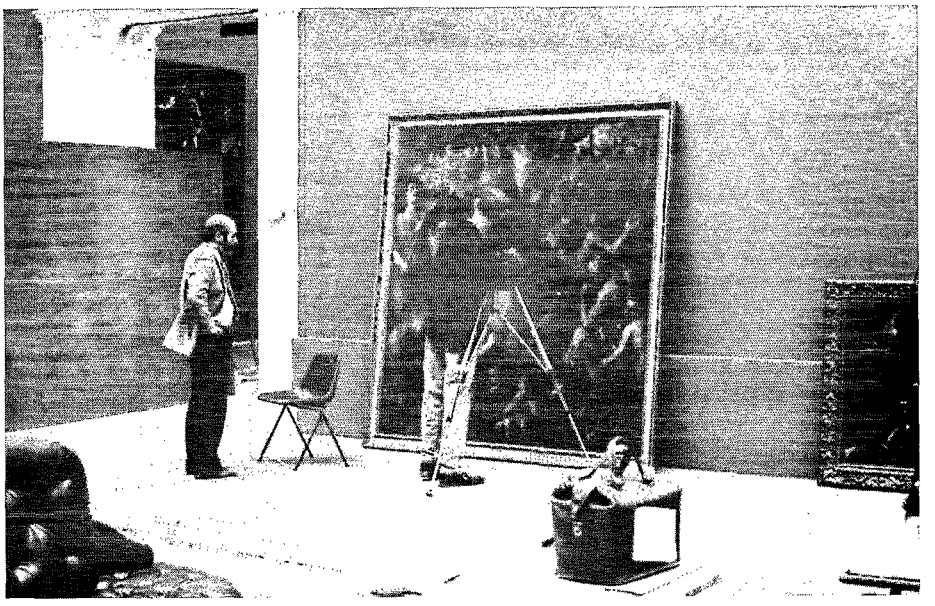
80
Ron Douch y Bob Ashby comienzan a abrir los cajones.



81
Ron y Bob continúan desembalando las obras bajo la mirada vigilante de Isabel Horovitz y Mandy Pavlley, conservadores de la Royal Academy.

diciones y las promesas de que así se hará se intercambian con la misma desenvoltura y el mismo cinismo de que hacen gala los dictadores que se reparten un continente. En el mundo del arte, por desgracia, la conservación implica confusiones, dudas y desacuerdos suficientes como para dar a los dictadores amplio margen de maniobra. Sólo la profundización de los conocimientos y de la comprensión pueden contribuir a mejorar las estrategias de defensa.

Cuando algunas mentes lúcidas exponen propuestas científicas nuevas y esclarecedoras, las reacciones que suscitan suelen responder a un mismo esquema. Primeramente muchos acogen la revelación con generosidad y la consideran una contribución al conocimiento general y a la comprensión del mundo que nos rodea. Luego sigue un periodo de consolidación en que algunos colegas repiten y amplían las observaciones para afinar aún más la exactitud de las proposiciones. Con suerte, la idea original suele reforzarse en este proceso y convertirse en una ley aceptada. El autor de este artículo cree que, en materia de conservación, nuestras concepciones actuales se sitúan de alguna manera entre ambas posiciones. Existen, ciertamente, una serie de normas ahora generalmente aceptadas que fueron en su momento establecidas por pioneros a quienes todos deberíamos agradecer su dedicación a la cruzada en la que están empeñados. Pero ¿hemos llegado ya a la verdadera conversión (universal y definitiva) de esas normas en leyes? No pretendo desde luego sugerir que esas normas sean erróneas ya que eso sería, cuando menos, inoportuno. Sí pretendo, en cambio, que queda aún mucho por hacer en la medida en que esas leyes no son todavía universalmente reconocidas. Sólo cuando



82
Un fotógrafo toma un detalle del *Suplicio de Marsia*, un Ticiano tardío, bajo la mirada atenta de un historiador de arte.

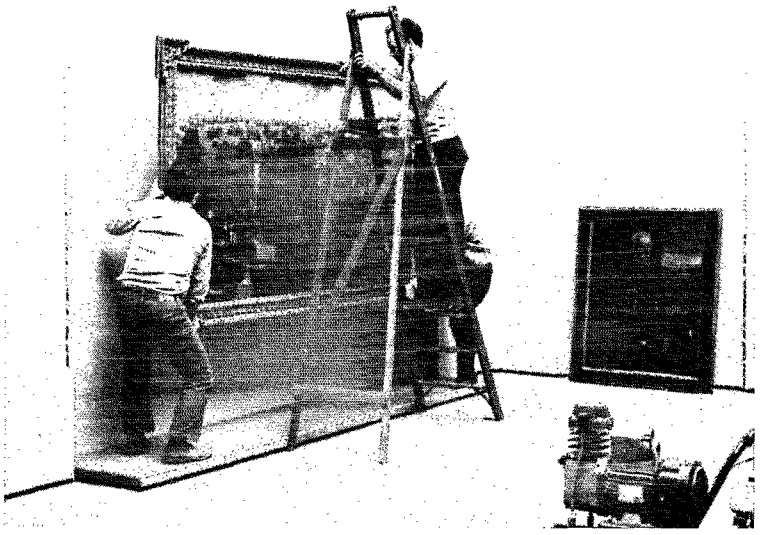


83
Norman Rosenthal, responsable de las exposiciones de la Royal Academy, salta de alegría al descubrir uno de los cuadros; Piers Rodgers, secretario de la casa, se muestra más comedido mientras los tres acompañantes del envío controlan las operaciones de desembalaje con calma profesional.

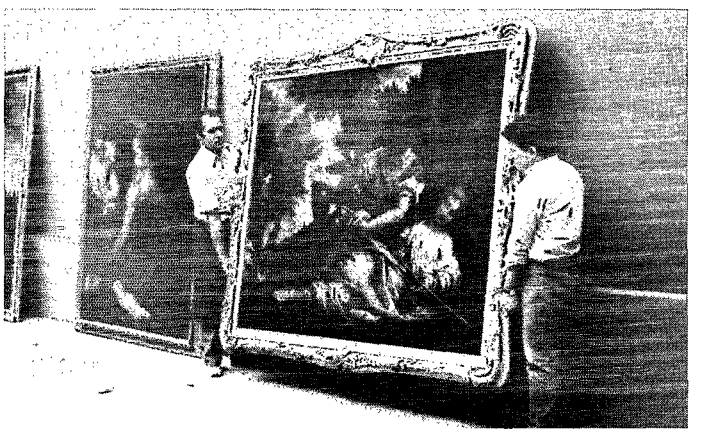
se acepten los conservadores tendrán las armas necesarias para controlar la situación y asegurar la protección de las obras de arte de que son responsables, poniendo así término a las controversias tan frecuentes hoy en ese campo.

Los conocimientos que se buscan son simples, pero reunirlos representa una tarea enorme. Los pocos registros que poseemos sobre las condiciones en que han sobrevivido las obras de los grandes pintores no sólo son escasos sino muy incompletos. Desde luego, los grandes museos que disponen del personal adecuado para realizar los controles y consignar sus observaciones podrían proporcionar esos datos, pero aun así serían insuficientes, ya que al mismo tiempo que los registros se hacían más y más sistemáticos, se operaban grandes modificaciones en los museos que hacían que mejoraran a su vez las condiciones ambientales. Estos mismos cambios pueden entonces haber destruido los testimonios que hubieran permitido conocer las condiciones en que han vivido las pinturas durante tanto tiempo. Y aun así no hay que olvidar que esto que decimos se refiere a los grandes museos, que disponen de recursos financieros considerables, pero que a menudo la mayoría de las pinturas que se exhiben en las exposiciones temporales provienen de colecciones privadas, de iglesias y de museos menores, donde no existen ni conservadores ni registros. Frente a un cuadro que ha permanecido colgado en un mismo lugar durante muchos años y que se encuentra en un estado de conservación aceptable, aunque sólo fuera por curiosidad debería llevarse un registro detallado de las condiciones ambientales. Sin esos datos, resulta difícil afirmar con certeza cuáles son las condiciones exactas que mejor convienen a la preservación de la obra. Algunos informes parecen indicar que ciertas pinturas han sobrevivido muchos años en condiciones de temperatura y humedad relativa que no corresponden a las normas habituales, pero ¿acaso eso basta para justificar que se apliquen normas generales a todas las situaciones? Lo cual no significa que yo pretenda insinuar que las cifras comúnmente aceptadas son erróneas, ni mucho menos que las impugne. Sabemos bien que muchas pinturas no han llegado hasta nosotros y que las que han sobrevivido podrían haberse conservado mejor si las condiciones ambientales se hubieran ajustado más a nuestras normas. Por lo demás, algunas que peligran por su gran fragilidad provienen de los talleres de artistas cuya técnica imperfecta constituye la primera causa de su estado actual. Lo cual hace lamentar doblemente la falta de atención de los conservadores, que no atinaron a brindar a tiempo los debidos cuidados.

