Museum Internacional

No 184 (Vol XLVI, n° 4, 1994)

Museos y archivos del cine



OBJETOS ROBADOS

Parte frontal de un antiguo reloj de 1639, de cobre dorado detalladamente grabado, que presenta dos querubines en el centro del disco y figuras que personifican a los elementos en las cuatro esquinas de la cara. Fue robado de un museo en Copenhague (Dinamarca) en septiembre de 1993 (Interpol en Copenhague 13-292-93-bph).

Foto: cortesía del Secretariado General del OIPC-Interpol, Lyon (Francia)

N.º 4, 1994

SUMARIO

Editorial 3

Documento especial: Museos y archivos del cine

4 Llamamiento de Federico Mayor, Director general de la UNESCO

5 Cien años de cine *Yves Laberge*

8 Guardianes del tesoro: el archivo cinematográfico de Aotearoa (Nueva Zelandia) *Jonathan Dennis*

11 La «casa del sueño colectivo» *Dominique Païni*

14 La importancia de la conservación: la Cinemateca Nacional de la República Popular Democrática de Corea *Pak Sun Tai*

16 Gosfilmofond: la cinemateca de la Federación de Rusia *Vladimir Y. Dmitriev*

21 El Museo de la Imagen Animada de Londres *Leslie Hardcastle*

26 El cine en el Museo de Arte Moderno de Nueva York: el primer museo cinematográfico de los Estados Unidos *Mary Lea Bandy*

32 Crear una cultura del cine: el Archivo Cinematográfico Nacional de la India *Suresh Chabria*

37 La Federación Internacional de Archivos del Film: las «Naciones Unidas de las imágenes animadas» *Robert Daudelin*

ISSN 0250-4979, *Museum Internacional* (París, UNESCO), n.º 184 (vol. 46, n.º 4, 1994) © UNESCO 1994

Financiación 39 Un modelo de filantropía privada: el Museo Fernbank de Ciencias Naturales *Lee Kimche McGrath*

Perfil 44 Un museo verdadero para objetos falsos: el Museo del Falso *Laura Colby*

Política para minusválidos 48 Una primicia mundial: guías sordos en los museos franceses *Béatrice Derycke*

Formación 51 La formación de los restauradores en Rusia *Galina Klokova*

Punto de vista 54 Reflexiones sobre la museología en España: una carta abierta *Aurora León*

Secciones 59 Museo-Museos

63 Noticias de la profesión

Editorial

El 22 de marzo de 1895, Louis y Auguste Lumière presentaban al público de París una invención a la que llamaron «cinematógrafo». Considerada por los hermanos Lumière como una «curiosidad científica sin posibilidades económicas», la nueva técnica se iba a convertir en el arte que definiría al nuevo siglo. Abarcando, como lo hace, todas las otras artes —pintura, teatro, música, literatura, fotografía— el cine es, en palabras del historiador del arte Erwin Panofsky, el equivalente moderno de la catedral medieval: todos los miembros del equipo cinematográfico, desde el productor hasta el director, pasando por el técnico y el actor, trabajan juntos, como el arquitecto, los vidrieros y los albañiles de las catedrales, con un único propósito en una obra común.

Los resultados de sus trabajos nos han encantado a todos. Las películas constituyen una fuente permanente de admiración y revelación, un estimulante del que nunca nos recuperamos. Sin embargo, esta expresión esencial del siglo XX se encuentra gravemente amenazada. Como señala el Director general de la UNESCO al lanzar su llamamiento en favor de la salvaguardia del patrimonio cinematográfico internacional el 2 de noviembre de 1993 (véase la p. 4): «Hoy en día se han perdido para siempre más de tres cuartas partes de las películas anteriores a los años cincuenta, realizadas sobre un soporte a base de nitrato de celulosa, autodegradable y muy inflamable. Las realizadas a partir de 1950, sobre un soporte a base de triacetato de celulosa, si no se conservan adecuadamente, están amenazadas en un 60% de los casos por el "síndrome del vinagre", un proceso de degradación que decolora la imagen. Películas artísticas, películas de ficción, películas documentales, largometrajes y cortometrajes, películas de divulgación científica, noticiarios, películas didácticas y educativas, películas de dibujos animados... todas esas riquezas conservadas por el cine están en peligro de desaparición. *Hay que salvar el cine.*»

Por esta razón, en vísperas del centenario del nacimiento del cine, *Museum Internacional* rinde homenaje a los museos y archivos del cine dedicados a preservar y restaurar para las próximas generaciones el tesoro constituido por películas perecederas. En todo el mundo —desde el Brasil hasta Egipto, desde Angola hasta el Viet Nam— estas instituciones se han convertido en los custodios de «la memoria del siglo XX». Ellas merecen nuestro apoyo y nuestra gratitud.

