Museum

No 154 (Vol XXXIX, n° 2, 1987)

Exposiciones permanentes

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 154, 1987

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 1987
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 Periódicos y del Correo de la Unesco
Unesco
1, rue Miollis
75015 París, Francia

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

Fe de errata

En la nota biográfica que acompaña el artículo de Ian Christie Clark "El tráfico ilícito de bienes culturales: el Canadá busca concluir un acuerdo bilateral con los Estados Unidos de América" (*Museum*, n.º 151), se deslizó un error. La Universidad McGill se encuentra en Montreal y no en Toronto, y esto desde su fundación a fines del siglo XVIII.

Exposiciones permanentes

Manar Hammad	*Lectura semiótica de un museo* 56
Hélène Lassalle	*El viejo y el nuevo Beaubourg* 61
Christel Sauer	*Un nuevo museo de arte en Schaffhausen* 68
Dolly N. Goulandris	*Nacimiento de un museo* 74
Elroy Quenroe	*El Museo Goulandris de Arte Clásico y Cicládico* 77
Max Kunze	*La nueva presentación de las antigüedades griegas y romanas en el Pergamonmuseum de Berlín* 82
Eberhard Michael Wimmer	*Las distintas tendencias en la presentación del arte egipcio y el proyecto de un nuevo museo para la Colección Estatal de Arte Egipcio de Munich* 89
Mijail Petrovitch Tsukanov	*El Palacio de Armas del Kremlin de Moscú* 96
Dominique Jammot y Laurent Peru	*La problemática de las exposiciones permanentes en los museos de ciencias naturales de provincia* 102
Annette Damm	*La reinterpretación de la edad de piedra en Moesgård* 107
María Teresa Almeida	*Las colecciones permanentes del Museo de Orsay, París* 113
	CRÓNICA DE LA FMAM
FMAM	*Los Amigos de los Museos de la Argentina hacen conocer el arte y las colecciones de su país* 120
	TRÁFICO ILÍCITO Y RESTITUCIÓN
Nwanna Nzewunwa	*El pasado viviente* 122
Chris Hudson y Colin McEwan	*Cómo despertar el orgullo por el propio pasado: el ejemplo de Agua Blanca, Ecuador* 125

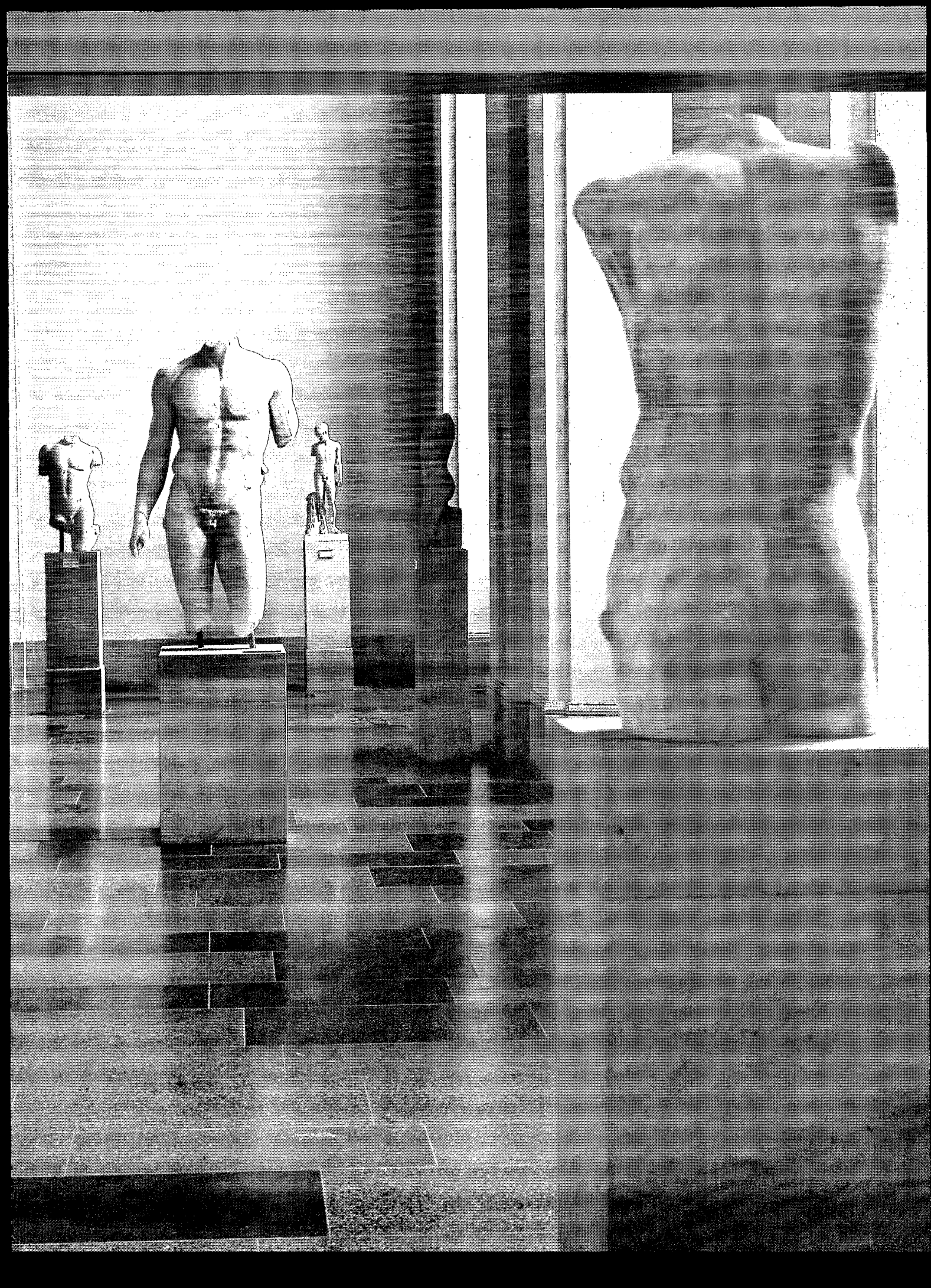
Créditos de las fotos

© 1: Ilona Ripko; © 2, 3, 5, 6: MNAM; 4: M. Hammad; 7-12: © Musée National d'Art Moderne, París; © 13-20: Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen; 21-23: © Museo de Arte de las Cícladas; 24, 27: © Museo de Arte de las Cícladas y la Grecia Antigua; 25-26: © Elroy Quenroe; 28, 36: © Ilona Ripko; 31-41: © E. Wimmer; 42-46: © Museos Nacionales del Kremlin, Moscú; 47, 48, 49: Muséum d'Orléans; 50-51: Patrice Delatouche y Jacques Orléans; 52, 53, 55, 56, 57, 58: © Musée d'Arhus; 60, 62-64: Jim Purcell para el Museo de Orsay; 61: Dibujo de Act Architecture; 65: Penelope Chauvelot para el Museo de Orsay; 66-68: © Museo Isaac Fernández Blanco; 69-70: © N. Nzewunwa; 71-76: © C. McEwan y C. Hudson.
Fotos de las cubiertas: © Museo de Arte de las Cícladas y la Grecia Antigua; © Museos Nationales del Kremlin.

ISSN 0304-5002
Museum (Unesco, París)
n.º 154, vol. XXXIX, n.º 2 (1987)



1
Vista parcial de la sala VI: copias romanas de originales griegos. En el centro, a la izquierda, un torso de Dionisos.





Lectura semiótica de un museo

Manar Hammad

Desde luego no cabe intentar hacer en unas pocas páginas un análisis semiótico riguroso de un espacio tan complejo como el de la planta del Museo Nacional de Arte Moderno reorganizada por Gael Aulenti. No haré entonces una demostración sistemática como la que podría desarrollarse en un contexto universitario.

En primer lugar cabe precisar qué entendemos por lectura de un espacio. Se trata de una operación realizada por el visitante que somos en un lugar que intentamos aprehender. Más que una percepción pasiva, es un proceso dinámico en el que los elementos se confrontan entre sí y se comparan en la memoria a otros elementos no presentes en el lugar. Dejaremos de lado la cuestión de saber si ese proceso es consciente o inconsciente: la lectura del sentido es indiferente a esta distinción propia de la psicología. Lo que sí importa es que hay un sentido y que éste se articula de una manera determinada.

La primera cuestión que se plantea es la siguiente: ¿existe un efecto significante global que se desprende de la visita al Museo Nacional de Arte Moderno? Sin temor a equivocarnos se podría contestar que sí.

Es un espacio complejo, pero de una complejidad articulada que se opone al ordenamiento anterior como una organización simple se opone a un tejido continuo dotado de una estructuración difusa. El elemento principal de esta articulación es la "calle" orientada en dirección norte-sur que corre entre la fachada de las salas de un lado y una sucesión de espacios diversificados por el otro (de sur a norte: volumen de descanso, espacio de entrada y servicios, terraza de esculturas, sala de ar-

te "contemporáneo" y espacio en dúplex). Las dos terrazas norte y sur cierran la calle abriéndola hacia el exterior y quitándole todo carácter de "corredor". Las dimensiones del conjunto contribuyen a dar el mismo efecto significante (figura 2).

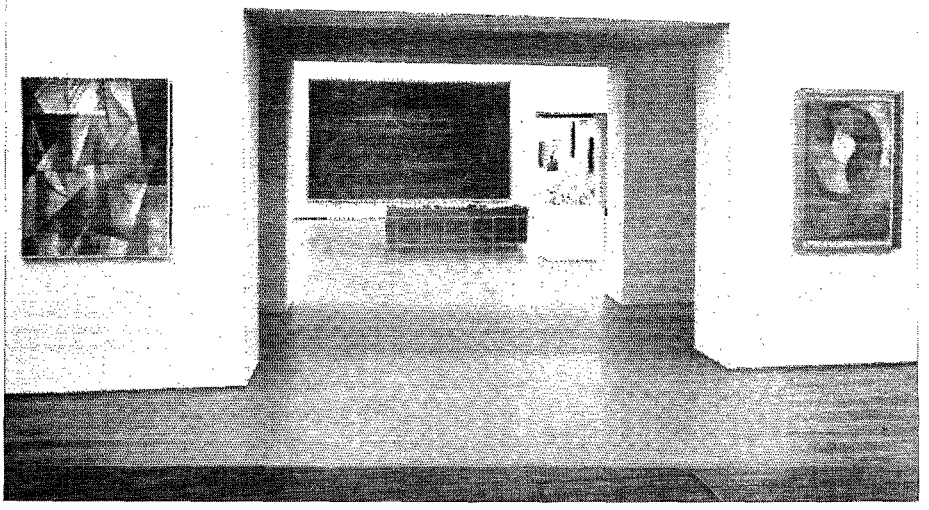
La fachada situada al este de la calle posee una notable unidad visual, ya que ofrece un plano continuo en el que se recortan de tanto en tanto los vanos rectangulares que permiten el paso. Detrás de este plano vertical, diversas posibilidades de circulación permiten divisar tres unidades: una parte central, accesible por varios puntos a partir de la calle, y dos partes terminales de distintas dimensiones que tienen la particularidad de ser callejones sin salida accesibles a partir de un único punto. La sala dedicada a las artes gráficas ocupa la terminal sur, la parte norte está situada más allá del muro cortafuegos. (Señalemos de paso que si bien este último es visualmente poco imponente, exige sin embargo un corte neto de los espacios de exposición.)

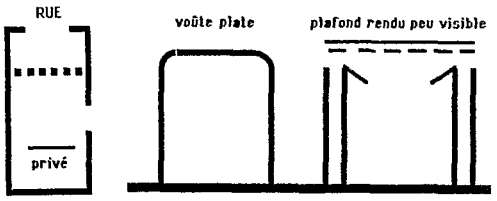
La breve descripción que acabamos de hacer parece banal y no puede sino serlo, en la medida en que busca distinguir las grandes unidades y enunciarlas con un lenguaje corriente. Ella se basa sin embargo en un procedimiento metodológico particular: el análisis parte de la observación del comportamiento de los visitantes y se apoya sobre las posibilidades que se ofrecen, tanto desde un punto de vista visual como circulatorio, es decir, los dos factores determinantes de la competencia pragmática del tema y de su aprehensión cognoscitiva en el espacio.

Conviene distinguir aquí diversas categorías de usuarios, ya que la lectura del espacio y la representación que de él guarda la memoria dependen de las operaciones que presiden la aprehensión: un visitante que sólo permanece veinte minutos en un espacio tan complejo no tiene posibilidad de aprehenderlo en tanto que lugar a menos que no mire las obras colgadas en los muros y sólo concentre su atención en el ambiente. Inversamente, la persona que pasa dos horas circulando de tela en tela sin interesarse de ninguna manera por el espacio que lo rodea sale sin ninguna idea precisa de los lugares atravesados, ya que la aprehensión del espacio depende de la actividad que allí se desarrolla, es decir, las operaciones de lectura explícitas o implícitas. Este fenómeno es tanto más diferenciado cuanto más extenso y/o complejo es el espacio en cuestión. En la continuación de nuestra lectura adoptaremos el punto de vista de un visitante que haya venido por lo menos dos veces al museo y que se plantee la necesidad de *orientarse*, ya sea para reencontrar las obras de un artista, ya para continuar una visita interrumpida. El espacio que analizamos aquí es el del cuarto piso, netamente separado de la sección situada en el tercer piso, casi tan netamente como del resto del edificio. Porque uno de los principales resultados obtenidos por la nueva disposición de las plantas es el de crear una franca ruptura entre el Museo Nacional de Arte Moderno y el resto del Centro Georges Pompidou. Opuesto a los demás sectores del Centro, el MNAM posee una identidad clara y definida, tanto desde el punto de

2
MUSEO NACIONAL DE ARTE MODERNO, París. Orientada de norte a sur, la "calle" corre entre la "fachada" de las salas situadas al lado izquierdo y la sucesión de espacios diversificados que puede apreciarse a la derecha.

3
La Sala Delaunay, en el sector norte del cuarto piso, y vista parcial de la sala dedicada a la escuela de París.





4
La iluminación deja en la oscuridad el cielo raso y crea así un efecto de bóveda plana.

vista visual (disposición, piso, luces) como del ruido y la frecuentación. Además, este lugar se caracteriza por una cierta *estabilidad* de lo que se muestra, opuesta a la variabilidad de las exposiciones temporales.

Es interesante señalar que esta estabilidad de la colección se expresa hoy en la estabilidad arquitectónica de los tabiques. Porque la nueva disposición se pretende estable y lo anuncia: los muros son espesos, continuos, casi macizos, con las proporciones de los elementos de una arquitectura tradicional. Pero los corredores transversales, impuestos casi por las vigas que atraviesan el espacio sin soportes, adoptan el aspecto de pasajes horadados a través de los muros espesos de las construcciones antiguas (figura 3).

Los espacios dispuestos para presentar las obras tienen las proporciones de las salas de las grandes mansiones transformadas en museos: son las salas de museo que se encuentran por todas partes en Europa, en todos los lugares en que los antiguos palacios han sido rehabilitados para exponer colecciones de arte. Por su parte, la articulación de los muros y de los cielos rasos recuerda, a causa de la pendiente invertida, el nacimiento de las bóvedas planas de las residencias del Renacimiento. Con esta diferencia: en el MNAM está ausente la parte plana, pero la iluminación hace que lo que podría verse por esta abertura quede en la oscuridad, echado hacia un lejos tan lejano como el resto del Centro Beaubourg (figura 4).

No solamente las salas tienen las proporciones de las salas palaciegas, sino que están dispuestas como lo estaban en la arquitectura antigua: una sala abre a la otra, para entrar en una hay que pasar por la otra. Esta disposición retoma una tradición de vieja data, de cuando no existía el pasillo y las habitaciones de la vivienda estaban ordenadas en fila. El efecto es doble: por una parte refuerza el parentesco entre las salas de exposición del MNAM y los palacios del Renacimiento; por otra, todo el ordenamiento recae sobre la calle central, que no es un corredor, puesto que estamos en una arquitectura sin corredor, sino una calle. Y el acceso a una serie de salas a partir de esta calle equivale a la puerta pública de un espacio privatizado: cuanto más se penetra en esos lugares, más se aleja uno de la calle, para alcanzar espacios "privados" de proporciones muy reducidas, invisibles desde la calle (figura 5). El efecto es claro en el conjunto de las salas del sector sur, que son bipolares y se extienden entre una fachada pública abierta al oeste sobre la calle, por un lado, y espacios cerrados, sin ventanas ni salidas, por el lado oeste. Durante el día el contraste es mucho más marcado, dado que la fachada oeste es vidriada y deja entrar la luz natural en abundancia (figura 6).

¿Y las obras, a todo esto? Las obras sufren las transformaciones inducidas por el cambio de entorno. En el sistema de presentación anterior, los tabiques eran delgados y se veía claramente que estaban suspendidos del cielo raso, lo cual daba una impresión de ligereza que permitía creer que se trataba de algo temporario: el sistema debía garantizar la movilidad de la presentación y la evolución de los espacios. Actualmente, aunque los nuevos tabiques siguen estando suspendidos del cielo raso, su espesor da una impresión de solidez y la ilusión de estar apoyados en el piso. Ningún visitante verifica si se trata de mampostería o de un decorado de madera. Las proporciones de los muros, sus paños claramente visibles y el acabado mate bastan para crear un efecto de estabilidad y permanencia. Por consiguiente, el visitante lee que se trata de un museo y no de una exposición temporal.

Por otra parte, las salas tienen las proporciones de las salas de museo tradicionales. De esta manera, los elementos que constituyen los tabiques y sus combinaciones que son las salas se refuerzan mutuamente para enunciar juntos que constituyen un museo, es decir, un marco de consagración para las obras. Por un procedimiento espacial y no verbal las obras son confirmadas en su rango de objetos de arte reconocidos y al mismo tiempo se valorizan aún más. El visitante no iniciado al arte moderno las mira de otra manera, constreñido a tomar en cuenta la evaluación manifiesta enunciada por el encargado de la "puesta en espacio". En términos semióticos se puede hablar aquí de una proposición de contrato entre el enunciador manipulador del espacio y el enunciatario visitante. Dirigiéndose al visitante, el enunciador asevera: éste es un valor, y como tal debe ser considerado. Al menos, la nueva disposición enuncia esta aseveración con más convicción que la anterior.

5
Galería y entrada de las salas dedicadas a Duchamp-Villon y al periodo cubista de Picasso.



La "puesta en espacio" de las obras no se detiene en la configuración de los muros. Los espacios delimitados y relativamente cerrados por los nuevos muros ofrecen la posibilidad de organizar la presentación "por salas", cosa difícilmente realizable en la disposición anterior. Ahora vemos en el MNAM, como en otros museos, salas consagradas a un artista particular o que reúnen obras pertenecientes a un determinado movimiento artístico. En algunos casos, la abundancia de material ha permitido repartir las obras de un mismo pintor en dos salas de colores dominantes diferentes.

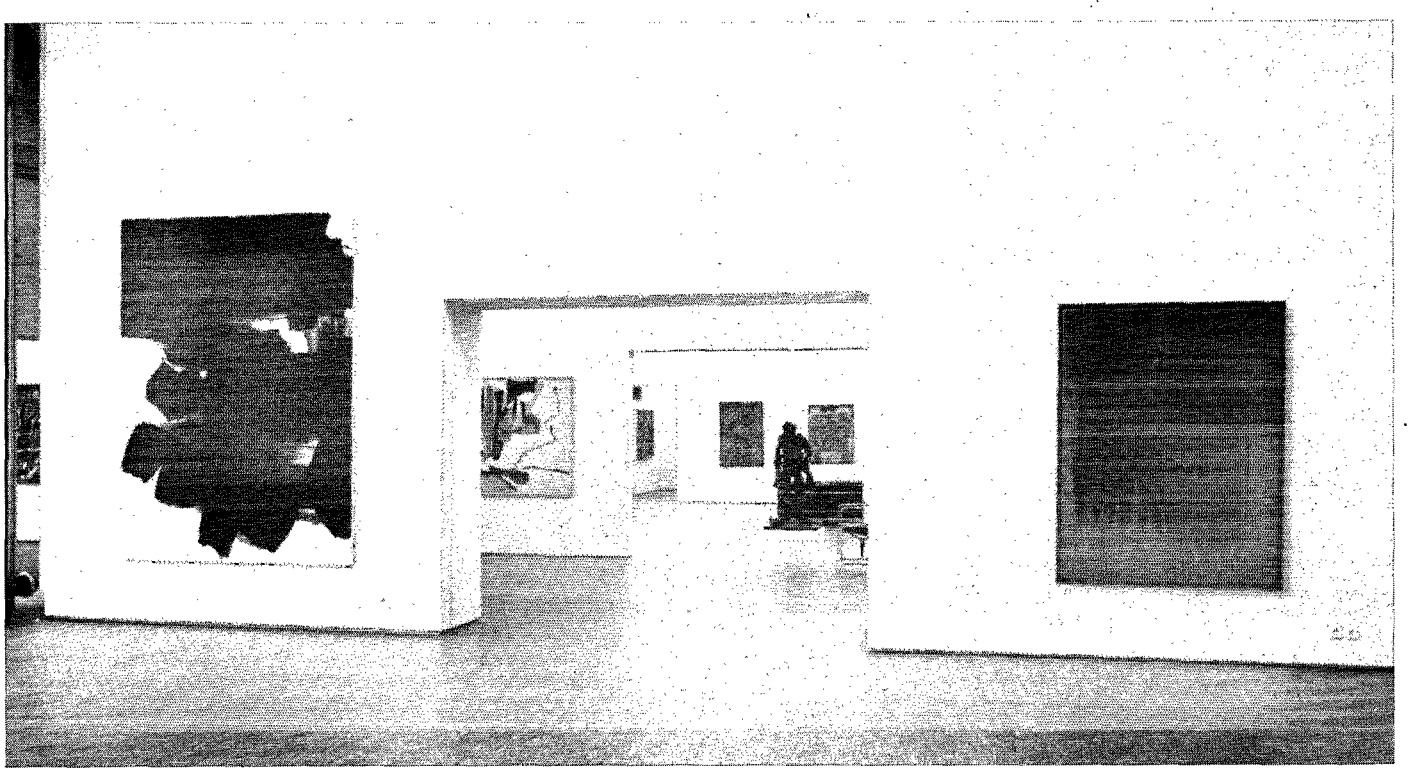
Estas operaciones no tienen nada de extraordinario en sí, puesto que se practican corrientemente en otros lados. Si aquí se las señala es justamente porque ellas contribuyen a que el MNAM se acerque a los demás museos: ya no es más un museo diferente de los otros, la reorganización lo hace semejante a los demás. Pero eso no es todo. No basta decir que esas operaciones son conocidas. Falta agregar todavía qué efecto producen sobre las obras.

El entorno de una obra ejerce una influencia sobre ella. En consecuencia, la elección del contexto determina en cierta medida la manera en que se percibirá la obra. En particular el reagrupamiento de telas o esculturas de un mismo artista invita a ver en ellas un grupo representativo de toda su obra, dado que sitúa cada pieza en un contexto homogéneo. Se favorece así la aprehensión de las personalidades artísticas y su evolución, en detrimento de la visión global de un periodo histórico determinado (que era la lectura inducida por el primer ordenamiento del MNAM, cuando se inauguraron los locales del Centro Pompidou). El visitante ignora que los conservadores hicieron esta elección por él y mira lo que se le propone.

Paralelamente, conviene llamar la atención sobre el efecto significante producido por la iluminación. El nuevo sistema de iluminación indirecta instalado asegura una luminosidad homogénea y agradable, que elimina prácticamente todos los reflejos molestos.

Al asegurar la homogeneidad de la iluminación este dispositivo produce un efecto significante de objetividad: todas las obras son puestas en pie de igualdad, ninguna se destaca sobre las otras por medio de un dispositivo dramático (no olvidemos que la gran escalera del Louvre fue concebida para dar realce a la Victoria de Samotracia). Semejante elección "objetivante" está lejos de ser inocente. Por de pronto presupone un criterio racional e invita al visistante a adoptar un punto de vista similar.

En los museos que exponen piezas antiguas se ve hoy proliferar una "puesta en espacio" basada en la casi total oscuridad de las salas y en la concentración de las luces sobre los objetos. Semejante opción predetermina lo que será visto y lo que no lo será. En el mejor de los casos jerarquiza los objetos por medio del emplazamiento y de la iluminación. En todos los casos busca producir efectos pasionales: admiración, sorpresa, misterio, miedo ... Nada de eso se ve en el MNAM: una luz blanca y homogénea baña todas las salas (los matices de las diferencias de temperatura del color que existen entre las distintas salas y que un ojo ejercitado puede distinguir no resultan perceptibles para el visitante ordinario, aun cuando sin saberlo pueda ser sensible a los efectos de una luz cálida o fría). Los corredores, en cambio, se han dejado en una cierta penumbra, y el espacio de doble altura si-



6
Entrada a una serie de espacios a partir de la "calle".

tuado al norte recibe una iluminación diferente que subraya el cambio de escala.

Los diferentes mecanismos que hemos seleccionado para la lectura propuesta están todos centrados en las relaciones que vinculan tres términos: el MNAM, entidad abstracta que se expresa aquí a través del espacio y los medios que le permiten organizarlo, las obras expuestas y el visitante que recibe estos mensajes y los interpreta (o no los interpreta en absoluto). El MNAM aparece en esos mecanismos como una entidad activa, manipuladora, que coloca a los visitantes en una situación de lectura determinada: aislados del resto del Centro, la arquitectura interior los invita a considerar el museo como "normal" y "corriente", a pesar del aspecto de maquinaria de alta tecnología adoptado por la arquitectura exterior. Las obras ganan allí valor y categoría. Los reagrupamientos de obras invitan a considerar al artista y no sólo a los objetos aislados: la luz homogénea invita a adoptar una actitud racional, reflexiva y comparativa.

En estas operaciones se manipula el rango de cada una de las entidades: el del museo, que se convierte en más museo que nunca; el de las obras, que ganan valor institucional; y el del visitante, que se plantea como un sujeto volitivo y cognoscitivo, un amante del arte con una actitud racional y no pasional.

Evidentemente, el visitante puede resistir a esta manipulación. Para eso necesitará no sólo dar prueba de energía sino poseer ya un modelo de referencia diferente, un universo de valores asumidos que le permitan efectuar su propia lectura y formular sus propios juicios sobre lo que se le propone. En otros términos, será necesario que sea competente y seguro de sus valores. Este caso de figura se manifiesta a través de los visitantes que no están contentos. No nos interesa hacer juicios de valor ni recomendar que se satisfaga a todo el mundo. Dentro de los límites de la lectura desarrollada en estas pocas páginas nos interesaremos únicamente por los mecanismos en juego. En términos abstractos, la relación tripartita que hemos señalado es asimilable al establecimiento de un contrato: el MNAM juega aquí el papel de un Destinador que propone un objeto de valor (el arte moderno) a un Destinatario (los visitantes). Al hacerlo enuncia, en la materia y en la manera en que la organiza, la concepción que tiene de sí mismo, del arte moderno y del amante del arte moderno. Si el visitante es receptivo, puede aceptar el contrato propuesto, es decir, esta concepción de los tres términos y de sus relaciones. Se dirá entonces que el contrato es positivamente convalidado. Si el visitante no es receptivo, lo cual presupone que responde a otro universo de valores establecido por otro Destinador (que podemos fácilmente llamar Antidestinador), rechazará el contrato propuesto y esto se traducirá por la denegación del rango de obra de arte a los objetos expuestos o por el enjuiciamiento del museo mismo, que maltrata las obras.

Cualquiera sea el caso de figura, el punto que nos interesa destacar es que la proposición del contrato no tiene ninguna necesidad de recurrir a un discurso verbal para expresarse: la arquitectura del museo basta por sí sola para hacerlo.

Antes de cerrar este artículo, quisiera señalar un efecto particular de los fenómenos que acabamos de estudiar: hemos constatado que algunos visitantes del museo estaban allí más para ver la nueva disposición que para contemplar las obras. Ése era también nuestro caso. Y no podíamos menos que reconocer que esa arquitectura en la arquitectura se exhibía en tanto que arquitectura sin dejar de cumplir al mismo tiempo las funciones a que la destinaba la administración del museo. Para este público particular, que es un público iniciado y competente en el sentido semiótico del término, la arquitectura interior es comparable a un intérprete musical o a un cantante de ópera: el melómano conoce la música y las palabras: en cada representación quiere escuchar la manera en que se las interpreta. Su placer se desprende de su aceptación del universo de valores del intérprete y el displacer procede de su rechazo.

Por mi parte puedo decirles que yo aprecio enormemente la interpretación de Gae Aulenti, pero nada puede reemplazar la lectura que ustedes mismos hagan de ella. ■

[*Traducido del francés*]

7
Sector sur del tercer piso, 1977, plaza D. Alternancia de plazas y salas cerradas cubiertas con un toldo. Los tabiques blancos sirven de marco. Los zócalos y los tabiques fragmentan la presentación, concebida como una yuxtaposición de unidades discretas. En la foto, Duchamp-Villon, Delaunay y Kandinsky.



El viejo y el nuevo Beaubourg

Hélène Lassalle

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

La descompartimentación como exigencia de nuestra modernidad

Un año antes de su inauguración en enero de 1977, Pontus Hulten, director del Museo Nacional de Arte Moderno de París, resumía así los principios que habían regido la elaboración del proyecto del Centro Georges Pompidou, al que ya entonces se llamaba Beaubourg: "Hoy día sabemos que *la compartimentación entre el arte, la literatura, la ciencia y la vida es una noción que no pertenece al mundo del futuro* y que las instituciones antiguas no siempre tienen la posibilidad de transformarse (...). Los museos dejarán ya de ser lugares exclusivamente dedicados a la conservación de obras, como otros que en la actualidad han perdido su función individual o social, religiosa o pública (iglesia, salón, palacio), y se transformarán, por el contrario, en lugares donde los artistas encontrarán al público y donde éste, a su vez, podrá convertirse en creador. Es precisamente la proximidad de cada uno con la sensibilidad y la intención creadoras la que hace posible la participación en la actualidad viviente."[1]

El museo es un lugar de interacción. No solamente permite la comunicación entre las diferentes artes, sino que además permuta las posiciones respectivas de creación y de recepción. Todas las obras del pasado o del presente son portadoras de una misma actualidad: la del estímulo creador. El público será un público activo y su enfoque será más afectivo y emotivo que intelectual.

"Por su concepción y su arquitectura, Beaubourg significa un esfuerzo singular por reunir los diferentes elementos de la cultura moderna y ponerlos a disposición en un solo lugar (...). El recuerdo de una visita a Beaubourg no se limitará a la impresión dejada por tal o cual obra, pintura, libro o exposición, sino que intervendrá además el juego de imágenes reflejas que se crea entre las experiencias, las contradicciones y las chispas de la inspiración, al pasar de obras recientes, a veces chocantes y difícilmente comprensibles, a obras más antiguas y mejor conocidas."[2]

1. Pontus Hulten, *Toutes les Muses*, folleto publicado por el Departamento de Artes Plásticas de Beaubourg, París, 1975, retomado en "Beaubourg et le musée de demain", *L'Arc* (París) n.° 63, cuarto trimestre, 1975.
2. *Ibid.*

El programa inicial del complejo formado por el edificio y el centro cultural, en el cual el museo en tanto que lugar de conservación y exposición de una colección permanente de obras de arte sólo ocupa un puesto relativo, estaba vertebrado por las ideas de polivalencia, permeabilidad, movilidad y transición. El interés estaba centrado en el público. Los espacios privados, oficinas, depósitos y talleres del museo se habían reducido respecto del conjunto: había que *abrir* el museo.

Espacios abiertos

Espacios abiertos para una cultura abierta, tal es ciertamente el sentido de este mensaje arquitectónico. En el exterior, el edificio se abre a la ciudad: la plaza por un lado, la calle por el otro. Sus fachadas de paneles de cristal, algunos de los cuales son móviles sin que nada indique que son puertas, son signo ostensible de su accesibilidad. La plaza y el foro interior se comunican entre sí. Del mismo modo, en el interior del Centro, el acceso al museo en el tercer piso no se distingue en nada del de otros sectores, sean públicos y abiertos o administrativos y cerrados. Para indicarlo, apenas una señalización entre tantas otras. ¡Qué contraste con la monumentalidad sacralizante de la "explanada del templo" en el ala este que I. M. Pei diseñó para la National Gallery de Washington! En Beaubourg, no es la particularización la que debe jerarquizar y prestar valor. Por el contrario, el valor que se pone en evidencia es la no jerarquización. Todos los espacios tienen libre acceso, incluyendo las estanterías de la Biblioteca Pública de Información (BPI). Cada sector del Centro reproduce en su microcosmos el sistema general, ateniéndose a los mismos criterios de accesibilidad y familiaridad.

El concepto de flowing space

En el museo mismo reinaba la no diferenciación. Los tabiques estaban suspendidos muy por debajo del cielo raso. Pisos y techos se presentaban como superficies continuas que ocupaban toda la superficie del plató, exento, a su vez, de columnas y de muros y sostenido únicamente en sus ángulos (figura 7). Desde el punto de vista del contenido del "texto" arquitectónico, reencontramos aquí el concepto de *flowing space* elaborado por Frank Lloyd Wright y retomado luego por Louis Kahn. Desde el punto de vista de la expresión, ningún signo semántico distinguía los espacios de circulación de los espacios de exposición. Una sintaxis de lo ligero, de lo temporal, constituida por paneles finos, móviles y adaptables a las necesidades reservaba, en sus intervalos, salidas hacia otros espacios, hacia otras aberturas.

La arquitectura interior era un añadido que parecía poder modificarse fácilmente, inserto en la envoltura general siempre visible concebida por Richard Rogers y Renzo Piano. Pisos, techos y sistemas de iluminación eran idénticos en todos los sectores del Centro, donde se utilizaron los mismos medios y los mismos materiales. El piso estaba recubierto por losas que podían levantarse fácilmente para permitir el acceso a los circuitos eléctricos y reubicarse luego con la misma facilidad. Lamentablemente, estas losas eran también muy frágiles y no resistían el peso de las piezas pesadas.

La iluminación, en gran parte natural durante el día, entraba a través de las vidrieras en todas las plantas, con variaciones según la hora y la estación. En el centro del plató, oscurecido por los tabiques, la luz se difundía desde el techo mediante reflectores bien distribuidos. En el museo, como en los demás espacios del Centro, la luz era difusa y general: la iluminación era, en primer lugar, un sistema propio del edificio que el museo aprovechaba subsidiariamente. Toda la superficie del techo estaba recorrida por los cilindros coloreados de los caños y por las tuberías cromadas de las viguetas, prestando una animación común a todo el edificio y recordando una metáfora de conjunto que, por contaminación de lenguajes, tomó en préstamo el vocabulario técnico de la fábrica (sin valor cultural, según la opinión general) para convertirlo en el símbolo de la estética de la modernidad. Al optar por el estilo *high tech*, la arquitectura de Rogers y Piano visualiza y sitúa en el espacio la ideología cultural de quienes concibieron el Centro Pompidou.

Al valor supremo de la no jerarquización, responde la inversión de los códigos estéticos. En el momento en que la obra de arte se llevaba a las fábricas, las formas industriales accedían al campo de la cultura para proporcionar su marco a las obras de arte del museo.[3] Pero según las categorías tradicionales, mientras el marco desempeña un papel secundario respecto del objeto al que sirve, en Beaubourg se le daba preponderancia, al poner en evidencia las cualidades plásticas y simbólicas del marco (ese *flowing space* industrial) por encima del respeto particularizado e individidualizado de la pieza de museo. Lo que prestaba a Beaubourg el "aspecto de museo" eran los juegos de paneles blancos sobre los que resaltaban las obras y cuya imbricación determinaba un recorrido.

Una disposición no jerárquica de las obras

El recorrido del museo comenzaba en el tercer piso, del que ocupaba sólo la mitad de la superficie (la otra mitad estaba reservada para la BPI). La entrada del museo era una zona neutra, delimitada a la izquierda por la "pared" de la sala de exposición del Gabinete de Arte Gráfico y, al fondo, en el eje de la puerta, por el Salón Kandinsky. Se tenía acceso a las colecciones a través de una puerta lateral, a la derecha, junto al quiosco de la librería del museo. No había nada en particular que incitara a entrar, ninguna "señal". El visitante debía entonces seguir un itinerario sinuoso, que tenía algo de paseo y de laberinto. Las características del lugar, su medio insólito y las vistas de la ciudad constituían componentes privilegiados, un atractivo en sí mismo. Las obras sólo podían aprehenderse inscritas en la arquitectura. Cada objeto era percibido dentro de un conjunto de objetos heterogéneos. Análogamente, cada obra se revelaba únicamente dentro de la serie de obras expuestas. Lo que así se proponía era una nueva lectura. En el antiguo Museo Nacional de Arte Moderno (MNAM) del Palacio de Tokio, como en la mayoría de los museos del mundo, la disposición de las obras se hacía por épocas, escuelas y grandes maestros (seguidos de sus epígonos o maestros menores), destacando las obras mayores. Esta división "clásica" procede conforme a las categorías de "estilo" y de "influencia". Recalca los contrastes y las analogías, divide, reúne. Jerarquiza además, proponiendo al visitante un sistema de apreciación preestablecido.

La ambición de Pontus Hulten en cuanto a la presentación de las obras era quebrar este esquema. Las obras se orde-

3. El mismo ideal de frecuentación familiar de las artes en una estética de lo cotidiano había promovido las casas de la cultura en los años sesenta y su arquitectura particular (André Wogensky, Maison de la Culture de Grenoble, 1966-1968).

naban según las fechas de producción. Picasso estaba disperso en las dos plantas, y un húngaro desconocido del gran público se codeaba con Derain y Marquet. Durante su visita, el público escogía lo que le parecía mejor. A semejanza de los salones anuales, los estilos, los géneros y las personalidades se mezclaban entre sí. Era la creación en su abundancia cotidiana. En un principio, la presentación permanecía fiel al orden estrictamente cronológico. Así, pues, era posible encontrar en lugar preeminente una producción atípica o la obra de un artista considerado secundario, piezas que en las selecciones tradicionales se habrían relegado sin vacilar a un rincón marginal o simplemente a los depósitos.

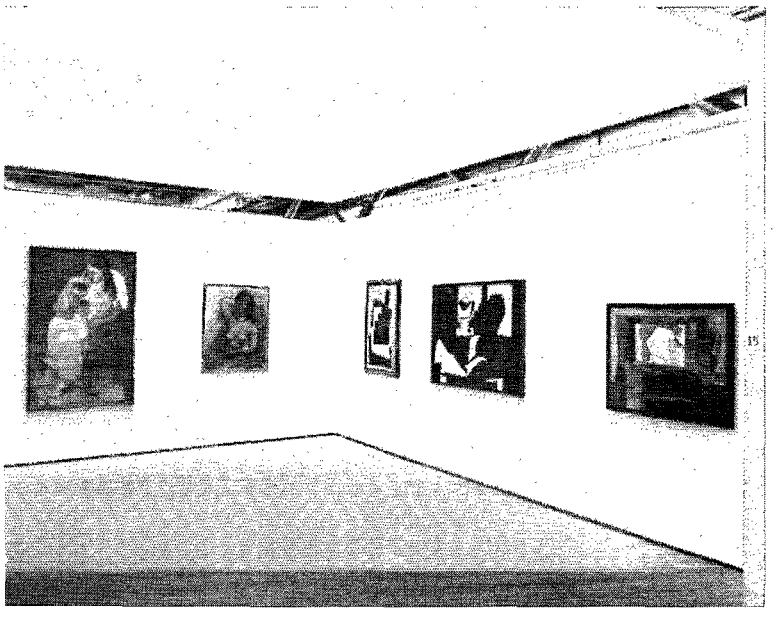
El arte del pasado debía enfrentarse del mismo modo que el arte vivo, sin etiquetas previas, sin puntos de referencia. El arte es un medio continuo, como el espacio y como el tiempo, libre. El visitante elegía sin preocuparse ni de nombres consagrados ni de valores establecidos, y su placer podía ser simplemente el de hacer un descubrimiento. Con respecto a las obras, la familiaridad privaba sobre el respeto y el arte era la expresión de una época, con su diversidad y sus contradicciones, y no la obra de personalidades aisladas, fuera de lo común, etiquetadas por la crítica o la historia del arte. Se trataba de una visión colectiva del arte como el tono de una época, y ya no de una visión individualizada, centrada en el quehacer de una sola persona.

Un espacio lineal y fraccionado

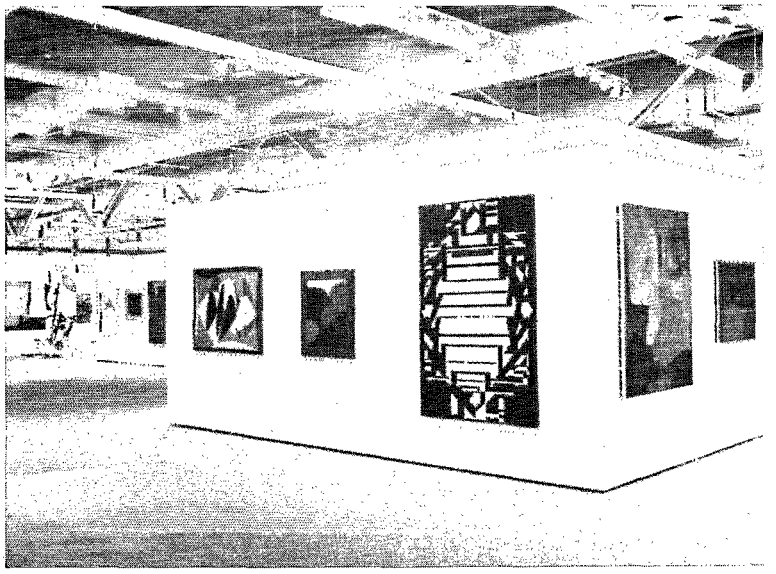
La cronología se desarrollaba como un hilo a lo largo de las vueltas y revueltas del laberinto o, mejor dicho, a lo largo de la sucesión de "plazas" circulares o cuadrangulares que se abrían unas a otras y que, en buena parte, daban a las vidrieras de las fachadas. ¿Cómo proyectar una cadena lineal sobre un espacio fraccionado? Tarea tanto más difícil cuanto que, en razón de los condicionamientos de las donaciones, las exigencias de una cierta armonía visual o la necesidad de una presentación clara para evitar la sensación de caos, era preciso reagrupar las obras de alguna manera (figura 8). Al circuito se se añadían apéndices. En alvéolos prácticamente cerrados, recubiertos por un ligero toldo (figuras 9 y 10), se reunía toda la producción de un solo artista, Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915), y la obra de Robert y Sonia Delaunay y de Frantizek Kupka, en el tercer piso.

Las telas de Kandinsky estaban repartidas en dos fases: la etapa "lírica" hasta 1921, en el tercer piso, y la geométrica, a partir de 1922 y su llegada al Bauhaus, en el cuarto, en cuyo sector sur estaban también Pevsner, Kemeny y González. Las obras emparentadas entre sí se reagruparon en otros lugares de la exposición. Tal era el caso del expresionismo alemán, poco representado en las colecciones: las telas, todas de pequeñas dimensiones, se exponían contrapuestas a los *fauves* franceses, al comienzo del recorrido del tercer piso, en una pequeña sala paralela a una célula similar consagrada a los pequeños formatos de Manguin, Marquet, Matisse y Derain, una suerte de desvío que podía eludirse si se deseaba pasar directamente de los "grandes" *fauves* a los cubistas, siguiendo el circuito principal. En el sector sur del cuarto piso, los constructivistas, dadaístas y surrealistas tenían también sus propias secciones, aunque ello implicara trastrocar un tanto el orden cronológico.

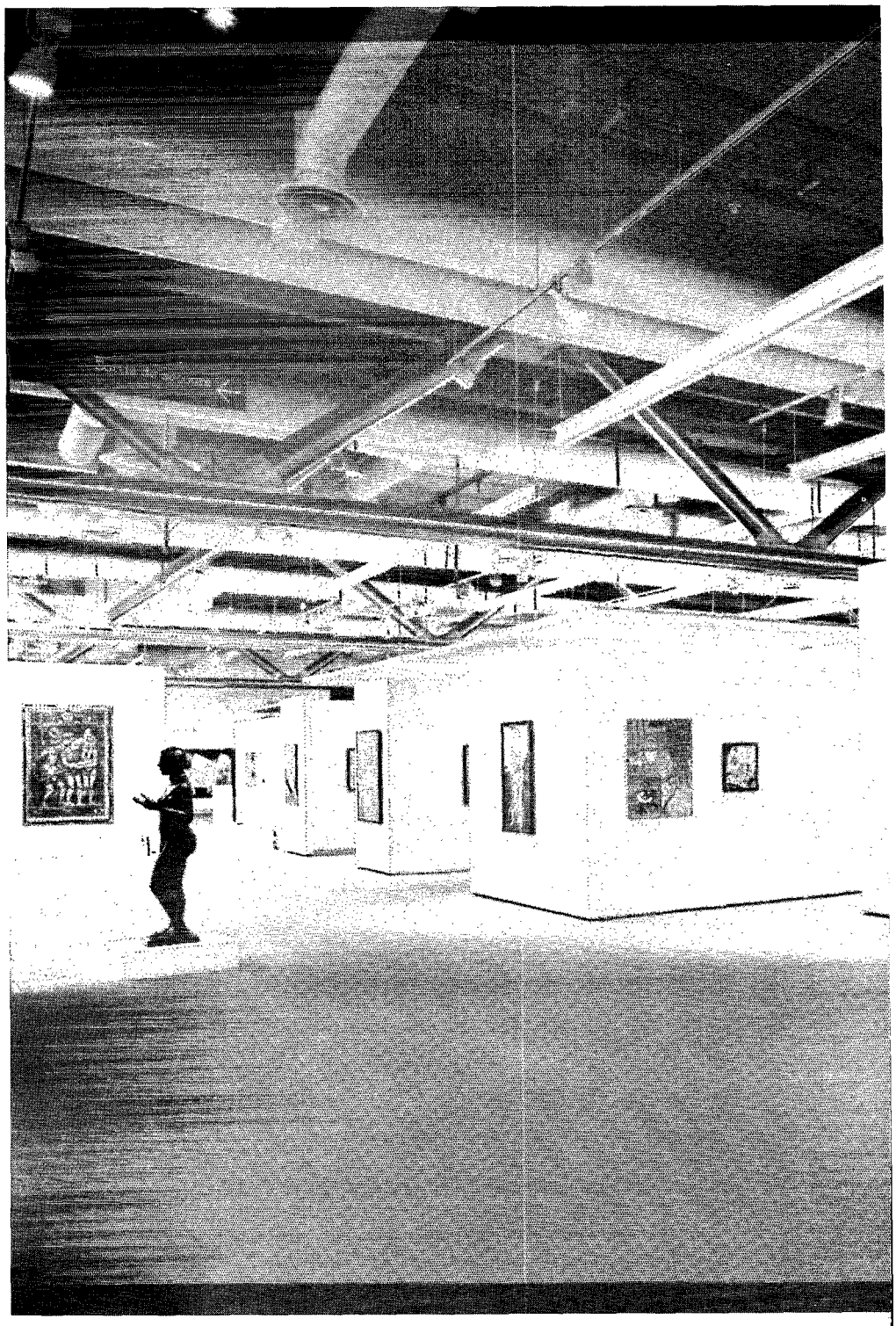
Las dimensiones de las obras también se tomaban en cuenta. Para cada uno de los grandes formatos se había reservado un tabique (figura 11). La superficie blanca que rodeaba el cuadro lo aislaba en el espacio como un marco recortado en el vacío. Tal escenografía introducía nuevamente una monumentalidad tea-



8
Función del toldo: cubrir, cerrar, aislar. El toldo reintroduce la segmentación en la continuidad espacial del laberinto. Los "cubos" así creados acercan y reagrupan. También permiten formar conjuntos. Vista exterior: sector norte del cuarto piso. París, años cincuenta, el arte abstracto geométrico: Vasarely y Poliakoff; al fondo, el norteamericano Stankiewitz.



9
Vista interior: sector sur del cuarto piso. Sala 15: Picasso.



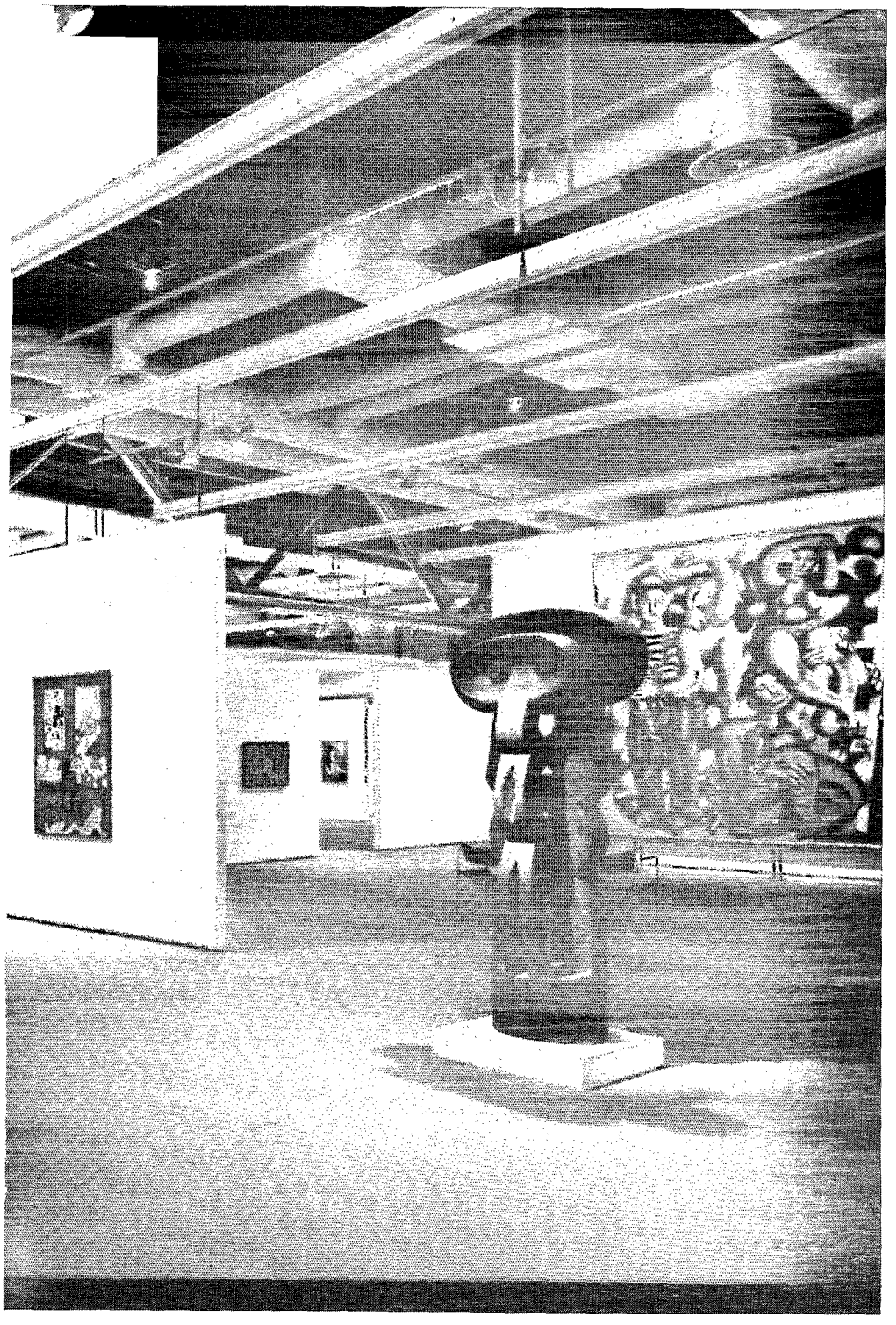
tral que arrancaba el cuadro del ritmo de una secuencia estrictamente histórica. Lo mismo sucedía con algunas grandes esculturas como *El pastor de nubes*, de Hans Arp, que se recortaba sobre un fondo de cielo y tejados, más allá de la terraza sur. El objeto se imponía en su espacio, fuera de contexto, pero las contingencias arquitectónicas intervenían de inmediato para negar semejante autonomía.