Pero volvamos a nuestro cuadro, aparentemente contento de vivir en un medio inadecuado, situación que al menos debería provocar curiosidad y comentarios. ¿Es una suerte que todavía esté en buenas condiciones, a pesar de vivir peligrosamente? ¿Cómo es posible que esa vida disipada no haya producido graves daños y tensiones? O más bien, ¿cómo se adaptó la pintura a esas tensiones? Porque necesariamente las hubo en un ambiente no controlado. Con algunos datos me animaría a dar una respuesta tentativa. Si las condiciones estructurales de la tela, el marco, los tensores y la pintura misma son correctas al comienzo, los lentísimos movimientos provocados por lentísimas modificaciones de la humedad y la temperatura pueden ser tolerados porque todo se mueve al mismo tiempo. La experiencia enseña que los edificios construidos con grandes masas de material, donde el aire se renueva relativamente poco y que, además, con toda probabilidad reciben escasos visitantes, se dilatan y contraen muy lenta y suavemente entre el calor del verano y el frío de invierno. Esos edificios parecen ser un refugio seguro para los cuadros. En esas condiciones, por cierto, también los pianos se mantienen afinados durante más tiempo. Tal vez en las galerías debería haber pianos en lugar de higrómetros. Si esta observación es correcta, se comprende fácilmente que nuestro cuadro pueda soportar variaciones de temperatura y humedad más amplias que las aconsejadas habitualmente. Si se conocen esos límites, es razonable deducir que el cuadro puede exhibirse en cualquier parte con tal



84
Ron Douch y Willie Jasper colocan el *Céfalo y Pocris* de Veronese en su lugar.



85
La etapa final: fijar el cuadro en la pared.

de asegurarle condiciones climáticas estables, si el traslado se efectúa con el debido cuidado. Para esto se podría optar por embalar el cuadro en una caja provista de la suficiente cantidad de material amortiguador para que llegue al lugar de exhibición en las mismas condiciones climáticas que le son habituales. El museo prestatario aseguraría entonces la adaptación del cuadro a las condiciones reinantes en sus salas dejándolo un cierto tiempo en una cámara de descompresión, para reducir al mínimo las tensiones internas antes de exhibirlo. Finalizada la exposición se invertiría el proceso. Tal sistema obligaría a los museos a consagrar a estas operaciones material, espacio, personal y tiempo, lo cual implica una carga financiera suplementaria para aquellos que tienen problemas de presupuesto. Sin embargo, adoptar este plan de acción contituiría sin duda una decisión razonable. Estas sugestiones son aplicables a las obras relativamente resistentes, ya que las más frágiles requieren métodos especiales como la creación de un microclima en la sala de exposición o en el interior de los marcos y vitrinas.

En resumen, las exposiciones internacionales en que se exhiben cuadros prestados entrañan muchos tipos de riesgos, algunos de los cuales están directamente relacionados con la modificación de las condiciones ambientales. Para reducir estos peligros, es necesario entonces conocer la historia de la atmósfera imperante en el lugar en que las obras se han conservado hasta entonces de manera permanente. Y la sala de exposición, por su parte, debe asegurar un ambiente con una humedad y una temperatura estables donde además se concilien las eventuales discrepancias entre las condiciones climáticas permanentes y las temporarias. En fin, la tarea es ardua pero sin duda mucho más provechosa que los vanos intercambios de peticiones y promesas a que asistimos hoy en día.

Un programa de este tipo daría al conservador la posibilidad de obtener los datos precisos que le permitirían proteger cada obra de las presiones de aquellos cuya ambición los lleva a hacer apuestas en las que los únicos perdedores son los cuadros.[1]

[*Traducido del inglés*]

1. Las fotografías que ilustran este artículo han sido tomadas en la Royal Academy of Arts de Londres durante la instalación de la muestra *El genio de Venecia, 1500-1600*, abierta de noviembre de 1983 a marzo de 1984, en la cual se presentaron unas trescientas cincuenta y cinco obras de arte, entre dibujos, grabados, esculturas y documentos que acompañaban a ciento cuarenta y siete pinturas. Esta exposición, en la que brillaban los grandes nombres y las obras mayores de la plástica veneciana, despertó el asombro y la admiración de los miles y miles de visitantes que día tras día ratificaban su innegable repercusión.

¡Déjennos el Brueghel!

R. H. Marijnissen

Nació en Gantes, en 1923. Colaborador de P. Coremans desde 1948, fue nombrado director adjunto del Instituto Real del Patrimonio Artístico de Bruselas en 1958 y desde entonces dirige el departamento de conservación. Su tesis doctoral *Het beschadigde kunstwerk* (Universidad de Gante, 1966) ha sido publicada en francés con el título de *Dégradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*, Bruselas, Arcade, 1967, (2 vol.). También ha publicado monografías sobre los aspectos alegóricos de Brueghel (1969) y el Bosco (1972). Es miembro de la Real Academia Belga de Ciencia, Literatura y Bellas Artes desde 1970.

Viven rodeados de libros y maravillas, frecuentan los grandes talentos de su época y trabajan en una serenidad monástica, lejos del mundo y sus clamores: éste es todavía para muchos el prototipo mismo del conservador de museo. Sin embargo, esta imagen casi piadosa sólo corresponde a algunos eruditos muertos ya hace mucho tiempo. Ese intelectual elegante y distraído, jubilado ya pero instalado a perpetuidad en el desorden artístico de su despacho mientras su sucesor acampa en un rincón, pertenece a una época definitivamente pasada.

El museo ha cambiado. Desde hace un tiempo se discute incluso su razón de ser. Si Marinetti y los futuristas querían incendiarlo, la vanguardia de postguerra, por su parte, exigió la ósmosis entre el museo y la calle: el museo en la calle y la calle en el museo.

El museo ha sido tildado de cadáver exquisito. Sin embargo no puede decirse que sea la única institución amenazada por la herrumbre y el moho: toda empresa humana que no cambia está próxima a su fin. Cierto revuelo en torno al museo sólo puede ser entonces motivo de júbilo.

¿En qué se habrá convertido dentro de algunos decenios? Caricaturizar lo que ha sido resulta bastante fácil, porque el museo se presta bien a ello. En cuanto a su futuro, sólo un adivino podría aventurar una respuesta.

Amenazado por un cataclismo inimaginable y definitivo, enfrentado a numerosos conflictos étnicos seculares e insolubles, sacudido por revoluciones industriales y demográficas, este mundo nuestro no parece muy dispuesto a prestar oídos a cuantos se ocupan de los restos del pasado. Nada más absurdo entonces que discutir sobre el futuro de los museos cómodamente instalados, como todos los habitantes del planeta, sobre toneladas de TNT. Las palabras escritas, impresas o pronunciadas, hasta hace poco cargadas de significado, se definen ahora por una disciplina semántica que al parecer no tiene ya nada que definir.

"Soy de los que prefieren una vida humana a la catedral de Chartres", declara-

ba Jean Paul Sartre en *Situaciones VII*. Giacometti por su parte habría dicho un día que en una casa en llamas salvaría antes al gato que al Rembrandt. Es indudable que "si morimos por ella, la catedral no engendrará otros hombres para substituirnos", pero antes de entrar a suponer que los hombres "sí quedarán" y se dedicarían a la reconstrucción de Chartres, tratemos de no sumar peras con manzanas. Por lo demás, Giacometti nunca dijo que más valía dejar que el Rembrandt se consumiera en el fuego como un leño cualquiera. Pretender conjurar nuestros problemas mediante analogías simplistas no puede sino llevarnos a engaño.

Conscientes de la posibilidad de una desaparición definitiva, como un punto luminoso desaparece en la pantalla de radar, dejemos los espacios interestelares y volvamos a nuestro tema para comprobar que en los museos las cosas se mueven, y a toda velocidad.

Las exposiciones están de moda. "Todo el mundo las reclama: los eruditos que exigen manifestaciones científicas, el público ansioso de actualidad, los políticos que ven en las obras maestras instrumentos diplomáticos y los conservadores que quieren mostrar lo que saben hacer. "Antaño, un buen conservador era el que hacía un museo; hoy en día, es el que lo deshace", dice G. Bazin en su libro *Les temps des musées*, de 1967.

La legendaria *Exposición de los flamencos primitivos* celebrada en Brujas durante el verano de 1902 fue una auténtica revelación que marcó la entrada de los maestros de los antiguos Países Bajos en la escena internacional. Aunque sus resultados han sido superados desde entonces, siguen teniendo valor científico. Esta exposición, organizada por personas serias, estaba plenamente justificada en su época si se piensa en los medios de que se disponía entonces para los estudios comparativos.

Compilar publicaciones para redactar notas de catálogo es una tarea que, reconozcámoslo, no carece de utilidad. Celebremos pues el enésimo aniversario del nacimiento de determinado genio o del óbito de cualquier otro, pero guardémonos bien de calificar de científica la recopilación de obras que se encontraban simplemente a mano. Por favor, no califiquemos de contribución científica un inventario de mercado disfrazado de homenaje nacional a una dinastía de pintores. Organizar meticulosamente una exposición que ayude a revelar un arte hasta entonces olvidado o incluso rechazado, de acuerdo, pero traer del otro confín del mundo obras sumamente valiosas para ilustrar un tema vago e interminable como "La imagen del hombre en el arte occidental", no.

