Museum

No 142 (Vol XXXVI, n° 2, 1984)

Proyectos formulados, aventuras evaluadas

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 142, 1984



MOSTEIRO DA MADRE DE DEUS, Lisboa. En el patio interior del monasterio se exhiben esculturas medievales hechas en piedra y madera, con ocasión de la muestra *Los descubrimientos portugueses y el Renacimiento.* Obsérvense asimismo los espléndidos azulejos.

DIRECTOR
Percy Stulz

COMITÉ DE REDACCIÓN

PRESIDENTE
Syed A. Naqvi

REDACTOR
Yudhishthir Raj Isar

REDACTORA ADJUNTA
Marie-Josée Thiel

AYUDANTE DE REDACCIÓN
Christine Wilkinson

DIRECTOR ARTÍSTICO
Rolf Ibach

MAQUETA
Monika Jost

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN
Om Prakash Agrawal, India
Fernanda de Camargo e Almeida-Moro, Brasil
Chira Chongkol, Thailandia
Joseph-Marie Essomba, presidente de OMMSA
Gaël de Guichen, assistente para la formación científica ICCROM
Jan Jelinek, Checoslovaquia
Grace L. McCann Morley, consejera, Agencia regional del ICOM en Asia
Luis Monreal, secretario general del ICOM, *ex officio*
Paul Perrot, Estados Unidos de América
Georges Henri Rivière, consejero permanente del ICOM
Vitali Souslov, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

La correspondencia relativa *al contenido de la revista y a posibles colaboraciones* debe ser dirigida al Redactor (División del Patrimonio Cultural, Unesco, 7 Place de Fontenoy, 75700 París, Francia), quien está dispuesto a tomar en consideración textos originales para su eventual publicación, pero sin responsabilidad de custodia o de devolución al autor. Se aconseja a los autores dirigirse en primer término al Redactor.

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.

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 o del Comité de Redacción de *Museum.* En algunos casos, los títulos, textos introductorios y leyendas son escritos por el Redactor.

Las solicitudes de *suscripción* deben ser dirigidas a: División de Servicios Comerciales, Editorial de la Unesco, Unesco, 7 Place de Fontenoy, 75700 París, Francia.

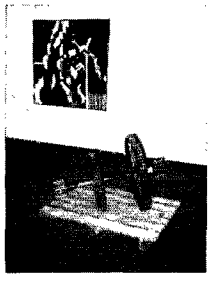
Precio del ejemplar: 34 francos franceses
Suscripción (4 números o números dobles correspondientes): 110 francos franceses

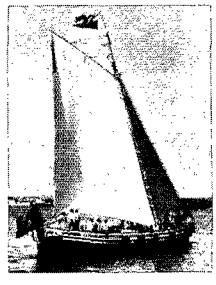
© Unesco 1984
Impreso por Rotosmeets France, S.A. (Países Bajos)
ISSN 0250-4979 *Museum* (Unesco, París), n.º 142 (vol. XXXVI, n.º 2) 1984

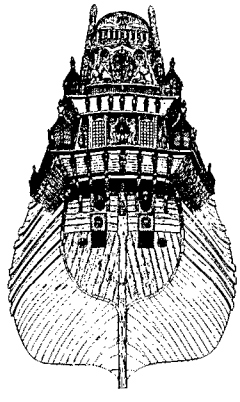
Proyectos formulados, aventuras evaluadas

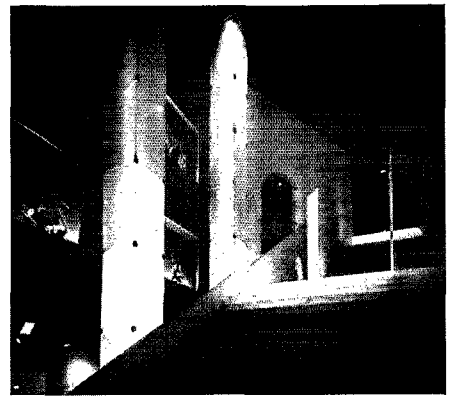
En este número... 63

Marc-A. Barblan y Mauro Riva	*La Casa del Patrimonio Industrial en Ginebra, una original iniciativa* 64
Antonio José Nabais	*El Museo Municipal de Seixal: un ecomuseo del desarrollo* 71
Lars-Åke Kvarning	*El* Wasa*: museo y pieza de museo* 75
Giuseppe Basile	*Por un museo didáctico de la conservación y la restauración* 81
Christine Lilyquist	*La instalación de la colección egipcia en el Museo Metropolitano de Arte* 85
Yudhishthir R. Isar	*Los descubrimientos portugueses y la Europa del renacimiento* 92
Ilban Öz	*Las civilizaciones de Anatolia* 99
Salima Makchmudovna Abdurazakova	*Tashkent: la memoria del pueblo en la piedra, el metal y la seda* 102
Una entrevista con Jean Rollin	*El Museo de Arte e Historia de Saint-Denis: un alma, un espíritu* 106
Kenneth Hudson	*Una cruzada en favor del consumidor. Los primeros siete años del Premio Museo Europeo del Año* 111







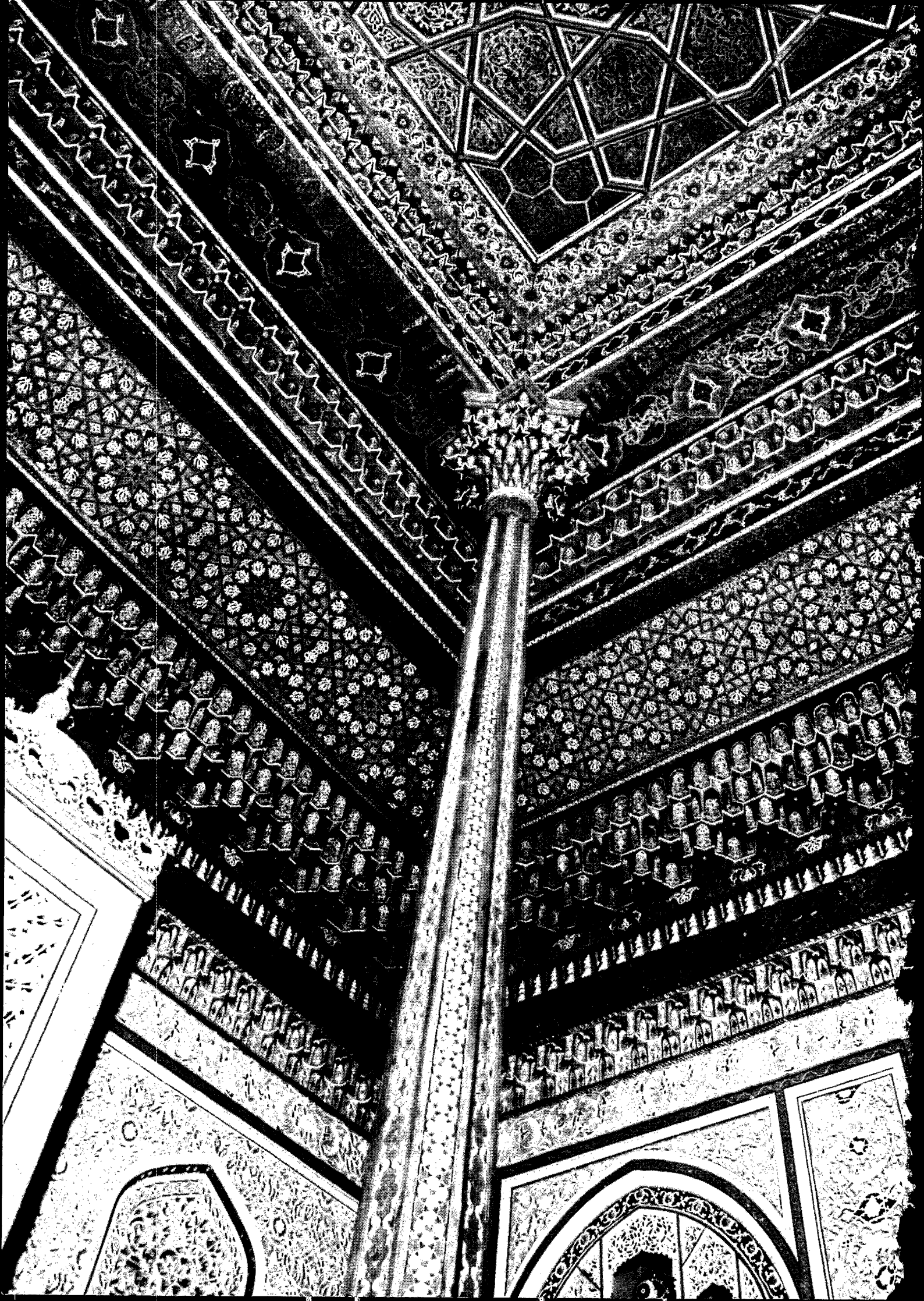






ISSN 0250-4979 *Museum* (Unesco, París), n.° 142 (vol. XXXVI, n.° 2), 1984

Créditos de las fotos:
Cubierta: Alberto Augusto de Abreu Nunes; 2-3: M. A. Barblan; 5: M. Riva; 6-7: BARU; 8-9: Museu Municipal do Seixal; 10, 12: Fernando Falcão; 11: Reinaldo Viegas; 13, 15-16, 18-19: Maritime Museum and the Warship *Wasa*; 14: Gunnar Olofsson; 17: Reijo Rüster; 20-23: Istituto Centrale del Restauro, Rome: 24-27, 29-30: Lyn Gardiner, Metropolitan Museum of Art; 28: Walter Yee, Metropolitan Museum of Art; 31-37: Alberto Augusto de Abreu Nunes; 1, 43-46: Museum of Applied Arts, Tashkent; 47-51: Pierre Douzenel; 53: © John Stoel; 54: Leo Hilber.



1
MUSEO DE ARTES APLICADAS, Tashkent. Vista parcial de una columna y del cielo raso de la sala central, de fines del siglo XIX. El cielo raso escalonado en múltiples planos y la columna decorativa son de madera tallada y pintada al temple. Los pasajes entre cada plano y el capitel de la columna están ornamentados con estalactitas de madera tallada y policromada.

En este número...

Este número marca el comienzo de una nueva forma de colaboración entre la Unesco y el Consejo Internacional de Museos (ICOM). En adelante los lectores encontrarán un ejemplar de *Noticias del ICOM* incluido en cada número de *Museum*. Según el convenio actual, la Unesco enviará por correo las dos publicaciones a todos los suscriptores de *Museum*.

Esta innovación beneficia a las partes interesadas. *Museum se* enriquecerá al incluir información profesional, hasta ahora reservada a *Noticias del ICOM*, cuya ausencia ha sido señalada como una desafortunada laguna por muchos de nuestros lectores. Al publicar este tipo de material nuestra revista podrá cumplir aún mejor su propósito de fomentar el intercambio de información especializada. A su vez, los redactores del ICOM han aceptado el desafío de producir un suplemento práctico, legible y atractivo para nuestra publicación, más inclinada a la reflexión.

Los miembros del ICOM reciben *Museum* desde 1980 como beneficio adicional de su condición de asociados; ahora les llegará más rápidamente, junto con la revista de su organización. El resto de nuestros lectores obtendrán más noticias acerca de los museos y quién sabe si, conquistados por los encantos de nuestra publicación hermana, no entren a engrosar las ya nutridas filas del ICOM.

Confiamos por lo tanto en que el nuevo vínculo promoverá por doquier la causa de los museos.

Este número no ha sido planeado temáticamente y tal vez es mejor que así sea, ya que eso nos permite presentar una selección de artículos sobre museos de diferentes tipos y evaluar algunos logros recientes, trátese de nuevos edificios o presentaciones, o bien de exposiciones temporales. Todos estos artículos revelan la vitalidad de los museos de hoy, tanto con respecto a posiciones de vieja data como de aquellas de origen más reciente. Entre las últimas, por ejemplo, tenemos la preservación del patrimonio industrial.

Este número también revela un cambio (aunque un cambio menor) en el enfoque de la redacción: se presentan proyectos de futuros museos antes de que los planes se hayan realizado efectivamente. Como es bien sabido en el mundo de los museos, a veces hay un gran abismo entre los planes mejor trazados y sus resultados finales. Pero esto no impide que sus ideas iniciales hayan sido valiosas y estimulantes. Por ello incluimos en las páginas que siguen algunas sugerencias para el futuro, para placer e información de nuestros lectores y, esperamos, como anticipo de su efectiva realización.

La Casa del Patrimonio Industrial en Ginebra, una original iniciativa

Marc-A. Barblan

Nació en Zurich en 1944. Estudios y tareas docentes en las universidades de Ginebra y Zurich. Ha organizado y supervisado investigaciones, publicaciones y exposiciones relacionadas con la historia. Ha prestado especial atención a las interrelaciones entre la historia y la museología desde 1977, de allí su activo interés por el patrimonio industrial. Presidente de la Asociación para el Patrimonio Industrial de Suiza y miembro correspondiente del Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial.

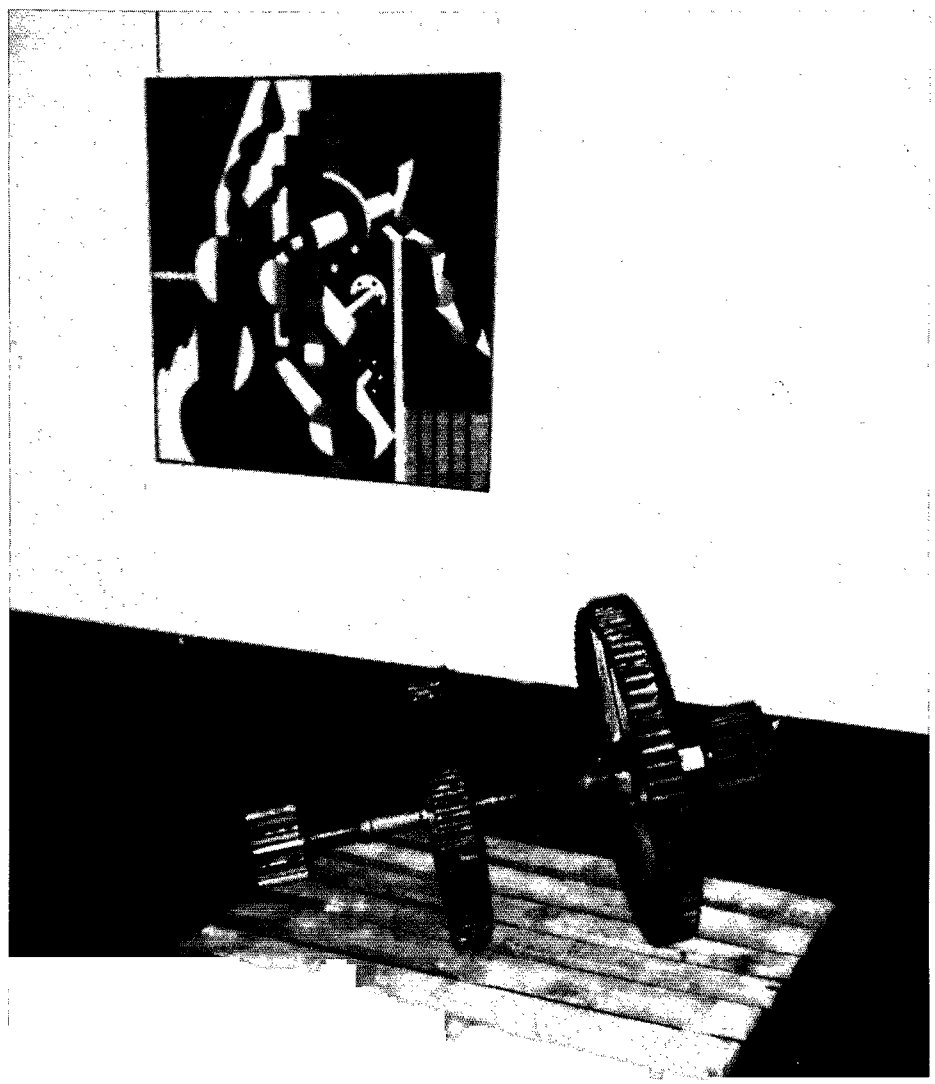
Mauro Riva

Nació en 1951. Luego de graduarse en arquitectura enseñó en la Universidad y en la Escuela de Ingeniería de Ginebra. Desde 1978 trabaja como arquitecto independiente. Miembro de la Comisión Cantonal de Ginebra para Monumentos, Naturaleza y Sitios. Ha participado en varias exposiciones y publicaciones y construido diversos edificios, entre ellos varios relacionados con la arquitectura "solar". Interesado en la rehabilitación de viejos edificios, trabaja en varios proyectos relacionados con el patrimonio industrial.

El proyecto de reconvertir los locales de la Usine Genevoise de Dégrossissage d'Or es una iniciativa que la Asociación para el Patrimonio Industrial (API) de Suiza llevó a la práctica con un grupo de industrias pequeñas y medianas del ramo de la metalurgia.[1]

A nuestro juicio, la originalidad de la idea tiene su fundamento en dos aserciones importantes: las herramientas y el trabajo forman parte de nuestra cultura en el sentido más literal de la palabra; el patrimonio industrial, como un organismo vivo, está constituido de manera indisociable por su pasado, su presente y su futuro. Partiendo de esta base, se trataba de crear una modalidad de trabajo que se tradujera en una institución abierta, en un lugar de intercambio y comunicación que nos permitiera redescubrir nuestro pasado industrial, asimilar la cultura técnica —testimonios de una mejor comprensión de nuestra sociedad— y hacer de la tradición industrial viva un hecho permanente. Por esa razón hemos amalgamado en un conjunto —que esperamos sea coherente— elementos complementarios pero generalmente dispersos: el espacio del museo propiamente dicho, los talleres de formación profesional, el foro de la innovación y de la cultura técnica, la artesanía industrial.

1. Fundada en 1979, bajo los auspicios de la bicentenaria Société des Arts de Ginebra, la API se asigna una función cultural y francófona a la vez. Agrupa representantes de la enseñanza (profesional, técnica y universitaria), de las organizaciones sindicales, de la industria, de los medios económicos y de los círculos culturales. Además, la API desempeña un papel en el plano nacional por ser el miembro correspondiente suizo del Comité Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Industrial (presidido actualmente por el professor J. Harris de la Universidad de Birmingham).



2
Cultura y tecnología: la exposición *Léger y el espíritu moderno*, París, Houston y Ginebra, 1982-1983.

Una simbiosis semejante nos parece en efecto susceptible de garantizar el éxito de la institución y de conferirle el carácter vivo e integrado a la ciudad que ambicionamos. No cabe duda de que el éxito de un organismo que tiene una función regional depende del deseo de acabar a todos los niveles con los compartimientos: pluridisciplinariedad indispensable para comprender y revalorizar ese patrimonio, asociación de todos los participantes interesados —ya se trate de los medios culturales, económicos o sindicales— en el funcionamiento de la institución y el carácter mixto del financiamiento público y privado.[2]

Franca Helg afirmaba recientemente que "el 'continente histórico' debe ser el marco que el museo ofrezca a las obras de arte: un *elemento que medie entre las colecciones expuestas y el contexto urbano del que forma parte*; por un lado la tradición y la historia, y, por otro, el gusto y el vestido contemporáneo, para que resulte evidente la continuidad y evolución de la obra humana"[3]. Eso explica que hayamos escogido, para servir de Casa del Patrimonio Industrial, una fábrica que se estaba desmantelando. Por otra parte, además de la exigencia antes formulada, había otros motivos que justificaban esa decisión: la buena integración al espacio urbano de esos locales, situados en un barrio tradicionalmente industrial; las características arquitectónicas propias del edificio principal, en el que se usó tempranamente el hormigón armado, lo cual permitió utilizar los espacios con suma flexibilidad; la disponibilidad inmediata de los locales, que, adquiridos por la municipalidad, sólo requerían ligeras modificaciones para ser de utilidad pública; la posibilidad, sobre todo, de prolongar la función de esos edificios, lo que garantizaba al mismo tiempo una gran coherencia entre el continente y el contenido. Un proyecto de ese tipo requiere ser discutido antes de su ejecución definitiva. Por este motivo se halla en curso una consulta internacional de expertos, cuyo objeto principal es el de comparar proyectos análogos. En consecuencia se invita cordialmente a los lectores de *Museum* a hacer sus observaciones y sugerencias, ya sea sobre el conjunto del programa enunciado, o sobre un punto particular.[4]

El patrimonio industrial, un asunto controvertido

Lo que se ha dado en llamar arqueología industrial suscita numerosas iniciativas y debates en el plano internacional desde hace algunos años. Sin embargo, a medida que se ha ido afinando la definición de este campo de estudio, ha podido comprobarse que no se trataba tanto de fijar los contornos de una disciplina nueva claramente circunscrita en el tiempo y el espacio como de suscitar una nueva actitud ante obras preexistentes aunque quizás subestimadas por las disciplinas a las que tradicionalmente pertenecían. Así fue como Georges-Henri Rivière —a quien rendimos aquí justo homenaje— forjó y propuso en el Coloquio de Le Creusot, en septiembre de 1976, la noción de patrimonio industrial, consagrada después por la Conferencia de Estocolmo en 1978. Con ello se franqueó una importante etapa, lo cual permitió no ya resolver una disputa sobre el significado de ciertas palabras sino clarificar la naturaleza de una problemática.

La expresión "arqueología industrial" ha suscitado dos equívocos importantes. Por lo que a la cronología se refiere, se la ha identificado excesivamente con la revolución industrial, cuando de lo que realmente se trataba era no tanto de buscar una periodización (necesariamente controvertida y fluctuante) como de definir un tipo de actividad que a través de los siglos se caracteriza por los procesos de fabricación, la amplitud de la producción o las necesidades de la comercialización. En el plano epistemológico aparecía dominada por la arquitectura industrial, por lo que algunos podían considerarla con razón como el último capítulo de la conservación de lugares y monumentos.

No es difícil darse cuenta de las limitaciones de un enfoque que no puede dar idea de la riqueza y la diversidad de un campo de estudio y acción que ante todo se caracteriza por exigir imperiosamente la participación interdisciplinaria. Lo que equivale a decir que nuestras propias reflexiones y propuestas se sitúan en la corriente que procura buscar, entre otras cosas, la institución contemporánea capaz de hacerse cargo del patrimonio industrial y de contribuir a su valorización.

Metodología

El criterio que rige el proyecto de que tratamos refleja las conclusiones adoptadas por el grupo de trabajo sobre museografía científica y técnica en el seno de la 4.ª Conferencia Internacional para el Estudio y la Valorización del Patrimonio Industrial (ICCIH 81).[5] Recordemos aquí los puntos esenciales: un enfoque pluridisciplinario debe subrayar las relaciones entre el hombre, la máquina y el medio; la valorización del patrimonio industrial ofrece la oportunidad de encontrar remedio al lamentable divorcio que existe entre la cultura técnica y la cultura humanista, entre el saber y los conocimientos técnicos; el tipo de museo que se adopte deberá ser a la vez un lugar donde se adquieran conocimientos y un instrumento de comunicación; de preferencia, formará parte de una red descentralizada compuesta de elementos autónomos que se complementen. Esa concepción debería permitir asociar a todas las partes interesadas y contribuir a establecer vínculos entre tradición e innovación, elementos que son necesarios para nuestra identidad cultural. Por consiguiente convendría imaginar una institución abierta que ampliara la expresión museológica tradicional e integrara de manera dinámica esos múltiples componentes.

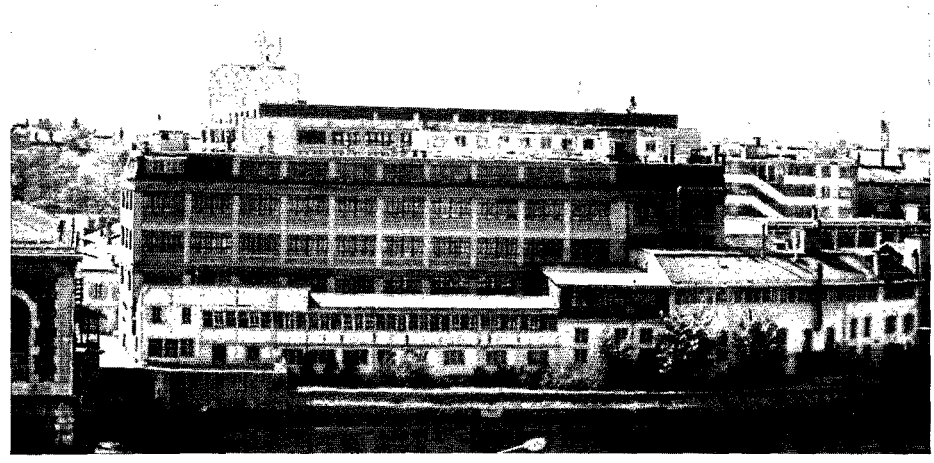
2. Citemos aquí la Declaración de Bremen (27 de mayo de 1983) de la Conferencia Permanente de los Poderes Locales y Regionales de Europa y del Consejo de Cooperación Cultural, sobre el tema "Ciudad y cultura: nuevas respuestas a los problemas culturales". En particular, los puntos 62 a 64: "Los participantes recomiendan a las autoridades competentes que estudien nuevos modos de enfocar y financiar la cultura en cooperación con la iniciativa privada [...], piden a los sindicatos que satisfagan las necesidades socioculturales de sus miembros y que contribuyan al desarrollo cultural local. Con objeto de alentar las actividades culturales, las colectividades locales deben proceder a una descompartimentación de los servicios locales entre ellos y favorecer un enfoque global y multisectorial en lugar de la antigua e inadecuada tendencia a la fragmentación y a la especialización".

3. "[Il 'contenitore storico'] deve essere la cornice museale alle opere d'arte: un *elemento di tramite tra le collezioni esposte da un lato e il contesto urbano di cui fa parte dall'altro;* da un lato la tradizione e la storia, dall'altro il gusto ed il costume contemporaneo – così che appaia la continuità dell'opera umana e della sua evoluzione." Ponencia presentada al 2.° Convegno Internazionale di Museologia, Florencia, 26-30 de mayo de 1982 (el subrayado es nuestro). En el curso de ese coloquio los autores presentaron por primera vez el proyecto que aquí se expone.

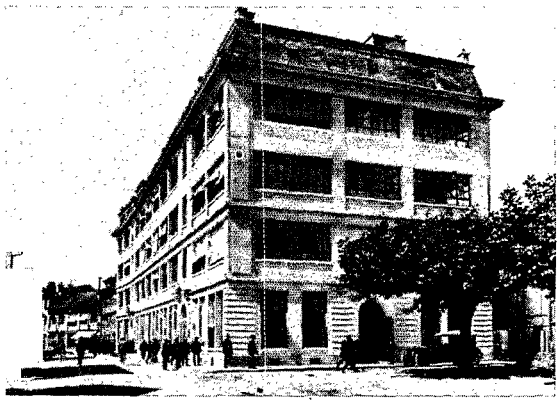
4. El informe detallado, así como algunos extractos de las observaciones de los expertos ya recibidas, pueden obtenerse previa petición. En cuanto a proyectos similares en curso, según el estado actual de nuestras informaciones, citaremos esencialmente el Centre sur les Energies (Mulhouse, Haut-Rhin), patrocinado por el Centre de Recherches sur la Culture Technique (París), que se basa en un enfoque pluridisciplinario de las tecnologías actuales.

5. Lyon y Grenoble, del 14 al 20 de septiembre de 1981 (las *actas* no se han publicado todavía). Para más detalles sobre la metodología cabe referirse al artículo de Marc-A. Barblan, "Quel 'musée' pour le patrimoine industriel?", *Ingénieurs et architectes suisses* (Lausana), vol. 108, 1982, p. 103-106.

3
Vista general de la Usine Genevoise de Dégrossissage de l'Or (UGDO) a orillas del Ródano. En segundo plano, el edificio principal rodeado de construcciones más antiguas. A la izquierda puede verse una parte de la fábrica llamada de Fuerzas Motrices (1883-1886)



4
El edificio principal en la época de su inauguración en 1915 y tal como puede verse aún hoy.



En realidad, la discusión relativa al papel de los museos científicos y técnicos puede resumirse en una pregunta: ¿Hay que considerarlos como cotos cerrados que sólo exhiban las ramas científicas y tecnológicas o hay que concebirlos, por el contrario, como encrucijadas que exalten los vínculos que existen entre la técnica, la cultura, la historia y la vida social? Abordar ese tema museológico equivale, por nuestra parte, a plantear tres interrogantes fundamentales.

¿Qué papel debe desempeñar el museo en la adquisición y difusión de los conocimientos? Al trascender su función tradicional de conservar, el museo debe ser considerado en adelante como uno de los lugares por excelencia donde la memoria del hombre puede (re)constituirse y revelarse. Al restituir el entorno del objeto, entorno que le confiere su verdadera significación, participará efectiva y plenamente en la elaboración del conocimiento y en su difusión por medio de un lenguaje que apela no sólo al intelecto sino también a la percepción sensorial.

¿Qué grado de especificidad revisten los objetos científicos y técnicos? Sostendremos que ellos tienen, por cierto, una especificidad en cuanto a su forma pero no en cuanto a su naturaleza. De ello resulta que un museo científico y técnico debe considerarse como una forma particular del museo de historia. Se distinguirá, pues, por la diversidad de sus colecciones —en las que se reflejarán todas las facetas de un fenómeno tan complejo como es la actividad industrial— así como por un discurso pluridisciplinario que vaya más allá de las simples propiedades técnicas de los objetos.

Por lo tanto, la aparente especificidad científica y técnica debe fundirse en un todo que ilumine un aspecto de la civilización y muestre cómo el trabajo, las herramientas y la producción son parte integrante de nuestra cultura.

¿Qué tipo de museo cabe elaborar para el patrimonio industrial? Desde un principio debe decidirse acerca de las dimensiones que hayan de tener esos establecimientos de cultura, investigación y comunicación. Daremos preferencia a una red de centros regionales que se prolongan a su vez en unidades locales, más que a "megamuseos" que aun sin pretenderlo entrañan el riesgo de convertirse en objetos de espectáculo y no en eslabones constitutivos de la memoria. Además, si se quiere establecer una relación directa y fecunda entre el pasado, el presente y el futuro, así como entre la tradición y la innovación, que ponga de manifiesto las continuidades y las discontinuidades, los testimonios del pasado deben constituir una especie de banco de datos que contribuyan a la necesaria reconciliación entre el saber y los conocimientos técnicos. Por lo tanto, nos hemos orientado hacia la concepción de un "polimuseo" que permitirá tener en cuenta el patrimonio industrial en sus aspectos temáticos o históricos, pero también en su presente y en su devenir. Por esa razón, la Casa del Patrimonio Industrial está concebida como un primer eslabón y como soporte logístico de la red que tanto deseamos establecer.[6]

Cultura y tecnología por una reconciliación del saber y los conocimientos técnicos

Nuestras sociedades avanzadas están marcadas por el impacto de la técnica en el conjunto de las actividades humanas: los hechos cotidianos llevan su impronta. En la vida profesional, como en la vida doméstica y en las actividades de recreación, las técnicas cada vez más perfeccionadas van adquiriendo una importancia creciente. Paradójicamente tienden al mismo tiempo a quedar fuera del alcance de los usuarios no iniciados. Por otra parte, la aplicación concreta de los progresos que resultan de nuevos descubrimientos es cada vez más rápida; en consecuencia, la producción industrial se hace obsoleta más rápidamente. Además, el objeto ha sido concebido de tal manera que las intervenciones y manipulaciones del usuario quedan reducidas al mínimo, lo cual reduce su conocimiento a un punto tal que esa comprensión resulta engañosamente superflua. Por lo demás, la división del trabajo y la especialización de las profesiones, a veces exageradas, provocan lagunas en ciertas áreas del conocimiento y dan origen a un mayor grado de dependencia; sin embargo, ninguna técnica es verdaderamente autónoma en la medida en que saca provecho de diferentes transferencias de tecnología. Todo eso nos demuestra que vivimos en una civilización tecnológica cuyo nivel general de cultura técnica sigue siendo sorprendentemente bajo.

6. La concepción del museo propiamente dicho se asemeja mucho, por ejemplo, a los principios expuestos por S. Schirmbeck, "El Museo de la Ciudad de Rüsselsheim", *Museum*, vol. 33, 1981, p. 35-50. También podrá observarse una analogía con el enfoque adoptado por el Musée de Bretagne (Rennes) sobre todo en su sección de historia contemporánea y en la nueva disposición de la sección medieval. Los ecomuseos por su parte ilustran de manera específica una de las formas que puede revestir la noción de red (con sus subunidades), así como la voluntad de arraigo regional.

También es verdad que algunos círculos científico-técnicos adoptan una actitud similar respecto de la cultura humanista. Sin embargo, en lo que a ella respecta disponemos de instituciones tradicionales adecuadas para transmitir, completar y desarrollar ese aspecto del saber, mientras que la cultura técnica parece haber sido dejada de lado en la jerarquía de valores. Mientras persista ese desequilibrio, será difícil poner en tela de juicio la brecha que existe de hecho entre las llamadas "artes mecánicas" y "artes liberales". Por consiguiente, para remediar esa situación, conviene promover el desarrollo de la cultura técnica en un contexto nuevo, a fin de superar el ostracismo de que son víctimas la técnica, la creación industrial, la producción y el trabajo.

El patrimonio industrial es un logro que vale la pena exhibir a fin de no "olvidar" algunos de sus componentes. En efecto, los objetos técnicos (en el sentido más amplio) son el fruto de una larga tradición cultural que constituye, en cierto modo, la memoria y la identidad de una sociedad. Por eso es necesario que el público tome conciencia de la realidad del fenómeno técnico e industrial a través del conocimiento de las sucesivas transiciones de su historia local y regional, gracias a lo cual podrá comprender los orígenes, la evolución y las mutaciones del progreso industrial.[7]

La Casa del Patrimonio Industrial deberá hacer comprensible la manera cómo se han transformado los vínculos entre el hombre, la máquina y el medio, proporcionando de este modo los instrumentos indispensables para reconciliar el saber con los conocimientos técnicos, y estimulando a la vez la creatividad y la innovación.

Emplazamiento urbano

Desde hace mucho tiempo el barrio de la Coulouvrenière (que se prolonga en el de la Jonction), situado a orillas del Ródano en las cercanías de Ginebra, se caracteriza por su artesanía y su industria, de lo cual es magnífico ejemplo la fábrica de las Forces Motrices construida de 1883 a 1886 en el lecho del río.

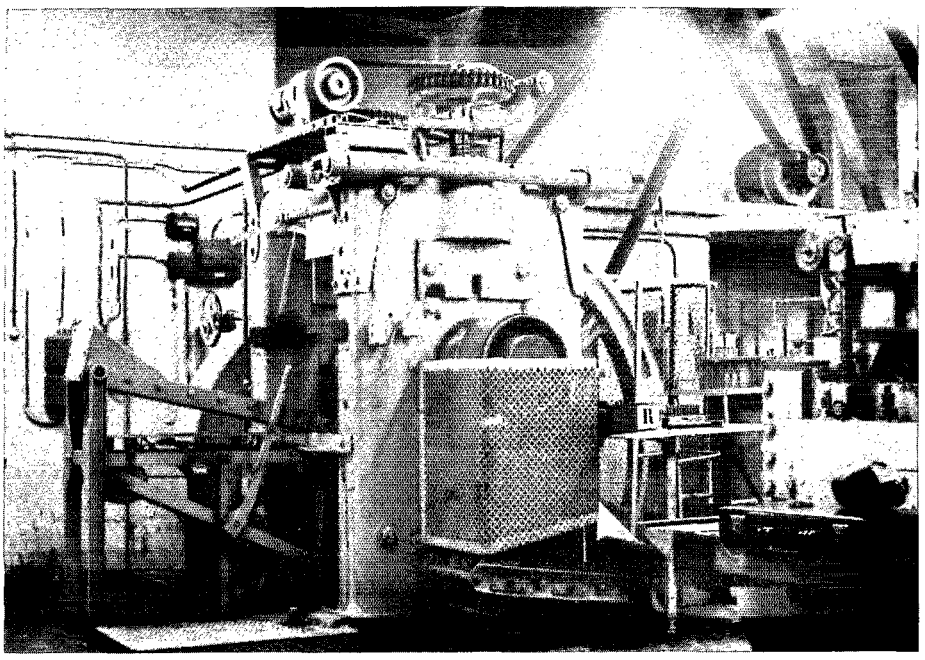
En 1880, la compra por parte de la Usine de Dégrossissage d'Or (UGDO) de un grupo de edificaciones dotadas de la "mejor rueda hidráulica del Ródano" (herencia de una tradición molinera preexistente) iba a convertirse en el punto de partida de su desarrollo y de su reputación. La fábrica no está muy lejos de la antigua máquina hidráulica construida en 1708 y reemplazada en 1843 por una edificación que todavía existe. Es decir que esa empresa se sitúa en la cuna misma de la industria ginebrina, cuyo despegue en la segunda mitad del siglo XIX fue consecuencia de la energía hidráulica. Porque consideraba que esas construcciones podían integrarse en una reestructuración del sector y servir para diversos fines —aún no determinados, pero que se inscribían en el plan de ordenamiento público—, la ciudad de Ginebra las adquirió en abril de 1981.

Sin embargo, para concretar armoniosamente esos proyectos es preciso tener en cuenta las características de un barrio cuyo desarrollo, anárquico en apariencia, se llevó a cabo a medida que lo exigían las necesidades, lo que produjo el equilibrio entre las actividades y las relaciones sociales. Hoy día este equilibrio está amenazado por la progresiva degradación de la zona. Por lo tanto se propugna reconvertir la UGDO con objeto de incorporar al barrio una función cuyas actividades expresen su identidad social y cultural y al mismo tiempo sean susceptibles de insuflarle nueva vida. Los estudios para construir una nueva presa de regulación de las aguas del Leman prevén, además, su edificación en las cercanías. La presa estará coronada por una pasarela que permitirá a los usuarios de la Casa del Patrimonio Cultural tener fácil acceso a un aparcamiento subterráneo, a la vez que aumentará las posibilidades de organizar actividades y hacer el lugar más atractivo.