En el tercer piso, el *Homenaje a Blériot* de Robert Delaunay se destacaba tremendamente, aislado en un muro único, al pie de la escalera mecánica que lleva al cuarto piso, a unos pasos de la sala Delaunay. Al descender hacia el tercer piso para encaminarse hacia la salida, los visitantes gozaban desde lo alto de una vista espectacular de la obra. Sin embargo, esta vista quedaba parcialmente enmascarada a poco que se retrocediera: un saliente perpendicular bordeaba la escalera mecánica que conduce al tercer piso. Apenas se tomada un poco de distancia, el borde del saliente se superponía al cuadro. Pese a una puesta en escena monumental, la tela en realidad sólo podía verse de cerca, de pasada y en una secuencia fragmentada.

Las irregularidades de la cadena lineal se acentuaron cada vez más a medida que aumentaba el número y la frecuencia de los préstamos para exposiciones exteriores. A fin de reemplazar los cuadros temporalmente ausentes con los disponibles en reserva, se llegó rápidamente a la progresión cronológica por zonas y ya no en metros lineales, por periodos de unos diez años, como ya se había hecho en los alvéolos. Llegado a ese punto (figura 12), ¿podría acaso el visitante común darse cuenta del principio que regía la disposición? De manera harto aproximada, ésta se estructuraba por periodos, por afinidades de estilo o grupos artísticos y aislaba aquí o allá algunas personalidades, no tanto por su importancia histórica como por motivos circunstanciales desconocidos del público (por ejemplo, el número de obras de un mismo artista podía estar determinado por un préstamo a largo plazo de Nina Kandinsky o de Dorothea Tanning en el caso de Max Ernst, o una donación como la de Gaudier-Brzeska, que imponía ciertas condiciones a su exposición), mientras Fernand Léger, Picasso y Braque no recibían el mismo trato y Laurens estaba prácticamente ausente, dado que el conjunto de la donación permanecía en el Palacio de Tokio. Lagunas y condicionamientos menoscababan seriamente la opción de una objetividad histórica y el principio de todo para todos de este salón.

El arte hecho trizas

Rápidamente se hizo sentir la necesidad de un nuevo tipo de ordenamiento. La aceleración de los cambios estéticos y el constante aumento de las adquisiciones trajeron aparejada una rotación de las obras mucho más importante aquí que en los demás sectores del museo. Además, la presentación se hizo deliberadamente más desordenada, a fin de acentuar la diversidad de las formas de expresión y de las técnicas empleadas por los artistas contemporáneos. Por otra parte, muchas de las obras tienen formatos que exceden las normas habituales, de modo que para ellas se había reservado la altura doble del último tramo, resuelto como una galería



10
Sector sur del cuarto piso. Racionalización del espacio: las salas cubiertas por un toldo dan a una galería. Esbozo de segmentación, por periodo y por artista. A la izquierda, Maillol y Rouault, a la derecha, Lipchitz, Léger y Matisse.

balcón. Desgraciadamente, el lugar se convirtió rápidamente en el blanco favorito de las bromas o incluso del vandalismo de los visitantes, que desde el quinto piso se asomaban al "pozo" para arrojar proyectiles diversos, con el consiguiente perjuicio para algunas obras. En ese sector más que en ningún otro, la escultura contemporánea, de formas y materiales heterogéneos, resultaba particularmente ilegible. Sufría la competencia de las tramas demasiado coloreadas y "activas" de los caños y tuberías y del panorama de la ciudad que irrumpía a través de las fachadas. En una palabra, las esculturas se disolvían en el intrincado tejido de formas que las rodeaban. En esas condiciones resultaba imposible presentar las obras de Calder. Y los Giacometti filiformes debían colocarse contra fondos blancos para poder distinguirlos, pero entonces se hacía imposible desplazarse a su alrededor.

El reordenamiento del sector norte del cuarto piso

La nueva instalación del sector norte del cuarto piso fue inaugurada en abril de 1980. El contenido no había sido modificado: la circulación era libre en toda la superficie de sur a norte y la línea de demarcación entre las dos partes de la colección hacía coincidir la línea cortafuego del edificio con el corte histórico de la Segunda Guerra Mundial. Pero una nueva sintaxis modificaba la estructura. En unos pocos años se había operado un cambio que había transformado el objeto de valor inicial (espacio de libertad) tanto en antiobjeto (competidor de las obras de arte) como en antisujeto (molestia para el visitante al que distrae). Ya desde el principio había sido necesario hacer compromisos en los periodos llamados históricos: las separaciones con toldos y las cajas cerradas de los alvéolos eran todos paliativos para introducir una segmentación y negar el efecto de globalidad, engastando pequeños espacios circunscriptos dentro del *flowing space* general.

En el sector norte del cuarto piso, la nueva sintaxis mantenía el espacio fluido: ni cerramientos ni toldos. Pero los tabiques rozaban el cielo raso e impedían que la mirada se extendiese más allá de su muralla blanca. Visualmente las obras se recortaban contra una superficie plana y blanca que tendía a neutralizar la agitación de la arquitectura (figuras 10 y 12). Se abandonaba la parcelación en beneficio de los grandes volúmenes. Una tarima blanca a ras del suelo separaba los pequeños Giacometti de la alfombra gris y cada obra disponía de *su* propio espacio, para poder ser apreciada desde la "distancia adecuada". Una "nave" entera daba el marco necesario a *Shining forth*, de Barnett Newman. Sobre los paneles laterales de la misma nave sólo se presentaba el expresionismo abstracto norteamericano: Tobey, Rothko, Pollock, Sam Francis. E incluso las obras de periodos recientes se agrupaban por tendencias. El objeto de arte había recuperado su posición de principal objeto de valor, tanto por el espacio que se le concedía como por su ubicación según criterios estéticos o históricos inherentes al objeto en sí: familia o filiaciones, influencias, parentescos formales, comunidad de lugares de creación o de problemática.

Por otra parte, la nueva sintaxis se proponía poner orden: las separaciones visuales y las articulaciones claras entre las

secuencias (por épocas o por grupos) en espacios amplios y bien delimitados, facilitaban la concentración y la comprensión del visitante. Se revalorizaba así su competencia cognoscitiva, a expensas de la práctica lúdica del vagabundeo preconizado en el momento de la fundación del Centro. Esta competencia, la misma que exigen los museos tradicionales, debe ser adquirida por el visitante siguiendo un condicionamiento a la vez sensorial e intelectual a través del espacio. El reordenamiento del sector norte del cuarto piso constituía la materialización de una inversión de los valores, entre lo lúdico y lo cognoscitivo, entre la arquitectura y la obra.

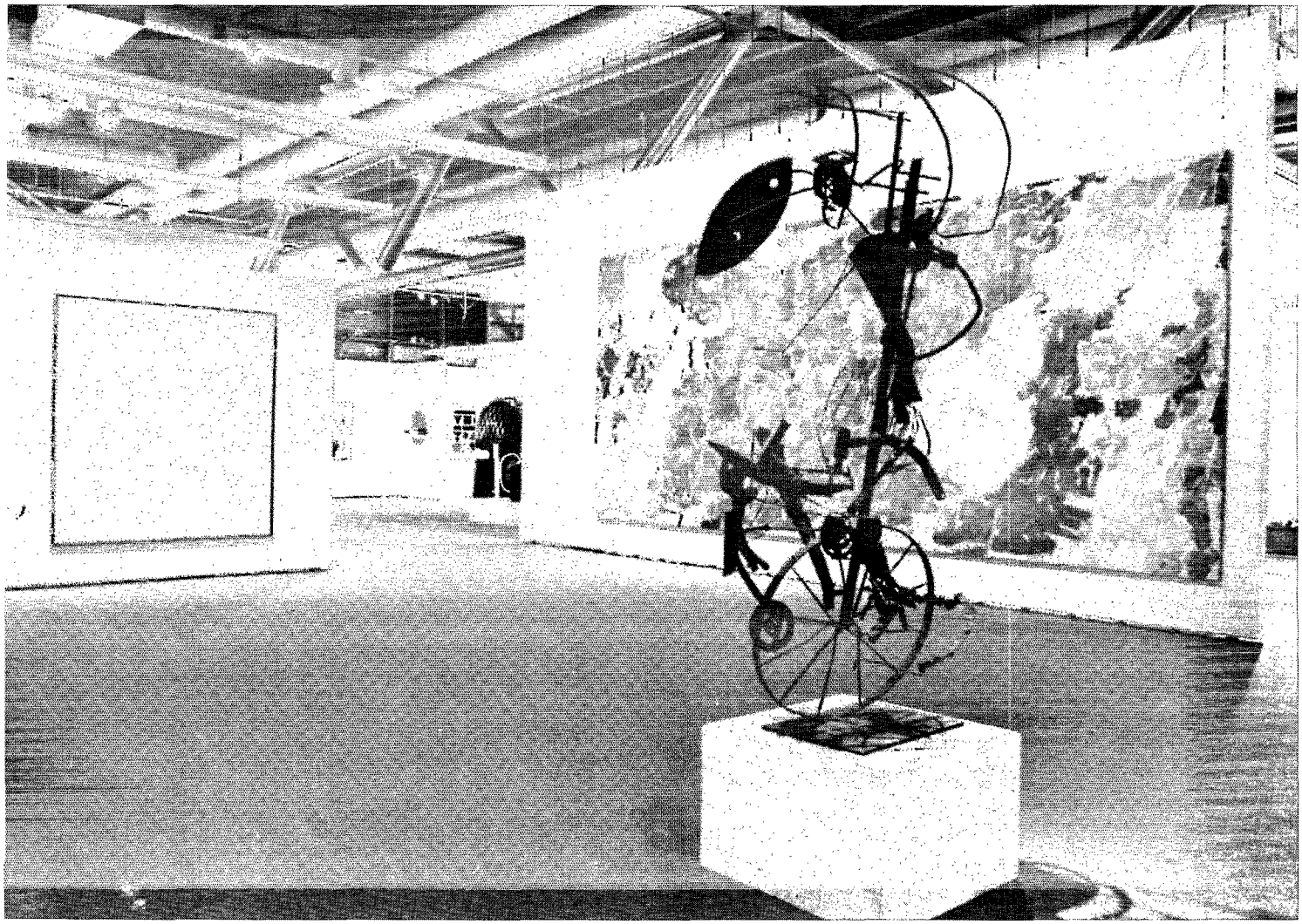
Sin embargo, se preservaba la estructura general: ningún espacio quedaba realmente cerrado y la envoltura arquitectónica continuaba siendo claramente visible. Se mantenía también la unidad espacial. Una parte de los últimos tramos se dejó a doble altura, aprovechando el entrepiso de la quinta planta. Si bien algunas vidrieras quedaron obturadas por los tabiques, parte de las paredes de vidrio permanecían accesibles, abiertas a la ciudad. Esta sección estaba consagrada al arte vivo. Como el tiempo no había fijado aún los juicios de valor, ni tampoco la reconstrucción retroactiva de las afinidades, la presentación de las obras se circunscribía prudentemente a la información más que a la consagración. Volvía a aparecer la noción de familiaridad, vinculada a la permeabilidad de los espacios y a la interacción exterior-interior.

En la intalación de Gae Aulenti se tendrá en cuenta esta experiencia. Dominique Bozo y los conservadores decidieron despejar el sector dedicado al arte más reciente, conservando los tabiques móviles. Actualmente coexisten entonces dos tipos de museografía en el Museo Nacional de Arte Moderno del Centro Pompidou: las transformaciones del cuarto piso, íntegramente destinadas ahora a la colección "histórica" hasta fines de los años sesenta, y la museografía libre, "fluida", heredada de la instalación precedente, que ocupa el tercer piso, donde la mitad de la superficie está dedicada a las obras de artistas jóvenes. Por lo demás, la entrada del museo está situada ahora en el piso superior, en el nivel "histórico".

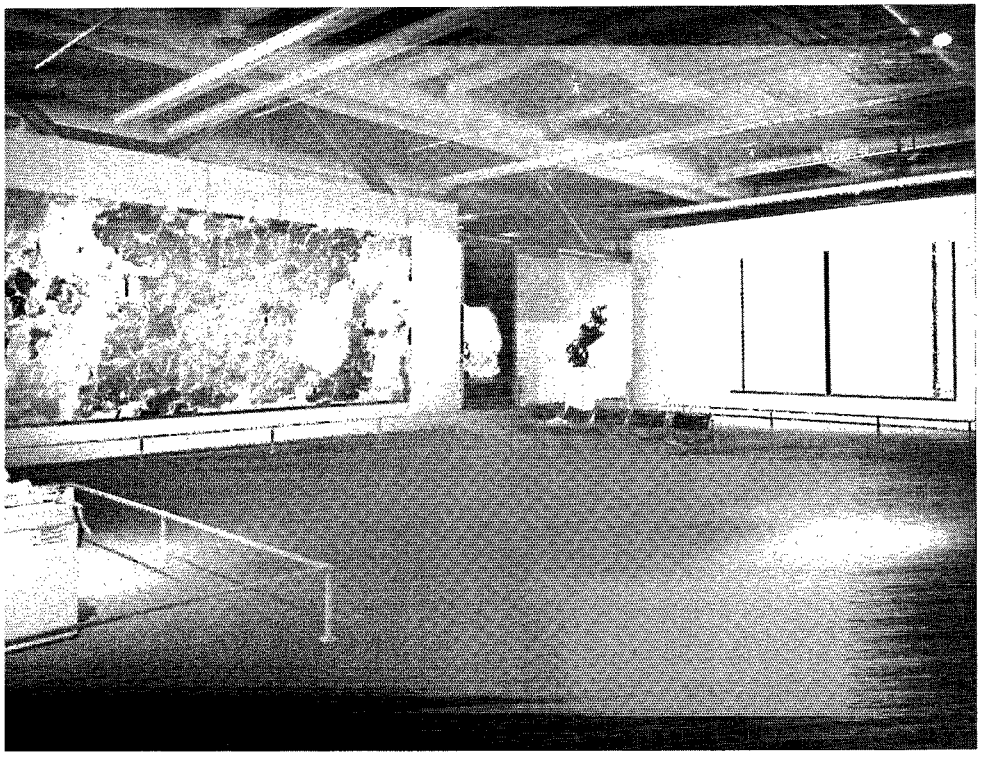
Lo clásico en lo barroco

En su concepción original, el edificio de Rogers y Piano se regía, tanto por dentro como por fuera, por los mismos principios. El efecto resultante era el de una globalidad. Globalidad de la fachada de la Rue du Renard, con su indefinida repetición de caños y turberías, o de la que da a la plaza, teatralmente organizada en torno a un motivo único, la escalera mecánica.

El principio de la *unidad* es uno de los más importantes que Wölfflin[4] establece



11 Sector norte del cuarto piso, 1977, Plaza S. Espacio quebrado, iluminación difusa e iluminación focalizada. La estructura técnica del edificio está a la vista. Sam Francis y Stankiewitz. Al fondo, Dewasne.



12
Sector norte del cuarto piso, reordenamiento de 1981. Los tabiques ocultan las vigas, el espacio se cierra para constituir una unidad norteamericana. La iluminación se concentra sobre cada obra. La segmentación es estética y geográfica y la atención del visitante no es atraída por otros espacios u otros objetos. En exhibición, Oldenburg, Sam Francis, Stankiewitz y Barnett Newman.

para caracterizar el arte barroco, la unidad sostenida por un movimiento de conjunto dentro del cual cada una de las partes se somete a la organización del todo. En el Centro Pompidou, una misma animación corre a través de todos los pisos, en el exterior como en el interior, una misma "agitación" de las formas. Era precisamente ese mismo principio de globalidad el que servía de base a la organización interna de los espacios del museo, ese *flowing space* al que hemos hecho referencia.

Los demás principios de Wölfflin parecerán ser igualmente operativos. Lo *pictórico,* tan visible en el exterior, particularmente la fachada este de la Rue du Renard, se hace presente en el interior al punto de entrar en competencia con las obras de arte. Calidad pictórica, en tanto son pictóricos esos contrastes de luces y sombras naturales, variables según el correr de las horas y de los días, coloreados con todos los reflejos, estratificados por los intersticios de las persianas (pinturas superpuestas a pinturas) y esas variaciones de la luz artificial difusa, diferentemente distribuida en función de la disposición de los tabiques y substituida de tanto en tanto por la de proyectores aislados. Variaciones, en suma, que hacían confusa la legibilidad del recorrido.

La *profundidad* jugaba tanto en las fachadas, con los desplomes laterales o sobre la fachada posterior, abriendo agujeros de sombra entre los tubos, como en el interior del museo, cuyo acondicionamiento original enmascaraba o revelaba intermitentemente.

La *forma abierta*, principio de este edificio transparente, suspendido sólo por sus ángulos y ampliamente abierto al espacio urbano, volvía a encontrarse dentro del museo, en su instalación primera, en la articulación libre de espacios a veces vastos, otras estrechos, que se engendraban unos a otros siguiendo las modulaciones variables de los tabiques móviles. Las vidrieras "absorbían" la ciudad y los efectos ópticos fusionaban la imbricación de los tejados y la imbricación de las obras.

La *oscuridad relativa*, última de las parejas de categorías de los principios de Wölfflin, podría ser la causa de la falta de legibilidad de ciertas partes del edificio. Las obras colocadas en el interior del museo, por su parte, se descubrían como al azar, por sorpresa, en los meandros del dédalo.

¿Beaubourg barroco? ¡Al punto de tomar prestados otros significantes a registros distintos del cultural, tales como las formas industriales aquí simbolizadas nuevamente en una ostentación monumental y teatral, en pleno corazón de París!

El reordenamiento de Gae Aulenti podría encuadrarse por el contrario, para proseguir la analogía, dentro de los elementos opuestos en las parejas de categorías de Wölfflin: *lineal* (en lugar de pictórico); organizado en *planos* legibles, situables; de *formas cerradas*, iluminadas intensa y regularmente y con una yuxtaposición de partes bien diferenciadas en su *multiplicidad*, conservando cada una su autonomía. La recompartimentación de Gae Aulenti parecería responder a una estética clásica. Según Gae Aulenti "a una arquitectura fuerte, una oposición fuerte". El extremo inverso. Lo clásico en lo barroco. Para otro tipo de museo, para otro concepto del arte y de la cultura. ■

[*Traducido del francés*]

4. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, traducción francesa de Claire y Marcel Raymond, Brionne, Editorial Gérard Monfort, 1984.

Un nuevo museo de arte en Schaffhausen

Christel Sauer

Nació en Hagen, República Federal de Alemania, y vive actualmente en Zürich y Schaffhausen, Suiza. Realizó sus primeros estudios en Düsseldorf y más tarde siguió cursos de historia del arte en las universidades de Heidelberg, Bonn y París. De 1977 a 1981 colaboró con el artista suizo Urs Rassmüller en la realización del Ink de Zürich y, desde 1983, en el proyecto de los Hallen für Neue Kunst, de Schaffhausen. Es autora de varias publicaciones sobre el arte contemporáneo, entre ellas *Werke aus der Sammlung Crex*, Zürich 1978; *Ink-Documentationen*, Zürich, 1978-1981; *Robert Ryman*, Zürich, 1980; *Die Sammlung FER*, Colonia, 1983; *Internationale Neue Kunst aus der Sammlung MGB*, Zürich, 1984. Es miembro del ICOM desde 1979.

Los Hallen für Neue Kunst [Talleres de Arte Moderno] de Schaffhausen, Suiza, fueron inaugurados en mayo de 1984. Su nombre, que muestra ya una cierta ruptura con la tradición, alude a un vasto programa cultural cuya finalidad era rehabilitar los talleres de una antigua fábrica textil para responder a las necesidades específicas de una nueva forma de expresión artística. Se buscaba establecer una relación armoniosa entre el espacio y las obras, que permitiese al arte desplegar plenamente su poder, ya que no se trataba de crear un mero espectáculo en el que se acumulara todo tipo de material, sino de utilizar una estructura arquitectónica existente para la representación concentrada de un movimiento artístico determinado. Aquí, museo y arte forman un todo, al punto que hablar de los talleres implica necesariamente hacer referencia a esta unidad. La exposición permanente de un conjunto de obras de arte internacionales de los años sesenta y setenta se extiende sobre una superficie de cinco mil metros cuadrados.[1]

En el transcurso de los años sesenta el arte sufrió una transformación fundamental tanto en Europa como en los Estados Unidos. Junto a las corrientes que perpetuaban la pintura y la escultura tradicionales surgió un movimiento que hacía tabla rasa de todas las convenciones. El arte se volvía espacial, evitando al mismo tiempo la noción de escultura: era pictórico sin ser ni un cuadro ni una representación ilusoria. Artistas como Judd, LeWitt, Andre, Beuys, Kounellis y Merz "construían" sus obras a partir de materiales de uso cotidiano, rara vez asociados al arte; los instalaban sin zócalo ni marco, sin aura ni distancia, al mismo nivel del espectador, pero dándoles una dimensión espiritual y física que excluía la "consumición" apresurada. De esta forma y por primera vez en la historia del arte, la obra artística adquiría la neutralidad de una situación *real*, sin por ello poner en tela de juicio al arte como tal. Todo lo contrario: es precisamente la profunda convicción de la importancia del arte en el contexto de la sociedad actual la que ha inspirado las tentativas fundamentales de renovarlo, superando las formas de percepción convencionales. El término "instalación", que aún hoy se utiliza para designar estas obras, no sólo es interesante sino muy significativo respecto de la acogida reservada a esta nueva forma de arte. En cambio, para los diferentes "estilos" no se tardó en encontrar etiquetas más comerciales: *minimal art* (arte mínimo), *arte povera* (arte pobre), arte material, arte en serie, etc.

Pronto resulta evidente, sin embargo, que cualquiera sea el punto de vista desde el cual se la analice, esta renovación del arte se origina en una reflexión sobre lo esencial: las condiciones existenciales del individuo y de la sociedad en el caso de los artistas europeos, que consideran al arte como un componente y a la vez un espejo de la vida e, incluso, según Beuys, como "un enfoque liberador de la individualidad"; los atributos elementales de la obra misma en el caso de los artistas norteamericanos, sobre todo los de Nueva York. No obstante, el resultado decisivo de esta búsqueda de principio fue para unos y otros el descubrir que una obra de arte tenía por función desencadenar un determinado proceso de reflexión en el espectador.

Esta certeza fundamental implicaba una apertura total del arte y la entera liberación de sus potencialidades estéticas y espirituales. A partir de ahí, una obra de arte podía adoptar todas las formas posibles y crearse con cualquier tipo de material sin tener que justificar su existencia a la luz de ningún criterio estilístico o temático. Lo único que contaba era la intensidad y la calidad de la idea que la obra traducía, que a través de la percepción sensorial debía ser capaz de dejar una huella en las conciencias.

1. Los artistas representados son los siguientes: Carl Andre, Joseph Beuys, Donald Judd, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Mangold, Mario Merz, Bruce Nauman, Robert Ryman, Lawrence Weiner.

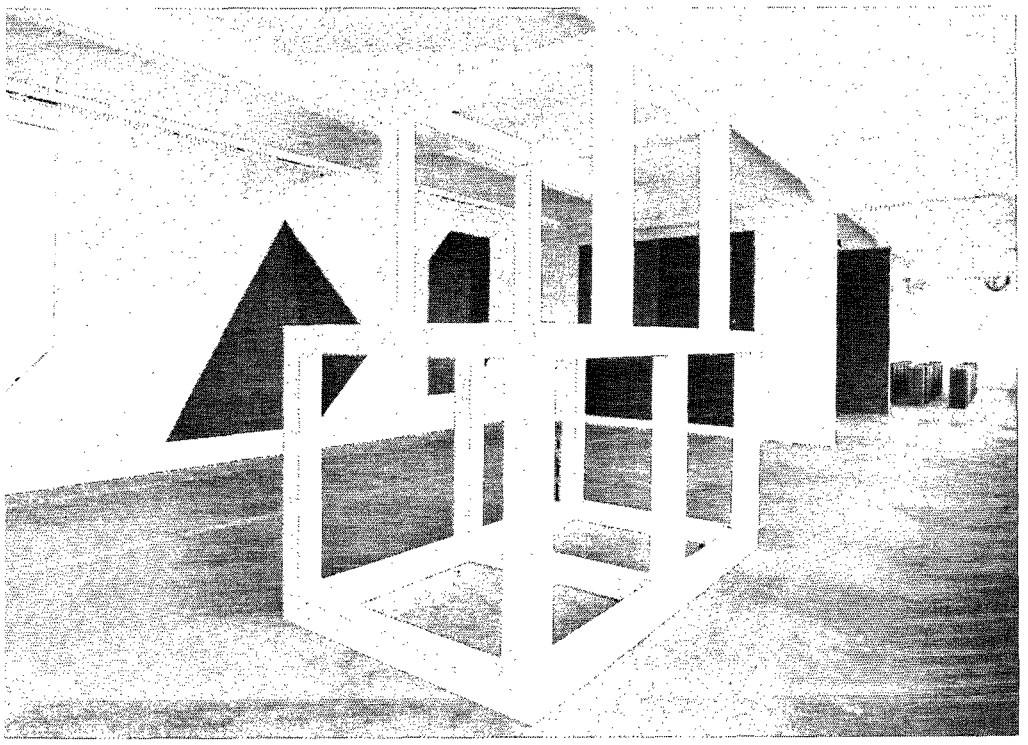


13
Carl Andre, *37 pedazos de obra,* 1969.

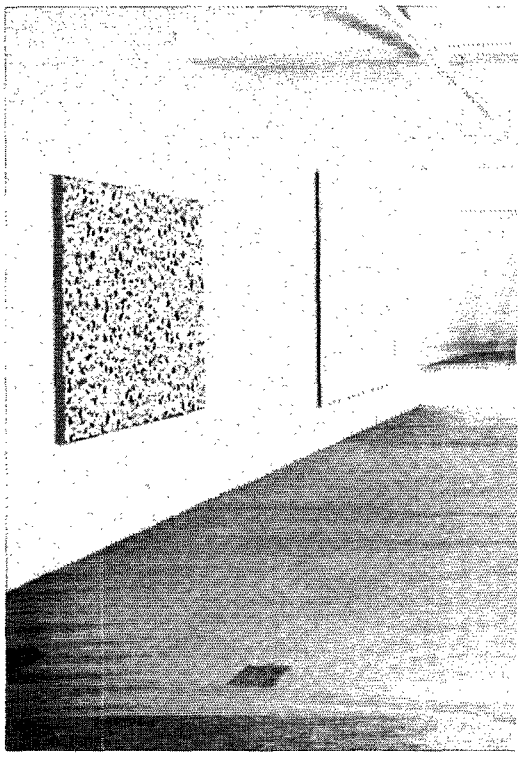
Lamentablemente, fueron pocos los que en un principio pudieron aprehender, en toda su complejidad, este "concepto artístico ampliado", ya que también eran pocas las ocasiones de establecer un contacto directo con las obras en que estas ideas se concretaban. Sin duda alguna, el arte de los años sesenta fue acogido como un fenómeno innovador en el proceso evolutivo de la historia del arte, pero el debate en torno a las diferentes formas de expresión siguió siendo esencialmente teórico y abstracto. Por esta razón perdió rápidamente su vitalidad, al punto de llegar a ser erróneamente interpretado como un "arte cerebral". A partir de la generación siguiente, los artistas esquematizaron sus aspectos formales, lo cual, por reacción, provocó un sano retorno a lo emocional, a un arte "visceral" antiintelectual. El espacio considerable que estas obras a primera vista áridas y de difícil acceso requerían fue en gran parte responsable de la defección de las instituciones tradicionales que no se sentían capaces de presentarlas. A falta de mejor solución, se realizaron exposiciones temporales que tomaban en consideración su dimensión material y espiritual, pero que rápidamente tropezaban con obstáculos técnicos infranqueables. La empresa es tanto más penosa cuanto que muchos artistas tienen tendencia a crear sus instalaciones en función de un lugar determinado, es decir, a considerar su obra como un proceso perpetuo; la conservación de la instalación se convertía, por esta misma razón, en un aspecto subsidiario. Por otra parte, dado que estas obras rara vez encontraban quien las adquiriese (lo cual sigue ocurriendo), a lo que se sumaba la falta de museos y coleccionistas privados con espacio o interés suficientes para crear una infraestructura de exposición permanente y el hecho de que los propios artistas por su parte tuvieran muy pocas posibilidades de almacenar sus obras voluminosas hicieron que éstas fueran paulatinamente desapareciendo. A menudo, sólo se las "conoce" a través de fotografías que dan fe de las diversas instalaciones.

Ahora bien, para poder desarrollarse plenamente, el arte debe ser visto, percibido. En particular un arte cuya esencia no es la tematización de un objeto sino la obra misma en tanto objeto complejo que necesita la presencia física para poder, a través de los sentidos, llegar a la conciencia del espectador. Es imposible desencadenar un proceso semejante con simples reproducciones y una exposición temporal lo logra apenas, ya que la apreciación de una obra implica además un examen repetido. Por esta razón, las condiciones principales del desarrollo del arte son el espacio y el tiempo. En Schaffhausen intentamos brindar uno y otro a este arte que pretende sobre todo reivindicar su derecho a existir. Como fruto de este esfuerzo, los Hallen für Neue Kunst han asumido la vocación de ejercer una influencia a largo plazo y han cobrado valor de manifiesto: su importancia para el futuro del movimiento artístico del periodo posterior al año 1965 resulta incontestable. Esta concepción ha implicado que el museo se concentrara en artistas particularmente representativos de este cambio de la percepción artística y en aquellas obras que mejor expresan su actitud. El número limitado de artistas queda compensado por el volumen y el carácter impresionante de los conjuntos. En otros términos, la selección de los artistas y de las obras debía llevarse a cabo según criterios de evaluación vigentes desde siempre, aunque raramente se apliquen al arte contemporáneo. El resultado fue una convincente demostración de la fuerza de este arte y de su diversidad estética que desafía toda descripción puramente teórica. La limitación cuantitativa resulta finalmente un factor de enriquecimiento, ya que pone en evidencia, más allá de ciertas características comunes, las diferencias impresionantes que existen entre las distintas manifestaciones contemporáneas, lo cual es en definitiva propio de la lógica de un arte que expresa posiciones absolutas.

Se trata entonces de una muestra concentrada, fruto de una meticulosa selección, más que de un panorama exhaustivo en el que no interviene ningún juicio de valor específico. Desde ese punto de vista puede igualmente considerarse que los Hallen dan el ejemplo crítico de una actitud distinta de la que tradicionalmente adoptan muchos museos. Con raras excepciones, estos últimos siguen coleccionando obras según criterios convencionales (repartición en subconjuntos tales como la pintura, escultura, dibujo, adquisición de obras representativas del mayor número posible de artistas) incluso cuando se trata de un nuevo arte que echa por tierra toda noción de categoría. Por otra parte, las habituales limitaciones de espacio y recursos a menudo excluyen la adquisición de obras de gran envergadura, realmente representativas. El resultado es un florilegio frustrante y con frecuencia mediocre, que no ejerce ninguna



14
Sol LeWitt, *Cubos modulares, 3 secciones* (escultura), 1970, y *Figuras isométricas* (dibujo mural), 1981.



15
Robert Ryman, *Instalación.*

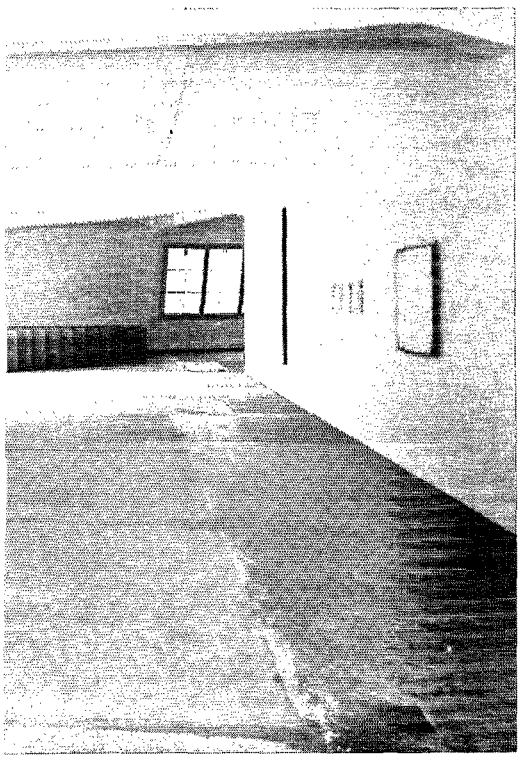
fascinación en el visitante. A modo de compensación, asistimos a una multiplicación de las exposiciones especiales, que cumplen dos funciones: por un lado, informar al público sobre las corrientes y movimientos artísticos (cosa que rara vez hacen las colecciones) y, por el otro, atraer un mayor número de visitantes. Esta moda florece sin embargo en detrimento de la responsabilidad, tanto de los artistas, cuyas obras son desplazadas en cuanto se cierra la exposición, como del público a quien el arte se le presenta como un programa de variedades en constante renovación.

Por esta razón es importante crear lugares *al servicio* del arte, centros de gravedad semejantes a los Hallen, donde la relación emisor-receptor entre el artista y el espectador pueda desarrollarse plenamente. Al dar preeminencia al arte espacial, los Hallen optaron por una versión sin duda extremadamente atractiva pero que no constituye sino una de las múltiples variantes posibles de un modelo susceptible de servir a otras formas de expresión artística. La suma de varios de esos lugares de acción artística permitiría profundizar realmente el conocimiento del arte. La idea no tiene nada de utópico a condición de que no se utilice el arte para legitimar la institución museo sino que, por el contrario, se procure que esta institución (cualquiera sea el nombre que se le dé) obre en favor del arte. Si los museos existentes ya no son capaces de responder a las necesidades del arte, es necesario crear otros que se adapten a su evolución.

Es precisamente desde ese punto de vista que los Hallen für Neue Kunst resultan innovadores. Su creación obedece a un deseo profundo y a la coindidencia de dos circunstancias favorables: la existencia, por una parte, de la vasta colección privada suiza Crex, especializada en obras de arte de los años sesenta y setenta, y la adquisición, por otra, de un taller textil en desuso al que la Municipalidad de Schaffhausen no encontraba un destino inmediato. Las amplias dimensiones funcionales de este edificio industrial de 1913 ofrecían las condiciones ideales para exponer obras espaciales de gran tamaño. Sus cinco mil metros cuadrados constituían una superficie suficiente para instalar las composiciones representativas de (hasta hoy) once artistas, de modo que pudieran —cada una según su carácter— relacionarse entre sí y con el espacio que las rodea de la manera más expresiva posible.

Dictadas por las necesidades del arte, las transformaciones efectuadas en el edificio, donde la continuidad del espacio sólo estaba interrumpida por una estructura de pilares, consistieron en aprovechar e incluso realzar los puntos clave de esta arquitectura. Así pues, la luz que entra por los cristales se refleja ahora en las paredes, lo cual crea las condiciones ideales para las pinturas blancas de Ryman, que viven exclusivamente de luz. Para obtener los ocho metros de altura ne-

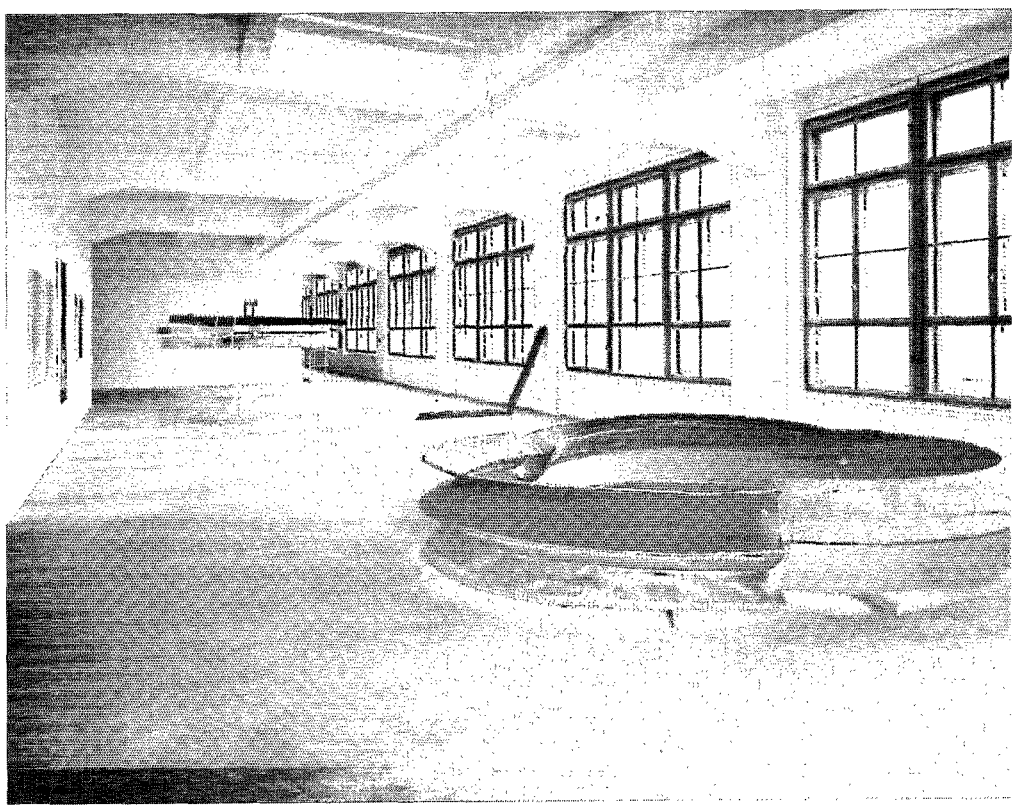
cesarios para instalar la voluminosa obra de Beuys *El Capital,* fue necesario practicar una abertura entre dos pisos, lo que permitió no solamente servir la causa del arte, sino también romper agradablemente la linealidad de los niveles. A fin de dar a la exposición la estructura y la iluminación necesarias, el número de paredes levantadas disminuye de arriba hacia abajo: al igual que las obras, este acondicionamiento confiere a cada piso un carácter particular. Estos aspectos deben ser recalcados, sobre todo porque en ningún momento se tuvo la intención de crear una estructura pretenciosa. El único objetivo era obtener una situación espacial que respondiera a requisitos artísticos específicos.



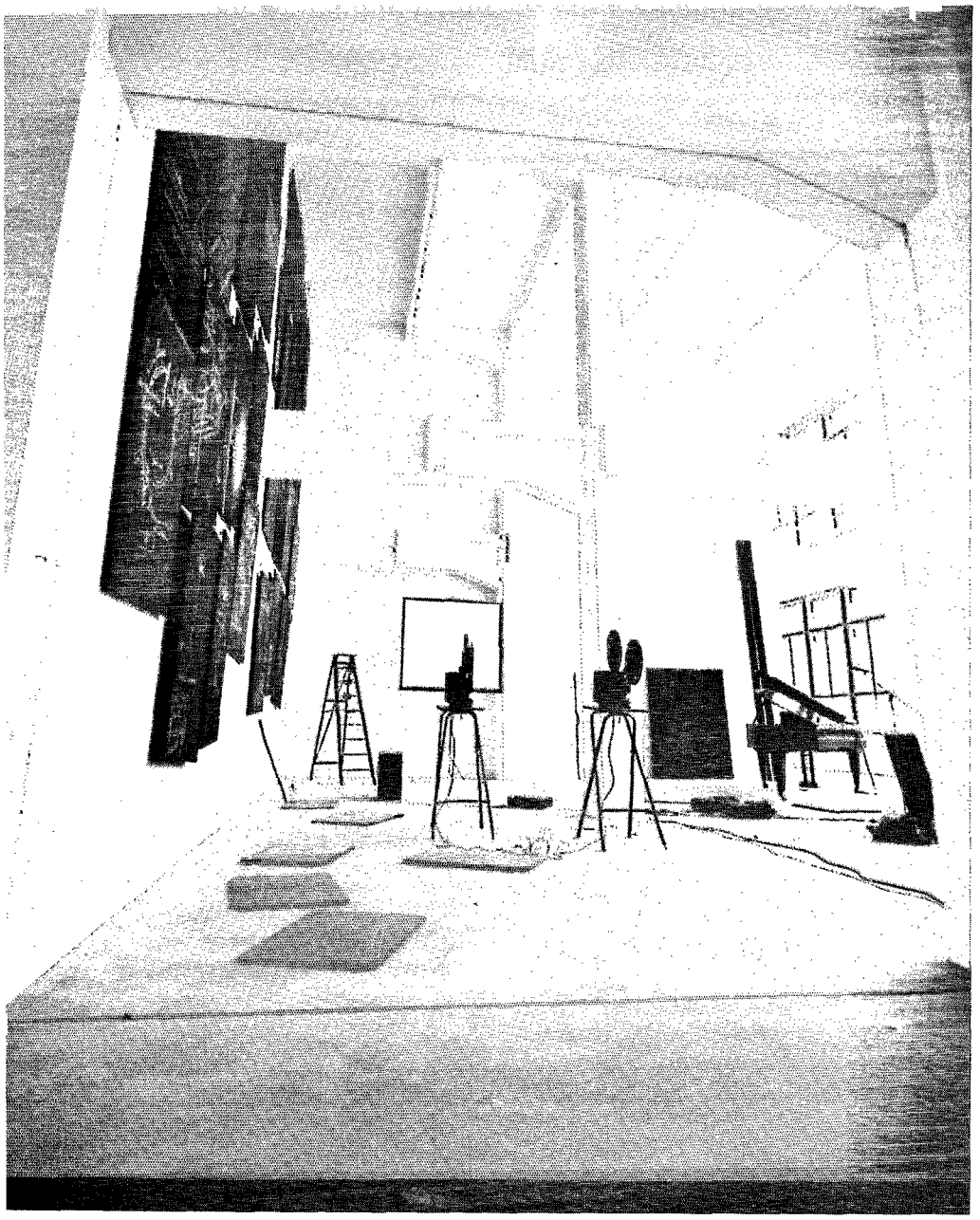
Afortunadamente, la responsabilidad artística y arquitectónica había sido confiada a una sola persona, Urs Rassmüller, única manera de garantizar la unidad de concepción y al mismo tiempo limitar los problemas y los gastos. Esta unidad del arte y de la arquitectura, que todo aquel que visita los Hallen percibe inmediatamente, crea una atmósfera propicia a un mejor diálogo con las obras. La evidente seriedad del propósito artístico se comunica tanto mejor al espectador cuanto que este último no se distrae, como ocurre en muchos museos, con los detalles demasiado llamativos de la arquitectura interior. Los artistas, por su parte, reaccionaron con gran entusiasmo frente a condiciones materiales que respondían tan perfectamente a sus intenciones. Puesto que en su mayoría acudieron personalmente a Schaffhausen para colaborar en el montaje, puede decirse que la exposición refleja sus aspiraciones en forma casi absoluta. Por otra parte, la participación de los artistas cobra su verdadera dimensión cuando se recuerda que para crear un ambiente que tradujese cabalmente toda la complejidad de su creatividad, completaron parcialmente la colección Crex con préstamos personales. Esto prueba, además, que los artistas nunca consideraron los Hallen für Neue Kunst como un "Museo Crex" —denominación que a veces recibe— sino como un lugar privilegiado de la creación artística. Ése es el verdadero carácter de los talleres, cuya vocación no fue nunca la de servir de escaparate a una colección.

Robert Ryman ha contribuido como nadie a hacer de los Hallen un lugar de difusión de su arte único en el mundo (figura 13). Las cincuenta telas suyas que se presentan, que abarcan un periodo de casi treinta años, lo confirman una vez más como uno de los grandes pintores de este siglo. Ryman es precisamente uno de esos casos en que sólo la visión global de la obra permite poner en evidencia su lógica interna y su impresionante riqueza artística, pese a la aparente limitación formal del color blanco y el cuadrado. La experiencia inmediata de las obras "vivas" es indispensable para evitar una interpretación que lleve a considerar como un simple procedimiento analítico y conceptual el proceso de reducción, el único que permite concentrarse en el acto mismo de pintar y en lo que define la esencia de una pintura. Robert Ryman y Robert Mangold son los únicos "pintores" de los Hallen für Neue Kunst, aunque sus telas son al mismo tiempo objetos que no se detienen en el marco y sólo se completan mediante una calculada combinación con la pared como telón de fondo.

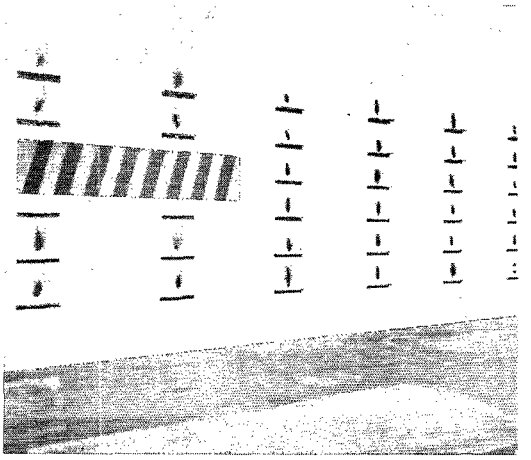
El ejemplo de LeWitt, como el de Ryman, muestra hasta qué punto un simple conocimiento teórico sin contacto directo con las obras puede dar lugar a malentendidos (figura 14). La fama de sus *Párrafos*



16
Bruce Nauman, *Instalación,* 1984.



17
Joseph Beuys, *Das Kapital,* 1970-1977.

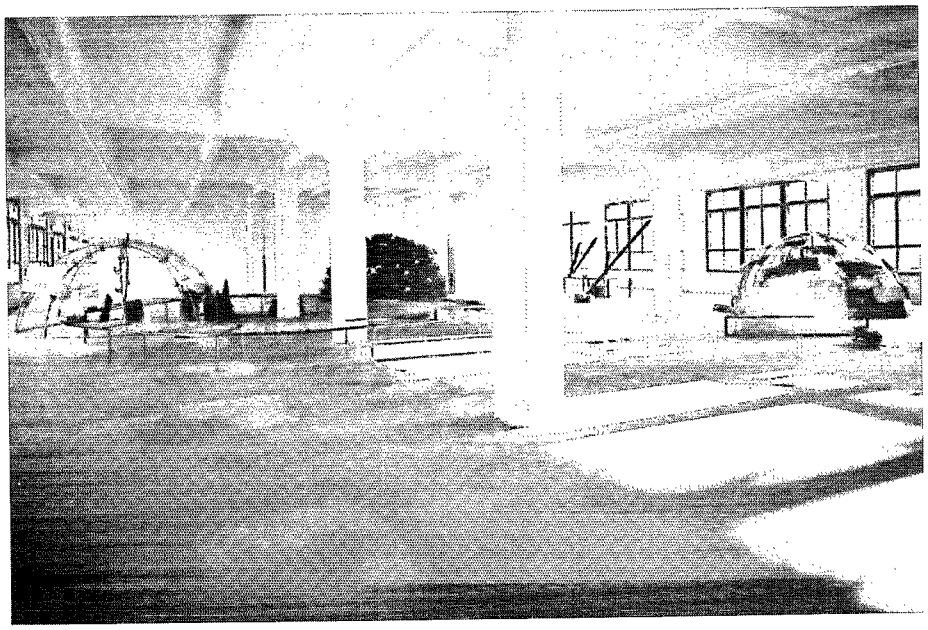


18
Jannis Kounellis, *Metamorfosi 1958/1984,* 1984.

y de sus *Frases sobre el arte conceptual* lo hicieron aparecer, más aún que a otros artistas de su generación, como un teórico cuyas obras eran ante todo ilustraciones prácticas de sus teorías. La gran diversidad de las piezas expuestas en Schaffhausen demuestra hasta qué punto esta visión es equivocada: cada una sorprende por su frescura y sensualidad, y un análisis lógico que las interprete como un sistema de variaciones seriadas sobre un vocabulario formal de geometrías elementales derivadas del cubo no puede en absoluto dar cuenta cabal de su fuerza física. Esto es igualmente válido para los artistas minimalistas Judd y Andre, cuyas obras, a la vez espacio y relación con el espacio, viven literalmente de una percepción que, sobre todo en el caso de Carl Andre, va mucho más allá de lo visual (figura 15). Sus esculturas, que se visitan como lugares, permiten una experiencia física del arte cuya inmediatez no tiene precedentes: ahora es posible revivirla en Schaffhausen gracias a la célebre *Guggenheim piece* compuesta de 1.296 placas de seis metales diferentes.