El caso es que se exige la presencia física de las obras. "La presencia física de las obras de arte originales suscita una emoción muy diferente de la pura erudición adquirida a través de los libros": la argumentación es cuando menos sorprendente, pues se supone que todo el mundo sabe que las obras y los libros son cosas muy distintas. En cuanto a la reivindicación, resulta absolutamente conmovedora. Sobre todo viniendo de los historiadores del arte, que suelen preferir las fotografías a las obras. Al respecto cabe recordar aquella exclamación involuntariamente sincera: "¡Malditos originales!"

El público ávido de actualidad, por su parte, constituye un tema inagotable pero peligroso que es mejor no tocar. Poco importa que ese público haya venido a ver la muestra sobre el arte de los hititas después de haber visto por televisión que Farah Diba la había también visitado. Lo importante es que venga. Y tampoco importa que haga cola durante horas para finalmente visitar la muestra en condiciones lamentables que sólo dejan nerviosismo y cansancio. Qué importa, con tal de que venga. Y si ha tenido que abrirse paso a codazos para acercarse a una vitrina, ¡mejor todavía!

Efectivamente, el público acudió. Pero, ¿volvió acaso algunas semanas después para admirar tranquilamente las piezas igualmente bellas e igualmente importantes de la colección permanente? Desgraciadamente no. Ni la masa, ni ese 10% para el que, según se dice, el "espectáculo democrático" fue fructífero. ¿Qué es entonces, exactamente, lo que ese público vino a ver? Razonamiento harto elitista, me dirán. De modo que abogar por la salvaguardia de las obras para que dentro de un siglo (o unos años) cualquiera pueda admirar todavía un Botticelli, un van der Weyden, un Brueghel o el *Book of Kells*, ¿es dar pruebas de elitismo?

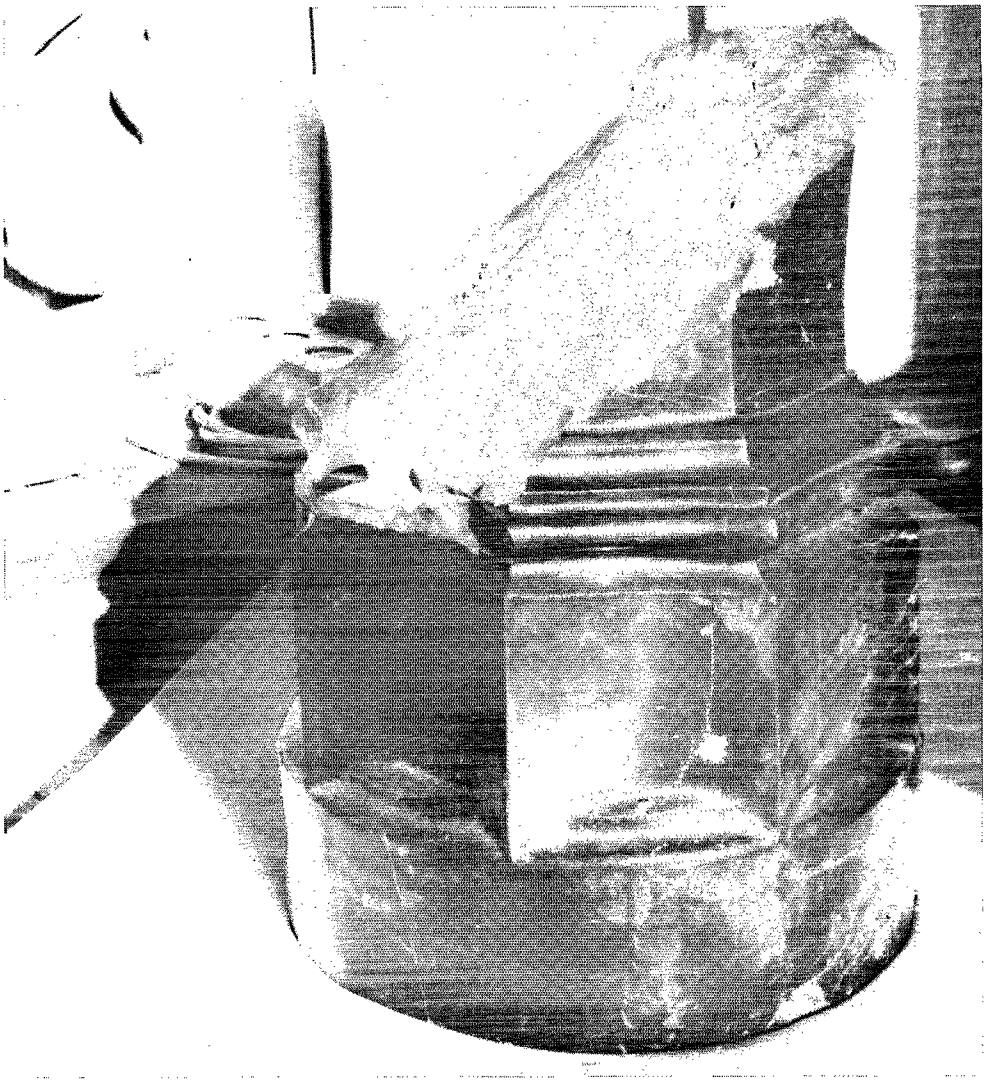
Recuerdo una entrevista radiofónica en la que el director de un instituto célebre por sus grandes exposiciones aludió al carácter efímero de las cosas para relativizar los riesgos inherentes a la organización de muestras consideradas "de prestigio". Seguramente extraída del palabrarerío doctrinario de algún sociólogo, en líneas generales su tesis consistía en que como sólo vivimos una vez, tenemos derecho a consumir las obras maestras. En una palabra: para poder mostrar al pueblo las abras maestras, se reivindica el derecho a destruirlas.

Las grandes colecciones y la política conforman otro grave y doloroso capítulo. Porque existe por un lado la gran política y por otro la política provinciana que pretende ser internacional y que, a lo sumo, sólo es de gran envergadura en las intenciones. La primera invoca sistemáticamente la razón de Estado; la segunda trata de reunir toda la obra de algún artista célebre, gloria de su ciudad natal o de adopción. ¿No se considera acaso que las obras de los grandes maestros son los mejores embajadores? Con ese pretexto se las lanza por el mundo como prendas de buena voluntad. ¿Tienen ustedes algo que objetar? Pues cállense: se trata del interés de la nación.

Quedan por último los conservadores, que según Germain Bazin quieren mostrar lo que saben hacer. Detengámonos un momento a analizar lo que saben. Desgraciadamente, sus legajos tienen a veces carácter confidencial. El señor conservador, reprendido y más tarde amenazado, finalmente cede: presta la obra maestra de la colección. Pero las cosas adquieren de pronto un giro imprevisible, burlesco. Muchos seguramente recuerdan la historia de aquel manuscrito inestimable, prestado por orden oficial luego de múltiples discusiones y engorrosa correspondencia. Finalmente, retirado por el organizador de la exposición en persona, fue devuelto rato después por el mozo de un café donde "un señor que había entrado a tomar un café con leche lo había dejado olvidado..."

Después de tres meses de estancia en el extranjero, el valioso lienzo vuelve al hogar. Ha viajado en su caja acolchada con poliestireno. No ha sufrido ningún daño, pero está irreconocible: el polvo calcáreo incrustado en el barniz lo ha vuelto totalmente opaco. El camionero había firmado el recibo de entrega y el museo también. En el informe sobre el estado de la obra levantado en el momento de la llegada a la exposición no se dice una palabra sobre las condiciones del barniz. ¿Qué puede hacer el conservador, que había prestado el cuadro por propia voluntad? ¿Retractarse? ¿Dejarlo en las reservas para descubrir seis meses depués que necesita la remoción completa del barniz?

Los paneles de un gran tríptico se consideraron indispensables para una exposición cuyo tema era la iconografía de no sé que santo. Consultado por la sacristanía de la iglesia que lo tenía en custodia, el



86
Un facistol fue enviado en préstamo para ser exhibido en una exposición de gran envergadura. La base, rota durante su remoción, fue depositada en el taller de restauración con pedido de repararla a tiempo para la inauguración de la muestra, una semana más tarde. Era sólo una base, pero una base del siglo XVI, obra maestra de los marmolistas de la época. ¿Y no es ésa acaso la base misma de nuestra profesión?



Servicio de Cultos autorizó el préstamo "con la condición de que se tomaran las debidas medidas de seguridad". Tras haber sido expuesto en locales excesivamente caldeados, el tríptico fue reinstalado en su lugar habitual en la iglesia y sólo al cabo de seis meses comenzaron a aparecer las ampollas. Poco después la pintura se cuarteaba. Se iniciaría entonces una correspondencia que pronto se perdería en la rutina administrativa: los organizadores juran tener un seguro que cubre "hasta el último clavo", pero la compañía aseguradora exhibe un comprobante debidamente firmado en el que la sacristanía reconoce que el tríptico fue devuelto en buen estado. En cuanto a los daños observados seis meses después del vencimiento del contrato ... El Servicio de Cultos, por su parte, insiste en la reserva muy explícita formulada en su carta. La sacristanía, invocando la autorización recibida del Servicio de Cultos, se vuelve contra los organizadores que, a su vez, la remiten a la compañía de seguros, etcétera, etcétera, etcétera.