Características de los edificios y naturaleza del proyecto

El grupo de construcciones que constituye la UGDO (diversas desde su origen)

7. A propósito de la necesidad de asignar a la cultura técnica el lugar que le corresponde dentro de nuestra tradición esencialmente humanista, tanto desde el punto de vista del enriquecimiento del individuo (a nivel intelectual, sensorial y operatorio), como desde el de un proceso dirigido a que asimilemos y retomemos posesión de nuestro entorno y la dominante tecnológica que lo caracteriza, véase el artículo de R. Curti y otros, "Bolonia en vitrina", *Museum*. vol. 33, 1981, p. 227-233. De esa contribución cabe retener igualmente el fecundo y apremiante llamamiento a "superar la oposición entre la historia de los acontecimientos de las clases dominantes y la de las clases dominadas, definiendo en la cultura material el área donde se encuentran e interrelacionan". Semejante postulado reviste toda su importancia en el estudio y la presentación del patrimonio industrial.



5
Las laminadoras antiguas (una Krupp de 1887 y una Von Roll de 1897) podrían encontrar un nuevo lugar.

es la expresión de múltiples adaptaciones y transformaciones relacionadas con la evolución de las necesidades. Luego de un incendio devastador ocurrido a principios de siglo, se construyó sobre las ruinas otro edificio, uno de los primeros de Ginebra en que se utilizó el hormigón armado. Su volumen domina actualmente el conjunto por las dimensiones y el rigor de su expresión arquitectónica. Consiste en un paralelepípedo de veinticinco mil metros cúbicos distribuidos en cinco plantas, con un pequeño patio central que permite iluminar con luz natural las dos alas hasta el segundo piso. El tipo de estructura, posible gracias al empleo del hormigón armado, confiere a los espacios de trabajo una gran flexibilidad de utilización. Esos espacios presentan la ventaja de tener cielorrasos muy altos. Las fachadas, que ponen de manifiesto la estructura del inmueble, son notables.

Las construcciones bajas que se salvaron del incendio, y que circundan todavía el edificio principal, ilustran magníficamente la arquitectura industrial de aquella época. Sin embargo, su interés arquitectónico no reside en las técnicas tradicionales de construcción que se utilizaron (en los muros se combinaron las obras de mampostería y carpintería; la estructura vertical y los entrepisos son de madera) sino en la manera como la fachada presenta una sucesión de vidrieras sin partes de mampostería. Mencionemos además la presencia dentro de ese conjunto de una interesante estructura de hormigón armado compuesta de vigas en arco, que define un volumen imponente: es la fundición que en cierto modo constituye, con sus crisoles y paredes ennegrecidas, el centro de la fábrica.

Como puede verse, el sitio es rico desde el punto de vista industrial, técnico y social, a lo cual habrá que sacarle partido en el momento de desarrollar el proyecto. Por lo tanto, más allá del principio mismo de una rehabilitación, se plantea de entrada la cuestión de la continuidad funcional del edificio, máxime si se tiene en cuenta que podrían conservarse dos magníficas laminadoras antiguas y otros elementos de fabricación integrados a la nueva afectación.

El proyecto de reconversión y la índole de los trabajos propuestos resultan de la naturaleza misma del objeto tratado. Es más, la flexibilidad de los espacios de tipo industrial —ligada a la concepción arquitectónica y técnica— aumenta las ventajas y las posibilidades de éxito. Las actividades previstas deben respetar por consiguiente las características más destacadas de la fábrica; más aún, su reconversión trata de poner de manifiesto, en relación con las nuevas necesidades, sus cualidades arquitectónicas propias. Además, para que una operación de ese tipo llegue a buen término, es preciso que el programa preparado sea de utilidad para la colectividad local y regional y responda a necesidades específicas.

Por otra parte, una vez asegurada la conservación del edificio, no hay que considerarlo como un espacio sagrado; tampoco significa esto que basta sólo conservar lienzos de fachada vacíos de sustancia que no guardan ninguna relación con los espacios interiores. Desde luego cabe pensar en introducir algunas mejoras, a reserva, naturalmente, de no perjudicar la naturaleza de la construcción de manera irremediable. Las limitaciones ligadas a la localización del conjunto y a las características propias del edificio, así como a la naturaleza del proyecto, nos llevan a considerar que todo concurre a la realización en ese sitio de un "polimuseo"[8] destinado al estudio y a la valorización del patrimonio industrial regional.

Descripción del programa

El programa de la Casa del Patrimonio Industrial, del que más adelante se darán los detalles de algunos aspectos, se destaca ante todo por los enlaces orgánicos que existen entre los diversos niveles, los cuales están reforzados por la utilización común de locales polivalentes. En consecuencia esa institución estará destinada tanto a los usuarios regulares como a un público de visitantes ocasionales deseosos de ampliar sus conocimientos, realizar experiencias o consultar documentos.

Primera planta
La mayor parte de la superficie disponible está destinada a las actividades del museo (unos 950 m² con las zonas de exposición dominadas por un entrepiso y una pasarela suspendida). A esos espacios vienen a añadirse diversas instalaciones colectivas: la cafetería (abierta también a los habitantes del barrio), la sala divisible de uso múltiple, el centro de documentación (biblioteca y medios audiovisuales) y servicios (recepción, administración, talleres, sanitarios y alojamiento del conserje).

Segunda planta
Destinada a la formación profesional de los aprendices, se compone de tres partes que comunican directamente: la zona administrativa, los talleres propiamente dichos y la sala de proyección (unos 920 m²). En los edificios anexos (unos 400 m²) se desarrollarán otras actividades.

Tercera planta
El foro de la innovación y de la cultura técnica dispondrá de unos 800 m² repartidos en tres secciones principales: la destinada a presentar las innovaciones industriales, las investigaciones recientes y el impacto de unas y otras en el mundo contemporáneo; la que por periodos cortos utilizarán los equipos de investigadores; y la de talleres destinados a familiarizar al público con la cultura técnica.

La cuarta planta
Mantener la producción industrial debe ser parte integrante de una institución que quiere tener en cuenta de manera viva, pero sin artificios, todos los aspectos del patrimonio industrial. Esta planta y los talleres instalados al mismo nivel en los edificios anexos tienen cerca de 1000 m² que van a ser destinados a una o a varias unidades de producción relacionadas con la artesanía industrial. La única dificultad reside en el hecho de que las molestias resultantes de esas actividades no deben impedir el funcionamiento armonioso de las demás plantas.

La quinta planta
Por estar situado bajo las cumbreras del tejado, el último piso se presta a su conversión en una docena de pequeños alojamientos (de unos 42 m² cada uno) destinados a las personas ligadas directa o indirectamente a la institución y a huéspedes procedentes de otras instituciones.

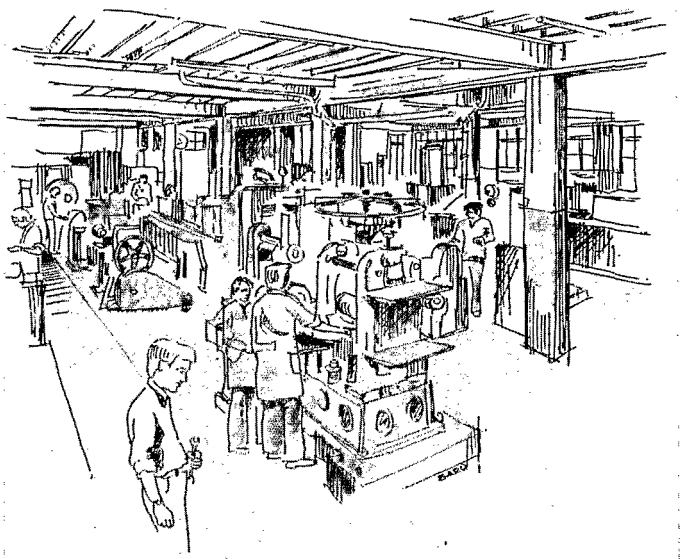
Por último señalemos a título informativo que, habida cuenta de la configuración de los locales, la densidad del programa propuesto y las características de los objetos industriales que han de salvaguardarse y exhibirse, deben proyectarse por separado los locales indispensables para guardar los fondos en reserva y reparar las piezas de gran tamaño.

Las colecciones históricas del patrimonio industrial

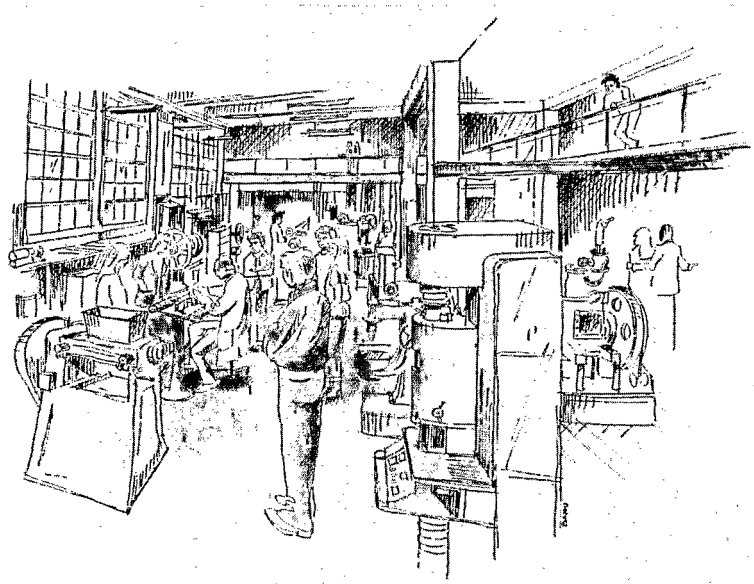
Es éste el museo propiamente dicho o, mejor aún, la memoria del patrimonio

8. El autor de ese término es René Berger, ex director del Musée Cantonal des Beaux Arts de Lausana, con quien uno de los autores ha estudiado el tema "Museología e historia".

6
Talleres de formación profesional: presentación de las colecciones históricas del patrimonio industrial.



7
Foro de la innovación y la cultura técnica.



industrial, aunque cabe subrayar que los objetos industriales conservados pueden ser muy recientes y pertenecer incluso a la era de la informática. Los autores comparten la observación hecha por el malogrado B. Gille: "Hay excelentes conservatorios, colecciones magníficas y admirables recuerdos del pasado, pero también objetos muertos que, si viven, no es más que en apariencia".[9] De allí que consideremos a esta parte como el elemento de un rompecabezas que consiste en reunir bajo un mismo techo el proceso de mostrar del pasado, comprender el presente y gestar el porvenir. De ello se desprende que "la investigación, la presentación y la interpretación no deben considerarse como el vehículo pasivo de la simple información histórica sino más bien como un instrumento dinámico que incite al visitante a vivir, comprender e interrogarse sobre el verdadero sentido que reviste la evolución [...] y sobre las consecuencias de esa evolución en el presente y el futuro de una región", como afirma Marcelle Villemeure-Girard.[10]

Las decisiones museográficas tratarán, pues, de solucionar progresivamente esas necesidades. No tenemos el propósito de exponer simultáneamente toda la colección en su conjunto. Por el contrario, daremos preferencia a la organización de exposiciones temporales durante largos periodos (de dieciocho a veinticuatro meses) que ocuparán el espacio de modo flexible, según la naturaleza de los objetos expuestos.

Este criterio parece imponerse, dadas las inevitables restricciones que acarrean las superficies de exposición limitadas (respecto de las dimensiones de los objetos), el carácter esencialmente evolutivo de una colección que irá aumentando con los años, las necesidades de restauración y conservación, y la exigencia de elaborar para cada tipo de objeto un método de presentación adecuado, etc. A nuestro juicio, eso se traduciría en ventajas decisivas en lo que respecta a las modalidades de la comunicación: posibilidad de organizar las exposiciones con arreglo a parámetros temáticos y diacrónicos, la oportunidad de no limitarse a ilustrar sólo la "lógica interna" de las máquinas sino de poner de manifiesto sus raíces históricas (económicas, sociales y culturales), posibilidad también de ofrecer al visitante un medio que le permita familiarizarse por etapas sucesivas con las múltiples facetas de la memoria industrial y de la cultura técnica que la sustenta, y, por último, la posibilidad de renovar regularmente el interés del público al alternar los temas y hacer uso de nuevas técnicas de presentación museográfica.

En resumidas cuentas, ésta podría ser una manera —limitada ciertamente a un caso particular— de responder de modo concreto a la justificada recomendación de Sir Roy Strong: "Hay que esforzarse por hacer que el público encuentre de nuevo el camino de las colecciones permanentes de los museos. En muchos casos, eso sólo será posible si las tratamos y las promovemos de la misma manera que a las exposiciones temporales".[11]

Los talleres de formación profesional

El programa de formación de que aquí se trata —administrado paritariamente por empresas pequeñas y medianas y un sindicato— se caracteriza por un enfoque original del aspecto sociocultural.

Al integrarlo a las estructuras de la institución se persigue ante todo suscitar interrelaciones fecundas. De este modo, los aprendices, en contacto con las máquinas, las herramientas y los productos de las generaciones precedentes, al ponerlas ellos mismos en funcionamiento con la ayuda de antiguos jefes de taller jubilados, podrían tomar conciencia del valor del patrimonio industrial regional. Además, al reconocer el camino seguido por las técnicas para llegar a las concepciones actuales, podrían comprender

9. Véase "Pour un musée de la science et de la technique", en *Culture technique*, (París), n.° 7, marzo de 1982, p. 209-225.

10. En realidad el secreto de ese enfoque consiste en utilizar objetos de interés regional en los cuales los visitantes pueden efectivamente reconocer un poco de su historia personal, de su familia o de su grupo social, estimulando así la curiosidad por mecanismos generales que se encuentran en el origen de la evolución del mundo que nos rodea. "El objeto familiar se revela de repente como un elemento de la historia, en lo que ese término implica de universal", dice P. Schirmbeck, citado en la nota 6.

11. Véase "El museo como vehículo de comunicación", en *Museum*, vol. 35, 1983, p. 75-81.

mejor sus propias profesiones, su evolución y, por ende, su porvenir.

Este arraigo debe al mismo tiempo abrir el espíritu a las fantasías del futuro, a fin de que esos aprendices sigan siendo competentes gracias a sus conocimientos y a sus facultades imaginativas y creadoras, ya que el sector secundario no puede sobrevivir sin innovación, innovación que debe fundarse en una auténtica cultura técnica. Además, en nuestros días la formación no puede circunscribirse a un ciclo cerrado: cada vez es más evidente la necesidad de una formación permanente.

Falta subrayar otro aspecto original y no menos importante: los intercambios entre culturas técnicas de naturaleza diferente y el nuevo enfoque de la ayuda a los países del Sur. La Casa del Patrimonio Industrial no quedaría así al margen de la problemática de la transferencia de tecnología puesto que, como ya lo ha señalado B. Gille, "al difundir modelos, imágenes y esquemas, sería posible crear [...] la difusión de técnicas compatibles con los otros sistemas que constituyen los países en desarrollo".

Ese enfoque de la formación responde, a nuestro juicio, a preocupaciones cada día más evidentes. En lo que respecta al valor pedagógico de un contacto vivo con máquinas antiguas, diversas experiencias efectuadas recientemente bastan para demostrar que progresivamente se va tomando conciencia de ello.[12]

El foro de la innovación y la cultura técnica

Hemos visto antes cuán paradójico es el estado de subdesarrollo de la cultura técnica en nuestras sociedades. Con todo, se va esbozando una toma de conciencia cada vez más clara de las necesidades en esta área. De los efectos de la civilización "aprietabotones", el más insidioso consiste en utilizar los frutos de la tecnología con una especie de gratuidad desarmante: hábito engañoso que sólo da la ilusión de asimilar los progresos.

La imagen socialmente negativa que se ha difundido de la cultura técnica y de la *Technikfeindlichkeit* ya empieza a producir efectos que podrían ser nefastos a largo plazo: desapego progresivo, tanto en Europa como en los Estados Unidos de América, por las profesiones técnicas que exigen una formación superior y pérdida del potencial intelectual e innovador en provecho de otros sectores. Por otra parte, cuando se critican, a menudo apresuradamente, los efectos perjudiciales del desarrollo técnico —por ejemplo sobre el medio ambiente—, se tiende con demasiada frecuencia a escamotear del debate las responsabilidades de cada uno y de los políticos en particular, hipnotizados durante mucho tiempo por el espejismo consumista y el crecimiento ilimitado.

En efecto, la toma de conciencia de la opinión pública sobre los problemas del medio ambiente apenas se remonta a los años setenta, cuando hace cuarenta años el físico R. W. Pohl ya había introducido en su manual el principio de la bomba de calor y había señalado al mismo tiempo sus consecuencias futuras, y cuando hace más de medio siglo que el estudio de la energía solar figura en el programa de los estudiantes de física. Esos ejemplos nos ayudan a comprender mejor la amplitud de la tarea. Algunos consideran, sin duda acertadamente, que la necesaria modificación de las mentalidades exigirá el paso de una generación, razón de más para aplicarse urgentemente a esa tarea.

La Casa del Patrimonio Industrial podrá aportar su contribución a la cultura técnica tanto del pasado como del futuro. En lo que respecta al pasado, las máquinas conservadas se presentarán en funcionamiento siempre que sea posible —algunas podrían ejercer una verdadera actividad de producción— a fin de que el visitante pueda comprender el proceso. Se trata, pues, de explicar los modos de funcionamiento y de divulgar conocimientos técnicos. En lo que hace al futuro, ese foro permitirá montar exposiciones gracias a técnicas de animación dinámicas e innovadoras.

Las consultas en curso y las opiniones de los lectores de *Museum* dirán en qué medida el proyecto presentado contribuirá a resolver la contradicción que señalara J.-C. Beaune a propósito del mundo industrializado: "Independientemente de la opinión que pueda tenerse al respecto según otros criterios deontológicos, el progreso técnico innegable es el mejor motor del progreso en general; no obstante, el conocimiento de las técnicas se encuentra dispersado, balbuciente, y la enseñanza técnica desvalorizada si se la compara con las 'artes liberales'; en resumen, todo sucede como si la civilización rehusara y ocultara el saber de lo que constituye, sin embargo, el elemento principal de su dinámica."

En el ámbito del patrimonio industrial se acostumbra a distinguir tres tipos de presentación que están condicionados por los siguientes factores: *a*) tipo de objeto o de producción, *b*) naturaleza de un lugar y *c*) elección de un tema. Los principios que rigen la Casa del Patrimonio Industrial, tal como han sido expuestos, deberían permitir hacer, en un mismo sitio, una síntesis coherente y dinámica de esos diferentes aspectos, ya que se trata de un lugar (una fábrica que se destina ahora a otros usos) donde puede afirmarse una continuidad de función (talleres de formación y mantenimiento de una actividad de producción) sin ninguna imposición temática (puede abordarse cualquier disciplina industrial o vinculada a la industria), y que ofrece a la vez una apertura hacia el futuro como foro de la innovación y la cultura técnica).

Observemos, para terminar, que ese proyecto ya ha suscitado la adhesión, a veces entusiasta, de amplios sectores, sobre todo entre los expertos consultados.

Si bien es verdad que el programa expuesto podrá ser todavía objeto de algunos retoques, no es menos cierto, hay que señalarlo, que su realización dependerá primordialmente de la voluntad del poder político que ahora examina el proyecto.[13]

[*Traducido del francés*]

12. Aquí se remitirá, entre otras, a la experiencia de Bolonia, mencionada en la nota 7.

13. Las iniciativas favorables a este proyecto que se han producido en el plano legislativo constituyen un poderoso incentivo para proseguir el trabajo.

El Museo Municipal de Seixal, un ecomuseo del desarrollo

Antonio José Nabais

Nació en 1947 en Oliveira de Frades (Viseu), Portugal. Licenciatura en historia de la Universidad de Lisboa; curso de conservación en el Instituto Portugués del Patrimonio Cultural (IPPC). Director del Museo Municipal de Seixal; profesor de historia en escuelas secundarias y en la Universidad Internacional de la Tercera Edad (UITI). Ha publicado: *História do Concelho do Seixal. 1 – Cronologia*, Seixal, edición del Concejo Municipal de Seixal, 1981; *História do Concelho o Seixal. 2 – Barcos*, Seixal, edición del Concejo Municipal de Seixal, 1982. Ha escrito, además, artículos sobre la historia local en diversas revistas.

El Museo Municipal de Seixal tiene como objetivo principal la salvaguarda y revalorización del patrimonio cultural y natural, siempre que sea posible *in situ* y en actividad, a fin de poner a disposición de la población local los instrumentos críticos que faciliten la toma de conciencia de sus valores culturales. Para concretar este objetivo fue necesario crear núcleos museológicos (véase la figura 8).

Como todos los museos regionales, el Museo Municipal de Seixal cubre un amplio espectro de temas, centrados en el hombre y su medio. El área a la que sirve es la del Municipio de Seixal, cuyos múltiples aspectos geográficos, históricos, socioeconómicos y culturales trata de representar tan fielmente como es posible.

Hugues de Varine (director del Instituto Francés de Lisboa y ex director del Consejo Internacional de Museos) describió el Museo Municipal de Seixal como "un ecomuseo del desarrollo en el verdadero sentido del término, con un territorio bien definido, una comunidad diversamente involucrada en sus actividades y un interés global por el estudio y la presentación del tiempo y el espacio; en verdad, constituye actualmente una de las experiencias más originales e innovadoras de la museología portuguesa".

El núcleo de la sede central

En este núcleo, alojado provisionalmente en la Torre de la Marina y presto a trasladarse al palacio de la Quinta de la Trinidad, se hallan los servicios administrativos, las reservas, los archivos, la biblioteca, el auditorio, la sala de reuniones, el depósito y taller, el Archivo Histórico Municipal, el servicio educativo, la exposición permanente y las exposiciones temporales.

La exposición permanente está organizada a partir de las colecciones existentes y de las investigaciones sobre los objetos expuestos. El museo es el resultado de la labor que la administración local inició en 1979 para que la población fuese consciente del patrimonio cultural local, organizando reuniones periódicas en todas las parroquias y difundiendo textos explicativos sobre los puntos de interés cultural en el área.

Al mismo tiempo, a petición del concejo municipal de Seixal, cuatro historiadores iniciaron una investigación sobre la historia y la cultura del municipio. La relación constante con la población local —obreros de la construcción naval (carpinteros y calafates) y de las industrias textil, del corcho y siderúrgica; agricultores, pescadores, profesores, estudiantes, etc.— y la investigación en bibliotecas y archivos (Archivo Histórico del Concejo Municipal de Seixal, Archivo Nacional de Torre do Tombo, Archivo de la Asamblea del Distrito, archivos de las parroquias y de las colectividades) permitieron el acopio de muchos elementos sobre la historia de la región de Seixal.

En 1981, antes de la creación del museo, se realizó una exposición temporal cuyo tema fue "El trabajo en la historia del Municipio de Seixal". Los objetivos principales de la exposición fueron dar a conocer el patrimonio cultural de la región a la población local y permitir un mejor conocimiento del Seixal histórico y actual. Estas actividades de la administración, efectuadas en estrecha colaboración con la población, pronto comenzaron a dar sus frutos.

Como poco a poco aparecieron muchos objetos, se hizo necesario encontrar un espacio para exponerlos. El concejo municipal de Seixal, deseoso de alentar esa participación de las comunidades, ofreció un local para ese fin.

Debemos destacar que, en su gran mayoría, los materiales fueron donados por la población local: empresas, colectividades, astilleros navales, fábricas, explotaciones agrícolas, etc. La colección del museo está constituida por objetos que reflejan las actividades económicas, culturales, sociales y religiosas del distrito. Esas piezas, sin embargo, no son sino simples puntos de referencia sobre los que se da más amplia información.

La exposición permanente que se inauguró el Día Internacional de los Museos, en 1982, está organizada en secciones que presentan los aspectos más significativos de la historia de Seixal: historia y geografía locales; etnología (agricultura, pesca y sociedades musicales); arqueología naval y arqueología industrial.

Estas secciones reflejan el deseo de

8
MUSEU MUNICIPAL DO SEIXAL. El molino de agua de Corroios, uno de los núcleos del ecomuseo.





9
Vista del exterior del Palacio de la Quinta da Trinidade, futura sede central del Museo Municipal de Seixal.

ilustrar ciertos aspectos que gravitaron en la historia local y que hoy prácticamente ya no existen. Además, era necesario destacar el sector industrial, en particular las construcciones navales y los molinos harineros, actividades que marcaron profundamente a las poblaciones ribereñas aun desde la etapa preindustrial de la Edad Media.

De todas maneras, estas secciones tedrán una dimensión diferente a medida que se amplíen los núcleos que se proyecta crear en todo el municipio: un astillero, molinos de agua, un horno de cal, lagares de vino y de aceite, antiguos asentamientos de poblaciones y granjas; viejos puertos, paneles de azulejos, acueductos, sitios arqueológicos, paisaje natural, fábricas, iglesias parroquiales, capillas, kioskos de música y estaciones de ferrocarril.

Los técnicos del museo, junto con los trabajadores vinculados a los más importantes ramos del municipio de Seixal, reúnen los elementos básicos necesarios para hacer un estudio de los materiales, las técnicas y las condiciones de trabajo. De este modo, los molineros muestran cómo aprovechar la energía de las mareas para la molienda y al mismo tiempo cómo se puede limpiar el fondo del Tajo en las proximidades de los astilleros; los obreros de la construcción naval (calafates y carpinteros de los astilleros) explican cómo se utiliza la madera en la construcción naval tradicional y dan instrucciones para conservar las embarcaciones típicas del río Tajo, recuperadas por la administración local para que formasen parte del núcleo de historia naval; los timoneles (maestres de las embarcaciones) enseñan las técnicas de la navegación a vela y la manera de navegar en el río Tajo entre Seixal y Lisboa; además de donar instrumentos de trabajo, los agricultores informan sobre los procesos y técnicas agrícolas; los obreros de las diversas industrias instaladas en el territorio del municipio (textil, vidriera, del corcho, siderúrgica, de conservas, de pólvora y explosivos, etc.) explican el funcionamiento de las máquinas, describen los problemas sociales y laborales y ayudan a recuperar las máquinas que las empresas ofrecen al museo.

10
El *Falua* en un viaje de estudios. *Falua* es también el término que designa este tipo de embarcación utilizada en el Tajo.

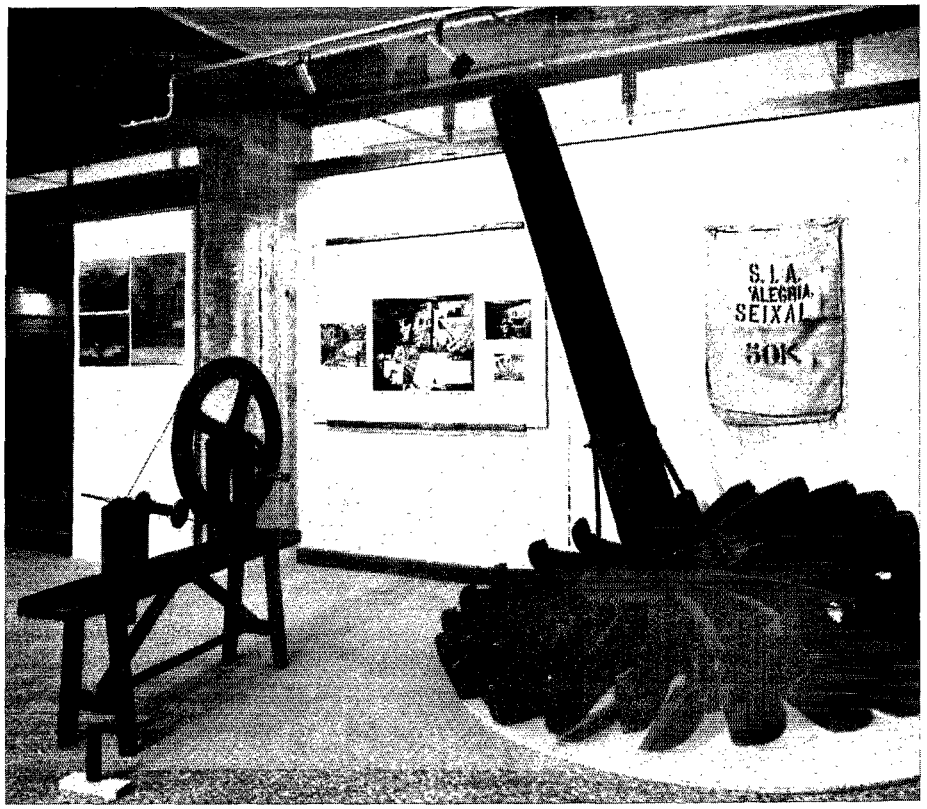


De igual manera, los profesores y alumnos del municipio colaboran con el museo en el acopio de datos y en las investigaciones. Por ejemplo, las asociaciones de defensa del patrimonio realizaron trabajos de investigación en la región de Seixal; el Centro de Arqueología de Almada participó en los estudios y excavaciones arqueológicas de varios periodos históricos (romano, Edad Media y Edad Moderna); la Asociación de Arqueología Industrial de la región de Lisboa realizó excavaciones arqueológicas en la antigua fábrica de botellas de Amora y organizó una exposición sobre el vidrio, además de trabajos de investigación en los Archivos de la Fábrica de Telas de Lana de Arrentela; la Asociación Portuguesa de Amigos de los Molinos colaboró con el concejo municipal en la elaboración del informe donde se solicitaba la clasificación de los molinos de agua como edificios de interés público.

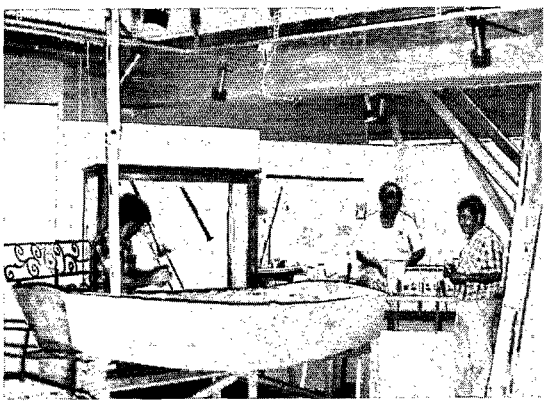
En todos estos casos el objetivo es aprovechar globalmente el patrimonio de la zona a fin de que la población pueda participar activamente en las tareas de modelar su propio ambiente y desarrollar la comunidad.

El núcleo de la historia naval

Las numerosas calas y ensenadas del Tajo permitieron, por lo menos desde la épo-



11
Una noria en la sección de arqueología industrial del museo.



12
El carpintero especializado fabrica un modelo en el núcleo de historia naval en la sede central.

ca romana, la ocupación de la zona ribereña, el desarrollo de la construcción naval y el tráfico fluvial.

Como Seixal fue un centro de intensa actividad naval (tráfico fluvial y construcción naval) se justifica la creación de un núcleo de la historia naval. (véase la figura 12). Este núcleo se instalará en el antiguo astillero tradicional de Arrentela. Además del astillero, que se conservará en su totalidad, se exhibirán los siguientes materiales:

Las embarcaciones típicas del río Tajo que adquirió el concejo municipal para que permanecieran como testimonios del arte naval: *fregata*, *varino*, *falua*, *dori* y *vouga*.

Los modelos de barcos que arma el carpintero del museo (actualmente trabaja en el edificio de la sede central), a cuyo cargo se halla, además, enseñar a los visitantes cómo se utiliza la madera en el arte de la construcción naval.

Los diseños y fotografías de embarcaciones típicas de la región.

Las herramientas de los obreros navales, carpinteros y calafates.

Los materiales y equipos usados en las embarcaciones y en la construcción naval.

Los textos que documentan la historia naval de la región.

Además de observar el material expuesto, es posible pasear por el río Tajo en el *Falua* y realizar visitas guiadas hasta los molinos de agua situados en las riberas de las ensenadas (véase la figura 10).

Estas excursiones de estudio por las ensenadas del Tajo permiten que los profesores y alumnos de las escuelas de Seixal, Almada y Lisboa conozcan mejor la región y se familiaricen, asimismo, con las técnicas de navegación tradicional (utilización de la energía eólica) y con el lenguaje propio de las tripulaciones de la localidad.

Estos viajes fluviales también permiten recoger información de primera mano sobre las más antiguas obras de infraestructura que la comunidad ha construido en la región, como, por ejemplo, fábricas, puertos, astilleros, molinos de agua y poblados.

El núcleo de los molinos de agua

"Porque no debemos equivocarnos: aunque de invención antigua, el molino de agua es medieval por la época de su verdadera expansión" (Marc Bloch).

En Seixal existen todavía diez molinos de agua —de los doce que había a comienzos de los años setenta—, testimonio vivo de la intensa actividad molinera preindustrial que se desarrolló en la región, denominada Outra Banda desde la Edad Media hasta casi nuestros días.

Actualmente el concejo municipal de Seixal posee tres molinos de agua, dos de los cuales fueron adquiridos por la administración local para que fuesen transformados en núcleos museológicos, conser-

vando las características de la molienda tradicional basada en la energía de las mareas. El tercer molino fue donado por un residente que quiso así participar en la salvaguardia y revalorización del patrimonio cultural de la localidad.

El molino de Corroios, que aún funciona, está situado al fondo del estuario del Tajo, el cual se extiende hasta Corroios. En 1403, Nuno Alvarez Pereira mandó a construir en ese lugar el primer molino de agua, que al año siguiente donó al convento del Carmen junto con otros bienes que poseía en la región de Seixal. Esta institución religiosa, siguiendo el ejemplo que dio Nuno Alvarez Pereira en lo relativo al desarrollo "industrial" de la región, permitió la construcción de otros molinos en los territorios que poseía a lo largo de las calas de la región: el molino de la Raposa (Torre de la Marina), el molino de Galvão, el molino del Capitão, el molino de Passagem y el molino de la Torre, frente a la aldea de Seixal.

Además de mantenerlo en funcionamiento, el aprovechamiento museológico del molino de Corroios incluye la exhibición de utensilios y documentos referentes a la actividad molinera. También se dará particular atención a la historia del molino, desde su edificación y donación al convento del Carmen hasta las transformaciones que fue sufriendo y las utilizaciones de que fue objeto a lo largo de los siglos en manos de los diversos propietarios y en especial de los carmelitas.

El molino es tan grande que permite acomodar los útiles de la molienda, el granero, las exposiciones y la vivienda del molinero. Otro aspecto importante será el estanque, que podrá funcionar nuevamente como vivero (véase la figura 11).

El molino de Passagem, situado frente a la ciudad de Seixal, en un lugar donde se levantan otros tres molinos de agua, ofrece buenas condiciones para figurar en el itinerario del *Falua* cuando éste efectúe viajes de estudio por los brazos del Tajo. En efecto, dada su situación estratégica, además de ofrecer la molienda tradicional, este molino tendrá un espacio reservado para exponer aspectos históricos y técnicos de todos los molinos de agua de la región de Outra Banda e incluso del país. Al mismo tiempo, el estanque del molino podrá funcionar con fines deportivos y de recreo.

La recuperación del sistema de molienda se está realizando por etapas, y en ella colaborarán directamente los profesores y alumnos del municipio que, con el apoyo del molinero y de los técnicos del museo, ejecutarán poco a poco los trabajos necesarios para la conversión del molino en museo.

El molino Nuevo de los Paulistas se halla en Azinheira, junto al molino Viejo de los Paulistas y al molino de Breyner. Cubre un espacio que comprende el edificio donde se realiza la molienda y donde se hallan los graneros, la vivienda del molinero y el estanque. Tales espacios ofrecen condiciones excelentes para la molienda, la exposición, el servicio educativo, la vivienda del molinero y el vivero.

En la primera fase de funcionamiento de esos núcleos se mostrará el estado en que la administración recibió los edificios y de qué manera, después de una primera intervención, se logró su salvaguardia sin grandes costos. Luego se presentarán a los visitantes las nuevas fases de recuperación y mejoramiento de los molinos. También podrán instalarse pequeños talleres para fines diversos.

Otros núcleos

Además de los núcleos mencionados, el Museo Municipal de Seixal comprende el antiguo horno de cal, el lagar de aceite, el lagar de vino, los antiguos puertos, los núcleos antiguos de las poblaciones del municipio, las estaciones arqueológicas romanas y otros.

Aunque estos núcleos estén todavía en estudio, ya es posible presentarlos a los visitantes. Se adelantan las obras de recuperación del edificio de la Quinta de la Trinidad, donde estará la sede del Museo. Este edificio palaciego que perteneció al llamado "rey de los desperdicios", además de su arquitectura típica de fines del siglo XIX, ofrece una rica y variada colección de azulejos de los siglos XVI al XX.

Actividades

El Museo Municipal de Seixal está al servicio de las escuelas y de la población local, procedente en su mayoría de otras regiones y, por lo tanto, desarraigada (en la última década aumentó de 30.000 a 100.000 habitantes). Seixal es una comuna predominantemente industrial que en los últimos años se convirtió también en lugar de residencia de los obreros del sector terciario que trabajan en Almada o en Lisboa. La totalidad de las actividades del museo tienen en cuenta la enorme diversidad de la población a la que se dirigen: desde alumnos de establecimientos preescolares hasta estudiantes universitarios, desde obreros hasta profesores de todos los sectores de la enseñanza.

Además de la exposición permanente, que no cesa de perfeccionarse y enriquecerse con los nuevos materiales y elementos que se van obteniendo gracias a las investigaciones en curso, se organizan exposiciones temporales e itinerantes, que rebasan las fronteras del municipio de Seixal y se presentan en las administraciones, escuelas y colectividades de la orilla sur del estuario del Tajo y de la ciudad de Lisboa. Al mismo tiempo se realizan tareas de difusión en forma de publicaciones, folletos, prospectos, catálogos y carteles. También se celebran coloquios en el museo, en las escuelas y en las colectividades, y se efectúan visitas guiadas complementadas con un viaje en el *Falua*. El objetivo de todas estas actividades culturales es familiarizar a cuantos sea posible con la historia y la vida cotidiana del municipio de Seixal y dar a todos la oportunidad de convertirse más enteramente en miembros de la comunidad.