En cuanto a Bruce Nauman, el verdadero objeto de su creación es el arte como acontecimiento (figura 16). Utilizando métodos derivados de la psicología de la percepción, así como los más variados materiales y los soportes propios de los medios de comunicación, crea situaciones de alta precisión que desencadenan en el visitante sensaciones y asociaciones determinadas. Por esta concepción del arte como medio de ampliar el campo de la conciencia, Nauman se acerca, más que ningún otro, a la posición de artistas europeos como Joseph Beuys, cuya obra es la más coherente y, gracias a su exploración de todas las vías de comunicación, la más aguda de un arte que se considera un medio para hacer que el individuo se sitúe en el espacio y en tiempo. Su gran instalación *El Capital* expuesta en los Hallen es, en este sentido, un concentrado complejo de su concepción globalista del arte que llama a todos a tomar conciencia del potencial de su propia creatividad frente a una sociedad que sería conveniente cambiar (figura 17).

Como nunca antes, la exposición permanente de los Hallen für Neue Kunst pone de manifiesto las especificidades de las concepciones artísticas europeas y norteamericanas que acabamos de describir: a los europeos enraizados en su cultura un artista como Judd responde con la fabricación de "objetos específicos" exentos de connotaciones técnicas; a los norteamericanos "desprovistos de historia", Kounellis, en particular, responde con una instalación estrechamente vinculada al contexto local de la exposición que sobrentiende, además, la alusión mítica a la influencia condicionante que ejerce la tradición cultural (figura 18). El recurso al pasado para captar el presente se traduce (sobre todo en los artistas italianos) por la multiplicación de variantes pictóricas con gran poder de sugestión y despliegue imaginativo. La situación densa, literalmente eléctrica, que Mario Merz realizó a partir de estructuras culturales fundamentales tales como casa (iglú), mesa, luz (neón), está llena de referencias a lo ar-



19
Mario Merz, *Instalación.*

20
Mario Merz, *Architettura fondata dal tempo/Architettura sfondata dal tempo,* 1977.

caico y a los principios de un orden universal elemental (figuras 19 y 20). La concepción del arte como principio de toda actividad creadora e indicador de una sociedad se pone así cabalmente de manifiesto.

Arte y sociedad: he ahí una cuestión sobre la que por varias razones los Hallen für Neue Kunst deben tomar posición. En primer lugar, frente a los artistas para quienes en los años sesenta la interdependencia se convirtió en el punto de partida de una redefinición del arte y de su renovación en cuanto tal; en segundo lugar, ante todos aquellos que permiten la existencia de este museo privado. Para que el arte pueda ejercer una acción, tal como legítimamente pretende hacerlo, es necesario darle los medios de revelarse al público. Tal es el objetivo de la Asociación de Amigos del Arte Contemporáneo creada en Schaffhausen, cuyos miembros tienen la profunda convicción de que la movilización de la iniciativa privada constituye, en definitiva, el único modo de sensibilizar al público con respecto a las manifestaciones artísticas de nuestro tiempo. En una época como la que vivimos, el arte se ha convertido en uno de los catalizadores más importantes de una toma de conciencia individual: el arte ha sido y será siempre una garantía de la libertad de pensamiento y de acción frente a una sociedad regida por las convenciones, atada por las limitaciones, pobre en valores espirituales y rica en esparcimientos, para la cual nada será más saludable que confrontarla lo más a menudo posible con modelos de comportamiento creadores. ■

[*Traducido del alemán*]

Nacimiento de un museo

Dolly N. Goulandris

Cuando mi marido y yo empezamos a coleccionar objetos de arte griego antiguo no teníamos en mente ningún objetivo preciso. Jamás imaginamos que la colección podría llegar a ser tan importante y valiosa como para terminar un día en un museo construido especialmente para albergarla y ponerla a disposición de eruditos y público en general.

Comenzamos hace unos veinticinco años, como simples aficionados guiados por la curiosidad y la admiración, a las que muy pronto se sumaron un entusiasmo y un interés crecientes por la antigüedad griega. Tuvimos la suerte de contar entonces con el asesoramiento de un gran arqueólogo griego, el desaparecido Ioannis Papademitriou. Siguiendo sus consejos empezamos a comprar antigüedades en el mercado de Atenas, principalmente pequeños objetos del período clásico. Nuestra modesta colección fue luego registrada oficialmente, catalogada y fotografiada y, a su debido tiempo, el Consejo Arqueológico del Ministerio de Cultura nos habilitó como "coleccionistas privados", lo cual nos autorizaba, de conformidad con la ley griega, a adquirir otras piezas y enriquecer nuestra colección.

Muy pronto comenzamos a interesarnos particularmente por las figurinas y vasos de las Cícladas. Éramos absolutamente incapaces de resistir al encanto de esos extraños objetos de mármol que iban apareciendo uno tras otro en nuestro camino, a tal punto que a veces teníamos la impresión de toparnos con ellos de manera casi fatal: dondequiera que fuésemos, cerca o lejos, un extraño azar parecía dirigir nuestros pasos y los viajes terminaban siempre por ser viajes de descubrimiento, y cada descubrimiento no hacía sino atizar cada vez más un interés que ya se había convertido en pasión.

De este modo nuestra colección fue creciendo y adquiriendo un perfil más definido. Por nuestra parte, sólo tomamos conciencia del interés y la singularidad de la colección en 1978, cuando se presentó por primera vez al público en el Museo Benaki de Atenas. Al año siguiente se expuso con el título de *Colección de Arte Cicládico* en la National Gallery de Washington y de allí se trasladó sucesivamente a Tokio en 1980, a Houston en 1981, a Bruselas en 1982 (Europalia), a Londres (British Museum) y a París (Grand Palais) en 1983. Luego de este largo periplo, en cuyo transcurso encontró siempre un éxito sorprendente, regresó finalmente a Grecia, en 1984.

Entonces se nos planteó el problema de albergar nuestra colección de modo permanente, problema que no era nada simple. Naturalmente, podríamos haberla donado al Museo Arqueológico Nacional de Atenas, pero como bien sabe cualquiera que haya visitado este gran museo, el espacio de que dispone es muy escaso, incluso para exponer sus propias colecciones, con mayor razón para recibir una nueva colección que sumaba ya nada menos que setecientas noventa piezas.

Después de estudiar el problema, mi marido y yo decidimos construir un pequeño museo. Pero tenía que ser un edificio cuya concepción se acordara a las líneas despojadas y abstractas del arte cicládico, un edificio en mármol blanco que respondiera a las exigencias profundas de la colección.

Consultamos entonces a Yannis Vikelas, un arquitecto griego cuyas obras admirábamos y que supo encontrar la solución que buscábamos. En un terreno de apenas 450 m² que habíamos adquirido, Vikelas construyó un inmueble de ocho plantas (dos subterráneas) que totalizan 2.000 m² utilizables. El museo ocupa el sótano, la planta baja y los cuatro primeros pisos (figura 21).

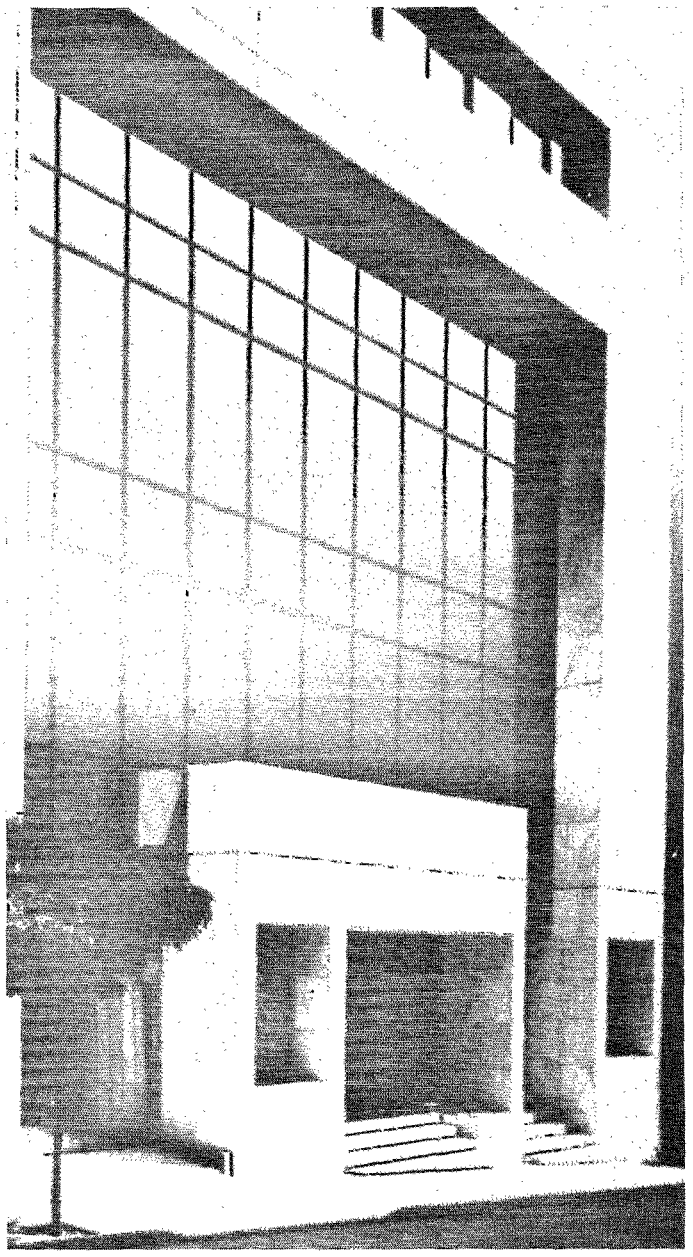
La presentación de los objetos se rigió por tres principios: tenía que ser estéticamente atractiva y a la vez educativa y conforme a las exigencias científicas. Con el fin de atraer y entretener a nuestros jóvenes visitantes, organizamos un programa especial que no pretende hacer del museo un aula sino un lugar agradable que les inspire un día el deseo de llevar a sus propios hijos a los museos.

Con esta perspectiva dedicamos la totalidad del sótano a los niños, que encuentran allí mapas, fotografías y diagramas. Todos los sábados por la mañana, de diez a trece horas, se desarrolla un variado programa que incluye juegos, modelado de arcilla y otras actividades, así como un magnífico espectáculo de títeres inspirado en la vida cotidiana de los primeros habitantes de las islas. Este programa tiene tanto éxito que la lista de espera para participar es de dos meses (figura 22).

Pero nuestro principal objetivo era, naturalmente, presentar los objetos de la mejor manera posible. Para eso nos dirigimos a la National Gallery de Washington, cuyas exposiciones itinerantes figuraban, a nuestro parecer, entre las más espectaculares que habíamos visto hasta entonces. Este museo nos recomendó la empresa Elroy Quenroe y Gordon Anson, de Baltimore (Maryland), que tuvieron la ventaja de trabajar con gran libertad desde el comienzo, ya que su proyecto exigió la modificación de numerosos detalles, como los conductos de aire acondicionado, los marcos, etc. Pese a la barrera lingüística, ya que el personal con el que trabajaron era exclusivamente griego, las obras se desarrollaron en excelentes condiciones, gracias a un indefectible buen humor e inteligencia.

La tarea igualmente difícil de seleccionar las piezas, establecer el orden cronológico y redactar las etiquetas fue confiada a los profesores Christos Doumas, de la Universidad de Atenas, y Lila Marangou, de la Universidad de Ioánnina, que trabajaron con gran entusiasmo y dedicación y pasaron horas interminables discutiendo el contexto que mejor convenía a cada uno de los objetos.

Para crear un clima de misterio, porque el misterio vertebra



21
La fachada del Museo Goulandris de Arte Clásico y Cicládico, Atenas.

toda la colección de arte cicládico, los diseñadores eligieron un tono gris oscuro para los muros y una tela gamuzada griega de color azul profundo para el interior de las vitrinas. Esta oscuridad da al visitante la impresión de entrar en una cripta: suspendidos en paneles de plexiglás, los ídolos parecen flotar en el aire y centellean como joyas en la penumbra. Como existían ciertas discrepancias en cuanto a si las figuras debían presentarse acostadas o en posición vertical, resolvimos el problema colocándolas de modo que parecieran flotar.

En la segunda planta, donde se exhiben los objetos de arte clásico, el efecto buscado es distinto. Un ocre brillante alterna allí con el pardo oscuro, y la combinación produce una impresión de ligereza y vivacidad. Estos colores armonizan con la terracota y los bronces de los vasos y las estatuillas de la época clásica. La iluminación, factor decisivo para la presentación estética de los objetos, fue especialmente concebida por Anson.

En la tercera planta se exponen por el momento fotografías que ilustran la influencia (consciente o inconsciente) del arte cicládico sobre el arte moderno, apoyándose en el visible paralelo con las obras de Giacometti, Brancusi, Moore, Picasso y Turnbull. Esta exposición es muy apreciada, en particular por los estudiantes de bellas artes.

En la cuarta planta se encuentran una pequeña sala de conferencias con capacidad para ochenta personas y las oficinas administrativas.

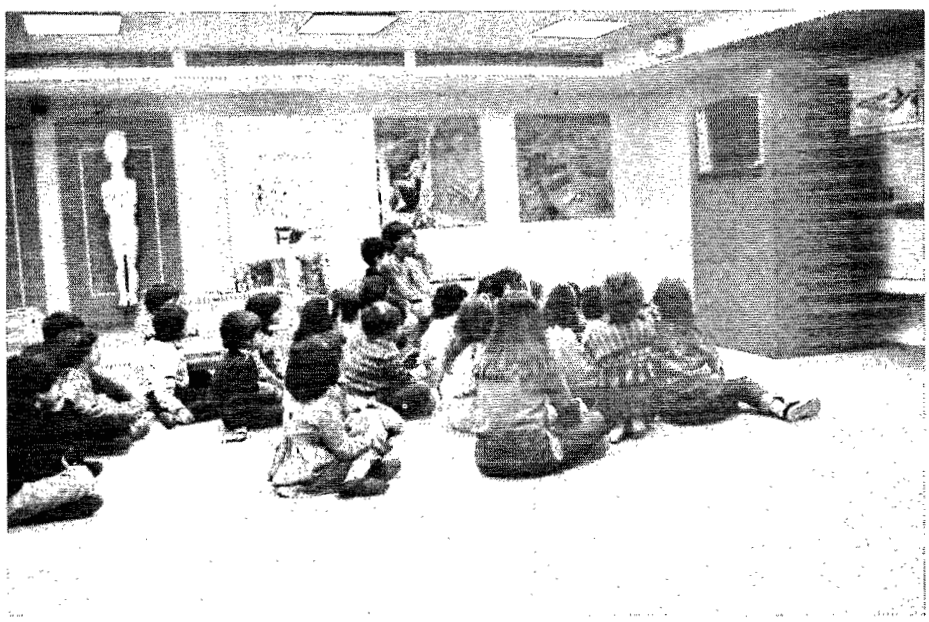
A la entrada del museo puede verse un busto de bronce del escultor griego Memos Makris que representa a Nikos P. Goulandris, en cuya memoria se fundó el museo, así como doce grandes paneles de información introductoria al arte de las Cícladas. También se exponen, en tres vitrinas, obras de Goulandris y algunos vasos de mármol y terracota seleccionados por su representatividad. En la planta baja funciona también una pequeña tienda en la que se ofrecen reproducciones de estatuillas y vasos cicládicos y también pañuelos, joyas y otros objetos inspirados en la piezas de la colección (figura 23). Esta planta se abre sobre un pequeño jardín en el que crecen olivos y cipreses que evocan las islas Cícladas y una fuente decorada con un mosaico de estilo cicládico diseñado por Zizi Makris.

La construcción del edificio requirió cuatro años. El mármol blanco utilizado para la fachada, las escaleras y otros paramentos

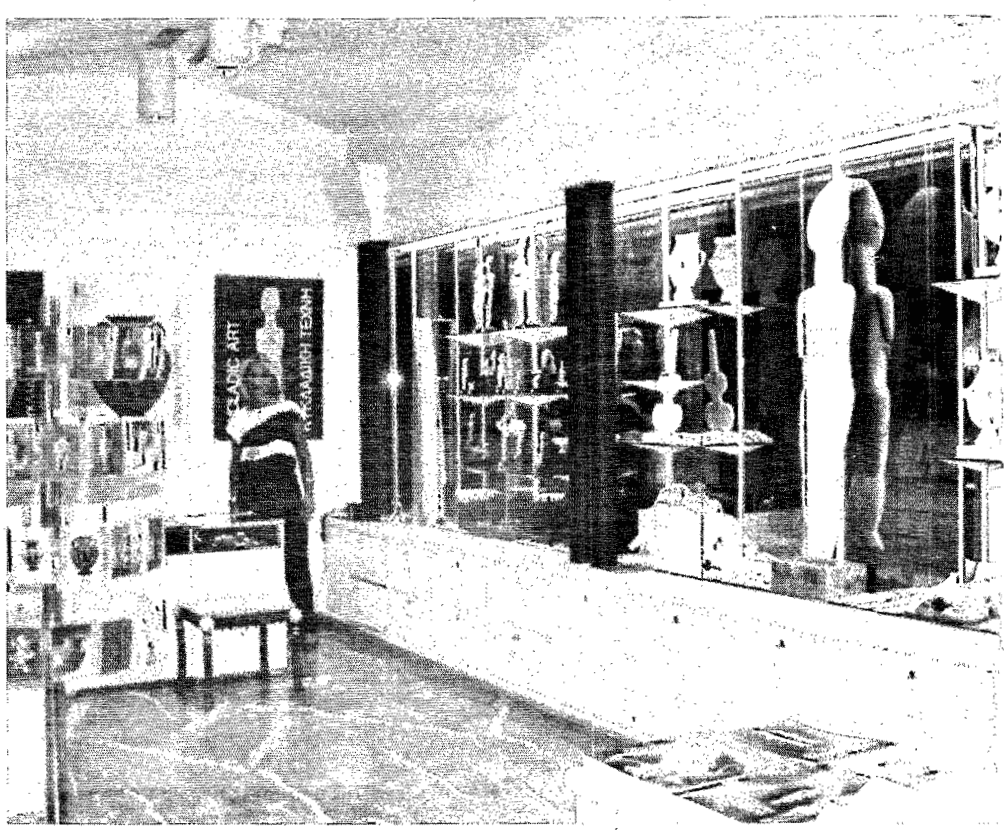
procede de Diónisos, en el Monte Himeto del Ática. Todas las vitrinas fueron realizadas en Grecia por la Empresa Kokkoris y Milios. Stavros Kassandris, del Museo Nacional, instaló los objetos en las vitrinas. Los elementos gráficos estuvieron a cargo de A. y M. Katzueakis. El museo está equipado con un sistema de seguridad muy perfeccionado y, además, está custodiado las veinticuatro horas del día.

La inauguración tuvo lugar el 20 de enero de 1986, en presencia de Melina Mercouri, ministra de Cultura de Grecia. ■

[*Traducido del inglés*]



22
Un momento del espectáculo de marionetas que se desarrolla en el sótano del museo dentro del programa de actividades destinado a los niños, que goza de gran popularidad.



23
La tienda en que el visitante puede adquirir copias de las obras del museo.

El Museo Goulandris de Arte Clásico y Cicládico

Elroy Quenroe

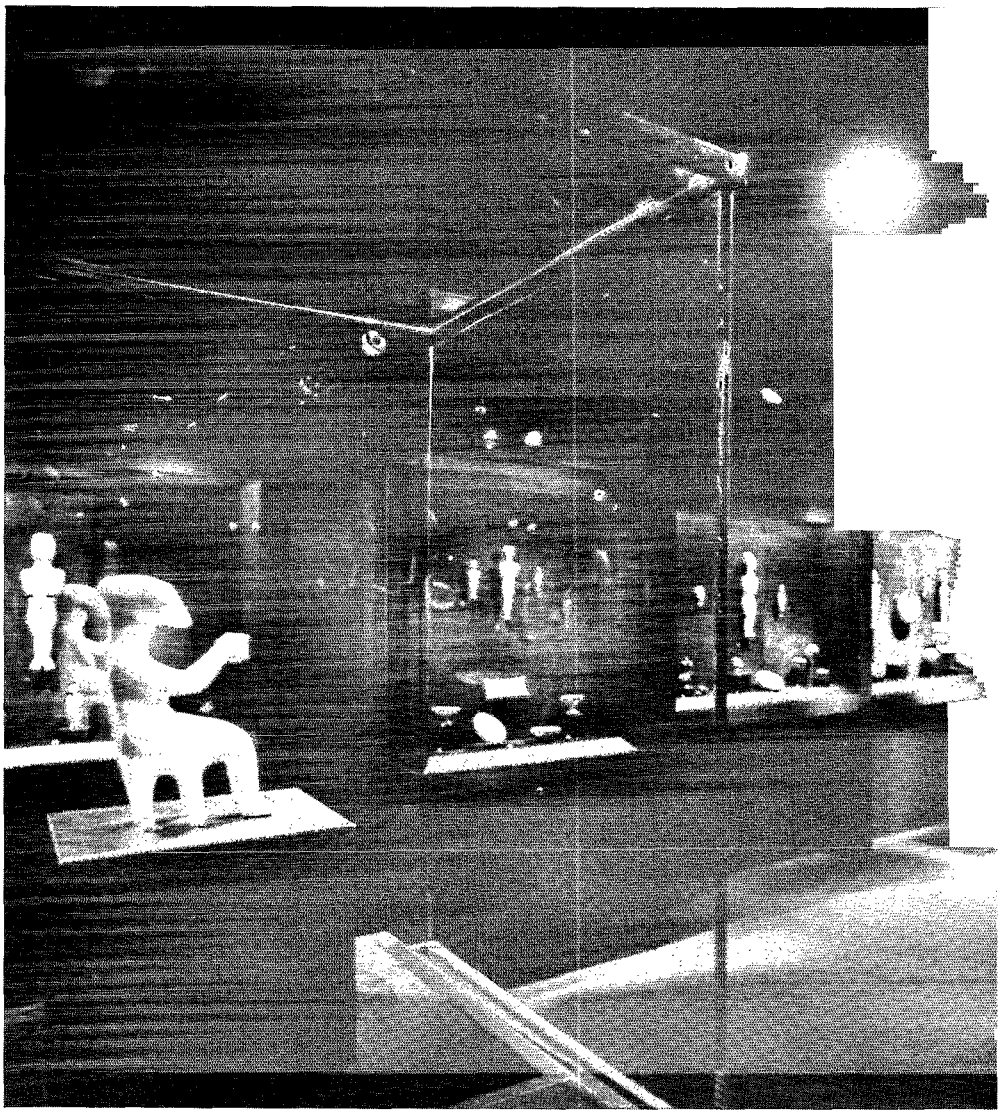
Arquitecto, vive y trabaja en Baltimore (Maryland). Antes de crear su propio estudio de arquitectura de interior, Quenroe Design Associates, formó parte de un equipo encargado de la instalación de exposiciones de la National Gallery of Art, entre ellas *El esplendor de Dresde*, *El ojo de Thomas Jefferson* y *Otro aspecto de Rodin*. En la Walters Art Gallery de Baltimore terminó recientemente la instalación de la muestra *Los tesoros de plata de la antigua Bizancio*. Con sus colaboradores trabaja actualmente en el reordenamiento de la colección permanente de la Walters Art Gallery y del Chrysler Museum of Norflok, Virginia.

La instalación de las exposiciones del Nuevo Museo Goulandris de Arte Clásico y Cicládico de Atenas, Grecia, constituyó para mí un acontecimiento extraordinario por dos razones. Por un lado, la colección misma es quizás la más célebre fuera de Grecia, y por otro, su instalación me daba la oportunidad de trabajar en un país maravilloso. La tarea era tan importante que para llevarla a cabo decidí formar equipo con Gordon Anson, encargado de la iluminación y la instalación de exposiciones de la National Gallery of Art de Washington. Nuestro trabajo se desarrolló en excelentes condiciones, bajo la estrecha pero cordial supervisión de Dolly Goulandris. Las idílicas perspectivas de proyectar la exposición en el marco paradisíaco de una isla volcánica del Mar Egeo pronto se desvanecieron ante las dificultades que planteaba la tarea de concebir e instalar un nuevo museo. Muy pronto, ya desde nuestra primera visita al lugar, se hizo evidente que tropezaríamos con enormes problemas.

La primera dificultad era consecuencia de algo que ocurre con demasiada frecuencia cuando se proyecta construir un museo: la estructura del edificio estaba casi terminada y recién entonces se pensó invitar a los arquitectos de interior a formar parte del equipo de concepción. Ahora bien, un arquitecto especializado en la instalación de exposiciones tiene en su haber una experiencia del funcionamiento de los museos que le permite aportar ideas valiosas, no sólo sobre los aspectos económicos y prácticos del proyecto, sino también sobre las exigencias específicas que una colección determinada impone a la estructura del edificio que deberá alojarla. La función principal de las áreas públicas de un museo es la presentación de los objetos, requisito que suele ser olvidado o pasado por alto por los arquitectos, que en general tienden a ocuparse más de los aspectos prácticos de los planos del edificio que de los relativos a la presentación de las colecciones. A menudo, demasiado a menudo, un museo nuevo o renovado abre sus puertas sin que el personal o los especialistas que en adelante deberán trabajar en ese espacio hayan podido dar su opinión al respecto. Deben llegar así a la conclusión de que sus dimensiones no han sido pensadas en función de la presentación de los objetos para los que se supone se construyó la estructura.

Los problemas no eran tan graves en el caso de este museo, cuya fachada llama la atención por su audacia. Dado que está situado en una callejuela que da a la gran avenida que lleva del Museo Benaki al Museo Bizantino, esta fachada tiene la virtud de atraer al visitante, ya que hace que el museo se distinga abiertamente de los edificios bajos que lo rodean. El proyecto saca también el máximo partido de la estrechez del solar asignado, ya que dota al edificio del mayor número de plantas permitidas por las normas urbanísticas locales. Así pudieron destinarse cinco plantas a exposiciones, a las cuales se suma un sótano reservado a los servicios complementarios y un área de aparcamiento.

Para aprovechar al máximo el espacio, se eliminaron en lo posible las columnas y se utilizaron placas y vigas de hormigón armado. Esto dio como resultado una altura de dos metros noventa y cinco centímetros, desde el piso de hormigón hasta el nivel inferior de las vigas (antes de la instalación de las luces, los conductos de aire acondicionado, el cielo raso suspendido, etc.). Ahora bien: por lo general se considera que la altura mínima exigida para un museo es de tres metros cinco centímetros, incluso de tres metros sesenta, para este tipo de colección. Esta altura permite, en efecto, la instalación de luces que iluminan los objetos colocados en las vitrinas según el ángulo deseado y evitando toda reflexión. Además, una mayor altura del techo actúa como amortiguador

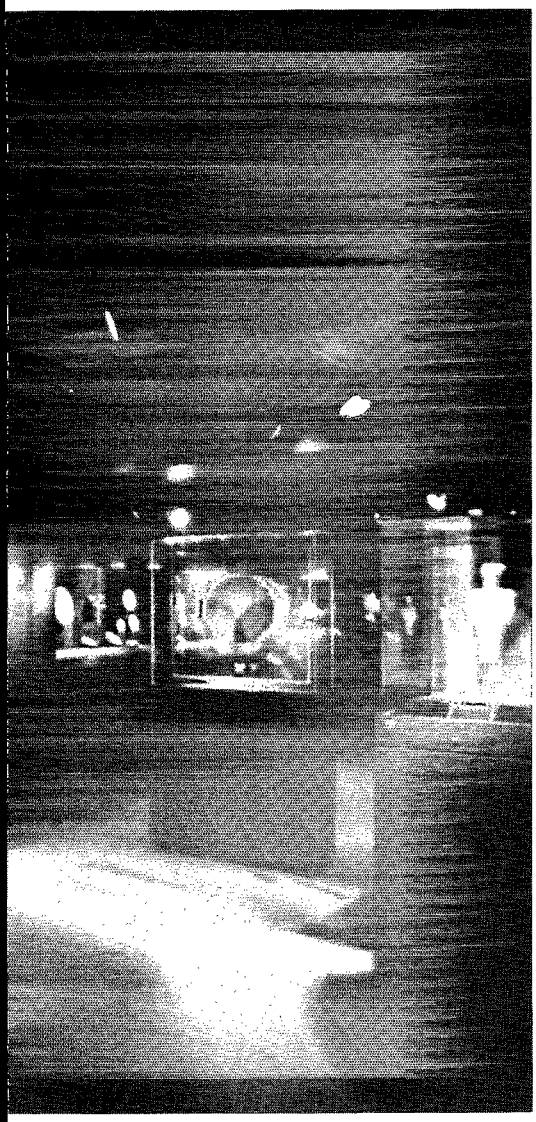


24
Los tonos pardos y azules del revestimiento contribuyen a destacar las formas y la textura de las figuras y vasos de mármol.

vertical y ayuda a aliviar la angustia que experimentan las personas cuando están confinadas en un espacio reducido. Sin analizar el problema con mayor detalle, pensamos que el techo podría servir (¡tendría que servir!) siempre que se utilizaran elementos lumínicos de pequeñas dimensiones. El proceso de organización y trazado de la exposición comenzó entonces bajo la dirección cordial e inteligente de Christos Duoumas y Lila Maragou, conservadores del museo.

Los planos iniciales se terminaron después de duras jornadas de trabajo y no pocas noches en blanco. Fue cuando nos llevamos la segunda sorpresa desagradable. El ingeniero de la obra había convocado a una reunión para discutir sobre les instalaciones de base del museo, que si bien habían sido calculadas para asegurar un índice termohigrométrico adecuado y estable, a su juicio se veían ahora sometidas a una presión excesiva por parte del sistema de iluminación. En efecto, en el transcurso de esta reunión se descubrió que una vez instalados los conductos de aire acondicionado bajo las vigas y el techo de hormigón armado, la altura libre de las salas apenas alcanzaría los dos metros cuarenta centímetros. Más aún, dado que aún habría que restar quince o veinte centímetros para el cielo raso suspendido, el problema parecía insoluble: las luces fijas instaladas en el cielo raso dejaban así las lámparas de 150 vatios a muy pocos cintímetros de las cabezas de los espectadores.

El problema de los conductos se volvió entonces súbitamente determinante del resto del proyecto y nos obligó a revisar todos los planos. Finalmente quedó claro que se podría instalar los conductos de aire acondicionado a lo largo de los muros de la sala (colocando las vitrinas murales bajo los conductos) o en lo alto de los muros temporarios, a condición de modificar cuidadosamente el trazado de la planta y el diseño de la exposición. En los lugares en que los conductos debían atravesar una sala o un área de exposición se trató de incluir una mampara más baja o una puerta de entrada.



Una vez resuelto el problema puramente mecánico, quedaba pendiente el que planteaba la altura del techo y la superficie relativamente reducida de las áreas de exposición. Cuando la colección de arte cicládico se expuso en la National Gallery of Art de Washington, se le destinó una superficie de aproximadamente mil metros cuadrados, que en Houston fueron mil trescientos. En el nuevo museo, la misma colección (notoriamente enriquecida) tenía que distribuirse en poco más de la mitad de esa superficie. Era obvio que había que prever un trazado lo más abierto posible, con salas sucesivas y largas perspectivas cuando las exigencias infraestructurales lo permitieran. El espacio y la colección, así como los conductos de aire acondicionado imponían la utilización de vitrinas empotradas. Sin embargo, para dar una impresión de espacio (al menos visualmente) podía dejarse libre la parte inferior de las vitrinas y recubrirla con moqueta.

La colección de arte cicládico se presta a muchos tipos de presentación, pero carecemos de información precisa sobre la civilización que creara las magníficas piezas que la componen. Al fechar los objetos de la época cicládica, y especialmente los de esta colección, no ha habido más remedio que limitarse a establecer periodos de cientos y hasta de miles de años. Y aunque los arqueólogos aportan cada día nuevos descubrimientos sobre la civilización cicládica, todavía nos vemos reducidos a la mera conjetura en lo que respecta a la función y el simbolismo de esos objetos. De acuerdo con los conservadores del museo decidimos entonces presentarlos como las maravillas que son. Si bien nos dimos un marco histórico, el hecho de que la mayoría de los objetos pertenecieran a una misma época hizo innecesario el respeto estricto del orden cronológico para el conjunto de la colección. Lo esencial era presentar las formas, ubicando cada pieza en un espacio que permitiera apreciarlas y compararlas con las del resto de la colección.

Para lograrlo, decidimos que el diseño de la vitrina sería muy sencillo, sin más aditamentos que los necesarios para cumplir con su función. Un día en que nos paseábamos por el Ágora de Atenas encontramos grandes cantidades de una tela griega gamuzada que resultó ser la alternativa más barata para el tapizado de las vitrinas. Este material, en tonos pardos y azules oscuros, sirve de fondo adecuado a las figuras y vasos de mármol y facilita la lectura de las formas (figura 24). Además, su textura contrasta con la superficie de los objetos, haciendo resaltar la pátina que les dieran los años y llamando la atención sobre la maestría de quienes los crearon. El impacto del conjunto se acentuó pintando las paredes con colores más oscuros que contrastan con los tonos del revestimiento.

Innovadora en más de un sentido, la iluminación del museo utiliza materiales lanzados recientemente al mercado europeo por Concord Lighting Inc., una empresa británica. Se decidió iluminar el interior de las vitrinas con un tubo fluorescente cálido de color blanco asociado a reflectores muy pequeños y de voltaje muy reducido. Las pequeñas dimensiones de estos accesorios, montados sobre rieles y concebidos para ser empotrados en un espacio de diecisiete centímetros, hicieron de ellos la solución ideal al problema de la iluminación interior de las vitrinas, cuya parte superior toca casi el techo. Estos aparatos, denominados Lytespan Micro-Optic, están formados por varias roscas de lamparillas conectadas a un mismo transformador y fijadas a un riel sumamente chato, lo cual permite manipular la iluminación interior de la vitrina con la misma flexibilidad que ofrecen los tradicionales sistemas de rieles fijados al cielo raso.

Con esta combinación de tubo fluorescente y lámpara de pequeño voltaje se puede crear una luz difusa en las virtrinas e iluminar individualmente cada objeto. Otra gran ventaja de este sistema es que funciona con lámparas de larga duración que no requieren gran mantenimiento y permiten sacar un excelente partido de los colores sin provocar excesivo recalentamiento en el interior de las vitrinas. Además, las nuevas series Targa de lámparas incandescentes de pequeño voltaje, también fabricadas por Concord, fueron empleadas para dar relieve a los objetos y destacar sus formas, además de "rellenar" la luz y dar el mejor rendimiento de los colores.

Esperamos crear así un efecto general de encantamiento y misterio, que lleve al visitante no sólo a admirar los testimonios de una civilización antigua como obras de arte, sino a intentar develar su significado oculto. El ídolo de mayor tamaño mide aproximadamente un metro cuarenta centímetros y está ubicado de tal manera que parece recibir al visitante cuando éste dobla una de las esquinas de la exposición. Esta figura imponente, que es una

de las piezas de reciente adquisición más significativas, se expuso por primera vez al inaugurarse el museo. Al verlo en su "trono" de cristal, rodeado de una "corte" de centinelas de menores dimensiones, se puede pensar en una miríada de explicaciones sobre el personaje que representa y la significación que este ídolo tuvo para quienes lo esculpieron (figura 25).

Debido a la importancia de la colección de arte cicládico, las piezas clásicas de la Colección Goulandris (integrada principalmente por objetos y vasijas de los siglos VI a IV A.C.) han sido injustamente relegadas, tanto más injustamente cuanto que aquí también los coleccionistas dieron muestras de su gran discernimiento al seleccionar objetos de gran belleza y de gran valor arqueológico, que cubren la totalidad de la época clásica.

Gracias a los conocimientos de que hoy disponemos sobre estos periodos de la civilización griega y a la diligente ordenación cronológica de los objetos realizada por Lila Marangou, esta colección pudo organizarse fácilmente en unidades cronológicas y geográficas muy precisas, según el deseo del conservador del museo. Sin embargo, desde el punto de vista del diseñador esto puede resultar un problema, ya que la exposición toma entonces la forma de una vitrina única que recorre todo el perímetro de la sala y cuyo contenido sigue un orden cronológico estricto. Sólo después de interminables y acaloradas discusiones en torno a no pocos vasos de ouzo, pudimos llegar a una conclusión: las piezas se exponen en un orden cronológico que permite destacar algunos objetos y agrupar y redistribuir otros, con el fin de dar una imagen más animada de la colección de arte clásico (figura 26).

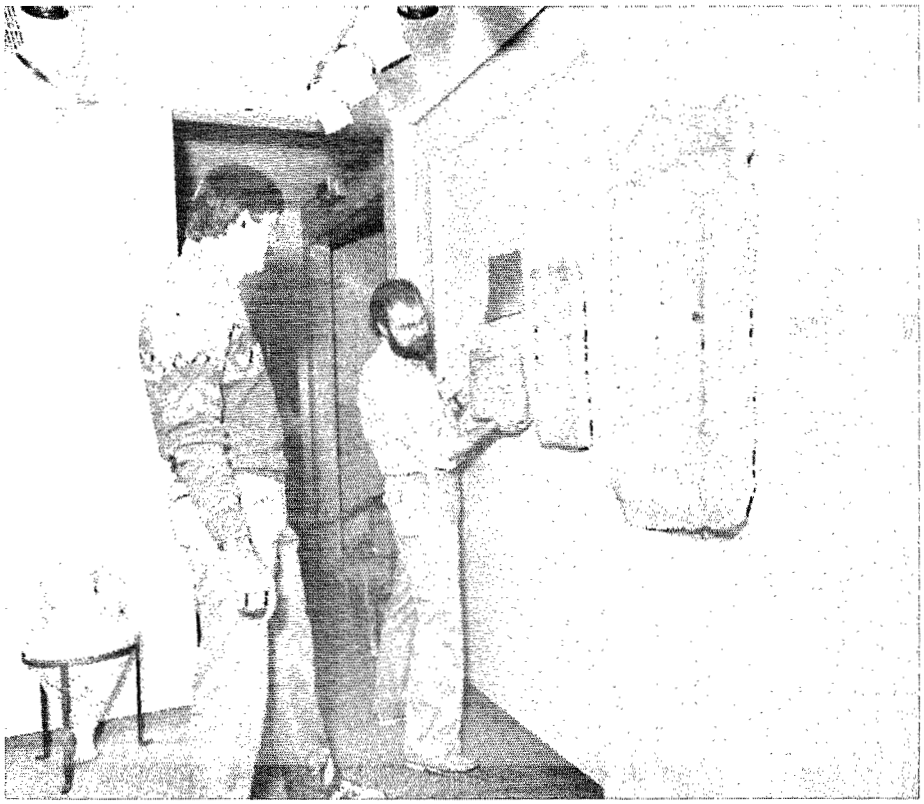
En esta planta se utilizaron las mismas vitrinas que en el piso inferior, reservado a la civilización de las Cícladas, con el fin de mantener la continuidad de diseño. Las dificultades de orden material eran análogas, ya que las dos áreas de exposición tienen las mismas dimensiones, con lo que el proyecto de la planta es forzosamente muy parecido. Sin embargo, aquí se optó por colores claros en una gama de tierras cálidos que combinan y contrastan a la vez con los tonos ocres de los objetos (figura 27). La presentación de los bronces es particularmente llamativa. Los bronces arcaicos y helenísticos, donados por el coleccionista Lambros Evtaksias, han adquirido una pátina verde de gran belleza y se destacan en todo su esplendor contra los colores cálidos de las paredes y los revestimientos.

El sistema de iluminación de la planta dedicada al arte clásico es similar al de la colección cicládica. Sin embargo, aquí se aumentó la intensidad general de la iluminación ambiental mediante la utilización, fuera de las vitrinas, de un mayor número de dispositivos de pequeño y mediano voltaje montados sobre rieles.

La presentación de los datos informativos constituía una preocupación primordial tanto para los proyectistas como para los conservadores del museo. Aunque la civilización cicládica guarda todavía gran parte de misterio, se conoce de ella lo suficiente como para que al presentarla de manera adecuada el museo cumpla su finalidad educativa, tanto respecto del público griego como del extranjero. Con la colaboración de Katsourakis, un grupo de diseñadores gráficos de Atenas, se decidió instalar bajo cada vitrina un reborde inclinado en el que se colocaría una etiqueta con toda la información necesaria. Aunque perfectamente visible, el texto así presentado no interfiere en la contemplación del objeto. También era necesario introducir otros textos adicionales más completos para exponer algunas tesis arqueológicas importantes o destacar aspectos de determinados grupos de objetos. Estos letreros se imprimieron en serigrafía sobre películas montadas en placas acrílicas fijadas a su vez en la pared. Estas placas transparentes, de gran resistencia y fácilmente modificables en caso necesario, no contrastan con el color de las paredes y aseguran la continuidad arquitectónica sin dejar de presentar con toda claridad la información necesaria.

El deseo de compartir y de informar que había dado origen a la creación del museo se convirtió así en la preocupación

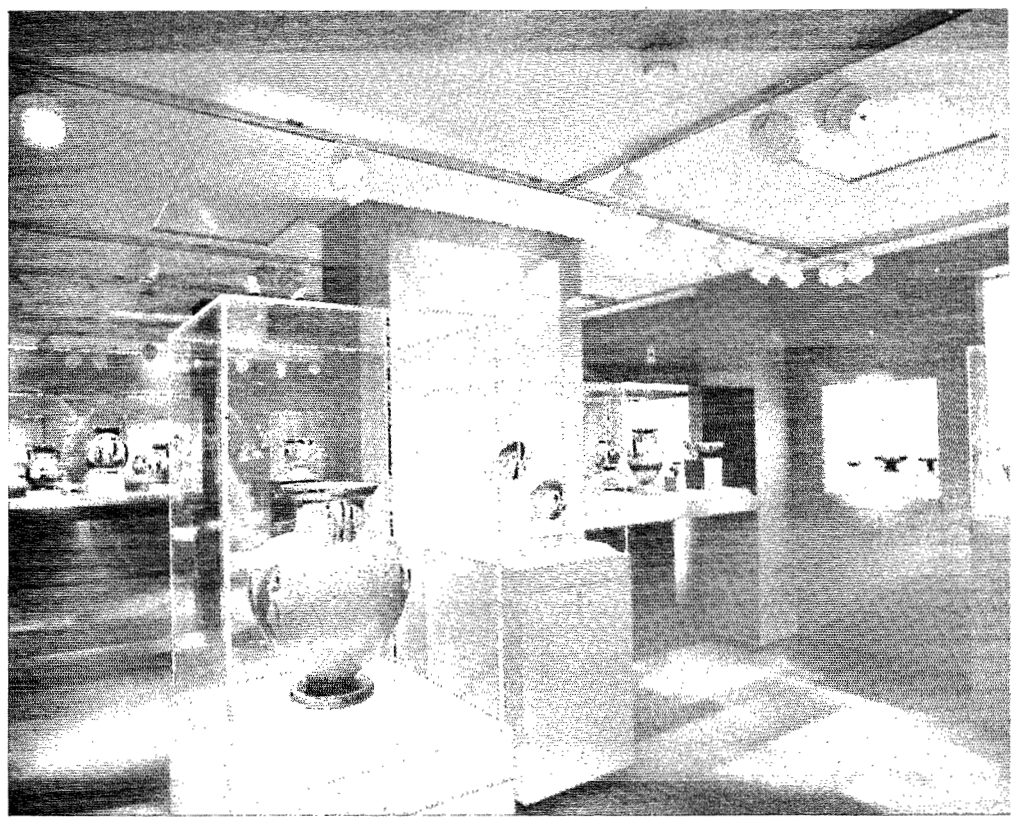




26
Elroy Quenroe y Gordon Anson estudian el emplazamiento de una estela funeraria de la colección de arte clásico.

fundamental de los responsables de su instalación. A medida que iba constituyendo la colección, la familia Goulandris tuvo siempre la generosidad de exhibirla en su casa de Atenas. Deseosa de hacer conocer y amar el arte griego, la familia Goulandris abría su colección tanto al erudito como al turista curioso. Por eso era muy importante que guardando el mismo espíritu la exposición pública de su colección resultara a la vez erudita y apasionante, interesante y estimulante tanto para los griegos y los turistas, como para los adultos y los niños, a quienes desde el inicio del proyecto se había tomado particularmente en cuenta para guiar nuestro trabajo. La pregunta que nos planteábamos en todo momento era: "¿Pueden los niños ver y valorar el significado de esta exposición?" En este sentido, el "examen final" de la exposición lo pasamos poco antes de la inauguración oficial del museo. Un niño de la familia Goulandris que recorría las exposiciones, al llegar a una figura cicládica sentada con una escudilla en la mano, alzó el brazo como en un brindis y dijo "*Stin Hygeia Sou*", ¡A su salud! ■

[*Traducido del inglés*]



27
La colección de arte clásico se destaca contra un fondo de colores claros, en la gama cálida de los tierras.

25
La gran figura del "ídolo" y su corte.

La nueva presentación de las antigüedades griegas y romanas en el Pergamonmuseum de Berlín



Max Kunze

Nació en 1944. Estudió arqueología y filosofía clásicas en Berlín (República Federal de Alemania) de 1964 a 1969. Trabajó de 1969 a 1971 en el Gabinete de Medallas de los Museos Estatales de Berlín (República Democrática Alemana). Director del Museo Winckelmann de Stendal de 1971 a 1982, dirige actualmente la colección de antigüedades y el Pergamonmuseum. De 1978 a 1983, fue presidente del Comité Internacional para los Museos de Literatura del ICOM. Desde 1986 es miembro del Comité Internacional de Arqueología e Historia. Es autor de numerosas publicaciones del ICOM (de 1978 a 1982), de las *Contribuciones de la Sociedad Winckelmann* (a partir de 1974, trece volúmenes) y de las *Comunicaciones de la Sociedad Winckelmann*, de aparición anual.

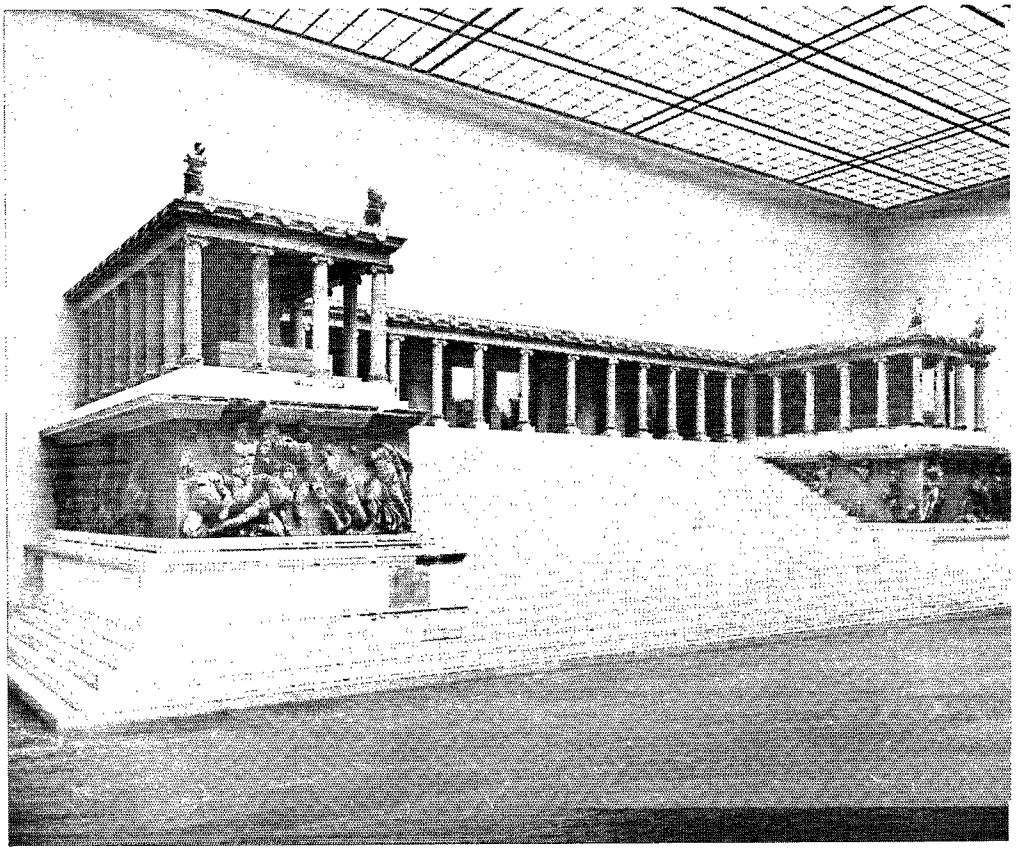
28
Atrio del Pergamonmuseum de Berlín, con su nueva entrada.

Entre los numerosos museos de Berlín, capital de la República Democrática Alemana, el Pergamonmuseum registra una singular afluencia de público. En 1985, cerca de tres millones de visitantes del mundo entero vinieron a admirar las cinco colecciones que allí se reúnen. Cuando se inauguró en 1930, el museo estaba destinado fundamentalmente a albergar la colección grecorromana y la de antigüedades islámicas y del Cercano Oriente. Al término de la segunda guerra mundial, con la reconstrucción de Alemania y el retorno de las obras de arte transportadas para su salvaguardia a la Unión Soviética, se incorporaron las colecciones de Asia Oriental y del Museo del Folklore. El magnetismo que el museo ejerce sobre gran número de turistas nacionales e internacionales y sobre los habitantes de Berlín se debe a sus dimensiones generosas, que le permiten exponer obras de arte de excepcional importancia en salas espaciosas que han sido parcialmente remodeladas para darles un marco aún más adecuado. Construido a partir de los planos del arquitecto A. Messel (1853-1909), el Pergamonmuseum fue finalmente destinado a la presentación de la arquitectura gracorromana, islámica y del Cercano Oriente (figura 28). Después de haber inspirado numerosos émulos, el Pergamonmuseum sigue siendo aún hoy uno de los museos de arquitectura más importantes del mundo.