En una exposición, un visitante derriba una talla policromada del siglo XIV, sumamente carcomida. En realidad, la obra queda destruida, pues cualquier intento de restauración equivaldría prácticamente a crear una falsificación. La argumentación de la compañía de seguros es un modelo en su género: primero, la póliza no cubre los daños preexistentes y, segundo, en los años sesenta la obra ya había sido tratada con el fin de consolidarla. Sin embargo, dado el accidente ocurrido, parece evidente que la pieza no reunía todas las garantías de solidez necesarias para soportar los riesgos inherentes a su desplazamiento y exhibición, falta que no puede imputarse a los propietarios de la obra ni a los organizadores de la exposición, que se parapetan tras el hecho de que la escultura había sido tratada para su consolidación precisamente en el Instituto Real del Patrimonio Artístico belga. Desde luego jamás se ha visto una obra del siglo XIV que no mostrara señales del paso del tiempo o, en otros términos, que no acusara "daños preexistentes". Sin embargo, el asegurador tenía toda la razón en cuanto al tratamiento anterior: se había omitido munir la estatua de los amortiguadores de goma adecuados para disminuir los riesgos en caso de caída.

¿Por cuánto creen ustedes que se aseguró *La Gioconda* cuando se la prestó para una exposición especial? Por 50.000 francos franceses, es decir, el costo aproximado de una restauración importante.

Ahora bien, toda mutilación es, en realidad, una mutilación definitiva, ya que aun la mejor de las restauraciones no alcanza nunca a ser más que una buena prótesis (figura 86).

¿Es posible creer de buena fe que basta haber firmado la póliza y pagado la prima para no tener más motivos de inquietud? A esta pregunta embarazosa el jurista dará una docena de respuestas llenas de argumentos especiosos. La probidad intelectual, sin embargo, sólo admite una.

Una obra no vuelve nunca mejor que cuando partió. Roturas, raspaduras, paneles combados, juntas desencajadas, telas agujereadas o hendidas ... las variantes del descuido y la negligencia son muchas, incluso sin llegar a casos de vandalismo como el que sufriera un Vermeer, cortado con una navaja por un desequilibrado que se lo llevó oculto en el pantalón. El Rijksmuseum, por su parte, se acordará mucho tiempo de la "fiesta democrática" organizada por Europalia.

La bellísima *Santa Catalina* fue a Colonia con motivo de la muestra organizada en homenaje a la familia Parler, pese a estar considerada como una obra maestra de André Beauneveu. Más tarde fue traslada a París y presentada en la exposición sobre los *Fastos del gótico*, montada para mostrar de una manera espectacular, aunque superflua, que el arte francés del siglo XIV es comparable al arte alemán de la misma época. Hay demasiadas "exposiciones del siglo" en un siglo ...

¿Y qué se descubre leyendo las revistas serias? Que los conservadores aplican el método del chantaje recíproco. Que se congratulan de pertenecer a una especie de masonería internacional integrada por directores y conservadores de museos. En resumidas cuentas, ¿es un club superelitista el que decide sobre las grandes manifestaciones no elitistas? No, no es posible. Sin duda, la entrevista publicada no recoge exactamente las palabras del conservador.

"Nunca se toman suficientemente en serio las advertencias de los restauradores". He aquí un conservador que parece bien dispuesto a escuchar. Pero, ¿a quién le corresponde decidir sobre lo que se ha de prestar o rehusar? Es la pregunta que él mismo plantea. ¿Los que financian la exposición, los políticos, una comisión científica, los colegas, los propietarios o los intratables conservadores, "eternos responsables de las grandes denegaciones"? El conservador reitera que corresponde a los técnicos de la conservación indicar los peligros que amenazan a las obras y sostiene con firmeza que el restaurador tiene la obligación de adoptar todas las medidas necesarias para impedir que sufran daños, pero calla ostensiblemente todo lo relativo a la devolución de una obra en estado lamentable. De modo que primero se escucha cortésmente a los expertos y luego se hace caso omiso de todo cuanto puedan decir. Este método, viejo como el mundo, tiene consecuencias particularmente graves cuando lo aplican personas que reconocen su incompetencia en la materia: "Estos problemas presentan gran dificultad, sobre todo cuando tocan ciertos aspectos sobre los que los museólogos, seamos sinceros, tenemos conocimientos meramente superficiales: la climatología por ejemplo, o la protección del calor y el comportamiento de los materiales durante el transporte en avión, etc."

Una última cita, tomada de la correspondencia oficial de un director: "Mis colaboradores no rehúyen las responsabilidades; se niegan, simplemente, a compartir la responsabilidad de destruir obras valiosas, vulnerables e insustituibles". Sin embargo, este mismo caballero afirmaba también más adelante: "Siempre he sido enemigo de las grandes exposiciones, pero siempre he colaborado".

¿El problema consiste entonces en que la ciencia no ofrece las bases necesarias para poder decidir con absoluta tranquilidad? Por supuesto que no. Si bien es cierto que constantemente nos demuestra que nuestra información es precaria y carente de precisión, también ha proporcionado suficientes elementos incontrovertibles para saber con certeza lo que no debe hacerse con las obras. Que los guardianes de la exposición utilicen los humidificadores para mantener fresca la cerveza que se van a tomar entre dos emparedados no tiene finalmente nada de sacrílego.

¿Abordaremos, para concluir, el tema de la elaboración de una ciencia fraudulenta? En primer lugar está Leonardo y después el acetato de polivinilo, primero van der Weyden y después la policiclohexanona. El espesor de la capa pictórica de un Brueghel expresado en micrones puede ser un dato valiosísimo, pero por favor, déjennos gozar de Brueghel.

¿Quién tiene razón? ¿Quién se equivoca? Rindámonos a la evidencia: son las obras las que tienen siempre razón. Aunque sólo nos demos cuenta el día en que descubrimos que hemos contribuido a su degradación.

¿Estoy por ventura en contra de las exposiciones? Permítaseme puntualizar: yo estoy a favor de las obras.

[*Traducido del francés*]

CRÓNICA DE LA FMAM

Interferencias entre el sector público y el privado en la gestión del patrimonio cultural de la nación: el ejemplo canadiense

En su calidad de portavoz de la acción de los amigos de museos del mundo entero, la FMAM se sitúa en una posición equidistante de los dos sectores. Por eso ha creído interesante interrogarse acerca de un fenómeno que cobra cada día mayor importancia, basándose en un ejemplo preciso y utilizando los lineamientos de un informe que refleja la manera como los medios profesionales del Canadá lo perciben en el momento actual.

Este informe, aparecido en diciembre último con el título *En busca de la estabilidad financiera de los museos canadienses,* trata de las relaciones entre los museos, el gobierno y la comunidad. Redactado por la Asociación de Museos Canadienses, pretende definir el punto de vista de los profesionales y formular las recomendaciones que se desprenden en consecuencia, con el fin de servir de documento de trabajo a la comisión gubernamental encargada de elaborar los elementos de una política nacional para los museos del país.

El Canadá cuenta actualmente con dos mil museos (en el sentido amplio del término, según la definición adoptada por el ICOM), número considerablemente mayor que los seiscientos treinta y cinco con que contaba en 1968. La mayoría de estas instituciones son pequeños establecimientos cuyos presupuestos no alcanzan los cuatro mil dólares canadienses anuales. Unas quince mil personas trabajan de tiempo completo en esos museos, de las que el 11% son voluntarios. Estas instituciones reciben anualmente unos cuarenta y cuatro millones de visitantes, cantidad que sube a ochenta y un millones si se incluyen los parques. Esta cifra equivale al índice anual de espectadores de teatro o de conciertos, ballets u óperas en el país. Actualmente, entre el 80 y el 90% del presupuesto de los museos nacionales proviene del gobierno, mientras en los museos no nacionales el apoyo del sector privado (individuos o sociedades comerciales) es dos veces y, en algunos casos, cuatro veces más importante que la ayuda del sector público. A esto se agrega, sin embargo, que en términos reales las subvenciones del gobierno disminuyeron en un 50% con respecto a las cifras de hace diez años.

El apoyo del sector privado

Es necesario estimular el espíritu de filantropía y devolver a la sociedad canadiense el sentido de la responsabilidad personal respecto de la comunidad. Debería incitarse a las empresas y a los individuos a apoyar los proyectos caritativos y culturales de su elección y a considerar ese apoyo como un gesto destinado a complementar la acción gubernamental. Para lograr un mayor apoyo del sector privado, los museos deberán cumplir varias condiciones.

Ante todo, deberán esforzarse por mejorar su imagen pública. El ciudadano medio tiene generalmente una idea muy pobre de la función que compete a los museos, razón por la cual es aconsejable poner en práctica un programa que le explique al público las operaciones visibles e invisibles de los museos, que analice las diferencias entre los distintos tipos de establecimientos y destaque su importancia en la sociedad, así como el interés de sus colecciones.