[*Traducido del portugués*]

El Wasa, *museo y pieza de museo*

Lars-Åke Kvarning

Nació en 1931. Licenciado en artes en 1955 y en filosofía en 1962. Trabajó en el Departamento de Arte Popular del Museo Nórdico en 1955 y entre 1956 y 1961 realizó investigaciones etnológicas para la Oficina Central Sueca de Antigüedades Nacionales. En esa misma oficina fue responsable de los Servicios de Custodios de Antigüedades entre 1961 y 1964. Desde 1964 es conservador principal del Museo Nacional Marítimo de Suecia y director del Museo del Wasa. Ha sido responsable de la documentación fotográfica aérea de los monumentos nacionales de Suecia y ha producido, además, documentales para la radio y la televisión de su país. También ha escrito artículos y ensayos sobre temas diversos.

En 1982 se cumplieron veinte años de la inauguración del Muelle del *Wasa*, donde puede verse el navío de guerra del mismo nombre hundido en 1628 y rescatado en 1961, una de las piezas más fascinantes del mundo.

Aunque la historia de este extraordinario proyecto es ya bien conocida, merece que se la resuma brevemente.[1]

Anders Franzén, el redescubridor del *Wasa*, fue un devoto aficionado de la arqueología marina que se especializó en la búsqueda de restos de naufragios ocurridos en el mar Báltico, especialmente en el siglo XVII. El sabía que el *Teredo navalis*, molusco que devora la madera de los barcos, no existe en este mar interior, lo que lo convierte en una verdadera mina de restos de naufragios de los tiempos en que existían barcos de madera.

En 1956, Franzén logró ubicar el navío de guerra *Wasa* casi dentro del puerto de Estocolmo y también logró despertar el interés nacional en torno a la idea de rescatar el barco que, pronto se comprobó, se encontraba en notable buen estado pese a haber permanecido más de trescientos años en el fondo del mar.

Contagiados por el optimismo de Franzén y su convicción de que sería posible sacar a flote el barco, las autoridades nacionales y locales, la marina de guerra sueca, los gremios de comerciantes y una nación unida de modo casi unánime apoyaron y estimularon la gran aventura. Gustavo Adolfo VI, entonces rey de Suecia, que era un erudito arqueólogo, y el príncipe Bertil, que se convirtió en presidente del comité encargado del proyecto de recuperación, pusieron sus mejores empeños en la realización del mismo.

Se recaudó cerca de un millón de coronas en una colecta a la que contribuyó toda la nación. En cuanto a experiencia técnica y material, el proyecto del *Wasa* recibió de los más diversos sectores gran parte de lo que necesitaba. El respaldo más importante se lo prestó la marina de guerra y sobre todo una empresa sueca de salvamento bien conocida en el mundo, la Neptuno, que se encargó a sus expensas de hacer la totalidad del trabajo de recuperación. Pese al factor de incertidumbre siempre presente en el proyecto, hubo al mismo tiempo una disposición optimista a correr el riesgo, sin la cual la recuperación nunca hubiera pedido realizarse. Aun así el problema financiero fue muy difícil, pero de haberse realizado en nuestros días por cierto la dificultad hubiera sido mayor. La experiencia del *Wasa* aportó un cúmulo de conocimientos técnicos de gran utilidad y ya se ha producido un intercambio muy fecundo con el proyecto *Mary Rose* de Portsmouth.[2]

Llegó la hora, por lo tanto, de hacer el balance de la conservación y restauración del *Wasa* y de las actividades del museo como tal.

Un esfuerzo pionero en la conservación de madera saturada de agua

Aparte de las dificultades que planteó la recuperación, el problema primordial y más agudo una vez rescatado el barco fue encontrar la forma de conservar ese inmenso volumen de madera saturada de agua.

Al emprender la tarea de conservación, los técnicos se aventuraron en muchos aspectos en terreno virgen. Para impedir que el debate sobre estas particularidades técnicas esotéricas se convirtiera en una división entre restauradores y químicos por una parte, y conservadores y humanistas, por otra, con sus irreconciliables actitudes y disciplinas, se creó en una primera fase un consejo técnico. El mismo está integrado por expertos altamente calificados en diversos aspectos de la conservación, como la tecnología y la química de la madera, los polímeros, la metalurgia, la ventilación y la construcción naval.

Este consejo no percibe emolumentos. La única motivación de sus miembros es su devoción por el proyecto. El consejo,

1. Pensado originalmente para el n.° 137 de *Museum*, "Los museos y el patrimonio subacuático", la publicación de este artículo fue suspendida para poder consignar los resultados del concurso para el nuevo Museo del *Wasa*, que no se conocían cuando ese número entró en prensa. En realidad, el artículo suscita muchas cuestiones de programación y administración que conciernen a los museos de todas las categorías.

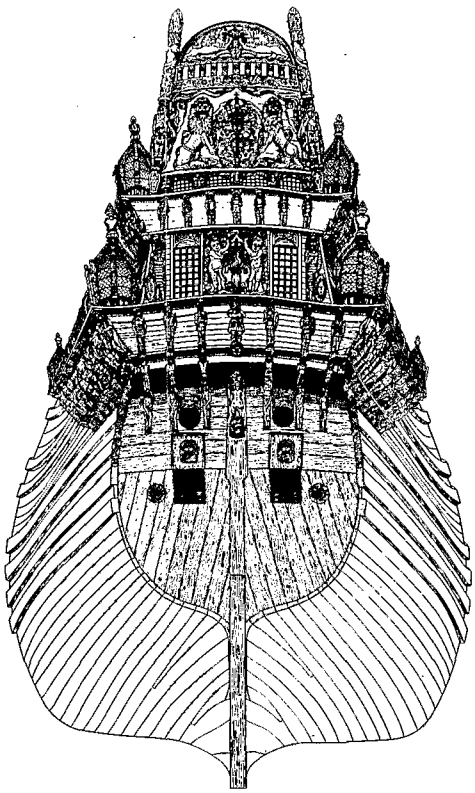
2. Véase el artículo de Richard F. Harrison en *Museum* n.° 137 (vol. XXXV, n.° 1), 1983. [N. de la R.]

13
MUSEO DEL WASA, Estocolmo, inaugurado en 1961. Al fondo se encuentra el edificio que actualmente aloja al navío de guerra *Wasa*. En 1969 debió ampliarse debido a que durante los trabajos de restauración se descubrió que el navío era mucho mayor que lo que se había previsto al principio. No obstante, se trata tan sólo de un museo provisional y acaba de dirimirse el concurso de arquitectura convocado para la construcción de un nuevo museo permanente. El edificio que se encuentra a la izquierda aloja una galería de exposición, un teatro y un restaurante. En el edificio de la derecha están las oficinas y detrás puede observarse el buque faro *Finngrundet*, perteneciente al Museo Marítimo Nacional, que estuvo en servicio hasta 1969.



que se mantiene al tanto de la labor del museo, ha resultado de incalculable valor a lo largo de los años cada vez que han surgido problemas técnicos y de otra índole ajenos a la competencia del director del museo.

El problema de la conservación se resolvió mediante el empleo de una patente sueca en la que se utiliza una solución acuosa de polietilenglicol (PEG). Una mezcla de ácido bórico y bórax proporciona protección contra la putrefacción y las bacterias. Todas las piezas que se recuperaron por separado fueron tratadas en tinas de gran tamaño. Inicialmente se aplicó la solución por dentro y por fuera del casco mediante aspersión a mano. Pero este método resultaba ineficaz y excesivamente costoso, lo que obligó a elaborar un sistema automático de rociado con aspersores que abarcaban toda la superficie del barco y que permitieron el tratamiento intensivo del casco, con periodos de pulverización de veinticinco minutos, separados por intervalos de veinte minutos, durante las veinticuatro horas del día, desde el momento en que se instaló el sistema en el otoño de 1964 hasta la primavera de 1972. Fue entonces que los análisis de las muestras extraídas demostraron que el programa de tratamiento estaba rindiendo buenos resultados. Para los carpinteros que trabajaban en la restauración del barco resultó un alivio poder substituir este tratamiento intensivo por una aspersión limitada, suficiente para mantener saturada la capa superficial de la madera y al mismo tiempo poder controlar el ritmo de desecación. En efecto, para ellos resultaba bastante desalentador no poder realizar su trabajo de reconstrucción dentro y fuera del barco sino durante los intervalos de veinte minutos entre cada aspersión.



14
Reconstrucción de la popa del *Wasa*. La altura del castillo de popa era de sesenta y cinco pies (veinte metros). El *Wasa* tenía dobles galerías y, entre las dos grandes ventanas de la galería inferior, había un emblema que consistía en una gavilla de trigo sostenida por dos querubines, símbolo del nombre del barco. Encima estaba el escudo de armas de la nación, sostenido por dos leones coronados, y sobre éste una ancha viga transversal que llevaba las iniciales GARS: Gustavus Adolphus Rex Sueciae.

En algún momento había que poner fin a la aspersión limitada de polietilenglicol requerida para el tratamiento posterior. El problema era saber cuándo. ¿En qué momento estaría la madera suficientemente saturada? ¿Cuándo comenzaría a equilibrarse la absorción de polietilenglicol de manera que proseguir la aspersión supusiera intervalos injustificadamente largos con muy pocos resultados prácticos? No se trataba meramente de tomar en cuenta los costos de la aspersión continuada. El problema era que mientras ésta continuara bajo cualquier forma, interferiría con la labor de restauración igualmente importante.

El debate cobró intensidad, tanto a nivel interno como en la prensa, y llegó incluso al gobierno. Pero el veredicto del consejo técnico saldó la cuestión. En enero de 1979 se interrumpió definitivamente la aspersión y se desechó el material totalmente gastado. Concluida la larga, húmeda y costosa fase de la conservación, había llegado el momento de poner fin al prolongado proceso de secado que, a decir verdad, se había iniciado mientras todavía tenía lugar la fase húmeda. Algunos sostenían que nos encaminábamos al desastre y que la aspersión debería haber continuado durante un decenio más, porque el maderamen del Wasa se agrietaría y se contraería ahora que la operación de secado entraba en la fase de homogeneización del coeficiente de humedad de la madera.

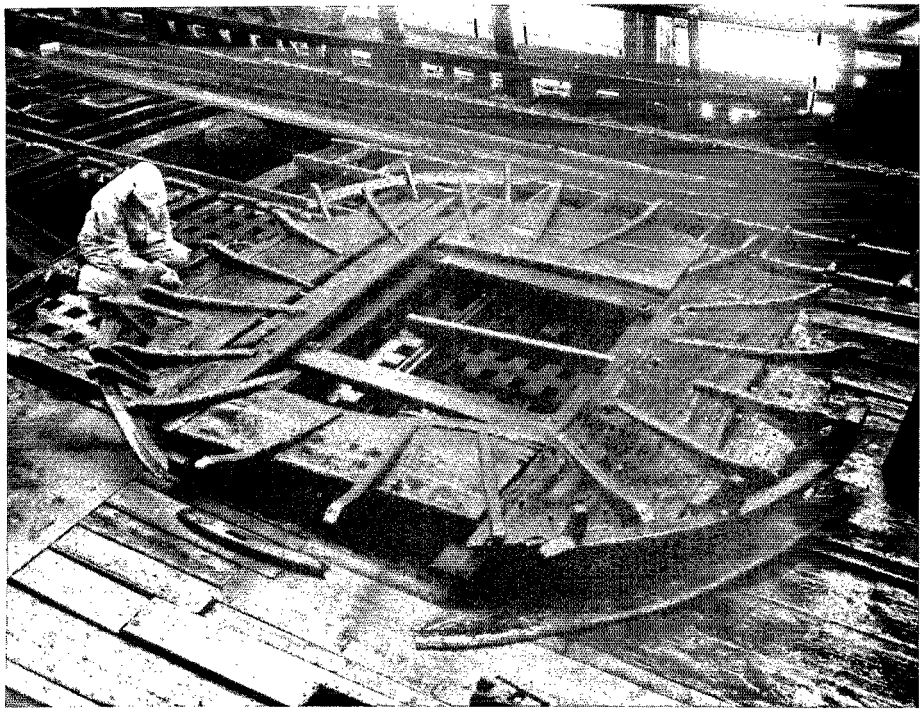
Por supuesto, no hay por qué negar que la madera se había agrietado y que presentaba cierta contracción. Pero esperar algo más habría sido esperar un milagro. Se trata de madera vieja y las diversas piezas reaccionan a su modo, según su calidad, estructura, utilización y ubicación. Con todo, hay razones para alegrarse de que los resultados hayan sido tan favorables. La contracción y el agrietamiento han sido mucho menores de lo que habrían sido si no se hubiera tratado de conservar la madera. Quien visite el barco hoy podrá observar por sí mismo que se encuentra en magníficas condiciones.

De forma lenta pero segura, la operación de secado se fue acercando a su fin. El contenido de humedad de la madera ya se había reducido y variaba entre el 15 y el 35%, según el tamaño de las piezas y su posición dentro del barco. Faltaba tratar la superficie, operación que ya comenzó. La aspersión inicial con PEG 1000 fue completada con una gruesa capa superficial de PEG 4000, que se dejó secar para que formase una película blanca que cubriera la madera. A continuación se calentó gradualmente la superficie para que se derritiera la capa de PEG y quedara eliminado el exceso. El tratamiento del exterior del barco fue concluido en 1982 y se procedió luego al correspondiente tratamiento del interior.

La conservación de otros veinticinco mil objetos

Hasta aquí lo que se refiere a la conservación del casco del *Wasa*. Pero también se extrajeron unas doce mil piezas estructurales separadas y una cantidad semejante de objetos de materiales diversos que habían pertenecido a la tripulación o formaban parte del equipo del barco. La conservación de un gran número de objetos de madera presentó pocos problemas. A diferencia del casco, se los pudo tratar en tinas cerradas con instalaciones para calentar gradualmente la solución y la madera. Cada lote de objetos destinados a la conservación que se introducía en las dos tinas de veinte metros de largo requería alrededor de dieciocho meses de tratamiento para alcanzar la saturación total. Entonces se inició el tratamiento ulterior de la misma forma que se ha descripto para el tratamiento del casco: se aplicó una gruesa capa de PEG a la superficie y se dejó secar. Posteriormente, la superficie se calentó cuidadosamente con aire caliente y se eliminó por derretimiento el exceso de PEG.

En cuanto a los resultados de este tratamiento, con los años se ha ido acumulando cierta experiencia: muchas esculturas conservadas de esta forma han estado expuestas en el medio ambiente normal



15
Un carpintero reconstruye la cofa de gavia, que yace sobre la cubierta superior del navío. El palo mayor constaba de tres partes: el palo principal, el mastelero y el mastelerillo de juanete. La cofa de gavia, con un diámetro de trece pies, (tres metros, setenta centímetros) estaba ubicada a cincuenta pies (quince metros) por encima del nivel de cubierta, donde se encontraban el palo principal y el mastelero. Constaba de una meseta que sujetaba los obenques que afirmaban lateralmente el mastelero. La cofa de gavia se utilizaba también como plataforma de trabajo, además de aprovecharla los francotiradores y vigías.

de un museo durante quince años y no presentan cambios de ninguna índole, ni detectables a simple vista ni mediante pruebas de laboratorio.

Entre los objetos de madera recuperados del *Wasa* había tazas, escudillas y botellas torneadas, que eran más frágiles que los demás. Se decidió conservarlos por medio de la liofilización que, por supuesto, da excelentes resultados. Este método se aplicó también con gran éxito para la conservación del cuero.

Los materiales de hierro eran cuantiosos, pero de hierro colado, porque el hierro forjado había sido destruido por la corrosión. Entre otras cosas se encontró gran cantidad de balas de cañón. Estos objetos de hierro se conservaron mediante reducción en una atmósfera de hidrógeno en un horno especialmente construido.

Una de las tareas más difíciles fue la recuperación y conservación de las velas encontradas en el pañol de la cubierta de maromas. Resultaron ser las seis velas que no alcanzaron a ser izadas cuando el *Wasa* abandonó puerto el fatídico domingo 10 de agosto de 1628, según lo prueba el expediente del proceso que se celebró después.

Las velas estaban fabricadas de fibra vegetal, aunque no ha sido posible determinar si eran de lino o cáñamo. A diferencia de las fibras de procedencia animal, las fibras vegetales han sufrido una grave desintegración. Para salvar estos interesantes hallazgos de textiles, hubo que idear un método totalmente nuevo, lo cual supuso entre otras cosas la producción en laboratorio de un plástico especial con el que la tela de la vela se fijó sobre fibra de vidrio tejida. Se han recuperado de esta forma alrededor de 600 m² del velamen, lo que equivale a casi la mitad del total.[3]

Hace un par de años concluyó el tratamiento de conservación de las veinticinco mil piezas descubiertas en el *Wasa*, y la del casco está a punto de terminar, por lo que resulta grato poder afirmar que hasta ahora los métodos y procedimientos elegidos han dado los resultados previstos.

¿Qué tipo de restauración?

Cuando se inició la restauración del *Wasa* comenzó también una larga polémica en cuanto al principio en que debería basarse su realización. Se discutía si debían utilizarse solamente las piezas originales encontradas en la operación de rescate, que ascendían a unas doce mil en total, o si debían substituirse las partes faltantes y las deterioradas sin ninguna posibilidad de reparación. No tardó la administración del museo en decidirse por la segunda opción. No tenía sentido terminar la labor de restauración con los "heroicos restos de un naufragio", cuando existía la oportunidad única de reconstruir un barco de comienzos del siglo XVII que estaba casi completo. Después de todo, eran tantas las piezas

3. Para un debate sobre métodos de conservación de materiales saturados de agua, véanse los artículos de David Grattan y Victoria Jenssen en *Museum* n.° 137, (vol. XXXV, n.° 1), 1983 [*N. de la R.*]

del rompecabezas que se hallaron entre el material disperso, que no podían faltar demasiadas. Además, muy pronto se descubrió que en algunos puntos se requerirían piezas nuevas para volver a ensamblar el material original de que se disponía. En muy raras ocasiones fue necesario hacer conjeturas sobre la apariencia de la pieza que faltaba. Al fin y al cabo, un barco tiene dos lados idénticos y por lo general, si falta algo en uno de ellos, se puede copiar la parte correspondiente que existe en el otro lado. Hecho esto, no se intentó que las partes nuevas parecieran viejas. Simplemente, sus superficies se trataron de manera que no fuera excesivo el contraste con las piezas originales. Al mismo tiempo, es posible distinguir con claridad entre lo que es viejo y lo que es nuevo.

Como ya se dijo antes, transcurrió largo tiempo antes de que los carpinteros pudieran trabajar sin interrupción y con efectividad dentro del barco. Aun así, no se detuvo en ningún momento la labor realizada por cuatro carpinteros en colaboración con los conservadores del museo y los delineantes navales. Por razones obvias, se invirtió mucho tiempo en identificar las doce mil piezas del rompecabezas que emergió junto con el barco y en reubicar cada una de ellas en el lugar que le correspondía originalmente.

En la época no se utilizaban todavía planos estructurales, y de la disposición general sólo tenemos simples dibujos, además de pinturas, bocetos y grabados que proporcionan información de la apariencia de los buques, no de su construcción, de modo que en muchos aspectos el rompecabezas resultó difícil de resolver. A pesar de esto, los trabajos de restauración se llevaron a cabo de la mejor manera gracias a la pericia de los carpinteros y gracias, sobre todo, a la extraordinaria memoria para los detalles de su capataz y a su habilidad para concebir las piezas en su contexto funcional.

La labor está a punto de concluir. El casco está prácticamente completo y ahora se colocan las esculturas exteriores en sus sitios originales. El *Wasa* va a quedar ornamentado con una rica colección de esculturas, de las que se recuperaron alrededor de mil piezas, entre esculturas y tallas (véanse las figuras 15, 16 y 17). Falta completar los detalles del interior y, cuando el *Wasa* se encuentre en el museo, volver a erigir los aparejos inferiores.

Diseños para entusiastas constructores de modelos reducidos

Paralelamente a los trabajos de restauración se han tomado las medidas del barco y trazado los planos. Por razones obvias, esta labor tampoco podía acelerarse, ya que la labor de restauración debía precederla.

Ya se ha indicado que todo el hierro forjado del *Wasa* había desaparecido con el paso de los siglos, de manera que el casco se mantenía unido única y exclusivamente por las clavijas de madera que formaban parte del sistema de montaje y de las que había alrededor de cuarenta por metro cuadrado. Estas juntas de madera conservaban todavía gran parte de su resistencia, pero, como ya se habían perdido los pernos de hierro, hacían un poco de juego. Resultado de ello fue que los lados cedieron cuando el *Wasa* fue varado por primera vez, tras haber sido sacado a flote. Laboriosamente se le devolvió su forma con ayuda de gatos y se colocaron nuevos pernos de hierro para que lo sostuvieran provisionalmente.

Para satisfacer la demanda de los constructores de maquetas, en 1970 se publicó un juego de planos de la disposición general. Ahora bien, durante y después de su preparación se comprobó que había que introducir algunos ajustes de menor importancia en el casco, en las rodas y en la proa para que todo concordara luego de los trabajos de restauración. Por esto los delineantes se dedicaron a revisar y completar los planos definitivos del *Wasa* publicados en una nueva edición en 1982. El paso siguiente será el de elaborar dibujos en perspectiva, que una vez completados darán lugar a la pronta publicación de todo el material.

Evaluación de lo invertido y planificación del futuro

Como contrapartida del considerable costo total (difícil de desglosar sin embargo, ya que el Museo del *Wasa* forma parte del Museo Nacional Marítimo de Suecia y comparte con él muchas funciones), los réditos del proyecto del *Wasa* incluyen la valiosa experiencia acumulada a que nos referíamos más arriba y, sobre todo, que la idea que inspiró a Anders Franzén a fines de los años cincuenta se haya convertido en realidad. El *Wasa* es actualmente una de las principales atracciones internacionales, no sólo por su indiscutible valor histórico sino por la importancia que tiene para Suecia en términos de turismo. El Museo del *Wasa* recibe la visita de alrededor de medio millón de personas anualmente, cifra considerable para las pautas escandinavas. Alrededor de los dos tercios vienen durante el verano, época en que la entrada diaria oscila entre tres mil y seis mil personas.[4]

Ya se ha mencionado el próximo traslado del *Wasa* a un nuevo museo permanente. El actual muelle del *Wasa* se concibió como recurso provisional que se emplearía durante diez años a lo sumo. Es lamentable que en general las soluciones provisionales tengan la penosa tendencia a perdurar más de lo que nadie pretendía, y en esto el Museo del *Wasa* no es excepción. Hace ya más de veinte años que existe y tendrá que continuar en servicio por lo menos otros cinco años. El aspecto más grave de esto es que en este emplazamiento resulta imposible proporcionar las condiciones climáticas controladas que necesita el *Wasa* durante la fase de secado y que necesitará más tarde permanentemente.

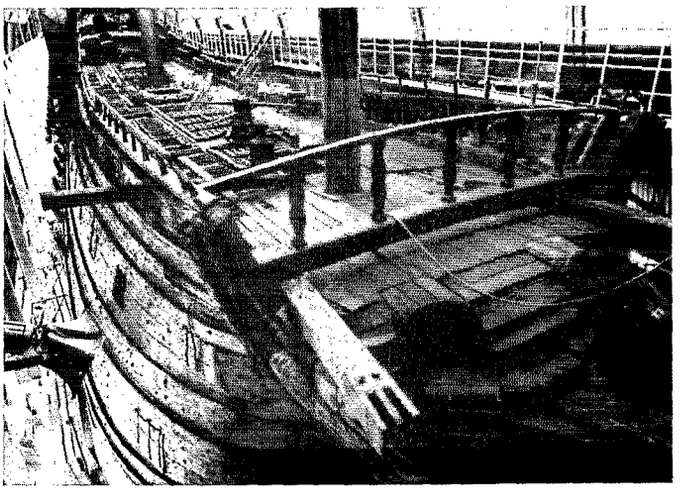
Ahora bien, de pronto empezaron a suceder algunas cosas. En diciembre de 1981, tras una decisión gubernamental, se anunció un concurso escandinavo de arquitectura para el proyecto de un nuevo museo. En realidad, mucho antes de que llegara a convocarse el concurso de arquitectura, el museo había empezado a prepararlo mediante la elaboración de un plan detallado de los locales y el análisis de los aspectos relacionados con las zonas de seguridad, el control de la temperatura, etc. También se había definido el contenido de las exposiciones básicas necesarias para familiarizar al visitante con el navío y situarlo en el contexto histórico, cultural, técnico, político y social apropiado. Este tipo de consideraciones se expusieron en el programa preparado para el concurso.

4. En la publicación *Archaeology under water* (red. Keith Muchelroy, Nueva York-Londres, Mc Graw Hill Book Company, 1980), Carl O. Dederlund afirma que "como hallazgo y como proyecto arqueológico el *Wasa* es único. Desde que comenzó su rescate hace más de dos décadas nadie ha intentado ningún otro proyecto de esa envergadura. El costo, que por supuesto ha sido colosal, lo ha colocado entre los más onerosos de todos los monumentos de la cultura sueca y ha despertado también la curiosidad de saber si íbamos a sacar a flote y salvar algún otro gran navío. Al mismo tiempo la exhibición del navío ha atraído un público considerable, incluyendo muchos turistas extranjeros (hacia fines de los años setenta el número de visitantes del *Wasa* llegaba a seis millones). Pero para quienes estamos involucrados en el proyecto de recuperación y restauración, el consecuente resurgimiento del interés del público por la arqueología subacuática ha sido una de las más grandes recompensas." [*N. de la R.*]



16
El mascarón de proa del *Wasa*, un enorme león, vuelve a ocupar su sitio original en el buque.

17
Vista de estribor de la cubierta superior del *Wasa*, por primera vez sin andamiaje desde que la embarcación fuera rescatada en 1961.



Por ser una gigantesca pieza de museo compuesta de materias orgánicas, el *Wasa* impone exigencias rigurosas de las condiciones climáticas. Como el casco es vulnerable a la condensación, es indispensable, entre otras cosas, un cierto grado de estabilidad en la temperatura y cualquier cambio que se produzca deberá ser paulatino para no poner en peligro los trabajos de conservación. Además de requerir un edificio de construcción "pesada", las exigencias climáticas suponen el control de la circulación de aire, pocas ventanas en el salón de exposición, sistemas de iluminación que emitan el mínimo de calor y regulación coordinada de la temperatura y la humedad.

Desde el punto de vista museológico, el nuevo edificio debe cumplir cuatro requisitos fundamentales: *a*) dar protección climática al *Wasa* a fin de que pueda conservarse para la posteridad; *b*) proporcionar al público un entorno que sea igualmente propicio para las grandes multitudes y para el visitante individual; *c*) presentar el navío, junto con los objetos y elementos que formarán parte de las exposiciones, del mejor modo posible; *d*) conformar un medio adecuado para el trabajo y la investigación.

Todo esto significa que el edificio deberá estar concebido de modo que se eviten aglomeraciones en las horas en que los visitantes son más numerosos. Los sistemas de admisión del público pasan a primer plano si se tienen en cuenta, por ejemplo, los numerosos grupos organizados que visitan el museo de manera más o menos simultánea. Esto exige espacio suficiente y buena organización, si se quieren evitar dificultades.

Es importante que las instalaciones puedan abarcarse de un vistazo, a fin de que el visitante se oriente sin dificultades y que el personal esté en condiciones de tomar las medidas de seguridad indispensables. Conviene que muchas personas puedan circular cómodamente por el edificio durante la temporada de mayor afluencia de público. Al mismo tiempo, sin embargo, su disposición debe ser tal que no parezca desolado en las épocas en que se reciben menos visitantes.

Es obvio que los arquitectos aceptaron estas exigencias como un reto. Cuando en 1982 llegó a su término el plazo del concurso, resultó que se habían presentado no menos de trescientos ochenta y cuatro proyectos, lo que impuso al jurado una enorme tarea.

El proyecto ganador

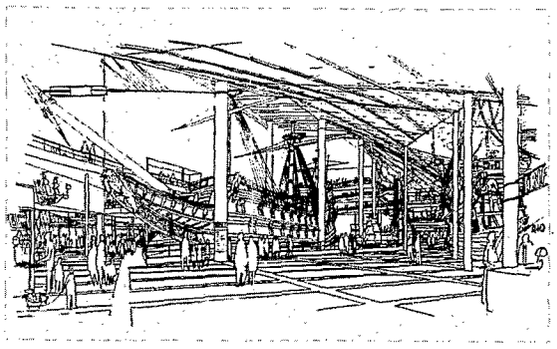
La decisión del jurado se anunció el 16 de septiembre de 1982. Dos proyectos fueron galardonados con el primer premio. El primero fue el de los arquitectos daneses Johan Fogh y Per Følner, y el segundo fue obra de dos arquitectos suecos: Ove Hidemark y Göran Månsson. Se pidió a los dos equipos que modificaran sus proyectos teniendo en cuenta las observaciones del jurado. Así lo hicieron, y en definitiva resultó ganador el proyecto sueco. En abril de 1983, la Junta Nacional de Construcción y Planificación pidió autorización oficial para iniciar la planificación de un proyecto de cinco años de duración, con base en la propuesta de Hidemark-Månsson.

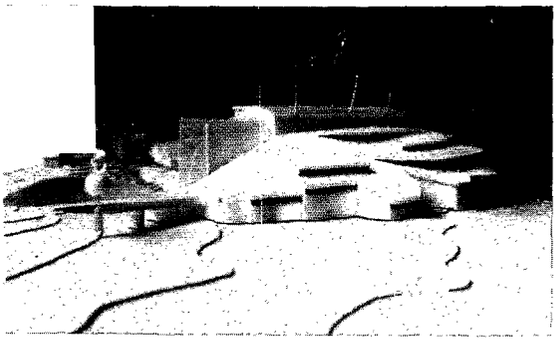
El emplazamiento previsto es un lugar destacado del paisaje urbano de Estocolmo. Penetra en el Djurgården, el Parque Real de Los Ciervos, que es un recinto sagrado para los habitantes de la capital sueca. Por consiguiente, al examinar los proyectos presentados en el concurso, el jurado no sólo debió tener en cuenta los aspectos museísticos sino también muchos otros factores. Señaló que el proyecto ganador ofrece una "arquitectura viva y sugerente propia del Djurgården" y que recuerda que ese parque ha sido tradicionalmente un lugar de recreo. El edificio no será convencional, invitará a la fantasía y al juego, y revelará francamente su contenido sin los signos de veneración por el *Wasa* que se observaron en muchos de los demás proyectos (véase la figura 19).

Este propósito se subraya con el aparejo estilizado de tubería de acero y cable metálico instalado en el techo del edificio. Al aproximarse al Museo del *Wasa*, el visitante recibirá la vívida impresión del enorme volumen de aparejos que acarreaban los barcos de esa época.

Los dos proyectos ganadores habían

18
Al entrar al museo se tiene ya una vista general del navío con sus vergas y palos principales colocados nuevamente. A su alrededor, las áreas de exposición a diferentes niveles.





19
Los arquitectos han declarado lo siguiente acerca de su concepción: "En lugar de presentar una simple configuración acabada, el edificio del museo pretende ser un paisaje arquitectónico abierto a la influencia de diferentes modificadores."

partido de enfoques totalmente diferentes con respecto a la estructura y la función de las exposiciones. En el proyecto danés, la pieza más importante que se exhibe, el navío mismo, está sola en el salón de exposición. La finalidad de la estructura del edificio es hacer las veces de vitrina y que el *Wasa* se presente "solo y sin interpretaciones o ilusiones preconcebidas". Para las exposiciones básicas programadas se prevé un espacio aparte, separado del salón en que se encuentra el navío por un jardín acuático y unido a éste por el vestíbulo.

En el proyecto seleccionado, en cambio, el *Wasa* estará instalado en el centro de un gran recinto que abarca todas las actividades del museo, lo que permitirá estudiar cómodamente el navío desde distintos niveles, ángulos y distancias. A diferencia del provisional, el nuevo museo permitirá por primera vez tener una vista verdaderamente integral del navío, que será lo primero que al entrar apreciará el visitante, situado a veinticinco metros de distancia y gozando del mejor de los ángulos (véase la figura 18).

Da la impresión de que el *Wasa*, imponente y majestuoso, atrae al visitante como un imán. Una vez superada su sorpresa y su curiosidad inicial, el visitante mira en torno de sí y descubre que está rodeado de muchas otras cosas interesantes, ubicadas de tal modo que puede orientarse al captarlas de un vistazo.

En vez de estar instaladas en un recinto especial, las piezas principales se presentan en los espacios que circundan el navío. La idea es hacer que el visitante no lo pierda nunca de vista, hállese donde se halle. En cuerpo y alma, el *Wasa* permanece con él.

Como la finalidad de las exposiciones es la de ilustrar ciertos temas específicos, los espacios para exposiciones se han dispuesto en torno al navío a distintos niveles, según corresponda mejor con sus respectivos enfoques. Se propone, por ejemplo, que la muestra de los ornamentos del *Wasa* se presente en un área que tenga una relación espacial directa con la popa del navío, que es el sector más ricamente adornado.

Para relatar la historia del *Wasa* se está utilizando con éxito una película de veinticinco minutos de duración que se presenta actualmente con comentarios en trece idiomas. En los planos del museo está prevista la instalación de tres salas de proyección, con el propósito de disponer en plena temporada del espacio suficiente para todos los que deseen ver la película, de la cual se presentan versiones en otras lenguas. La sala principal de cine consta de un auditorio de trescientas butacas. Otra, con capacidad para ciento setenta y cinco personas, se convertirá durante el invierno en salón de exposiciones. Por último, hay una pequeña sala de proyecciones de cincuenta butacas que, fuera de temporada, servirá de sala de conferencias para los alumnos de los distintos cursos que visiten el museo.

Un elemento importante en un museo moderno es la tienda de recuerdos en la que los visitantes esperan encontrar productos de buena calidad. La tienda es tanto un servicio para el público como una importante fuente de ingresos para el museo. La cifra de las ventas de recuerdos en el Museo del *Wasa* asciende actualmente a unos dos millones de coronas suecas por año.

Otro elemento importante del establecimiento es el restaurante, que hoy en día ha pasado a ser un aspecto esencial de los servicios que el museo ofrece al visitante. También debe tenerse en cuenta que si el restaurante se organiza y administra adecuadamente puede aportar una contribución a las finanzas del museo.

Para permitir una utilización óptima de las posibilidades que al margen de sus funciones como museo ofrece el establecimiento, el mismo puede destinarse parcialmente a otras finalidades. Esto significa que ciertas instalaciones están disponibles mientras el resto del museo permanece cerrado, de tal modo que el restaurante, los cines o las salas de conferencias pueden darse en alquiler.

Tanto por su concepción como por su diseño, el proyecto del museo es muy estimulante para los que algún día lo utilizaremos en nuestro trabajo. Esperamos con interés e impaciencia el día en que las obras queden concluidas.

[*Traducido del sueco*]

Por un museo didáctico de la conservación y la restauración

Giuseppe Basile

Nacido en Castelvetrano, Sicilia, en 1942. Graduado en historia del arte en la Universidad de Palermo, en 1964. Asistió a la Escuela de Estudios Superiores de Historia del Arte de Roma. Actualmente pertenece a la Administración de Antigüedades y dirige una sección autónoma del Instituto Centrale del Restauro. Se interesa particularmente en la conservación. Tiene en prensa un volumen sobre la protección de los objetos de arte en las iglesias y otros sitios ajenos a los museos.

La conservación y la restauración no han sido hasta ahora objeto de estudios históricos sistemáticos por razones sin duda intrínsecas a la naturaleza misma del tema: sólo se establece la historia de aquellos fenómenos cuyo ciclo vital se considera terminado. Mientras la restauración se efectuaba con los mismos procedimientos y materiales de la obra original y el restaurador era, y como tal se definía, pintor-restaurador, decorador-restaurador o algo similar, no había lugar para la especulación histórica sobre la práctica de la restauración. Pero en los últimos años se ha producido un cambio tanto más veloz e irreversible cuanto más procedimientos científicos van penetrando en el dominio reservado tradicionalmente a las técnicas empíricas y los materiales artesanales.

Y es precisamente la caída en desuso de los instrumentos y herramientas tradicionales, muchas veces creados o al menos modificados y adaptados por el propio artesano, la que justifica la exigencia de impedir que desaparezcan ya que, si así sucediera, se perdería o al menos se debilitaría la memoria de los procedimientos y operaciones de restauración tradicionales, con el consecuente detrimento de las obras que deban ser restauradas en el futuro: basta pensar cuán valioso hubiera sido para los restauradores modernos un conocimiento, aunque sólo fuera sumario, de las técnicas y los materiales empleados en el mantenimiento, la conservación y la restauración a lo largo de los siglos.

Por otra parte, en los museos mismos se ha producido paralelamente una evolución que ha ampliado el espectro de sus colecciones más allá del solo concepto de "tesoros artísticos" y, abandonando lentamente su carácter de depositarios de objetos originales, exhiben reproducciones, incluso de manera exclusiva, como es el caso del Museo Documentario della Metafisica en el Palazzo dei Diamanti de Ferrara.