En las tres grandes salas centrales, donde el techo vidriado deja entrar la luz del día, se reconstruyeron total o parcialmente monumentos griegos y romanos con gran respeto de las relaciones arquitectónicas originales entre los distintos elementos y restituyendo las proporciones y

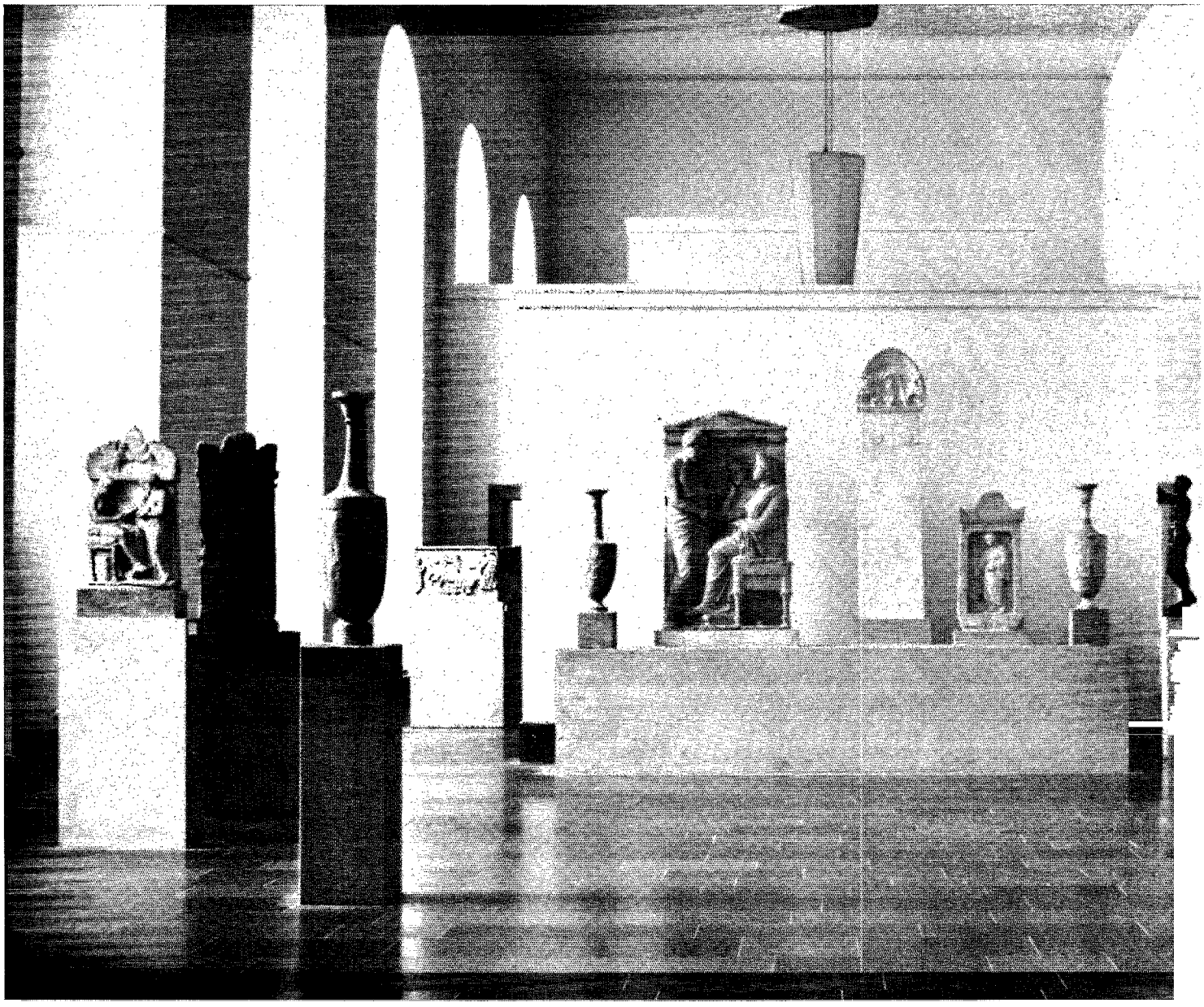
las dimensiones de los edificios antiguos. Por ejemplo, en la sala grecohelenística, que tiene una altura de diecisiete metros veinte centímetros, se reconstruyeron las dos columnas del imponente templo de Palas Atenea de Priene, así como ciertos elementos de su altar monumental. La parte inferior contiene fragmentos originales, en tanto que las partes superiores originales (capitel y cornisa) han sido reemplazadas en el monumento por reproducciones y se exhiben separadamente a la altura de los ojos, para una observación más precisa y más cómoda para el visitante. Este principio de exposición se aplicó de manera sistemática en las reconstituciones parciales. Pero hay también reconstituciones completas como la puerta del mercado de Mileto (120 A. C.) de casi diecisiete metros de altura, que ha sido restaurada a partir de numerosos fragmentos originales completados por bloques de mármol y piedras artificiales. Otro ejemplo más, ubicado en la sala central, es el flanco oeste del altar de Pérgamo (180-160 A. C.) con su gran escalera y el friso de los dioses y titanes (figura 29). El museo ofrece a los visitantes una oportunidad casi inigualable de estudiar las estructuras, proporciones y elementos decorativos de los monumentos antiguos, sagrados o profanos, y de hacerse una idea de sus dimensiones originales. Los materiales informativos originales (cuadros, textos, ilustraciones, secciones, planos y representaciones a escala de ciudades como Pérgamo y Mileto) ayudan al visitante a comprender los principios de la arquitectura antigua. Así presentada, la arquitectura antigua, por diferente que parezca de la arquitectura moderna, se torna inmediatamente inteligible para el visitante, ya familiarizado por lo demás con las múltiples variaciones arquitectónicas y ornamentales inspiradas en modelos antiguos que marcaron la arquitectura europea a partir del Renacimiento.

Al inaugurarse el museo en 1930, dos estrechos corredores que llevaban a las alas laterales del edificio eran el único medio de acceso a las exposiciones. Pero desde 1982, de acuerdo con el plano original, los visitantes acceden al museo a través del gran patio renovado que da a una nueva sala de entrada y a los dos vestíbulos de la sala central en los que se encuentra el altar de Pérgamo. La remodelación se imponía no sólo con el fin de proporcionar espacio suficiente para los servicios indispensables de un museo moderno sino también para establecer un punto de recepción del visitante y disponer dos salas de conferencias destinadas a presentar exposiciones temporales y permanentes. Las nuevas exhibiciones en los dos vestíbulos tienen asimismo por objeto servir de presentación general: ejemplos destacados de la arquitectura griega arcaica y antigua van acompañados de paneles informativos con fotografías, dibujos y textos que exponen los resultados de las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo desde 1875 por los museos de Berlín en Olimpia, Samos, Pérgamo y otras ciudades griegas del Asia Menor. Así se introduce al visitante no sólo a la historia de las excavaciones, sino también a la historia de las ciudades de la antigüedad.



29
PERGAMONMUSEUM, sala central.
Reconstrucción del ala oeste del altar de Zeus y Palas Atenea en Pérgamo.

Sin embargo, la arquitectura sólo forma una parte de la sección grecorromana, cuya superficie total se aproxima a los seis mil metros cuadrados. En la planta baja del ala norte se encuentran las salas destinadas a la escultura antigua, inauguradas en 1983. Fueron necesarios casi dos años para efectuar los indispensables trabajos de reestructuración de las salas: los pisos se revistieron con piedra natural, gran número de esculturas se colocaron en bases de piedra arenisca cuya parte superior es a menudo desmontable, de modo que las obras se pueden desplazar para eventuales exposiciones temporales. Desde el punto de vista organizativo y conceptual,



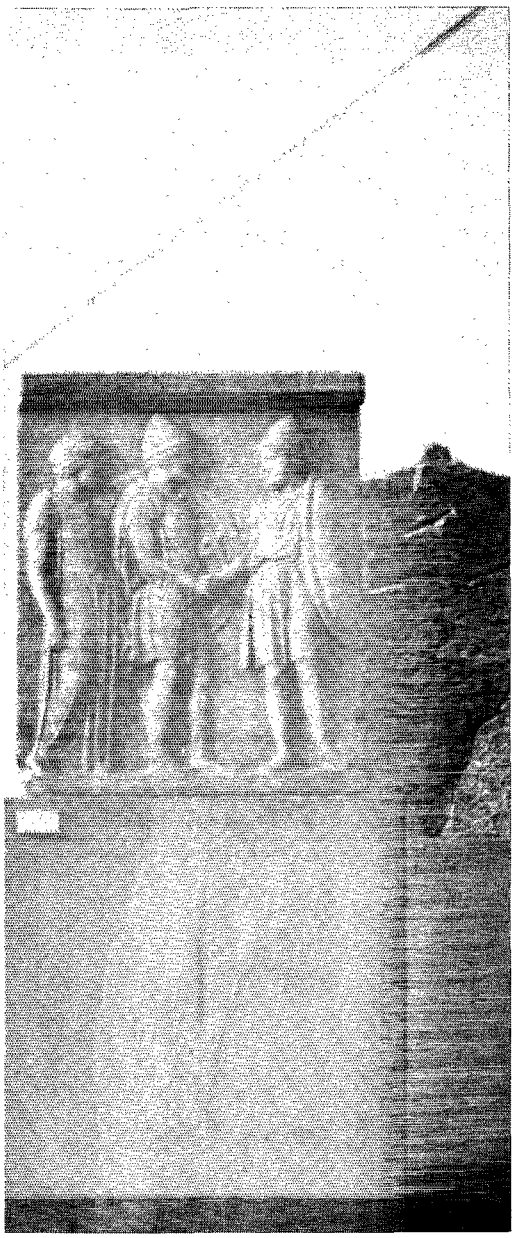
la renovación se basó en el principio de que la escultura, en tanto que forma artística privilegiada de la antigüedad, es la que mejor ilustra la evolución y la originalidad del arte griego. La representación realista del cuerpo humano iniciada por los griegos se convirtió en un rasgo esencial del desarrollo artístico europeo y, hasta cierto punto, del mundo entero. A pesar de la presencia de tendencias artísticas diversas e incluso conflictivas, la tradición griega sigue viva en el arte del siglo XX y es todavía hoy una vía abierta a una época de la historia que será siempre considerada un modelo de inteligibilidad.

El contexto social y cultural del visitante contemporáneo se tomó naturalmente en cuenta de manera particular. Se dio por sentado que los individuos están hoy en día menos familiarizados con la antigüedad grecorromana, ya que los centros educativos tradicionales se orientan menos que en el pasado a la enseñanza de la cultura clásica. Por este motivo, el museo de antigüedades se ve hoy investido de una nueva función educativa, con nuevas posibilidades de acción y confrontado a un público joven cuya curiosidad debe satisfacer.

La nueva sección de escultura antigua traza casi mil años de la historia del arte centrada en el tema del descubrimiento y la evolución de la representación del cuerpo humano, desde las primeras figuras del periodo arcaico (siglos VII-VI A.C.) hasta el bajo imperio romano (siglo IV D.C.). Esta larga secuencia está claramente estructurada en conjuntos que corresponden a los periodos más importantes de la historia y del arte de la antigüedad. Dentro de cada conjunto se da menos importancia a la sucesión cronológica de las diversas obras (atribuidas a un siglo determinado mediante la aplicación de las modernas técnicas de fechado de la arqueología clásica) que a despertar el interés del visitante revelando los aspectos característicos de una época.

Otra ventaja de las nuevas salas es la luminosidad, que contribuye a resaltar el valor plástico de las esculturas. La disposición asimétrica e informal de las obras hace que se destaque la reserva característica de la escultura arcaica o el movimiento que distingue al periodo helénico.

La exposición se abre con las primeras grandes obras del siglo VI A.C., luego de una rápida revisión de los balbuceos del siglo VIII. En la primera sala dominan los kouros arcaicos seguidos en la segunda por una fascinante representación de kores, maravillosas figuras de jóvenes mujeres y divinidades. La antigua práctica de

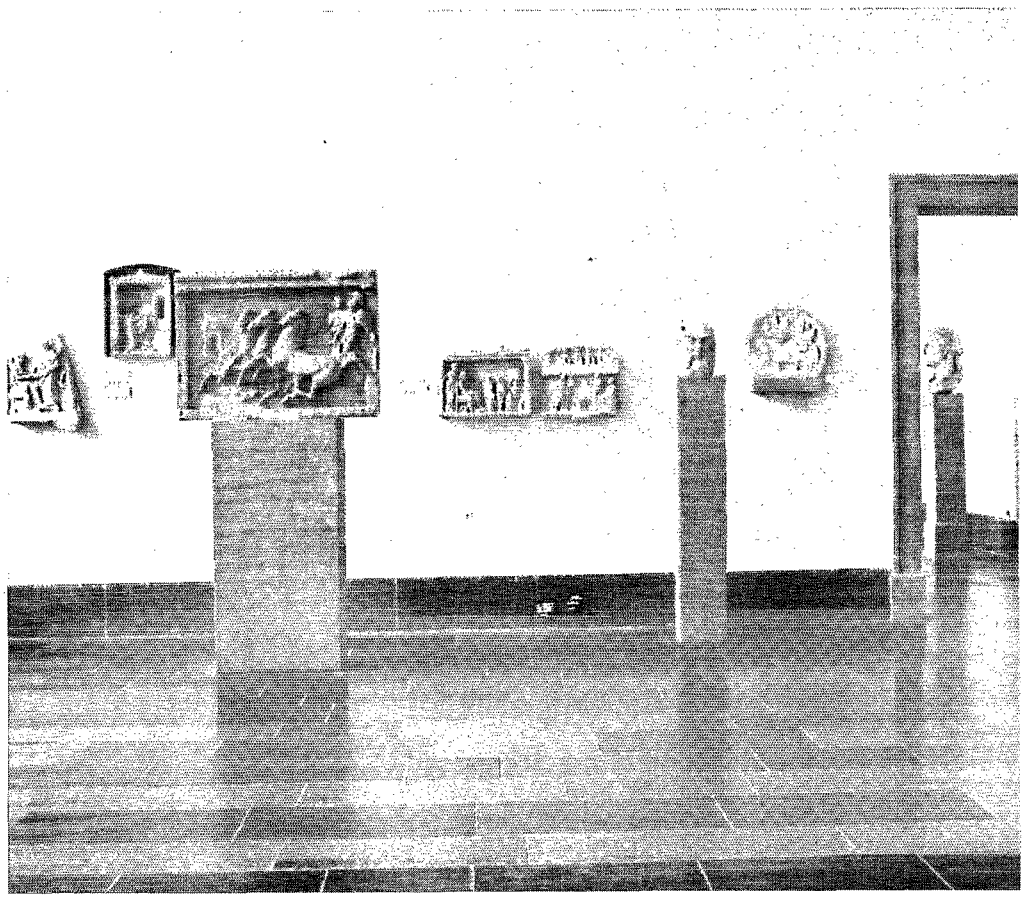


30
Sala n.º 3 de la colección escultórica: relieves funerarios griegos.

reagrupar las piezas según las diferentes escuelas y concepciones del arte arcaico ha dado paso a una articulación temática: la función de las escultura (funeraria, sagrada o profana) se pone en evidencia, así como también la gran diversidad de las expresiones del arte arcaico ilustrada por pequeñas obras escultóricas.

Los periodos clásico y postclásico (siglos V y IV A.C.), en los cuales la representación de la figura humana experimenta una evolución que corresponde a la edad de oro y a la decadencia de las ciudades-estado griegas, se han organizado también en líneas temáticas que introducen cierto orden en el conjunto de las estatuas, cabezas, frisos y bajorrelieves funerarios y sagrados. Una primera serie de salas, por ejemplo, está dedicada a los relieves funerarios (figura 30). Si bien se puede seguir su evolución desde las obras arcaicas que los prefiguran hasta los bajorrelieves (ya casi altorrelieves) representativos del siglo IV antes de nuestra era, el tema que vertebra la representación es el de los ritos funerarios y el culto de los muertos. En el centro, se han yuxtapuesto diversos tipos de relieves que reconstituyen la disposición original de una tumba familiar en la necrópolis de Atenas. El visitante puede así comprender el vínculo que existía entre los diversos tipos de esculturas y los diferentes sectores sociales de la antigua Grecia.

En algunos casos las estelas están acompañadas de vasos, terracotas, bronces y *lecythi* (vasos pintados sobre fondo blanco) que se utilizaban en las ceremonias funerarias y cuyo decorado, escenas de la vida cotiodiana y representaciones del más allá, documenta nuestro conocimiento de esos ritos. El visitante dispone de esta manera de varias lecturas diferentes. Más allá de su impacto artístico y estético, cada obra da testimonio del estilo de vida y, de las ideas de la antigüedad, lo que hace innecesaria la abundancia de textos y diagramas explicativos. Por otra parte, la interrelación de las imágenes según la forma en que se ordenan y combinan las obras resulta de por sí elocuente. Por supuesto, un panorama tan completo como éste sólo puede ofrecerse cuando se posee una colección de relieves funerarios tan variada y extensa como la que posee el Pergamonmuseum, que va desde las estelas iónicas con una sola figura a los bajorrelieves de grupos donde se representa al muerto rodeado por los miembros de su familia hundidos en la aflicción o conteniendo su dolor, pasando por altorrelieves suntuosos y otras variantes del género. Ciertamente, la mayor parte de los conjuntos arquitectónicos y



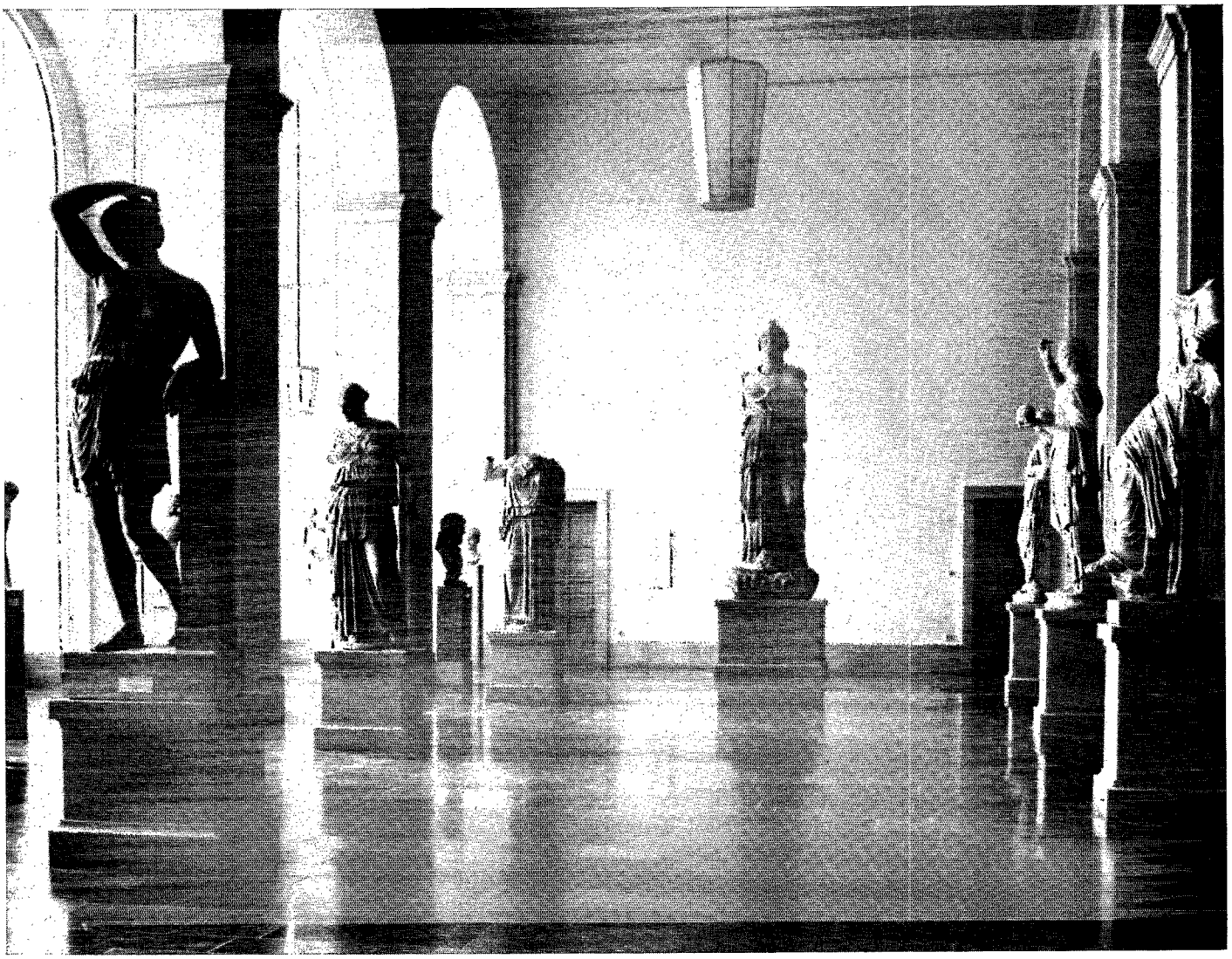
31
Sala n.º 4 de la colección escultórica: exvotos griegos.

los pequeños templos que estas estelas decoraban no han llegado hasta nosotros, pero las pinturas de los vasos de la época permiten reconstituirlos. Los exvotos, que forman una muestra aparte, están representados en toda su diversidad, desde la noble estatuaria ática hasta las obras menores salidas de las manos de los artesanos (figura 31).

La colección de copias romanas de obras maestras de grandes artistas griegos forma también un conjunto de gran envergadura (figuras 32, 33 y 34). Estas esculturas no se presentan desde luego como ejemplos del gusto romano de la época, sino más bien, en la mayoría de los casos, como substitutos de obras maestras cuyos originales se han perdido. Desde el punto de vista de la restauración, este principio se tradujo (y se traduce todavía) en la eliminación de todos los agregados ulteriores que no aportan ningún elemento significativo respecto del original griego sino que más bien introducirían cierta confusión. Sin embargo, los agregados correspondientes al gusto de los dos últimos siglos se reunirán en otro sector de la colección de antigüedades de Berlín. En el Berliner Alten Museum, por ejemplo, la rotonda construida por Carl Friedrich Schinkel e inaugurada en 1830 fue concebida en un principio como una suerte de panteón, pero sólo en 1980 recuperó las antiguas estatuas de dioses que la decoraban inicialmente. Dispuestas según la ordenación original de Schinkel, y en total coincidencia con el gusto de la época, conservan íntegramente los agregados de la restauración.

Las salas siguientes están dedicadas al arte helenístico del siglo III A.C. hasta el siglo I A.C. Varias esculturas de gran tamaño reflejan las nuevas tendencias estilísticas y las nuevas formas de expresión utilizadas para representar el cuerpo humano en la corte de los diadocos. Se ponen así de relieve los temas que caracterizan la época: el culto de la personalidad, por ejemplo, aparece en el grupo de Prometeo (Pérgamo) donde el escultor ha dado a Heracles los rasgos del soberano, lo que revela además un cierto gusto por la alegoría, frecuente en este periodo. En la escultura helenística es también frecuente encontrar el reflejo de los problemas sociales de la época y tampoco faltan las representaciones de la pobreza y de la explotación del pueblo.

La última sala de la planta baja está dedicada al arte romano y va desde los retratos oficiales a las expresiones de carácter popular. Está ilustrada por las piezas seleccionadas entre las que integran la ingente colección conservada en los depósitos de Berlín (figuras 35 y 36). A diferencia de la exposición de escultura griega, la exhibición de las estatuas romanas en toga y corza está basada en principios estéticos muy en la línea de la función decorativa que cumplían en la Roma antigua. De manera general, esta parte de la exposición está vertebrada por el desarrollo de la historia cultural. Aunque no pretende reflejar la enorme diversidad de la producción artística romana ni las estructuras del imperio, se hacen claras referencias articuladas por indicaciones temáticas: los dioses romanos más impor-





tantes están representados por estatuillas de bronce, la vida cotidiana está ilustrada por lámparas y recipientes de bronce, arcilla o cristal, y el ejército, los juegos públicos, los gladiadores y el teatro aparecen sobre todo en los bajorrelieves. La sección dedicada al arte funerario exhibe una colección de sarcófagos, urnas y bajorrelieves. Una razón de peso para insistir en la orientación histórica de esta sección es la acuciante falta de espacio: en el piso superior, el arte romano está ilustrado únicamente por retratos. La exposición de las nuevas salas de la planta superior (en la misma ala) pretende complementar la colección escultórica y presentar a la vez otros aspectos de la cultura grecorromana. Como ya se ha dicho, el arte romano está representado por unos treinta retratos de gran valor reunidos en una sala aparte. Este conjunto de bustos de emperadores, funcionarios y simples ciudadanos sirve de introducción al arte del retrato romano, género artístico característico de la época. Pero la muestra escultórica se amplía con una selección de

32
Vista parcial de la sala n.º 6: copias romanas de originales griegos. En el centro, a la izquierda, un torso de Diónisos.

33
Sala n.º 6 de la colección escultórica: copias romanas de originales griegos. En el centro, una copia de la *Athena Parthenos* de Atenas realizada en el Pergamonmuseum.



34
Vista parcial de la sala n.º 6: copias romanas de originales griegos. En el centro, el *Doríforo* de Policleto.

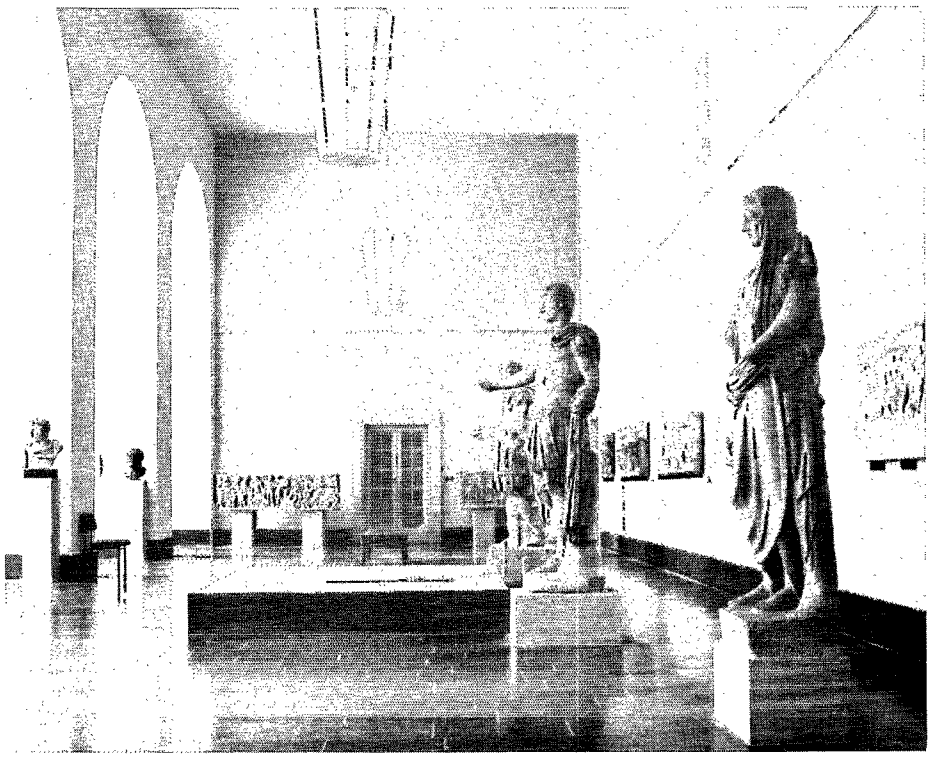
bronces y sobre todo de terracotas de los siglos X al VII A.C., que pueden considerarse como precursoras de las obras monumentales posteriores.

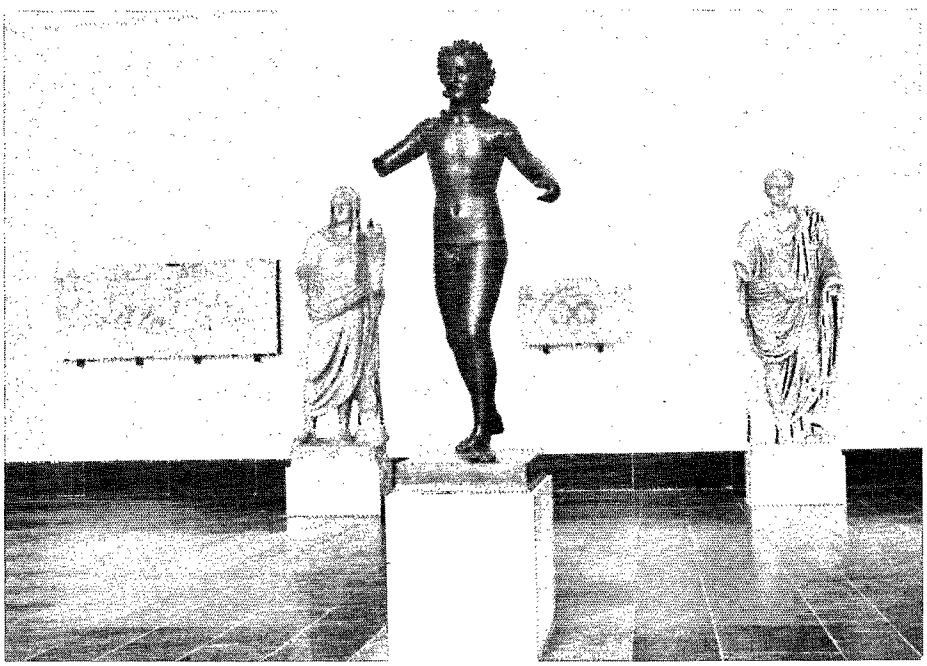
Varias salas del primer piso están consagradas a otras formas de expresión distintas de la escultura. Una amplia gama de estatuillas de terracota procedentes de Grecia, el Asia Menor y el sur de Italia permite al visitante seguir el hilo conductor de su evolución desde el siglo VII hasta el siglo I A.C. y distinguir las características de los diferentes estilos y los distintos centros de producción. Otra de las salas está dedicada a la cerámica griega de los siglos VI, V y IV A.C. Durante este periodo, la forma y el diseño de los vasos alcanzó un alto grado de perfección artística, especialmente en Atenas, y su decoración constituye una excelente iniciación a la vida cotidiana, la religión, la mitología, el deporte y el teatro de la antigüedad. La preocupación por mostrar por un lado la calidad artística de la obra en sí y por otra lo que ella traduce de la cultura de la época se refleja en la distribución y agrupación de las piezas.

Otras salas están dedicadas a los bronces griegos y al arte etrusco. Pero a pesar de sus dimensiones, la superficie de exposición del Pergamonmuseum de Berlín no basta para mostrar como sería deseable todo el contexto cultural del arte griego y romano. Por ejemplo, las colecciones que representan las civilizaciones mediterráneas primitivas no pueden todavía exponerse de manera permanente y sólo se retiran de los depósitos cuando se organizan exposiciones temporales. Por esta razón se estudia la posibilidad se presentar un panorama integrado del patrimonio de las Cícladas, Micenas, Anatolia, Chipre y el Asia Menor que permita mostrar sincrónicamente de qué manera sus expresiones culturales son interdependientes. ■

[*Traducido del alemán*]

35
Sala de arte romano: estatuas, bajorrelieves y mosaicos.





36
Sala de arte romano: el denominado *Joven de Xantia.*

Las distintas tendencias en la presentación del arte egipcio y el proyecto de un nuevo museo para la Colección Estatal de Arte Egipcio de Munich

Eberhard Michael Wimmer

Nació en Munich, en 1931. Entre 1973 y 1981 realizó estudios de ingeniería civil y arquitectura en la Universidad Técnica de Munich. En 1982 obtuvo su diploma de arquitectura. Ese mismo año proyectó un nuevo museo para la Colección Estatal de Arte Egipcio [Staatliche Sammlung Aegyptischer Kunst] de Munich. Ejerce su profesión de arquitecto en Munich. En 1984 obtuvo el Premio Shreve de diseño arquitectónico, Universidad Cornell. Es director de *Trans Verse*, boletín publicado por jóvenes arquitectos. Es autor de una investigación arquitectónica de la historia de la catedral de Freising en Baviera.

Una pieza de museo adquiere su real significado a través de un proceso que envuelve la aprehensión visual y mental, el reconocimiento repetido, las interpretaciones y comparaciones, y el criterio subjetivo con que la observamos y le damos un valor. Cada una tiene su propia significación y la tarea del museo consiste en ponerla de manifiesto en toda su complejidad. Lo menos que puede hacerse es situarla entonces en su contexto histórico, pero además es necesario organizar el edificio del museo de manera que garantice la seguridad de los objetos y su máxima expresividad. En cuanto a la conservación, es un imperativo absoluto cuando se trata de restos del pasado y constituye la razón de ser de todo museo moderno.

La presentación museológica plantea un problema pedagógico fundamental relacionado con el riesgo de que los visitantes, en lugar de adoptar una actitud crítica o interpretativa, tiendan a dejarse impresionar ante todo por la importancia del objeto o su atractivo visual, lo cual puede ser suficiente si lo que se busca es simplemente el placer que puede deparar la mera visión de la pieza, sin ir más allá para intentar comprender su complejidad y su valor. Pero los museos quieren también llamar la atención del público sobre los factores económicos, históricos, religiosos, políticos, sociales o incluso técnicos que infunden nueva vida al objeto y lo convierten en algo más que una refinada pieza artística. Incluso es éste el punto de partida de toda su acción educativa, que busca mostrar cómo un objeto se inscribe en la continuidad vital de la actividad humana para darle así su máxima inteligibilidad.

Con este fin, todo lo que forma parte de la experiencia humana puede utilizarse como auxiliar didáctico. La belleza visual sólo apela a uno de los sentidos, pero un verdadero contacto entre el hombre y el objeto exige la intervención de todos los sentidos. Por lo demás, el contenido temático del museo dictará la forma de exposición más adecuada entre los múltiples sistemas de presentación posibles.

Además de ofrecer al visitante la información científica especializada sobre los objetos que se exhiben, el museo tiene la responsabilidad de vencer la desconfianza y la ignorancia respecto de las ideas humanistas, misión que está lejos de evocar la imagen polvorienta y decadente que suele asociarse a estas instituciones. Todo lo que un museo conserva ha formado alguna vez parte de la vida cotidiana, lo cual lo convierte en el depositario de una clave para comprender mejor nuestras propias vidas y relativizar las grandes preocupaciones de nuestro tiempo.

El edificio del museo, que puede contribuir a estimular los sentidos, debería ser a la vez una manifestación de la finalidad de la institución y un valioso instrumento de la vida asociativa.

En recientes reorganizaciones de las colecciones se han realizado algunos importantes adelantos en el campo del análisis de los materiales, la restauración, la conservación y la presentación de los objetos.

En este artículo, en el que intentamos describir de manera general la evolución verificada en los últimos años en la presentación del arte egipcio, deberemos ante todo hacer algunos distingos entre diferentes aspectos de la climatización, la iluminación, la exhibición y la disposición de los objetos.

La climatización

En el área de exposición, las condiciones atmosféricas de la zona próxima a los objetos exhibidos deben ser por lo menos estables. El problema es más fácil de resolver cuando se trata de esculturas de piedra aisladas. Sin embargo, en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York por ejemplo, se está estudiando la posibilidad de climatizar también los relieves de la colección de arte egipcio. En el Mu-

seo Británico de Londres, cuando en 1981 se rediseñó la sala principal de la galería de esculturas se mantuvo el sistema de calefacción en el piso, pero en las galerías del nivel inferior se construyó, conjuntamente con los conductos de aireación de las claraboyas, una red de circulación de aire que caldea, enfría y ventila.

De todas maneras, los textiles y los objetos de metal, madera y marfil pueden presentar dificultades. De ser posible, hay que medir la temperatura y la humedad del lugar donde fue hallado el objeto y compararlas con las de su nuevo emplazamiento, que deberán ajustarse en consecuencia. En el caso de este tipo de objetos muy pronto los especialistas optaron por la climatización de las vitrinas, porque es raro que se consiga dar a los objetos la protección ambiental adecuada cuando se pretende controlar al mismo tiempo las condiciones atmosféricas de toda la sala.

En Madrid, por ejemplo, en el Museo Arqueológico Nacional, el clima relativamente seco resulta ideal para las obras de arte y los periodos húmedos coinciden generalmente con las estaciones frías. El exceso de humedad se reduce con la calefacción y la insuficiencia se compensa con humectadores regulados a niveles medios, de 50 a 60%. (En los climas húmedos, por su parte, hay que velar por que la humedad relativa no sea superior al 70%.) La temperatura de todas las salas del Museo Arqueológico es relativamente baja, ya que nunca excede los 24 °C. Para mantener un equilibrio entre humedad y temperatura se están ensayando diversos reguladores y en ciertas salas debe instalarse un sistema especial de aire acondicionado, aunque en la fase actual de los trabajos, iniciados en 1979, dichas salas sigan usándose todavía como cocheras y depósitos.

Evidentemente, el aire contaminado de los países industrializados penetra en los edificios de los museos. Además, el aliento, la transpiración y la temperatura corporal del personal del museo y de los visitantes repercute en la composición química del aire y en las condiciones termohigrométricas. Entre otros problemas, todo ello puede provocar modificaciones del color, el pigmento y la pátina de las superficies y el aumento de las resquebrajaduras en los barnices.

Para evitar la contaminación del aire suelen instalarse filtros de carbón de leña activado en la base hueca de las vitrinas. Para controlar la humedad se utiliza una substancia amortiguadora, el gel de sílice. En las vitrinas herméticamente cerradas y a prueba de polvo, puede evitarse la consiguiente proliferación de microorganismos mediante una ventilación constante acompañada del filtrado del gas de la vitrina, o bien reemplazando periódicamente ese mismo gas protector.

En la Colección Egipcia de Milán, cuyo edificio fue transformado en 1975, las vitrinas en que se exponen los sarcófagos se llenan con un gas inerte ligeramente humedecido que los protege de la oxidación, los parásitos y la mayoría de los microorganismos. Los gases más utilizados con este fin son el helio, el argón y el nitrógeno, cuya temperatura en el interior de las vitrinas debe mantenerse entre los cinco y los diez grados. Sin embargo, los objetos cuya conservación requiere una climatización particular deben ser observados cuidadosamente cuando se utiliza un gas inerte, ya que, si bien la ausencia de oxígeno impide la decoloración de algunos tonos, en otros casos acelera el proceso que se pretende evitar.

La Colección Estatal de Arte Egipcio de Munich comenzó en 1972 a exponer sus bajorrelieves y sarcófagos protegidos por grandes paneles de vidrio sin marco en un medio semiacondicionado y relativamente purificado. La climatización completa habría sido más conveniente, sobre todo si se considera que el número de visitantes no cesa de aumentar. Desde fines de 1983 se utilizan en Munich de manera experimental vitrinas independientes con sistemas de microclimatización alimentadas por unidades móviles.

En la primera fase de la transformación de su galería egipcia, terminada en 1976, el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York había adoptado un criterio de presentación análogo: objetos de diversa índole se exponían en grandes vitrinas sin juntas y tan altas como la misma sala, mantenidas bajo alta presión y con un control individual de la humedad, la temperatura y el polvo. Si bien esta eliminación de barreras resultó muy eficaz, el costo técnico del sistema era tan grande que en las fases subsiguientes, que duraron hasta 1983, hubo que volver a instalar vitrinas herméticas. En efecto, estas amplias vitrinas no servían para disponer al mismo tiempo los bronces y los textiles, ya que los niveles de humedad relativa exigidos eran incompatibles, 30% para unos y 60% para otros, sin olvidar que además el flujo del aire a través de los orificios de salida de los acondicionadores debía ser especialmente regulado en función de los textiles y las fibras.[1]

1. Véase el artículo de Christine Lilyquist "La instalación de la colección egipcia en el Museo Metropolitano de Arte", *Museum*, n.º 142, 1984 y el artículo de Bill Barrette "Las galerías egipcias del Museo Metropolitano de Arte", *Museum*, n.º 142, 1984.

Iluminación

Es fundamental mantener el aire extremadamente puro, ya que la actividad fotoquímica de la luz puede provocar deterioros en muy poco tiempo, sobre todo si las fibras textiles naturales se ponen en contacto con un aire que contiene sulfatos. Dado que el hierro tiene un efecto catalítico, conviene evitar la utilización de alfileres y otros elementos similares. La luz ejerce también un efecto corrosivo en los metales cuando el aire que los rodea contiene sulfatos.

Según sea la longitud de las ondas luminosas, el deterioro debido a la luz es mayor en fibras vegetales y celulósicas como el lino, el algodón, el papel o el cáñamo, que en las fibras animales con excepción de la seda. La luz altera el color y la resistencia de las fibras, efecto que se acentúa cuando la atmósfera es húmeda o demasiado cálida. Los componentes de la luz del día que provocan este deterioro son sumamente activos, en particular los rayos ultravioletas. Estos riesgos pueden evitarse utilizando luz artificial, ya que la luz producida por las lámparas halógenas de cuarzo y las lámparas fluorescentes contiene menos rayos ultravioletas que la luz natural. La cantidad de radiaciones presentes en la luz de los reflectores de vidrio prensado y de las lámparas de tungsteno es aún menor y prácticamente nula en el caso de las lámparas de vapor de sodio a alta presión, cuya luz indirecta de tono amarillento las hace particularmente aptas para la iluminación de las reservas.

En términos generales, los medios para evitar el deterioro de los objetos expuestos son los siguientes: la eliminación de la radiación ultravioleta con un revestimiento absorbente, un vidrio o una pantalla de protección en las ventanas o filtros frente a las lámparas; la reducción de la cantidad de lux por metro cuadrado o el ocultamiento por medio de cortinas o visillos acompañado del estricto control de la luz artificial; la reducción del tiempo de exposición bajo la luz (calculado en cantidad de lux por hora), oscureciendo la galería cuando no haya visitantes, iluminando brevemente los objetos sensibles y siempre que las condiciones sean ideales, o simplemente no exhibiendo ciertas piezas particularmente delicadas.

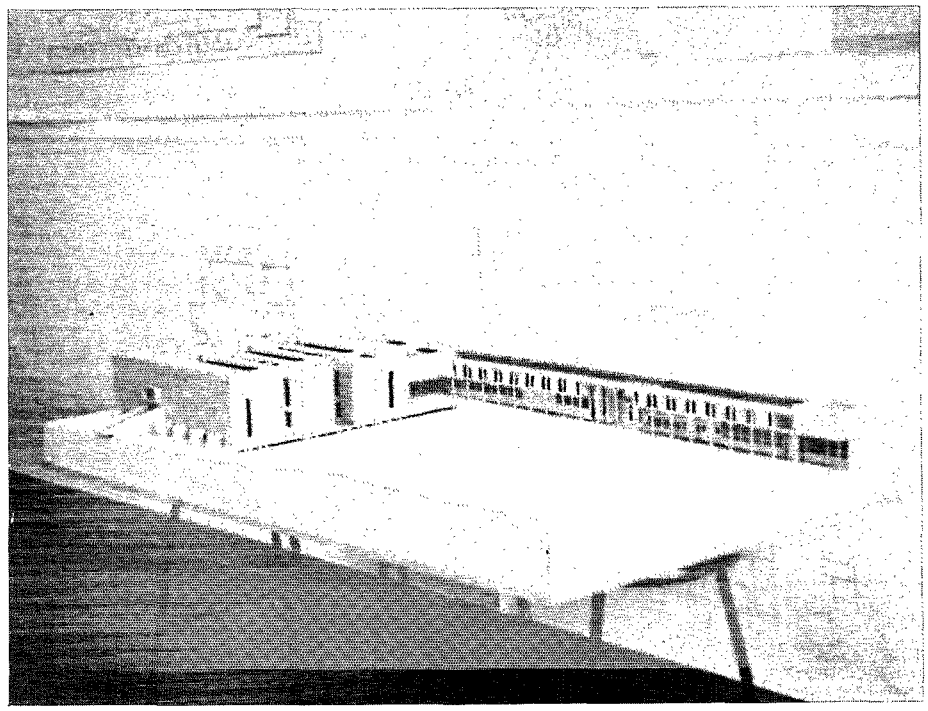
En Madrid, por ejemplo, en 1975 el Museo Arqueológico redujo la cantidad de luz solar que entra por las ventanas que dan al este a sólo 25 % de su luminosidad habitual colocándolas a mayor altura y equipándolas con un vidrio antisolar gris y cortinas difusoras. La iluminación artificial proviene de reflectores parabólicos y lámparas fluorescentes. En las cubiertas iluminadas de las vitrinas se instalaron pantallas parabólicas que dirigen la luz con eficacia, así como lámparas parabólicas con filtros de plexiglás que impiden la descomposición fotoquímica de los colores. Se procuró sobre todo que la iluminación no distorsionara los contornos ni los colores de los objetos expuestos. La proporción de la luz concentrada en las vitrinas y los objetos individuales respecto de la iluminación difusa de la sala es aproximadamente de tres a uno. De esta manera se evita la sobreimpresión de sombras, se subraya la importancia relativa de los objetos exhibidos y se logra una armonía visual, por no mencionar sino algunas de las ventajas del sistema.

En las grandes vitrinas del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, la iluminación difusa cae sobre los objetos a través de placas de vidrio pulido o graneado colocadas en lo alto. La iluminación intensa se realiza desde la base de los objetos por medio de reflectores disimulados en el zócalo de las vitrinas.

Cabe señalar otra tendencia que puede observarse también en las grandes exposiciones itinerantes de los últimos años y que consiste en dejar la sala a oscuras e iluminar los objetos y las vitrinas como si ellos mismos fueran las fuentes de luz, mientras los verdaderos focos luminosos son apenas visibles. Esta técnica resulta eficaz para añadir temporariamente un interés particular a la presentación de los objetos, aunque en caso de utilizarse en las exposiciones permanentes convendría atenuar el contraste luminoso, ya que exige hábitos de adaptación ocular, tanto del personal como de los visitantes.

Con ocasión de una reciente reorganización, el Museo de Antigüedades Egipcias de Berlín Occidental adoptó una manera bastante peculiar de exponer, que consiste en aislar el objeto no sólo por la iluminación, sino también por una ruptura del orden cronológico y en presentar toda la exposición en dos ambientes totalmente distintos.

Dado que las salas de exposición del British Museum de Londres y de la Staat-



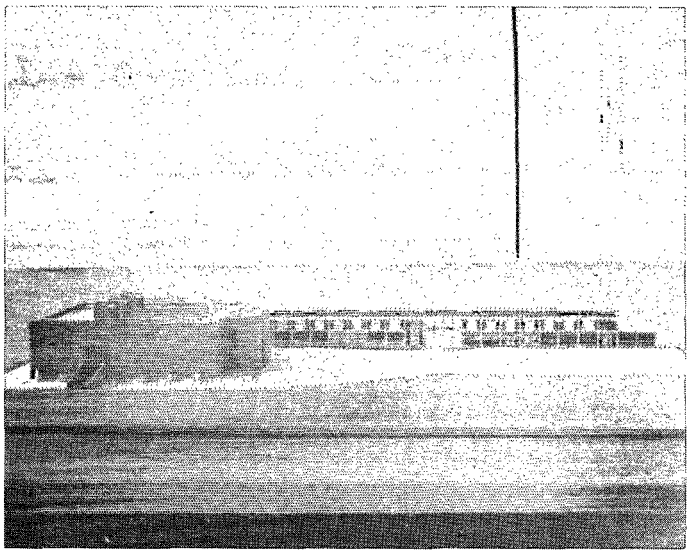
37
La maqueta vista desde el sudeste: fachadas que dan al jardín. A la izquierda el edificio del museo, a la derecha, la administración, el taller de restauración y el instituto.

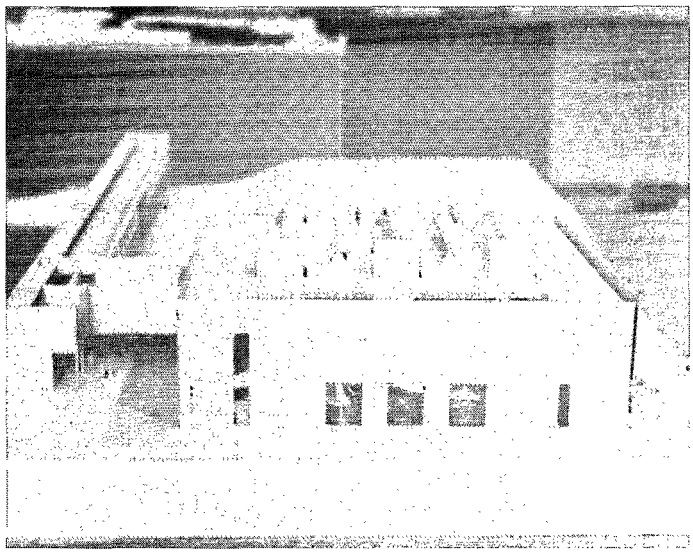
liche Sammlung Aegyptisher Kunst de Munich tienen un interés histórico propio, no es posible seguir allí este criterio de iluminación. Se decidió en cambio combinar ponderadamente la luz natural y la luz artificial de modo que permitiera lograr resultados comparables a los obtenidos en otros museos. En las regiones septentrionales, las variaciones de las condiciones luminosas naturales pueden representar un problema (o una ventaja) particular. Sin embargo, parece razonable que en estas regiones se reduzca de 50 a 75 % la luz que entra por las grandes ventanas laterales. La iluminación cenital, de gran eficacia, puede disminuirse o desviarse por medio de un dispositivo de reflexión.

Los planes de transformación del British Museum incluían originariamente persianas exteriores en las ventanas situadas al oeste en la Galería de Esculturas, cuyas tablillas cóncavas reflejarían la fuerte luz del día en dirección del cielo raso. Además, ciertas esculturas de la sala principal estaban iluminadas con reflectores desde lo alto. En los alféizares de las ventanas se colocaron dispositivos diseño. Éste es el caso cuando en las salas de estudio las vitrinas están colocadas muy cerca unas de otras o los paneles informativos iluminados están mal ubicados.

Diseño y presentación

En materia de presentación, la principal innovación ha sido probablemente la decisión del Museo Metropolitano de Arte de organizar la exposición permanente de todas las piezas de sus reservas. (En realidad, todo el sector de depósito se convir-





38
Maqueta del proyecto (escala 1 : 100) vista desde el sur. Las claraboyas situadas en el frente del edificio del museo permiten iluminar las colecciones de estudio presentadas en el sótano.