Unas palabras finales para agradecer a Ives Laberge, de la Universidad de Laval en Quebec (Canadá), cuyo entusiasmo e ilimitados conocimientos cinematográficos hicieron posible este número.

M. L.

Llamamiento en favor de la salvaguardia del patrimonio cinematográfico internacional, memoria del siglo XX

Según su Constitución, la UNESCO se encarga de velar por la conservación y la protección del patrimonio universal de libros, obras de arte y monumentos de interés histórico o científico y se dedica a promover las actividades necesarias a tal efecto. La conservación y restauración del patrimonio cinematográfico internacional plantean problemas especiales que ni la iniciativa privada ni las acciones espontáneas son capaces de resolver. Se ha estimado pues necesario buscar soluciones basadas en la colaboración.

Por este motivo, en nombre de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, y del Comité Honorario para la Celebración del Centenario del Cine:

Invito solemnemente a los gobiernos de los Estados miembros de la UNESCO a adoptar las medidas jurídicas, administrativas y financieras oportunas para crear o reforzar las estructuras esenciales de salvaguardia del patrimonio cinematográfico internacional, como archivos fílmicos, cinematecas, museos de cine y laboratorios de restauración. Para obtener los resultados apetecidos, estas actividades deberán realizarse en consulta con la Federación Internacional de Archivos del Film (FIAF), organización internacional especializada que agrupa a más de 100 archivos de 63 Estados miembros de la UNESCO.

Invito a los estudiosos especializados en el cine y a los aficionados a aunar esfuerzos con todas aquellas personas cuya misión es velar, en cada país, por la salvaguardia del cine nacional a fin de poder preparar filmografías exhaustivas.

Invito a los productores, actores, directores, técnicos y operadores del cine a unirse, como ya está ocurriendo en algunos países, con el fin de crear fundaciones o asociaciones nacionales con los objetivos siguientes: alertar a la opinión pública de la urgencia de conservar el patrimonio cinematográfico nacional e internacional; recaudar fondos privados o públicos para contribuir a financiar la restauración del patrimonio cinematográfico nacional; fomentar proyectos de creación de un depósito legal en los países donde todavía no haya archivos de conservación del patrimonio cinematográfico; y cerciorarse de que los métodos de conservación utilizados a nivel nacional se ajustan a las normas establecidas por la FIAF.

Invito a las industrias de la fotografía y del cine, el vídeo y la televisión, a los productores y distribuidores de películas y a todas las industrias interesadas por el cine en general, a participar generosamente en las actividades nacionales e internacionales emprendidas por las diferentes asociaciones y organismos competentes para salvaguardar el patrimonio cinematográfico, contribuyendo a la creación de un fondo internacional destinado a costear los trabajos de restauración y conservación del cine. Dicho fondo se creará dentro de la FIAF y la UNESCO.

Invito a los productores y demás personas poseedoras de los derechos de películas de cine y de televisión a sumarse a la acción de salvaguardia participando económicamente en ella o llevando a cabo programas de restauración apropiados; también les pido que hagan todo lo posible por facilitar la distribución de películas restauradas en los circuitos comerciales y no comerciales concertando acuerdos con los distribuidores y los organismos de difusión cinematográfica.

Invito a los festivales de cine del mundo entero a incluir en su programación una sección de «películas salvadas» y a organizar proyecciones para el gran público en colaboración con el Consejo Internacional del Cine, la Televisión y la Comunicación Audiovisual (CICT).

Invito a las escuelas de cine, televisión y comunicación audiovisual a adoptar medidas apropiadas, de acuerdo con el Centro Internacional de Enlace de las Escuelas de Cine y Televisión, a fin de sensibilizar a los futuros profesionales del cine con respecto a los problemas de la conservación y salvaguardia de las obras cinematográficas.

Invito a los países industrializados a cooperar con los países en desarrollo a fin de que éstos puedan culminar con éxito sus trabajos de investigación sobre las filmografías nacionales y formar especialistas en métodos de conservación, gracias a la transferencia de los conocimientos y las tecnologías necesarias.

Por último, invito a los miembros interesados de la comunidad internacional: críticos, especialistas, aficionados, etc. a contribuir por todos los medios apropiados al proceso de salvaguardia del cine, en colaboración con los organismos nacionales, regionales e internacionales de la Federación Internacional de Archivos del Film (FIAF).

Federico Mayor
Director general de la UNESCO

Museum Internacional (París, UNESCO), n.° 184 (vol. 46, n.° 4, 1994) © UNESCO 1994

Cien años de cine

Yves Laberge

Yves Laberge nació y vive en Quebec. Miembro titular de la Asociación Internacional de Sociólogos de Lengua Francesa (AISLF), también forma parte del consejo de administración de la Asociación de Estudios Canadienses (AEC) y del consejo de administración de la Asociación Canadiense-Francesa para el Avance de las Ciencias (ACFAS). Ha enseñado historia del cine en la Universidad de Laval (Quebec) y colaborado con diversas instituciones en diferentes actividades relacionadas con el cine, entre las cuales se cuenta el Musée de la Civilisation de Quebec y la Oficina de la UNESCO en Quebec.