En segundo lugar, convendría asistir a los museos para permitirles adquirir una cierta pericia en las técnicas de colecta de fondos. En la actualidad muy pocos museos cuentan entre su personal con un funcionario que se encargue específicamente de la promoción. Si se parte de la base de que los museos deben ser incitados a dirigirse en mayor medida hacia el sector privado, entonces el gobierno debe ayudarlos a desarrollar las iniciativas necesarias para obtener fondos de fuentes no gubernamentales. No hay que olvidar que la búsqueda de dinero cuesta dinero. Nosotros proponemos que el gobierno federal establezca un programa de subvenciones para estimular la contratación y la formación de promotores durante un periodo de tres años de apoyo decreciente.

En tercer lugar, el gobierno debería introducir medidas de estímulo de orden impositivo para crear los incentivos financieros necesarios para alentar las donaciones, medidas que deberían ser tan directas y tangibles como fuera posible y que serían consideradas como una reducción de los impuestos pagados al Estado, más que una disminución de los ingresos imponibles.

Aparentemente asistimos a una declinación del espíritu filantrópico de las empresas en favor de un apoyo de tipo comercial, a menudo más generoso que el presupuesto de donaciones pero diametralmente opuesto desde un punto de vista filosófico. La presión comercial tiende a promover los productos o los servicios de una empresa, a tal punto que el proyecto entraña generalmente indicaciones precisas u otros condicionamientos respecto de la publicidad o el respaldo prestado.

Aunque los proyectos comerciales tienen bien ganado el lugar que ocupan, creemos que es necesario establecer claramente la diferencia entre las donaciones de las empresas y las subvenciones de tipo comercial. Creemos que al establecerse los incentivos fiscales se debería tomar en cuenta esta diferencia y acordar prioridad

a las donaciones de carácter filantrópico.

En nuestro país se ha producido un cambio fundamental en la actitud y la voluntad necesarias a la sociedad para sostener los esfuerzos culturales y de interés comunitario. En el caso del sector cultural debe darse prioridad al logro de una estabilidad financiera a más largo plazo. Las campañas anuales de colecta de fondos no brindan la estabilidad deseada ni pueden garantizar la coherencia. Para asegurar una mayor estabilidad a largo plazo deberá darse prioridad a las medidas que contribuyan a la creación y el desarrollo de fondos de suscripción para el sostén general de la institución.

Por otra parte, la financiación procedente del sector privado rara vez se orienta hacia los proyectos de gran envergadura, que suelen exigir inversiones durante un lapso prolongado. Para invertir esta tendencia debe hacerse hincapié en la reglamentación fiscal referida a las actividades filantrópicas que se vuelcan sobre los presupuestos de funcionamiento.

Recomendaciones:

- Debería implementarse un sistema de crédito impositivo destinado a estimular de manera directa las donaciones financieras del sector privado, sistema que debería ser equitativo para todas las instituciones culturales.
- La prioridad de los créditos fiscales debería ser acordada a la creación y desarrollo de los fondos de dotación que brinden la estabilidad financiera a largo plazo necesaria al funcionamiento de un museo.
- El gobierno federal debería alentar el nombramiento de agentes de promoción en los museos, a través de asignaciones de asistencia salarial durante un periodo de tres años de apoyo decreciente.
- Debería mejorarse la imagen pública de los museos y demás instituciones culturales, procurando sobre todo explicar sus necesidades y despertar el interés comprensivo de la población.
- Deberían tomarse medidas de carácter incitativo que indujeran a las fundaciones de beneficencia a acrecentar sus contribuciones al sector cultural. De la misma manera, debería implementarse un programa tendiente a facilitar la creación de nuevas fundaciones y otros sistemas de dotación.
- La aplicación de estímulos fiscales debería dar prioridad a las donaciones destinadas a sostener el funcionamiento actual de las instituciones ya existentes o a solventar el enriquecimiento de las colecciones.
- Debería modificarse la reglamentación fiscal e introducir medidas destinadas a estimular las donaciones en especie, incluidas las donaciones de productos y servicios profesionales.

Adquisiciones

Se han tomado algunas medidas destinadas a mejorar, directa o indirectamente, el nivel de las adquisiciones. El Acta de Exportación e Importación de la Propiedad Cultural ha resultado al respecto de particular importancia.

Recomendaciones:

- En el caso de donaciones financieramente significativas, existe un tratamiento fiscal reservado exclusivamente a las instituciones de la Corona, que tienen así derecho de librar recibos fiscales enteramente deductibles de los ingresos imponibles, mientras las donaciones realizadas en beneficio de todas las demás obras de caridad no pueden sobrepasar el 20% de los ingresos de un contribuyente. Debería elaborarse una política fiscal equitativa en la que las donaciones de bienes culturales y artísticos se asimilaran a las donaciones que benefician a la Corona.
- Deberían tomarse todas las medidas necesarias para asegurar una mejor información de los especialistas y del público en general acerca de los diversos regímenes impositivos que afectan las donaciones de bienes.
- Debería lanzarse un programa promocional para incitar a los coleccionistas a donar sus obras a los museos, ya sea desde ahora, ya de manera diferida a través de un sistema de dotación, o bien mediante disposiciones testamentarias.
- Deberían acordarse a los artistas ventajas más interesantes, que los incitaran a donar sus obras a los museos.

El trabajo voluntario

Existen aproximadamente doce mil trabajadores voluntarios en los museos, galerías, edificios históricos y sitios pertenecientes al patrimonio nacional del Canadá. Sin su competencia y dedicación, las pequeñas y medianas instituciones se resentirían severamente y en muchos casos se varían obligadas, en realidad, a cerrar sus puertas. Los voluntarios, por su parte, obtienen una cierta satisfacción y enriquecimiento al consagrar su tiempo y capacidades a las empresas culturales. El voluntariado ofrece por un lado una importante salida para los trabajadores involucrados y, por el otro, constituye un medio de formación asistemática para quienes entran o se reintegran al mercado laboral.

Es indispensable que el voluntariado sea mejor reconocido, cualquiera sea el nivel en que ejerza su responsabilidad, se trate de administradores o de empleados subalternos. Sus necesidades en materia de formación son muy grandes y, sin embargo, la mayoría de los programas de financiación existentes suelen no tomarlos en cuenta.

De la misma manera, aunque el intercambio de información sobre los programas y proyectos de voluntariado llevados a cabo de manera eficaz podría también resultar de gran provecho para los trabajadores de esa categoría, hasta ahora no se ha hecho el más mínimo esfuerzo por publicar ni siquiera el más elemental de los boletines que sirva para mantenerlos al corriente. Cabe señalar, sin embargo, que esta laguna puede atribuirse sobre todo a la escasez de recursos económicos.

Recomendaciones:

- La importancia de la contribución del voluntariado debe ser reconocida sin más tardanza y los organismos involucrados deben responder en consecuencia.
- Deberían acordarse subvenciones a los organismos dedicados a la formación profesional de voluntarios. Debería también estudiarse la posibilidad de entablar discusiones con los responsables de los programas federales de capacitación profesional para examinar la manera de financiar programas destinados a la formación de tabajadores voluntarios.

Aumentar la eficacia

En términos generales puede afirmarse que los museos canadienses están bien administrados. De unos diez años a esta parte se ha prestado considerable atención al desarrollo de la gestión de los museos, especialmente los de nivel medio. Muchos de ellos han sido objeto de estudios regurosos para examinar su misión, sus estructuras, sus políticas y sus sistemas de control.

Obviamente, esto supone que no todas las instituciones consideran prioritario semejante ejercicio, pese a que a menudo resulta de gran utilidad para suscitar y mantener un mayor apoyo por parte de la comunidad a la que el museo pertenece.

Un aspecto importante aunque frecuentemente subestimado y mal definido es el de la función que compete al Consejo de Administración. Aunque el perso-

nal superior y directivo dispone de suficientes medios de perfeccionamiento profesional, en general no le cabe esperar gran aliento ni sostén para aprovecharlos o, lo que es peor, para poner en práctica las nuevas ideas que eventualmente pudieran aportarle. Por el contrario, hay muy pocas oportunidades de formación para el personal administrativo y, lo que es más grave, tampoco hay estímulos que inciten a aprovechar lo que existe. Por eso hay gran necesidad de crear nuevos medios de formación destinados a los empleados administrativos actuales o potenciales, medios que sean innovadores, creativos, positivos, directos, de carácter obligatorio y fácilmente accesibles. Si los cursos resultan costosos en tiempo y dinero y se organizan en lugares alejados, nunca podrán alcanzar a un gran número de individuos y mucho menos al personal administrativo que tanta necesidad tiene de perfeccionarse.

Así como existe un código de comportamiento para los empleados de museos, debería haber una tabla deodontológica que estableciera con precisión los derechos, el modelo de conducta y las responsabilidades de los administradores.