39
La maqueta vista desde el lado oeste. Tras la fachada oeste, la sala de entrada con las tres pirámides y los amplios ventanales que aseguran la iluminación natural de las colecciones de estudio.

equipados con tubos fluorescentes y lámparas de tungsteno cuyo objetivo es iluminar los relieves y los paneles explicativos colgados en las paredes. En las nuevas galerías laterales, en cambio, se abrieron claraboyas en lo alto de los muros, que arrojan un rayo de luz vertical sobre las inscripciones y los relieves. Las lámparas fluorescentes y los reflectores de tungsteno iluminan los objetos separados de las paredes.

En 1975 se pusieron en práctica en el Museo de Luxor nuevos principios de exposición, para aprovechar las condiciones climáticas y lumínicas ideales propias del lugar. Así entonces, en el lado este de la sala principal se colocó una serie de esculturas de piedra bajo la luz cenital que cae de una estrecha linterna hasta el nivel de las cabezas, de modo que solamente las esculturas reciben la luz natural. La luz artificial se utilizó también con eficacia para iluminar algunas vitrinas y objetos ubicados en salas iluminadas suficiente aunque débilmente.

Esta técnica de iluminación permite suprimir factores de distracción como los reflejos y los efectos de espejo en las vitrinas, que en general son un problema de tió en espacio de exposición, a tal punto que actualmente se carece de espacio suficiente para el almacenamiento y el trabajo.) Este cambio en la filosofía de la exposición se debe a la consolidación de las existencias generales del museo después de doscientos años de excavaciones y refleja también el deseo de presentar las colecciones de la manera más atractiva posible. En otras palabras, el museo ha querido brindar a los visitantes una imagen más detallada del arte egipcio, de su historia y de su desarrollo cronológico, del régimen del Nilo, el clima del país, etc. En el curso de las tres fases de transformaciones intensas iniciadas en 1972, las colecciones se organizaron por riguroso orden cronológico. Se guardó sin embargo una cierta flexibilidad, ya que parte de las colecciones se exhibieron en salas de estudio y algunas exposiciones temporales se consagraron a temas específicos. Se diseñaron espacios de exhibición de techos rebajados (con las vitrinas de altura humana antes mencionadas) y amplias salas cuidadosamente estudiadas y organizadas. En todas las instalaciones se utilizó piedra caliza en las paredes, madera, vidrio esmerilado y tela en las bases de las

vitrinas y granito rosa en los pisos, donde las zonas cubiertas de moqueta verde dan por momentos la impresión de verdaderos oasis visuales y tactiles. Se contruyó un ala especial para presentar el templo de Dendur: una amplia estructura de vidrio adornada con una fuente, que ofrece un marco atractivo para determinadas celebraciones. No obstante, es mejor no organizar recepciones en las áreas de exposición de los museos.

Para alojar el templo de Taffah, en 1979 se procedió a la trasformación del patio interior de Rijksmuseum van Oudheden de Leiden, cubriéndolo con un techo de vidrio y rodeando las fachadas con un muro pautado de aberturas sencillas.

Son muchas y diversas las maneras de integrar las piezas de estudio al resto de las colecciones: el principio de los itinerarios paralelos que se aplicó en el Museo Cívico Arqueológico de Milán en 1975 resulta de la doble función del museo como lugar de cultura y de estudio y permite la libre circulación de grupos grandes o pequeños según su ritmo particular.

En Londres, la organización de las galerías laterales se basa en una idea análoga, a pesar de haber sido inicialmente concebida como una extensión de la zona de exposición de los objetos pequeños. La atmósfera más íntima de estas salas (por su tamaño e iluminación, y por los materiales y colores que allí se utilizaron) añade una dimensión diferente a la galería principal. Las rampas y escalones que conducen a las dos galerías rompen la monotonía del plano de la galería principal e introducen variaciones en el itinerario de los visitantes. Terminada la reorganización, los objetos se presentan siguiendo un orden cronológico a partir de la entrada y en la forma más libre y abierta posible. Para las bases de las nuevas vitrinas se eligió un cemento de color gris cálido, tratado con chorro de arena, que se asocia bien con la textura de la piedra de York ya existente. Se cambió la pintura excesivamente viva de la sala dedicada al periodo clásico, con objeto de crear una atmósfera más discreta para la colección.

La exposición en el sótano resulta particularmente adecuada para muchos objetos encontrados en las excavaciones, sobre todo para la presentación del arte funerario y del culto de los muertos. Una iluminación muy contrastada, del tipo de la que describiéramos antes (salas relativamente oscuras y objetos intensamente iluminados) refuerza el poder evocador. La cripta de Osiris instalada en el Louvre en 1979 recrea tanto por su forma como por su contenido ese ambiente insólito, mientras que la concepción de las vitrinas del Castello Sforzesco de Milán, aunque sumamente elaborada desde un punto de vista técnico, falsea el sentido de los objetos y su mensaje. En la cripta de Osiris se crean tales asociaciones y tensiones espirituales entre los objetos que la imaginación parece remontar los milenios. Los objetos se exhiben individualmente o en grupos, según su importancia, protegidos por vitrinas totalmente transparentes e iluminadas por reflectores. Las vitrinas sin marcos y herméticamente cerradas, y las campanas de cristal sobre bases de piedra, uno de cuyos primeros ejemplos (1969) puede verse en el Museo Pushkin de Moscú, se utilizan mucho actualmente, porque ofrecen la máxima protección con la mínima obstrucción visual.

La instalación de París, con su poder evocador, constituye un hito en la evolución de los modos de presentar el arte egipcio: el método capitaliza el potencial sensual y asociativo de los objetos que se exponen y su capacidad de suscitar asociaciones de ideas y de estimular los conocimientos.

La eficacia particular de esta técnica de presentación reside en el uso correcto de la evocación respecto del contenido de la exposición, lo cual exige que se utilicen con suma cautela los materiales didácticos que se han de ubicar cerca de los objetos.

La presentación del arte y la cultura del antiguo Egipto ha logrado un nivel tal en lo que respecta a la conservación y al aparato técnico utilizado en exposiciones de por sí complejas que cabe esperar que en los próximos años se llegue a la adopción de normas generales reconocidas por todos. Esta normalización es particularmente deseable respecto de las exigencias mínimas de protección, conservación, restauración e instalación técnica de los objetos. Los principios de presentación, por su parte, deberían poder variar en función del carácter de cada colección, ya que, en última instancia, todos los museos tienen interés en conservar una individualidad fácilmente identificable que les permita servir del mejor modo posible a su vocación y a sus colecciones.

Proyecto de un museo de antigüedades egipcias en Munich

La Colección Estatal de Arte Egipcio de Munich se expone de manera mediocre en un noble edificio, La Residencia Real. Además de su abrupta compartimentación en espacios sin continuidad, el edificio presenta graves inconvenientes que le impiden la climatización de las salas y una iluminación y presentación adecuadas. Falta también un espacio contiguo a los sectores destinados a la exposición, en el que pudiera instalarse un taller de restauración o realizar exposiciones temporales, conferencias y recepciones, o utilizarse como sala de estudio, documentación o despachos para el personal. Estas condiciones poco satisfactorias y el interés cada vez mayor del público, además del número creciente de visitantes y la multiplicación de las actividades del museo, hacen que resulte urgente e indispensable proceder a un reordenamiento de las colecciones.

Este proyecto, que data de 1981, prevé la construcción de un museo dedicado a las antigüedades egipcias en Munich, pero todavía no se ha tomado ninguna decisión definitiva. No me propongo alargarme aquí sobre las ventajas particulares o la belleza del emplazamiento previsto, un parque del siglo XIX, el Finanzgarten, situado al norte de la Residencia Real de Munich, cerca del Englischer Garten, sino que me limitaré a describir el edificio, ciñéndome sobre todo al diseño de las salas de exposición (figuras 37 a 41).

Una de las ideas básicas del proyecto es lograr una explotación más intensiva de la colección. El Instituto de Egiptología de la Universidad se asoció entonces al museo, con el fin de asegurar una interacción óptima entre la investigación, la enseñanza y la actividad museológica. La utilización conjunta de las salas e instalaciones del museo por ambos organismos resulta al mismo tiempo una manera de economizar recursos. El instituto, la administración del museo y el departamento de restauración se hallan en un edificio estrecho y largo entre la calle y el parque, mientras que la sala de conferencias sirve de comunicación con el área de exposición.

El proyecto tiene en cuenta las necesidades en materia de espacio detalladas por el Dr. Dietrich Wildung, director de la Colección Estatal de Arte Egipcio de Munich. También se prevé la exposición permanente, como colección de estudio, de las piezas actualmente en reserva. Las salas de exposición permanente están situadas en el sótano y en la planta baja, mientras que en el piso alto del edificio principal se reserva un espacio dedicado a las exposiciones temporales. El vestíbulo, los depósitos, las salas de conferencias, los despachos del personal, los locales técnicos y otros están dispuestos de tal manera que forman zonas tampón alrededor de

los sectores de exposición, lo cual facilita además la regulación del sistema de acondicionamiento del aire. La altura de la sala se adapta en función de las exposiciones y puede llegar a ser relativamente baja (alrededor de cinco metros). Se reduce así el volumen del edificio, con las ventajas que esto supone para limitar los costos de climatización y de construcción. También se han tenido en cuenta los costos al seleccionar el procedimiento y los materiales utilizados en la construcción: elementos prefabricados para las estructuras de soporte y los cielos rasos, así como para los dobles muros externos, con bloques coloreados de hormigón bruto en la cara externa y piedra caliza o arenisca en la interna. También las paredes interiores serán de arenisca o de piedra caliza. Los pisos serán de baldosas de granito, reservando las maderas para las salas dedicadas a las colecciones de estudio, de modo que el material utilizado se adapte a la naturaleza de los objetos expuestos. La continuidad de la masa estructural, de las superficies murales y de la piedra bruta deberá simbolizar el carácter monumental y la perennidad.

La entrada principal puede cerrarse por medio de una plancha corrediza de piedra. Sobre el lado sur se llega a la entrada principal a través de una rampa y de un pequeño vestíbulo que desempeña las mismas funciones que una pequeña plaza de ciudad: zona de circulación y de descanso, lugar de encuentro y centro de orientación, con quioscos de libros y algunas grandes esculturas y donde los empleados vestidos a la usanza árabe servirán café, dátiles e higos. Las dos rampas que conducen al piso superior permiten visitar dos exposiciones más pequeñas instaladas en la sección de exhibiciones temporales. Las salas del sótano donde se presentan las colecciones de estudio están iluminadas desde arriba por pirámides de vidrio. La fachada oeste está atravesada por amplios ventanales cuya luz se une a la que entra por una hendidura transversal abierta en el techo. Las aberturas, que a manera de arcadas atraviesan en tres puntos la estructura, delimitan al este la entrada principal y se elevan por encima del nivel del cielo raso, hacen que la iluminación tome un carácter más dramático. Las grandes claraboyas cuadradas y triangulares abiertas en el piso superior que dan sobre el sector de las exposiciones temporales pueden cerrarse con rejas y vidrios.

El piso superior, destinado a las exposiciones temporales, está totalmente climatizado (en todo el edificio las instalaciones de acondicionamiento del aire fijadas en el techo corresponden a las estructuras técnicas en el piso) y recibe una iluminación natural ajustable procedente de una estrecha banda de claraboyas, a la que se agrega una iluminación artificial direccional o difusa, alta o lateral. Tres largas aberturas en el piso permiten la iluminación cenital de los niveles inferiores.

Dos grandes ventanales comunican la arcada de la entrada principal con la zona de exposiciones permanentes, débilmente iluminada, donde sólo llega un poco de luz desde el vestíbulo. La luz natural procedente de las aberturas del cielo raso penetra hasta el piso siguiente. Una luz lateral baña desde lo alto las paredes inclinadas, tras las cuales están las rampas que conducen al piso inferior. El nicho que aloja la tumba de Khnumit brilla desde el fondo de la sala, rodeado por un muro iluminado lateralmente. Las esculturas y vitrinas resplandecen como si fueran fuentes de luz. El microclima de las vitrinas, independiente de las condiciones atmosféricas de la sala, se estabiliza gracias a controles regulares y a su conexión con un equipo móvil mezclador de aire. Por medio de instrucciones difundidas por altoparlante, los visitantes son orientados hacia la sala de conferencias en la que se brinda información y se proyectan de manera ininterrumpida películas introductorias. También se ha organizado un sector como taller de dibujo para los niños. Los paneles de información están instalados en puntos estratégicos, de manera que no interfieran con los objetos expuestos. El volumen de información y las superficies a visitar se gradúan según el mayor o menor interés de los visitantes.

Largas rampas con elevados muros verticales conducen al sótano. A medida que se desciende y que las aberturas de lo alto se hacen más estrechas, la intensidad de la luz natural disminuye paulatinamente hasta que el visitante se hunde en la oscuridad casi completa. De esta manera, los ojos tienen tiempo de acostumbrarse a la luz artificial que ilumina la colección principal allí instalada. Las rampas han sido diseñadas de esa manera para que el visitante las sienta como zonas de preparación y transición, que cumplen una función importante antes de dar acceso a la colección de piezas de la tercera dinastía a la época copto-islámica.

La iluminación está dispuesta de tal modo en algunos sectores, que son los objetos expuestos los que parecen iluminar la sala. Las paredes están contruidas en piedra arenisca o bien pintadas con colo-

res oscuros. Como el piso de la planta baja y las rampas, el piso del subsuelo está cubierto de baldosas de granito rojo. Las bases de las vitrinas, relieves y esculturas son de cemento coloreado. El emplazamiento y la iluminación de cada objeto dependen de su importancia y de su significación.

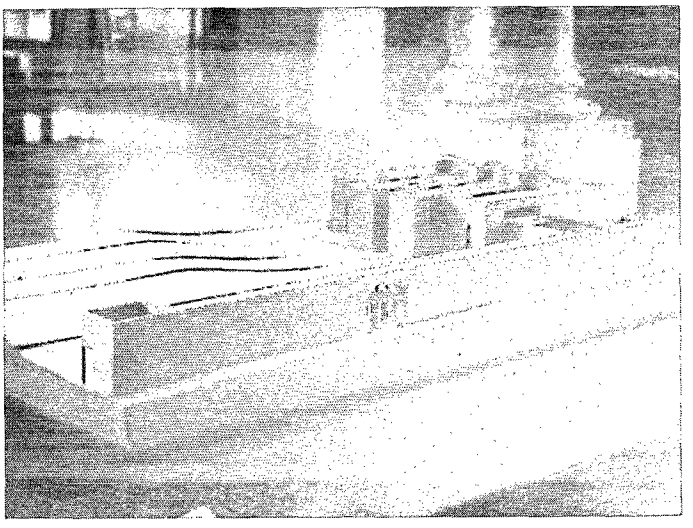
Las piezas de la colección principal, que pertenecen al imperio antiguo, medio y nuevo, así como las de épocas posteriores se exhiben por orden cronológico en un área central. Este tipo de unidad central resulta también ideal para la presentación de las principales piezas de la colección en un mínimo de espacio. Las piezas restantes se exhiben en sectores consagrados a periodos determinados. Es posible entonces admirar los objetos pertenecientes a épocas precisas o bien la colección entera siguiendo el orden cronológico. También se ha reservado espacio para las futuras adquisiciones.

Las colecciones de estudio, abiertas a todos los visitantes, se comunican con los departamentos principales de la misma manera. Sin embargo, se las distingue claramente gracias a su iluminación natural y a una separación espacial formadas por galerías intermedias. Se han previsto también zonas de estudio y lectura, con bibliotecas de referencia. Las salas dedicadas a las colecciones de estudio podrían funcionar tal vez como vitrinas climatizadas de libre acceso, ya que el propósito de las mismas es exponer, en lo posible, la totalidad de los fondos del museo. Algunos sectores de reserva del sótano o la planta baja podrían convertirse en salas de exposición, una vez ultimada la fase de integración. El espacio previsto para una futura expansión en el ángulo sudeste del sótano podría utilizarse asimismo para presentar pequeñas exposiciones temporales o como sala de conferencias, entre otras cosas.

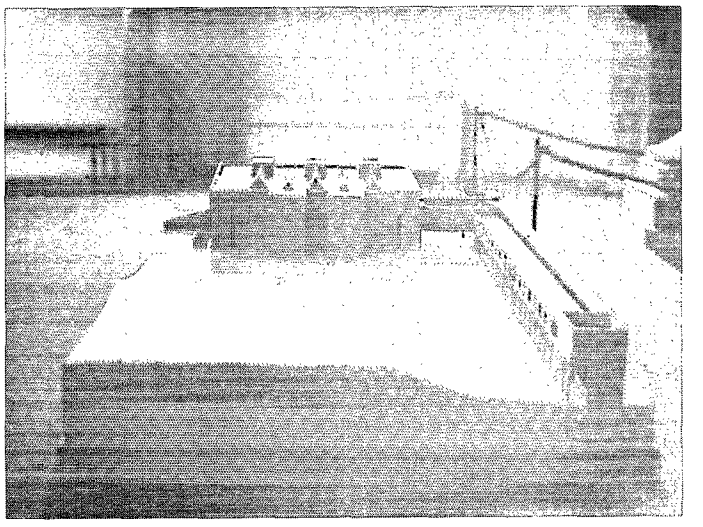
El museo comprende también una sala reservada a la presentación en vitrinas herméticas y sin marco de obras de arte de pequeñas dimensiones dispuestas por orden cronológico. También cabe mencionar las llamadas cámaras mortuorias con cielos rasos inclinados situadas bajo las rampas y las pequeñas salas de exposición de los sarcófagos y del tesoro meroítico.

Este proyecto, fácilmente realizable, muestra los diversos recursos de que dispone un museo para presentar el arte egipcio con toda la sensibilidad que el tema exige. ■

[*Traducido del alemán*]



40
La maqueta vista desde el lado noroeste. Puede apreciarse la fachada que da a la calle, concebida como una barrera de protección contra el ruido del tránsito.



41
La maqueta vista desde el este. A la izquierda, el edificio del museo, con la rampa de entrada del lado sur. A la derecha, el edificio de la administración y del instituto (fachada que da a la calle, lado norte). Bajo este edificio hay un estrecho túnel que permite el paso de vehículos y sobre el que se encuentran los locales de servicio y una sala de conferencias.

Bibliografía

ALMAGRO, A.; CASAL, J. M. "Alumbrado en el Museo Arqueológico Nacional". En *Óptica pura y aplicada*, Madrid, vol. 9, 1976.

The British Museum redesign and reorganization of the Egyptian Sculpture Gallery. Londres, 1981.

Bulletin of the Metropolitan Museum of art. Nueva York, 1975 y 1979.

Egyptian reinstallation phase I until 1976: phase II until 1978. Nueva York, 1976 y 1978. (Fact Sheets of the Metropolitan Museum of Art.)

LILYQUIST, Christine. Comunicación personal al Prof. Dietrich Wildung, Nueva York, 1981.

The Luxor Museum of Ancient Egyptian Art. Luxor, 1978 (catálogo).

PÉREZ DIE, M. Carmen. *Les nouvelles salles d'archéologie égyptienne au Musée Archeologique National de Madrid. Aspects techniques et pédagogiques*. (Conferencia pronunciada en el Congreso de Grenoble.) Comunicación personal al Prof. Dietrich Wildung, Madrid, 1981.

VOLPIANO, Cesare. "Inserimento museografico della collezione egizia del Civico Museo Archeologico di Milano". En *Notizie dal Chiostro del Monastero Maggiore*, Milán, fasc. V-VII, 1970.

——. "Scelte progettuali per gli allestimenti delle Civiche Raccolte Archeologiche e di uno spazio per le attività temporanee nel Castello Sforzesco". En *Notizie dal Chiostro del Monastero Maggiore*, Milán, año II, 1981.

El Palacio de Armas del Kremlin de Moscú

Mijail Petrovitch Tsukanov

Desde 1977, es director de los Museos Nacionales del Kremlin de Moscú. Con anterioridad trabajó durante muchos años en diversas instituciones culturales: fue viceministro de la Cultura de la República Socialista Soviética de Kazakstán y luego vicedirector de la administración central de los establecimientos culturales y educativos del Ministerio de Cultura de la Unión Soviética. Dirigió los trabajos de reordenamiento de las salas de exposición del Palacio de Armas. Es miembro del ICOM y del Comité Internacional del ICOM para la Seguridad en los Museos.

El 25 de abril de 1986 se inauguró oficialmente una nueva presentación de las colecciones permanentes del mundialmente famoso Palacio de Armas del Kremlin de Moscú, que es el museo de artes decorativas y aplicadas más antiguo y de mayores dimensiones de la Unión Soviética.[1] Pese al breve tiempo transcurrido desde entonces,[2] la exposición ha tenido una gran acogida por parte de los especialistas, los artistas, los diseñadores, la comunidad científica y el gran público, y no cesa de aumentar el interés que despierta. Pero hasta llegar aquí hubo que recorrer un largo y difícil camino jalonado de investigaciones, experimentos y búsquedas de cuanto mejor tenían que ofrecer los museos nacionales y extranjeros.

El reordenamiento de la exposición se imponía como una exigencia de la época actual, en los que los museos son llamados a cumplir una misión educativa fundamental y a desempeñar un papel cada vez más activo en la formación general de los ciudadanos. La exposición anterior no permitía explotar plenamente las grandes posibilidades que ofrecen las colecciones de los museos del Kremlin. Nos propusimos incorporar a la nueva exposición la experiencia adquirida con la práctica museográfica y procuramos darle un mayor nivel de calidad tanto desde el punto de vista científico y técnico, como estético y emocional. Una feliz coincidencia nos permitió llevar a cabo este ambicioso plan: el edificio del Palacio de Armas, monumento característico de la arquitectura civil de mediados del siglo XIX, debía ser íntegramente restaurado, lo cual acarrearía el cierre del museo por espacio de tres o cuatro años. Después de haber examinado la idea y los planes de la nueva presentación, el Ministerio de Cultura de la URSS aprobó la propuesta de la Direc-

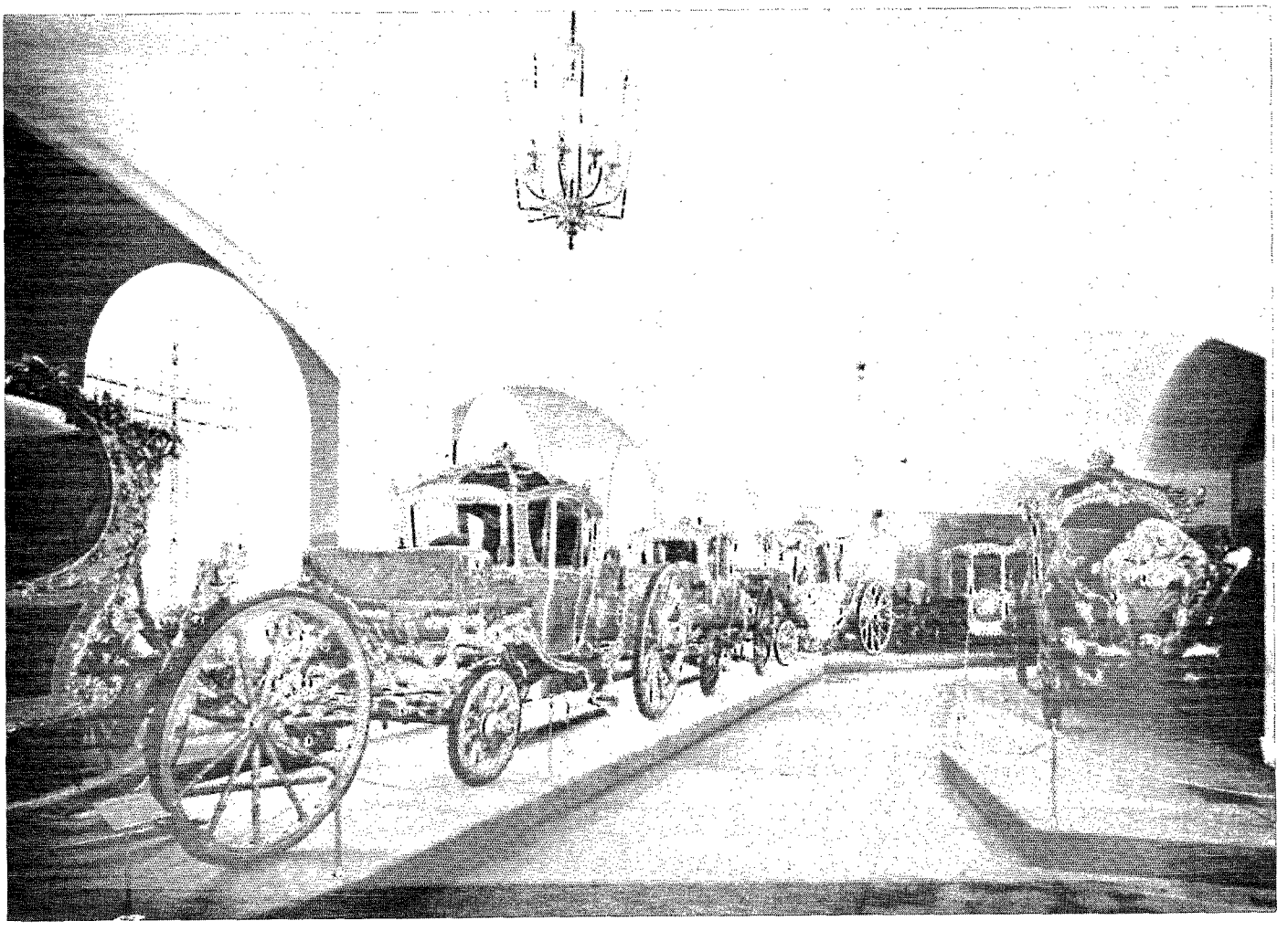
1. La primera mención conocida del Palacio de Armas data del año 1508. Por aquel entonces se fabricaban y guardaban allí, como en otros palacios del Kremlin, armas, armaduras, piezas de orfebrería y obras de arte destinadas a la ornamentación de las iglesias, etc. Al trasladarse la capital de Moscú a San Petesburgo, estas actividades cesaron casi por completo en los palacios del Kremlin, que se convirtieron en depósitos. En diciembre de 1709, poco después de su victoria en la batalla de Poltava, Pedro I ordenó que todas las armas, estandartes y demás trofeos de guerra se confiaran al Palacio de Armas, asignándole así, en cierta manera, una función museológica. En 1727, los palacios del Kremlin se fusionaron con los talleres y el Palacio de Armas. En 1755, A. Argamakov, primer rector de la Universidad de Moscú, que había sido encargado de formular propuestas sobre la finalidad que debía darse a esos palacios, escribió que las coronas, los cetros, la vajilla de oro y plata y las diversas armas podían constituir el fondo de un museo, pero que para ello era necesario construir un edificio especial, ya que un incendio había deteriorado el antiguo. Asimismo era preciso levantar el inventario de todos los objetos y establecer un catálogo en ruso y en lenguas extranjeras. Propuso, además, que el Palacio de Armas y los talleres se abrieran al público un día por semana, es decir, que se convirtieran prácticamente en un museo abierto a todos. En el decreto Sobre las Reglas de Administración y Conservación de las Antigüedades del Palacio de Armas y los Talleres firmado por Alejandro I el 10 de marzo de 1806, se alude a las personas "juramentadas", es decir, los funcionarios encargados de velar por que cuando el público visitara las curiosidades del palacio los objetos expuestos no desaparecieran ni se deterioraran. Así puede decirse que ya por entonces los Talleres y el Palacio de Armas eran considerados un museo.

En 1810 se construyó en el Kremlin un nuevo edificio para el museo según un proyecto del arquitecto I. V. Egotov, que al poco tiempo resultó insuficiente para el creciente número de visitantes. En 1844-1851 se construyó entonces un edificio de mayores dimensiones, suerte de ampliación del Gran Palacio del Kremlin, según planos del arquitecto Konstantin A. Thon.

Poco después de la Revolución de Octubre, el Palacio de Armas recibió numerosas piezas de extraordinaria importancia histórica y artística que se habían conservado durante siglos en las iglesias y monasterios de Rusia. En 1920 se organizó en el palacio una exposición de esmaltes rusos, y en 1924 tuvo lugar la apertura de las colecciones permanentes en el Palacio de Armas, que por entonces se llamaba Museo Central de Artes Decorativas.

2. Este artículo se escribió en julio de 1986.

42
La sala n.º 9 alberga una colección de carruajes de los siglos XVI al XVIII que cuenta entre las mayores del mundo. Los carruajes están expuestos sobre una base de poca altura, sin vitrina. Las sobrias arañas son de los mismos materiales que las de las otras salas, pero llevan, además, láminas de cristal, que les dan cierta semejanza con los antiguos faroles.



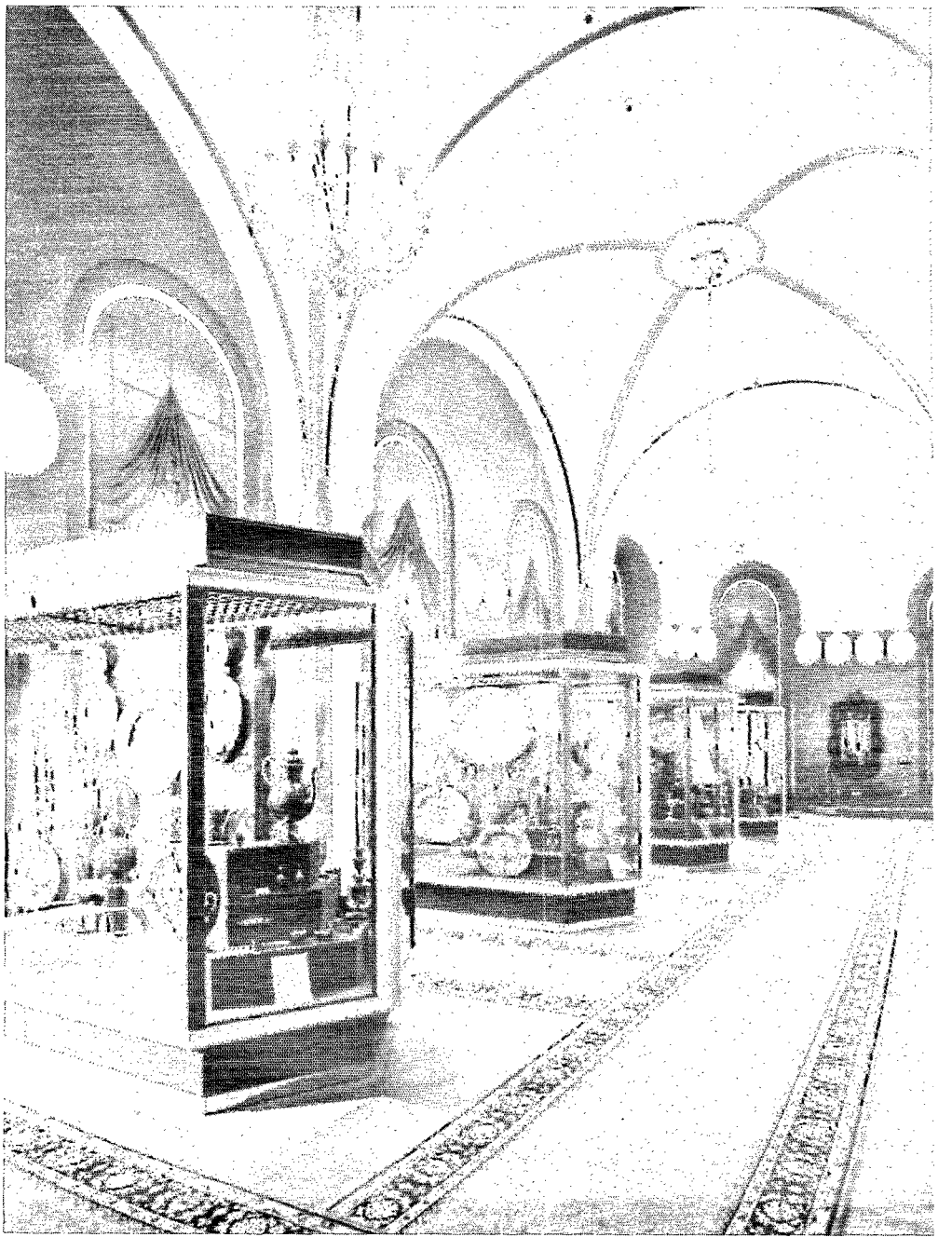
ción de los Museos del Kremlin de renovar totalmente las instalaciones de las salas de exposición y dotarlas de nuevas vitrinas que respondieran a las normas más modernas en la materia.

Así pues, ya en la fase de concepción tuvimos la suerte de poder estudiar y ponderar de manera integral los tres elementos principales de la nueva presentación: el conjunto de las piezas que iban a exponerse, las instalaciones y los volúmenes interiores disponibles. Esta posibilidad es sumamente importante para cualquier museo que esté preparando una nueva presentación, pero la importancia que revestía para nosotros era aún más singular, debido a que el Palacio de Armas es un museo-tesorería muy poco común, cuyas colecciones se han ido constituyendo históricamente a partir de las tesorerías nacionales y los depósitos estatales y son la expresión del peculiar proceso por el que los tesoros artísticos se fueron acumulando en el Kremlin y constituyendo colecciones completas. La formación de las colecciones del Palacio de Armas y de los demás museos del Kremlin está indisociablemente relacionada, como en ningún otro museo, con la historia del propio Kremlin, de la ciudad de Moscú, de la cultura rusa y de la formación y expansión del Estado ruso centralizado.

La mayoría de las obras de la colección del Palacio de Armas fueron realizadas en el propio Kremlin, en sus numerosos talleres artísticos y artesanales (armería, pintura, orfebrería, bordado, etc.), ya que el Kremlin de Moscú fue durante varios siglos no sólo un centro administrativo, político y religioso, sino también el principal centro artístico del Estado ruso. Estos objetos fueron creados por los mejores artistas rusos para satisfacer las necesidades del mismo Kremlin y durante siglos han permanecido en sus iglesias, monasterios y palacios y en la "Sacristía de los Patriarcas". Utilizadas en las ceremonias solemnes, en las recepciones ofrecidas a los embajadores extranjeros y según las necesidades de la corte del gran duque y del zar y de las altas jerarquías del clero, muchos de los objetos que se conservan en el Palacio de Armas guardan relación directa con los principales acontecimientos históricos del país.

Muchos de ellos llegaron al Kremlin en calidad de presentes ofrecidos por los embajadores. Con el paso del tiempo fueron convirtiéndose en colecciones completas, representativas de las artes decorativas y aplicadas de Oriente y de Europa Occidental. Algunas de estas obras son únicas en el mundo, y su valor histórico y artístico es excepcional, pero todas son testimonio elocuente de los múltiples vínculos comerciales, diplomáticos y culturales que existían entre Rusia y los países de Europa Occidental y del Lejano Oriente.

Un aspecto importante de las colecciones es que representan sobre todo una de las artes decorativas mayores: la orfebrería (rusa, europea y oriental). La



gran mayoría de los objetos son de oro, plata o suntuosos tejidos adornados con gran profusión de piedras preciosas. Esta particularidad no podía dejar de influir necesariamente en la organización y presentación artística de la exposición, en la elección de la iluminación de los objetos expuestos e incluso en el carácter de las instalaciones. Además, en el Palacio de Armas se exponen colecciones únicas de armas y armaduras de ceremonia, condecoraciones, tejidos preciosos, bordados y vestiduras seglares y eclesiásticas, así como una singular colección de carrozas y arneses de gala (figura 42).

Las principales secciones del museo fueron determinadas también en función de las colecciones, cuya presentación se concibió siguiendo un criterio histórico, tanto en lo que se refiere a la totalidad de la exposición como a cada una de sus secciones.

Era preciso hallar el medio de poner en evidencia el nexo cronológico y la continuidad de las tradiciones culturales y artísticas, mostrar con claridad el lugar que ocupaban las artes y la cultura rusas dentro de la cultura mundial, sus raíces y tradiciones profundas, la extraordinaria maestría de los armeros, orfebres y pintores rusos y, por último, el papel del Kremlin como principal centro artístico de la nación.

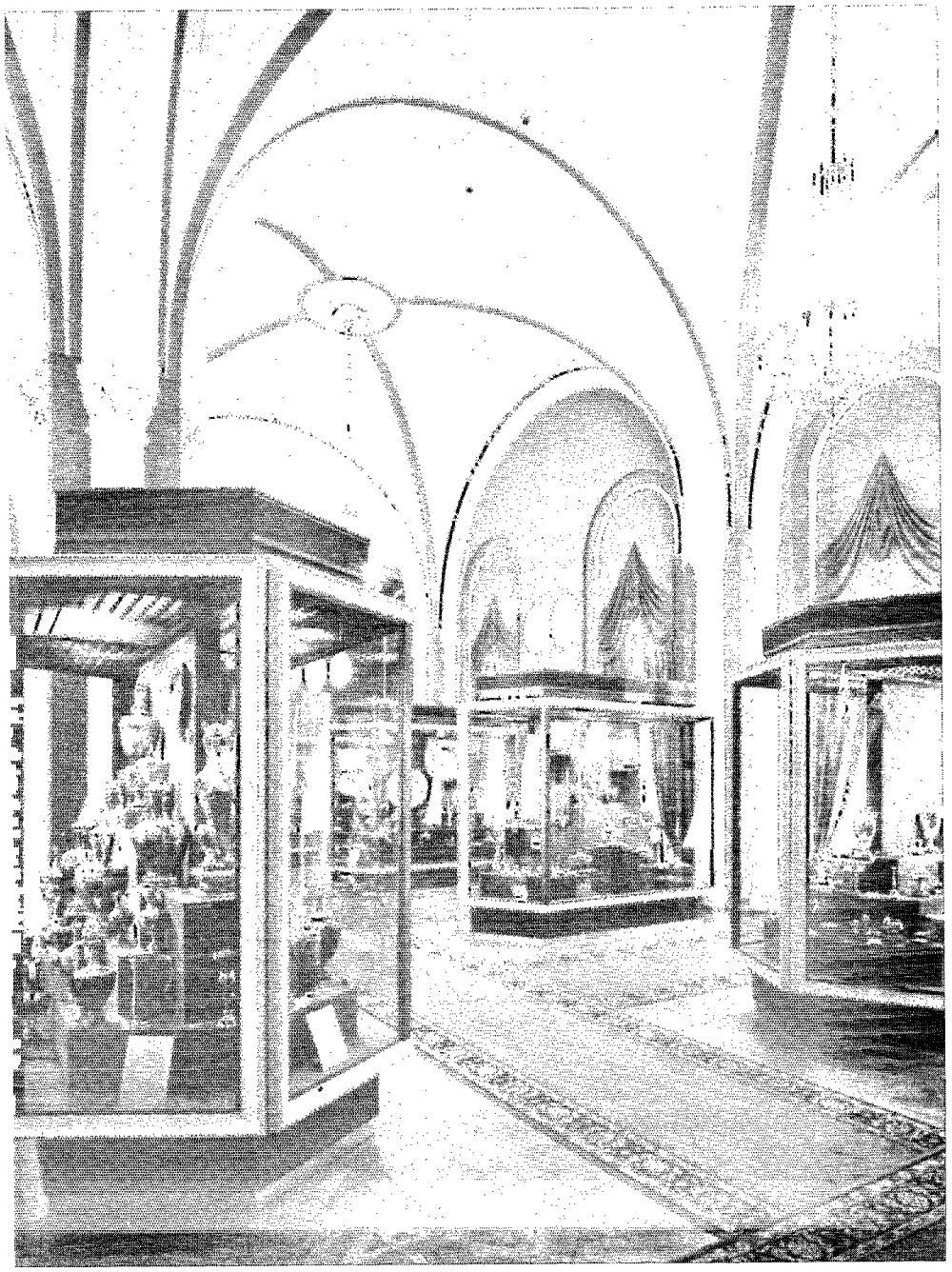
Uno de los objetivos de la exposición era acentuar considerablemente el efecto potencial que cada una de las piezas expuestas pudiera tener sobre todas las categorías de visitantes, de manera que el principio general de la exposición y sus diversos aspectos quedaran explicitados con la máxima claridad.

A nuestro juicio, la exposición ha logrado preservar de manera convincente el panorama histórico de las artes decorativas y aplicadas rusas, su diversidad artística y sus características nacionales, su evolución estilística a lo largo de ocho siglos, la variedad de las técnicas y de los procedimientos artísticos utilizados, la personalidad claramente identificable de los más grandes maestros rusos así como de las escuelas locales y principales centros culturales.

No menos importante era presentar en todo su esplendor las riquísimas colecciones de arte europeo occidental y de arte oriental. Queríamos así destacar el hecho evidente de que la cultura rusa no se desarrolló aislada y al margen de la evolución europea general y de los contactos con los países orientales, sin olvidar que la cultura mundial y las culturas nacionales que la integran no pueden desarrollarse fructíferamente sin relaciones e interacciones constantes, sin influencias recíprocas e intercambios que han sido y seguirán siendo siempre de gran provecho para todos los pueblos.

Tratamos, por último, de hacer resaltar en lo posible otro aspecto fundamental del concepto general de la exposición: la suprema importancia que la cultura artística tiene en la vida espiritual de la nación y la función crítica irreemplazable que cumple en su educación.

Para expresar de manera claramente perceptible el concepto general de la exposición y para alcanzar a la vez los demás objetivos explicitados, nos atuvimos a tres orientaciones fundamentales y empeñamos los mayores esfuerzos en resolver tres problemas: el primero consistía en mejorar radicalmente la presentación artística de las colecciones y del museo en su con-



43
PALACIO DE ARMAS DEL KREMLIN, Moscú. Sala n.° 5. Los techos altos y abovedados de esta sala, al igual que los de las demás salas del primer piso, son característicos de la arquitectura palaciega. Nótense sobre el muro los bajorrelieves de mármol en forma de medallones, con las efigies de príncipes y zares rusos, que fueran realizados en 1774-1775 por el famoso escultor F. I. Shubin y trasladados al Palacio de Armas en el siglo XIX. La disposición piramidal de los objetos expuestos en las vitrinas recuerda la de numerosos objetos en la antigua Rusia. En las recepciones solemnes de los zares, se exhibían así en una especie de estantería numerosas piezas de vajilla de oro y de plata, como símbolo del esplendor y la riqueza de la corte.

junto; el segundo, en fabricar nuevas vitrinas de mejor calidad, que respondieran a las más modernas exigencias desde el punto de vista de la solidez y de la conservación de los objetos expuestos, y que a la vez se prestaran a usos múltiples y respondieran a criterios estéticos elevados; el tercero, por último, consistía en mejorar de manera fundamental el sistema de iluminación, no sólo de cada sección de la exposición, sino también de cada vitrina, y en lograr el equilibrio adecuado entre la iluminación de los objetos y la iluminación general de las salas.

Una de las peculiaridades del museo del Palacio de Armas es que el edificio en que se encuentra instalado, que fuera especialmente construido al efecto, forma parte del conjunto arquitectónico unificado del Gran Palacio del Kremlin y presenta todas las características típicas de la arquitectura cortesana. El interior de las salas de aparato del Palacio de Armas y la naturaleza de los objetos expuestos exigían la creación de un museo-tesorería de estilo solemne y majestuoso (figura 43). Nos pareció que esta atmósfera podía ejercer una influencia positiva para la percepción general del museo y su exposición, partiendo del principio de que un museo y una exposición modernos deben fundarse en una misma concepción artística y ser considerados como una sola entidad, tanto en términos teóricos como espaciales.

En el diseño de las instalaciones (vitri-

nas, iluminación, muebles, equipo) se tuvo en cuenta tanto la arquitectura interior como las combinaciones de color de cada una de las salas de exposición, haciendo todo lo posible para que nada distrajera la atención del visitante. La creación de un ámbito cromático distinto en cada sala nos paració la clave de la concepción artística del museo, clave que le confería a la vez una originalidad y una personalidad particulares, capaces de impresionar la imaginación. Para crear este ámbito se combinaron los colores de las paredes, de los fondos de las vitrinas, de las cortinas de las ventanas y la tapicería de los muebles.

Los colores de cada sala se eligieron tanto en función de su arquitectura como del carácter y la tonalidad general de la mayoría de los objetos expuestos y de su presentación, así como de los colores de las salas vecinas (ya que unas y otras se siguen en hilera) de los colores tradicionales del Palacio de Armas y del efecto general creado por la sucesión de tonalidades.[3]

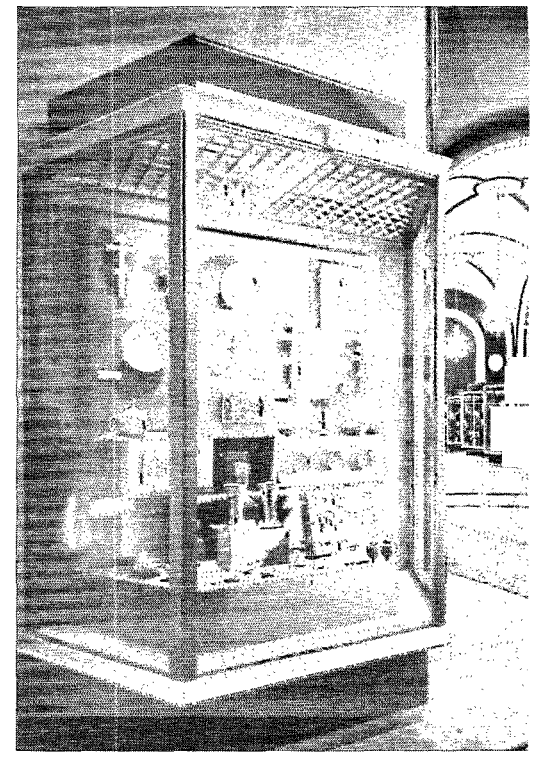
Las nuevas arañas, de una, dos o tres ringleras de bombillas, acentúan aún más el carácter suntuoso del museo.[4]

Es importante señalar que los distintos tipos de vitrinas, las instalaciones auxiliares, los artefactos lumínicos, muebles, bases, etc., se ensayaron previamente con maquetas de tamaño natural y de color correspondiente en función del espacio real disponible. Los proyectos no pasaron a fabricación hasta que no se dio el visto bueno a las maquetas que, distribuidas en los lugares que les estaban destinados, permitían juzgar el efecto final. Podemos recomendar nuestra experiencia a cuantos deban afrontar la labor de montar nuevas salas de exposición o de reestructurarlas en gran escala. No se trata, desde luego, del procedimiento más sencillo, ya que exige desembolsos considerables, pero permite evitar errores y contratiempos graves que resultaría aún más costoso corregir más tarde, tanto en tiempo como en dinero.

Sin miedo a la exageración, podemos afirmar que nuestro mayor éxito han sido las nuevas vitrinas.[5] Creemos haber conseguido algo nuevo en la materia, que puede servir como referencia para otros museos de arte. Las vitrinas constituyen un elemento esencial de la nueva presentación del museo y de las colecciones y, a nuestro juicio, satisfacen plenamente todas las exigencias de protección de los objetos y facilitan su presentación.[6]

Las nuevas vitrinas son sumamente sólidas, estables y seguras. A diferencia de las anteriores, no son de madera sino, en su mayor parte, de una aleación de metales ligeros. Las características de su estructura les permiten absorver toda clase vibraciones. Es importante señalar que todas las vitrinas, murales o no, constan de tres compartimentos independientes: uno técnico, otro de exposición y un tercero para la iluminación (figura 44). Las vitrinas son absolutamente impenetrables para el polvo y, *a fortiori*, para los insectos dañinos. Están provistas de filtros especiales, cuyas pruebas de eficacia han dado excelentes resultados a lo largo de varios años de experimentación y de utilización en los museos. Tienen una garantía de hasta veinte años y pueden ser reemplazados sin dificultad. Las vitrinas son de fácil acceso y manipulación y su mantenimiento es muy sencillo. Dotadas de cerraduras, juntas y sistemas técnicos de seguridad de un diseño original, las vitrinas ofrecen un gran campo visual. Están equipadas con soportes y repisas especiales para exponer los objetos, con dispositivos que permiten fijarlos a superficies verticales conformes a las normas estéticas y a las necesidades de protección de las obras de arte de los más variados tipos y los más diversos materiales (figura 45). El sistema de aire acondicionado de las vitrinas mantiene estables la temperatura y la tasa de humedad. Hay que destacar también su gran seguridad en caso de incendio. El acertado diseño de las vitrinas ha permitido acercar los objetos al visitante y facilitar un contacto más directo.

Como antes se ha dicho, uno de



3. M. N. Larchenco, "La presentación temática de las colecciones y su realización artística en la nueva exposición del Palacio de Armas", informe presentado en la reunión del Consejo Académico de Museos Nacionales del Kremlin de Moscú, junio de 1986.

4. Todas ellas realizadas según un proyecto único del diseñador V. D. Golikov.

5. Obras de los artistas E. N. Smirnov y D. A. Sudakov y del decorador V. S. Vartanov, con la estrecha cooperación de los directores de los Museos Nacionales del Kremlin y el personal científico del Palacio de Armas.

6. Véase el artículo de Robert Organ y Brian Ramer, "Algunas duras verdades", *Museum*, n.º 146, 1985, p. 68.

7. M. N. Larchenco, *op. cit.*

nuestros principales objetivos era mejorar sensiblemente el sistema de iluminación. Para eso lo primero que hicimos fue eliminar las luces fluorescentes y evitar la utilización de un único tipo de iluminación para todas las vitrinas. En la actualidad, cada una se ilumina en función de los objetos expuestos y de las normas de intensidad luminosa exigidas para su protección, que no sobrepasan los 50 lux en el caso de los tejidos y los 250-300 lux en las piezas de orfebrería. Para iluminar los objetos expuestos en las vitrinas se utilizaron exclusivamente lámparas incandescentes, lo cual permite variar selectivamente la intensidad de la luz y hacer resaltar los verdaderos colores de los objetos y los detalles de las piedras preciosas. La luz fluorescente alteraba los colores naturales de las piezas y empobrecía la percepción visual de la colección en su conjunto y de cada objeto en particular.