Con mayor motivo deberá darse prioridad al carácter funcional en un museo como el que aquí se propone, uno de cuyos aspectos específicos será el didáctico en un doble sentido: los materiales informativos podrían ser utilizados tanto por el público general como por los restauradores, o al menos por aquellos profesionalmente interesados en la problemática histórica inherente a la restauración. Los legos en la materia podrían descubrir así cómo las obras de arte se han ido elaborando a lo largo de los siglos, y cómo aquellas que reflejan un mismo clima cultural o expresan la experiencia de un mismo artista llevan en sí la impronta de las distintas técnicas o de los distintos materiales usados. Podrían descubrir, además, cómo todos los materiales envejecen y se degradan con el paso del tiempo y cómo se ha procedido a lo largo de los siglos (en vista de que al deterioro inevitable se agregan los daños accidentales o intencionales) para restablecer las condiciones originales de las obras. Más específicamente podrían percatarse de cuántas veces esas intervenciones habrían podido evitarse si hubiera habido una clara conciencia de la fragilidad consustancial a las obras de arte.

Por su parte, los técnicos directa o indirectamente relacionados con la conservación y la restauración podrían encontrar referencias utilísimas para conocer la naturaleza y las características de los materiales, así como las técnicas empleadas. También podrían encontrar información sobre las técnicas y los materiales usados habitualmente en la restauración tradicional y los que se usan en la actualidad, en el caso de que sean diferentes.

En este sentido, para el funcionamiento de ese museo será indispensable el acopio, elaboración y difusión de los datos inherentes a los productos y las tecnologías desarrollados en el campo de la conservación. Por último, podrían hallar ejemplos concretos de restauración sobre los que reflexionar, entendidos no como modelos que sería absurdo y, sobre todo, peligroso imitar, sino como soluciones reales a problemas precisos que se han planteado en el curso de trabajos recientes.

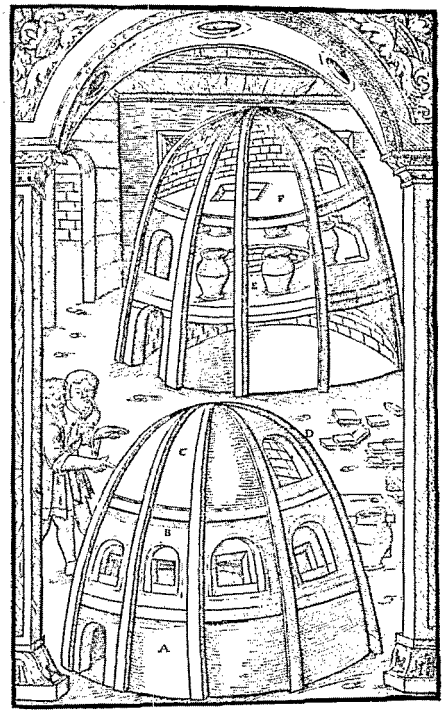
Alcance y objetivos del museo propuesto

En lo que se refiere a definir aunque sólo sea esquemáticamente la estructura del museo, el primer problema que hay que



20
Molturación de minerales en un mortero de bronce para obtener pigmentos (de una xilografía del siglo XV).

21
Horno para la fabricación del vidrio, tal como aparece ilustrado en el libro *De re metallica* de Giorgio Agricola (1556).



afrontar y, sin duda, el más grave, es el de delimitar el campo a cubrir.

De hecho se corre el riesgo de que, por abarcarlo todo, el museo sea desmesurado y, en consecuencia, difícilmente utilizable. El criterio de selección podrá ser tanto la obra como resultado de un procedimiento particular de producción, como la intervención específica que se ha realizado en ella.

En el primer caso, el criterio de selección no puede vincularse a la concepción que actualmente se tiene de "bien cultural", indiscutiblemente positiva en relación con la salvaguarda pero que nada tiene que ver con nuestros fines, ya que abarca todo aquello en lo que pueda reconocerse una huella directa o indirecta de la actividad humana. Ni cabe tampoco limitarnos a la noción de "objeto de arte" que reduce drásticamente el campo conceptual abarcado. Pese a la limitación introducida, ¿cuántos tipos de objetos podrían ser sometidos a operaciones de conservación y restauración?

Por otra parte, no parece que los conceptos tradicionales y ya anacrónicos de arte contrapuesto a artesanía, artes mayores o bellas artes y artes menores o "industriales" o "aplicadas", "intención artística" y otros por el estilo puedan tener utilidad alguna. ¿Se preferirá una pintura sin ningún valor al candil de terracota? ¿Se incluirán obras arquitectónicas, que son asimismo obras de arte, pese a ser producidas "colectivamente"?

Ahora bien, si enfocamos el problema no desde el punto de vista de las obras de arte sino desde el de la conservación y restauración —que parece más correcto tratándose de un museo— la situación no resulta más clara, al menos mientras los dos términos se sigan entendiendo como prácticamente sinónimos o como uno comprendido dentro del otro. Con todo, es posible tratar de establecer una distinción, procediendo con suma cautela, entre las dos esferas conceptuales y semánticas.

Se entenderá entonces por conservación las operaciones destinadas a mantener o modificar el medio ambiente en el que se encuentra la obra para hacerlo compatible con su conservación —operaciones llamadas de conservación indirecta— y a las que se realizan sobre los materiales de que está hecho el objeto (conservación directa).

Por restauración, se entenderá el conjunto de operaciones encaminadas a conservar o a devolver inteligibilidad y unidad formal a la obra.

Así pues, es evidente que la conservación puede existir perfectamente por sí misma, en tanto que no puede decirse lo mismo de la restauración. Por consiguiente, toda obra de arte (de hecho no sólo las obras de arte) puede ser sometida a operaciones de conservación, pero no todas pueden ser objeto de restauración.

Llegados a este punto, es evidente que la elección se hará en función de motivaciones de carácter práctico. En otras palabras, habrá que decidir si se dará preferencia a la restauración antes que a la conservación, o a la inversa. En cualquier caso, también aquí, como sucede generalmente, será más conveniente adoptar un criterio que tenga en cuenta, al menos para establecer la prioridad, las exigencias de las dos hipótesis contrarias. Es decir, se podría empezar por limitar la elección a aquellos tipos de obras en las que, por lo general, la restauración ha gozado de una preferencia conceptual sobre la conservación, y ello teniendo presente, en particular, la historia de los dos últimos siglos. Se trata a todas luces de un criterio absolutamente empírico, ya sea por la dificultad de distinguir en la práctica dónde termina una intervención de conservación directa y dónde empieza la de restauración, ya sea por falta de información sobre la materia. No obstante, es el único criterio que se basa en factores internos.[1]

Cuatro secciones principales

El museo debería articularse fundamentalmente alrededor de cuatro ejes temáticos: técnicas de ejecución; procedimientos de conservación y restauración; ciencia de la conservación; y documentación. Cada uno de ellos debería ser tratado diacrónicamente.

En el caso de los dos primeros temas la información que puede inferirse es escasa cuando no nula, cualquiera sea la fuente a la que se acuda. En relación con las técnicas de ejecución, hay que tener en cuenta el problema de fiabilidad de las fuentes, tanto escritas como gráficas. Quien esté familiarizado con el tema, sabe sin duda que las segundas resultan enormemente imprecisas o sucintas y las primeras de difícil interpretación. Y esto no sólo por motivos semánticos, aunque no siempre es posible determinar si un término o una expresión usados por un tratadista de una zona cultural dada se refiere a un objeto o una operación que puedan ser identificados con seguridad con otros aparentemente análogos conocidos por otras vías. La incertidumbre es aún mayor cuando el presunto equivalente pertenece a una época diferente o está todavía en uso en nuestros días, y a esto se agrega también la especial naturaleza de buena parte de las fuentes más específicamente técnicas, que son recopilaciones de recetas y "secretos" empíricos en grado sumo y que por lo tanto es preciso verificar experimentalmente antes de aceptar como válidas.

En cuanto a la conservación y restauración, son bien conocidas las reticencias de los restauradores, al menos en el pasa-

1. Como es natural, en una etapa posterior habrá que precisar y puntualizar dicho criterio aplicando también otros parámetros, como por ejemplo el abandono en un momento histórico de determinada técnica de producción artística o, por el contrario, su industrialización. Otro criterio primordial podría encontrarse en la historia de las propias intervenciones, quiero decir, en la intención fundamental con la que se llevaron a cabo, al menos según los datos que han llegado hasta nosotros.

do, a la hora de reseñar por escrito los materiales y métodos empleados, posiblemente por el deseo de defender auténticos o supuestos "secretos" del oficio.

En todo caso no hay que desdeñar ninguna fuente, ya que cualquier indicio, aun el más pequeño, podría ser iluminador si se ajustara a las referencias conocidas. Por consiguiente, tienen interés no sólo los tratados, recetarios, registros de archivos (facturas, contratos, etc.), las ilustraciones que ofrecen los grabados, miniaturas, pinturas y esculturas, sino también las autobiografías, crónicas y descripciones, los emblemas y estatutos de artes y oficios, en definitiva, todo lo que guarde relación directa o indirecta con el tema.

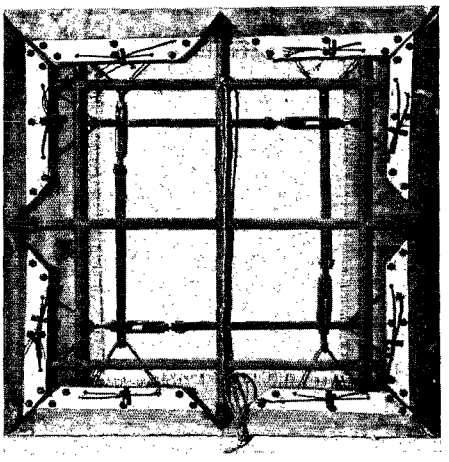
Sin duda todo ello no bastará para visualizar adecuadamente los instrumentos y las herramientas y, menos aún, claro está, los procedimientos de producción, conservación y restauración de la obra. Será entonces necesario recurrir a sucedáneos que, en un mundo cada vez más dominado por los medios de comunicación de masas, habrán de concretarse en imágenes, de preferencia dinámicas.

En la práctica será posible, y útil a la vez, dotar al museo de muestras de los materiales utilizados, al menos aquellos que difícilmente se hallan disponibles en la actividad cotidiana, y también de aquellos que antaño se empleaban en conservación y restauración. En ambos casos habrá que tener cuidado de no terminar creando una especie de museo de materiales. Puede ser igualmente interesante recoger instrumentos y herramientas de trabajo, en particular relacionados con técnicas ya desaparecidas o que han experimentado tantas modificaciones que poco tienen ya que ver con las originales, recurriendo incluso (lo que será inevitable) a reproducciones efectuadas según documentos fidedignos (una vez más, procurando no crear una suerte de museo de la ciencia y la técnica). Ahora bien, para ilustrar los procedimientos técnicos antiguos habrá que recurrir a secuencias visuales que reproduzcan sus fases características.

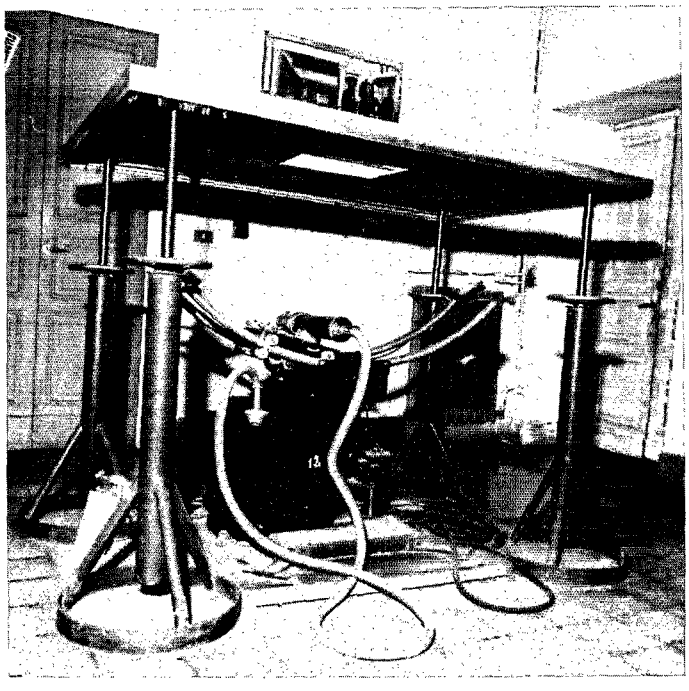
No cabe duda de que una serie de estampas o miniaturas, por incompleta que fuera, tendría mucho más interés que una serie completa de fotografías, pero también es indudable que la representación de las diversas operaciones de un proceso de producción resultará incomparablemente más clara y por lo tanto didácticamente más eficaz si puede observarse grabada en vivo, tanto mejor si es en secuencias cinéticas.

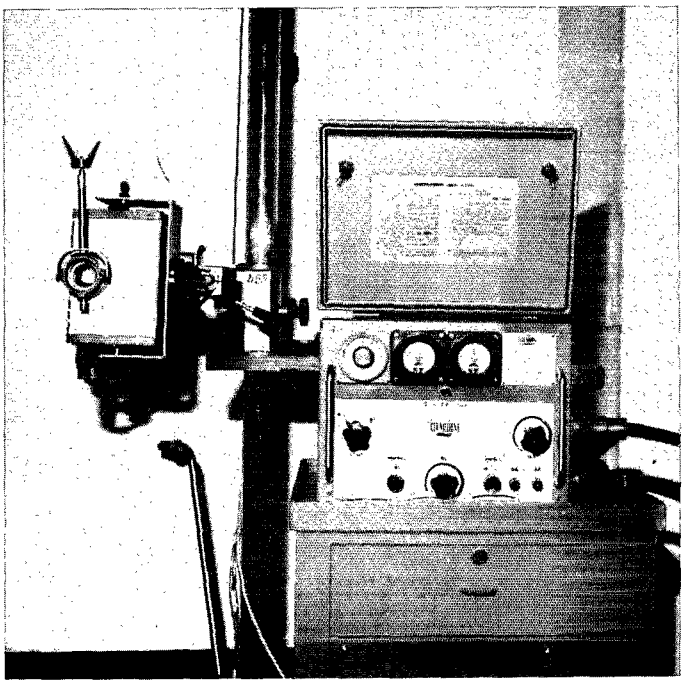
El tercer eje temático —la ciencia de la conservación— tendrá también una presentación diacrónica que, a grandes rasgos, irá desde las contribuciones científicas aportadas a la restauración (más que a la conservación) hasta los esfuerzos actuales por constituir una ciencia de la conservación. Esto no significa que los auxiliares científicos de la restauración hayan perdido vigencia sino todo lo contrario: su utilización se ha difundido hasta el punto de haberse convertido en rutinaria, desde las técnicas más antiguas y tradicionales (radiografía, fotografía con rayos ultravioletas e infrarrojos, etc.) hasta las más recientes y complejas

22
Tipo particular de soporte para pinturas murales ahora en desuso. Su finalidad era reproducir la rigidez del muro, su soporte original, tensando la tela del nuevo soporte por medio de una armazón metálica.



23
El avance tecnológico acelera la obsolescencia: un aparato radiográfico fabricado a fines de los años cuarenta y otro moderno, portátil, para el examen de pinturas.





(interferometría, termografía, análisis difractométrico, etc.). Pero precisamente por el aumento, en algunos casos vertiginoso, de la degradación de las obras de arte —y por la necesidad cada vez más imperiosa de detenerla— los esfuerzos de los eruditos se han centrado fundamentalmente en el medio ambiente y en las causas de los procesos de deterioro.

Aquí resultará particularmente necesario disponer de una amplia documentación de carácter específicamente didáctico, más que de una copia de la cámara radiográfica de Roentgen, por ejemplo.

Esto nos lleva finalmente a la documentación, que pese a la escasa atención que se le ha prestado hasta ahora, constituye un aspecto tan importante de la actividad de conservación y restauración que por fuerza hay que considerarla aparte. Se ilustrarán así los instrumentos y procedimientos, desde los tradicionales a los tecnológicamente más avanzados y se creará un banco de datos sobre los temas en cuestión.

Un elemento importante de dicho banco habrá de ser un archivo histórico de la restauración, en el que se recojan todas las informaciones posibles sobre las restauraciones. También aquí, como es lógico, habrá que proceder gradualmente, delimitando las zonas geográficas y los periodos que deban tomarse en consideración y teniendo siempre en cuenta el hecho de que los materiales y las operaciones serán las referencias fundamentales. Una fuente de información no desdeñable podría ser también (aunque de modo indirecto) el registro de datos sobre los restauradores, donde se podrían encontrar, cuando menos, indicios útiles por vía de comparación.

Un módulo tipo

Más que intentar bosquejar íntegramente la estructura del museo (lo que aquí no podemos hacer), tal vez resulte más útil dar una descripción de los que podrían ser los lineamientos generales de un módulo tipo.[2]

Tomemos como ejemplo la pintura al fresco. Los materiales constitutivos, en parte idénticos a los utilizados en otras técnicas, integrarían la sección general correspondiente. Esos materiales son tan sencillos y de uso tan común que sería ciertamente innecesario exponer muestras de cal, arena, polvo de mármol, puzolana y otros materiales. Más interesante, sin duda, es exhibir muestras de pigmentos y mostrar cómo se obtuvieron, o dar a conocer, por ejemplo, los procedimientos de fabricación de la cal. Más provechoso todavía será brindar información no empírica sobre las características técnicas y las principales aplicaciones de estos materiales.

Así pues, el módulo dedicado a la pintura al fresco comenzaría con la simple presentación de los materiales e instrumentos utilizados, instrumentos que, al ser todavía en su mayor parte de uso común, no requieren ilustración en una sección aparte.

Habría que mostrar después "cómo se hace" un fresco, presentando registros (fotografías, montaje audiovisual, película cinematográfica o grabación en videocinta) de las fases principales del procedimiento según las fuentes más autorizadas en la materia (en este caso, de Cennino Cennini a Vasari) y comparándolas con las técnicas actuales.

Vendría después la documentación relativa a los fenómenos de deterioro característicos de los frescos: los de origen mecánico, generalmente accidentales, pero debidos también muchas veces a un conocimiento inadecuado de las características de este tipo de obras y su capacidad de resistencia; los provocados por la humedad en sus distintas formas; los producidos por agentes biológicos; y, por último, los imputables a una intervención humana equivocada o negligente. Como no se trata de operaciones continuadas, la documentación podrá basarse perfectamente en fotografías o diapositivas.

A esto seguirán los exámenes y las investigaciones científicas llevadas a cabo para estudiar la técnica de ejecución, la composición específica y las características de los materiales utilizados, la estructura del soporte y el estado de conservación. Evidentemente, esos datos habrán de completarse con los de la sección dedicada a la conservación.

Los materiales utilizados para la conservación y restauración, tanto los tradicionales como los de uso más reciente, aparecerán expuestos e ilustrados en la sección dedicada a los materiales. También aquí convendrá presentar sólo muestras de aquellos productos de uso poco común y que por eso son conocidos casi exclusivamente por los especialistas. Este mismo criterio se aplicará al equipo e instrumentos utilizados para la restauración, la mayor parte de los cuales se usan todavía habitualmente. En cambio será necesario ilustrar lo más gráficamente posible los procedimientos de conservación y restauración. Por ejemplo, la penosa operación de separar la pintura de la pared, consolidar el enlucido y la película de pigmento, restablecer la cohesión del enlucido, eliminar cuanto se ha depositado o se ha aplicado sobre la superficie pintada, reconstituir los fragmentos faltantes y aplicar la protección final de la superficie. La indicación de las operaciones de mantenimiento que deben efectuarse en una pintura al fresco constituirá un apéndice breve pero indispensable.[3]

Querría agregar aún unas pocas observaciones generales.

Una sección especial debería consagrarse a los materiales y las técnicas usadas por los artistas contemporáneos. Del mismo modo, se reservará espacio suficiente a la documentación sobre los principios fundamentales de higiene y a las medidas necesarias para prevenir las enfermedades de los técnicos en conservación y restauración, y para asegurar la salubridad del ambiente del trabajo.

Crear una sección dedicada a las copias y falsificaciones de las obras de arte, consideradas desde un punto de vista técnico, podría ser útil igualmente. Por último, habría que contar con un laboratorio capaz de verificar hasta qué punto es aplicable la información relativa a los procedimientos técnicos, tanto en la producción de obras artísticas como en la restauración.

[*Traducido del italiano*]

2. En la medida de lo posible, para evitar repeticiones tediosas y contrarreferencias poco funcionales de un sector a otro, sería conveniente crear algunas secciones que ofrezcan información básica general, cuya composición quedaría definida en relación más o menos directa con las obras que se decida tomar en consideración. Dichas secciones serían fundamentalmente tres: una sobre los materiales utilizados, tanto en la producción original del objeto como en las operaciones de conservación y restauración; otra sobre las causas generales y los principales procesos de degradación de las obras de arte; y una tercera sobre la ciencia de la conservación y los instrumentos y metodologías empleados en la investigación.

3. Buena parte de la información relativa a la pintura al fresco puede utilizarse para otras obras similares y, en especial, para los murales al temple y al óleo. Para que el ejemplo sea lo más claro posible, he querido deliberadamente despojarlo de todas las correlaciones e interconexiones que bien conocen los especialistas.



24
MUSEO METROPOLITANO DE ARTE, Nueva York. Sala de Hatshepsut. Las esculturas grandes han sido colocadas prácticamente a ras del suelo, las restauraciones se indican claramente o bien han sido suprimidas; las cabezas adosadas a la pared están a la altura original.

La instalación de la colección egipcia en el Museo Metropolitano de Arte

Christine Lilyquist

Nació en California en 1940. Se graduó en literatura inglesa en Pomona College en 1962; obtuvo el MA en 1965 y el doctorado en arte y arqueología del antiguo Egipto en 1971, en el Institute of Fine Arts de la New York University. Conservadora auxiliar en el Museo Metropolitano de Arte a partir de 1970, fue designada conservadora en 1974. Conservadora asesora para la exposición de *Los tesoros de Tutankamón* en los Estados Unidos de América. Tesis publicada: *Ancient Egyptian mirrors* (Münchner Agyptologische Studien, n.° 27).

Las nuevas salas de arte egipcio "Lila Acheson Wallace" constituyen posiblemente el proyecto más importante que haya jamás realizado el Museo Metropolitano de Arte. Se trata, sin lugar a dudas, de la muestra de objetos del antiguo Egipto más ambiciosa del mundo. En la muestra figuran —previo examen para determinar su fecha, estado y presentación— todas las piezas de la colección dispuestas cronológicamente en una superficie de más de 6.700 m^2.

Teóricamente, el proyecto se inició en 1959, cuando el conservador William C. Hayes comunicó a los síndicos que, en lo esencial, la colección estaba formada. En efecto, concluida la etapa de las excavaciones y adquisiciones realizadas por el museo, había llegado el momento del análisis y la publicación. Era preciso introducir algunas modificaciones en la presentación, tales como renovar la iluminación y redistribuir los objetos de gran tamaño a fin de dar unidad a la muestra. Hasta entonces las salas se habían dispuesto cronológicamente en forma de una gigantesca herradura, intercalando salas temáticas especiales para las joyas, los enseres domésticos, los sarcófagos, la escultura monumental y la arquitectura. Ocasionalmente, en las primeras épocas del Departamento de Arte Egipcio, se habían cedido salas para exhibir hallazgos recientes de la expedición arqueológica del museo o piezas procedentes de colecciones privadas.

Lamentablemente, en 1963 el Dr. Hayes falleció. En 1964 Henry G. Fisher dio comienzo a un nuevo programa, algo más ambicioso, que abandonó al renunciar en 1970. Nora Scott estuvo a cargo desde ese mismo año hasta que se jubiló, en 1972. Entre 1972 y 1974 Hans Wolfgang Müller actuó como presidente con-

sultivo del departamento y trabajó conmigo en la instalación, tras haber llevado a feliz término su proyecto de instalación en el Staatliche Sammlung Ägyptischen Kunst de Munich. Y entre 1974 y 1983 elaboré un plan que finalmente se llevó a cabo, casi totalmente gracias al constante respaldo y la generosa ayuda de Lila Acheson Wallace. El proyecto se realizó, de hecho, con el esfuerzo conjunto del Departamento de Arte Egipcio, los departamentos de Conservación de Objetos y de Textiles, la empresa de arquitectos Kevin Roche, John Dinkeloo y Asociados, la Oficina de Arquitectura y Planeamiento del Museo y, por supuesto, muchos otros departamentos del museo.

En 1967 los síndicos habían pedido a la empresa Roche, Dinkeloo y Asociados que elaborara un proyecto para reacondicionar las instalaciones del museo que, próximo a cumplir cien años de existencia, exigía ya una revisión de su situación para ajustarla a los proyectos futuros. La firma propuso para cada departamento un área de orientación, una sala destinada a muestras temporales y un acceso adecuado a las colecciones.

Ampliación del acceso a las colecciones

El último punto coincidía en efecto con una tendencia, que se venía perfilando desde principios de los años setenta, a facilitar el acceso del público a muchos sectores, y con el hecho de que gran parte de la colección egipcia del museo no había estado expuesta desde 1962. Yo misma, que llegué a Nueva York ese año, no había visto nunca las principales piezas de la colección instaladas, y en mi calidad de estudiante itinerante había descubierto que buena parte del tiempo que un investigador pasa en los museos se invierte en llegar hasta los depósitos y en explorarlos para determinar si hay o no material pertinente a los trabajos que realiza. Por lo demás, en 1970 todos los espacios de depósito del Departamento Egipcio, salvo tres locales muy mediocres, habían sido cedidos a otros departamentos; por lo tanto, en el espacio asignado a dicho departamento en la planta baja había que prever salas y espacio para las reservas.

Otra razón que me impulsaba a hacer que *la totalidad* del material fuera accesible visualmente era mi interés en los objetos que rara vez se exhibían (estimados en una tercera parte el total) procedentes, en su mayoría, de excavaciones llevadas a cabo por el museo y no publicadas en los informes finales. Dada mi formación en arqueología, me interesaba no sólo hacer conocer ese material, sino presentar los objetos en su contexto, tal como yo lo había visto hacer, aunque en pequeña escala, en el Ashmolean Museum de Oxford. Una parte de mi trabajo de tesis se había referido al análisis de sitios arqueológicos y de grupos de tumbas, y me pareció que la colección del Museo Metropolitano brindaba una excelente oportunidad para individualizar pueblos y lugares de determinados periodos, así como para destacar una de

25
Sala del Imperio Antiguo. Por las ventanas de la derecha entra luz difusa. Vitrinas construidas con vigas voladizas de acero, planchas de vidrio templado encastradas en el piso de granito, cielo raso de acrílico graneado y pasillo de acceso en la parte posterior. La alfombra verde que recubre parcialmente el piso está nivelada con el granito. A la izquierda, mesas luminosas con información educativa.



26
Detalle que muestra material de las dinastías cuarta y quinta. La base de la derecha es de acrílico pavonado con chorro de arena.

sus características: el rico y abundante material que posee del Imperio Medio hasta el Periodo Tardío, proveniente de El Lisht y Tebas, material sólo igualado o superado por el del Museo de El Cairo, pero que no está presentado allí con la misma claridad. Un último factor fue que las piezas arqueológicas reunidas en el museo a partir de las primeras excavaciones realizadas por el Fondo de Exploración de Egipto en 1896 se habían valorizado con el transcurso del tiempo. En efecto, hacia 1974 Egipto dejó de emitir licencias para la exportación de objetos y, consiguientemente, los precios del mercado artístico subieron de manera espectacular. Se decidió entonces recuperar el material de excavaciones que había estado prestado durante muchos años, no sólo para supervisarlo más directamente y darlo a conocer, sino también para que pudieran examinarlo los estudiantes de todos los niveles.

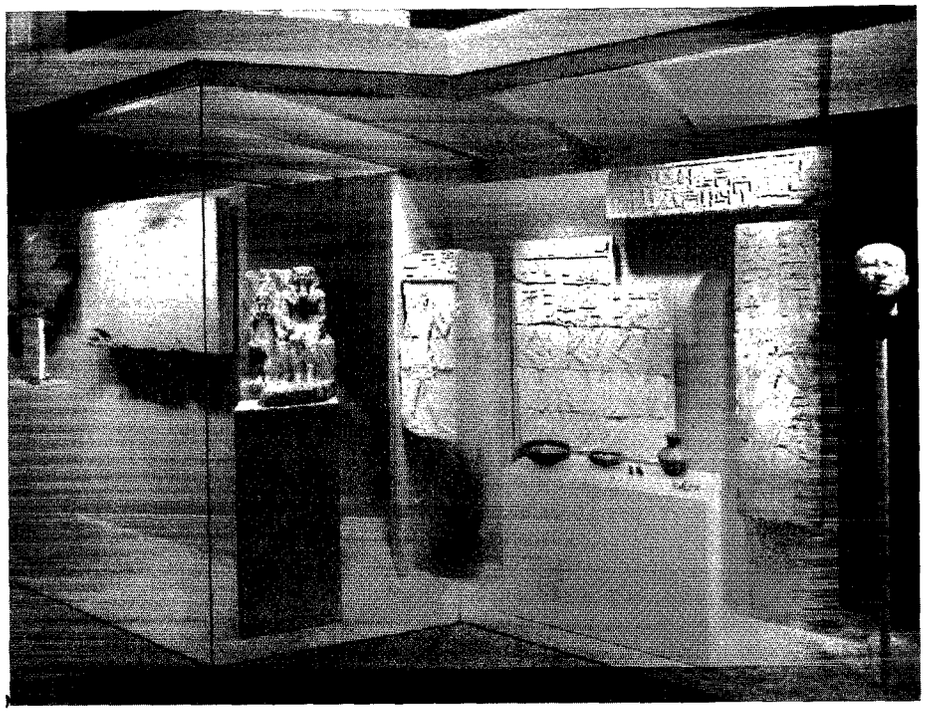
Una tarea compleja

El problema consistía en exhibir todo y de tal manera que el conjunto fuera inteligible sin resultar abrumador; asignar a las piezas extraordinarias de la colección de Lord Carnarvon el debido lugar, por ejemplo, favoreciendo al mismo tiempo la apreciación de los fragmentos traídos por la expedición, más para estudiarlos antes de la publicación que para ser exhibidos. El arquitecto Roche y yo volvimos a optar por el recorrido en forma de herradura pero lo respetamos más estrictamente, dejando algunas salas laterales para grupos especiales y material de estudio. Afortunadamente, en las excavaciones se extraen, entre otros objetos más modestos, algunas hermosas piezas que pueden utilizarse en las salas arqueológicas para hacer más atractivo el conjunto. El famoso hipopótamo de porcelana azul, por ejemplo, quedó ubicado en una sala dedicada a las piezas extraídas durante las excavaciones de Khashaba, en Meir, junto a un canope hallado en la misma tumba y rodeado por un conjunto de elementos funerarios sobrios pero finamente pintados y dorados procedentes del Egipto Medio, del año 1800 A.C. aproximadamente.

Una vez adoptada la decisión de presentar la colección íntegra y, al mismo tiempo, de distribuirla por orden cronológico, los principales responsables del proyecto se encontraron frente a diversas alternativas. Los conservadores tuvieron que examinar cada elemento, para determinar su fecha y su importancia a la luz de los conocimientos modernos. Ello supuso investigar material procedente del mercado de objetos de arte o de colecciones privadas, estudiar los informes de las expediciones para precisar los datos relativos a objetos que habían sido expuestos, o bien identificar, agrupar o reconstruir los que se habían mantenido en depósito.

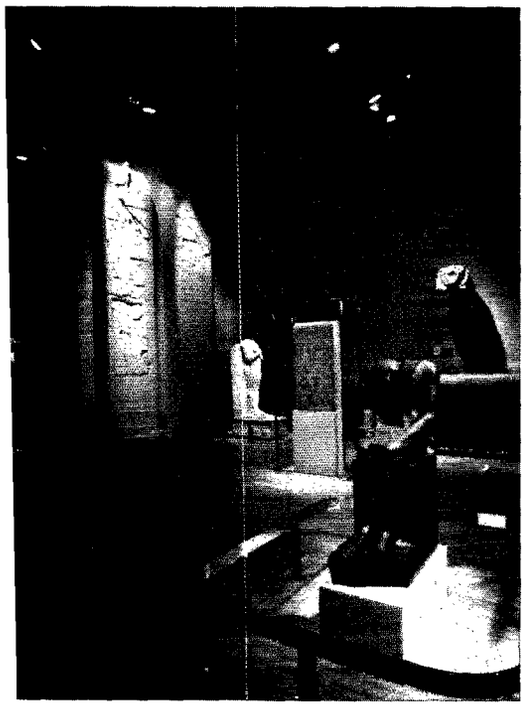
Para los departamentos de Conservación y Restauración, la decisión supuso estudiar los objetos para determinar su tecnología, identificar los materiales y ayudar a establecer su autenticidad, especialmente en el caso de los objetos





27
Presentación de los avíos funerarios pertenecientes al intendente Wah (año 2000 A.C. aproximadamente). Las sábanas están apiladas sobre una base con cubierta en declive donde figuran los datos técnicos. Iluminación mediante artefactos incandescentes de bajo voltaje, colocados en una pasarela que pasa por encima del cielo raso colgante. La ausencia de toda pantalla entre las luces y los objetos aumenta las posibilidades estéticas, pero no deja de ser un peligro potencial.

28
La sala de Senwosret I (fase III) contiene piezas de escultura monumental, fragmentos arquitectónicos y bajorrelieves en piedra. La presencia de objetos de madera en la sala, frente a las ventanas, exigió la instalación de filtros solares y persianas.



de oro. También hubo que intentar remediar los efectos de tratamientos anteriores que habían dañado ciertas piezas o producido resultados desagradables (por ejemplo, el de los aceites secantes sobre la piedra y la cera sobre la madera); proponer tratamientos para los objetos que los necesitaban; trabajar con los conservadores a fin de eliminar y reemplazar antiguas restauraciones, de conformidad con la tendencia moderna a restar importancia a la restauración (uno de los problemas de estética más difíciles de resolver); diseñar, junto con los conservadores, nuevos soportes para los objetos, algunos de ellos sumamente frágiles (tales como los papiros, que se colocaron en marcos acrílicos sobre papel de hilo, o los textiles, en marcos acrílicos con fieltro de fibra de poliéster y muselina o lino). Por último, debieron tomarse en cuenta y preverse los efectos a largo plazo de una exhibición "permanente", es decir, las consecuencias de reunir piezas con diferentes exigencias en cuanto a las condiciones ambientales (como los textiles y los bronces) o piezas sensibles a la luz (por ejemplo, los sellos de marfil) con otras que, por razones de estética, exigen una luz intensa (tales come los bajorrelieves en piedra).

El enfoque adoptado obligó a los departamentos de Registro, Catalogación y Fotografía a asignar nuevos números de inventario o volver a pintar los antiguos y tomar fotografías de archivo o rehacer las ya existentes (procedimientos destinados a documentar las piezas más cuidadosamente), ahora que iban a pasar del depósito a las salas de exhibición.

En la Oficina de Arquitectura y Planeamiento, la nueva estrategia creó problemas de coordinación considerables. A menudo los departamentos debían trabajar con los objetos antes de que pudieran realizarse los bocetos; la colección no podía trasladarse de los espacios que se debían reacondicionar (salvo a un garaje no climatizado que hacía las veces de depósito) porque el personal la necesitaba para realizar tareas de restauración, de montaje o de investigación; en el museo se estaban llevando a cabo otras obras de construcción, y los contratistas disponibles para hacer trabajos tan particulares no eran muy numerosos.

De hecho, muchos de los que estaban involucrados en el proyecto no se daban cuenta de lo que les esperaba. Yo misma, si hubiera sabido, nunca habría empezado. Hubo muchos tanteos y algunos errores, como era previsible en un proyecto que finalmente llevó once años de trabajo intenso, que supuso replantear y modernizar la exhibición de unos cuarenta mil objetos, en el que se trabajó con una empresa de arquitectos sin gran experiencia museográfica, con un Departamento de Conservación y Restauración en pleno desarrollo y con un equipo de conservadores jóvenes que lo ignoraban todo acerca de los problemas arquitectónicos y de las sutilezas burocráticas que supone el montaje de una exposición.

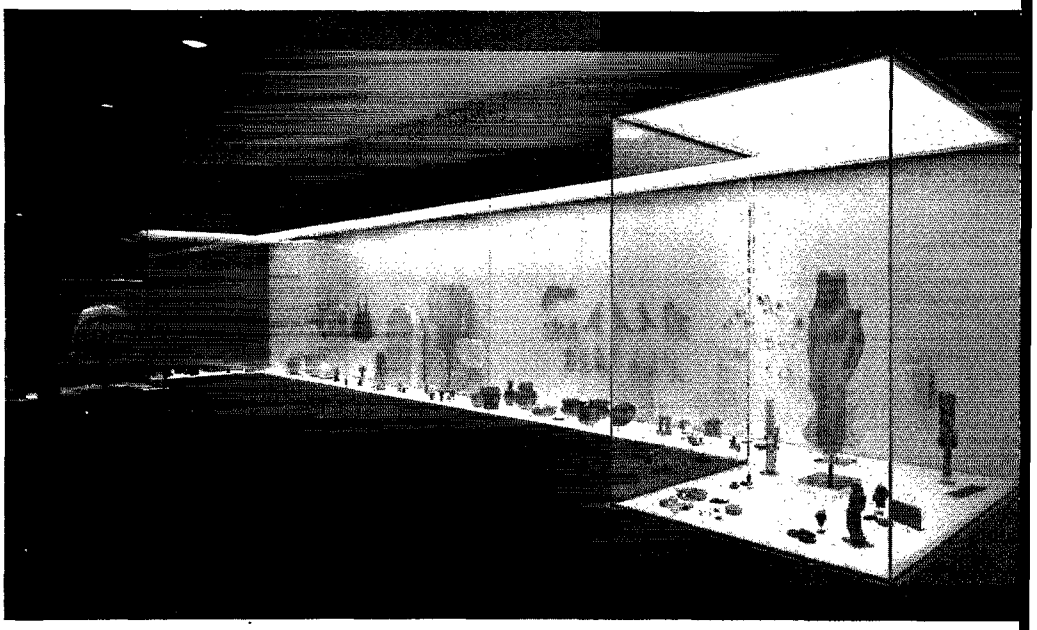
Del diseño a la climatización

El arquitecto Roche y yo deseábamos lograr una unidad de diseño, a pesar de que las salas debían instalarse por etapas. Antes de comenzar, ambos visitamos museos de antigüedades egipcias y colecciones cuyas instalaciones eran de fecha reciente. Como yo deseaba sobre todo destacar el carácter vivo del arte egipcio, era necesario procurar obtener una atmósfera clara y no lúgubre. Al visitar el Museo de la Fundação Calouste Gulbenkian en Lisboa, quedé muy bien impresionada por sus grandes ventanales hacia la luz y el verde del exterior, y me llamó también la atención el aprovechamiento de la piedra y el vidrio en el Museo Nacional de las Culturas de México. El arquitecto Roche deseaba utilizar materiales naturales y duraderos (vidrio, piedra, madera, lino y lana) para poner de relieve la perennidad de la cultura. Elegimos un color ocre (evocador del desierto) para el lino y la pintura de las paredes, un verde oscuro (que recuerda los cultivos), un granito rosado como el de Asuán para el piso y una piedra caliza gris para algunas bases y soportes murales. Para las demás bases se utilizó madera sin lustrar bastante oscura o bien, si se trataba de objetos más delicados, acrílico pavonado con un chorro de arena. Algunos bajorrelieves se protegieron con vitrinas de acrílico. El arquitecto hacía hincapié en la simplicidad del diseño, mientras yo me preocupaba por la presentación de los objetos: deseaba eliminar los vaciados y agregados, y lograr que los soportes fueran discretos, como los de la Glyptothek de Munich.