En 1995, el cine habrá cumplido su primer siglo y las innumerables celebraciones que le serán consagradas —todos estaremos de acuerdo— las tiene bien merecidas. Pocas son las personas que osarían admitir abiertamente que no aprecian el cine.

El cine tiene 100 años, en efecto, lo que es considerable si se tiene en cuenta la impresionante evolución que ha conocido desde los primeros filmes del cine mudo hasta los últimos inventos tecnológicos; pero al mismo tiempo es relativamente poco, si se compara con otras formas artísticas tales como la escultura o la música. Pero, pensándolo bien, ¿qué edad tienen las películas que podemos ver la mayor parte del tiempo? Las salas comerciales de cine, la televisión, el vendedor o el que alquila vídeos ofrecen mayoritariamente novedades y se someten a las modas efímeras creadas por la publicidad y la producción, exitosas porque todo el mundo habla de ellas y que son rentables a corto plazo. Por consiguiente, las películas que podemos ver son relativamente recientes, muy recientes incluso y, además, muchas obras valiosas no logran atravesar las fronteras o las épocas porque no se las difunde adecuadamente o porque no han envejecido bien.

Hoy en día, aun con la mejor voluntad del mundo, los cinéfilos que frecuentan las salas comerciales sólo tienen acceso a la punta de este extraordinario iceberg que es la historia del cine. Ver la película de éxito del momento es insuficiente para abrazar el universo del cine, verdadera ventana abierta a las culturas del mundo. Más de un centenar de países producen obras cinematográficas cada año, pero ¿de cuántos países podemos ver realmente sus películas? ¿Cómo tener acceso a las innumerables producciones de todos estos países? Asimismo, ¿dónde se pueden ver todavía en pantalla cinematográfica dibujos animados, películas de vanguardia, documentales o los clásicos de antaño? Ciertamente, todavía existen salas especializadas en lo que se denomina «películas de arte y ensayo» o «ciclos de cine» en las grandes ciudades y se permiten, a menudo con mucha pasión y coraje, presentar obras que han marcado época y no siempre por los beneficios que generaron o podrían generar hoy día. Aun así, sólo algunas grandes ciudades se pueden vanagloriar de dicho privilegio.

Por amor al cine

En todo el mundo existe un gran número de museos especializados en el cine y cinematecas, cerca de un centenar. Pero su distribución geográfica varía enormemente, ya que la mitad se encuentra en Europa, pero hay pocos en África y en Oceanía. Por tanto, en este año del centenario conviene rendir homenaje a estas instituciones que, de alguna manera, protegen la memoria de un sueño que se llama cine. Evidentemente, los artículos de este número de *Museum Internacional* no pretenden presentar el conjunto de estas instituciones tan diferentes, tanto por la naturaleza de sus colecciones como por sus prioridades. Tampoco hemos pretendido determinar cuáles son las más importantes o especialmente prestigiosas, lo que de todas maneras habría sido tan fútil como imposible de hacer de manera seria y equitativa.

Tres son las prioridades que han guiado nuestras investigaciones y elecciones temáticas. En primer lugar, hemos querido asignar tanta importancia, si no más, a los museos del cine propiamente dicho como a las cinematecas, porque las películas han dado lugar a entornos apropiados, a un universo de objetos particulares y a prácticas que han llegado a ser corrientes. Para distinguirlos de manera simple, observemos que las primeras ins-

tituciones ponen de relieve los artefactos que tienen una relación más o menos directa con el cine como práctica cultural y social y conservan, por ejemplo, decorados y vestidos de películas, carteles y fotografías, libros y revistas, recuerdos y archivos, cámaras y otros aparatos de proyección. Por el contrario, la misión de las cinematecas consiste principalmente en conservar copias y negativos, así como difundir películas de todo tipo, evitando, en la medida de lo posible, emitir juicio alguno sobre el valor relativo de las obras que les son confiadas. Por consiguiente, habrá que pensarlo dos veces antes de eliminar un filme bajo el simple pretexto de que representa un valor menor en un momento dado. Finalmente, las cinematecas deben acoger a los investigadores que desean consultar sus archivos.

También hemos intentado presentar, en la medida de lo posible, una variedad de contextos geográficos y sociales con el propósito de ofrecer enfoques y problemáticas diferentes. Esta voluntad ecléctica nos privará, inevitablemente, de retratos de muchos de los grandes museos europeos del cine que, sin embargo, tienen gran reputación mundial. Pero esperamos que nuestros lectores e incluso los especialistas descubrirán en instituciones menos visibles otras facetas que atraerán su curiosidad.