El compartimento reservado a la iluminación se encuentra situado por encima de la vitrina, separado por un pequeño espacio para facilitar la ventilación. Una rejilla de lúrex especialmente coloreado fijada en el techo aísla el módulo reservado a los objetos de las fuentes luminosas y refuerza el sistema de ventilación, excluyendo así toda posibilidad de aumento de la temperatura en el interior de la vitrina.[7] El módulo de iluminación no presenta ninguna dificultad para su mantenimiento técnico, ya se trate del reemplazo de las bombillas o de la limpieza regular de los techos de cristal laminado. Gracias a su diseño es posible también regular la orientación y la intensidad de la luz, lo cual permite modular la iluminación de la mejor manera. En las nuevas vitrinas se ha utilizado también la fibra óptica, que da excelentes resultados para el control de la orientación de la luz. Por el momento este sistema se emplea sólo con carácter experimental, ya que se están estudiando sus posibles aplicaciones a otros aspectos del museo. Pero los especialistas han logrado determinar el adecuado equilibrio entre la iluminación de los objetos y la iluminación general de las salas, a la vez que el sistema de climatización mantiene en todo el museo las mejores condiciones de temperatura y humedad relativa.

Evidentemente, la instalación de un sistema de aire acondicionado, de nuevas vitrinas, del equipo complementario, los muebles y las nuevas arañas para la iluminación general del museo exigieron un desembolso considerable para el cual el gobierno puso a nuestra disposición los fondos indispensables.

Más de veinte ministerios y un centenar de empresas y organizaciones de Moscú y de varias Repúblicas de la Unión participaron en las obras de restauración del Palacio de Armas, en la creación de las nuevas vitrinas e instalaciones, así como en la decoración de interiores y demás trabajos.

Pero la nueva presentación no era un fin en sí, sino un medio gracias al cual no sólo han mejorado extraordinariamente las condiciones de conservación de las piezas, sino que se han abierto, además, nuevas y vastas posibilidades de llevar a cabo una labor educativa más eficaz con todo tipo de visitantes, desde los escolares hasta los grupos especializados de investigadores científicos que cuentan con visitas temáticas y seminarios para museógrafos, artistas y restauradores.

Se han incorporado a la exposición más de trescientas obras de gran valor artístico que hasta ahora no se habían presentado nunca al público: una manera más de ejercer su condición de museo, en tanto fuente de la más amplia información. Para los turistas extranjeros se han organizado visitas en diversos idiomas. La nueva exposición del Palacio de Armas está ya funcionando. Estudiamos ahora los puntos sobre los cuales debemos seguir esforzándonos para perfeccionarla, pues, en efecto, no existen límites en este sentido. ■

[*Traducido del ruso*]

Hallándose en prensa el presente número de *Museum*, nos ha sorprendido la noticia de la muerte de Mijail Petrovitch Tsukanov, autor de este artículo.



44
Sala n.° 1: orfebrería rusa de oro y plata del siglo XII al siglo XVII. En primer plano vemos uno de los tipos de vitrinas murales que contienen obras de los plateros de Novgorod. Pueden distinguirse los tres compartimentos de la vitrina, bien separados unos de otros: el módulo técnico, que es el inferior, el reservado a la exposición de los objetos y el de la iluminación, en lo alto.

45
Sala n.° 2: platería rusa del siglo XVI hasta principios del siglo XIX. En primer plano, una vitrina con piezas de orfebrería rusa de la segunda mitad del siglo XVII. Las vitrinas, fabricadas con aleaciones metálicas, son livianas, casi "aéreas". En el centro de cada vitrina hay una superficie vertical de la que pueden suspenderse los objetos por medio de unos soportes especiales, cuyas dimensiones varían en función del tamaño y la forma de las piezas.

La problemática de las exposiciones permanentes en los museos de ciencias naturales de provincia

Dominique Jammot

Nació en 1941 en Clermont-Ferrand, es doctor en ciencias. Realizó estudios superiores en Dakar. Realizó trabajos de investigación en paleontología y zoología (sobre las musarañas) en distintos institutos: Ann Arbor, Michigan, Montreal y Maguncia. Fue profesor de paleontología de la Universidad de Ciencias y Técnicas de Argel. Actualmente es director del Museo de Ciencias Naturales de Orleáns.

Laurent Peru

Nació en 1953 en Bourges, es doctor en biología evolutiva. Realizó estudios superiores en Orleáns y París. Realizó trabajos de investigación sobre las hormigas. Actualmente es conservador adjunto del Museo de Ciencias Naturales de Orleáns. Es presidente de la Asociación de Naturalistas Museógrafos.

Antes de abordar los distintos problemas que plantean las exposiciones permanentes conviene recordar el lugar y la importancia que ocupan en nuestros museos, así como precisar los objetivos de este tipo particular de manifestación. En un modelo teórico que tome en cuenta las distintas funciones de un museo de ciencias naturales, la exposición ocupa un lugar central, en tanto punto de convergencia entre la utilización de las colecciones, el esfuerzo de producción museográfica y las posibilidades de animación. Las exposiciones permanentes son ciertamente nuestro principal medio de comunicación, puesto que ocupan del 50 al 80% de la superficie de nuestros establecimientos y su finalidad consiste en poner de relieve nuestras colecciones, en mostrarlas y "demostrarlas".

Nos proponemos analizar la profunda evolución que han sufrido, tanto desde el punto de vista de la forma como del fondo, las exposiciones permanentes en los establecimientos franceses de provincia[1] desde la época de los gabinetes de curiosidades, con el fin de definir nuestros objetivos actuales y sus repercusiones materiales.

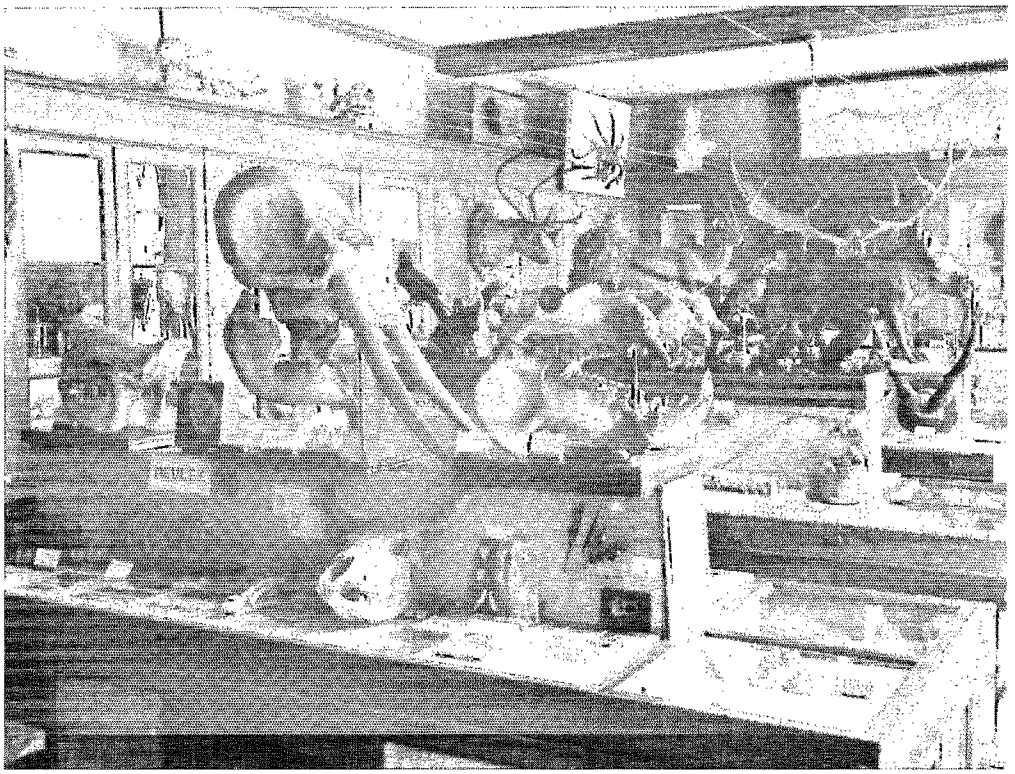
El peso del pasado

Las exposiciones de ciencias naturales llamadas permanentes suponen una constancia en el tiempo difícil de conciliar a largo plazo con la necesaria actualización de los datos científicos, en particular, los referentes a la sistemática.

Muchas de las exposiciones llamadas permanentes en un principio fueron tal vez exposiciones temporales; lamentablemente no queda nadie para certificarlo. Hoy en día se las podría fácilmente calificar de definitivas, ya que muchas han permanecido intactas desde su instalación y resulta difícil en nuestras instituciones no observar la costumbre según la cual ha de respetarse escrupulosamente el trabajo de nuestros mayores. Para convencerse de ello basta con renovar una sala o tener la peregrina idea de bajar al sótano el busto de un conservador que reinaba en la entrada desde siempre, para comprender rápidamente hasta qué punto gran parte de los visitantes tiene imperiosa necesidad de disponer de puntos de referencia intangibles en un mundo en plena mutación. En este sentido, nuestros establecimientos se han mantenido, en general, como valores seguros. Esta falta de agilidad explica el sempiterno aplazamiento de las necesarias renovaciones y, con el tiempo, los conservadores, confrontados a presentaciones verdaderamente históricas, no se atreven a profanarlas. Sin embargo, no debe creerse que la causa de esto sea exclusivamente la barrera sociológica: hay que reconocer también que a menudo resulta tanto más fácil dejar las cosas tal como están.

Desde hace algunos años, hemos descubierto una manera de contrarrestar ese inmovilismo casi forzado: las exposiciones temporales, que nos permiten una total libertad de expresión sin herir susceptibilidades. Estas exposiciones "relámpago", que responden generalmente a un interés de actualidad, utilizan los medios técnicos apropiados, hacen referencia a datos científicos recientes y, además, tienen gran eco en los órganos de información.

Estas exposiciones temporales son a menudo atractivas y de buen nivel, lo cual hace que con frecuencia constrasten violentamente con el estilo anticuado y conservador de las exposiciones perma-



46
La supervivencia del gabinete de curiosidades: el delicioso revoltijo del antiguo Museo de Orleáns (alrededores de 1935).

nentes que las rodean. Lo difícil es determinar cómo se ha llegado y, sobre todo, cómo se puede salir de esta situación más bien ambigua que nos hace dedicar toda la energía a lo fugaz en detrimento de lo esencial.

La necesidad de actualizar los datos sistemáticos

Sería imposible desconocer la especificidad del material existente en nuestros museos. Las colecciones de ciencias naturales no son una mera acumulación de objetos catalogados a medida que llegan las donaciones o las adquisiciones, sino que se integran en un modelo espacio-temporal que hay que tomar en cuenta, lo cual complica considerablemente su gestión.

Si se recuerda que la sistemática es la ciencia del agrupamiento jerárquico de los organismos que continuamente reorganiza las distintas categorías y su contenido mediante las relaciones de múltiple naturaleza que los unen,[2] se comprenderá entonces por qué nuestras clasificaciones se encuentran siempre en constante mutación. A diferencia de nuestros colegas de las bellas artes, cuyos inventarios perennes admiramos con envidia, debemos continuamente actualizar nuestros catálogos de especímenes y traducir estas modificaciones en nuestras presentaciones permanentes.

Si bien es cierto que la sistemática refleja el progreso de los conocimientos del momento, muchas presentaciones parecen querer inducirnos a pensar que el tiempo se ha detenido y que Linneo podría muy bien ser nuestro contemporáneo. Al ver algunas vitrinas resulta difícil creer que la sistemática sea una ciencia evolutiva. Aislados históricamente de todo vínculo estructural con los centros de investigación, los museos de Francia han sufrido del divorcio efectivo entre los investigadores especializados en la sistemática y lo que debería haber sido su laboratorio, o en su defecto, la vitrina para exponer al público los resultados de sus trabajos.

Evolución histórica de los tipos de presentación

Resulta muy arriesgado proponer esbozar una historia general de nuestros establecimientos debido a su enorme diversidad, tanto pasada como presente. Nos limitaremos a trazar brevemente, a la manera de los paleontólogos, su filogénesis y sus grandes tendencias durante los principales periodos de su evolución.

El nacimiento: los gabinetes de curiosidades

En el siglo XVIII abundan los aficionados a la historia natural. Los grandes viajeros y los eruditos locales reúnen sus piezas en una acumulación heteróclita: los tigres,

1. Como ejemplo de los museos franceses de provincia: D. Jammot "Rentabilidad y eficacia en un museo pequeño", *Museum*, n.° 141, 1984, p. 25-29.

2. Para los neófitos conviene precisar que la nomenclatura binomial latina (*Canis lupus* L., para lobo) nunca constituye un estado civil definitivo de la especie así designada por un autor. Las especies y todas las clasificaciones supraespecíficas (géneros, familias ...) se definen de manera pluridisciplinaria, en la que intervienen la morfología, la paleontología, el comportamiento, la genética, la bioquímica, etc. Los especialistas en sistemática elaboran clasificaciones llamadas evolutivas que agrupan las especies en categorías de ordenamiento que tratan de reflejar su filogénesis. Para no sobrecargar nuestra exposición la hemos centrado principalmente en la zoología.

los marfiles y las piezas etnográficas coexisten amablemente con los mirlos blancos, los fósiles regionales y otras excentricidades ... Los gabinetes de aficionados exponen al público curioso de la naturaleza la diversidad de un mundo vivo desconocido y las riquezas de comarcas lejanas. Las expediciones coloniales y científicas alimentan la museología naciente del siglo de las luces: formas y colores, pintoresquismo y golpe de vista ... Un halago para la imaginación (figura 46).

La edad de oro: la gran clasificación (periodo inmovilista)

En 1773 la Convención transforma el Jardín del Rey en Museo Nacional de Historia Natural. En provincia, las colectividades locales heredan las colecciones de historia natural de los gabinetes privados, completadas con donaciones y legados de asociaciones académicas o de aficionados esclarecidos. La museología se vuelve clasificadora. Siguiendo el ejemplo del Museo de París,[3] todos los museos de historia natural de provincia instalan una galería de pájaros, una de mamíferos y una de mineralogía donde se ordenan todos los especímenes en un gigantesco catálogo. Como nombrar es conocer, cada pieza es allí cuidadosamente etiquetada y ubicada de manera que ocupe el menor espacio posible, puesto que todo conocimiento no debe ser sino enciclopédico y toda presentación, exhaustiva. El siglo XIX, y en particular, su segunda mitad, muestra en el público una increíble avidez por la ciencia. En Francia los museos de historia natural se multiplican hasta llegar a conformar una red muy densa: el anuario de los museos científicos y arqueológicos de 1900 registra casi quinientos establecimientos.

A principios del siglo XX, las ideas evolucionistas comienzan apenas a difundirse en Francia.[4] Por otra parte, la mayoría de los museos provinciales de historia natural se ven privados de toda forma de asistencia científica, y sus colecciones, clasificadas según un orden ya condenado, envejecen irremediablemente. Las destrucciones de la segunda guerra mundial y la evolución explosiva de los medios de comunicación en los años cincuenta determinan la desaparición de numerosos establecimientos[5] y traen aparejada una significativa disminución del interés del público.

El periodo pedagógico

Durante los años sesenta, el creciente interés del público francés por las ciencias naturales y el medio ambiente (la aparición de programas televisivos de vulgarización del comportamiento animal, la ecología, etc.) exige una forma de presentación aligerada y más temática, que reemplaza las acumulaciones primitivas de ciertos museos (figura 47). El mensaje de la exposición cobra carácter educativo: fuertemente inspirado en los métodos pedagógicos, sitúa el espécimen en un contexto más amplio, sirviéndose en particu-

47
Un amontonamiento entre otros: los pájaros mosca, *Aves, Trochilidae*, en el Museo de Bourges (1986).



48
Periodo educativo: presentación de la prehistoria en el Museo de Orleáns (1971).



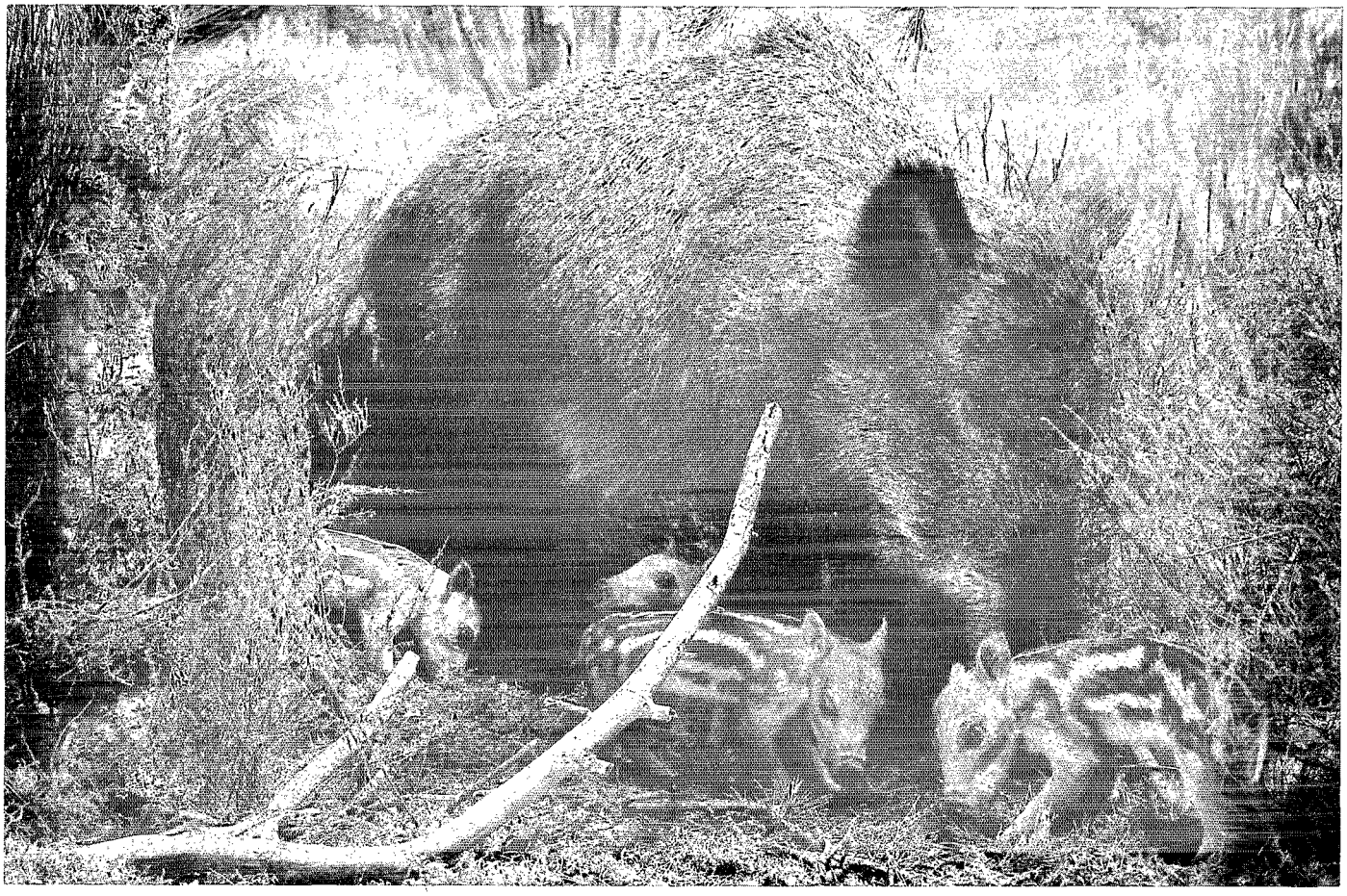
3. La galería de zoología del Museo Nacional de París, símbolo de la museología de estanterías, ha quedado inmortalizada en la obra de Michel Butor y Pierre Beranger *Les naufragés de l'Arche*, París, Editions de la Différence, 1981.

4. Sobre este tema véase la obra de Denis Buican, *Histoire de la génétique et de l'évolutionnisme en France*, París, Presses Universitaires de France, 1984.

5. De los quinientos establecimientos censados en 1900 subsisten en provincia sesenta museos de historia natural (Ministerio de Educación Nacional) y ciento veintidós museos "mixtos" (Ministerio de Cultura) en que predominan las bellas artes, con una sección de historia natural.

6. F. Carre, D. Jammot, L. Peru y J. L. Pointal, "La notion d'ensemble muséographique régional", en *Actes du 3éme colloque national des naturalistes-muséographes*, Estrasburgo, 18-21 de septiembre de 1984, p. 49-55.

49
Reciente exposición regionalista: jabalí *Sus scrofa* L., *Mammalia, Suidae*. Diorama actual en el Museo de Orleáns.



lar de paneles cubiertos de fotos y textos que no son ni más ni menos que páginas de un manual escolar. La mayoría de los conservadores de este periodo son pedagogos profesionales. En este periodo mejora la frecuentación, sobre todo de escolares y profesores, para quienes el museo es el complemento domostrativo de sus clases de ciencias naturales (figura 48).

Más prosaicamente, esta orientación educativa trajo aparejada la aparición del problema del almacenamiento de los objetos no seleccionados para la exposición. Se hizo entonces necesario recurrir a los sótanos, graneros y corredores para alojar las colecciones desplazadas.

La tendencia actual

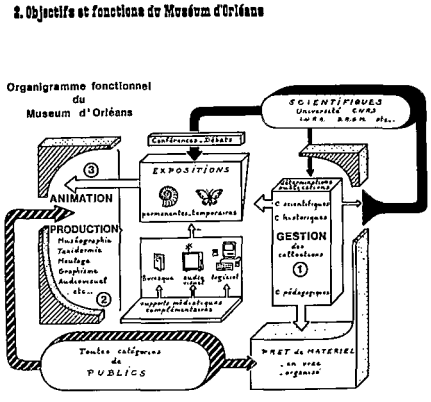
La reciente toma de conciencia de nuestra especificidad regional coincide con el redescubrimiento de nuestro patrimonio local. Más que interesarnos por las faunas y las floras exóticas, cuyas posibilidades de abastecimiento, por otra parte, se han prácticamente agotado, advertimos nuestra gravísima carencia de información sobre el mundo en que vivimos, especialmente en lo que se refiere a nuestro entorno inmediato (figura 49). Desde luego, hacía ya tiempo que en nuestros museos existían salas de interés regional, pero su importancia era escasa si se las compara con las exposiciones generales, y además, desde el punto de vista de la presentación, eran semejantes a los del periodo inmovilista.

Esta evolución que parecen seguir todos los museos de provincia es reveladora de una nueva sensibilidad. Objeto de un decidido apoyo por parte de las autoridades locales que les permite recibir la asistencia de especialistas de los distintos institutos científicos regionales, los museos de provincia se individualizan en función de su situación geográfica, restablecen el contacto con las raíces, toman en cuenta la nueva noción de patrimonio regional y efectúan una síntesis necesaria entre el aspecto cultural y el aspecto científico.[6]

Las exposiciones de hoy y de mañana

Este análisis histórico no concierne necesariamente a cada uno de nuestros establecimientos: marcados en mayor o menor grado por uno u otro periodo, resultan finalmente híbridos, pero ninguno puede substraerse a las actuales reflexiones sobre lo que deberían ser las exposiciones permanentes.

Ninguna de las tendencias del pasado es desdeñable: todas representan, con sus excesos y sus lagunas, una respuesta adaptable a una situación determinada, ya se trate del estímulo de la curiosidad, del hecho científico, del hecho cultural o de la identidad regional. Hay que encontrar el equilibrio sutil entre esos diferentes componentes y traducir sus repercusiones en una exposición atractiva, científica-



50
Las exposiciones "continuas" tienen gran importancia en el organigrama funcional téorico de un museo de historia natural.

mente rigurosa y lúcidamente vulgarizadora. En cuanto a la selección de los temas que conviene abordar, deberá tomarse en consideración la riqueza patrimonial de las colecciones, el potencial científico con que se cuenta, las ayudas exteriores realmente asequibles y el impacto que se desea tener en el público.

El hecho de haber calificado estas exposiciones de permanentes refleja de manera innegable una realidad inquietante. El calificativo impone de por sí los límites de un proceso. No por mera coincidencia, en nuestros museos las presentaciones más bien inmovilistas tenían por objeto destacar el valor del material y de los especímenes, cuyo primordial interés es evidentemente evolutivo. En tal sentido, tiene gracia visitar una sala sobre la evolución que ha permanecido intacta durante más de veinte años. Lo mejor sería optar por exposiciones continuas de tipo evolutivo (figura 50). Por varias razones. Entre ellas que, sean cuales fueren los temas tratados, por su naturaleza científica merecen, al menos, ser actualizados. De ser necesario deben revisarse los datos sistemáticos utilizados, y las críticas constructivas del público deben llevarnos a modificar nuestro discurso. En la práctica esto significa que las exposiciones permanentes no pueden sobrevivir sin cambios más de cinco a diez años. Un ejemplo es la exposición permanente de la historia de la Tierra del Museo Geológico de Londres, que debió modificarse unos cinco años después de su inauguración. Concretamente, esto plantea el problema de planificar la reorganización de estas exposiciones así como el de su costo, que es preciso incorporar a nuestros presupuestos tal como se hace con el de las exposiciones temporales.

La integración de los medios de comunicación complementarios

En las exposiciones permanentes el espécimen fue durante mucho tiempo el objeto único. El mensaje complementario se limitaba a la etiqueta, medio de comunicación legítimo de toda presentación clásica.[7] Durante el periodo educativo hizo su aparición el panel didáctico, soporte de información pedagógica (fotografías, esquemas, textos).

Hoy en día los nuevos aportes de la tecnología permiten incorporar a la exposición medios de comunicación complementarios de todo tipo. Por otra parte, resulta inquietante ver cómo éstos reemplazan de plano al objeto, cuya presencia se percibe sólo a través de dispositivos (calcos o representaciones) de diversa índole. Sin incurrir en abusos semejantes, es imposible negar la importancia de la utilización de estos medios más elaborados que diversifican para el público las estrategias de adquisición de los conocimientos (audiovisual e informática interactiva). Estos auxiliares son tanto más importantes cuanto que nos resulta imposible organizar exposiciones exhaustivas. Es más fácil desde luego teorizar sobre lo que debe ser una exposición ideal en nuestros museos que mostrar en la práctica lo que es necesario hacer para lograr que sean efectivamente continuas y evolutivas. Eso implica un trabajo material considerable que requiere como condición previa un cambio de mentalidad, probablemente el obstáculo más difícil de sortear.

Las exposiciones permanentes son sin duda el más fiel reflejo de lo que son actualmente nuestros museos. La evolución que se está produciendo en nuestras instituciones nos hace reconsiderar, en el fondo y en la forma, los problemas específicos que plantean las exposiciones permanentes que preferimos calificar de continuas y evolutivas por la simple razón de que se refieren a teorías y a material científico que ha de actualizarse constantemente.

La creciente demanda del público nos ha hecho tomar conciencia del papel que nos incumbe en la transmisión de conocimientos. Asumimos una función educativa en materia de sistemática que, contrariamente a las expectativas y a toda lógica, ha desaparecido casi completamente de los programas educativos franceses. Disponemos de colecciones de referencia científicas y pedagógicas. Estamos en condiciones de mostrar especímenes que si bien se han hecho populares gracias a los medios de comunicación audiovisual sólo pueden conocerse con rigor en nuestras instituciones. Nuestras ventajas son múltiples. Falta no obstante lograr una simbiosis con nuestros interlocutores científicos para convertir los museos en un lugar privilegiado de intercambio entre el público y los investigadores. Como museógrafos haremos lo imposible por lograrlo. ■

[*Traducido del francés*]

7. L. J. Demay, "Le Musée d'Histoire Naturelle et la communication", *ibid.*, p. 115-122.

La reinterpretación de la edad de piedra en Moesgård

Annette Damm

Licenciada en arqueología prehistórica, trabaja en el Centro de Información de Moesgård, Dinamarca.

En 1983, el Museo Prehistórico de Moesgård revisó la concepción de su exposición permanente inaugurada trece años atrás, comenzando por la sección dedicada a la edad de piedra. En este artículo me propongo explicar los orígenes de la exposición y las ideas en que se fundamenta.

Historia de la exposición

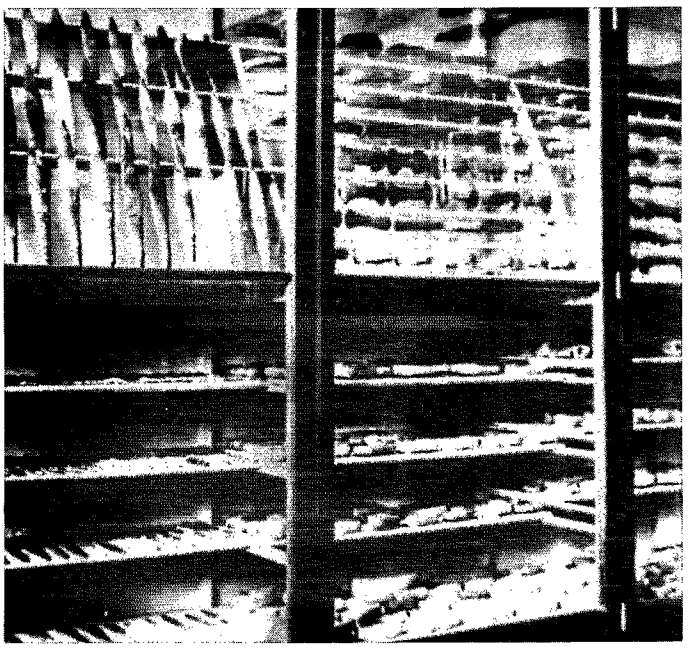
Durante la primera mitad de este siglo, los objetos del Museo de Arhus se presentaban dispuestos en vitrinas, según el material, la forma y la presunta función. Los textos indicativos eran escasos y raramente indicaban otra cosa que el lugar del descubrimiento (figura 51).

En 1954, el museo montó una nueva exposición permanente que agrupaba los objetos según un criterio cultural e histórico e incorporaba fotografías acompañadas de comentarios detallados (figura 52).

A fines de los años sesenta el museo fue trasladado a Moesgård, una casa solariega del siglo XVIII situada al sur de Arhus. La exposición permanente sobre la prehistoria se inauguró en 1970.

Este traslado hizo posible la exhibición de gran número de piezas descubiertas recientemente e incluso de otras cuya exhumación databa de mucho tiempo pero que por falta de espacio habían sido relegadas a los depósitos. Todo el material se presentó conforme a los últimos avances de la investigación arqueológica y las técnicas de exposición.

El Museo de Moesgård no es el único museo danés que evolucionó de esta manera. La mayoría de los museos históricos y culturales de Dinamarca conocieron transformaciones similares, reflejo de una tendencia cada vez más acentuada a centrarse en los aspectos dinámicos de la presentación de los objetos y en la influencia recíproca entre los museos y la sociedad. Esta tendencia ilustra también la creciente conciencia de los museos de su responsabilidad respecto de la sociedad contemporánea, no sólo como coleccionistas, conservadores e investigadores, sino también como informadores con la obligación de presentar el material de manera que el mayor conocimiento del pasado lleve a una mayor comprensión del presente. Como consecuencia de esta evolución, a comienzos de los años ochenta el Museo de Moesgård llegó a la conclusión de que su muestra prehistórica



51
EL MUSEO DE ARHUS, antes de 1954.



52
EL MUSEO DE ARHUS, después de 1954.

estaba quedando desactualizada, tanto en la forma como en el contenido.

Por ejemplo, la exposición sobre la edad de piedra inaugurada en 1970 reflejaba la concepción materialista de la cultura, basada en el estudio de la economía y la tecnología, que predominaba en los años sesenta. En la década siguiente, un criterio más diferenciado llevó a estudiar la estructura de la sociedad con una orientación ideológica que tomaba en cuenta todos los aspectos de la misma, lo cual desembocó en nuevas formas de evaluación arqueológica y de investigación etnográfica. El interés contemporáneo por los movimientos religiosos y los problemas de la identidad cultural condujo a la investigación de los rituales funerarios, a los análisis estilísticos y la identificación de las subculturas.

En el curso de los últimos años, en toda Dinamarca y en particular en la región de Arhus el conocimiento de la edad de piedra se ha visto notablemente enriquecido, gracia a las excavaciones y análisis llevados a cabo por el Museo de Moesgård y a las nuevas teorías e interpretaciones de las cuales es iniciador. En lo que respecta a la presentación de los objetos, la exposición había durado ya tanto tiempo que se hacía sentir la necesidad de algo distinto. Por otra parte, la competencia de los medios de comunicación y de las revistas y otras publicaciones científicas de gran difusión imponía la aplicación de nuevas metodologías.

La concepción de una exposición

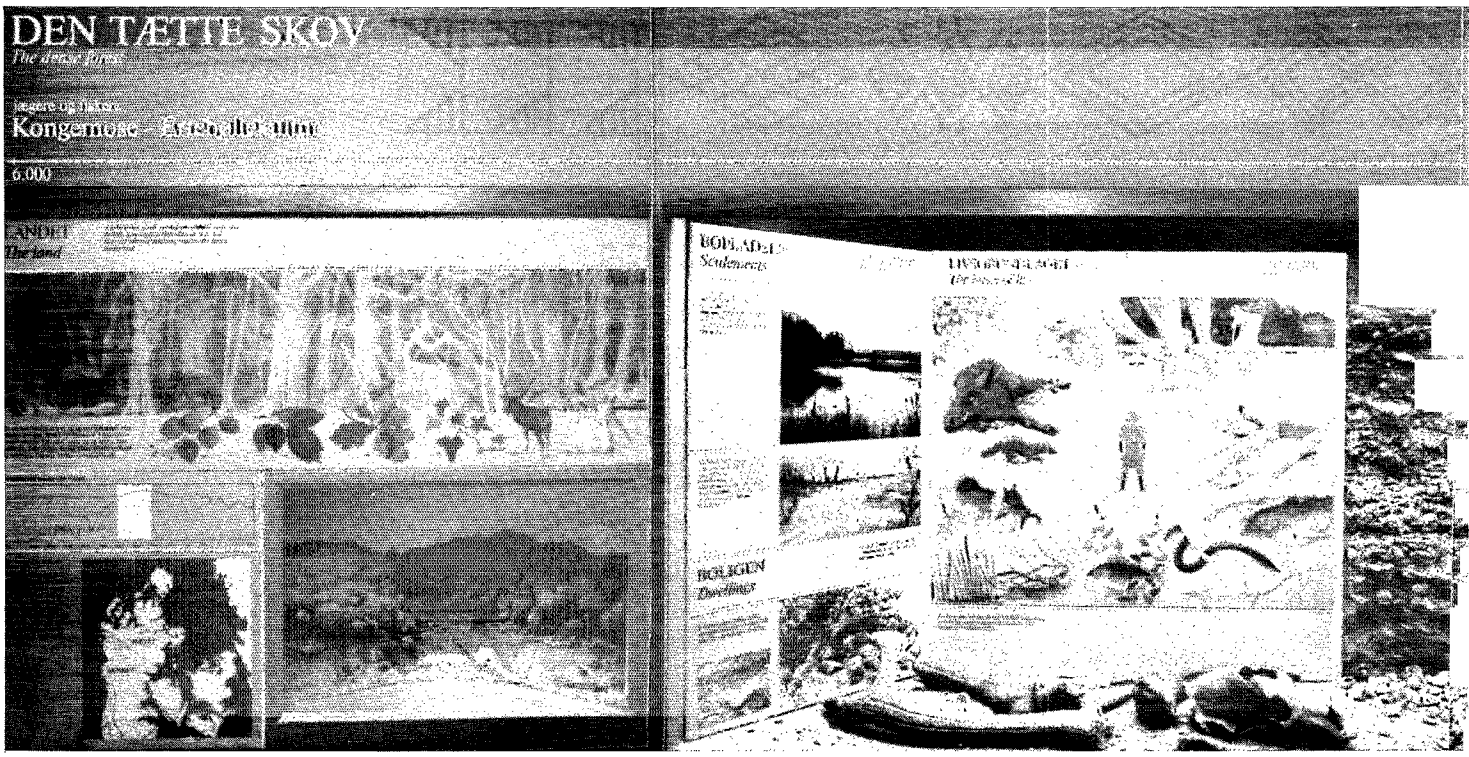
En la primavera de 1983, el museo constituyó un grupo de trabajo formado por tres arqueólogos especializados en la edad de piedra a los cuales encomendó definir a nivel teórico la concepción de la nueva exposición sobre el tema.

El primer punto a determinar era la situación del Museo de Moesgård respecto de los demás museos daneses. ¿Prehistórico regional o prehistórico nacional? Debido al creciente interés por la historia regional, la cuestión no carecía de pertinencia. El grupo de trabajo llegó a la conclusión de que en razón de su envergadura y de su arraigo en la opinión pública como una suerte de museo nacional de Jutlandia, el Museo de Moesgård debía contar ante todo la prehistoria de Dinamarca, sin por eso dejar de tomar también en cuenta el aspecto regional.

A continuación había que definir el objetivo global de la exposición. Un museo se fundamenta esencialmente en sus objetos y las exposiciones deben construirse a partir de ellos. Sin embargo, no debe considerarse que los objetos hablan por sí mismos. Si se deja que así lo hagan, se tranforman en *objetos de arte*, sin relación alguna con el tiempo o el espacio, y el museo se convierte en una galería de arte o en un gabinete de curiosidades. Este tipo de muestra tiene su justificación y puede ser de gran interés, pero está fuera de lugar en un museo dedicado a la prehistoria, donde debe ponerse el acento en la relación de los objetos con la historia de la cultura. No debe olvidarse que, además de los objetos, el arqueólogo aporta al museo muchas otras cosas: fotografías y dibujos de asentamientos, tumbas y viviendas, huesos de animales y vestigios de plantas. Los asentamientos, las tumbas y las viviendas no pueden ser transportadas a los museos, salvo en casos excepcionales. En cuanto a la mayor parte de los huesos a plantas, en general sólo tienen algún significado para los especialistas. Pero la información que puede obtenerse de ellos da vida a los objetos y narra su historia. Este material documental también se acopia en los museos (en los archivos y en las reservas) y debe ser también considerado un testimonio de la prehistoria que el museo tiene el deber de exhibir al público.

Los objetos deberán presentarse entonces en una perspectiva cultural e histórica que los vincule al mayor número posible de aspectos de la sociedad contemporánea. En conclusión, los objetos deben narrar la historia social y su selección debería basarse más en la calidad y la representatividad que en la cantidad.

En tercer lugar, era necesario determinar el tipo de público al que se dirigiría, lo cual es, en sí mismo, relativamente abstracto. Es más, se pretendió que la muestra durara aproximadamente diez años. Sin embargo, el hecho de que el espacio físico de la exposición y las dimensiones de las galerías no se hubieran mo-



dificado desde 1970, en tanto que el material había aumentado de manera considerable, hacía indispensable una selección rigurosa de los objetos e exponer. Para eso podían aplicarse diversos criterios, pero se decidió elegir en función del público al que se apuntaba en primer lugar.

La exposición no debía dirigirse al profesional, que tiene acceso a otras fuentes de información más completas, ni tampoco al arqueólogo aficionado que viene a ver un hacha semejante a la de su colección privada o a la que descubriera su bisabuelo. Sus exigencias serían tan diversas que sólo podría satisfacerlas una colección de estudio.

Por consiguiente, el grupo que se tomaría en cuenta en primer lugar sería el de los visitantes, niños y adultos, que se acercan al museo sin ideas preconcebidas. Se trataba entonces de organizar una exposición que cualquiera pudiera vincular a una cultura sin que para ello fuera necesario recurrir a trabajos especializados o a folletos explicativos.

Selección y disposición del material

Después de estas puntualizaciones preliminares, el grupo de trabajo pasó a debatir los principios rectores de la exposición, los objetos que deberían exhibirse y la manera en que habrían de presentarse.

Algunos visitantes prefieren reencontrar esquemas fijos en una exposición, lo cual les permite orientarse en todo mo-

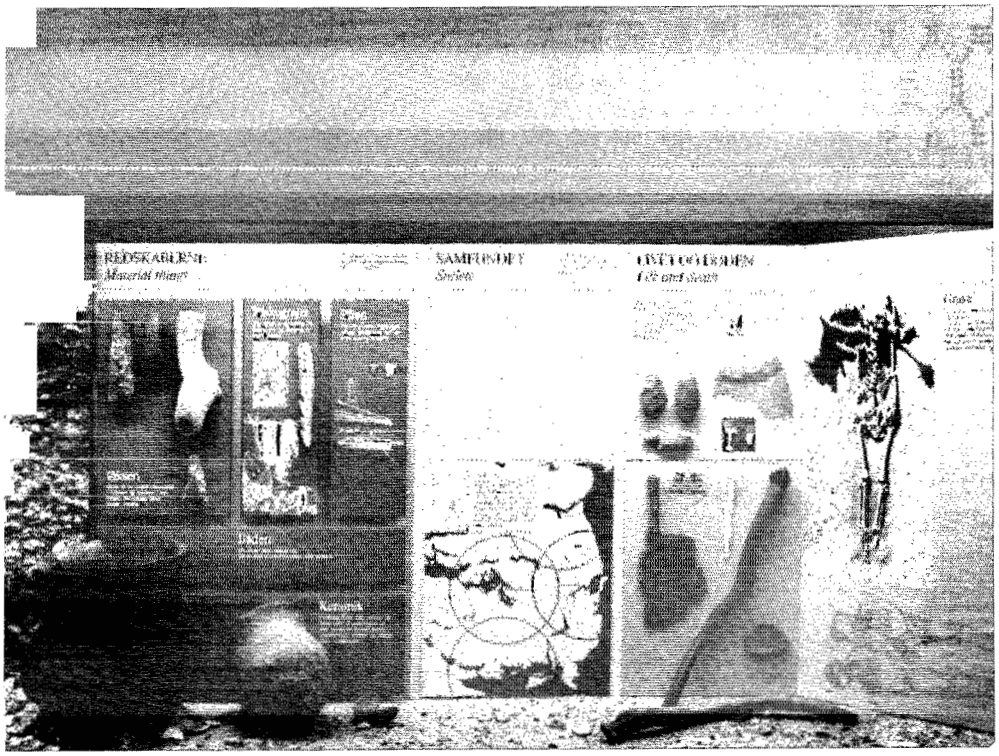
53
Los visitantes traban conocimiento con la "atracción" de la muestra. (Dibujo de Bo Bojesen.)

Vågner, vågner . . .

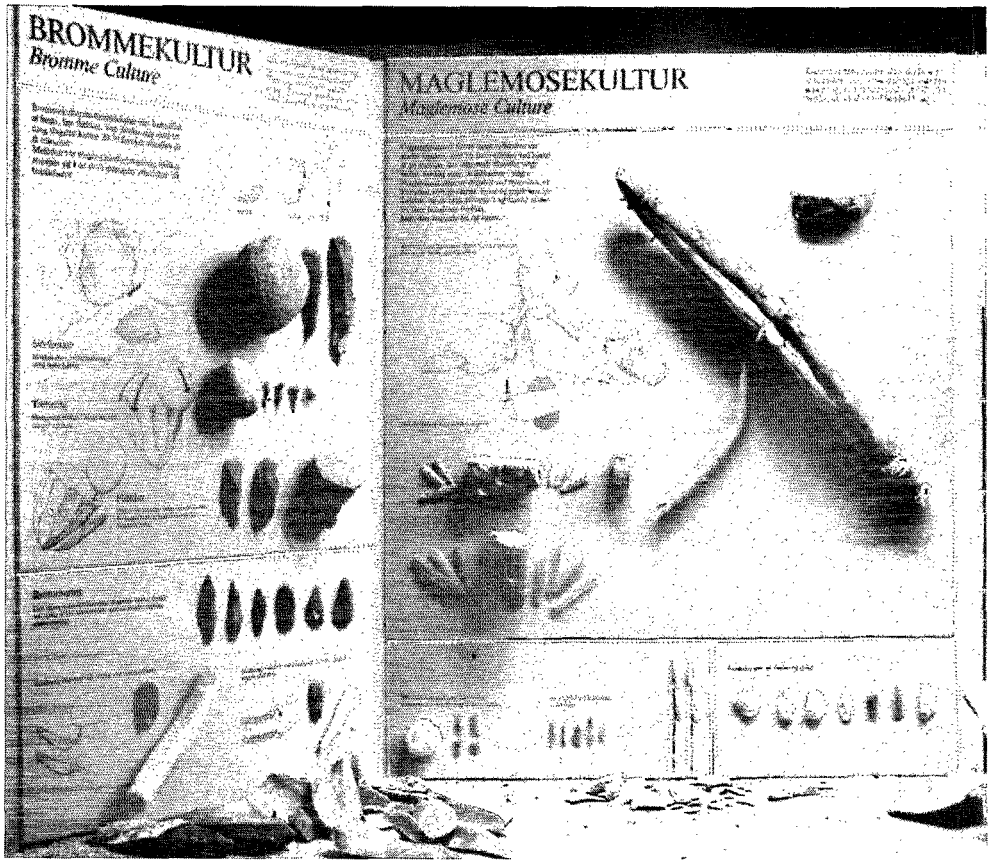
Tegning af Bo Bojesen.



14/2 63:
Der er planer fremme om at gøre Nationalmuseets udstillinger mere levende.



54
La parte cronológica está dividida en varias secciones diferenciadas sobre todo por las modificaciones del medio ambiente. Cada sección se estructura según el mismo esquema, como aquí *La selva profunda*: la tierra, los asentamientos, las bases de la vida, los utensilios, la sociedad, la vida y la muerte.



55
La sección tecnológica ilustra los resultados de muchos años de experiencias en el campo de la reproducción de la técnicas del tallado del sílex.

mento. De espíritu sistemático, en general conocen bien la historia. Otros vienen a ver las piezas clave de la exposición (figura 53). Entre los visitantes de Moesgård, ¿cuántos son los que sólo vinieron por el "hombre de Grauballe"? La mayoría, sin embargo, pertenece un poco a cada una de las dos categorías y, por consiguiente, la disposición de los objetos debe ser tanto clara y bien planificada como variada y animada. Por esta razón la muestra se dividió en dos partes: una cronológica y otra temática. La primera debía ser el esqueleto de la exposición, una suerte de "escala" en el tiempo donde los principales "peldaños" serían los cambios sufridos por el medio natural bajo la creciente influencia del hombre (figura 54). Las modificaciones de orden cultural constituirían un tema subsidiario, pero sobre todo se trataría de hacer notar la continuidad de un desarrollo continuo en el que las nuevas ideas se fueron adaptando a medida que se iban presentando las nuevas necesidades. En esta sección se trazaría la historia de la edad de piedra en Dinamarca.

La sección temática debía responder a las exigencias de variación y vivacidad. Para eso se eligieron temas como el trabajo, las creencias y los prejuicios, lo cual contribuiría asimismo a aligerar la sección cronológica, de manera que no estuviera excesivamente cargada de información o interrumpida por demasiadas digresiones. La sección tecnológica es un buen ejemplo, porque ofrece información sobre el uso y la fabricación de determinadas herramientas y, en particular, sobre la manera en que se recogió esta información (figura 55).

La sección temática brinda también la posibilidad de estudiar más profundamente los descubrimientos locales, presentados de tal manera que el visitante puede hacerse una idea del trabajo efectuado desde el momento del descubrimiento de un objeto hasta el momento en que se lo exhibe: el lugar de la excavación; los objetos hallados (no sólo los utensilios sino también los restos de alimentos) y los vestigios de la fabricación de herramientas y de otras actividades desarrolladas en el lugar; las conclusiones de los científicos con respecto a las fechas, las funciones y la utilización estacional de los objetos y, por último, una demostración hipotética en forma de diorama, que muestra una escena del lugar cuando estaba habitado, juntamente con una selección de utensilios restaurados que el visitante puede manipular. Esta parte de la exposición responde a muchas de las preguntas que se plantea el visitante y que en su momento se plantearon también los arqueólogos (figura 56).

Dioramas y reproducciones

Los dioramas no son ninguna novedad en los museos, pero ésta es la primera vez que Moesgård los utiliza en una exposición permanente. Pensamos que es una buena manera de dar al público de hoy una idea de lo que pudo ser el pasado sin recurrir para ello a muchas palabras y, siempre que el diorama se utilice con mesura, sin coartar el uso de la imaginación.

Es evidente que para dar la ilusión de un pasado real, de una situación que remonta a mil años atrás, el diorama no debe presentar los objetos auténticos, ya que las piezas de madera habrán perdido ya su estructura y sus colores originales, las vasijas de arcilla serán seguramente reconstituciones obtenidas a partir de múltiples fragmentos y los útiles de sílex habrán cambiado de color y adquirido una pátina superficial (figura 57). Las reproduciones tienen que ser lo más parecidas posible al material original tal como era cuando estaba realmente en uso. Tampoco puede emplearse el material original para mostrar los procesos de fabricación prehistóricos: habría demasiados eslabones perdidos y con frecuencia sólo se dispone del producto termina-

do. Para que el público comprenda es necesario repetir el proceso en su integridad e ilustrar todas las etapas, mostrando las herramientas utilizadas, las materias primas, los diversos tipos de residuos y, finalmente, el producto terminado. Al margen de los dioramas, las reproducciones sólo deben utilizarse para colmar las lagunas de la exposición.

Otra cuestión que se plantea es la de informar o no al visitante que entre los objetos expuestos figuran también reproducciones. Por un lado, pensamos que cuando se trata de una réplica esto resulta en general batante evidente y, por otro, que la pabra "copia" perturbaría la impresión inmediata y distraería al visitante al pasar de una vitrina a la otra. Sin embargo, está previsto publicar un catálogo de la exposición, donde se indicará el lugar de origen de los objetos presentados y se precisarán los casos en que se hayan utilizado reproducciones.

Los textos explicativos

Éste es uno de los aspectos más delicados de una exposición. Lo ideal es que una muestra cautive la imaginación por la fuerza de los objetos y el marco en que se los presenta, sin recurrir a demasiados textos explicativos.

En cuanto a la formulación propiamente dicha, se ha pretendido establecer que el nivel lingüístico ideal es el correspondiente a un niño de doce a trece años, e incluso que los textos deben ser comprensibles para un niño de once años de inteligencia media, lo cual parece bastante absurdo. En la medida en que se dirigen al visitante no especializado, las notas deben ser claras y concisas, desprovistas de términos técnicos o de nociones teóricas y deben formularse en un lenguaje que esté al alcance tanto de los niños como de los adultos.