Como en otros campos, también el funcionamiento de los museos puede mejorarse con el auxilio de las nuevas tecnologías. Aunque esto exija grandes inversiones de capital y de formación, a la larga resulta altamente rentable en eficacia. Entre sus diversas posibilidades de aplicación figuran los tradicionales campos de la administración y la contabilidad. También es posible darles otras aplicaciones más estrechamente ligadas a la comercialización, como la transmisión en circuito cerrado y vía satélite de ciertas exposiciones, la utilización de videocintas, videodiscos, bancos de datos y tantas otras posibilidades.

En el caso de los museos que no puedan permitirse justificar la inversión que estas tecnologías y los servicios auxiliares exigen, habrá que desarrollar una red de cooperación local del tipo de las que ya se ha implantado en Ontario Sur.

Recomendaciones:

- Deberían crearse programas para mejorar la formación del personal administrativo, para precisar su función y sus responsabilidades, así como las que competen a los directores.
- Debe incitarse a los museos a formular con precisión y a aplicar en consecuencia los contenidos y modalidades de su misión, en base a consultas con los accionistas involucrados, incluido el gobierno, si fuera el caso.
- La gestión innovadora y eficaz de los museos debe ser reconocida y recompensada; de la misma manera debe estimularse el desarrollo excedentario, para asegurar a largo plazo la estabilidad financiera de la organización.
- Debe fomentarse la utilización de las nuevas tecnologías en el campo de la administración, así como los proyectos innovadores en las áreas de la comunicación, el acrecentamiento del público y la extensión de las oportunidades educativas.

Ingresos

Las posibilidades de incrementar los ingresos de los museos son considerables, ya que si se toma en cuenta el índice de frecuentación se observa de inmediato que el nivel de las ganancias permanece relativamente bajo. Entre las áreas que habría que estudiar para acrecentar los ingresos de un museo se encuentran los derechos de admisión, el desarrollo de las asociaciones de amigos, las tiendas de venta de libros y regalos, el alquiler de las obras de arte y de las salas, los restaurantes, los derechos de autor, etc. Antes de tomar medidas apresuradas deberán estudiarse muy cuidadosamente los alcances de algunas de estas actividades y su costo neto verdadero. Por otra parte, los beneficios que pudieran aportar deberán conciliarse con las reglamentaciones de los servicios fiscales canadienses respecto de las organizaciones filantrópicas o sin fines de lucro.

El estudio *Source statistics 1982,* que abarca quinientos ochenta y tres museos, desglosa los montos de las entradas (al margen de que con frecuencia se perciben derechos complementarios por la admisión a exposiciones especiales) de la siguiente manera: el 66% no cobra entrada; el 12% cobra menos de un dólar; el 17% cobra entre uno y dos dólares; el 4% cobra entre dos y tres dólares; el 1% cobra entre tres y cuatro dólares y medio.

En general, los museos que dependen de las autoridades públicas no cobran entrada. Como estas instituciones son casi totalmente financiadas por los impuestos, se estima que cobrar un derecho de admisión sería caer en la doble imposición. Es una cuestión de política y de tradición. Estos museos son considerados organismos públicos de carácter educativo, abiertos a todo el mundo. En los casos en que se cobra un derecho de admisión, éste es siempre módico y rara vez sobrepasa el precio de una entrada de cine, que parece ser considerada su equivalente.

La conveniencia de cobrar la entrada es discutible. Sin embargo, en un número de museos cada vez mayor se observa el desarrollo de una tendencia ascendente y de una voluntad cada vez más acentuada de introducir el cobro de un derecho de admisión cuando las condiciones económicas y políticas lo permiten. A pesar de los costos administrativos que esto supone, muchos museos encuentran que no ha tenido una incidencia negativa sobre el índice de frecuentación, siempre y cuando el monto de la entrada no fuera excesivamente alto respecto de la calidad de las actividades ofrecidas. Por el contrario, cuando el nivel excede el valor estimado de un producto, aparece una cierta resistencia en el público, que ha hecho incluso que un museo muy importante se viera obligado a rebajar su precio de entrada de cinco a tres dólares y medio, aun cuando se trataba de una exposición altamente publicitada.

Los museos dependientes de estructuras gubernamentales se ven enfrentados a otro problema respecto de los ingresos provenientes del cobro de entrada o de otras fuentes de recursos: no tienen derecho a conservar el dinero que ganan. En efecto, se busca desalentar toda iniciativa tendiente a generar actividades lucrativas.

En realidad, los museos pueden utilizar el derecho de admisión como un medio para atraer un mayor número de adherentes o amigos, acordando simplemente la entrada gratuita a las personas que paguen una cotización anual. Pensamos sin embargo que es inadmisible, sobre todo en los establecimientos dependientes de la administración pública, que la entrada sea rechazada a ciertas categorías sociales como los jóvenes, los desfavorecidos o las personas de bajos ingresos, en razón de su incapacidad financiera. Una modalidad que ha sido utilizada con bastante éxito en muchos museos es la llamada contribución facultativa, así como el día semanal de entrada gratuita.

El monto del derecho de admisión debe permanecer en los límites de lo razonable. Debe darse prioridad al aumento de la frecuentación a través de estrategias comerciales y al acrecentamiento de los montos globales percibidos en razón de derechos de admisión. El aumento de la frecuentación tendrá una gran incidencia económica, especialmente sobre la industria turística, que se beneficia en gran medida de la proximidad de los museos, sitios históricos y reservas naturales. En lo que respecta al mercado estadounidense que el gobierno intenta atraer, un estudio

reciente, preparado por el Ministerio de Turismo, indica que los norteamericanos consideran que nuestras diferencias culturales son un factor de interés suficiente para incitarlos a visitar el Canadá. Los museos, los sitios históricos y demás actividades culturales figuran en primer lugar entre los atractivos turísticos: podría decirse que somos los campeones de las pérdidas comerciales, ya que proponemos costos reducidos y acceso casi universal. A fin de ejercer una función dinamizante de mayor poder de incidencia sobre un público más vasto, incluidos los turistas, los museos tienen imperiosa necesidad de elaborar estrategias comerciales más afianzadas. Sin embargo, la mayoría de ellos no cuenta con los planes adecuados ni con personal formado en las técnicas del análisis de mercado. A tal efecto descansan en el apoyo que les brindan las oficinas de turismo gubernamentales, pero esto no basta. Sería conveniente emprender una campaña nacional tendiente a mejorar la imagen de los museos (la percepción de su cometido y de la importancia de sus colecciones) y a modificar la opinión tan generalizada según la cual son instituciones sin vida, estáticas y estereotipadas.

Para promover los museos hace falta una parte de innovación y otra de animación. Esta campaña deberá ser creativa y respetuosa de la función de los museos en nuestra sociedad, función que intentará explicar y hacer conocer de la mejor manera posible. Los grandes museos deberían contratar personal especializado en los aspectos financieros de la administración, mientras los más pequeños de una misma región podrían colaborar entre sí o con otros organismos que lleven a cabo actividades afines.

La creación de una asociación de miembros adherentes o amigos de un museo constituye un medio adecuado para incrementar los ingresos, pero, lo que es más importante, es sobre todo una manera eficaz de erigir un sistema de apoyo o de realizar un sondeo del público directamente involucrado. La adhesión no debería ser restringida sino abierta a todos y administrada de manera democrática. El acento deberá ponerse sobre la adhesión entendida como el gesto de un amigo que se compromete a trabajar por el bienestar del museo, más que como la compra de un servicio. Aunque, naturalmente, una asociación de miembros adherentes implica costos y beneficios que deben ser debidamente sopesados (descuentos, gastos de administración o la publicación de un boletín informativo, por ejemplo), los beneficios netos deberían ser positivos, especialmente a largo plazo. Como toda aventura, ésta también entraña un cierto riesgo. Pero los museos deben estar dispuestos a asumir los riesgos. Varios grandes museos de los Estados Unidos han abierto tiendas de libros y regalos que han llegado a ser altamente rentables, ya que han sabido aprovechar la demanda existente en la gran ciudad en que están situados y montar, al mismo tiempo, un sistema de venta por correspondencia de alcance nacional e internacional. Sin embargo, pocos museos del Canadá tienen la posibilidad de explotar una demanda tan importante.

Es necesario estimular los servicios que resultan rentables. Los museos deberían proponer al público productos de una gran originalidad, que cumplan con los objetivos pedagógicos de la institución. No hay que perder de vista el hecho de que las ganancias obtenidas en las tiendas contribuyen a sostener el funcionamiento del museo.

En Canadá, la mayoría de las tiendas de los museos son relativamente rentables gracias al hecho de que en una gran medida el personal esta integrado por trabajadores voluntarios. Por otra parte, muy pocas tiendas de este tipo se dirigen al público en general. Es así como las publicaciones de los museos, al igual que los catálogos de las exposiciones, rara vez se venden fuera de los límites del establecimiento e incluso ocurre que se lleguen a destruir grandes cantidades de material no vendido. De la misma manera, es muy difícil que las reproducciones publicadas por un museo se vendan más allá de sus puertas. Un mayor desarrollo de las tiendas de los museos podría, sin embargo, resultar interesante, pero si se tiene en cuenta el alcance de la demanda en el país, habría que establecer un sistema de cooperación entre los distintos organismos a fin de lograr una mayor eficacia.