Como también me había impresionado la muestra etnográfica del Museum für Volkerkunde en Berlín-Dahlem, el arquitecto comenzó a diseñar grandes vitrinas para que pudiéramos agrupar objetos de diferente tamaño. Para las piezas que datan del Periodo Predinástico hasta el Imperio Antiguo optó por una disposición lineal a fin de destacar la cronología desde el principio, utilizando

para el frente planchas de vidrio templado de 2,30 m de lado, algunas puertas de vidrio y un pasillo de acceso en la parte posterior (véase la figura 25.) En Munich, Müller había utilizado pequeñas placas de vidrio para evitar que el público tocara los objetos; Roche fue más allá, empleando grandes planchas de vidrio sin enmarcar con espacios de aire entre ellas. Como estas salas tienen luz natural, el "techo" de las vitrinas se hizo con vigas de acero voladizas que sostenían una plancha de acrílico graneado (fabricada por Rohm y Haas) que difunde la luz y filtra los rayos ultravioletas (véase la figura 26.) En una de las salas laterales se aprovechó la luz natural para crear un área de estudio elevada y colocar el material principal a nivel más bajo, con una pasarela que permite la circulación por encima (véase la figura 27.) Como en cuatro de las salas no hay luz natural, se estimó conveniente reducir la altura del cielo raso a tres metros para lograr un efecto más íntimo, la iluminación incandescente se reforzó con tubos fluorescentes y se iluminó por debajo el piso de las vitrinas que contenían objetos pequeños (véase la figura 29). Estas vitrinas de acceso frontal se revelaron difíciles de abrir debido al tamaño y fragilidad de las planchas de vidrio sin enmarcar y al orden de sucesión que debe seguirse para hacerlo.

Como era previsible que hubiera más polvo y suciedad en Nueva York que en Munich, y que la afluencia del público fuera mayor, los arquitectos y sus ingenieros propusieron que el aire acondicionado de las vitrinas tuviera una presión levemente superior al de las salas, además de ser más puro y de estar controlado de manera más precisa. Las once salas inauguradas en octubre de 1976 (la primera de las tres fases) se construyeron según este principio. Sin embargo, la tecnología no estuvo a la altura de la teoría. Tal vez el fracaso se explique en parte porque el equipo no se renovó completamente, sino que se agregaron a los ventiladores en funcionamiento cuatro nuevos serpentines y se conservaron las tuberías de alimentación existentes. El inconveniente más grave, empero, provino del sistema de humectación a vapor diseñado para estas vitrinas: su mal funcionamiento durante el invierno causó tantos trastornos que entre 1978 y 1983, —cuando algunas de estas salas tuvieron que clausurarse para utilizarlas como áreas de trabajo para el tercer grupo de salas— se realizaron importantes trabajos para subsanar las dificultades. No se intentó la medida definitiva de sellar las vitrinas, ya que era improbable que el resultado fuera satisfactorio y se creía haber resuelto los problemas principales. Con todo, estas vitrinas aún necesitan supervisión constante. El personal del departamento debe ocuparse de los higrotermógrafos y alertar al Departamento de Edificios del museo cuando surgen problemas, a pesar del equipo sensor instalado dentro de las vitrinas.

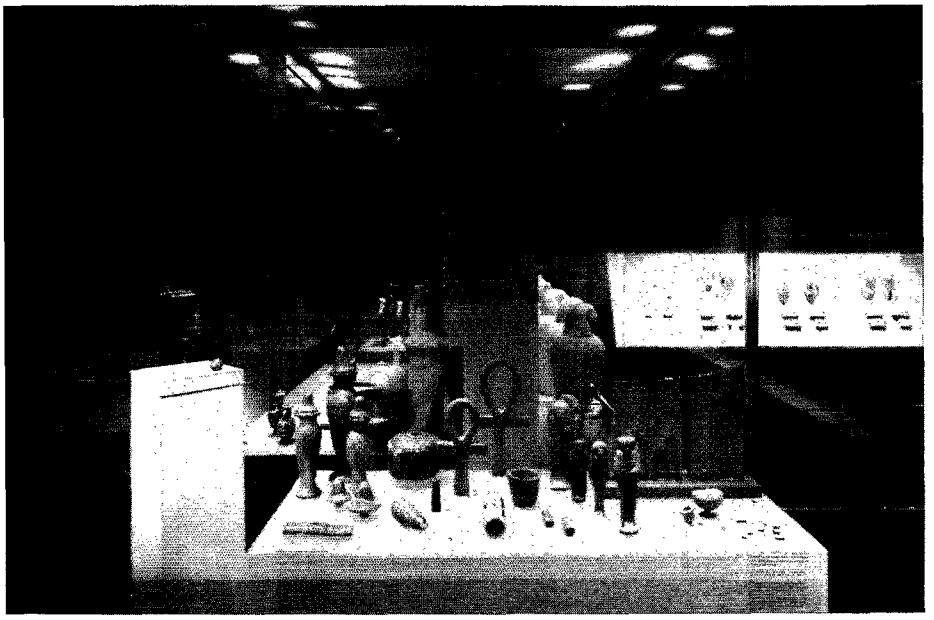


29
Vitrina con objetos pequeños de la época tolomeica en una sala sin luz natural. El sistema de luces se encuentra por encima del cielo raso de acrílico y por debajo de la base de vidrio. El acceso se efectúa a través de los paneles abisagrados que se encuentran en la parte delantera. Las leyendas están serigrafiadas contra la superficie interior del vidrio; el fondo de la vitrina está recubierto de lino. El aire de la vitrina se renueva a través de la junta entre el lino y el acrílico; el de la sala, mediante difusores colocados en la intersección de los paneles de acceso a la vitrina y el cielo raso colgante.

Las ocho salas de la fase II se construyeron en un espacio carente de luz natural. Y si bien en la fase I se habían elaborado fórmulas aplicables a tal situación, en la fase II faltó una evaluación realista de la relación entre los objetos y el espacio y fue preciso diseñar vitrinas de acceso frontal con pilares estructurales visibles. Para el frente de las vitrinas se emplearon planchas de vidrio más angostas (de 0,91 m a 1,22 m de ancho) con refuerzos de metal arriba y abajo. De esta manera se disminuyó la altura de los paneles de acceso, y como en estas salas debían instalarse nuevas cañerías, por encima de las vitrinas, no era posible habilitar allí un pasillo. Por consiguiente, como cielo raso se colocaron paneles de plástico laminado de 1,05 m por 1,22 m, montados sobre bisagras para permitir el acceso a las lámparas (véase la figura 29.)

En mi opinión, sigue habiendo varios problemas en estas salas: el material de estudio correspondiente a los periodos Amarna y Ramesside está agrupado en una sala pequeña, mientras que el material adicional del Periodo Ramesside y todo el material del Periodo Tardío se encuentran a cierta distancia de las salas principales. Las planchas de vidrio, por

30
Vitrina de la fase III. Al centro, pilar de piedra caliza; a la derecha, objetos de oro que pertenecieron a las reinas; porcelana de Tutmosis IV en primer plano y objetos de funcionarios de la decimoctava dinastía, a la izquierda.



ser más angostas y tener refuerzos de metal arriba y abajo, tienden a dividir el espacio y a destacar la separación entre el visitante y el objeto. El espacio entre las puertas se convirtió en un problema de seguridad que exigió la colocación de barras de metal verticales en ciertos lugares; muchos de los paneles del cielo raso no son accesibles debido a las cañerías que pasan por encima de las vitrinas, por lo cual, parte de la limpieza y el mantenimiento deben realizarse caminando sobre la estructura de la vitrina suspendida por cables, no prevista para tal uso. Por último, si bien la sala funeraria causa gran impacto debido a la generosa utilización de alfombra verde y al rico colorido de los objetos, las salas en las que tanto la arquitectura interior como la mayor parte de los objetos son de piedra producen una sensación de frialdad, no contrarrestada por el sistema de iluminación. Este consiste en lumbreras cuadrangulares con hojas de acrílico graneado colocadas debajo de lámparas de escaso voltaje a lo largo de la parte delantera de la vitrina y tubos fluorescentes hacia el interior. En cambio, la apertura por delante de las vitrinas de estas salas es práctica, y permite lavar los vidrios más fácilmente que las de la fase I.

El sistema de acondicionamiento de aire (el segundo intento de climatizar las vitrinas), nunca causó tantos problemas como el de la fase I. A este sistema se le agrega humedad mediante un mecanismo nebulizador controlado por higrómetros de punto de condensación. El aire se caldea mediante calentadores eléctricos de conducto (a diferencia del sistema de recalentadores de vapor de la fase I). Se instalaron nuevos ventiladores, así como nuevas cañerías y, en líneas generales, se logran el 50% de humedad relativa y los 22°C deseados.

Las salas de la fase III (veáse la figura 28) fueron las que llevaron más tiempo de trabajo (cinco años, en comparación con tres y cuatro para las fases I y II, respectivamente). Ellas son las que albergan la mayor cantidad de material y, además, existía la determinación de aprovechar la experiencia adquirida y era menor la urgencia de terminar en un plazo fijo. Por un lado, los conservadores habían tenido tiempo de precisar sus concepciones estéticas y de familiarizarse con los detalles prácticos y, por otro, la empresa de arquitectos tenía más confianza en sus exigentes clientes. Se fijaron una serie de reuniones para que el personal de los principales departamentos pudiera seguir con atención los asuntos relativos al presupuesto, la construcción, la conservación, la instalación, el trabajo de reparación y mil otros aspectos durante todo el proyecto. Mientras duró la construcción, un representante de la empresa de arquitectos asistió diariamente y el ganador de la licitación fue un contratista excelente. Los responsables de los departamentos de Edificios y de Seguridad y el encargado de la iluminación tuvieron oportunidad de examinar y aprobar los diseños del contrato, y así se simplificaron aún más los soportes y se prefirieron planchas acrílicas de borde perfilado para los anaqueles de las vitrinas de material de estudio, en lugar del vidrio templado de color verdoso utilizado en las fases I y II. Finalmente se dejó de lado la idea de instalar vitrinas con aire acondicionado debido al elevado costo de mantenimiento y a las posibilidades de fallas mecánicas, y se diseñó una vitrina sellada de acceso frontal por puertas pivotantes o corredizas, con juntas de neoprene operadas mecánicamente. Antes de aprobar los diseños del contrato se construyó un prototipo de tamaño natural y una vez fabricadas las vitrinas se aplicó un complejo sistema para poner a prueba la hermeticidad de las juntas utilizando helio y dióxido de carbono para descubrir los escapes de aire; el objetivo era renovar el aire una vez y media por día, no sólo para mantener una temperatura y una humedad relativa ambiente apropiadas en caso de falla mecánica del sistema de control automático, sino también para poder añadir, si fuera necesario, gel de sílice para reducir la humedad relativa. De hecho, la experiencia recogida desde la inauguración en junio prueba que el sistema es eficaz, aun para una vitrina de 60 m^3.

Aspectos educativos, estéticos y de orden práctico

Cabe formular algunas consideraciones generales acerca de los aspectos educativos del proyecto. Al entrar al ala de las antigüedades egipcias, el visitante tiene a su disposición, gratuitamente, los planos de la planta física ilustrados con fotografías de algunas de las piezas más célebres. El recorrido se inicia en un área de orientación dotada de un cuadro cronológico luminoso —del cual existe además una versión impresa— y de un gran mapa mural de Egipto. Como ya se ha señalado, los objetos están dispuestos cronológicamente, y los que se consideran más importantes están situados a lo largo del recorrido principal. Las etique-

tas (serigrafiadas sobre vidrio para las piezas principales y sobre placas individuales en las vitrinas de material de estudio) proporcionan todos los datos posibles relativos a la fecha, procedencia y materia utilizada. Las "mesas luminosas" situadas en algunas de las salas permiten al visitante obtener información acerca del periodo al que pertenecen los objetos expuestos (información que se publicará eventualmente en forma de libro). Ese recurso permite, entre otras cosas, describir ciertas piezas sin tener que incluir reproducciones, vaciados u otros elementos ilustrativos dentro de las vitrinas. Se han previsto además dos áreas de descanso, donde los visitantes pueden sentarse; los muros están decorados con reproducciones facsimilares pertenecientes a la colección del departamento. Se ha reservado además una sala para exposiciones temáticas temporales ya que, como se ha dicho antes, la presentación permanente se ciñe al orden cronológico. Las visitas de los grupos se programan escalonadamente, a fin de evitar que coincidan en las salas más pequeñas; los cochecitos de niño no están permitidos y tampoco se pueden hacer bocetos ni utilizar trípodes, salvo en las horas de poca afluencia. En términos generales, las salas funcionan bien como espacios pedagógicos.

Cabe hacer también algunas observaciones sobre diversos aspectos estéticos. Ante todo, son pocos los objetos de la colección que pueden contemplarse desde todos los ángulos y muchos de ellos, antes no protegidos, se encuentran actualmente detrás de vidrio. Esta medida obedece al deseo de agrupar los elementos de un mismo periodo, pero también al aumento del número de visitantes, a la escasez de guardianes y a la índole más popular del público que actualmente frecuenta todos los museos del mundo. En segundo lugar, es de notar que algunas piezas no son presentadas aparte como antes (por ejemplo, las joyas de Senebtisty), pero ello no significa que no existan áreas especiales para ciertos grupos, como, por ejemplo, las maquetas de Mekutra, la escultura de Hatshepsut (figura 24), el oro de la decimoctava dinastía y los ataúdes del periodo que va desde la decimonovena a la vigésimosexta dinastía. En tercer lugar, es probable que algunos objetos de importancia fundamental no tengan un espacio tan amplio como el que antes se les había asignado, y que las áreas de estudio estén por lo común atestadas. Esto no significa que los visitantes no puedan ver las piezas mayores o demorarse ante las menores, si así lo desean; de hecho, algunas de éstas se cuentan entre las de mayor popularidad. Y en realidad, quizás las diferencias de densidad en la presentación cumplan cierta función, ya que suponen una variedad visual y una indicación (como en la espaciosa sala del Imperio Antiguo) del carácter del periodo. En cuarto lugar, la intensidad lumínica debe ajustarse a los objetos más sensibles, a veces en detrimento de las exigencias estéticas de los que los rodean. El nivel determinado por el departamento es de 8 a 10 candelas, a veces menos y ocasionalmente hasta 20 para materiales orgánicos. En términos generales, es una instalación sencilla y sobria, discreta hasta en la ubicación de las etiquetas (demasiado discreta para algunos, especialmente los visitantes que usan anteojos bifocales, ya que se han colocado a baja altura a fin de evitar que obstruyan la visión y resulten inaccesibles para los niños y los impedidos).

En lo que hace a la flexibilidad en la presentación, estas salas, como todas las permanentes, por lo demás, tienen más problemas de transformación que las de exposiciones temporales, pero hemos aprendido cómo hacer ajustes con ocasión de nuevas adquisiciones o de la devolución inesperada de algunos de los sarcófagos prestados a largo plazo a otras instituciones (cierto porcentaje de la colección estará siempre fuera del museo, cedido en préstamo). Al instalar los objetos se ha tratado de no empotrarlos en los muros y de no insertar los soportes en una superficie de exhibición; en teoría, todos pueden cambiarse de lugar. Sin embargo no es tan simple cuando hay que introducir cambios y, además, el gasto que ello supone no es despreciable. En la presentación se logró un cierto nivel de calidad (etiquetas serigrafiadas, bases de piedra, por ejemplo) que se pretende mantener.

En cuanto al mantenimiento general, el departamento cuenta con tres técnicos y este año estamos aplicando un programa para lograr que ellos y el personal de limpieza realicen su tarea en las salas durante las horas laborales normales. El equipo de ingenieros encargado de mantener el sistema de climatización trabaja en colaboración con un restaurador de nuestra plantilla, y también se contratan servicios externos. Ahora bien, queda por ver si los recursos existentes son suficientes.

Con respecto al personal, no hay duda de que si bien carecía de experiencia, esto era compensado ampliamente por su entusiasmo y flexibilidad. A cada paso era preciso encontrar soluciones de compromiso y, por otro lado, para que el resultado fuera relativamente coherente era necesario apartarse lo menos posible del programa. Además, ocuparse de la masa del material de estudio resultó una de las tareas más penosas. Fue absolutamente indispensable que los conservadores asumieran la responsabilidad del proyecto, desde la planificación hasta el montaje definitivo, pasando por los trabajos de construcción; a mi juicio es sobre todo gracias a esa responsabilidad que el proyecto llegó a tomar forma y a completarse satisfactoriamente.[1]

Si bien no hay proyecto que pueda colmar todas las aspiraciones y los pasos en falso son hasta cierto punto inevitables, el resultado obtenido me parece, en líneas generales, halagador. El logro mayor es que la colección está expuesta y que su presentación responde plenamente a las exigencias de nuestra época.

[*Traducido del inglés.*]

1. Deseo dejar constancia de mi gran reconocimiento a Kevin Roche por la calidad de la concepción arquitectónica y su cuidado de los detalles, y a mis colegas del Departamento de Conservación, principalmente a J. H. Frantz y Nobuko Kajitani. Quiero también agradecer a Arthur Rosenblatt, vicepresidente del Departamento de Arquitectura y Planeamiento, en especial por haberse ocupado de los contratistas y del presupuesto. Nuestra benefactora, Lila Acheson Wallace, no sólo sufragó los gastos de diseño, construcción y personal, sino que también hizo posible la afectación al proyecto de otros recursos internos, sin los cuales éste no hubiera podido llevarse a cabo tan rápidamente.

Los últimos años han visto afirmarse de manera espectacular —sobre todo en los países industrializados del hemisferio norte— una variante particular de exposición temporal: la gran exposición que reúne objetos prestados por museos de diferentes países y que se ha convertido en elemento obligado de las relaciones culturales internacionales.

Consideraciones de prestigio nacional y de diplomacia cultural, que desbordan los simples límites artístico-históricos o museológicos, aumentan generalmente su interés. Entre las más notables en este sentido, se cuentan las exposiciones bienales de arte, ciencia y cultura del Consejo de Europa, dedicadas a diferentes aspectos del patrimonio europeo y organizadas por temas, con la cooperación de los servicios museológicos de sus países miembros. En el vol. XXXIII, n.º 2 de Museum *(1981) se reseñó la exposición organizada en Florencia en 1980, titulada* La Florencia y la Toscana de los Médicis en la Europa del siglo XVI. *En 1983 se organizaron dos series de exposiciones patrocinadas por el Consejo de Europa, una en Estambul y otra en Lisboa. La primera (de la que se encontrará una breve reseña en la página 99) reunió una excelente colección de objetos de las civilizaciones de Anatolia y, según todos los indicios, parece haber suscitado unánime admiración. La exposición de Lisboa en cambio, despertó reacciones controvertidas que obligan a plantearse algunas cuestiones fundamentales. Entre ellas están ciertos problemas de concepción y método que la Unesco, en cooperación con el ICOM, se propone estudiar más detenidamente en su programa de trabajo de 1984-1985. Por este motivo el redactor de* Museum *aprovechó complacido la amable invitación de la Fundación Gulbenkian para visitar la exposición de Lisboa, sobre la cual preparó la breve reseña que reproducimos a continuación.*

Los descubrimientos portugueses y la Europa del renacimiento

Yudhishthir R. Isar

Todo visitante de habla portuguesa de las exposiciones de Lisboa se debe haber sentido intrigado por la acalorada polémica que las mismas provocaron en la prensa del país. Ninguna de las anteriores exposiciones del Consejo de Europa había suscitado una controversia tan viva. Muchas de ellas han sido manifestaciones de la política cultural oficial; en el caso de Lisboa, los sucesivos cambios de gobierno redujeron el tiempo disponible necesario para realizar los preparativos de una manera concertada. Sebastião Formosinho Sanches, experimentado y prestigioso arquitecto de Lisboa, fue nombrado coordinador técnico apenas dos años antes de la fecha de inauguración. Su pequeño equipo, adscripto directamente a la Presidencia del Consejo de Ministros, debió por lo tanto hacerse cargo de la intensa etapa final y ultimar los preparativos en un lapso extremadamente breve. Dada la envergadura de la labor de renovación arquitectónica prevista, la dirección fue confiada al equipo de arquitectos. Los museólogos de la ciudad —varios de los cuales fueron nombrados coordinadores artísticos de las respectivas exposiciones— desempeñaron, inevitablemente, un papel secundario, situación que muchos aceptaron con realismo y otros con hostilidad. Las críticas de estos últimos eran, en gran parte, efectivamente justificadas, pero el resultado final muestra que el patrimonio museológico de Lisboa salió sensiblemente enriquecido tras la operación.

"El solo hecho de aceptar el desafío era ya una locura —explica Formosinho Sanches— pero aprovechando plenamente el patrocinio de las altas esferas, en dos agitados años logramos crear una infraestructura museológica que de otro modo habría exigido diez. Una vez definidos los cinco temas principales, se advirtió que los cinco edificios escogidos (construcciones religiosas, militares o civiles del Portugal del renacimiento) requerían trabajos de renovación considerables. Algunos de ellos se hallaban en pésimo estado. En la actualidad, constituyen una valiosa infraestructura cultural disponible para múltiples usos y una inversión para el futuro, en estos tiempos de grave crisis económica. En cuanto al método adoptado, en lugar de imponer una visión única preferimos confiar cada uno de los edificios a un equipo de arquitectos diferente. Su labor representa, pues, cinco enfoques metodológicos distintos sobre la instalación y el montaje de una exposición."[1]

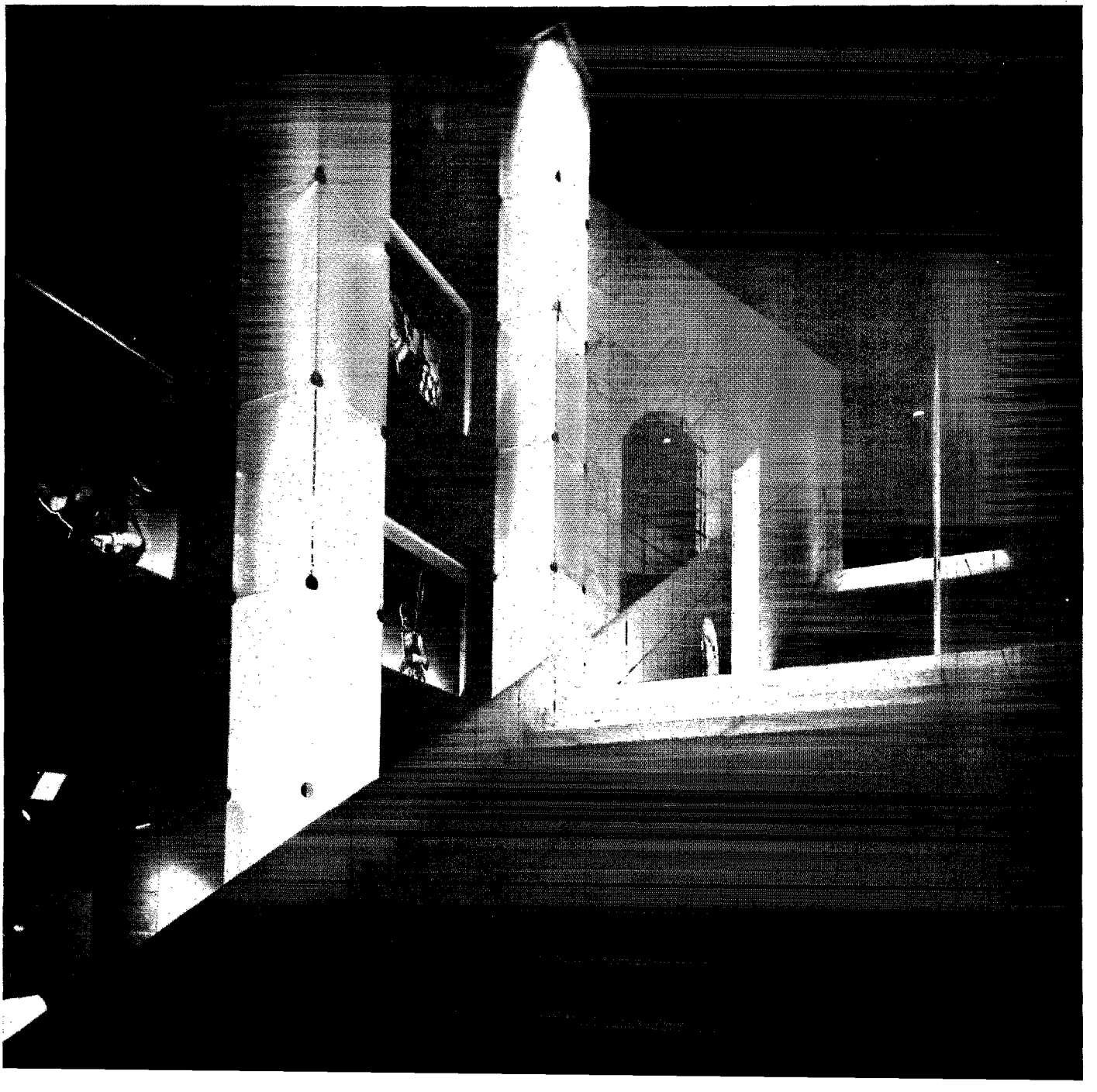
"La arquitectura por la arquitectura misma" era la réplica de gran parte de los profesionales de los museos. Las objeciones más violentas fueron las provocadas por la completa reconstrucción de la Casa dos Bicos, curiosa obra arquitectónica del siglo XVI, así llamada por la mampostería de su fachada en forma de diamante con puntas o picos (*bicos*, en portugués) que recuerda la Casa dei Diamanti, de Ferrara. El terremoto de 1755 había destruido dos pisos del edificio, adquirido entonces por la familia del cé-

1. El equipo aprovechó en gran medida la experiencia museográfica acumulada por la Fundación Gulbenkian. Así, por ejemplo, el ingeniero Antonio Lopes de Sousa, especialista en seguridad de museos de dicha fundación, desempeñó un papel de primer orden en todos los locales de exposición.

lebre virrey de las Indias Alfonso de Albuquerque, y desde entonces el interior había ido cayendo lentamente en el abandono y la ruina. En 1910 fue declarado monumento histórico. Los arquitectos decidieron reconstruir los cuatro pisos de la fachada basándose en ilustraciones de la época. En el interior, a partir de tres plataformas de acero y hormigón armado que formaban otros tantos pisos, se construyeron angostas galerías articuladas laberínticamente en torno a un enorme espacio central, con una grandiosa e imponente escalera que imita la fastuosidad cortesana de la Casa de Avis (figura 31.)

La exposición se denominó *La dinastía de los Avis y Europa*, y fue coordinada por Victor Pavão dos Santos, director del Museo del Teatro de Lisboa. Es evidente que el efecto histriónico era un objetivo fundamental, y esto se tradujo en un cierto rebuscamiento en la presentación, cuyo diseño y vivos colores, por su propio atractivo, tendían a distraer la atención de los objetos. Además, en opinión de muchos especialistas portugueses, las leyendas eran demasiado sofisticadas para ser comprendidas por la mayor parte de sus compatriotas. Otro inconveniente, de índole más bien material, era la estrechez de las sinuosas galerías que, efectivamente, recreaban los pasillos y pasadizos de un palacio renacentista, pero que resultaban sumamente incómodas para los visitantes del siglo XX. Los objetos mismos, por otra parte, indudablemente fueron sometidos a temperaturas y grados de humedad relativa inaceptables, sobre todo en los días más calurosos del verano. No es sorprendente que la especialista responsable del cuidado de los objetos, María Teresa Gomes Ferreira, directora del Museo Gulbenkian,

31
CASA DOS BICOS, Lisboa. *La dinastía de los Avis y Europa:* un esplendor monumental que requirió gran cantidad de espacio.





32
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, Lisboa. Tapices de Tournai del siglo XVI. A la izquierda, *Llegada de Vasco da Gama a Calicut*; a la derecha, *La caravana de la jirafa.*

se distanciara abiertamente del proyecto tan pronto como resultó evidente que las condiciones ambientales presentaban riesgos para su conservación.

Es cierto que la "puesta en escena" era audaz y la rehabilitación arquitectónica del edificio sumamente ingeniosa. Pero es precisamente este efecto espectacular lo que los especialistas del Instituto Portugués del Patrimonio Cultural consideran científicamente inadmisible. Además, el instituto tenía otros motivos de queja, pues los arquitectos habían precipitado la destrucción de un importante emplazamiento en el que el Departamento de Arqueología había comenzado a realizar excavaciones por invitación del comisariado de la exposición. Al efectuar las obras se habían descubierto vestigios de las épocas romana, árabe y medieval. Naturalmente, los arqueólogos esperaban que se protegiera la excavación, que se prosiguieran los estudios estratigráficos y que se preservaran los hallazgos para incluirlos en la exposición.[2] En la planta baja de la Casa dos Bicos se conservó en efecto una sección de un piso romano, fragmentos de muros medievales e interesantes acuarios de la época. Pero estos restos no eran muy inteligibles para el visitante, ni guardaban relación alguna con la exposición principal de los pisos superiores. El instituto hizo todo lo posible para impedir que el proyecto siguiera adelante según lo planeado por los arquitectos, pero el celo por respetar el compromiso con el Consejo de Europa fue mucho mayor y terminó por prevalecer.

Muchos se preguntaban en Lisboa si no habría podido hacerse un uso totalmente diferente del edificio. Ya que pertenecía al municipio, ¿no podría haberse hecho un museo de historia de la ciudad y de sus relaciones con el resto del mundo, otorgando quizás mayor énfasis a los siglos XI y XVI en la exposición?

Del centro de la ciudad hacia el mar

Tales reservas no se expresaron sobre la "primera" exposición[3] de la serie, *Antecedentes medievales de los descubrimientos portugueses*, en la que se quiso evocar el aspecto socioeconómico de la gran aventura lusitana. Los jóvenes arquitectos José Guedes Cruz y João M. Duarte Ferreira transformaron hábilmente el antiguo edificio del monasterio de la Madre de Dios que albergaba el Museo de Azulejos, incómodamente instalado en espacios angostos y desiguales y completamente ocupado por un taller de reparaciones de automóviles y la residencia de los sacerdotes de la parroquia. Ahora se puede admirar allí una exposición densa y a la vez claramente inteligible de objetos de arte, documentos y fotografías, presentada en salas de cielorasos nivelados y con las técnicas más sutiles aplicables a la iluminación moderna, el diseño de vitrinas y la decoración de interiores.

En esta muestra se trató de situar el Portugal del siglo XV en la matriz europea, de definir la visión del mundo del continente en su conjunto y, al mismo tiempo, las peculiaridades de su expresión peninsular; se intentó destacar, en suma, los vínculos económicos, políticos y sociales entre Portugal y el resto de Europa. Los principales títulos de la exposición son, en este sentido, bien elocuentes: "La situación geográfica de Portugal", "La circulación de los objetos", "La circulación de las ideas", "El diálogo de las formas", "La memoria de los contactos" y, por último, "La representación del mundo".

Para la tercera exposición, *Los descubrimientos portugueses y el renacimiento: formas de coincidencia y de cultura*, coordinada por Jorge Borges de Macedo, parte del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa sufrió una operación estética aún más radical. Para Maria Alice Beaumont, directora del museo, este hecho fue un extraordinario golpe de suerte, ya que en circunstancias normales semejante renovación masiva habría exigido varios años de trabajo. La finalidad de esta exposición —más centrada en la historia del arte que las demás— fue mostrar la reacción de Europa, especialmente a través de las artes visuales y decorativas, ante los territorios y pueblos recientemente descubiertos, y revelar las reacciones ulteriores de la cultura portuguesa ante los problemas intelectuales y artísticos que tales hechos suscitaron. Las obras del renacimiento expuestas en el piso superior del museo —recién creado— revelan tanto los rasgos espirituales como los intereses prácticos de la época; por ejemplo, la serie de tapices

2. Clementino Amaro hace una completa descripción de las obras de excavación en su artículo "Casa dos Bicos. Notícia histórico-arqueologica", en *Arqueologia*, n.° 6, diciembre de 1982, Grupo de Estudos Arqueologicos do Porto.

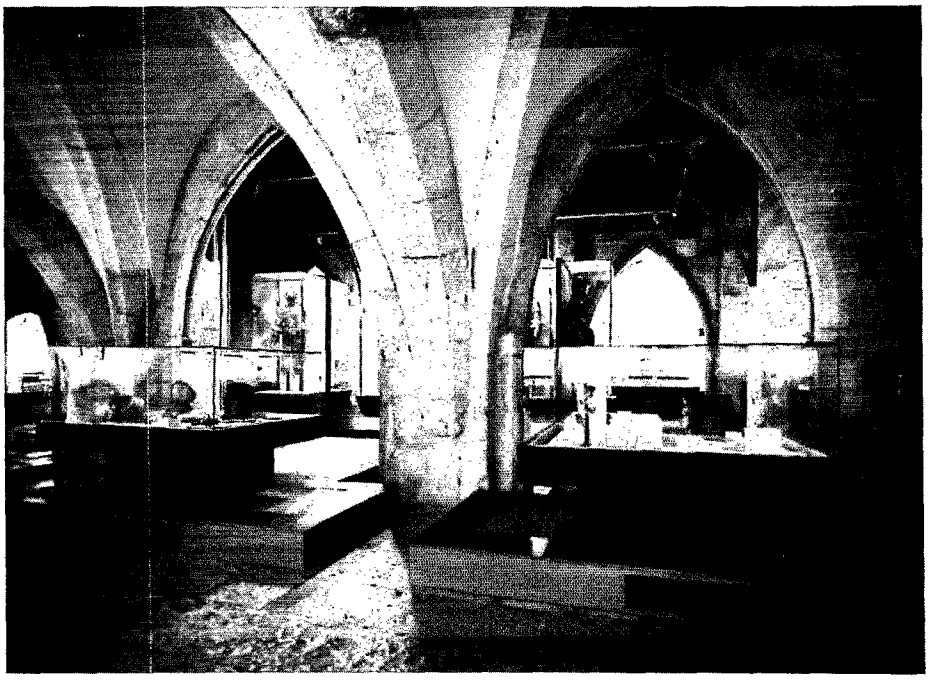
3. Según lo previsto por sus organizadores, las cinco exposiciones debían seguir un orden ante todo cronológico, pero también topográfico, que fuera desde el corazón de la ciudad hasta las propias orillas del Tajo, donde las carabelas de Enrique el Navegante levaran anclas rumbo a los confines del mundo conocido y más allá de él.



33
MOSTEIRO DA MADRE DE DEUS, Lisboa. Pinturas, objetos preciosos y manuscritos de la sección "El diálogo de las formas", de la exposición *Antecedentes medievales de los descubrimientos portugueses.*

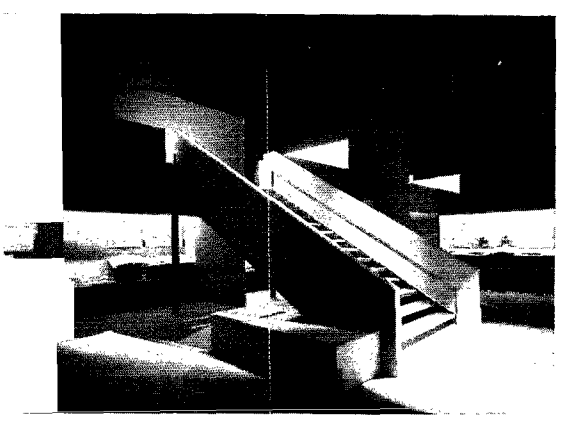
34
CASA DOS BICOS, segundo piso: la suntuosa decoración recrea la gloriosa corte de la Casa de Avis. Pinturas portuguesas del siglo XVI.





35
TORRE DE BELEM, Lisboa. Armadura portuguesa. Detrás del arco central se encuentra el claustro de la planta baja, ingeniosamente cubierto por una cúpula de vidrio y acero.

36
MOSTEIRO DOS JERÓNIMOS, Lisboa. El pabellón anexo al monasterio, construido para albergar la sección de cartografía y manuscritos de la exposición *Los descubrimientos portugueses y el renacimiento*.



encargados por Manuel I para celebrar la llegada de los portugueses a la India.[4] La segunda sección, instalada en el segundo piso, mostraba las obras europeas traídas a Portugal en la primera mitad del siglo XVI, junto con una colección de pinturas y obras de arquitectura portuguesas que "captan, recrean y transforman estas influencias". Por último, en la primera sección del primer piso se mostraban al visitante las nuevas formas y obras reveladoras de la integración (o subordinación) en el modelo europeo de las recién halladas culturas (figuras 32 y 33).