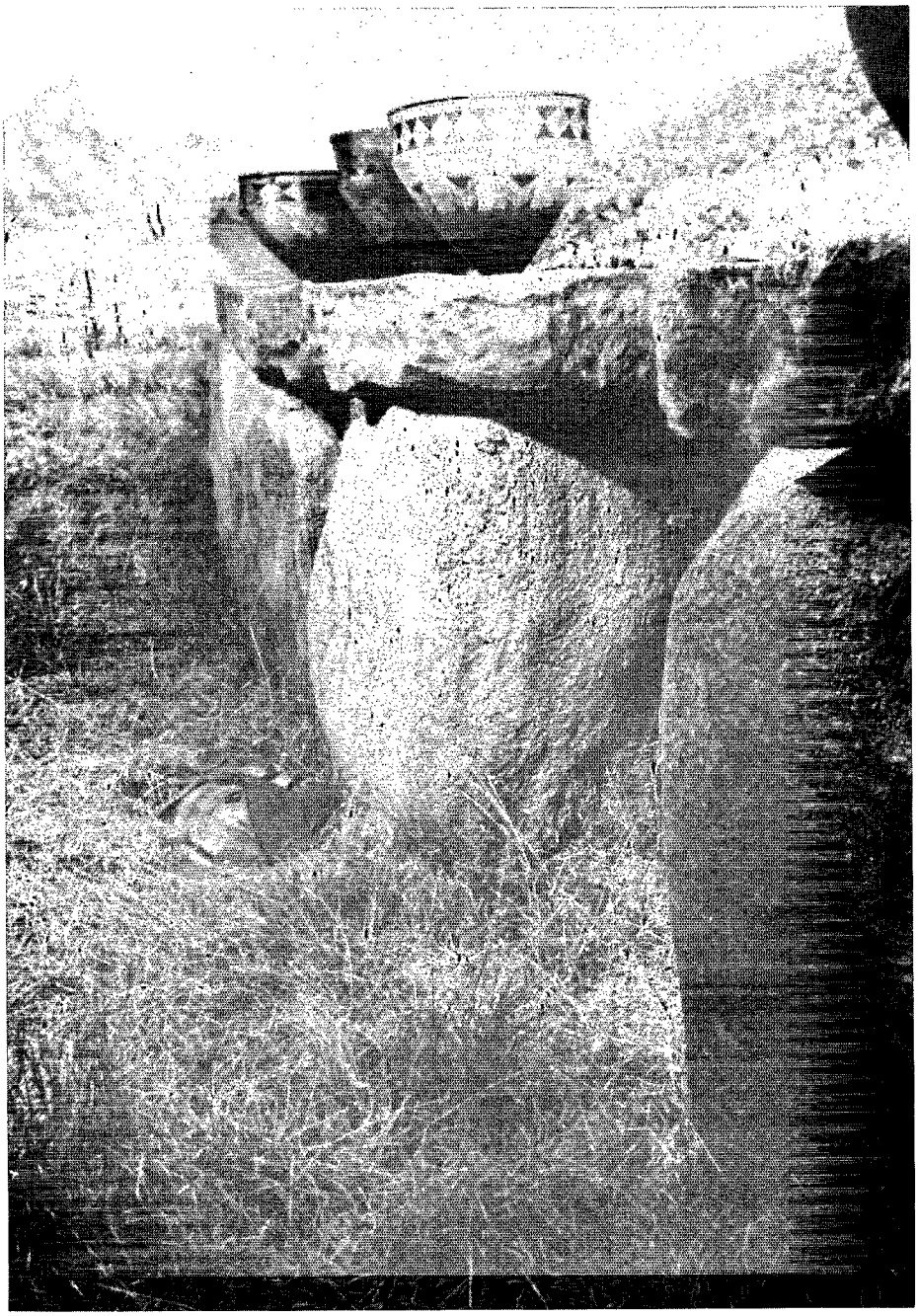
Medios de comunicación secundarios

En un museo, el principal medio de comunicación es la exposición, que permite observar y estudiar los objetos directamente. El conjunto de los materiales y las actividades paralelas organizadas en relación con la exposición constituyen lo que se llama medios de comunicación secundarios (figura 58). En el caso que nos interesa, los medios audiovisuales como películas y cintas de video se excluyeron deliberadamente de la exposición propiamente dicha, ya que podían ser un elemento perturbador que, al provocar largas filas de espera, destruyera la impresión general. Sin embargo, estos medios son un complemento fundamental, ya que permiten ilustrar de manera más detallada aún que la exposición misma escenas de la vida prehistórica tales como la erección de un megalito o el tallado del sílex.

Por otra parte, los folletos complementarios de carácter temático son útiles para comentar las investigaciones y las teorías históricas sobre el origen de la agricultura o de una civilización determinada. Un objeto particular puede ser aislado de su contexto cultural y examinado desde un punto de vista artístico, religioso o funcional.

56
En la parte temática, el visitante puede estudiar detalladamente un sitio arqueológico. Aquí se trata de un asentamiento agrícola del periodo neolítico: las excavaciones, el sitio arqueológico con sus utensilios y desechos, las conclusiones de las investigaciones, una proposición hipotética en forma de diorama y herramientas reconstituidas que el visitante puede manipular.





57
Diorama que reconstituye una tumba megalítica del periodo neolítico. Las reproducciones permiten recrear con gran fidelidad —hasta donde esto es posible— la tumba original.



58
La utilización de medios audiovisuales puede tener efectos perturbadores y estropear la impresión general. (Dibujo de Bo Bojesen.)

La comunicación secundaria se dirige fundamentalmente a las escuelas. Para acordarse a los programas escolares, la exposición se adaptó en varios puntos, a fin de asegurar que la visita al museo se convirtiera para los alumnos en una nueva y estimulante experiencia que los animara a volver y también a visitar otros museos. Por este motivo, la documentación pedagógica que se prepara pretende convertirse en una guía del profesor, que explique las ideas fundamentales de la exposición y la utilización que de ella puede hacerse en el marco del programa escolar. Naturalmente, corresponde a cada profesor determinar cuándo y cómo se servirá de esta documentación, en función del plan de trabajo del que forma parte la visita al museo. De la misma manera, cuando los docentes preparan las hojas de trabajo para los alumnos el ideal sería que las preguntas se relacionaran directamente con los diversos temas y problemas que examinan en clase. Esto sólo puede decidirlo el profesor, aunque al museo le agradaría aportar su colaboración. En otras palabras, hay que evitar sobre todo que las hojas de trabajo se conviertan en un simple medio de ocupar a los niños y de forzarlos a visitar cueste lo que cueste toda la exposición, ya que eso sólo puede llevar a la anulación de toda capacidad de iniciativa exploratoria individual. Aunque algunas de las ideas en que se sustenta la exposición pueden parecer muy simples, no dejan por ello de ser imprescindibles. Le mayor parte de ellas tienen su origen en los diversos problemas y cuestiones con que se enfrenta todo museo al preparar una exposición.

En la fase siguiente de la organización de la muestra, los arqueólogos, diseñadores y artesanos trabajaron en estrecha colaboración para concretar visualmente el proyecto.

Se ha hablado mucho de la necesidad de detenerse en cada etapa del proceso para hacer una evaluación, sobre todo con el fin de responder a los requerimientos del visitante sin conocimientos previos. Pero, al mismo tiempo, debe hacerse hincapié en que la exposición se ocupa de niveles tan diversos que todo el mundo, cualquiera sea su edad o nivel cultural, debería poder extraer una experiencia placentera y éste debe ser el objetivo primordial de toda exposición "permanente". ■

[*Traducido del danés*]

Las colecciones permanentes del Museo de Orsay, París



María Teresa Almeida

Nació en 1959 y es de nacionalidad brasileña. Estudió arqueología, historia del arte y museología en la Escuela del Louvre, en París, donde se graduó con el título de "Ancien Elève" en 1983 (especializada en arqueología cristiana) y obtuvo el diploma de museóloga en 1984. Se trasladó luego a Roma para estudiar la conservación y restauración de obras de arte y trabajó durante dos años en el Centro de Documentación del ICCROM.

59
MUSÉE D'ORSAY, París. Fachada sobre el Sena.

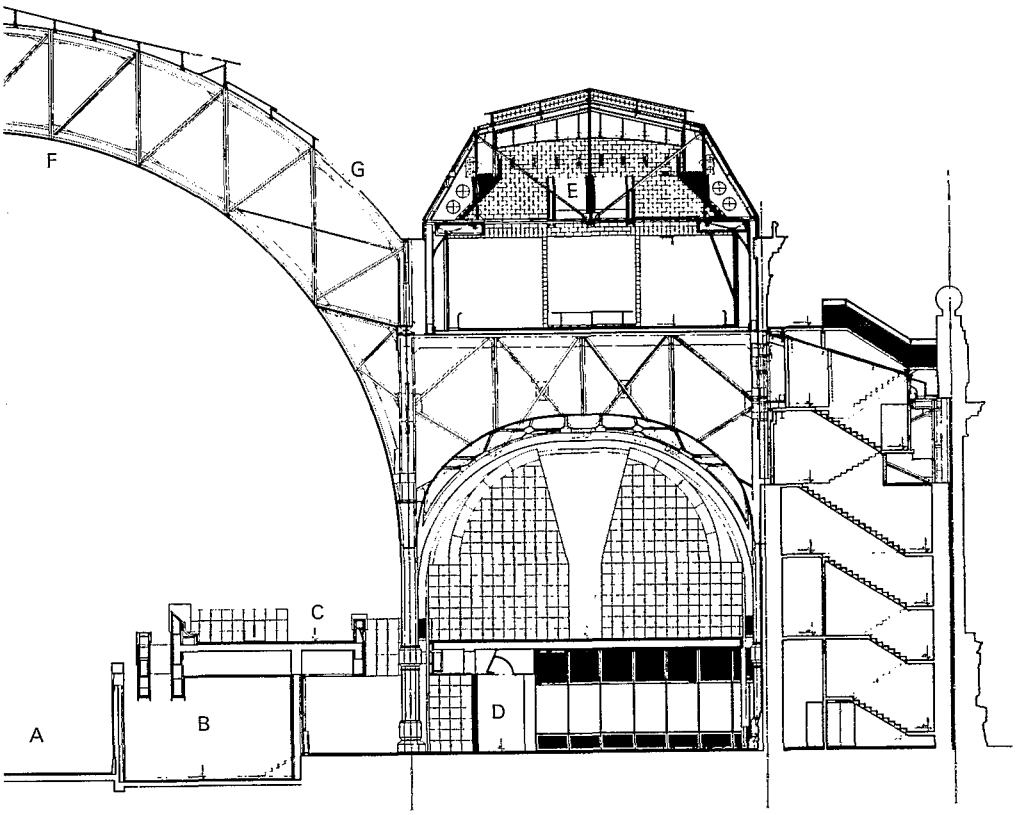
La vocación reservada al Museo de Orsay surge de la concepción enciclopédica y didáctica de la museología, es decir, la presentación cronológica de una colección de obras de arte representativas de todos los periodos y escuelas de la historia del arte. Esta concepción de la museología, gestada con la Revolución Francesa, presidió la creación del Museo del Louvre, aunque desde hace algunos años la Dirección de Museos de Francia limita su aplicación a las instituciones de París.

Los objetivos del Museo de Orsay

En el Museo de Orsay se reúnen obras de arte antes dispersas en el Jeu de Paume, el Palais de Tokyo, el Louvre y otros museos franceses.[1] Las nuevas piezas se obtuvieron mediante adquisiciones, donaciones y daciones (es decir, las obras de arte que el gobierno acepta en pago de impuestos sobre la herencia). Las colecciones del museo, que abarcan el periodo 1848-1914, constituyen un puente entre el Louvre y el Museo Nacional de Arte Moderno del Centro Georges Pompidou.

La transformación en museo de la estación de ferrocarril y el edificio construidos en 1900 por Victor Laloux (figuras 59 y 60) constituye una novedad museográ-

1. Versalles, Fontainebleau, el Museo de Artes Decorativas, el Mobiliario Nacional, la Manufactura de Sèvres y los Museos Provinciales contribuyeron a enriquecer la colecciones del Museo de Orsay.



60
Sección transversal del Museo de Orsay. A: Avenida central; B: cubículos laterales; C: terrazas del nivel medio; D: salas de exposición y corredores; E: galerías del tercer nivel; F: intradós de la bóveda; G: extradós de la bóveda.

fica que exigió la colaboración de varios equipos de ingenieros para resolver los problemas planteados por la seguridad y el control del medio ambiente.

La arquitecta Gae Aulenti, creadora del diseño interior, trabajó sobre la base de un proyecto inicial elaborado por el Estudio de Arquitectura ACT[2] y propuso treinta tipos diferentes de áreas de exposición distribuidas en tres niveles. Aulenti buscaba crear una arquitectura interior que constrastara netamente con la construcción de Laloux, sin disimular la estructura original ni fundirse con ella. El uso abundante de la piedra y el metal confiere un carácter permanente a un edificio originalmente diseñado para el paso transitorio de pasajeros. Los conservadores encargados del proyecto reconocen que hay una aparente contradicción entre el objetivo buscado (aumentar las posibilidades de exposición) y el método utilizado para alcanzarlo: crear salas cuadradas o rectangulares con paredes fijas, rechazando así de hecho las experiencias con paredes móviles iniciadas diez años atrás en el Museo Nacional de Arte Moderno.

La decisión de Michel Laclotte[3] de separar las distintas categorías de obras de arte obedece a criterios técnicos y estéticos: los óleos, las fotografías, el mobiliario y los frágiles dibujos al pastel requieren tipos de iluminación diferentes. Se estimó que los diversos objetos de las colecciones del Museo de Orsay eran lo suficientemente representativos de su época como para hacer innecesarias las reconstituciones o la creación de ambientes artificiales. Las distintas escuelas de pintura y escultura ocupan sectores del edificio diferentes y dos pisos separan las obras de los maestros impresionistas de las pinturas académicas. El programa museográfico cumple una finalidad tanto histórica como crítica.

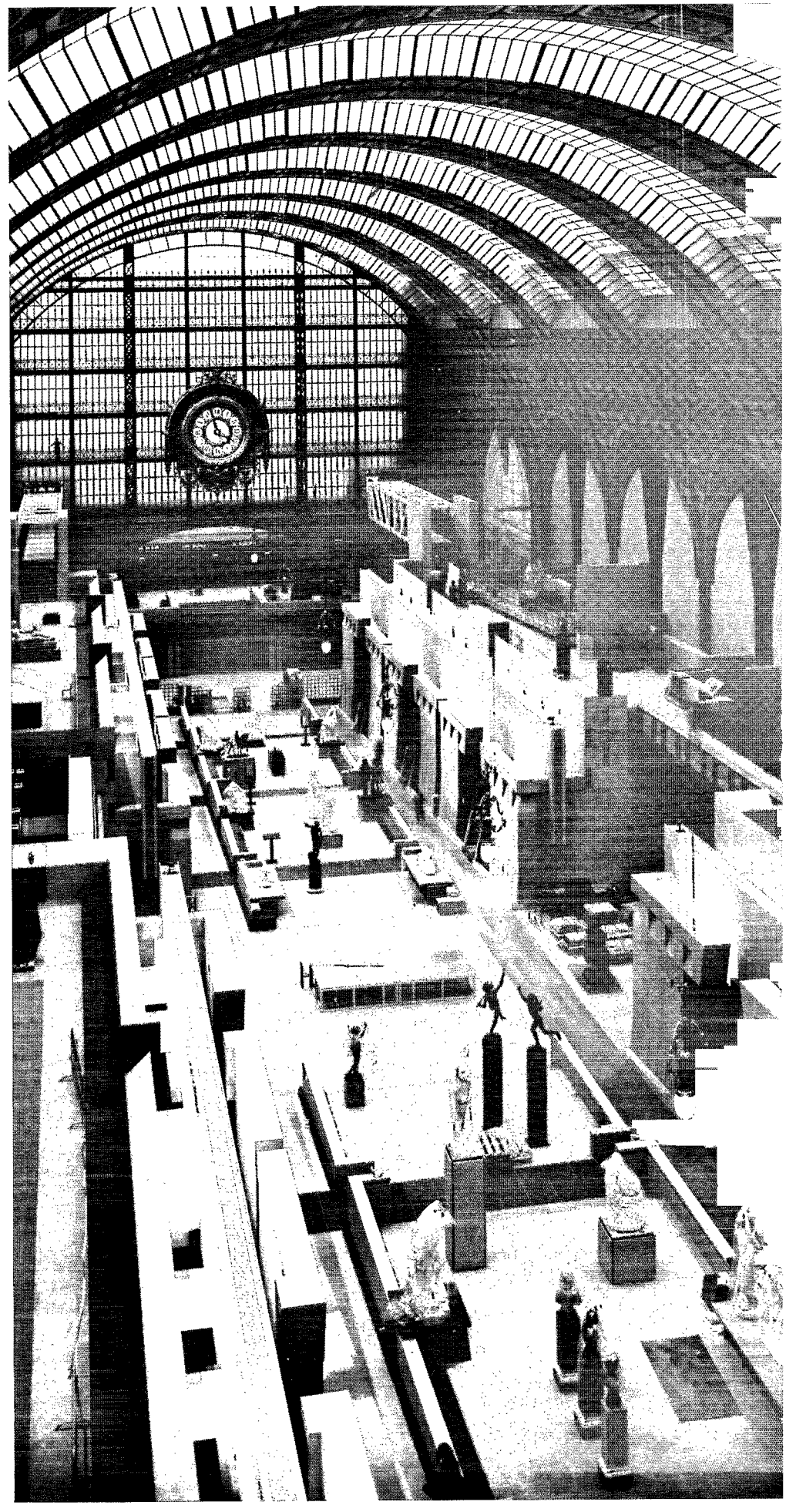
Itinerario del museo y principios generales de organización museográfica

El itinerario del museo fue concebido de manera que se pudieran aprovechar al máximo los volúmenes y la iluminación excepcionales del edificio, lo cual se traduce en áreas de exposición abiertas y cerradas, iluminación natural y artificial y múltiples peldaños, escaleras y escaleras mecánicas. En las ochenta salas y galerías del museo se presentan cuatro mil obras de arte. Las áreas de exposición ocupan 16.000 m² y la superficie total utilizable es de 47.000 m². Gae Aulenti prefirió la piedra, el cemento, el yeso, el metal y el vidrio en lugar de los textiles y las maderas que suelen utilizarse como materiales de presentación. Para amortiguar el eco, inevitable en las salas de grandes dimensiones, se disimularon a lo largo de todo el museo cuarenta mil aislantes acústicos consistentes en campanas de yeso de siete tamaños diferentes rellenas con fibra de vidrio.

El edificio del Museo de Orsay consiste en una gran nave abovedada (con una superficie de 220 m por 75 m) coronada por una enorme vidriera (figura 61). Arcadas de hierro y vidrio forman las paredes laterales y rematan cada extremo de la estructura. En el centro de la nave se abrió una avenida con una pendiente pautada por una serie de descansos donde se exponen esculturas. Las rampas laterales facilitan

2. Los arquitectos que colaboraron en el proyecto son Pierre Colbac, Renauld Bardon y Jean-Paul Philippon.

3. Michel Laclotte, inspector general de los Museos de Francia y conservador principal del Departamento de Pintura del Museo del Louvre, es director del programa museográfico del Museo de Orsay.



61
El edificio consiste en una gran nave abovedada rematada por una enorme vidriera. Las arcadas de vidrio y de hierro forman las paredes laterales y cierran los dos extremos de la estructura. Se quiso crear una arquitectura interior que contrastara abiertamente con la construcción de Laloux. En la avenida central y en las terrazas del nivel medio se exhiben esculturas.

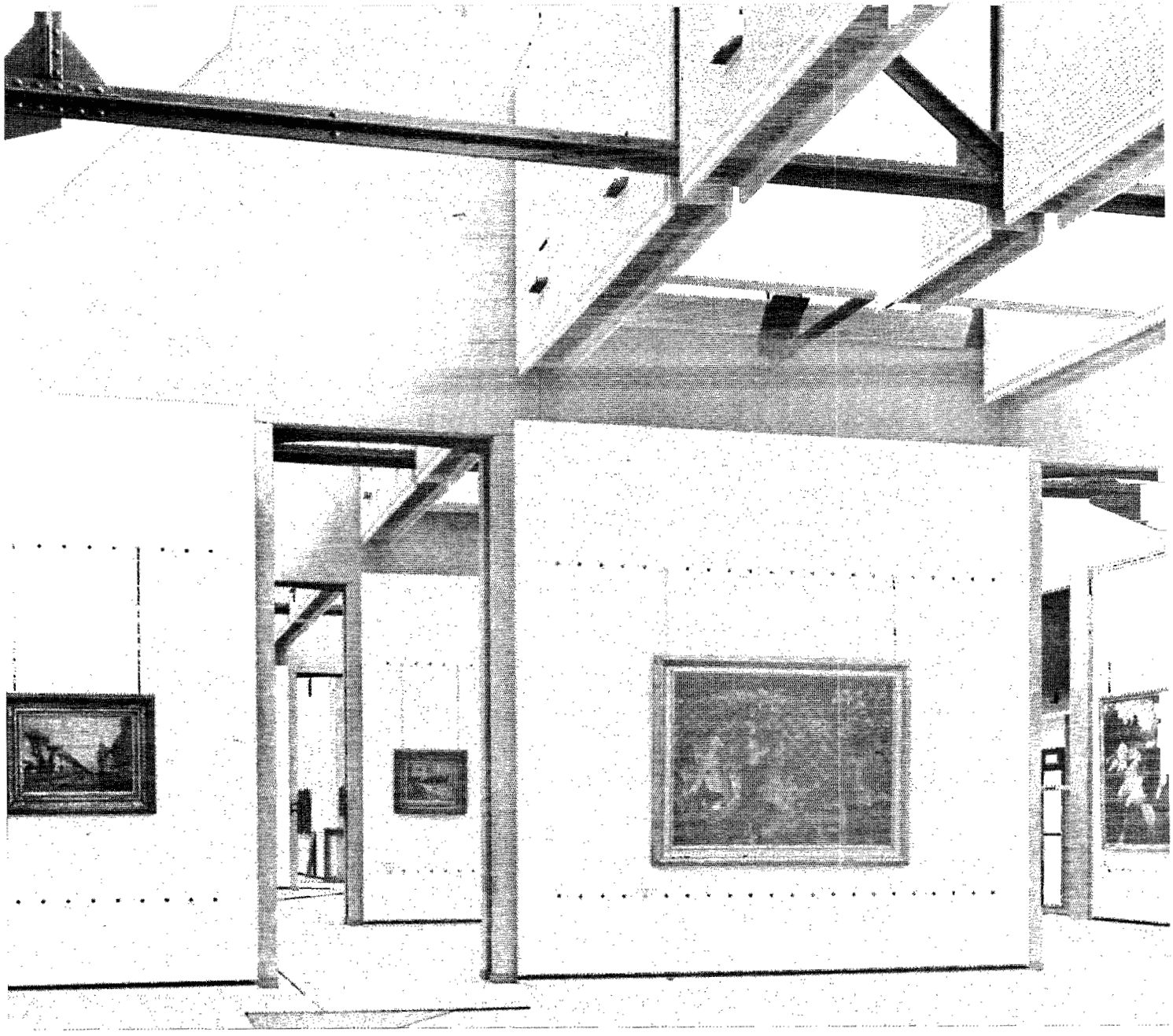
el paso de las sillas de ruedas. Dos torres macizas, dedicadas a las obras *art nouveau*, cierran la avenida. En realidad, se trata de cubículos de una planta construidos para mostrar las obras de un pintor o de una escuela pictórica. Paralelamente a cada fila de cubículos, hay un corredor y otra hilera de salas destinadas a la presentación de pinturas, fotografías y obras de arte decorativo.

Por encima de las "casas" de la avenida se construyó un nivel intermedio donde otra serie de esculturas aprovecha los amplios volúmenes de la gran nave. Estas terrazas están bordeadas por salas donde se muestran pinturas, mobiliario y objetos de arte. El salón de baile del Hôtel d'Orsay fue restaurado tal como fue en su época de gran esplendor y en sus paredes cubiertas de espejos se reflejan estatuas y pinturas académicas.

En lo alto del edificio se dispuso un tercer nivel para poder exponer las pinturas impresionistas y postimpresionistas bajo la abundante luz que se filtra a través de las vidrieras. Las galerías de pintura luminosas están entrecortadas por pequeñas salas "oscuras", especialmente concebidas para la presentación de dibujos, pasteles, litografías y fotografías. El pabellón Amont, que se alza desde la planta baja hasta el tercer nivel, está consagrado a la exposición de los planos y maquetas de los arquitectos del periodo 1850-1900. Las secciones históricas y documentales constituyen anexos de las galerías principales. Con un plano del museo en la mano, la visita se puede concentrar en el paisajismo o la escultura académica con sólo pasar de un nivel a otro.

Técnicas de exposición

Las pinturas se exhiben en los tres niveles del edificio acompañadas a veces por esculturas que completan la presentación. Los cuadros cuelgan en losas de piedra caliza rosada o en paneles de yeso. La caliza de Borgoña ha sido tratada al fuego, proceso que hace que la piedra "estalle" y adquiera una superficie rugosa que, aunque permite la difusión uniforme de la luz, elimina el destello. Esta misma piedra se ha utilizado para pavimentar to-



62
Tanto en la parte superior como en la inferior de los paneles de yeso se abrió una hilera de orificios. Los de lo alto sostienen las varillas de metal de las que cuelgan las pinturas, mientras que los de la parte inferior sirven para fijar los soportes metálicos de los textos explicativos.
Un complejo sistema de paneles verticales y horizontales fijos impide que los rayos solares dañen las pinturas. Una serie de paneles longitudinales que difunden la luz se extiende por encima de los cuadros.

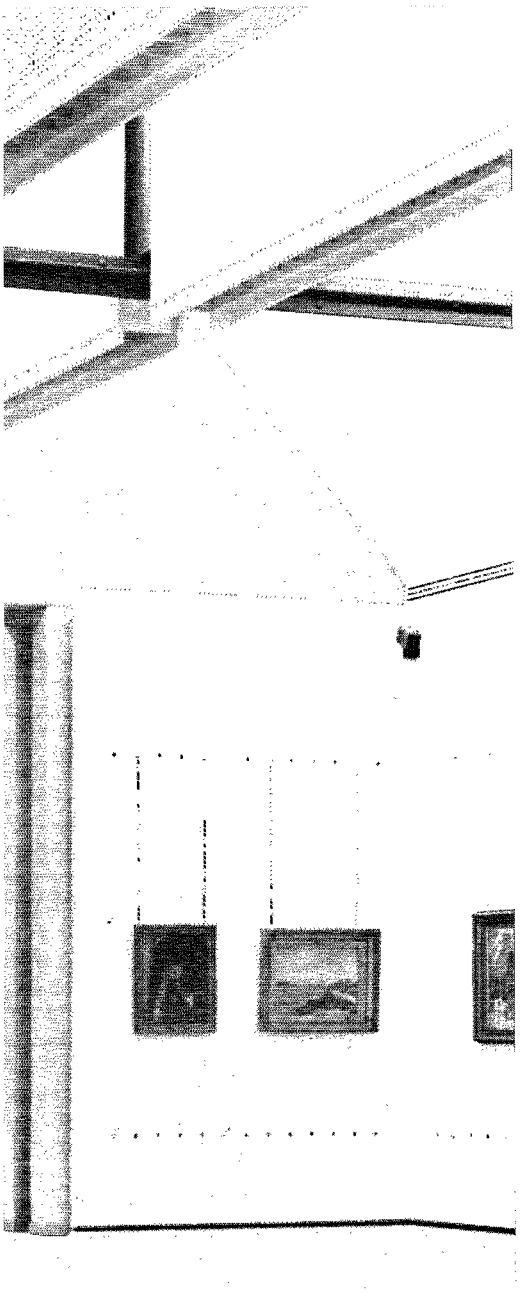
do el museo, si bien en este caso se la ha pulido para que refleje la luz. Los paneles de yeso están cubiertos por dos capas de pintura: una de base de color blanco hueso sobre la que luego se pulverizó una emulsión de color azul grisáceo que les da un efecto moteado.

En la parte superior e inferior de todos los paneles, tanto los de piedra como los de yeso, se abrieron hileras de orificios: en los superiores se fijaron varillas de metal de las que cuelgan los cuadros, y en los inferiores, los soportes metálicos para los textos explicativos (figura 62). Este sistema permite una gran movilidad de las obras y un desplazamiento fácil. Las pinturas de grandes dimensiones cuelgan de gruesas barras de metal o descansan en caballetes, mientras que las pinturas muy pequeñas se exhiben en vitrinas o agrupadas en un mismo panel de piedra.

El curioso decorado que componen las "casas" de la planta baja dificulta la contemplación de las obras. Los paneles de distintos tamaños y las hileras de columnas de cemento crean una serie de perspectivas incongruentes. En un caso (*Jeunes filles au bord de la mer*, de Puvis de Chavannes), la altura del cuadro es muy superior a la de la pared de fondo, con lo que el desfile de los visitantes que pasan por detrás distrae mucho la atención. Algunas de las paredes laterales de las salas de exposición del nivel medio tienen un diseño peculiar, en forma de trapecio invertido y truncado, que provoca un efecto óptico por el cual el marco con ángulos rectos de una pintura normal toma una apariencia trapezoidal. En un nivel más alto, sin embargo, las galerías simples y las hileras de salas de tres lados proporcionan un ambiente tranquilo que permite apreciar las obras convenientemente.

Las impresionantes dimensiones de la nave brindan un marco favorable a las grandes esculturas ubicadas en la "avenida" de la planta baja y en las "terrazas" del nivel medio. Las estatuas descasan sobre bases de todos los tamaños, formas

4. El "cortel" es un metal autoprotector con el cual debían originariamente fabricarse los marcos de las vitrinas. El óxido de color pardo que se forma en su superficie le impide en realidad continuar oxidándose. Como las condiciones del museo no permiten la alteración necesaria para que se produzca ese óxido, los marcos de las vitrinas de metal se pintaron de color pardo para sugerir el efecto deseado inicialmente.



y colores, de cemento pulido, metal, mármol y otras piedras (figura 63). Algunas de estas bases son originales, mientras otras fueron diseñadas expresamente. La heterogeneidad de sus formas (cilindros, cubos, trapecios y sus combinaciones) constituye un conjunto atractivo, pero no facilita la concentración.

Las estatuillas y maquetas se han colocado en vitrinas con pie, fijadas al muro o empotradas, mientras las más grandes descansan directamente sobre el piso. Sus marcos de acero y aluminio están cubiertos con una capa de pintura "cortel"[4] de color pardo. Los estantes de vidrio están sostenidos por soportes de color bronce o bien suspendidos por finas varillas transparentes.

Los dibujos, pasteles, fotografías y grabados se exhiben en salas "oscuras" especiales donde se han instalado persianas blancas que bloquean todas las fuentes de luz natural. Los objetos frágiles cuelgan a la altura de los ojos en las vitrinas murales. Las fotografías se presentan montadas con un *passe-partout* blanco en un marco de haya. Los negativos se exhiben en posición horizontal en vitrinas de mesa con iluminación de fondo.

La sección dedicada a la arquitectura y el urbanismo está compuesta por planos y maquetas. Un modelo del barrio de la Ópera a escala 1:1000, encastrado en el piso y protegido por una gruesa plancha de vidrio sobre la cual se puede caminar, permite observar como a vuelo de pájaro las transformaciones introducidas por el Barón Haussmann. Una maqueta de sección vertical de la Ópera de Garnier se presenta contra un fondo de cielo estrellado, mientras que en las vitrinas empotradas aparecen modelos originales de decorados teatrales.

Muchos de los principales edificios públicos de la segunda mitad del siglo XIX están representados por maquetas que, apiladas unas sobre otras, forman una columna central en el pabellón Amont y pueden estudiarse desde cada uno de los niveles del mirador (figura 64).

Los muebles y objetos de arte se exponen sobre estrados de material plástico y su disposición evoca a veces los espacios interiores de un hogar. En las vitrinas se exhiben objetos de plata y jarrones. Algunas piezas *art nouveau* se presentan con fondos de plástico o acero inoxidable en los pisos de las torres que dan sobre las avenidas centrales.

En el doble vidriado del museo, que cubre una superficie de treinta y cinco mil metros cuadrados, se han utilizado treinta tipos de vidrio diferentes.

Para el extradós de las bóvedas y las paredes exteriores del edificio se seleccionó un vidrio no reflector ligeramente coloreado, ya que un vidrio reflector estaría fuera de lugar en el paisaje parisiense. El material utilizado sólo absorbe una mínima parte del calor generado por los rayos del sol que lo penetran, con lo que se reduce el costo de funcionamiento del sistema de climatización. Las radiaciones ultravioletas son consideradas inofensivas para las esculturas y para la única pintura (*Les Romains de la Décadence* de Thomas Couture) que se exhiben en la nave.

El vidrio no reflector de color claro está asociado con un vidrio granulado reforzado de metal que se ha colocado en el intradós de la bóveda y en la cara interna de las paredes laterales. La superficie granulada disimula las instalaciones técnicas y el pasadizo de mantenimiento de un kilómetro de largo construido en la bóveda. La armadura metálica imita las vidrieras originales de Orsay. Las dos capas de vidrio componen un sistema de doble vidriera con un colchón de aire intermedio que sirve de aislante.

Para el interior y exterior del techo de las galerías altas se eligió un vidrio laminado incoloro y transparente: los colores sutiles de las pinturas que aquí se presentan impiden el uso de vidrio coloreado y, además, los reglamentos de seguridad exigen que los techos de vidrio de los edificios públicos sean laminados. La absorción de los rayos ultravioletas se consigue mediante un sistema de paneles fotorreflectores blancos. Para las vitrinas se seleccionó también vidrio laminado. En una parte del sistema destinado a tamizar la iluminación transversal se empleó opalina laminada. Esta material translúcido difunde la luz de los "techos luminosos" instalados en las salas del ático que no reciben la luz solar. Algunos de los proyectores del dispositivo eléctrico están provistos de un vidrio que absorbe los rayos ultravioletas.

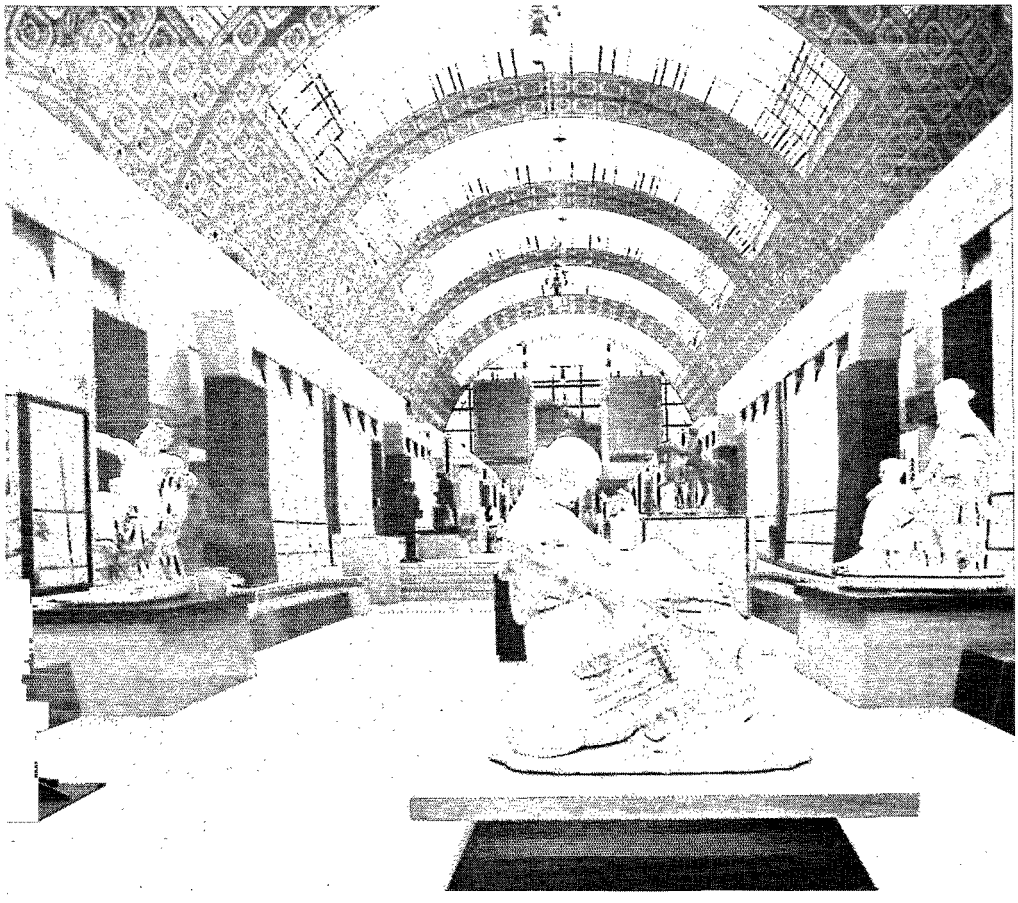
La maqueta del barrio de la Ópera está cubierta por losas de vidrio laminado de treinta milímetros y por un vidrio reemplazable de ocho milímetros, todo lo cual constituye un piso sobre el que se puede caminar: las losas tienen una resistencia de quinientos kilogramos por centímetro cuadrado.

Iluminación

La distribución uniforme de la luz es uno de los aspectos museográficos más positivos de Orsay. Tres mil ochochientos noventa y cuatro tubos fluorescentes y cuatro mil doscientos cinco proyectores refuerzan o substituyen la luz solar. Las grandes esculturas están iluminadas natural y artificialmente desde la bóveda de la nave. Siete hileras de tubos fluorescentes (color número 25 de Osram) atraviesan las nueve aberturas cenitales. Al pie de cada una de ellas hay siete proyectores de luz de mil vatios de Osram y dos lámparas halógenas de haz estrecho de seis mil centelleos de Thorn.

La iluminación de las pinturas que se exhiben en la planta baja y en el nivel medio procede de un dispositivo instalado en paneles suspendidos, consistente en proyectores halógenos de doscientos cincuenta vatios de Osram con una temperatura de incandescencia de cuatro mil ochocientos grados Kelvin. La luz se refleja una, dos o tres veces en paneles blancos verticales o inclinados antes de llegar a las pinturas, proceso de reverberación que elimina los rayos ultravioletas. Las lámparas están colocadas a suficiente distancia de las obras de arte como para evitar que

63
Las esculturas descansan sobre bases de todos los tamaños formas y colores. Dos torres cierran la avenida.



puedan ser dañadas por las radiaciones infrarrojas. Ese mismo tipo de lámparas complementa la luz solar de las galerías altas. Un complejo sistema de paneles fijos verticales y horizontales impide que los rayos solares alcancen las pinturas. Excepcionalmente, sin embargo, a fines de la primavera todo el techo se cubre con toldos. Encima de las pinturas se extiende una serie longitudinal de paneles fotorreflectores, mientras que de la estructura del techo pende una red transversal de planchas de opalina laminada.

Pequeños proyectores halógenos móviles de cincuenta vatios y doce voltios y de cien vatios y veinticuatro voltios completan la iluminación de las pinturas y las vitrinas. Un reflector de rayos inflarrojos incorporado a las lámparas asegura un rendimiento del ochenta por ciento de los colores. Una fidelidad del setenta y cinco por ciento se obtiene con los tubos fluorescentes Osram (color número 25, cuatro mil grados Kelvin) instalados en molduras de estuco de manera que los haces luminosos se proyecten contra las paredes verticales de la galería.

En las salas "oscuras" creadas para la exposición de fotografías, pasteles y dibujos se han bloqueado las fuentes de luz natural. Para iluminarlas se han instalado cincuenta tubos fluorescentes en los filetes que bordean la parte superior e inferior de las vitrinas empotradas. Cada filete tiene una estrecha abertura que no deja penetrar en las vitrinas sino una décima parte de la luz, mientras el resto se dispersa por la pared. De esta forma son muy pocos los rayos ultravioletas que llegan a las obras fotosensibles. La distancia entre las lámparas y los objetos es suficiente como para que no se dejen sentir los efectos nocivos de las radiaciones infrarrojas.

En el techo de las salas iluminadas por el sol se han instalado sensores especiales que envían señales a la base central de computadoras (GTC) cuando la luz es particularmente intensa, con lo que se reduce automáticamente la iluminación artificial.

El control automático de la seguridad y del medio ambiente

La GTC (Gestión Técnica Centralizada) es la estación central de comando de las instalaciones técnicas del Museo de Orsay. Bernard Guindollet trabajó durante cinco años para llegar a crear un programa computadorizado único que controlara y regulara los circuitos eléctricos, la climatización y los sistemas de seguridad del museo. El programa fue perfeccionado durante el periodo de experimentación de cuatro meses que precedió la apertura del museo. Los modelos de computadoras Clemessy elegidas para la GTC son los mismos que operan en las instalaciones técnicas del Centro Espacial Ariane IV situado en Kourou, Guayana Francesa. La GTC funciona las veinticuatro horas del día a lo largo de todos los días del año.

Control del medio ambiente

El equipo de climatización del Museo de Orsay consiste en cuatro sistemas de enfriamiento del aire de 500 kw, dos tanques de almacenamiento de agua helada, tres intercambiadores de calor a vapor de 2.000 kw y un equipo de purificación del aire que procesa un millón de metros cúbicos de aire por hora. Los tanques de almacenamiento de agua helada, enterrados a diecisiete metros y medio de profundidad, se llenan de noche según las necesidades del día siguiente, determinadas con el auxilio de los pronósticos meteorológicos. Los tanques se utilizan incluso durante el invierno, dado que los cinco mil visitantes permanentes del museo despiden un calor que eleva la temperatura de las áreas de exposición más allá de los límites tolerables. Los intercambiadores de calor funcionan con el vapor que suministra el CUP (Chauffage Urbain Parisien). El sistema de ventilación se cierra por la noche y se pone nuevamente en marcha poco antes del horario de apertura.

Cincuenta censores electrónicos distri-

buidos en todo el museo miden la temperatura y la humedad relativa. Una computadora compara los datos relativos a las condiciones ambientales reinantes en el exterior e interior del edificio y cada quince minutos ajusta automáticamente el programa de climatización, que prevé una temperatura mínima de 18 °C en invierno y una máxima de 24 °C en verano. La humedad relativa se ha establecido en 50% más o menos diez puntos, con un margen de tolerancia inferior a cinco puntos por hora. En todo el museo funcionan treinta unidades de aire acondicionado.

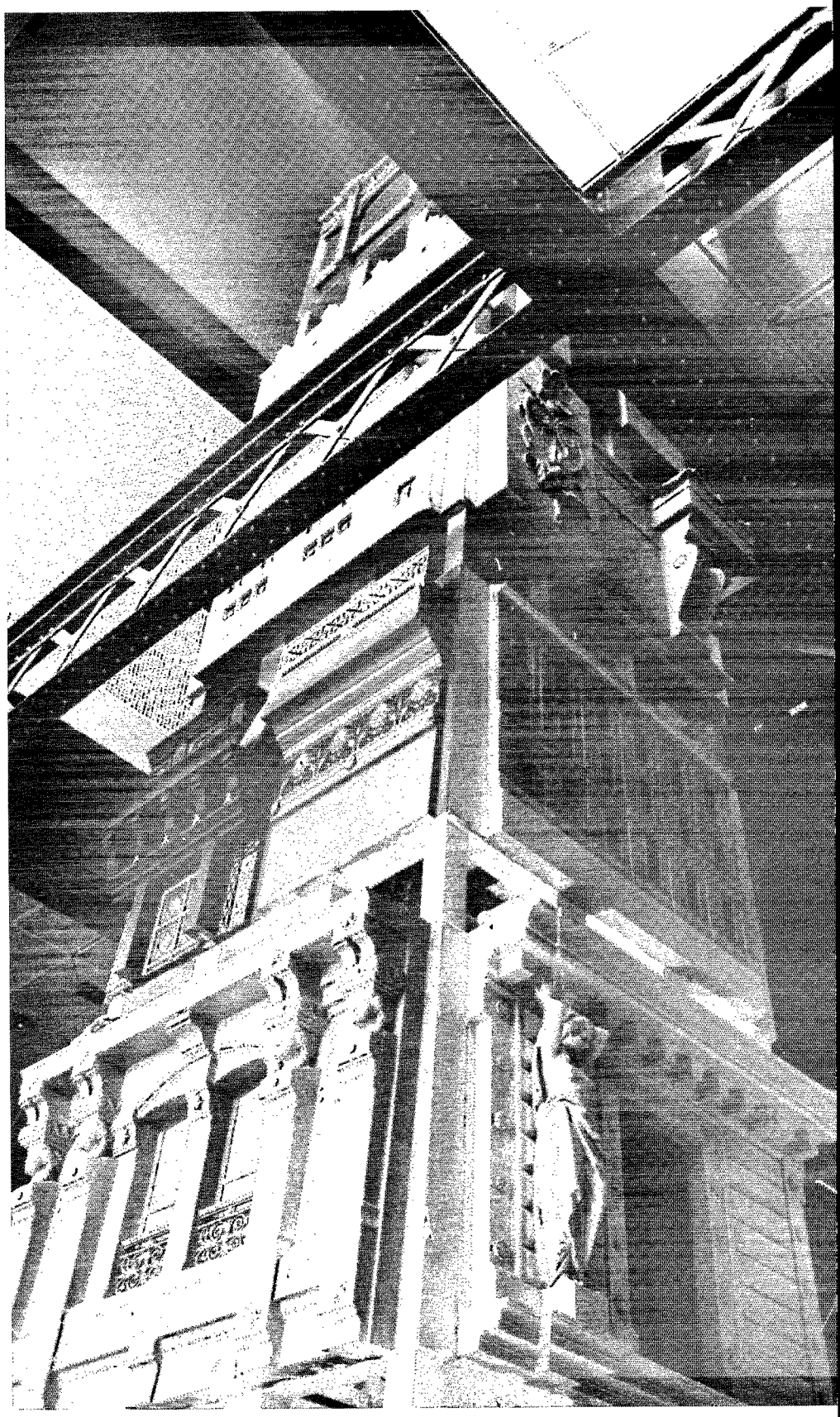
Un sistema combinado de sensores y radiadores colocados en la abertura cenital de la nave calienta automáticamente los vidrios e impide así la condensación.

La prevención de robos e incendios

El servicio de seguridad del Museo de Orsay cuenta con un efectivo de doscientas veinte personas, miembros del cuerpo de vigilancia de los museos de Francia y de la brigada de bomberos de París. El servicio está computadorizado y depende de la GTC. Según las circunstancias, pueden utilizarse distintos tipos de dispositivos para la detección de robos. El museo está equipado con trescientas cincuenta cámaras de video, quinientos radares de rayos infrarrojos y de microondas y una serie de cerraduras de control eléctrico. Por todo el museo se hallan diseminados mil quinientos treinta y cinco detectores de humo y de incendios Cerebus que permiten visualizar en la pantalla de la computadora la posición exacta de todo posible incendio. A la menor señal de incendio, el sistema de aire acondicionado se detiene automáticamente. En caso de necesidad, desde la base de computadoras se pueden cerrar mil barreras contra incendios y robos.

Los conservadores, arquitectos y técnicos del Museo de Orsay estiman haber creado un conjunto museográfico representativo de nuestra época, pero que será anticuado dentro de una generación. ■

[*Traducido del inglés*]



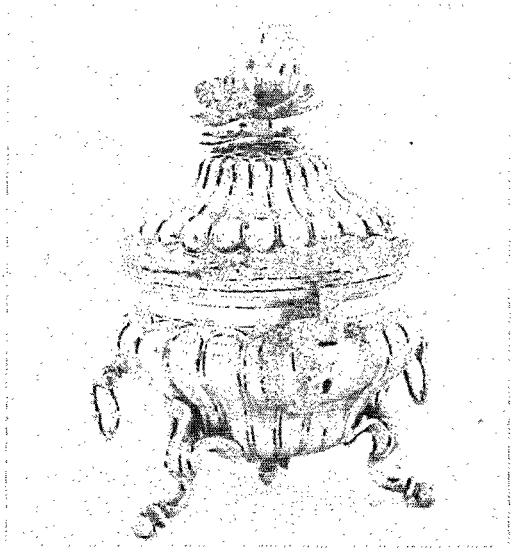
64
Muchos de los principales edificios públicos de la segunda mitad del siglo XIX están representados por maquetas que, apiladas unas sobre otras, forman una columna central.

CRÓNICA DE LA FMAM

La curiosidad del público y su interés por los museos se acrecientan sin cesar año tras año. Sin embargo, es más fácil encontar hoy en las librerías catálogos sobre las exposiciones temporales que obras que se refieran a las colecciones permanentes, salvo las publicaciones de algunos museos muy célebres.

La FMAM se propone por esto crear una colección de obras bilingües, cuya difusión internacional será asegurada por la red de Amigos de los Museos del mundo entero. No serán éstas ni guías ni catálogos, sino textos que tendrán como finalidad evocar la atmósfera de cada museo, el marco en el que se inserta y las obras que constituyen su principal interés.

Los Amigos de los Museos de la Argentina hacen conocer el arte y las colecciones de su país



65
MUSEO ISAAC FERNÁNDEZ BLANCO, Buenos Aires. Cofre destinado a conservar los santos óleos, Alto Perú (Bolivia).

1. Las fotografías que ilustran este artículo reproducen algunas piezas de la colección de platería del Museo Isaac Fernández Blanco, cuyo fondo original se constituyó con el legado que ese coleccionista hiciera a la Municipalidad de Buenos Aires en 1921.

Con ocasión de la XIX Conferencia General del ICOM celebrada en Buenos Aires entre el 26 de octubre y el 4 de noviembre de 1986, los Amigos de los Museos, de acuerdo con los conservadores, participaron en la organización de las manifestaciones culturales reservadas por el Comité Argentino del ICOM a los casi mil seiscientos especialistas presentes.

Aunque oficiosa, su acción ha contribuido grandemente a la salvaguarda o la restauración de las colecciones permanentes de algunos museos y permitido la apertura al público de colecciones privadas que sin su ayuda no hubieran podido ser visitadas.

Esta doble función ilustra bien la vocación de los Amigos de los Museos: dar vida a las obras de arte y hacer conocer los museos no sólo en el seno de un grupo de iniciados sino también y sobre todo del público en general.