Recomendaciones:

- La creación de una Oficina Comercial de las Tiendas de Museos Canadienses, cuyos objetivos serían: mejorar el funcionamiento de las tiendas de los museos y promover su desarrollo; elaborar estrategias tendientes a ampliar el mercado actual; mejorar la relación costo-eficacia a través de proyectos de cooperación; crear un servicio mutualista de venta por correspondencia a escala nacional que sería promocionado en el país y en el exterior; establecer normas de calidad para los productos y las reproducciones; y brindar servicios de asesoría profesional a las tiendas de los museos.

Financiamiento de las asociaciones

Es necesario que el gobierno contribuya al sostenimiento de las asociaciones culturales, cuya función es de vital importancia para el desarrollo de los sectores dedicados a las artes y el patrimonio nacional. Su cometido entraña al mismo tiempo un beneficio inmediato y una justificación a largo plazo para los miles de organizaciones e individuos involucrados.

En la actualidad, la financiación de las organizaciones de servicio público se efectúa caso por caso y sin ninguna coordinación: es indispensable elaborar una política de financiación equitativa y coordinada, sea cual fuere el organismo del cual dependan. Las asociaciones deben esforzarse por lograr un nivel aceptable de autonomía financiera, gracias a sus adherentes y a los recursos provenientes de sus diversas actividades lucrativas.

Dado que las asociaciones son en gran medida invisibles como agentes financieros, resulta extremadamente difícil conseguir un apoyo importante de parte de empresas que, naturalmente, están más interesadas en proyectos concretos y tangibles, altamente rentables desde el punto de vista de la imagen.

Recomendaciones:

- El gobierno federal debería elaborar una política financiera equitativa y coordinada para contribuir al sostenimiento de las asociaciones nacionales pertenecientes a los diversos sectores de las artes y el patrimonio cultural.

A nuestros suscriptores

El alza constante de los costos de fabricación y de envío obliga a los diarios y revistas del mundo entero a aumentar sus precios de venta. Lamentablemente, *Museum* no constituye una excepción.

Muy a nuestro pesar, nos vemos forzados a anunciar que en 1987 un número de *Museum* costará 48 francos franceses en lugar de 43, y que la suscripción por un año pasará de 138 a 156 francos franceses.

Publicaciones de la Unesco: agentes de venta

ALBANIA: N. Sh. Botimeve Naim Frasheri, TIRANA.

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

ALTO VOLTA: Librairie Attie, B.P. 64, OUAGADOUGOU. Librairie catholique "Jeunesse d'Afrique", OUAGADOUGOU.

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

ANTILLAS FRANCESAS: Librairie Carnot, 59 rue Barbès, 97100 POINTE-À-PITRE (Guadalupe).

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

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

ARGELIA: Institut pédagogique national, 11, rue Ali-Haddad (ex-rue Zaârcha), ALGER. ENAL, 3 boulevard Zirout Youcef, ALGER. ENAMEP, 20 rue de la Liberté, ALGER. Office des Publications Universitaires (OPU), place Centrale Ben Aknoun, ALGER.

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

AUSTRALIA: *Publicaciones:* Educational Supplies Pty., Ltd., P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W. *Publicaciones periódicas:* Dominie Pty, Ltd., Subscriptions Dept., P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W. *Subdepósito:* United Nations Association of Australia, P.O. Box 175, 5th floor, Ana House, 28 Elizabeth Street, MELBOURNE 3000. Hunter Publications, 58A Gipps Street, Collingwood, VICTORIA 3066.

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

BAHAMAS: Nassau Stationers Ltd, P.O. Box N-3138, NASSAU.

BAHRAIN: The Arabian Agencies & Distributing Co., Al Mutanabi St., P.O. Box 156, MANAMA.

BANGLADESH: Bangladesh Books International Ltd., Ittefaq Building, 1 R.K. Mission Road, Hathhola, DACCA 3.

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

BÉLGICA: Jean De Lannoy, 202, avenue du Roi, 1060 BRUXELLES. CCP 000-0070823-13.

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

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

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

BOTSWANA: Botswana Book Centre, P.O. 91, GABORONE.

BRASIL: Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (GB).

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

CANADÁ: Renouf Publishing Company Ltd., 61 Sparks Street, OTTAWA, Ontario K1P 5A6.

COLOMBIA: Instituto Colombiano de Cultura, Carrera 3A n.° 18/24, BOGOTÁ.

CONGO: Librairie populaire, B.P. 577, BRAZZAVILLE Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B.P. 493, BRAZZAVILLE.

COSTA DE MARFIL: Librairie des Presses de l'Unesco, Commission nationale ivoirienne pour l'Unesco, B.P. 2871, ABIDJAN.

COSTA RICA: Librería Cooperativa Universitaria, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", SAN JOSÉ.

CUBA: Solamente *El Correo de la Unesco:* Empresa COPREFIL, Dragones n.° 456 e/Lealtad y Campanario, HABANA 2. Ediciones Cubanas, O'Reilly n.° 407, LA HABANA.

CHECOSLOVAQUIA: SNTL, Spalena 51, PRAHA 1 *(Exposición permanente);* Zahranicni literatura, 11, Soukenicka, PRAHA 1. *Únicamente para Eslovaquia:* Alfa Verlag, Publishers, Hurbanovo, nam. 6, 893 31, BRATISLAVA. Para la distribución de *El Correo de la Unesco:* PNS-UED, Jindrisska 14 PRAHA 1.

CHILE: Bibliocentro, Ltda, casilla 13731, Constitución n.° 7, SANTIAGO (21). Editorial "Andrés Bello", Av. R. Lyon 946, Casilla 4256, SANTIAGO.

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

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

DINAMARCA: Munksgaard Export and Subscription Service, 35 Nørre Søgade, DK-1370 KØBENHAVN K.

ECUADOR: *Todas las publicaciones:* Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre; casilla de correos 3542, GUAYAQUIL; Casa de la Cultura Ecuatoriana, Avenida 6 de diciembre n.° 794, Casilla 74, QUITO. Nueva Imagen, 12 de Octubre 959 y Roca, Edificio Mariano de Jesús, QUITO. *Periódicas solamente.* DINACUR Cía Ltda, Santa Prisca n.° 296 y Pasaje San Luis, Oficina 101-102, Casilla 112-B, QUITO.

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

EL SALVADOR: Librería Cultural Salvadoreña, S.A., calle Delgado, n.° 117, apartado postal 2296, SAN SALVADOR.

ESPAÑA: Mundi-Prensa Libros, S.A., Castelló, 37, apartado 1223, MADRID-1; Ediciones Liber, apartado 17, Magdalena, 8, ONDÁRROA (Vizcaya), DONAIRE, Ronda de Outeiro, 20, apartado de correos 341, LA CORUÑA: Librería Al-Andalus, Roldana, 1 y 3, SEVILLA-4; Librería Castells, Ronda Universidad 13, BARCELONA 7.

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Unipub, 205 East 42nd St, NEW YORK, NY 10017. *Para pedidos*; Unipub, P.O. Box 1222, ANN ARBOR, Mi 48106. *"El Correo de la Unesco" en español únicamente*: Santillana Publishing Co., Inc., 575 Lexicon Ave. N.Y.C. N.Y. 10022.

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

FILIPINAS: National Book Store Inc., 701 Rizal Ave., MANILA.

FINLANDIA: Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, 00100 HELSINKI 10. Suomalainen Kirjakauppa OY, Koivuvaarankuja 2, 01640 VANTAA 64.

FRANCIA: Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS (CCP 12598-48).

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

GRECIA: Grandes librerías de Atenas (Eleftheroudakis, Kauffman, etc.); John Mihalopoulos & Son S.A., International Booksellers, 75 Hermou Street, P.O.B. 73, THESSALONIKI. Commission nationale hellénique pour l'Unesco, 3 rue Akadimias, ATHÈNES.

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

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

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

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

HONG KONG: Federal Publications (HK) Ltd., 2D Freder Centre, 68 Sung Wong Toi Road. TOKWAWAN KOWLOON; Swindon Book Co., 13-15, Lock Road, KOWLOON. Hong Kong Government Information Services, Publication Section, Baskerville House, 22 Ice House Street, HONG KONG.

HUNGRÍA: Akadémiai Könyvesbolt, Váci u. 22, BUDAPEST V; A.K.V. KönyvtárosokBoltja, Népköztársaságutja 16, BUDAPEST VI.

INDIA: Orient Longman Ltd.: Kamani Marg, Ballard Estate, BOMBAY 400 038; 17 Chittarajan Avenue, CALCUTTA 13; 36a Anna Salai, Mount Road, MADRAS 2; 5-9-41/1 Bashir Bagh, HYDERABAD 500001 (AP); 80/1 Mahatma Gandhi Road, BANGALORE 560001; 3-5-820 Hyderguda, HYDERABAD 500001. *Subdepósitos:* Oxford Book and Stationery Co., 17 Park Street, CALCUTTA 700016 y Scindia House, NEW DELHI 110001; Publication Unit, Ministry of Education and Culture, Ex. AFO Hutments, Dr. Rajendra Prasad Road, NEW DELHI 110001.