Evidentemente, la división del vasto espacio disponible en tres niveles diferenciados facilitaba esta presentación ordenada por secuencias. Con todo, algunos formularon una pregunta delicada: ¿Se imponía —e incluso se justificaba— la drástica reestructuración de un edificio tan conocido, cuyo estilo es característico de su época y que fue construido hace menos de cuarenta años para servir de museo, cuando hay tantos monumentos *antiguos* que necesitan urgente restauración?

Sin embargo, como demostraron claramente las fotografías tomadas "antes" y "después", los lóbregos espacios del antiguo edificio habían sido evidentemente de muy escasa utilidad, sobre todo el primer piso, situado a doce metros de altura, que sólo servía para contemplar la parte superior de las vitrinas cubiertas de polvo. También ha desaparecido la gran escalera de mármol, y muchos lo lamentan, pero en su lugar hay tres pisos con salas de exposición funcionales y bien articuladas.

La Torre de Belem, antes en ruinas y ahora completamente consolidada, habría podido también añadirse a la lista de infraestructuras permanentes si no fuera por la humedad y la salinidad derivadas de la proximidad del mar. Es probable que nunca llegue a albergar colecciones permanentes pero, particularmente gracias a la hábil restauración del claustro de la planta baja, que ha sido cubierto con una cúpula de cristal transparente, este ejemplo de la arquitectura militar del siglo XVI figura ahora entre los espacios de Lisboa donde pueden presentarse exposiciones temporales.

En los tres pisos de la torre propiamente dicha (además del piso del claustro) se instaló la exposición *La armería de los siglos XV a XVI*, con el fin de mostrar la evolución de la técnica y el estilo de las armas y armaduras. Era sólo una pequeña muestra destinada al especialista (y al aficionado a las armas más o menos fetichista que se esconde en todo visitante masculino...). Pero, como no tardaron en señalarlo varios especialistas locales, una exposición de espadas, puñales y armas de fuego no da cuenta de la interrelación entre la técnica militar y las bases económicas del expansionismo portugués y europeo (véase la figura 35).

La última exposición de la serie tuvo por marco —más espectacular aún— el monasterio de los Jerónimos, el monumento más notable de Lisboa, que alberga el Museo Nacional de Arqueología y Etnología, cerrado actualmente a causa de los considerables trabajos de renovación en curso.

Los problemas que aquí se plantearon son los característicos de toda experiencia museográfica en edificios antiguos. Si bien junto al edificio existente se construyó un nuevo pabellón para albergar la segunda parte de la exposición, su destino definitivo no era el de servir de museo, sino que aparentemente debía convertirse en complejo deportivo hacia el final del año. El efecto del sol estival sobre su techo de metal ondulado no contribuía precisamente a crear un clima agradable en el interior. A este respecto, la coordinadora Maria Helena Mendas Pinto explicaba: "Hay aire acondicionado en las vitrinas; no en el exterior; he-

4. "En ellos, la tónica es la referencia a la mezcla posible y expresiva del mundo occidental con el oriental, en un comunicativo conjunto de motivos naturalistas y humanos, evidenciando hasta una problemática de encuentro entre diferentes civilizaciones; razas humanas, animales, vegetación, actitudes varias son puestas en contacto y se presentan en formas que revelan comprensión mutua."

mos optado por proteger los objetos a expensas de nuestros visitantes." No obstante, es dudoso que dentro de esas vitrinas pueda mantenerse un equilibrio ideal entre la temperatura y la humedad.

La exposición comprendía dos secciones, una titulada *Los descubrimientos portugueses y el renacimiento*, y la otra *El arte sacro y profano en la ruta de oriente*. Aunque en la primera sección se dedicó algún espacio a los progresos técnicos de la navegación, el acento se puso sobre todo en los viajes por mar y tierra que abrieron camino a los descubrimientos. Así, la documentación cartográfica y los relatos de exploradores —incluyendo las narraciones de los misioneros y las descripciones de la flora y fauna exóticas descubiertas por los viajeros— sumados a los testimonios del efecto económico de los descubrimientos conformaron una densa y un tanto sobrecargada colección de libros y manuscritos (véase la figura 36). La segunda sección comprendía una gran cantidad de hermosos objetos (404, exactamente) que reflejaban el encuentro con las más diferentes culturas, desde Sierra Leona y Benin a China y Japón, a través del Africa oriental y Persia, el golfo Pérsico, las Indias portuguesas y el mar de la China. "Queríamos mostrar todo lo que nos ha llegado como consecuencia de nuestra presencia en otros lugares del mundo," explicó Maria Helena Mendes Pinto.

Cuestiones de concepto y de método

Estas obras de arte se presentaron, sin embargo, con escasas referencias a sus contextos, por lo que los visitantes no salían muy ilustrados sobre la identidad de los pueblos y culturas que los portugueses habían descubierto. De hecho, el "otro", esos innumerables otros, brillaban por su ausencia en todas las exposiciones, lo cual no es sorprendente, pues el objetivo de las exposiciones del Consejo de Europa es, precisamente, explorar las raíces de la identidad europea. En un comunicado de prensa el Consejo decía a este respecto: "Los descubrimientos fueron expresión de la madurez de la civilización europea; los viajes de los exploradores portugueses a través del Atlántico, luego del océano Indico y, por último, del Pacífico, fueron fruto de esa madurez."

La noción del papel precursor desempeñado por los portugueses y la expansión mundial de su imperio no es nada nueva en la península. Por largo tiempo ha sido piedra angular del concepto que los portugueses tienen de sí mismos y ha inspirado numerosas y di-



37
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, Lisboa. Vista de la sala central del museo antes de su renovación para la exposición del Consejo de Europa *Los descubrimientos portugueses y el renacimiento: formas de coincidencia y de cultura.*

Cuadro 1. Datos generales sobre las exposiciones de Lisboa

Ubicación de la exposición	Coordinador	Museólogos	Arquitectos	Costos de construcción*	Costos de museografía*	Superficie del área(m^2)	Visitantes (aprox.)
Madre de Deus	José Matoso	Rafael Salinas Calado	José Guedes Cruz João M. Duarte Ferreira	967.000	227.000	2.500	200.000
Casa dos Bicos	Victor Pavão dos Santos	Maria Teresa Gomes Ferreira	José Daniel Santa-Rita Fernandes Manuel Vicente	1.658.000	162.000	1.600	130.000
Arte Antiga	Borges de Macedo	Maria Alice Beaumont	João de Almeida Pedro Ferreira Pinto Pedro Emauz	1.854.000	243.000	4.500	120.000
Torre de Belem	Mascarenhas Barreto	Armando Almiro Canelhas	Rui Barreiros Duarte	512.000	81.000	800	200.000
Jerónimos	Luis de Albuquerque Maria Helena Mendes Pinto	Ana Brandão	Daciano Costa Frederico George José Pedro Martins Barata Le Mattre de Carvalho	317.000	536.000	4.500	350.000

* Estimaciones en dólares de los Estados Unidos, octubre de 1983.

versas posiciones ideológicas, entre ellas, la obstinada resistencia a la pérdida de ese imperio. De ahí que la época de los descubrimientos haya sido durante tanto tiempo tema de estudio científico en Portugal y en otros países. En la exposición que comentamos se aprovecharon los resultados de muchos años de investigaciones, pero no se estimuló una reflexión original. Algunos portugueses lo lamentaron, pues la imagen de un Portugal situado a la vanguardia de la exploración europea del mundo es para ellos familiar y casi estereotipada. Curiosamente, las exposiciones pusieron de relieve otra idea: la de la aparición de una imagen del mundo como totalidad.[5] Pero, sin duda a causa de la orientación "europea" de las exposiciones, no se intentó examinar nuevamente y con detenimiento la naturaleza híbrida de la propia cultura portuguesa. Por un lado, dominaba una concepción de la historia acusadamente aristocrática y política, y poco se hizo por explorar las implicaciones económicas de los descubrimientos y sus aspectos sociales y tecnológicos o, en otras palabras, la vida de quienes hicieron posible tan extraordinaria aventura. Por otro, tampoco se puso gran empeño en reflejar la presencia de las muchas y diferentes realidades étnicas de los pueblos descubiertos por los portugueses. Esto no deja de ser un tanto paradójico, pues se trataba de la primera exposición del Consejo de Europa cuyo objetivo declarado era "ampliar los horizontes más allá de los límites del continente europeo y mostrar la reciprocidad de las contribuciones culturales entre las civilizaciones del globo".

No obstante, la realidad de la presencia de Portugal en el mundo y de la gran dispersión de su patrimonio fue una revelación para muchos, especialmente los jóvenes. Se recibieron prestados unos 1.300 objetos de numerosos países de Europa, América del Norte y del Sur, Africa y el Lejano Oriente. El emperador de Japón llegó a prestar valiosos biombos de su propio palacio que, para gran honor de Portugal, era la primera vez que salían de su país. Hasta entonces los portugueses nunca habían podido ver reunidos tantos y tan ricos objetos que atestiguan el papel que sus antepasados desempeñaron en el mundo. Es cierto que las exposiciones, inauguradas en mayo de 1982, coincidieron con los meses de verano, en los que padres e hijos se encuentran fuera de la ciudad de vacaciones. Pero a fines de septiembre las salas estaban abarrotadas de visitantes locales. Tampoco es menos cierto que, como inevitablemente ocurre con este tipo de exposiciones, la población de la capital fue la primera y fundamental beneficiaria, lo que contribuyó a perpetuar la tradición centralizadora en un país con gran vitalidad cultural en el ámbito local (véase el artículo de Antonio José Nabais en este mismo número).

Con todo, debemos reconocer con toda imparcialidad que las siguientes palabras de Pedro Canavarro, comisario general de la 17.ª Exposición Europea, rinden merecido honor a este extraordinario acontecimiento museológico. Como él lo señalara, "recordar la acción conjunta de ayer, que permitió el gran acontecimiento de los descubrimientos portugueses, y transformarla en un amplio acto cultural de hoy, fue la propuesta llevada a cabo por este comisariato. El estudio y el análisis que los materiales en exposición merecieron, la recuperación y rehabilitación que el patrimonio monumental de la ciudad de Lisboa exigió, y la participación de los más variados elementos necesarios a una acción paralela de dinamización cultural convirtieron esta exposición en un auténtico gran encuentro."

[*Traducido del inglés.*]

5. Como comentara André Chastel, especialista francés de historia del arte, en *Le Monde*, del 7 de julio de 1983: "Los lusitanos, cuyo destino se jugaba entonces en los mares, fueron los primeros en presentir y desplegar la tierra como totalidad, símbolo de 'la inmensa octava de la creación', para decirlo con Claudel."

Las civilizaciones de Anatolia

Ilban Öz

Nació en Estambul en 1931. En 1956 se graduó en arquitectura en la Academia de Bellas Artes de Estambul. De 1957 a 1967 trabajó como funcionario de la Dirección General de Habices en la restauración de los edificios eclesiásticos de Estambul. Desde 1967 es el arquitecto encargado de la restauración del Palacio Topkapi y de las exposiciones que en él se realizan. Proyectó y ejecutó la restauración y rehabilitación de la Iglesia de Santa Irene, construida en el siglo VIII, y de los baños públicos de Cemberlitas, del siglo XVI. Restauró además la ceca otomana más antigua (del siglo XV) y la transformó en biblioteca municipal; convirtió en Museo Militar una fundición otomana de artillería del siglo XV y abrió al público el primer museo privado turco. Desde 1974 es profesor de arquitectura en la Academia de Bellas Artes de Estambul.

De mayo a diciembre de 1983 se presentó en Estambul la exposición *Las civilizaciones de Anatolia*, la decimoctava de la serie de exposiciones patrocinadas por el Consejo de Europa. Además del propio consejo, participaron en ella otros tres países europeos, que prestaron once objetos sumamente valiosos.

La Dirección General de Antigüedades y Museos, adscripta al Ministerio de Cultura y Turismo de Turquía, dedicó a la preparación de la exposición todas sus energías y numeroso personal especializado. Cincuenta y nueve museos de toda Anatolia enviaron miles de objetos de arte, seleccionados previamente por un comité de expertos. Además, varios coleccionistas privados prestaron objetos únicos en su género.

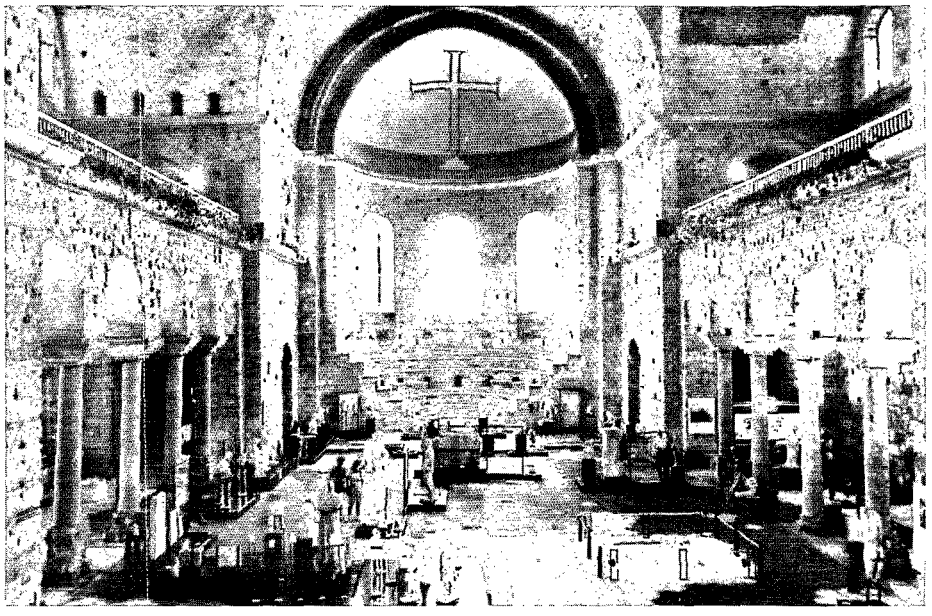
En la exposición, que abarcó un periodo de más de diez mil años, se presentaron 11.691 objetos diferentes pertenecientes a diversas culturas. Fue tal vez la exposición más ambiciosa que se haya realizado jamás, tanto por el lapso comprendido como por el número de objetos expuestos. Sus proporciones son un corolario lógico de la multiplicidad de culturas que se han sucedido en Anatolia: hattis, hititas, urarteos, frigios, lidios, carios, helenos, romanos, bizantinos, selyúcidas, los principados turcos y los otomanos y turcos, sin mencionar otros pueblos que se establecieron sólo por algún tiempo en esa fértil región o simplemente la atravesaron. El arte de Anatolia es una perfecta síntesis de esas múltiples influencias e interrelaciones.

Como en la ciudad vieja de Estambul —el centro histórico, artístico y turístico— no había ningún sitio suficientemente grande para presentar la totalidad de la secuencia cronológica, la exposición tuvo lugar en tres edificios diferentes situados dentro del perímetro del Palacio Topkapi.

Cronológicamente, la exposición empezaba en el Museo de Santa Irene, alojado en una de las iglesias más antiguas de la ciudad. Construida en el siglo VI por el emperador Justiniano, ha recuperado recientemente su aspecto de basílica antigua, pese a los importantes trabajos de restauración a los que fuera sometida en el siglo VIII. Además de su importancia histórica y arquitectónica, esta iglesia es famosa por los mosaicos blancos y negros que recubren el suelo bajo la cúpula principal frente al ábside (expuestos por primera vez en esta ocasión), por los mosaicos del nártex y de la nave sur, así como por su atrio, que es el mejor conservado de todas las iglesias bizantinas de Estambul. Cuando los turcos se apoderaron de la ciudad no convirtieron la iglesia en mezquita, sino que la utilizaron primero como tesorería y más tarde como museo militar. Hace poco fue abierta



38
HAGHIA EIRENE. Atrio, vista general del arte prehistórico presentado en el Museo Santa Irene.



39
Bema, arte griego y romano en el Museo Santa Irene.

nuevamente al público como monumento histórico. El Festival de Estambul la utiliza durante el verano como sala de conciertos, ya que su acústica es extraordinaria.

Los 1.336 objetos expuestos en el Museo de Santa Irene representaban las civilizaciones de los más remotos tiempos de la prehistoria hasta la época bizantina, pasando por los hititas, las civilizaciones de la edad de hierro, los urarteos, los frigios, los griegos y los romanos (véanse las figuras 38 y 39).

Aun cuando un edificio se haya convertido en museo, me parece fundamental que se preserven sus rasgos arquitectónicos. Al preparar la exposición, se intentó elaborar un proyecto que alterara lo menos posible la estructura existente, tratando de conciliarla armoniosamente con los objetos expuestos. Para lograr ese equilibrio en un vasto espacio dominado por tonos de gris y ocre, se decidió instalar bases y vitrinas negras que contrastaran con las estatuas, en su mayoría de mármol blanco. De este modo, el visitante pudo contemplar algunos de los más hermosos objetos de arte pertenecientes a un periodo de unos siete mil años, en un ambiente muy armonioso.

La exposición continuaba en otro edificio del segundo patio del Palacio Topkapi, en las caballerizas imperiales construidas en el siglo XVI y restauradas entre 1940 y 1942. En esa sección se presentaban 565 objetos, 185 de los cuales representaban el arte de los selyúcidas y 380 el de los otomanos.

El edificio, de cien metros de largo por once de ancho, se subdividió en cuatro secciones, cada una de las cuales albergaba objetos de diferentes periodos: selyúcida, otomano primitivo, otomano clásico y otomano tardío respectivamente. Para la presentación se utilizaron por lo general vitrinas sencillas, excepto en el caso de algunos paneles de cerámica y de las piezas de piedra o madera de grandes dimensiones que se exhibieron sin ninguna protección, por tratarse de una exposición temporal (véase la figura 41).

Siguiendo el orden cronológico, la exposición terminaba en el edificio anexo del Museo Arqueológico de Estambul, donde se presentaba una muestra de pintura, escultura y cerámica turcas contemporáneas, así como una serie de fotografías sobre la arquitectura turca moderna.

Además de la exposición principal, había otras seis presentadas por temas.

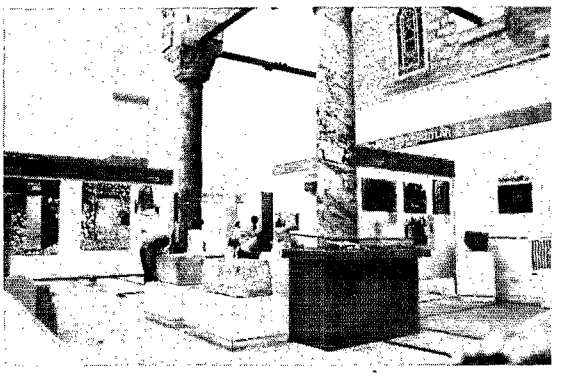
La exposición titulada *Monedas y joyas de Anatolia a través de los tiempos* ocupaba una de las salas en el tercer patio del Palacio Topkapi. Estaba equipada de protección ultrasónica durante la noche, y de un sistema de alarma que durante el día registraba cualquier fractura o golpe violento. Comenzaba con las primeras monedas conocidas, las de los lidios, a quienes se atribuye su invención. Luego se exponían monedas acuñadas en las ciudades-estado jónicas independientes, fundadas por los griegos, que reflejaban la evolución de las artes plásticas durante el periodo griego arcaico y clásico. También se presentaban monedas de los sátrapas de la época clásica, monedas de los reinos helenísticos y de las ciudades-estado posteriores a Alejandro Magno, monedas romanas y bizantinas, monedas acuñadas por los pequeños principados turcos establecidos en Anatolia mucho antes de la caída del Imperio Bizantino, monedas selyúcidas y otomanas y, finalmente, monedas acuñadas por la República de Turquía. El visitante podía admirar también joyas y conchas que datan del quinto milenio A.C., así como otras en plata, oro y piedras preciosas pertenecientes a antiguas civilizaciones.

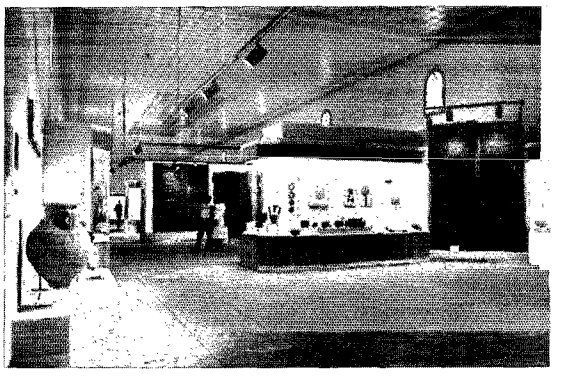
La exposición *Escritura y caligrafía de Anatolia a través de los tiempos* ocupaba otra sala en el tercer patio del Palacio Topkapi, donde se habían instalado nuevas vitrinas y paneles murales. En esta sección se presentaban especímenes de escritura cuneiforme y jeroglífica que remontan al primero y al segundo milenio A.C., así como de los caracteres alfabéticos utilizados entre los siglos VI y II A.C. y el siglo XII de nuestra era (por ejemplo, escritura frigia, caria, lidia, licia, sidia, aramea, griega, y latina). Se expusieron asimismo algunos de los me-



40
HAGHIA SOPHIA. *Piedras sepulcrales de Anatolia a través de los tiempos*. Material griego y romano en el patio de Santa Sofía.

41
PALACIO TOPKAPI. Vista general de la exposición de arte selyúcida.





42
PALACIO TOPKAPI. *La escritura y caligrafía de Anatolia a través de los tiempos*. Vista general.

jores ejemplares de la caligrafía islámica. Con el fin de ayudar a comprender la escritura antigua, se habían preparado numerosos paneles explicativos, gráficos, mapas y fotografías (véase la figura 42).

La exposición *Piedras sepulcrales de Anatolia a través de los tiempos* fue presentada en la tranquila atmósfera de los verdes jardines del Museo de Santa Sofía; se mostraba cómo los pueblos de Anatolia habían creado desde los tiempos más remotos extraordinarias obras de arte aun en sus lápidas mortuorias (véase la figura 40).

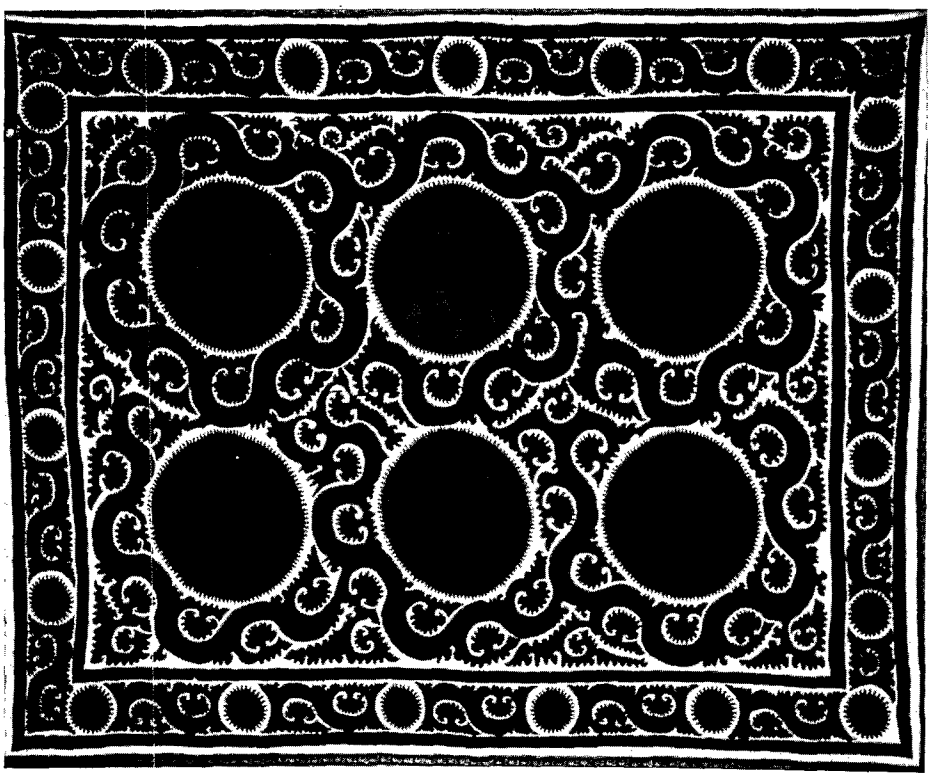
La exposición *Instrumentos musicales turcos* se presentó en el Monasterio de los Derviches Danzantes, situado en Gálata y construido en el siglo XV, mientras que el Museo Militar de Harbiye albergó la exposición *Tiendas militares otomanas*. Dichas tiendas constituyen una rama artística muy importante, debido especialmente a sus extraordinarias decoraciones interiores. Era la primera vez que se presentaban al público. Por último, en el Palacio de Ibrahim Pashá, renovado recientemente, se presentó la exposición *Panorama de los usos y costumbres turcos*, en la que se exhibían las célebres tiendas de los pueblos nómadas, junto a alfombras e interiores tradicionales reconstruidos.[1]

El conjunto de la exposición se presentó en nueve edificios históricos, en una superficie total de 10.000 metros cuadrados. Como a menudo estas construcciones eran de madera, se tomaron todas las precauciones contra el riesgo de incendio. En cambio, se consideró que no era necesario tomar medidas especiales de protección contra la humedad, ya que la exposición se llevó a cabo fundamentalmente durante los meses de verano. En toda la superficie de exposición propiamente dicha se tomaron medidas para evitar la luz solar directa. La iluminación de los objetos hechos con materiales orgánicos —particularmente sensibles a la luz— estuvo limitada a unos 150 lux. Durante la noche todas las salas estaban protegidas contra robo por un sistema de alarma ultrasónico. Los objetos pequeños más frágiles y más fáciles de sustraer estaban protegidos en vitrinas equipadas con dispositivos que registraban roturas o golpes violentos.

Un grupo de especialistas y museólogos preparó un catálogo en tres volúmenes (825 páginas) para la secuencia cronológica de la muestra y folletos separados para cada una de las exposiciones temáticas. Completaban la presentación una serie de mapas detallados, gráficos, fotografías, ampliaciones de grabados y pinturas en miniatura, maquetas y paneles explicativos en turco y en inglés. La ocasión que tuvimos de aplicar en Turquía los métodos más modernos de la museología didáctica y educativa ha sido sin duda alguna el mayor beneficio de la decimoctava exposición de arte, ciencia y cultura patrocinada por el Consejo de Europa.

[*Traducido del inglés.*]

1. El artículo de Nazan Tapan Ölcer, "*El Museo de Artes Turcas e Islámicas: renacimiento de un palacio del siglo XVI*", aparecido en *Museum, n.º 141* (vol. XXXVI, n.º 1), 1984, describe la nueva presentación. [N. del R.]



43
Palyak, tapiz mural bordado. Tela de algodón, hilos de seda. Bordado a mano, costura *basma* (en la que los bordes se realzan con hilo más grueso), punto cadeneta, *yurma*, contornos. 280 x 345 cm. Samarkanda, 1957.

Tashkent: la memoria del pueblo en la piedra, el metal y la seda

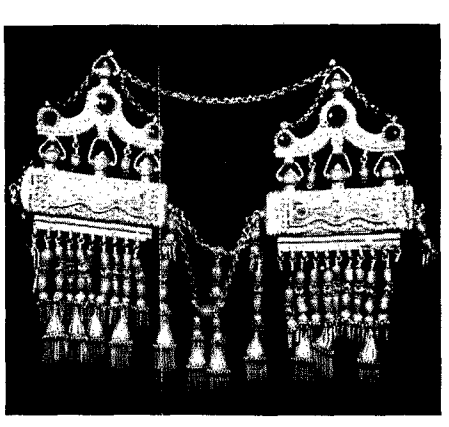
Las artes decorativas y aplicadas del Uzbekistán se presentan hoy como un fenómeno complejo y variado, por los tipos y formas de su difusión y por la multiplicidad de los materiales y medios utilizados. También porque evolucionaron al paso de la vida contemporánea, ya que sirven a las necesidades del presente pero conservan al mismo tiempo la subyacente originalidad de la cultura nacional. La creatividad de los maestros artesanos del Uzbekistán —ebanistas, cinceladores, tejedores de alfombras y bordadores en oro— continúa ofreciendo al mundo bellos ejemplos de arte popular.

A principios del siglo XX, los cambios históricos y culturales provocaron en el territorio del Uzbekistán el surgimiento de varios centros de arte popular aislados donde se desarrollaron diversas escuelas artísticas con características particulares. Estas escuelas son depositarias de las tradiciones más valiosas de la artesanía antigua, conservada cuidadosamente de generación en generación, y constituyen a la vez centros de expresión creadora contemporánea.

El Museo de Artes Aplicadas del Uzbekistán se inauguró en Tashkent en 1937. Sus colecciones reúnen las obras de tres generaciones de artesanos populares y las mejores muestras de los productos de la industria artística de hoy.

El edificio mismo del museo es un monumento de fines del siglo XIX, construido según las mejores tradiciones arquitectónicas uzbekas. La terraza principal (*aiwan*) y las salas están decoradas con mosaicos, maderas y estucos tallados y policromados (*ganch*). La decoración más rica se encuentra en la sala central: sus paredes, labradas con estucos tallados y pintados al temple, parecen del más fino encaje. Los talentosos maestros de Bukara, Samarkanda y Tashkent produjeron innumerables composiciones ornamentales en forma de altos y esbeltos paneles cubiertos de maravillosos medallones entrelazados armoniosamente, combinados con formas geométricas, arbustos floridos y búcaros. Los muros de la sala que dan al norte y al sur presentan nichos gemelos de talla calada muy intrincada. La parte inferior de cada pared concluye con un zócalo de mayólicas con motivos de rosetones azules, blancos y celestes hechas por ceramistas de la conocida aldea de Rishtán. Las paredes rematan en cornisas que parecen hileras de estalactitas, por encima de las cuales se

44
Adorno del siglo XIX llamado *kosh-tumor*. Plata dorada, coral, madreperla, cristal y esmalte. Metal grabado, damasquinado, nielado. Estuche doble para conservar amuletos o talismanes. Se usaba sobre el hombro izquierdo y caía sobre el pecho y la espalda pasando el galón inferior y los colgantes por debajo de la axila. Esta joya servía para ahuyentar el mal del corazón de quien la llevara.



extiende el cielo raso de madera policromada con motivos vegetales que forman una composición matemáticamente equilibrada. Cuatro esbeltas columnas se elevan hacia el cielo raso, resplandecientes con sus formas laminadas en oro. Las dos puertas de madera tallada, obra de los artesanos de Khiva, podrían muy bien ser consideradas la gloria de la sala. Una compleja ornamentación vegetal, realizada con entalladuras de hasta dos centímetros de profundidad, las cubre completamente a la manera de un tapiz (véase la figura 45).

La talla y pintura sobre estuco y madera están vinculadas entre sí por principios decorativos comunes y por una serie de características técnicas, pero al mismo tiempo cada una de estas formas artísticas es independiente y tiene sus propios procedimientos de expresión visual. Ambas fueron la manera más accesible y popular de decorar los interiores importantes desde un punto de vista ceremonial. La popularidad de estas formas de arte decorativo se explica por su estrecha vinculación con los procedimientos tradicionales del trazado urbano y la arquitectura habitacional, y su uso continúa vigente en la arquitectura moderna, a la que confieren una característica absolutamente original.

Aunque la madera tallada es un elemento fundamental en la decoración de edificios, también es muy utilizada en la fabricación de objetos de uso cotidiano: pequeñas mesas poliédricas, biombos calados, cajas, atriles para libros e instrumentos musicales. Los muchos años de contactos creativos entre los artesanos han atenuado las particularidades locales o regionales, por eso hoy es más correcto hablar de estilos individuales de los artesanos. Hay dos tradiciones estilísticas fundamentales de la talla en madera: la geométrica (*pagori*) y la vegetal (*islimi*) que se realizan con la técnica del bajorrelieve. Ya sea en el estilo *pagori*, de líneas simples, o en los entrelazamientos sin fin del *islimi*, con sus zarcillos, flores y frutos, el arteasano realiza con sus manos un verdadero milagro. Cabe señalar además que el motivo tallado no se limita a un solo plano, sino que el ebanista lo desarrolla en dos y aun hasta en tres.

La cerámica uzbeka

Por la variedad y la amplitud de su difusión, tal vez ninguna otra forma de arte popular pueda rivalizar en Uzbekistán con la cerámica. Su popularidad en nuestros días se debe no sólo a su uso ampliamente extendido en la vida cotidiana, sino a que la conservación de las diferencias artísticas locales responde a las necesidades estéticas de hoy. La fantasía decorativa de los maestros del Uzbekistán no tiene límites la cerámica uzbeka se caracteriza por una innumerable variedad de formas y tratamientos cromáticos y ornamentales. Sus centros más conocidos son los de Rishtán, Samarkanda, Ugrut, Khiva, Shajrisiabz, Guizhduvan y Tashkent.

Mientras la cerámica de Rishtán se distingue por sus motivos de color azul celeste que incluyen símbolos de la hospitalidad y elementos cosmogónicos vívidamente pintados sobre fondo blanco brillante, el vidriado azul turquesa sobre fondo esmaltado en blanco, que se asemeja al decorado arquitectónico, es característico de las cerámicas de Khiva. Las tórridas estepas del sur del Uzbekistán parecen haber sido trasladadas a las cerámicas de Shajrisiabz, en cuyos tonos pardos amarillentos se reflejan el sol meridional, el pasto quemado y la dorada neblina del aire caliente.

La cerámica de Samarkanda es un ejemplo magnífico de la influencia y penetración recíprocas entre la creatividad popular y la profesional, que hace un uso magistral de las tradiciones de la an-

Salima Makchmudovna Abdurazakova

Nació en 1933. Especialista en estudios orientales, se graduó en la Universidad Estatal de Tashkent en 1960. Trabajó en el Museo de Historia de los Pueblos del Uzbekistán y en la Secretaría Permanente de la Organización de Solidaridad con los Pueblos Africanos y Asiáticos de 1960 a 1970. Desde 1970 es directora del Museo de Artes Decorativas y Aplicadas del Uzbekistán. Es autora de numerosos artículos sobre las artes decorativas y aplicadas del Uzbekistán.

45
Parte de la puerta de la sala central. Madera tallada. A. Palvanov (Khiva), fines del siglo XIX. La madera tallada se usó tradicionalmente para los detalles arquitectónicos. Hacia comienzos del siglo XX, la escuela de ebanistas de Khiva elaboró un nuevo estilo que consistía en cubrir toda la superficie con una densa ornamentación de motivos vegetales. El tallado es profundo (hasta un centímetro y medio) con detalles de acabado en relieve (*pardoz*).



46
Juguetes populares: silbatos conocidos como "caballitos"; terracota, tinturas de anilina, trabajo de modelado y pintura (27 y 20 cm de altura), hechos por K. Rakhimova, de la aldea de Uba, en la región de Bukara (1975). El "caballito con jinete" es un animal de fábula montado por un carnero, cuyas fuentes se remontan a la época preislámica. El "caballito" es la imagen estilizada de un animal que lleva un vaso sobre el lomo, eco del altar de Zoroastro.



tigua región de Afrasiab.[1] La escuela de Tashkent, por otra parte, se formó en la época actual; en ella trabajan artesanos que fusionan todas las variedades temporales y espaciales de la cerámica uzbeka, transformándola de simple oficio en auténtico arte. La vajilla de esmalte multicolor contrasta con la terracota vitrificada y las *lyagans*, las tradicionales fuentes de la baja edad media, coexisten con los vasos inspirados en el periodo kushan.

Los juguetes folklóricos hechos en cerámica nos llegan desde el más remoto pasado. Estas criaturas fantásticas pintadas en colores brillantes han sobrevivido hasta hoy a través de las generaciones, las tribus y los pueblos. Resulta casi imposible determinar el prototipo de esos animales, pero los artesanos les dan denominaciones precisas que atestiguan una larga tradición inquebrantada. Junto a los juguetes tradicionales, los ceramistas modernos de Samarkanda realizan también figurillas folklóricas aisladas o reunidas en pequeñas escenas imbuidas de un humor popular cálido y sutil, muy expresivas y directas, que conservan intacto un estilo que refleja la imperecedera ingenuidad popular (figura 46).

La porcelana uzbeka es una creación contemporánea; por consiguiente, su tradición artística está en plena gestación y la búsqueda de formas se realiza a partir de la amplia variedad que ofrece la cerámica. En el desarrollo del arte de la porcelana pueden discernirse dos líneas: la primera es la de la producción masiva, que conserva las características nacionales de los objetos cotidianos en la forma más accesible; la segunda, es la de la creación de piezas únicas. Aquí se hacen evidentes por lo menos dos maneras de enfocar el diseño artístico: por un lado, la utilización de motivos ornamentales nacionales y por el otro el fructífero intento de trasladar a la porcelana temas tomados del rico legado de las miniaturas del Asia central.

La colección de bordados

Uno de los motivos de orgullo del museo es su colección de bordados. Todas las formas de arte popular tienen hermosos motivos ornamentales, pero los bordados del Uzbekistán son extraordinarios. Sin contar los trajes y vestidos, existen quince tipos de artículos de uso cotidiano, que cumplen una función especial en la casa y que están caracterizados por un motivo ornamental tradicional. Las dimensiones de las piezas bordadas llegan a veces hasta los veinte metros cuadrados. Cada escuela artística utiliza una combinación de colores que le es propia, así como motivos ornamentales y estilos distintivos. La mayoría de los bordados se ejecutaban sobre los trajes de boda y como decoración de la cámara nupcial; en consecuencia, el pueblo ha conservado durante siglos la conciencia del significado de los motivos: talismanes, amuletos o símbolos de la fertilidad.