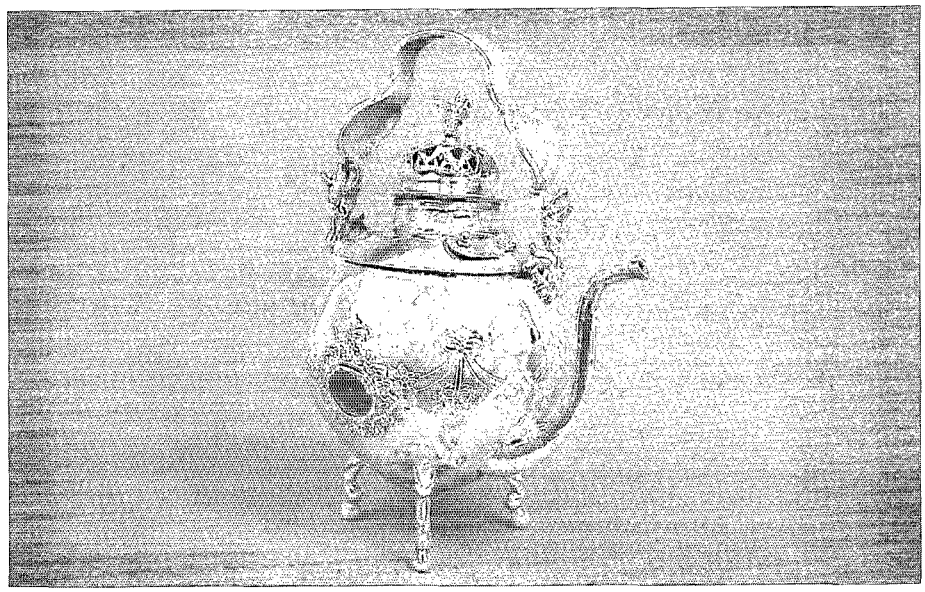
Las subvenciones acordadas a los museos, que apenas representan un porcentaje ínfimo del presupuesto nacional, no les permiten desarrollar sus actividades como sería necesario. Por esta razón, las Asociaciones de Amigos de Museos de la Argentina se propusieron ante todo trabajar en estrecha colaboración con la Dirección de Museos de Buenos Aires, tomando a su cargo los importantes gastos que acarrearan diversos proyectos, como la renovación del Museo Nacional de Artes Decorativas, la restauración del Museo Municipal Isaac Fernández Blanco (gracias a la Fundación Bunge & Born), la ampliación del Museo Nacional de Bellas Artes y la construcción de un taller didáctico reservado a las artes plásticas. Los Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes financiaron la totalidad de los trabajos interiores llevados a cabo en este museo: desde la pintura a la electricidad y la instalación de un sistema de alarma, sin olvidar la restauración de obras como *Matin de brume à Rouen* de Boudin y de algunas fuentes de cerámica. Estos trabajos permitieron inaugurar, con ocasión de la Conferencia General, las salas de exposición permanente del primer piso, consagradas a la pintura argentina de los siglos XIX y XX, cuya presentación (paneles, señalización) había sido financiada por los Amigos de los Museos.

En algunos museos los Amigos tomaron a su cargo la publicación del catálogo de la exposición *Los maestros de Europa Occidental de los siglos XV al XVIII del Ermitage* y, siempre en el campo de la información, permitieron la realización de un audiovisual que fue presentado en el Museo Isaac Fernández Blanco a los participantes de la Conferencia General del ICOM.

La Federación Argentina de Amigos de los Museos, que agrupa actualmente cuarenta y dos asociaciones, incitó a sus miembros a crear becas que permitieran al personal de sus museos participar en esta Conferencia General.

Muchas de las exposiciones presentadas en Buenos Aires y en el interior fueron organizadas por los Amigos: la del Museo Dr. Julio Marc de Rosario, por ejemplo, sobre la platería argentina y colonial, realisada en colaboración con los estudiantes del Instituto de Museología de la ciudad; la del Museo de La Plata sobre el patrimonio de la provincia y la del Museo de Arte Moderno Eduardo Sívori de Buenos Aires, sobre la pintura argentina del siglo XX.

Ésta fue probablemente la forma de



66
MUSEO ISAAC FERNÁNDEZ BLANCO, Buenos Aires. Recipiente para preparar el mate. Perú, siglo XVIII.

participación más original de los Amigos de los Museos, empeñados en hacer conocer el arte de su país y particularmente la orfebrería hispanoamericana, arte típico de las vastas regiones que comprendía el Virreinato del Río de la Plata, hoy dividido entre las repúblicas de Argentina, Uruguay, Bolivia y Paraguay, y los estados brasileños de Rio Grande do Sul y Santa Catalina.

La región del Alto Perú fue sin duda la más favorecida. Con algunas raras excepciones, su platería se inscribe en los cánones del barroco, el rococó y el neoclásico. Las piezas destinadas al culto católico ocupan un lugar destacado, ya que, como se sabe, la riqueza de los cálices y el esplendor de los retablos cumplían una función relevante en la liturgia barroca. Las iglesias y capillas del norte resplandecían a causa del metal que tapizaba literalmente las paredes interiores. Las obras más imponentes eran los antipendios constituidos por pequeñas placas repujadas y cinceladas fijadas con clavos remachados a un armazón de madera. Las placas ornamentales representan motivos del siglo XVI tomados de las estampas manieristas que circulaban profusamente en la América española. Repetidos una y otra vez en los talleres artesanales, con el tiempo los orfebres terminaron por introducir algunas variaciones. Otras placas de medio punto del mismo estilo servían de ornamento en los altares. También cabe mencionar la serie de cofres que con toda probabilidad servían para conservar los óleos sagrados y cuyo interior está generalmente dividido en tres compartimentos destinados a contener frascos y cucharillas (figura 65). Los atriles están enchapados en plata repujada, cincelada y calada. Cuando en la composición ornamental predomina el calado, la madera está tapizada con terciopelo. La representación de la Virgen y los santos se veía enriquecida por coronas y aureolas de plata que encontramos en gran cantidad. En el trabajo sobre los objetos de uso doméstico pueden distinguirse dos estilos: en uno predomina el repujado y el cincelado; en el otro, la ausencia de todo ornamento en el metal batido e incluso fundido produce efectos plásticos, más que pictóricos (figura 66).

La filigrana es otra de las técnicas empleadas con frecuencia en el caso de los pebeteros, a menudo zoomorfos, donde el cuerpo de llamas, ciervos y pavos u otros animales en pareja sirve de recipiente para las fumigaciones y la cabeza hace las veces de tapadera (figura 67).

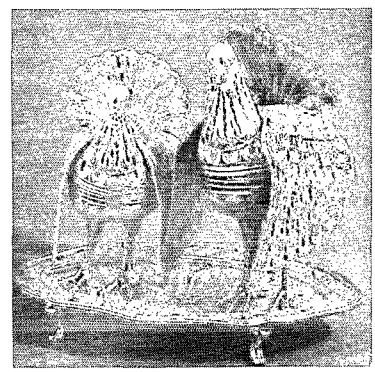
Semejantes a los pebeteros por la forma, el uso de los mates estuvo antaño muy extendido en América del Sur y subsiste todavía en Argentina, Uruguay, Paraguay y algunos estados brasileños. De Perú al Río de la Plata la palabra mate designa el fruto de la calabaza y, en particular, el calabacino destinado a contener la infusión de la yerba mate cultivada por los jesuitas en las antiguas misiones del Paraguay y el noreste argentino. Originariamente el término designaba un vaso, pero poco a poco se lo utilizó también para nombrar la calabaza que hacía las veces de vaso destinado a contener la infusión de yerba mate y, finalmente, la infusión misma terminó por llamarse mate. Los modelos más usuales se fabricaban a partir de una calabaza entera o parcialmente recubierta de plata.

El complemento indispensable del mate, la bombilla, es un tubo de metal munido de un filtro en un extremo y de una boquilla en el otro, que permite aspirar la infusión.

Después del estilo rococó que predominara en el Río de la Plata prácticamente hasta fines del siglo XVIII, las formas neoclásicas influyeron en el diseño y la producción de buena parte del siglo XIX. Esta influencia es muy marcada en la ebanistería y la escultura ornamental, así como en la orfebrería profana y religiosa. Los artesanos criollos siguieron utilizando los procedimientos manuales y resistieron en vano al advenimiento de las técnicas mecánicas. Incluso en el siglo XX, estos orfebres muestran todavía su arte en la fabricación de mates, bombillas, jarras y pebeteros.

Este artículo no pretende ser una enumeración exhaustiva de las actividades que los Amigos de los Museos organizaran con ocasión de la Conferencia General del ICOM, sino un testimonio de la voluntad de la asociación argentina de hacer conocer ciertos aspectos característicos del arte nacional, asumiendo para ello la organización de las visitas reservadas a los miembros del Comité Internacional de Artes Aplicadas del ICOM a las colecciones públicas y privadas de Buenos Aires y Rosario, a fin de que los responsables de museos del mundo entero reunidos por primera vez en el país conocieran este patrimonio original y tomaran conciencia de su importancia.[1] ■

[*Traducido del francés*]



67
MUSEO ISAAC FERNÁNDEZ BLANCO, Buenos Aires. Pebetero, Ayacucho (Perú), primera mitad del siglo XIX.

TRÁFICO ILÍCITO Y RESTITUCIÓN

El pasado viviente

Nwanna Nzewunwa

Nació en Obibiezena, Owerri, Estado de Imo, Nigeria, en 1947. Cursó estudios en Owerri. Se graduó en 1973 en historia y arqueología en la Universidad de Nigeria. En 1979 obtuvo en la Universidad de Cambridge el doctorado en arqueología africana. Ha pronunciado conferencias sobre historia y arqueología africanas en las universidades de Nsukka y Jos. Ha dirigido diversos viajes de investigación por Francia, Bélgica, Dinamarca, Alemania, Inglaterra y por doce países del África occidental. Actualmente es profesor de arqueología y director del Museo de la Universidad de Port Harcourt. Entre sus publicaciones figuran *The Niger Delta: prehistoric economy and culture*, B.A.R. Oxford, 1980; *A sourcebook for Nigerian archaeology*, Lagos, 1983 y diversos artículos sobre la gestión del patrimonio cultural y arqueológico de Nigeria.

La exposición arqueológica *El pasado viviente* instalada con carácter permanente en Yelwa es la primera de esta índole en la historia de la gestión del patrimonio cultural de Nigeria. Sus creadores y admiradores nigerianos atribuyen valores y significados diversos a ese patrimonio, cuyos distintos elementos constituyen un vínculo persistente entre el presente y el pasado de la nación. Su intrínseca capacidad de conmemorar el pasado remoto o inmediato ha sido en general explotada con fines políticos en distintos momentos de la historia, pero los bienes culturales cobran aún más importancia cuando permiten ordenar cronológicamente el pasado. Para los países en desarrollo, cuyos orígenes y antigüedad han sido a menudo objeto de dudas y polémicas, los bienes culturales constituyen un medio de afirmación de su identidad nacional.[1] En un país como Nigeria, cuya población está integrada por múltiples grupos étnicos, los museos que reúnen bajo un mismo techo objetos pertenecientes a cada uno de ellos contribuyen de manera decisiva a forjar la unidad cultural y política nacional. Así se explica que tanto a nivel federal como estatal se haya propiciado un amplio desarrollo de los museos. Las universidades nacionales de Zaria, Ibadán, Ife, Nsukka y Port Harcourt, por su parte, disponen de diversos bienes culturales que utilizan tanto para la investigación como para la enseñanza de la historia y de la civilización. Al respecto cabe señalar que en los últimos años la investigación arqueológica ha realizado en Nigeria un progreso notable.[2] En la cuenca del Níger Medio, y más especialmente en el Emirato Yawuri, los trabajos tuvieron su origen en el proyecto de construcción de la represa del Kainji. Uno de los dignatarios tradicionales que cooperaron con los especialistas durante la ejecución del proyecto de salvaguarda de los bienes arqueológicos del Kainji de 1968[3] fue Alhaji Muhammed Tukur, emir de Yawuri y primer vicerrector de la Universidad de Port Harcourt, que en su calidad de historiador tenía activa participación en los asuntos culturales y que en 1979 invitó a la Universidad de Port Harcourt a enviar expertos a su emirato con el fin de emprender allí nuevas investigaciones arqueológicas. Los trabajos de campo que el profesor B. J. Alagoa (historiador) y yo llevamos a cabo de marzo a agosto de 1980 con la asistencia del arqueólogo Abi Derefaka permitieron reunir gran cantidad de información (figura 68).

Alhaji Muhammed Tukur era entusiasta partidario de que diéramos a conocer al público en general los objetos arqueológicos descubiertos, con el fin de despertar el interés por las riquezas culturales de su emirato. En consecuencia se organizó una exposición que se presentó durante la ceremonia de apertura de la Universidad de Sokoto, a fines de 1980, así como también en la Universidad de Port Harcourt. Por invitación del gobierno del Estado de Sokoto, se inauguró otra exposición en el Museo Kanta de Argungu, en febrero de 1981, con ocasión del Festival Internacional de Pesca.

La exposición se prolongó hasta agosto de 1981, pero Alhaji Muhammed Tukur, fallecido el 17 de abril de 1981, no pudo ver el resultado del procesamiento de los datos suministrados por las excavaciones.

Nacimiento de una exposición arqueológica

En mayo de 1981, el vicerrector de la Universidad de Port Harcourt, Prof. Donald E. U. Ekong, sugirió crear una exposición

1. Nwanna Nzewunwa, "Nigeria", en Henry Cleere (dir. publ.), *Approaches to the archaeological heritage*, p. 101-108, Cambridge, CUP, 1984.

2. Nwanna Nzewunwa. *A sourcebook for Nigerian Archaeology*, Lagos, National Committee for Museums and Monuments, 1983, 140 p., catorce mapas, dos cuadros, bibliografía, índice.

3. Véase la colección de Informes Preliminares en *West African Archaeological Newsletter* (Ibadán) n.º 10, p. 31-42, 1968, y n.º 12, p. 7-12, 1970; y *West African Archaeology* (Ibadán) n.º 2, p. 121-122 y n.º 5, p. 91-151.

permanente de los objetos provenientes de las excavaciones en la cuenca del Níger Medio en memoria de Alhaji Tukur.

La idea me apasionó, a pesar de todos los obstáculos que había que superar para llevarla a cabo. Yo no tenía una formación profesional de conservador de museos, ni tampoco de museólogo. Mis conocimientos procedían exclusivamente de las visitas a distintos museos de Inglaterra, de otros países europeos y del África occidental y esta exposición presentaba un carácter excepcional desde varios puntos de vista: porque sería la obra de un conservador aficionado, por su contenido esencialmente arqueológico y porque sería la primera muestra permanente de objetos procedentes de excavaciones que se organizaría en el país. El lugar elegido era también excepcional, porque no se instalaría en la capital federal ni en la capital de un estado sino en Yelwa, capital de un emirato. Y más aún: sería la primera vez que una universidad de Nigeria participaría con sus recursos en un proyecto de este tipo fuera de su recinto. Todas estas características, como es de suponer, no hacían sino tornarlo más atractivo a mis ojos.

Espacio e instalaciones

Una vez que las autoridades universitarias aceptaron mi propuesta, me dirigí a Sokoto, donde expuse la idea del proyecto a altos funcionarios del gobierno del estado y del emirato, los cuales le depararon una cálida acogida y pusieron a mi disposición una sala ubicada en el predio del palacio del emir, en Yelwa.

La sala, que mide siete metros de largo por tres de ancho y seis metros sesenta centímetros de alto, había sido utilizada en una época como sala de lectura del emirato e incluso como anexo de la Tesorería. Dado su grado de deterioro, fue necesario contratar un albañil y dos pintores para refaccionar las paredes y el piso, un electricista para verificar los circuitos e instalar nuevas lámparas y un carpintero para reemplazar las puertas, reparar las ventanas y colocar una protección metálica.

Se decidió que los materiales necesarios para la exposición se adquirirían en Yelwa, a fin de ahorrar tiempo y dinero. Yo mismo dibujé en el suelo la disposición de las vitrinas, de las estanterías en las paredes y de los lugares en que colgarían las fotografías y los paneles informativos. Luego pedí a dos carpinteros y a un artista de la localidad que examinaran mi idea. Después de examinar detenidamente los objetos que iban a exponerse, el artista me aconsejó sobre los colores con que tendría que pintarse el interior de las vitrinas y, bajo mi supervisión y orientación, los carpinteros fabricaron siete vitrinas (cinco de $2 \times 0{,}60 \times 0{,}50$ m y dos de $2{,}80 \times 0{,}80 \times 0{,}60$ m); dos estanterías murales de dos niveles, de $2 \times 1 \times 0{,}50$ m, un escritorio y un gran armario con cinco compartimentos, enpotrado en el ángulo noreste de la sala, en el que se depositarían el material de conservación y los objetos que no se expusieran. Benjamin Ogbonna y Livinus Opara, especialistas de la Universidad de Port Harcourt, prestaron su asistencia para determinar la disposición de las instalaciones de presentación y del material que se expondría.

Comunicación

Tanto en la fase de planeamiento como en el curso de la ejecución, mi mayor preocupación eran los futuros usuarios, que imaginaba de orígenes socioeconómicos diversos, algunos de los cuales no habrían salido nunca del país y otros, en cambio, que habrían viajado al extranjero. Al pensar que acudirían a esta sala tanto gobernadores, reyes y reinas como sirvientes y mucamas, o bien diplomáticos, burócratas, hombres de negocios, universitarios, estudiantes y escolares así como agricultores, ganaderos, pescadores o mendigos iletrados, me veía obligado, por los imperativos que implicaba el título mismo de la exposición *El pasado viviente*, a encontrar un equilibrio en-

68
Excavaciones arqueológicas en Waira. Algunas de las vasijas que aparecen en la foto en el momento de su exhumación se exponen ahora en la muestra *El pasado viviente*.



tre esos dos extremos de la pirámide social que constituirían su público. En consecuencia, me veía confrontado al problema de cómo hacer comprender a un público tan variado los aspectos fundamentales de la cultura de Ulaira y Yawuri. Como en ninguna otra parte había visto algo similar, carecía de fuentes inmediatas de inspiración. Y, sin embargo, era preciso dar una respuesta a este desafío: dar a conocer al común de las gentes la historia de las excavaciones arqueológicas de Ulaira y del descubrimiento de los objetos representaba una tarea particularmente estimulante. La solución que propuse comprendía cinco aspectos: el primero consistía en utilizar una serie de fotografías tomadas durante las distintas fases de la exploración topográfica, las excavaciones y la exhumación y clasificación de los objetos, ordenada cronológicamente para mostrar la sucesión de las diferentes etapas de las operaciones en el terreno; el segundo, en instalar un proyector de diapositivas en el ángulo noreste de la sala, de modo que las imágenes aparecieran sobre la pared sudoeste, lo cual permitía dar un panorama fascinante del entorno local, de las estructuras del asentamiento, de la vida cotidiana y las actividades de la población; el tercero consistía en difundir grabaciones de la música kambari, gungawa y hausa que acompaña los juegos, el trabajo y las fiestas, para lograr un fondo sonoro propio de la región; en cuarto lugar preveíamos guías que explicarían en inglés y en los idiomas vernáculos la naturaleza de los objetos y de la muestra y respondieran a las preguntas de los visitantes y, por último, preparé una guía de la exposición de veinte páginas titulada *El pasado viviente,* destinada a los visitantes que supieran leer.[4]

Entre el material arqueológico expuesto figuran diferentes tipos de objetos de piedra, desde hachas hasta piedras para amolar y cortar, cuentas y una piedra esculpida que representa un rostro humano estilizado. Los objetos de arcilla comprenden vasijas decoradas, platos, discos labiales y anillos auriculares, cuentas, silbatos y pipas. Las figurinas de terracota antropomorfas son al mismo tiempo naturalistas y estilizadas, sobre todo cuando representan personajes bicéfalos o cabezas humanas con cuernos. La mayor parte de los objetos metálicos son útiles de labranza, hojas de espadas y puñales, puntas de flechas y lanzas, pero también sortijas, ajorcas, brazaletes y pulseras. Asimismo se exponen objetos de conchilla, hueso y vidrio. Las fechas obtenidas mediante radiocarbono revelan que la civilización de Ulaira remonta aproximadamente al primer milenio antes de nuestra era. Los materiales gráficos que acompañan la exposición se agruparon en ocho grandes álbumes que evocan la vida de Alhaji Tukur e ilustran el desarrollo de las excavaciones arqueológicas.

Visitantes

La inauguración de la exposición estaba prevista para diciembre de 1981, pero fue aplazada hasta la víspera de la asunción del mando de Alhaji Shu'aibu Yakubu Abarshi, que sucedía al desaprecido Alhaji Muhammed Tukur como nuevo emir de Yawuri. Finalmente, el 25 de marzo de 1982 el gobernador del Estado de Sokoto, Dr. Garba Na-Dama, presidió la ceremonia de apertura de la muestra que, durante la primera semana recibió más de un millar de visitantes, dato oficial que sin embargo no toma en cuenta que el público local, en su mayor parte iletrado, no dejó testimonio escrito de su paso por la exposición. Según el guardián del museo, esta categoría es la más numerosa y el público se eleva a unas seis mil personas por año (figura 69). Sin embargo, el registro de visitantes revela que la exposición es frecuentada por funcionarios, estudiantes, escolares, investigadores y extranjeros y que el museo ha contribuido así a incrementar las posibilidades turísticas de Yelwa. La Universidad de Port Harcourt ha delegado oficialmente la responsabilidad de la exposición *El pasado viviente* al gobierno del Estado de Sokoto, a fin de permitirle asegurar una gestión eficaz. ■

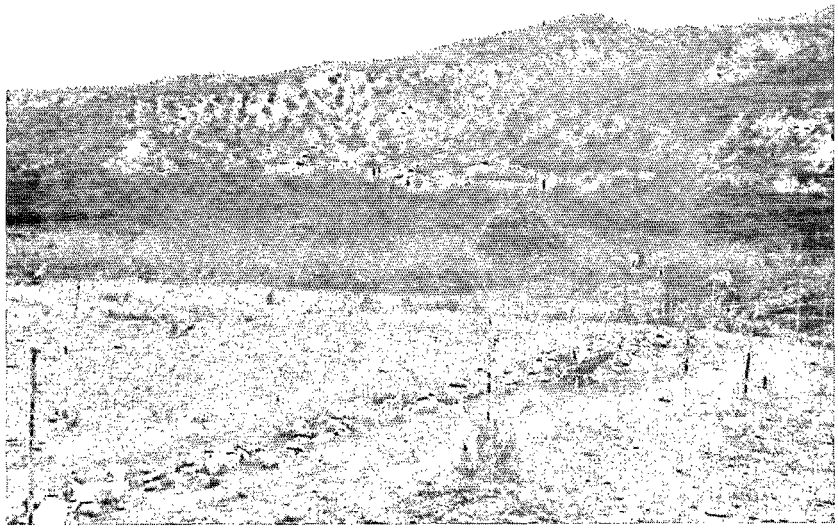
[*Traducido del inglés*]

4. Nwanna Nzewunwa, *The living past: an exhibition guide*, Port Harcourt, 1981.



69
Visitantes de toda condición acuden al museo.

Cómo despertar el orgullo por el propio pasado: el ejemplo de Agua Blanca, Ecuador



Chris Hudson

Estudió diseño tridimensional en Londres y comenzó a trabajar en el departamento de diseño y concepción del British Museum. Más tarde, en el James Gardner Studio, participó en toda una serie de proyectos museográficos internacionales. Estudió después planificación del desarrollo en la Universidad de Londres. Habiéndose trasladado al Ecuador para dirigir el Programa Británico de Voluntarios se dedicó allí a la organización del Museo Arqueológico del Pacific Bank de Guayaquil. Actualmente reside en el Reino Unido, donde trabaja como diseñador independiente, pero ha vuelto recientemente al Ecuador a fin de contribuir a la creación de un museo arqueológico *in situ*.

Colin McEwan

Arqueólogo británico especializado en el estudio de las culturas precolombinas de América del Sur. Las excavaciones que está llevando a cabo en Agua Blanca forman parte de un proyecto a largo plazo realizado con el apoyo del Instituto Nacional para el Patrimonio Cultural (INPC), el Banco Central del Ecuador, el Programa de Antropología Ecuatoriana, la Universidad de Illinois y el British Museum.

70
Agua Blanca. En primer plano el yacimiento y las excavaciones.

Aun cuando se dé cada vez más importancia a la lucha contra el comercio ilícito de bienes culturales procedentes del tercer mundo, rara vez se oye hablar de intentos de intervenir de modo positivo en los medios populares para alentar a las poblaciones indígenas a ver en las antigüedades prehistóricas algo más que objetos de un valor económico inmediato. Cuando la gente conoce su pasado y está orgulloso de él, está menos dispuesta a separarse de objetos en los que puede reconocer componentes importantes de su identidad cultural. En vez de satifacer el placer personal de una minoría, estos objetos pueden enriquecer las vidas de sus legítimos guardianes: los descendientes de quienes los fabricaron. El descubrimiento fortuito de un asiento de piedra labrada en la comunidad rural de Agua Blanca (Ecuador) fue el desencadenante de una serie de acontecimientos que son una buena ilustración de lo que puede hacerse para despertar el orgullo por el propio pasado.

El patrimonio precolombino

El litoral ecuatoriano es excepcionalmente rico en vestigios precolombinos y guarda todavía muchos yacimientos por explorar. En esta región, los hombres de la cultura de Valdivia —que a su vez dio origen a otras culturas de temprana aparición un tanto misteriosas, como las de Machalilla y Chorrera— fabricaron hace más de cinco mil años algunas de las cerámicas más antiguas de América. Pronto se encontró el Ecuador en el centro de una vasta y floreciente red de intercambios que permitieron la introducción de rasgos característicos que encontramos tanto en Mesoamérica (México) como en la zona andina central (Perú). En el Ecuador las fases ulteriores de extensión regional (Bahía, Guangala, Jama Coaque, La Tolita) y de integración (Manteño, Huancavelica) están representadas por cerámicas, metales y esculturas de piedra de admirable artesanía.

Lo irónico del caso, a decir verdad, es que el origen de la gran mayoría de las antigüedades precolombinas del Ecuador



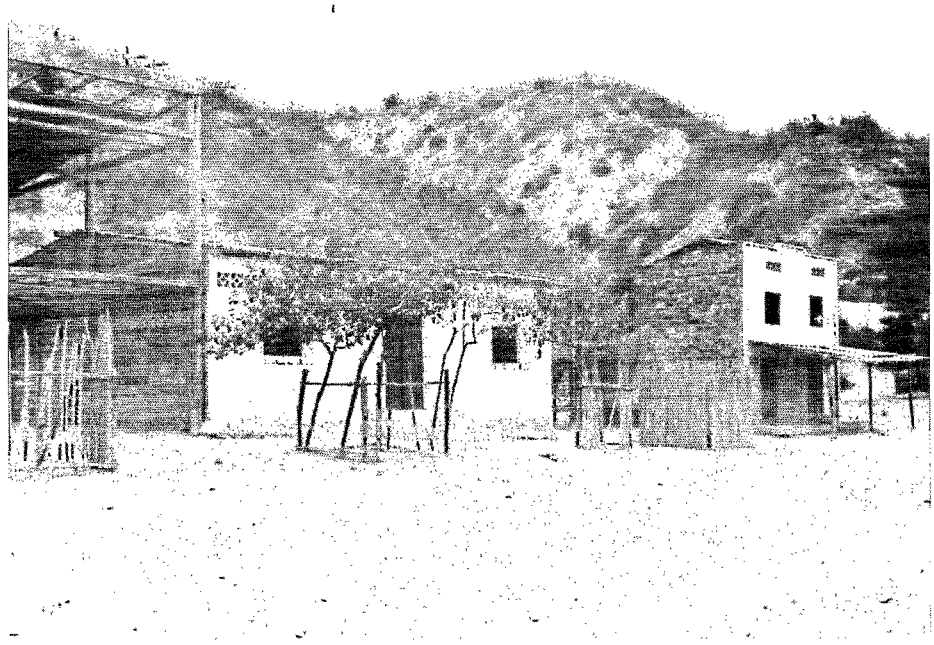
71 y 71a
La casa comunal, en el centro de la aldea.

que se encuentran en los museos nacionales e internacionales es impreciso, ya que las piezas provienen del saqueo ilícito de los yacimientos arqueológicos, lo cual disminuye seriamente su interés estético y científico.

El huaquero (saqueador de tumbas; de huaca, túmulo) es, la mayoría de las veces, un campesino pobre que empieza por realizar algunas excavaciones ocasionales para incrementar de algún modo sus escasos recursos. Para algunos esto llega a convertirse en una actividad lucrativa a tiempo completo. Los huaqueros profesionales no tardan en adquirir una extraña habilidad para localizar los cementerios y tumbas donde se encuentran los objetos más interesantes y valiosos. Esto desemboca fatalmente no sólo en la desaparición de los objetos y en su venta a coleccionistas privados, sino también en la completa e irremediable destrucción de yacimientos arqueológicos únicos.

En el Ecuador este tipo de tráfico aumentó considerablemente en los años setenta y ochenta, hasta que en 1985 el Instituto Nacional para el Patrimonio Cultural exigió que los museos que dependían del Banco Central limitaran sus adquisiciones a los objetos provenientes de excavaciones autorizadas y llevadas a cabo con supervisión científica. La medida era sin duda audaz, aunque muchos temieran que, si bien podía contribuir a reducir el tráfico ilícito, la disposición podía también provocar un incremento de las exportaciones en dirección de los Estados Unidos y Europa.

A pesar de la legislación internacional adoptada bajo los auspicios de la Unesco con el fin de luchar en la medida de lo posible contra este tráfico, legislación que ha permitido interceptar y embargar cargamentos importantes y hacer que los objetos acaben por volver a los países de origen, pocos países del tercer mundo disponen de los recursos necesarios para poner término al tráfico de antigüedades en su punto de partida, es decir, los propios yacimientos arqueológicos.[1]



Agua Blanca: la riqueza del pasado frente a los dilemas del mundo moderno

Agua Blanca es una aldehuela situada en la provincia de Manabí, en la costa central del Ecuador, en el corazón del Parque Nacional de Mochalilla. Cerca de la aldea se encuentra un importante depósito arqueológico manteño que comprende las ruinas de varios centenares de construcciones, túmulos y terrazas de piedra y adobe, descritos por Olaf Holm (director del Museo del Banco Central de Guayaquil) como "el más amplio asentamiento arqueológico precolombino descubierto en Ecuador hasta el momento" (figura 70).

Situada a unos ocho kilómetros de la costa del Pacífico, en el Valle del Río Buenavista, la aldea de Agua Blanca está poblada actualmente por unas cincuenta familias que viven en casas tradicionales de madera y bambú. Su nombre le viene de los manantiales de agua sulfurosa que se encuentran en las cercanías. Las principales actividades de los aldeanos han sido siempre la fabricación de carbón de leña y la floricultura, aunque la dirección del Parque Nacional prohíbe ahora la primera y sólo puede llevarse a cabo la segunda

mediante una irrigación y ordenación adecuada de las tierras. La aldea dispone de una escuela primaria, una iglesia y una casa comunal, todas construidas gracias a los esfuerzos de la comunidad y sin ninguna ayuda de las autoridades (figura 71). No hay electricidad ni agua corriente y los productos de primera necesidad vienen de los puertos pesqueros de Puerto López y Machalilla, situados a unas dos horas de marcha por senderos mal pavimentados. Curiosamente, la ubicación de los asentamientos actuales es el reflejo fiel de la estructura prehistórica descrita por un cronista español. Este modelo es la resultante de la confederación (señorío) de cuatro aldeas prehispánicas bajo la dominación de un poderoso señor de la época.

Desde 1979, Colin McEwan dirige los trabajos de prospección arqueológica y el levantamiento de planos del Valle de Buenavista; en 1985 comenzaron las excavaciones de las ruinas de Agua Blanca, con la colaboración de un equipo de miembros de la población local. El sitio es de gran interés, tanto por el largo periodo de ocupación humana continua que ha conocido (cinco milenios, por lo menos) como por el excelente estado de conservación de los vestigios arquitectónicos de superficie. Añádase a esto que ha sido relativamente respetado por los saqueadores.

De lo que se trataba pues era de preservar el yacimiento para las generaciones futuras y para los estudios científicos. Pero no era posible olvidar las acuciantes necesidades económicas de la población local: si no se creaban nuevos medios de subsistencia se corría el riesgo de que Agua Blanca acabara por sumarse a la ya muy larga lista de depósitos saqueados no tanto por la codicia como por la necesidad. La estrategia adoptada consiste en buscar la cooperación y colaboración más completas posibles de los vecinos de Agua Blanca. En las reuniones que se celebran regularmente entre el equipo arqueológico y el concejo de la aldea se discuten no sólo los trabajos llevados a cabo en el yacimiento sino también otros temas relacionados con la vida de la comunidad como, por ejemplo, un proyecto de desarrollo del sistema de irrigación, a fin de proporcionar soluciones viables que puedan substituir las actividades prohibidas por las autoridades del Parque Nacional. Pero lo que proporcionó la ocasión inesperada de crear entre los aldeanos una auténtica consciencia de la significación de las riquezas culturales que yacen, literalmente, bajo sus pies, fue el descubrimiento de un asiento de piedra labrada de origen manteño, en perfecto estado de conservación.

Los asientos de piedra, atributos del poder

Los manteños, que vivían en la costa central del Ecuador en la época de la conquista española en el siglo XVI, fabricaban un tipo de asiento de piedra característico, en forma de U. Bajo la curva de la "U", el asiento se completa con la figura esculpida de un felino o un hombre en cuclillas: es evidente que dichos asientos constituían un atributo de poder y señalaban un rango social elevado. Es poco frecuente que se descubran todavía asientos de piedra en buen estado: casi todos, en efecto, se exportaron como curiosidades a los principales museos de Europa y América del Norte.

En Agua Blanca, los habitantes han asistido con sentimientos contradictorios a la desaparición de los más hermosos ejemplares de asientos de piedra, en manos de extranjeros. Al resentimiento se contraponía en este caso la perspectiva de obtener de vez en cuando algún provecho de la venta de otros objetos procolombinos que pudieran descubrirse por azar al llegar la estación invernal de las lluvias.

En los primeros días del mes de abril de 1985, cuando se cavaba una zanja para instalar las canalizaciones de agua tan largamente esperadas, se descubrió un asiento de piedra manteño que fue inmediatamente vendido a un comerciante de una localidad cercana, Machalilla, por cuarenta dólares de los Estados Unidos, suma que para la persona que lo había descubierto equivalía a los ingresos de todo un mes de trabajo, pero que sólo representaba una ínfima parte de su valor real. La agitación y el interés fueron creciendo hasta transformarse en los días siguientes en un verdadero movimiento de opinión que exigía la devolución del asiento, pero que también se preguntaba si no sería posible organizar en la aldea una exposición que lo presentara adecuadamente, junto a otras antigüedades descubiertas durante los últimos años.

La exposición

El descubrimiento del asiento resultó ser el catalizador que permitió dar los primeros pasos encaminados a asegurar la conservación a largo plazo del yacimiento y a

72
La exposición.



1. Véase *Museum*, n.° 141 (vol. XXXVI, n.° 1), 1984, "El Ecuador recupera un fragmento importante de su memoria cultural", p. 57.



73
El asiento de piedra presentado en la exposición.

la creación *in situ* de un museo y un centro para visitantes. Hacía ya muchos años que los aldeanos habían estado discutiendo sobre la posibilidad de organizar una exposición cultural en la comuna. El hecho de que entonces se encontrara en el lugar un especialista en la organización de exposiciones, Chris Hudson, hizo posible la realización del proyecto. Se discutió pues en el concejo de la aldea la propuesta de hacer una exposición sencilla en un rincón de la casa comunal. Se preparó también un croquis y una lista de los objetos seleccionados, a fin de presentarla al Museo del Banco Central de Guayaquil, que aceptó la idea de financiar el proyecto. Se pudo contar también con la ayuda de Alfredo Moreira, del Museo Arqueológico del Pacific Bank de Guayaquil, y de Carlos Zambrano, director del Parque Nacional de Manchalilla.

Tras la adquisición del material apropiado, dos jóvenes carpinteros de la aldea fabricaron, en colaboración con el diseñador, dos vitrinas verticales, un zócalo de madera contrachapada y una mesa-vitrina con un mapa en relieve del yacimiento (figura 72). El trabajo se llevó a cabo en la casa comunal, donde los niños de la escuela acudían en masa a la hora del recreo para observar con curiosidad lo que se hacía. Los aldeanos venían también a ver cómo iban las cosas y a ayudar un poco. A medida que avanzaba el trabajo, el entusiasmo de todos (concejo de la aldea, equipo de excavación, arqueólogo y diseñador de la exposición) acabó por suscitar un interés tan grande que los aldeanos terminaron por ceder de buena gana sus objetos para la exposición. Al acercarse el día fijado para la apertura de la muestra, la ansiedad era cada vez mayor, porque el asiento de piedra todavía no había sido devuelto. Algunos temían que para eso hubiera que pagar, y mucho. Finalmente, para alivio y alegría de todos, Don Segundo Vásquez hizo donación de la pieza, a tiempo para ser limpiada y restaurada con el orgullo que cabe imaginar (figura 73).

La exposición se inauguró el 7 de junio de 1986 con una ceremonia muy animada, organizada por la comuna. El concejo se encargó de reunir las contribuciones de todas las familias, con lo que pudo pagarse la chicha, el "seco" de chivo y el aguardiente servidos a más de ciento cincuenta invitados, luego de la ceremonia de apertura, algo más formal, presidida por Olaf Holm. De los dos autores de este texto, uno por lo menos es incapaz de decir cómo consiguió llegar a su cama aquella noche.

Si pasan por allí ...

La historia de Agua Blanca es la historia de un éxito, modesto tal vez, pero importante a su modo. Ciertamente podría decirse que se renunció a las ganancias inmediatas (el producto de las ventas de los huaqueros) a cambio de eventuales ventajas a largo plazo, ya que no hay que olvidar que la creación de un museo *in situ* y de un parque arqueológico no puede menos que repercutir en la vida económica de la aldea. Sin embargo, no es seguro que esta experiencia pudiera repetirse fácilmente en otras localidades, ya que Agua Blanca es, por muchas razones, una comunidad excepcional con un grado extraordinario de unidad y de organización colectiva.

Sea como fuere, la recuperación del asiento de piedra constituyó una auténtica hazaña en el Ecuador y creó un precedente que puede servir de ejemplo y de estímulo para otras campañas arqueológicas que están llevándose a cabo en zonas rurales de toda América Latina.

Con un presupuesto de exposición muy limitado que no llega a los mil dólares de los Estados Unidos, Agua Blanca dispone ahora de una prueba tangible de la importancia de sus recursos culturales que atrae ya a visitantes de todo el Ecuador y hasta de allende sus fronteras. La creación de su propio "museo" contribuye a que los habitantes de Agua Blanca sientan un auténtico interés por su pasado y se erijan en reponsables de su conservación y salvaguardia. Quisiéramos que el lector, cuando haga por fin el viaje de su vida a las Islas Galápagos, se detenga a mitad de camino para visitar el Museo de Agua Blanca y comprobarlo por sí mismo. ■

[*Traducido del inglés*]

Publicaciones de la Unesco: agentes de venta

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

ALEMANIA (Rep. Fed. de): UNO-Verlag. Simrockstrasse 23, D-5300 Bonn 1. S. Karger GmbH, Karger Buchhandlung, Angerhofstrasse 9, Postfach 2, D-8034 GERMERING/MÜNCHEN. *"El Correo" (ediciones alemana, inglesa, española y francesa):* M. Herbert Baum, Deutscher Unesco-Kurier Vertrieb, Besaltstrasse 57, 5300 Bonn 3. *Para los mapas científicos:* Geo Center, Postfach 800830, 7000 STUTTGART 80, Honigwiecenstrasse 25.

ANGOLA: Casa Progresso/Seccao Angola Media, Calçada de Gregorio Ferreira 30, C.P. 10510, LUANDA BG; Distribuidora Livros e Publicações, Caixa Postal 2848, LUANDA.

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

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

ARGELIA: ENAL, 3 Bd Zirout Youcef, ALGER. *Revistas solamente;* ENAMEP, 20, rue de la Liberté, ALGER.

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

AUSTRALIA: *Libros y mapas:* 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, Victorian Division, 328 Flinders Street, MELBOURNE 3000. Hunter Publications, 58A Gripps Street, Collingwood, VICTORIA 3066.

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

BAHRAIN: United Schools International, P.O. Box 726, BAHRAIN; The Arabian Agencies & Distributing Co., Al Mutanabi Street, P.O. Box 156, MANAMA.

BANGLADESH: Karim International, B.P.O. Box n.° 2141, 64/1 Manipuri Para, Tejgaon, Farmgate, DHAKA.

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.

BENIN: (Rep. Pop.): 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, Mercado 1315, LA PAZ; Av. de las Heroínas 3712, casilla postal 450, COCHABAMBA.

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

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

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

BURKINA FASÓ: Librairie Attie, B.P. 64, OUAGADOUGOU; Librairie catholique «Jeunesse d'Afrique», OUAGADOUGOU.

CABO VERDE: Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, PRAIA.

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

CHECOSLOVAQUIA: SNTL, Spalena 51, 113-2, PRAHA 1, *(Exposición permanente):* Artia, Ve Smeckach 30, P.O. Box 790, 111-27 PRAHA 1. *Unicamente para Eslovaquia:* Alfa Verlag, Publishers, Hurbanovo, nam. 6, 893 31, BRATISLAVA. Para *El Correo:* PNS-UED, Jindrisska 14 PRAHA 1.

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

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

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

COLOMBIA: Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), Carrera 3A, n.° 18-24, BOGOTÁ; Librería Buchholz Galería, Calle 59, n.° 13-13, apartado aéreo 53750, BOGOTÁ.

COMORES: (República Federal Islámica): Librairie Masiwa, 4, rue Ahmed Djoumoi, B.P. 124, MORONI.

CONGO: Librairie Maison de la Presse, B.P. 2150 BRAZZAVILLE, Les Librairies Populaires, B.P. 577, BRAZZAVILLE; Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B.P. 493, BRAZZAVILLE.

COSTA DE MARFIL: Librairies des Presses de l'Unesco, Commission nationale ivoirienne pour l'Unesco, B.P. 2871, ABIDJAN; Le Centre d'Edition et de Diffusion Africaines (CEDA), 04 B.P. 541, ABIDJAN 04 Plateau.

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

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

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

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

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

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

ESPAÑA: Mundi Prensa Libros, S.A., Castelló 37, apartado 1223, Madrid-I; 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 y 15, BARCELONA 7.

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Bernan-Unipub, 4611-F Assembly Drive, LANHAM, MD 20706-4391.

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

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

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

FRANCIA: Unesco, CPD/V, 1, rue Miollis, 75015 PARÍS.

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

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

GRECIA: Librairies H. Kauffmann, 28, rue du Stade, ATHENS; Librairie Eleftheroudakis, Nikkis 4, ATHENS; John Mihalopoulos & Son S.A., 75, Hermou Street, P.O. Box 73, THESSALONIKI; Greek National Commission for Unesco, 3, rue Akadimias, ATHENS.

GUADALUPE: Librairies Carnot, 59, rue Barbès, 97100 POINTE-À-PITRE.

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

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

GUINEA-BISSAU: Instituto Nacional do Livro e o Disco, Conselho Nacional da Cultura, Avenida Domingos Ramos n.° 10-A, B.P. 104, BISSAU.

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

HONDURAS: Librería Navarro, 2.ª avenida n.° 201, Gomayagüela, 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 Informations Services, Publication Section, Baskerville House, 22 Ice House Street, HONG KONG.

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

INDIA: Orient Longman Ltd.: Kamani Marg, Ballard Estate, BOMBAY 400038; 17 Chittarajan Avenue, CALCUTTA 13; 36a Anna Salai, Mount Road, MADRAS 2; 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; Publications Unit, Ministry of Education and Culture, Ex. AFO Hutments, Dr. Rajendra Prasad Road, NEW DELHI 110001; UBS Publishers' Distributors Ltd, 5 Ansari Road, P.O. Box 7015; NEW DELHI 110002.

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

IRÁN: Commission nationale iranienne pour l'Unesco, 1188 Enghelab Avenue, Rostam Give Building, P.O. Box 11365-4498, 13158 TEHERAN.

IRLANDA: TDC Publishers, 11 North Frederick Street, DUBLIN 7.

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 y Via Bartolini 29, 20155 MILANO; ILO Bookshop, Corso d'Unità d'Italia, 125, TORINO; FAO Bookshop, Via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA.

JAMAHIRIYA ÁRABE LIBIA: General Establishment for Publishing Distribution and Advertising, Souf Al Mahmoudi Street, P.O. Box 959, TRIPOLI.

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

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

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

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

KUWAIT: The Kuwait Bookshop, P.O. Box 2942, Thunayan Al Ghanem Building, KUWAIT.

LESOTHO: Mazenod Book Centre, P.O. 39, MAZENOD.

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

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

LUXEMBURGO: Librairie Paul Bruck, 22, Grand-Rue, LUXEMBOURG; Service du Courrier de l'Unesco, 202, avenue du Roi, 1060 BRUXELLES (Belgique).

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

MALASIA: University of Malaya Co-operative Bookshop, KUALA LUMPUR 22-11.

MALAWI: Malawi Book Serivce, 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: Librairie "Aux belles images", 281 Ave. Mohammed V, RABAT; Librairie des Écoles, 12 av. Hassan-II, CASABLANCA; Société chérifienne de distribution et de presse SOCHEPRESS, angle rues de Dinant et St-Saëns, B.P. 13683, 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: Librería «El Correo de la Unesco», Actipán 66 (Insurgentes/Manacar), Colonia del Valle, MÉXICO 12, D.F., Apartado postal 61-164, 06600 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, MONTE-CARLO.

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

NEPAL: Sajha Prakashan, Polchowk, KATHMANDU.

NICARAGUA: Librería Cultural Nicaragüense, calle 15 de Septiembre y avenida Bolívar, apartado 807, MANAGUA; 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 Bokhandel, P.O. Box 1177 Sentrum, OSLO 1; Universitets Bokhandelen, Universitetssentret, P.O.B. 307, Blindern, OSLO 3. *Únicamente "El Correo":* A/S Narvesens, Box 6125, OSLO 6.

NUEVA ZELANDIA: Government Printing Office bookshops: P.O. Box 14277, Kilbirnie, WELLINGTON; Retail bookshop: 25, Rutland Street, Mail Orders: 85 Beach Road, Private Bag C.P.O., AUCKLAND; Retail: Ward Street, Mail Orders; P.O. Box 857, HAMILTON; Retail: 159 Hereford Street, Mail Orders: Private bag, CHRIST-CHURCH; Retail Princes Street, Mail Orders P.O. Box 1104, DUNEDIN.

PAÍSES BAJOS: Keesing Boeken B.V., Hogehilweg 13, 1101 CB AMSTERDAM, Postbus 1118, 1000 BC, AMSTERDAM. *Publicaciones periódicas:* Faxon-Euorpe, P.O. Box 197, 1000 AD AMSTERDAM.

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

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

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

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

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

REINO UNIDO: HMSO, P.O. Box 276, LONDON SW8 5DT; Government bookshops; LONDON, BELFAST, BIRMINGHAM, BRISTOL, EDINBURGH, MANCHESTER; Third World Publications, 151 Stratford Road, BIRMINGHAM B11 1RD. *Para los mapas científicos:* McCarta Ltd., 122 Kings Cross Road, LONDON WCIX 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: Librerías internacionales o Buchexport, Leninstrasse 16, 7010 LEIPZIG.

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

REPÚBLICA DOMINICANA: Librería 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, DOUALA; Librairie "Aux frères réunis", B.P. 5346, DOUALA; Centre de diffusion du livre camerounais, B.P. 338, DOUALA; Librairie des éditions Clé, B.P. 1501, YAOUNDÉ; Librairie Saint-Paul, B.P. 763, YAOUNDÉ; Buma Kor & Co., Librairie Bilingue, Mvog-Ada, B.P. 727, YAOUNDÉ.

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

RUMANIA: ARTEXIM, Export/Import, Piata Scienteii n 1, P.O. Box 33-16, 70005 BUCARESTI.

SENEGAL: Unesco, Bureau régional pour l'Afrique (BREDA), 12, avenue du Roume, B.P. 3311, DAKAR; Librairie des 4 vents, 91, rue Blanchot, av. Georges-Pompidou, B.P. 1820, DAKAR; Librairie Clairafrique, B.P. 2005, DAKAR; Les Nouvelles Éditions 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: Fourrah 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 Hungl, Hovbokhandel, Regeringsgatan 12, Box 16356, 103 27 STOCKHOLM 16. *Publicaciones periódicas:* Wennergren-Williams AB, Box 30004, S-104 25 STOCKHOLM. Esselte Tidskriftcentralen, Gamla Brogatan 26, Box 62, 101 20 STOCKHOLM. *Para "El correo":* Svenska FN-Forbundet, Skolgränd 2, Box 15050, 104 65 STOCKHOLM.

SUIZA: Europa Verlag, Rämistrasse 5, CH-8024 ZÜRICH; Librairies Payot en GENÈVE, LAUSANNE, BÂLE, BERNE, VEVEY, MONTREUX, NEUCHÂTEL, ZÜRICH.

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

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

TCHAD: Librairies Abssounout, 24, av. Ch.-de-Gaulle, B.P. 338, N'DJAMÉNA.

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

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

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

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

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

URSS: v/o Mežhdunarodnaja Kniga, Ul. Dimitrova 39, MOSKVA 113095.

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

VENEZUELA: Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edif. Galipán, apartado 60337, CARACAS, 1060-A; DILAE C.A., Alfadil Ediciones S.A., Avenida Los Mangos, Las Delicias, Apartado 50304, Sabana Grande, CARACAS; Elite C.A., La Gran Avenida – Plaza Venezuela, Residencias Caroni, Locales 3 y 4, CARACAS.

YUGOSLAVIA: Nolit, Terazije 13/VIII, 11000 BEOGRAD; Cankarjeva Zalozba, Zopitarjeva n.° 2, 6100 LJUBLJANA; Mladost, Ilica 30/II, ZAGREB.

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, HARARE.