INDONESIA: Bhratara Publishers and Booksellers, 29 Jl. Oto Iskandardinata 3, YAKARTA..

IRÁN: Commission nationale iranienne pour l'Unesco, Seyed Jamal Eddin Assad Abadi Av., 64th. St, Bonyad Bdg., P.O. Box 1533, TÉHÉRAN. Kharazmie Publishing and Distribution Co., 28 Vessal Shirazi. Street, Enghélab Avenue, P.O.B. 314/1486, TÉHÉRAN.

IRLANDA: The Educational Company of Ireland Ltd., Ballymount Road, Walkinstown, DUBLIN 12; Tycooly International Publ. Ltd., 6 Crofton Terrace, Don Laoghaire Co., DUBLIN.

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

ISRAEL: A.B.C. Bookstore Ltd., P.O. Box 1283, 71 Allenby Road, TEL AVIV 61000.

ITALIA: LICOSA (Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A.), via Lamarmora 45, casella postale 552, 50121 FIRENZE. FAO Bookshop, Via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA.

JAMAHIRIYA ÁRABE LIBIA: Agency for Development of Publication and Distribution, P.O. Box 34-35, TRIPOLI.

JAMAICA: Sangster's Book Stores Ltd., P.O. Box 366, 101 Water Lane, KINGSTON. University of the West Indies Bookshop, Mona, KINGSTON.

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

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

KENYA: East African Publishing House, P.O. Box 30571, NAIROBI.

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

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

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

LIBERIA: Cole & Yancy Bookshops, P.O. Box 286, MONROVIA.

LIECHTENSTEIN: Eurocan Trust Reg., P.O. Box 5, SCHAAN.

LUXEMBURGO: Librairie Paul Bruck, 22, Grand-Rue, LUXEMBOURG.

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

MALASIA: Federal Publications Sdn Bhd., Lot 8238 Jalan 222, Petaling Jaya, SELANGOR. University of Malaya Co-operative Bookshop, KUALA LUMPUR 22-11.

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

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

MALTA: Sapienzas, 26 Republic Street, VALLETTA.

MARRUECOS: *Todas las publicaciones:* Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohammed-V, RABAT (CCP 68.74); Librairie des écoles, 12 avenue Hassan II, CASABLANCA. *Únicamente "El Correo" (para el cuerpo docente):* Commission nationale marocaine pour l'éducation, la science et la culture, 19, rue Oqba, B.P. 420, AGDAL-RABAT (CCP 324.45). Société chérifienne de distribution et de presse, SOCHEPRESS, angle rues de Dinant & St Saens, B.P. 683, CASABLANCA 05.

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

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

MAURITANIA: GRA.LI.CO.MA, 1, rue du Souk X, Avenue Kennedy, NOUAKCHOTT.

MÉXICO: SABSA, Servicios a Bibliotecas, S.A., Insurgentes Sur n.° 1032-401, MÉXICO 12, D.F.; Librería "El Correo de la Unesco", Actipán 66, (Insurgentes/Manacar), Colonia del Valle, 03100 MÉXICO D.F.; DILITSA (Distribuidora Literaria S.A.), Pomona 30, Apartado postal 24-448, MÉXICO D.F., 06700.

MÓNACO: British Library, 30, boulevard des Moulins, MONTECARLO.

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

NEPAL: Sajha Prakashan, Polchowk, KATHMANDU.

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

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

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

NORUEGA: *Todas las publicaciones:* Johan Grundt Tanum, Karl Johans Gate 41/43, OSLO 3. Universitets Bokhandelen, Universitetssentret, P.O.B. 307, Blindern, OSLO 3. *Únicamente "El Correo":* A/S Narvesens Litteraturtjeneste, Box, 6125, OSLO 6.

NUEVA CALEDONIA: Reprex SARL, B.P. 1572, NOUMEA.

NUEVA ZELANDIA: Retail Bookshop, 25 Rutland Street, Mail Orders 85 Beach Road, Private Bag C.P.O., AUCKLAND; Retail 159 Hereford Street, Mail Orders Private Bag, CHRISTCHURCH; Retail Princes Street, Mail Orders P.O. Box 1104, DUNEDIN. Retail Ward Street, Mail Orders, P.O. Box 857, HAMILTON; Retail Cubacade World Trade Centre, Mulgrave Street (Head Office), Mail Orders Private Bag; WELLINGTON.

PAÍSES BAJOS: *Libros solamente:* Keesing Boeken B.V., Hogehilweg 13, 1101 CB AMSTERDAM. *Publicaciones periódicas solamente:* D & N — FAXON B.V. Postbus 197, 1000 AD AMSTERDAM.

PAKISTÁN: Mirza Book Agency, 65 Shahrah Quaid-i-Azam, P.O. Box 729, LAHORE 3. Unesco Publications Center, Regional Office for Book Development in Asia and the Pacific (ROBDAP), 39 Delhi Housing Society, P.O. Box 8950, KARACHI 29.

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

PARAGUAY: Agencia de Diarios y Revistas, Sra. Nelly de García Astillero, Pte. Franco n.° 580, ASUNCIÓN.

PERÚ: Librería Studium, Plaza Francia 1164, Apartado 2139, LIMA.

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

PORTUGAL: Dias & Andrade Ltda., Livraría Portugal, rua de Carmo 70, LISBOA.

REINO UNIDO: HMSO Publications Centre, 51 Nine Elms Lane, LONDON SW8 5DR. *Para pedidos;* HMSO P.O. Box 276, LONDON SW8 5DT. Third World Publications, 151 Statford Road, BIRMINGHAM B11 1RD. *Government bookshops:* LONDON, BELFAST. BIRMINGHAM, BRISTOL, CARDIFF. EDINBURGH, MANCHESTER; *Mapas científicos solamente:* McCarta Ltd., 122 Kings Cross Road, LONDON WC1X 9 DS.

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

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

REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMANA: Librairies internationales o Buchhaus Leipzig, Postfach 140, 701 LEIPZIG.

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

REPÚBLICA DOMINICANA: Librerería Blasco, avenida Bolívar n.° 402, esq. Hermanos Deligne, SANTO DOMINGO.

REPÚBLICA UNIDA DEL CAMERÚN: Le secrétaire général de la Commission nationale de la République fédérale du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, YAOUNDÉ. Librairie aux Messageries, Avenue de la Liberté, B.P. 5921, DUALA; Librairie aux frères réunis, B.P. 5346, DUALA; Librairie des éditions Clé, B.P. 1501, YAOUNDÉ; Librairie St Paul, B.P. 763, YAOUNDÉ.

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

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

SENEGAL: Librairie des 4 vents, 91 rue Blanchot, B.P. 1820, DAKAR; Librairie Clairafrique, B.P. 2005, DAKAR; Les Nouvelles Editions Africaines, 10 rue Amadou Hassan Ndoye, B.P. 260, DAKAR.

SEYCHELLES: New Service Ltd., Kingstate House, P.O. Box 131, MAHÉ; National Bookshop, P.O. Box 48, MAHÉ.

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

SINGAPUR: Federal Publications (S) Pte. Ltd. Times Jurong, 2 Jurong Port Road, SINGAPORE 2261.

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

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

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

SUECIA: *Todas las publicaciones:* A/BC. E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Fredsgatan 2, Box 16356, 103 27 STOCKHOLM 16. *Publicaciones periódicas solamente:* Wennergren-Williams AB, Box 30004, S-104 25 STOCKHOLM. *Únicamente "El Correo":* Svenska FN-Förbundet, Skolgränd 2, Box 150 50, S-104 65, STOCKHOLM.

SUIZA: Europa Verlag, Rämistrasse 5, 8024 ZÜRICH; Librairie Payot, 6, rue Grenus, 1200 GENÈVE 11. Libraries Payot en GENÈVE, LAUSANNE, BALE, BERNE, VEVEY, MONTREUX, NEUCHATEL y ZURICH.

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

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

TOGO: Librairie évangélique, B.P. 378, LOMÉ. Librairie du Bon Pasteur, B.P. 1164, LOMÉ. Librairie universitaire, B.P. 3481, LOMÉ.

TRINIDAD Y TABAGO: National Commission for Unesco, 18 Alexandra Street, St. Clair, TRINIDAD W.1.

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

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

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

URSS: Mežhdunarodnaja niga, MOSKVA 113095.

URUGUAY: Edilyr Uruguaya, S.A., Maldonado 1092, MONTEVIDEO.

VENEZUELA: Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edif. Galipán, apartado 60337, CARACAS, DILAE C.A. – Alfadil Ediciones S.A., Avenida Los Mangos. Las Delicias. Apartado 50.304, Sabana Grande, CARACAS.

YUGOSLAVIA: Jugoslovenska Knjiga, Trg. Republike 5/8, P.O.B. 36, 11-001, BEOGRAD; Drzavna Zalozba Slovenije Titova C. 25, P.O.B. 50-1, 61-000 LJUBLJANA.

ZAIRE: Librairie du CIDEP, B.P. 2307, KINSHASA; Commission nationale zaïroise pour l'Unesco, Commissariat d'Etat chargé de l'éducation nationale, B.P. 32, KINSHASA.

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

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