El aspecto artístico no era menos importante. La buena tierra de Uzbekistán da sus frutos tan generosamente que no es de extrañar que la representación ornamental de los dones de la naturaleza ocupe un lugar prominente en el ideal estético de un pueblo de agricultores. Junto a los grandes rosetones florales de la tórrida Bukara aparece una hilera de arbustos floridos de Samarkanda y los diseños vegetales en filigrana en los ángulos de una composición realizada con el bordado azul verdoso del valle de Fergansk contrastan con las líneas rectas o con el enorme círculo único de las representaciones astrales de Tashkent. Pero en el sur del Uzbekistán los trabajos combinan los medallones florales con las representaciones de estrellas y lunas.

El difícil y minucioso arte del bordado, que antes se realizaba a mano, ha sido hoy suplantado por el trabajo mecánico. A pedido del museo, los especímenes de bordados antiguos únicos son reproducidos actualmente en las fábricas de textiles artísticos. Para la producción masiva, los artistas crean sus diseños sobre motivos de los bordados populares conservados en el museo, con estricta observancia de los rasgos locales en lo que hace a la composición y ornamentación. El museo posee una colección de bordados hechos a máquina realmente única por sus calidades artísticas.

Una de las aplicaciones principales del bordado es la confección del tocado nacional tradicional, conocido con el nombre de tubeteica. Hasta principios del siglo XX, era de rigor para todos los originarios de Uzbekistán llevar ese pequeño gorro circular o cuadrado. El tipo de adorno bordado indicaba exactamente dónde vivía quien lo llevaba. Las tubeteicas de terciopelo de Tashkent tienen bordados arbustos con brillantes pimpollos realizados con cuentas. Sobre el terciopelo negro o verde oscuro de las

1. Afrasiab o Marakanda, antigua ciudad premongol cuyos vestigios fueron descubiertos en las afueras de la actual Samarkanda. Ya en 1874-1975 se habían realizado en este sitio excavaciones arqueológicas que permitieron el descubrimiento de cerámicas esmaltadas y otros restos del siglo VI A.C.

tubeteicas del valle de Fergansk resaltan las elegantes filigranas que representan almendros y pimenteros blancos. Y en el sur de Uzbekistán, en las estribaciones de las montañas de Pamir, encontramos tubeteicas redondas o cuadradas con adornos geométricos que nos llegan de la más lejana antigüedad y cuyas formas y simbolismos eran ya oscuros para los abuelos de los ancianos de hoy.

El arte de los bordadores en oro uzbekos está estrechamente relacionado con el del bordado en sentido lato. Desde la edad media hasta comienzos del siglo XX, este arte se desarrolló en el estrecho círculo de la corte del emir de Bukara. Actualmente la fábrica de bordados en oro de Bukara realiza piezas únicas: paneles murales, prendas de vestir y tubeteicas. El hecho de que se usen hilos de oro para el bordado conlleva una idea de formalidad y festejo. La suave textura del terciopelo en el que habitualmente se realizan estos trabajos le añade una suntuosidad particular. En la colección de tubeteicas bordadas en oro del museo existen cuarenta y un tipos bien definidos de composiciones decorativas. En el bordado en oro los artesanos utilizaron innumerables variedades de puntos, cuyas combinaciones producen toques de luz en cada uno de los hilos o en partes de los elementos decorativos, en los rosetones e intrincados medallones. Además, la combinación de hilos de plata y oro, la aplicación de terciopelos multicolores y la inserción de lentejuelas contribuyen a crear un despliegue refulgente.

La tradicional tela de seda conocida como *khan-atlas* se distingue por la extraordinaria armonía de sus colores. Si bien hace mucho tiempo que la producción mecánica ha substituido el trabajo monótono y pesado de los tejedores manuales, el toque artístico del *khan-atlas* se da todavía a mano. Primero, el artesano marca el contorno del dibujo en la urdimbre, luego separa los hilos en haces de diez a veinte, ata aparte las áreas que teñirá de otro color y tiñe las partes que desea. Una vez que estos hilos se han secado, tiñe los que había dejado de lado y ata otras partes que reserva para teñidos ulteriores; así repite estas operaciones hasta quince veces, según la complejidad de la composición cromática. Finalmente, los hilos totalmente teñidos se colocan en el telar y el proceso del tejido se realiza mecánicamente, produciendo una tela magnífica por el ritmo de los colores y la belleza singular del diseño. La fusión de los colores entre sí produce el pasaje gradual de un tono al otro y la vaguedad de los contornos que explican que el *khan-atlas* sea también llamado tela abr (*abrovaya tkan'*, en ruso), de la palabra *abr* que significa "nube" en uzbeko. El artesano a su vez es llamado *abrband*, es decir, "el que sujeta las nubes". Cada diseño tiene su denominación específica, habitualmente el nombre de algún hermoso personaje femenino de la historia o la leyenda, o el de una flor.

Alfombras, objetos de metal y joyas

Entre los tapices, los que presentan mayor interés son los de lana cardada del valle de Fergansk. Las alfombras tradicionales de las tribus nómadas, conocidas con el nombre de *khidirsha*, se producen también ahora en las fábricas de tapices de Andizhán. Un cierto tipo de alfombra *khidirsha*, de colores y diseño muy severos, se ha difundido muy ampliamente, particularmente en los últimos cien años. El dibujo consiste en una densa malla de rectángulos con ramificaciones en forma de cuernos, de tonos rojos sobre fondo azul o de tonos azules sobre fondo rojo. A partir de este dibujo simple y de los diferentes matices de los dos colores básicos, actualmente se fabrica una gran variedad de espléndidas alfombras.

Las suaves alfombras *palas* se producen actualmente en gran cantidad en toda la república. Confeccionadas a mano en las fábricas de Shajrisiab, Ugrut y Khiva, se distinguen por la gran variedad del colorido y del diseño. Habitualmente geométrico, el dibujo usa a veces motivos vegetales o zoomórficos pero con un alto grado de abstracción.

En el Asia central el repujado del metal en bajorrelieve se ha conservado hasta nuestros días. Si antiguamente su función era utilitaria, hoy es puramente estética. Los artesanos contemporáneos trabajan el cobre y el latón y utilizan piedras semipreciosas (cornalina, turquesa, coral, jade, etc.) y otros metales para las incrustaciones y engarces. A la vez que respetan la silueta tradicional de los vasos, los cinceladores varían constantemente los diversos elementos de la forma y logran imprimirles un carácter moderno dentro de los límites estrictos del modelo. La ornamentación repujada se compone en bandas que subrayan la forma de la pieza; a veces cubre densamente todas las partes del vaso, otras se concentra en rosetones o medallones y, otras, el diseño es abruptamente interrumpido por una zona donde se ha pulido el metal como un espejo, de tal forma que su superficie curva parece de oro cuando la ilumina el sol. Las incrustaciones de piedras producen un maravilloso efecto artístico; sus colores contrastan con la superficie amarilla del vaso y, sumados a los bordes precisos de las bandas y medallones, acentúan la composición general del diseño. Los artesanos suelen utilizar motivos calados en la base o pie y medallones en el cuerpo y la tapa del vaso. Los motivos vegetales usados en el repujado están estilizados de una manera que no se encuentra en otros tipos de artes aplicadas. Las asas de los cántaros de agua tienen un interés particular: están realizadas en bronce y representan, de manera muy estilizada, una serpiente o dragón, protector del agua entre los antiguos. Las escuelas de metalistería artística de Khiva, Bukara, Samarkanda, Karshi, Tashkent y Kokand producen actualmente objetos de forma más o menos similar, decorados con el mismo tipo de motivos ornamentales. Sus diferencias se reducen a las técnicas del repujado, lo cual en definitiva es lo que determina la calidad estética de los vasos.

A pesar de los cambios en las modas y gustos, el arte de la joyería popular tuvo siempre una función a la vez mágica y decorativa. Los materiales favoritos de los orfebres uzbekos eran la plata, dorada y nielada, la turquesa, la cornalina y el coral. Varias regiones tenían sus motivos ornamentales característicos, como Khiva, Bukara, Samarkanda y otras. Los plateros contemporáneos trabajan sus piezas sobre modelos tradicionales, adaptándolos a las necesidades de las tendencias actuales. Así, algunos objetos voluminosos suelen reaparecer en miniatura, pero conservando los rasgos estilísticos nacionales en una interpretación contemporánea.

Las piezas expuestas en el Museo de Artes Decorativas y Aplicadas muestran que la tradición constituye un fundamento de fuerza y sabiduría en el que pueden apoyarse los artesanos de hoy. El pueblo podría compararse con un buscador de oro que escogiera, conservara y acarreara —bruñéndolas a lo largo de muchas décadas— únicamente las piezas más valiosas y más imbuidas de genialidad. El museo guarda cuidadosamente esta muestra de magnificencia y sagacidad: una recorrida por sus salas nos persuade de la imaginación verdaderamente ilimitada de nuestro pueblo y de la inmortalidad de sus creaciones.

[*Traducido del ruso.*]

Una entrevista con Jean Rollin

El Museo de Arte e Historia de Saint-Denis: un alma, un espíritu



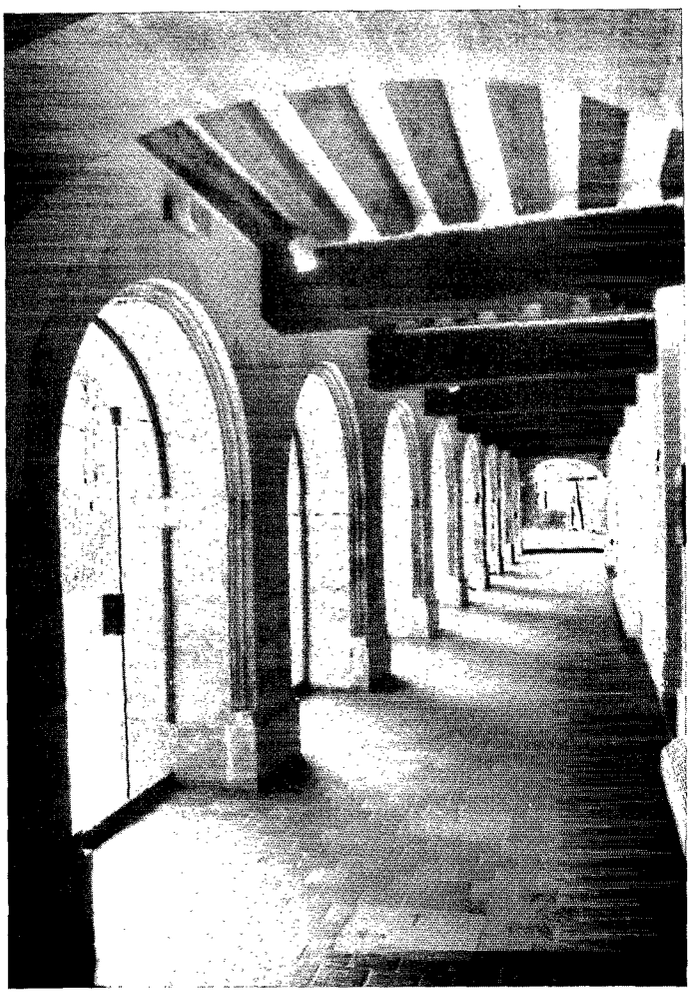
47
MUSEO DE ARTE E HISTORIA DE SAINT-DENIS, Francia. A la entrada, la Virgen y el Niño, escultura de casi dos metros y medio de alto, el vestigio más antiguo del convento carmelita, que estuviera dedicado al culto mariano. La imagen sufrió múltiples vicisitudes después de la Revolución Francesa y hace algunos años fue encontrada en el jardín del convento, destrozada. Una vez restaurada, por obvias razones se la colocó a la entrada sobre una suerte de pavés, resultado sin embargo del puro azar: un error de fabricación que acentúa considerablemente el efecto de levedad.

El Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis (Francia) fue galardonado en 1982 con el premio Museo Europeo del Año. La calidad de varios de los museos "competidores" era tal, que el Comité de Selección tuvo grandes dificultades para decidir sobre cuál de ellos recaería el premio. Un miembro del jurado, al explicar por qué este nuevo museo —instalado en un antiguo convento de carmelitas de Saint-Denis, ciudad obrera de la región del Gran París— había sido considerado "excepcional desde todo punto de vista", destacó "la singular inteligencia de su creador", mientras otro citaba "la espiritualidad omnipresente" en este museo, "que ha conseguido conciliar lo inconciliable". Para saber más sobre este logro, el redactor de Museum *entrevistó a su conservador, Jean Rollin.*

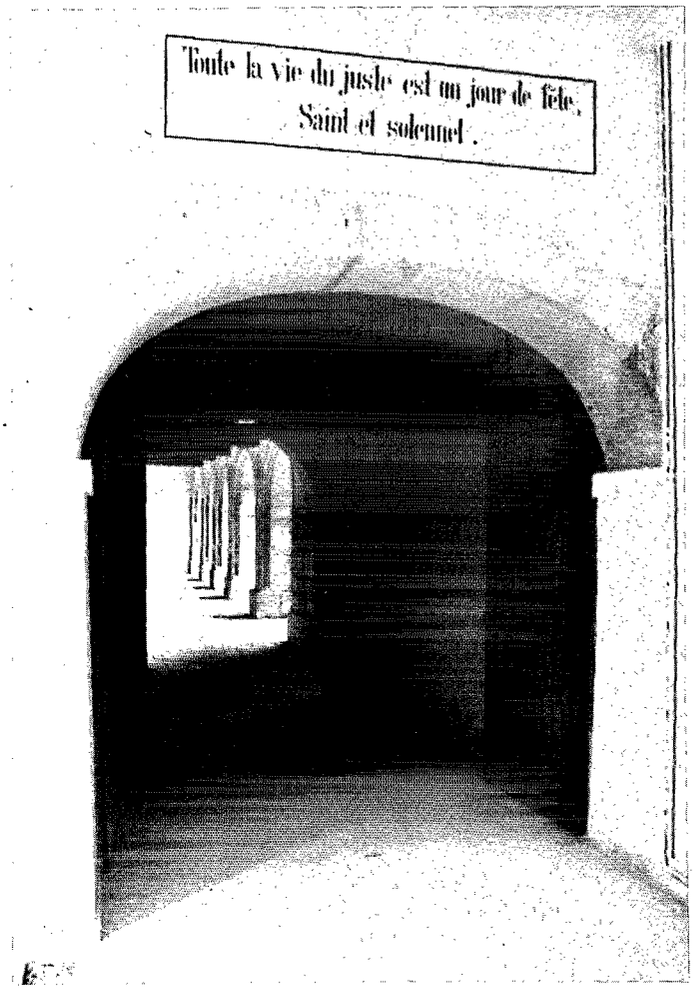
Sr. Rollin, este museo es el fruto de los muchos años de trabajo que usted le ha dedicado desde que se iniciaron las obras en 1978 y el resultado tangible del programa que entonces concibiera. ¿Cómo encaró usted la tarea?

En mi opinión, un museo puede ser un lugar en el que no sólo nos sintamos conmovidos, sino en el que podamos llegar a comprendernos mejor unos a otros. Creo que aquí hemos tenido la ocasión de llevar esta idea a la práctica. A decir verdad, si decidí ser conservador fue para realizar este trabajo. Antes había sido periodista y crítico de arte. Cuando me ofrecieron este puesto, en 1969, lo acepté porque me entusiasmaba la posibilidad de convertir este convento en un museo, sabiendo que podría contar con una municipalidad audaz e inteligente. Lo que me sedujo fue la idea

48
Ala oeste del claustro, construida durante el reinado de Luis XIII. En ella se encuentran las lápidas anónimas de las carmelitas. Entre 1625 y 1789 fueron enterradas aquí cerca de doscientas religiosas.



49
"Toda la vida del justo es un día de fiesta, santo y solemne", una de las 173 sentencias que constituyen el tesoro espiritual del convento. En la parte renovada del monasterio, 84 de ellas han sido ya completamente restauradas con la ayuda del Instituto Nacional de la Restauración, Les Gobelines.



misma de instalar, en un antiguo convento carmelita con un pasado prestigioso, un museo en el que se expondrían colecciones importantes y únicas sobre la Comuna de París de 1871. La municipalidad se había preocupado por salvar este aspecto del patrimonio de la ciudad, cuya importancia lo hace un valioso representante del patrimonio nacional; son muy pocos los conventos de carmelitas originales que quedan en Francia, y éste fue fundado en 1625 por el cardenal de Berulle. La municipalidad no tuvo ninguna dificultad en admitir que, puesto que se trataba de un antiguo monasterio, no se debía olvidar su carácter religioso. Debíamos procurar conservar su espíritu y no pretender adaptar el edificio a las colecciones, sino, antes bien, presentar éstas en función de la naturaleza del edificio. Estos objetivos hubieran sido inalcanzables si no hubiéramos contado con la abnegación y la colaboración desinteresada de las carmelitas (cuya comunidad, retirada a Montgeron, existe todavía), así como con la de otras varias comunidades. Trabajamos en sana y abierta colaboración con ellas, sin ánimo de obtener ventajas mutuamente, y así seguiremos haciéndolo. Gracias a su comprensión, logré en primer lugar que donaran al museo, o depositaran a largo plazo, numerosos objetos artísticos y recuerdos del antiguo convento. Es evidente que si no hubiéramos tenido nada que exponer para recordar la historia del monasterio, el planteamiento hubiera tenido que ser completamente distinto. La gran originalidad de esta operación consiste en que, por primera vez en la historia de los museos, una comunidad religiosa se desprende voluntariamente de sus bienes más valiosos para pasarlos a una colección pública. Por otra parte, hemos

Jean Rollin

Periodista profesional hasta 1969. Desde 1949 colabora como crítico de arte en numerosos periódicos y revistas de París, de las provincias y del extranjero. Desde 1957 es crítico de arte de *L'Humanité*. Autor de estudios y monografías sobre artistas contemporáneos. Miembro del Comité Directivo del Sindicato de la Prensa Artística Francesa y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Miembro de numerosos jurados artísticos y organizador de múltiples exposiciones. Designado en 1969 conservador del Museo de Arte e Historia de la ciudad de Saint-Denis. Miembro de la Comisión Asesora de la Medalla y presidente de la Asociación de Conservadores de los Museos de Ile-de-France.

aceptado el reto que supone presentar en un mismo lugar, en dos plantas superpuestas, colecciones relacionadas con fenómenos tan distintos como el convento de la Venerable Luisa de Francia —perteneciente a una orden contemplativa de las de mayor profundidad y austeridad— y la historia de la más sangrienta de las revoluciones del siglo XIX. Es decir, el vistante pasa de Luisa de Francia a Louise Michel.[1] Ello fue posible gracias a la colaboración de las carmelitas, sensibles al respeto que mostrábamos por su casa madre, que el celo de la municipalidad había salvado de una operación de especulación inmobiliaria y de la destrucción. En este sentido hay que señalar que, si bien la propiedad fue adquirida sin subvención estatal, no nos ha faltado después el apoyo financiero del Estado ni del Consejo General. En la actualidad, contamos también con la ayuda del Consejo Regional.

La museografía que usted ha puesto en práctica corresponde enteramente a la naturaleza del edificio. ¿Cómo procedió para lograrlo?

A partir del momento en que consideramos que había que tratar de conservar la integridad de este monumento, recuperando en lo posible su arquitectura de los siglos XVII y XVIII, convenía, incluso si ello podía parecer quizás restrictivo, adaptar nuestras colecciones a la naturaleza de dicha arquitectura. Tales son las directivas que se dieron a los arquitectos y a los decoradores. Las dependencias principales de la comunidad (la sala capitular, los locutorios, las cocinas, el refectorio, las celdas y los aposentos que ocupaban las hijas del rey cuando acudían a visitar a su hermana Luisa) han sido conservadas. Evidentemente, como no estábamos restaurando un convento —tarea que únicamente las carmelitas hubieran podido llevar a cabo— sino montando un museo moderno, también fue preciso renovar. Aunque no sabíamos con exactitud qué modificaciones pudieron haberse producido en el siglo XIX cuando el edificio estuvo ocupado por el ejército, pudimos trabajar con las religiosas (que cuentan con una memoria prodigiosa) sobre los numerosos documentos que me facilitaron. Dimos prioridad absoluta al monumento histórico, tal como recomienda George Henri Rivière en relación con los edificios antiguos transformados en museos, e instalamos nuestras colecciones lo mejor que pudimos, valiéndonos de los recursos de la museografía moderna. Este es el principio que ha inspirado nuestro trabajo y ahora que las obras se encuentran ya a medio camino, vamos a seguir aplicando el mismo criterio. (Véanse las figuras 47 y 48.)

Para la realización siempre hemos recurrido a especialistas. Por este motivo, contamos con un arquitecto de interiores. En nuestros días no se puede instalar un museo sin un arquitecto de interiores, a no ser que se disponga de conservadores omniscientes. Hasta hace poco, los conservadores, que muchas veces son hombres de gabinete, eruditos o historiadores del arte, no estaban preparados para presentar sus colecciones. La ardua tarea con la que debía enfrentarse la agencia que contratamos consistía en ponerse a tono con la sencillez y la rusticidad del lugar, así como con el espíritu de pobreza del monasterio, tan humilde antes de la llegada en 1770 de Luisa de Francia (una de las hijas de Luis XV, que deseaba "restituir por entero el rey a Dios"), que era conocido como la Trapa del Carmelo.

1. *Louise Michel*, hija natural de una criada y un aristócrata, vino al mundo en Vroncourt-la-Côte (Haute-Marne) en 1830. Tras haber obtenido el diploma de maestra, abrió una escuela libre en Audeloncourt, antes de dedicarse a la docencia en París. Escribió poemas y publicó artículos en los diarios de oposición. Después de la proclamación de la República el 4 de septiembre de 1870, fue elegida presidenta del Comité Republicano de Vigilancia de las Ciudadanas del distrito 18. Combatió en primera línea contra las tropas de Versalles, tras la proclamación de la Comuna, y luego de su derrota se entregó para obtener la libertad de su madre que había sido detenida en su lugar. Deportada a Nueva Caledonia, continuó enseñando en Numea.

Tras su liberación, Louise Michel fue recibida triunfalmente en París, el 9 de noviembre de 1880. Partidaria del anarquismo y condenada tres veces por actividades subversivas, de 1890 a 1895 se refugió en Londres donde fundó una escuela internacional y publicó una historia de la Comuna en inglés.

A su muerte, que se produjo en 1905 durante una gira de conferencias, su entierro provocó una grandiosa y memorable manifestación popular en París.

Luisa de Francia, última de los diez hijos de Luis XV y María Leczinska, nació en Versalles en 1737. En 1768 obtuvo permiso del rey para retirarse al monasterio carmelita de Saint-Denis, a cuya clausura ingresó el 11 de abril de 1770. Bajo su enérgico impulso, el monasterio, que había sido quebrantado por la crisis jansenista, recuperó una vida ejemplar y prosperó, gracias a las atenciones que le prodigaba el monarca. A la entrada de su celda, donde recibía a su padre, la princesa había hecho pintar diversas sentencias, destinadas a persuadir al ilustre visitante de la vanidad de los bienes terrenales. Durante la permanencia de Luisa de Francia en el Convento de Saint-Denis se realizaron obras importantes de reparación y se construyó una hermosa capilla de estilo neoclásico, cuyos planos fueron confiados a Richard Mique, arquitecto del Trianón. En el Museo de Saint-Denis se le ha dedicado una sala y se ha restaurado la celda que ocupaba.

Presentación de las colecciones

La Agencia Alain Richard, en colaboración con el conservador y con la Inspección General de Museos Clasificados y Controlados, recibió el encargo de ocuparse de la presentación de las colecciones. En la introducción al proyecto que prepararon, los arquitectos de interiores destacan:

Para este estudio, y como debe hacerse en toda instalación de este tipo situada en un monumento desviado de su función primaria, hemos procurado disociar la presentación de las colecciones de los muros que las albergan. Los edificios de carácter histórico que se han visto así transformados en museo son muchos, pero éste es, que nosotros sepamos, el primer convento carmelita sometido a tal transformación. La misión resulta aún más delicada por estar regida por principios que consideramos imperativos, tales como:

Respetar el carácter original del edificio, mediante un reparto interior riguroso y simple, que se adapte tanto al tamaño reducido de las celdas como a las grandes dimensiones de las estancias de la planta baja.

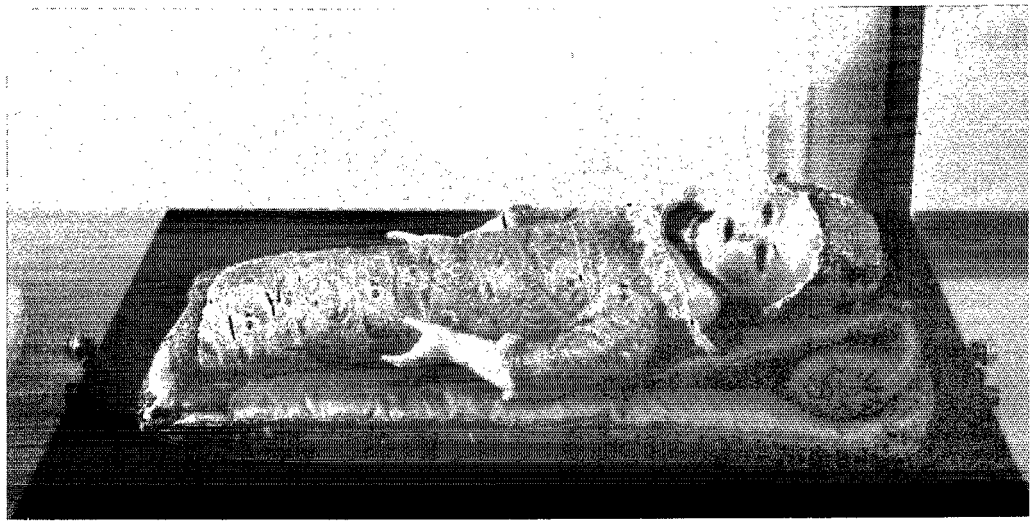
Preservar su carácter religioso y austero por medio formas sobrias y de materiales naturales y discretos.

Instalar entre el edificio y las colecciones elementos neutros tales como paneles adosados que permitan fijar en ellos las pinturas y sus marcos ornamentados, o los pedestales y los podios para los objetos tridimensionales

Adoptar sin recelos un mobiliario museográfico contemporáneo, sin caer en mezclas confusas, así como una iluminación eficaz, suficiente pero discreta, que pase en sí misma desapercibida en beneficio del efecto buscado sobre las propias obras.[1]

1. Extracto de un folleto distribuido por el Museo de Arte e Historia de Saint-Denis.

50
Niño Jesús de cera, ofrecido a la princesa Luisa en 1773 por su hermana Victoria. Esta pequeña y delicada figura conmueve a muchos visitantes.



En un monasterio antiguo un mobiliario de diseño ostentoso resultaría extemporáneo. Por este motivo, cuidamos que sus líneas fueran de la máxima sobriedad. Empleamos la madera natural y pedimos al arquitecto de interiores que se sirviera del color negro como de un *leitmotiv*. En primer lugar, porque es un color hermoso y, además, porque fue una de las cosas que más me sorprendieron cuando empecé a visitar los conventos de carmelitas buscando recuerdos del monasterio de Saint-Denis. El velo negro de las carmelitas pone una nota singularísima en su hábito pardo. Por esta razón el negro, espléndido y obsesionante, sirve de complemento en todas las instalaciones al color roble claro de los paneles y de las vitrinas. (Véase la figura 51.)

¿No ha causado cierta sorpresa el hecho de recurrir a arquitectos de interiores?

Por aquel entonces no se trataba de una práctica muy generalizada y, en realidad, cuando en 1976 iniciamos las obras de rehabilitación no contábamos con un arquitecto de interiores. Era un error. En una conversación con el alcalde, Dominique Ponnau[2] le dijo que debería solicitar los servicios de un arquitecto decorador, que nos sería de gran utilidad. Cuando empezamos a ocuparnos de la habilitación de las salas, me di cuenta inmediatamente de que se necesitaba la ayuda de un especialista. Incluso en el propio Museo del Louvre no hace tanto tiempo que se ha comenzado a contar con la colaboración de arquitectos de interiores. Y esta idea empieza a tener tal difusión que hace unos meses, cuando vino aquí el procurador general de la Gran Cartuja, un hombre joven y dinámico, me dijo que creía que su museo necesitaba que lo remozaran un poco. Quería saber cómo había actuado yo y me pidió la dirección de nuestro arquitecto. Ya ve usted que hasta los cartujos, cuyas tradiciones se remontan a San Bruno, se dan cuenta de que hay que recurrir a los profesionales para hacer atractivo un museo.

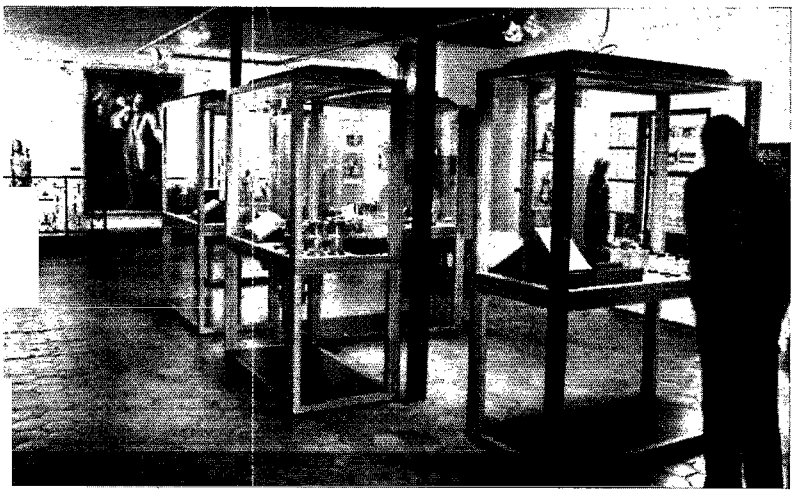
El jurado quedó muy impresionado por "la coherencia y la unidad" del museo. ¿De dónde procede esa unidad?

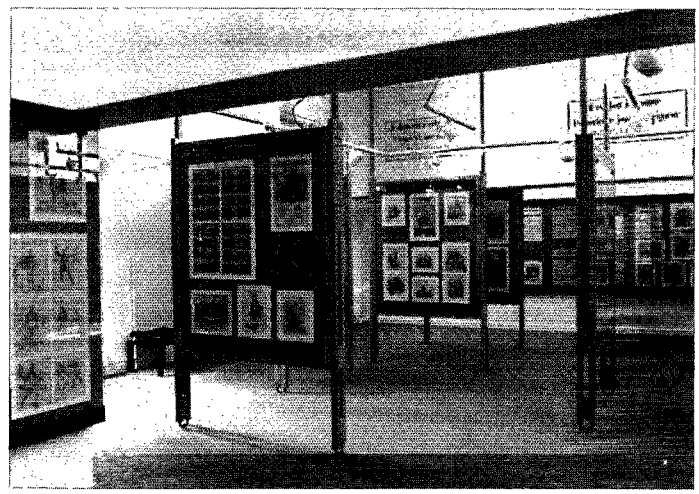
Es el resultado de la arquitectura del convento carmelita, omnipresente cualesquiera sean las colecciones que contenga, así como del papel unificador que en las colecciones mismas desempeñan las 173 sentencias[3] (el mayor número de sentencias religiosas existentes en un antiguo convento carmelita), de las que ya se han restaurado 84. Llevé a cabo una encuesta entre los 125 conventos de carmelitas que existen en Francia, Bélgica y Luxemburgo y descubrí que esa costumbre había casi desaparecido y que prácticamente ya no quedaban sentencias en ningún sitio, ya sea porque los edificios han sido destruidos y los conventos trasladados o porque se han limpiado y vuelto a pintar las paredes, etc. También se puede deber a una cierta evolución en el concepto de la disciplina carmelita que, aunque no se ha modificado en lo fundamental, ya se da el caso de que los propios carmelitas dicen con una sonrisa: "Las sentencias están en las paredes y durante las procesiones se nos pide que bajemos los ojos..."

Cuando tomamos posesión del edificio, sabíamos que existían unas 134 sentencias, muchas de las cuales habían sido borradas o recubiertas. En 1935 un sacerdote, el abate Lenfant, de visita en estos lugares ocupados entonces por la Santa Familia del Sagrado Corazón, tomó nota de ellas. Tras lijar la pared, en ciertos puntos descubrimos algunas de ellas bajo la pintura. Una mañana, las carmelitas de Montgeron me telefonearon para decirme que acababan de encontrar en sus archivos el informe del pintor de inscripciones que las había restaurado en 1868. La transcripción que de ellas hizo ese artesano nos ha permitido recuperarlas en su totalidad. La idea de rescatar y restablecer todas las sentencias, incluidas las que figuran en las salas de la Comuna de París, surgió en estrecha colaboración con Dominique Ponnau y, evidentemente, con las carmelitas. La municipalidad estuvo de acuerdo. Mire usted, una municipalidad comunista acepta que en el museo de su ciudad, el recorrido de los visitantes esté jalonado por sentencias religiosas en las paredes. La municipalidad comprendió que formaban parte del patrimonio y que había que tratarlas como tales. (Véase la figura 49.) Los miembros del comité del premio europeo quedaron impresionados por el "fértil" espíritu, como dicen las carmelitas, del museo. ¿No es acaso éste el tesoro heredado de su monasterio? Un museo no se crea sólo a base de obras maestras. Tanto mejor si se tienen, pero existen museos llenos de obras maestras y que carecen de alma. Lo que hemos intentado, y que para mí ha constituido una labor fascinante, ha sido dar vida a este museo, convertirlo en un

2. En aquella época, jefe de la Inspección General de Museos Clasificados y Controlados, y actualmente director de la Escuela del Louvre.

3. En los conventos de carmelitas, las sentencias son textos escriturarios del Antiguo y del Nuevo Testamento o ciertas frases de santos (por ejemplo, esta de San Agustín: "El que ama hace todo sin esfuerzo, o bien ama su esfuerzo") y, en este caso, de la propia Luisa de Francia (salvo que se trate de creaciones locales), como la que acoge a los visitantes a la entrada del Museo: "Toda la vida del justo es un día de fiesta, santo y solemne", o bien "El mundo es un destierro, la vida es un sueño, el cielo es nuestra patria."





51
Exposición en el locutorio del siglo XIX dedicada a los vestigios del antiguo Hôtel-Dieu de Saint-Denis. Nótese el uso de la madera natural y del "negro, espléndido y obsesionante", que "sirve de complemento en todas las instalaciones del museo al color roble claro de los paneles y de las vitrinas".

52
Exposición sobre la Comuna de París de 1871.

lugar abierto a las generosidades del espíritu y del corazón.

¿Los recuerdos de la Comuna forman parte del alma y de la memoria de Saint-Denis?

Sin duda alguna, ya que durante la Comuna, Saint-Denis estuvo ocupado por los prusianos que sitiaban París, y nuestra ciudad era un punto de comunicación entre los comuneros y el exterior. Al mismo tiempo que procurábamos rememorar la vida en Saint-Denis en aquella época convulsa, nuestro objetivo principal era presentar una selección del fondo histórico de los archivos generales sobre la Comuna, que consta de unas diez mil piezas y no cesa de enriquecerse, gracias, en buena medida, a que los precios son todavía muy asequibles. En el museo se evoca la Comuna de París porque contamos con esta colección excepcional y porque las tendencias políticas de la ciudad llevaron al museo a interesarse por ella desde hace varias décadas. Así pues, la historia de la Comuna de París ocupa toda una planta y está ahora mucho mejor presentada que cuando me ocupé de ella en 1971 con motivo de la exposición del centenario de la Comuna, ya que desde entonces se han realizado muchos progresos en las técnicas de exhibición. (Véase la figura 52.)

¿Qué piensan los habitantes de Saint-Denis de este museo que suscita tanta admiración?

Podría mostrarle nuestros libros de oro que, en términos generales, son elogiosos y positivos. Es muy raro el caso de un visitante que escriba "abajo la Comuna", o "¿para qué las sentencias religiosas?". En términos generales, el público comprende bien cuál ha sido nuestra actitud. La ven un poco como una manifestación —sin darle necesariamente el mismo nombre— de ese "ecumenismo amplio y profundo" del que se habla en la Orden del Carmen. En un mismo recinto hemos intentado, no ya conciliar los contrarios, sino mostrar que la historia es en definitiva dialética, que se va haciendo a base de diversos acontecimientos y que, al igual que existió el Carmelo, hubo también la Comuna y una ciudad obrera y revolucionaria que sucedió al Saint-Denis religioso y monárquico del Antiguo Régimen. Todo esto forma parte de la historia de Saint-Denis y eso fue lo primero que expliqué a la municipalidad. Esta es una de las más antiguas municipalidades socialistas y más tarde comunistas de Francia. En el siglo XIX, Saint-Denis era la primera zona industrial del país. Tras haber sido la ciudad donde los reyes recibían sepultura y la ciudad del convento de Luisa de Francia, en el siglo XIX se convirtió en una ciudad obrera. Por este motivo, en la próxima etapa de trabajo del museo se dedicarán varias salas a la industrialización de Saint-Denis y a sus esfuerzos por seguir siendo un centro industrial activo, pese a las muchas dificultades. En el ala del edificio que se está renovando se presentarán también las colecciones de litografías y xilografías de Daumier (casi cinco mil ejemplares donados por Louis Provost) y una importante colección de numismática revolucionaria y popular. Vamos a instalar también salas de arte contemporáneo con las obras impresionistas y modernas de la donación George y Jacqueline Besson, los diecisiete mil dibujos de la donación Jean Effel, los grabados de la donación Edmond y Jacques Frapier, obras de Steinlen, Luce, Picasso, Léger y muchos otros, así como el fondo Paul Eluard. Contamos con una colec-

ción considerable de manuscritos, ediciones originales, documentos y objetos que pertenecieron a este gran poeta nacido en Saint-Denis. También pensamos organizar exposiciones, empezando por una sobre Georges Michel, precursor del paisaje romántico, que será la primera que se realice en un museo. Estamos preparando una sala de exposiciones en el museo mismo, pues un museo que no organiza exposiciones carece de vitalidad. En el edificio de que disponíamos antes nos molestaba tener una sala de exposición en local aparte porque las personas que acudían a la exposición no siempre visitaban el museo. Esta situación será pronto remediada, y para ver nuestras exposiciones habrá que entrar por el museo.

Estos son nuestros proyectos. Cuentan ya con la aprobación de la municipalidad, que dedica el 6% de su presupuesto a la cultura, y de la Dirección de Museos de Francia. Jack Lang, ministro de Cultura, al hablar de nosotros en la conferencia de prensa sobre museos que pronunció el 14 de junio de 1983 dijo: "Cuán falsa es la idea del museo-polvo, del museo-cementerio. Prefiero hablar del museo-luz, del museo-creación. ¡Y qué museo-luz es el de Saint-Denis, que acaba de recibir el premio europeo de museos! ¡Luz física, desde luego, por el tratamiento de los espacios, pero también la luz de una inteligencia que hace vivir en un mismo tiempo y lugar a Luisa de Francia y a Louise Michel!" El 14 de noviembre pasado, tras haber recorrido nuestras salas y haberse informado sobre las obras en curso, Jack Lang expresó "la admiración que se siente al visitar este bellísimo museo —algunos de nosotros, imagino, por segunda, tercera, cuarta, quinta o décima vez— y el placer que será para otros descubrir un museo que figura entre los más ricos y a la vez mejor presentados de Europa. Creo poder afirmar sin rodeos, en nombre de cuantos nos encontramos aquí presentes, hasta qué punto es de desear que este museo-modelo, el Museo de Saint-Denis, cree escuela, y cuánto desearíamos que en otras ciudades de Francia se produjera esta conjunción de entusiasmos, de erudición, de ciencia y de sacrificios para presentar a nuestros contemporáneos tantos tesoros y tantas riquezas." No cabe duda de que cuando el ministro hace tan encendidos elogios, las autoridades locales, el conservador y cuantos participan en esta obra de gran envergadura no tienen motivo alguno de queja.

[*Traducido del francés*]

Los primeros siete años del premio Museo Europeo del Año.[1]

Una cruzada en favor del consumidor

Kenneth Hudson

Administrador del premio Museo Europeo del Año y miembro de su comité. Ha sido también, desde 1975, miembro del comité y jurado del premio Museo Británico del Año. Es autor de *Museums for the 1980s* (Museos para los años ochenta), publicado conjuntamente por la Unesco y Macmillan en 1977.

En 1971, un organismo de carácter benévolo que acababa de establecerse en el Reino Unido, el National Heritage, decidió organizar un concurso anual entre los museos de reciente creación. El momento era propicio para tal empresa. En pocos años se había registrado un aumento notable de nuevos museos, algunos creados por las autoridades municipales y de distritos, pero muchos más por fundaciones privadas. Los mejores de ellos iban modificando la concepción de lo que un museo podía y debía ser y procuraban convertirlo en un lugar estimulante, vivo, muy diferente de la tradicional colección de vitrinas que el visitante había conocido desde los días de su infancia. Desde sus comienzos, el National Heritage —que se titulaba igualmente The Museums' Action Movement (Movimiento de Acción de los Museos)— dio a conocer esas iniciativas y eligió el concurso como principal instrumento de su campaña, por ser un método de probada eficacia. Cada año se han presentado alrededor de treinta museos aspirantes al premio, y es singular que su número variara muy poco con el transcurso del tiempo. Los miembros del jurado, encabezados por el presidente de la Royal Academy, Sir Hugh Casson, pasaban días interesantes y habitualmente placenteros visitando esos museos, reuniéndose y deliberando. Finalmente, en junio se llevaba a cabo un espléndido almuerzo en el Vintners Hall de Londres, al que concurría lo más granado del mundo cultural y político británico. Se pronunciaban discursos, se anunciaba el resultado, y el invitado de honor, que con frecuencia era el Ministro de las Artes, entregaba el premio.

La ocasión daba lugar a una publicidad que era bienvenida (pocos sucesos, salvo un asesinato o un amorío real, atraen más a los periodistas británicos que un concurso). Se premiaba el espíritu de empresa y la capacidad de innovación por lo que el museo elegido veía duplicarse el número de sus visitantes a lo largo del año siguiente. No se distraía un solo centavo de los fondos públicos: los costos administrativos eran sufragados por el National Heritage gracias a las suscripciones de sus miembros; de los demás gastos, especialmente del dinero del premio y del importe del almuerzo, se

1. Véase una reseña anterior sobre el premio Museo Europeo del Año, hecha por Kenneth Hudson, en *Museum*, vol. XXXIII, n.° 1 (1981). En números anteriores han aparecido artículos sobre varios ganadores del premio, a saber: el Ironbridge George Museum Trust, del Reino Unido; la Fundación Joan Miró, de Barcelona; el Musée de la Camargue, de Arles (Francia); el Museo de la Ciudad de Rüsselsheim, de la República Federal de Alemania y el Museo de Arte Popular, de Nauplia (Grecia). [N. del R.]

hacía cargo la tradicional y prestigiosa revista mensual *The Illustrated London News*, para la cual el premio era, y es, un útil instrumento de relaciones públicas.

En 1976, la Fundación Europea de la Cultura sugirió al National Heritage (o quizás fuera al revés; la memoria de ambas organizaciones en este punto es vaga) la posibilidad de organizar un proyecto similar para la zona no socialista de la Europa continental. La fundación destinó una pequeña suma de dinero para investigar el tema, y yo fui asignado para emprender una vertiginosa gira por las capitales de Europa Occidental a fin de entrar en contacto con quienes pudieran estar en condiciones de decirnos si la idea tenía utilidad y algún sentido. Hablé con representantes del ICOM, tanto en la sede central parisina como a nivel nacional, con autoridades de asociaciones de museos, con directores de museos y con todo aquel que pudiera dar consejos útiles.

Como conclusión de la gira y de los debates que la misma originó, se adoptó la decisión de seguir adelante con la idea de conceder un premio al mejor museo europeo cada año y de obtener de algún modo los fondos necesarios para realizarla. Antes de relatar cómo pudo lograrse, sería necesario mencionar, sin embargo, las dos objeciones con que tropecé a menudo en el curso de mi gira indagatoria. La primera se me planteaba en forma interrogativa: "¿Por qué hacer esto?"; la segunda era una afirmación: "La situación del continente es muy diferente de la del Reino Unido". Sólo cuando uno se enfrenta con objeciones de esta índole descubre en qué consiste su propia filosofía. Los británicos son gente pragmática, que tienden a actuar por instinto y a buscar las razones después, una manera de proceder que otros pueblos suelen encontrar perturbadora e irritante. En el caso del premio Museo Británico del Año, el instinto precedió, sin duda, a la conceptualización. Como antiguo miembro del jurado, puedo afirmar que el comité ha elegido acertadamente al museo ganador cada año, pero que hasta mucho después no comprendió las razones de su elección.

Convertir el proyecto en realidad

Una cosa es crear un premio y otra muy distinta encontrar la financiación y las personas que lo conviertan en realidad. Evidentemente, hacía falta un promotor, y sólo una gran entidad industrial o comercial con vinculaciones internacionales podía serlo. El promotor buscado apareció en el momento preciso: fue la empresa IBM. La IBM nos financió durante cuatro años, nos brindó una invalorable asesoría y un apoyo sostenido a través de sus filiales en Bruselas, París, Stuttgart y Londres; nos ayudó de múltiples maneras a iniciarnos en una actividad que no tenía precedentes conocidos. Es probable que a lo largo de este proceso la IBM, que no puede ser considerada precisamente como un principiante en lo que a promover empresas se refiere, extrayera por su parte no pocas lecciones útiles. Cuando esta empresa se retiró, la Fundación Arthur Andersen & Co., nuestro patrocinador actual, tomó el relevo. Hemos sido realmente afortunados al obtener su apoyo, que no sólo es financiero, sino que nos ha permitido también mejorar la calidad de nuestras publicaciones, aumentar nuestra eficiencia y desarrollar la red de contactos internacionales que es tan importante para nosotros.

Pero, como la gente nos pregunta muchas veces, ¿por qué limitarse al apoyo de un patrocinador privado? ¿Por qué no realizar un esfuerzo serio para conseguir fondos públicos, ya sea de los gobiernos, de la Unesco, de la Comunidad Europea o del Consejo de Europa? Estas preguntas suscitan respuestas de índole política, táctica, filosófica y práctica que se mezclan en igual proporción. Creemos que el trabajo que llevamos a cabo sólo es posible si logramos operar en una atmósfera exenta de presiones políticas. Nuestra credibilidad sólo puede basarse en la objetividad de nuestras decisiones y en la total inexistencia de presiones emanantes de intereses creados de cualquier naturaleza. Esto fue algo particularmente necesario en los años de consolidación del premio, cuando procurábamos alcanzar un estilo, una reputación, una identidad. Tal vez más adelante consideremos la posibilidad de aceptar alguna forma de apoyo oficial.

Aun así, sería desagradecido y descortés de nuestra parte desconocer la enorme deuda contraída con el Consejo de Europa, que nos ha ayudado de manera indescriptible desde los primeros tiempos. Existimos y funcionamos "bajo los auspicios del Consejo de Europa", y la frase merece una explicación.

El Consejo de Europa no nos asigna fondos; la palabra "auspicios" no es aquí un eufemismo para decir "patrocinio" o "patronazgo". Lo que nos ha brindado es algo igualmente valioso para nosotros: respetabilidad. Actuar bajo "los auspicios del Consejo de Europa" es exhibir una imagen de solidez y de reconocimiento internacional. Hemos hecho todo lo posible para no desmerecer esa imagen.

Ha habido a veces, y es comprensible, un cierto malentendido con el premio del Consejo de Europa propiamente dicho, que ha formado parte del plan desde el comienzo. A diferencia del galardón principal, este premio puede ajudicarse a un museo que no sea nuevo. El museo puede tener medio siglo de existencia y aun más. Pero nuevo o antiguo, para merecer el reconocimiento del Consejo de Europa debe, de algún modo, haber ayudado a profundizar la conciencia del público sobre lo que el consejo denomina "la idea europea", es decir, el concepto de la cultura europea entendida como un conjunto de actitudes y de logros mutuamente enriquecedores que concede muy poca o ninguna atención a las fronteras políticas. Cada año, nuestro comité se esfuerza por descubrir un museo que reúna esas condiciones y, cuando lo ha localizado, lo recomienda al Consejo de Europa.

Cabe ahora decir algo sobre la organización del premio. Existe un comité de nueve miembros; seis son oriundos de Suecia, los Países Bajos, Bélgica, Francia, la República Federal de Alemania e Italia, y tres son del Reino Unido, incluido el presidente. Todos tienen otras obligaciones y trabajos y se ocupan del comité sin recibir remuneración alguna, simplemente porque consideran que esa labor es interesante y valiosa. Cuando se encuentre la persona adecuada, tarea extremadamente difícil, se agregará al grupo actual un miembro procedente de España o Portugal.

Sin embargo, los números y las proporciones constituyen el aspecto menos sobresaliente del comité. Importan mucho más su energía, su productividad, el carácter agradable, amistoso y no burocrático de sus reuniones y métodos de trabajo. No tiene ni tiempo ni dinero para complacerse en el ejercicio de la burocracia, prácticar métodos elitistas o elaborar fraseologías oscuras; tampoco le interesa incurrir en apariencias nacionalistas. El buen humor que reina en el comité, sus enfoques prácticos y su rapidez de decisión se deben en buena medida a su presidente, Richard Hoggart, que aprendió en qué consiste la cooperación internacional en una escuela regurosa: fue subdirector general de la Unesco.



53
AFRICANIUM, Emmen, Países Bajos. Buenas calificaciones para la "totalidad" de este museo, ganador del premio Exposiciones Especiales de 1981.

Una concepción de trabajo

Durante sus siete años de existencia, el comité ha ido desarrollando gradualmente una concepción de trabajo o, si se prefiere, una conciencia de lo que quiere lograr y del peso considerable que su responsabilidad implica. En los comienzos era habitual que surgiera la pregunta (y uno mismo se la formulaba) de cómo es posible comparar dos museos entre sí. Cada museo es único en su género y tratar de equiparar ballenas y mojarras, museos de tecnología, museos artísticos y museos etnológicos, aplicando el mismo patrón es —se decía— clara señal de disparate. Hoy estamos en condiciones de afirmar (no era el caso hace siete años) que este argumento es erróneo.

En primer término cabe explicar que examinamos los museos fundamental, aunque no exclusivamente, desde el punto de vista del público. Provenimos del National Heritage del Reino Unido, y el National Heritage es, en esencia y sin equívocos, una organización de consumidores. Nuestra labor primordial no consiste en servir los intereses o sostener las posiciones de quienes se ganan la vida trabajando en los museos. No somos una asociación profesional, aunque nuestro comité incluye entre sus miembros tres directores de museo que gozan de considerable reputación internacional. Para nosotros es sumamente ventajoso que participen en el comité algunos profesionales de la museología y nos sentimos particularmente afortunados de contar con estos tres, a quienes mueve un interés genuino por el museo como medio de comunicación. Todos ellos concuerdan en que la popularización exige un nivel muy alto de conocimiento para ser eficaz. Ninguna de ellos tiene la menor concepción elitista sobre los museos.

Los museos deben estar dispuestos a aceptar una justa cuota de crítica de sus usuarios organizados, a quienes no hay que confundir con los "amigos de los museos", cuya función es muy distinta y mucho menos incisiva. Las artes del espectáculo han aprendido a convivir con los críticos profesionales y, al hacerlo así, se han beneficiado. No hay razón que impida a los museos hacer lo propio. En general, pareciera que cuanto más grande es el museo, mayor es el aire de conspiración que lo caracteriza. Se da preferencia a las actividades profesionales de compra, conservación, almacenamiento y clasificación de las piezas (virtudes de avaro) por sobre la presentación y la interpretación, que son aquellas de las que el público obtiene un beneficio directo. En un buen museo, ambos tipos de actividades, útiles y necesarias por igual, alcanzan un satisfactorio estado de equilibrio. El término "buen museo", en la situación actual, suele ser aplicable a un museo de proporciones modestas. En un gran museo, se acostumbra a dar una importancia suprema a las actividades entre bambalinas, es decir, aquellas en las que el público no participa en absoluto. Para esta clase de museo no hay dinero ni personal que alcancen, y constantemente se ejercen presiones sobre los gobiernos de todo el mundo para que destinen cuotas cada vez mayores de los caudales públicos a satisfacer sus exigencias. Esa presión se justifica a veces; muchas, desgraciadamente, no. Pero lo mismo podría decirse de cualquier otra exigencia de tipo profesional. Cuanto más dinero público se recibe, y de manera más ostensible, mayor es la importancia que se gana con respecto a otros aspirantes y mayor la atención de la prensa. Los museos no son, por cierto, excepcionalmente virtuosos como para resistir a tales tentaciones. ¿Por qué habrían de serlo? Su personal está constituido por seres humanos, no por santos.

Llamar la atención sobre estos temas no es un ejercicio de cinismo sino el producto de una visión ajustada a la realidad. Los profesionales de museo no son mejores ni peores que los miembros de cualquier otra especialidad o disciplina, sólo que en ellos (como ocurre, digamos, con los médicos) puede a veces surgir una confusión entre el interés particular y el interés general. Una pequeña ayuda externa puede a menudo permitir que se despeje esa maraña. Sería útil retornar en este punto al concepto de museo entendido como una totalidad, que caracteriza al premio Museo Europeo del Año. Nos preocupa lo que un museo hace, no únicamente lo que es.

El museo como "totalidad"

Tratamos de analizar un museo como una globalidad, como una entidad actuante y no como un mero edificio que se limita a albergar colecciones. Para ello formulamos a todos los que nos reciben, (generalmente el director) una serie de preguntas muy precisas sobre el presu-

puesto, el personal, los fines y los problemas de la institución. Nosotros investigamos por nuestra cuenta cuál es la presencia externa del museo, la publicidad que hace, sus relaciones públicas, su labor educativa y sus vínculos con la comunidad local. Observamos cuidadosamente el local de ventas del museo, las publicaciones que ofrece, el lugar de refrigerio, el guardarropas, los lavabos, las disposiciones adoptadas para comodidad de los minusválidos, la posibilidad que tiene el visitante de sentarse y dar reposo a sus piernas, el espacio destinado al estacionamiento de vehículos, las horas de apertura. Nos interesan, desde luego, las colecciones del museo y las medidas adoptadas para hacerlas atractivas e inteligibles, pero nos interesa en igual medida lo que podría llamarse la atmósfera del museo, la actitud del personal hacia el público y entre sí. El espíritu servicial y amistoso no es, por desgracia, una característica de todos los museos.

Hemos aprendido a dedicar un particular interés a la personalidad del director o del conservador, persuadidos de que esa persona ejerce una gran influencia en el estilo y tono del museo. Un museo cuyo director posee imaginación y vivacidad, rara vez es deslucido o estereotipado; si quien ocupa el cargo es una persona amable y afectuosa, es poco probable que el museo no tenga un clima acogedor. Sería absurdo pretender que todos los directores que guían con éxito un museo estén moldeados de idéntica manera, pero hemos observado que ciertas características personales tienden a encaminar la dirección de un museo por lo que consideramos una senda equivocada. Nunca tropezamos con lo que en nuestra opinión es un buen museo cuyo director fuera un déspota.

De este modo alcanzamos a trazar un perfil de cada museo, una descripción razonablemente completa de sus cualidades, es decir, del museo entendido como una totalidad. Y es esta "totalidad" lo que debe brindar a sus visitantes.

Un gran museo nacional puede tener, y a menudo tiene, una "totalidad" muy pobre; lo contrario suele ocurrir con un museo pequeño, hecho que no siempre comprenden cabalmente los encargados de los grandes museos. La verdadera calidad de un museo se ve oscurecida demasiado frecuentemente por el número de sus visitantes. El hecho de que enormes cantidades de personas visiten anualmente el Louvre, el Hermitage o el British Museum, no aporta prueba alguna



sobre sus respectivos méritos, sino que indica, sencillamente, que visitar ese museo es una obligación tradicional impuesta a los turistas. Un breve pasaje por el Louvre para reverenciar principalmente —quizás únicamente— el retrato de Mona Lisa, es como un rito religioso que todo visitante de París se siente compelido a practicar al menos una vez en su vida; y el Louvre, en consecuencia, puede descansar confortablemente en sus laureles, seguro de que haga lo que haga, salvo que cierre o sea presa de un incendio, inevitable, indefectiblemente, seguirá atrayendo hordas de visitantes cada año. Sin embargo, como ocurre con la mayoría de los grandes museos estatales de Europa, el Comité del Premio Museo Europeo del Año no necesariamente ha de considerar que el Louvre es, como totalidad, satisfactorio o siquiera aceptable. Tales museos existen, ante todo, como gigantescos depósitos científicos que se asemejan a la caja de caudales de un avaro. En comparación con un gran número de nuevos y pequeños museos de provincia, esos grandes museos brindan al público un servicio pobre y la productividad de su personal, en términos a la vez relativos y absolutos, es baja.

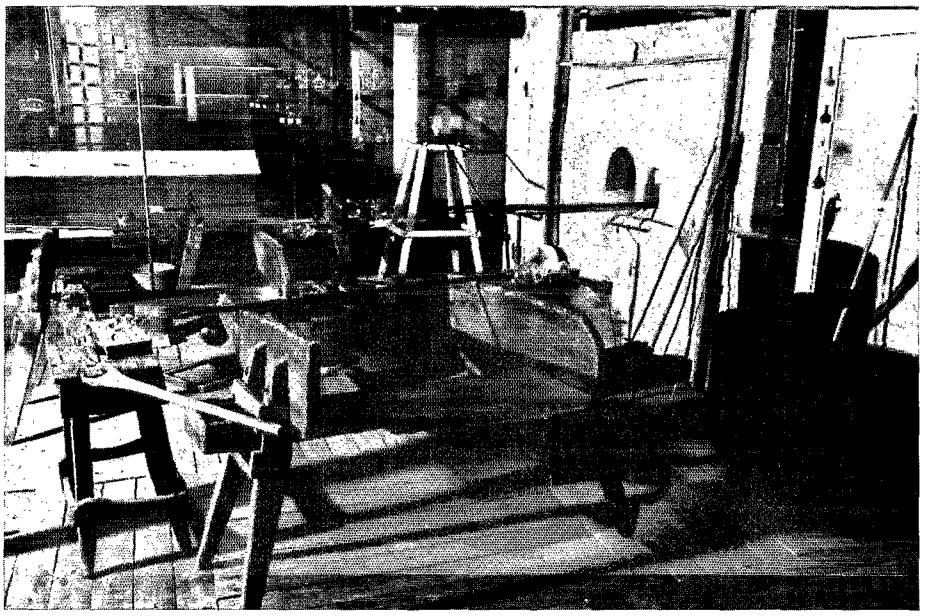
En varias ocasiones se presentaron como candidatos al premio Museo Europeo del Año algunos grandes museos estatales. Como el premio principal se concede a los museos nuevos, esas candidaturas se basaban en la renovación total de algún departamento o en una ampliación del museo, pero no en el museo en su totalidad. Sólo uno de esos museos ha obtenido hasta ahora el premio y, en consecuencia, se considera que el comité tiene prejuicios con respecto a los grandes museos. Esto, desde luego, es falso. No tenemos prejuicios contra los grandes museos en cuanto tales. La razón principal de su relativa falta de éxito en nuestro concurso anual se debe a que nosotros, muy consciente y deliberadamente, analizamos los museos desde el punto de vista de sus visitantes y ocurre que, en general, los servicios que los grandes museos ofrecen al público son inferiores a los que brindan los museos más modestos: su concepto del museo como una totalidad no es tan bueno.

El hecho de que cuenten con colecciones enormes y maravillosas no modifica un ápice la situación. Un banco puede disponer de grandes cantidades de dinero, pero eso brinda escasa ayuda o consuelo a los clientes cuya solvencia es reducida. Con raras, muy raras, excepciones, los grandes museos de cualquier país están más interesados en la adquisición y conservación de piezas que en otra actividad. Estas son las dos virtudes supremas y tradicionales para la mayoría de los especialistas en esta profesión. La forma en que se utilizan las colecciones, ya sea en beneficio del público o de los estudiantes e investigadores, es de importancia secundaria. Lo importante es poseerlas, protegerlas contra el robo, el daño y el deterioro y, como corolario de todo ello, un "buen" museo es el que tiene las colecciones más ricas y mejor seleccionadas y que las cuida con la mayor asiduidad y puntual solicitud.

El Comité del Premio Museo Europeo del Año, como sucede con un número creciente de profesionales en la materia, no está de acuerdo con esta concepción. Sin negar que la conservación es una función imprescindible del museo, con-

54
MUSÉE DE VITRAIL [Museo del Vitral], Romont (Suiza). "Especialmente elogiado" en 1982 por la calidad de sus presentaciones y por la función que cumple en el resurgimiento de las técnicas del vidrio de color.

55
FINNISH GLASS MUSEUM [Museo Finés del Vidrio], Rüchimäki (Finlandia). Este museo, instalado en una anticuada fábrica de vidrio, también impresionó al jurado del premio en 1982.



sidera que puede fácilmente convertirse —y, de hecho, se convierte— tanto en una obsesión como en un medio de desatender otras obligaciones de idéntica importancia. Al adoptar el concepto del museo como una totalidad, el comité ha procurado que se interprete con más amplitud la noción relativa a la utilidad que un museo presta a la comunidad y que se sirvan mejor los intereses del público.

Desde el comienzo, la política del comité ha consistido en elogiar y difundir lo bueno, en lugar de castigar y criticar lo malo. En un folleto complementario que se publica anualmente con ocasión de la realización de un seminario y de la entrega del premio, los jurados explican por qué han considerado que tal o cual museo posee un mérito particular. Lo que hasta el momento ha sido mucho más difícil para los jurados es explicar a los museos cuáles son los aspectos de su política y de su organización que, en opinión del comité, están mal encaminados. Por una parte, sería injusto dejar que un candidato permanezca sumido en la duda y en la ignorancia sobre el tema; por otra, sin embargo, no hay que dar por sentado que las críticas se aceptarán con el mismo espíritu con que son formuladas. Es arriesgado permitir que un museo extraiga sus propias conclusiones, ya que nada garantiza la corrección de esas inferencias, pero consignar por escrito las opiniones del comité podría fácilmente provocar hostilidades y resentimientos inmoderados y, en definitiva, convertirse en algo contraproducente. Quizás la única actitud que a largo plazo podría resultar constructiva y fructífera es que los miembros del comité, colectiva e individualmente, de manera pública y privada, expliquen y discutan los criterios que sostienen. Cada visita que realizan a un museo adquiere, en ese sentido, el carácter de una embajada, y si no se aprovecha la ocasión para conversar libremente con los miembros del personal, el encuentro se convierte, en gran medida, en una pérdida de tiempo. En materia de museos (como en materia de restaurantes y de hoteles) se escucha a menudo el argumento de que el visitante oficial, el inspector, debería actuar exactamente como un visitante normal, llegar e irse en el mayor anonimato y limitarse a informar sobre la situación tal como la encuentra. Si la comida es mala, debería decirlo sin tapujos, sin inquietarse por cuestiones como los problemas del personal o las fallas de los proveedores.

Entendemos este punto de vista, pero, en lo que a museos se refiere, no lo compartimos. Pensamos que es nuestro deber observar cada museo en su contexto y la experiencia nos ha enseñado que no se trata de subordinarse al lema *tout comprendre c'est tout pardonner*,[2] sino de aplicar del mejor modo posible la capacidad de distinguir los puntos sólidos y débiles del lugar que se visita y evalúa. De todos modos, parece absurdo e inhumano (y, sin duda, descortés) emprender un largo y costoso viaje para examinar un museo y no concertar un encuentro con quien lo dirige. Eso es también negarse a sí mismo, en la mayoría de los casos, una buena dosis de solaz, y nunca nos hemos jactado de nuestro ascetismo.

La libertad y sus responsabilidades

Puesto que no depende de ningún fondo público, el comité del premio se permite emitir opiniones nada convencionales ni ortodoxas sin temor a las consecuencias. Desde luego, esa libertad no siempre es apreciada en los más altos círculos museológicos. Pero la libertad, en cualquier campo, implica inevitablemente grandes responsabilidades, situación de la que el comité tiene también plena conciencia. Precisamente porque el comité se encuentra fuera de los circuitos oficiales, sus miembros reciben confidencias de importancia y aun extraordinarias. Al viajar constantemente de un país a otro, se empieza a desempeñar la doble función de acopiador y difusor de informaciones. La pertenencia al comité del premio tiene algo de ejercicio diplomático y de prudencia pastoral. No se debe abusar de las confidencias, hay que interpretar y situar los escándalos o supuestos escándalos en su debido contexto nacional; es preciso tamizar y distinguir entre lo significativo que merece difusión y lo que es el mero producto emocional de ciertas frustraciones.

No hay duda de que existe un gran sentimiento de frustración en lo que podría denominarse la comunidad museológica europea. Lo hemos palpado en innumerables conversaciones mantenidas en el norte de Noruega o en Chipre, en Finlandia o en la costa atlántica de Irlanda y Portugal. Este sentimiento reviste diversas formas. Así, para mencionar sólo algunas, existe un resentimiento por lo que se considera un inmerecido prestigio y por el conservadorismo de ciertos grandes museos muy tradicionales; por la indiferencia oficial y política; por el centralismo financiero; por la valoración

2. "Comprenderlo todo es perdonarlo todo" [N. del R.]

excesiva de los museos de arte y de los historiadores del arte; por el favoritismo y elitismo que caracterizan la contratación del personal o por la oposición sindical al empleo de voluntarios. Y, desde luego, siempre existe, abriéndose camino a través de todas estas actitudes, el menosprecio de los jóvenes por los mayores. Estamos procurando que algunas de estas frustraciones, de estas cóleras, se encaminen hasta desaparecer, quizás por vías creativas, mediante nuestros seminarios —*Los museos y la economía mixta* (Milán, 1983); *Repensar los museos de arte* (París, 1984)— y los informes que publicamos, el primero de los cuales se acaba de editar con el título *Seis controversias sobre los museos*. Esperamos, además, organizar conferencias regionales conjuntamente con nuestro organismo de reciente creación, la Asociación de Amigos del Premio Museo Europeo del Año.

Es evidente, sin embargo, que la labor de un puñado de personas, por entusiastas que sean, tiene límites. El tiempo y la energía son, para nosotros, más importantes que el dinero. El dinero, de una manera o de otra, siempre se puede conseguir; el tiempo es otro asunto. Para otorgar el premio correspondiente al año 1983 tuvimos que visitar sesenta y cinco museos, muchos situados en lugares realmente alejados. Además de los viajes, hay que despachar una buena cantidad de correspondencia y de trabajo administrativo, realizar una abundante labor de redacción de folletos e informes y proceder a diversas clases de periodismo. Dos personas que trabajan media jornada, en una pequeña oficina privada de Bath, Inglaterra, consiguen de algún modo llevar a cabo esta ingente tarea.

No conocemos la moraleja de la fábula. Puede ser que el premio esté destina a cruzar todavía por algunos años el firmamento museológico, iluminando zonas oscuras al recorrer su órbita, antes de desaparecer en una combustión final. O tal vez se encuentre alguna forma mixta de financiamiento y de contratación de personal, en parte pública y en parte privada, que permita que su condición y sus funciones adquieran permanencia. Los miembros del comité se contentan con que el tiempo que han invertido en viajar, visitar, informar y debatir, tenga una sola recompensa: la conciencia generalizada de que así como la política es demasiado importante para confiarla sólo a los políticos, o la guerra sólo a los generales, los museos no pueden quedar únicamente en manos de los especialistas. El premio Museo Europeo del Año nació para predicar una cruzada en favor del consumo masivo de los museos, aunque esa cruzada resulte inconveniente y perturbadora para algunos.

Hasta ahora hemos centrado nuestra atención en los nuevos museos, persuadidos de que en ellos es más probable encontrar una actitud experimental e innovadora. Es muy posible, sin embargo, que en algún momento debamos cambiar esta política. El número de nuevos museos aumenta cada año, pero esa tendencia puede interrumpirse. En el ínterin, pensamos introducir un par de novedades apenas estemos en condiciones de hacerlo.

Hasta el presente año, hemos concedido un premio a la mejor exposición especial, generosamente subvencionado por el Banco de Irlanda. Esto nos ha permitido difundir el hecho, a menudo desapercibido, de que muchos museos tradicionales efectúan su mejor trabajo cuando preparan exposiciones especiales, las que en algunos casos constituyen la única razón válida para visitarlos. Pero la experiencia nos ha enseñado que la administración de este premio es extremadamente costosa y exige mucho tiempo de modo que, en el momento adecuado, lo reemplazaremos por un premio a la "iniciativa excepcional", abierto a museos nuevos y viejos y también a cualquier otro tipo de iniciativa: una exposición especial, un restaurante, un método de contratación de personal, una forma de emplear el trabajo de los voluntarios, un ejemplo acertado de recaudación de fondos, una campaña excepcionalmente imaginativa. Pensamos que las posibilidades de este premio serían muy grandes.

También nos complacería ampliar considerablemente el número de socios y de actividades de nuestra recién fundada Asociación de Amigos, a medida que encontremos las personas dispuestas a realizar este trabajo en los diferentes ámbitos nacionales. En nuestra opinión, es importante que cada país cuente con una organización similar al National Heritage, para que ayude a los museos a atraer más público y a competir mejor con otras actividades de esparcimiento. Creemos que los museos de Europa necesitan con urgencia amigos capaces de ejercer la crítica, no sólo de adular o de procurar fondos; amigos con la aptitud y motivación necesarias para transformar los museos locales en instituciones mucho más cercanas a la vida de la comunidad, rescatándolos de los cotos cerrados y de las concepciones exclusivistas. Creemos que la nueva situación económica reinante impulsa a todos los países en esa dirección; algunos se mueven con mucha más rapidez que otros y, en particular, nos ha llamado la atención lo que sucede en las naciones más pequeñas de Europa, como Irlanda y Portugal, donde la escasez de fondos es permanente y, a la vez, elemento impulsor de algunos interesantísimos museos. Sería exagerado decir que los más ricos son los menos emprendedores, pero esta fórmula no es tan tonta como a primera vista pudiera parecer.

[*Traducido del inglés.*]

Veinte años después

La inauguración de un nuevo museo despierta generalmente un gran entusiasmo. La prensa cubre el acontecimiento, y aparecen artículos elogiosos en las revistas especializadas. Luego empieza la rutina cotidiana. Sin necesidad de esperar veinte años, resulta evidente que el museo no responde a las esperanzas. A medida que el tiempo pasa, las errores de concepción que pueden afectar al personal, a los visitantes, a los investigadores y a los colecciones aparecen con toda claridad. ¿Debemos ignorarlos? Sin que ello suponga criticar, un análisis de las dificultades surgidas puede contribuir a evitar errores similares en el futuro.

El año próximo, un número especial de *Museum* titulado "Algunos años después de la inauguración", o "Veinte años después", se dedicará a los problemas no previstos en su momento, como por ejemplo: mantenimiento y decadencia del edificio, ampliación de las colecciones y abarrotamiento de los depósitos, azares de la seguridad, incomodidad de los visitantes, más todas las sugerencias que nuestros lectores quieran hacernos llegar.

Publicaciones de la Unesco: agentes de venta

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

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

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

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

ANTILLAS FRANCESAS: Librairie "Au Boul'Mich", 66 avenue des Caraïbes, 67200 FORT-DE-FRANCE (Martinica); Librairie Carnot, 59 rue Barbès, 97100 POINTE-À-PITRE (Guadalupe).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CANADÁ: Renouf Publishing Company Ltd., 2182, St. Catherine Street West, MONTREAL Que, H3H 1M7.

COLOMBIA: Instituto Colombiano de Cultura, Carrera 3A n.° 18/24, BOGOTÁ. El Ancora Editores, Carrera 6.ª n.° 54-58 (101), Apartado 035832, BOGOTÁ.

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

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

COSTA RICA: Librería Trejos, S.A., apartado 1313, SAN JOSÉ. Librería Cultural "García Monge", Ministerio de la Cultura, Costado Sur del Teatro Nacional, apartado 10.227, SAN JOSÉ.

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

CHECOSLOVAQUIA: SNTL, Spalena 51, PRAHA 1 *(Exposición permanente):* Zahranicni literatura, 11, Soukenicka, PRAHA 1. *Únicamente para Eslovaquia:* Alfa Verlag, Publishers, Hurbanovo, nam. 6, 893 31, BRATISLAVA.

CHILE: Bibliocentro, Ltda, casilla 13731. Constitución n.° 7, SANTIAGO (21).

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

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

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

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

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

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

ESPAÑA: 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;* Mundi-Prensa Libros, S.A., Castelló, 37, apartado 1223, MADRID-1; Librería Castells, Ronda Universidad 13, BARCELONA 7.

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Unipub, 205 East 42nd St NEW YORK, NY 10017. *Para ordenar pedidos*; Unipub, Box 433 Murray Hill Station, NEW YORK, NY 10157.

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

FILIPINAS: The Modern Book Co., 922 Rizal Avenue, P.O. Box 632, MANILA 2800.

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

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

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

GRECIA: Grandes librerías de Atenas (Eleftheroudakis, Kauffman, etc.); John Mihalopoulos & Son S.A., International Booksellers, 75 Hermou Street, P.O.B. 73, THESSALONIKI.

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

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

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

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

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

HUNGRÍA: Akadémiai Könyvesbolt, Váci u. 22, BUDAPEST V; A.K.V. Könyvtárosok Boltja, Népköztársaság utja 16, BUDAPEST VI.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LESOTHO: Mazenod Book Centre, P.O. MAZENOD

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

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

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

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

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

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

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

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

MALTA: Sapienzas, 26 Republic Street, VALLETTA.

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

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

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

MÉXICO: SABSA, Servicios a Bibliotecas, S.A., Insurgentes Sur n.° 1032-401, MÉXICO 12, D.F.; Librería "El Correo de la Unesco", Actipán 66, Colonia del Valle, MÉXICO 12, D.F.

MÓNACO: British Library, 30, boulevard des Moulins, MONTE CARLO.

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

NEPAL: Sajha Prakashan, Polchowk, KATHMANDU.

NICARAGUA: Librería Cultural Nicaragüense, calle 15 Septiembre y avenida Bolívar, apartado 807, MANAGUA.

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

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

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

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

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

PAÍSES BAJOS: *Libros solamente:* Keesing Boeken B.V., Joan Muyskenweg 22, Postbus 1118, 1000 BC AMSTERDAM. *Publicaciones periódicas solamente:* D & N — FAXON B.V. Postbus 197, 1000 AD AMSTERDAM.

PAKISTÁN: Mirza Book Agency, 65 Shahrah Quaid-i-Azam, P.O. Box 729, LAHORE 3.

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

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

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

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

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

PUERTO RICO: Librería "Alma Mater", Cabrera 867, Río Piedras, PUERTO RICO 00925.

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

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

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

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

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

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

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

RUMANIA: ILEXIM, Export-Import, 3 Calea "13 Decembrie", P.O. Box 1-136/1-137, BUCAREST.

SENEGAL: Librairie des 4 vents, 91 rue Blanchot, B.P. 1820, DAKAR; Librairie Claitafrique, B.P. 2005, DAKAR.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

URSS: Mežhdunarodnaja niga, MOSKVA G-200.

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

VENEZUELA: Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edif. Galipán, apartado 60337, CARACAS. DILAE C.A. (Distribuidora Latinoamericana de Ediciones C.A.), Calle San Antonio entre Av. Lincoln y Av. Casanova, Edificio Hotel Royal, Local 2, apartado 50.304, Sabana Gran de, CARACAS.

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

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

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

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