Finalmente, también hemos considerado útil presentar algunas instituciones jóvenes, pues si bien se tiene la impresión de que la historia del cine parece muy corta, la historia misma de los museos del cine en el mundo lo es aún más. El ejemplo neozelandés lo prueba: su primera cinemateca nacional data de 1981, lo que podría plantear al comienzo algunos límites, pero que permite, no obstante, sacar provecho de las experiencias de otras instituciones del mismo género y, sobre todo, preconizar una especialización única, cubriendo de manera privilegiada Oceanía. De manera semejante, el caso del nuevo Museo de la Imagen Animada de Londres muestra que una gran metrópoli puede acoger varias instituciones complementarias consagradas a la historia del cine.

La tardía aparición de las primeras instituciones

La concepción de los primeros museos del cine no data quizás de ayer, pero las películas han esperado largo tiempo antes de poder prever su ingreso en los museos, pues éstos requerían condiciones adecuadas para adaptarse a sus exigencias caprichosas, su extrema fragilidad y su rápido envejecimiento. Ha sido necesario que un día se pensase en la idea de preocuparse de la preservación de las películas, como de todos los objetos relacionados con ellas. Se sabe, por ejemplo, que Edison y los hermanos Lumière conservaban sus negativos desde el comienzo, pero lo hacían más por proteger sus derechos de autor. Sin embargo, alrededor de 1929, la llegada del cine sonoro o hablado trastoca la historia del cine, pues en el lapso de algunos años prácticamente nadie se interesa en las películas mudas ni se preocupa de su destrucción, mucho más aún si se tiene en cuenta que la película de nitrato de la época era peligrosamente inflamable. De hecho, la aparición de las primeras instituciones consagradas a la preservación del cine se remonta a los años 30, con la creación de las cinematecas nacionales en Estocolmo en 1933, después en Berlín en 1934 y posteriormente en Londres, Nueva York, Roma, París y Bruselas. Entonces, en 1938 se crea una organización mundial que existe todavía, la Federación Internacional de Archivos del Film (FIAF), que reúne a la mayor parte de cinematecas y museos de

cine del mundo, para favorecer la cooperación y el intercambio.

Muchas cinematecas poseen impresionantes colecciones de más de 10.000 títulos y algunas de ellas, como la Gosfilmofond de Moscú, cuentan con más de 50.000 películas, es decir, ¡mucho más de lo que una persona podría ver en toda una vida! Es comprensible que esta riqueza sorprendente produzca vértigo, sobre todo si se la compara con la producción corriente, frecuentemente orientada a la diversión, a veces banal y raras veces genial. A pesar de la impresionante herencia legada por los grandes cineastas desaparecidos, no es humanamente posible crear en algunos años tantos jalones como en un siglo de cine. Pero, por otra parte, si se olvidan fácilmente las obras del pasado, se corre el riesgo de perder lo esencial, un poco como si las bibliotecas se desentendieran un día de los grandes clásicos de la literatura para sólo ofrecer a sus lectores novelas para entretenerse en el tren.

La película sigue siendo eterna y efímera, a veces inolvidable en nuestras memorias y, sin embargo, tan frágil como fabulosa. Incluso obras de los años 60 se han perdido para siempre. Además, si uno se pregunta por el porvenir del cine, al que se predecía sólo una existencia breve a fines del último siglo, uno puede preguntarse igualmente si se han explotado todas las posibilidades que nos ofrece. Además de constituir una forma diferenciada de expresión cultural y un fenómeno social importante, el cine puede también servir de medio privilegiado de educación. Por tanto, sería necesario reafirmar la necesidad de una verdadera educación cinematográfica, es decir, una iniciación al cine en sí mismo y no solamente una formación por medio del cine, como simple soporte auxiliar, a fin de hacer descubrir sus orígenes, su evolución, sus formas estéticas, su papel social y aprehender así toda la importancia de las especificidades que constituyen la fuerza de las diferentes cinematografías de cada cultura y de cada país. Cada pueblo tiene su propia forma de contarse y de percibir el mundo en sus obras fílmicas, y esta diversidad constituye, justamente, una de las riquezas del cine. Pero la comercialización desorbitada a la que asistimos, ¿no amenaza precisamente con uniformizar una de las formas más originales de expresión colectiva?

El papel pedagógico de los museos

Si este problema se acentúa, la misión de los museos del cine queda aún por cumplirse. Evidentemente, no podemos menos que regocijarnos de ver que su número aumenta, incluso hoy en día. Sin embargo, un buen número de ellos debe hacer frente a dificultades inherentes a los artefactos particulares que debe preservar, además de las otras preocupaciones propias de todos los museos. Así, ¿cómo se debería almacenar los decorados de un film? ¿Cómo conservar los miles de bobinas de películas de nitrato que corren el riesgo de explotar al menor choque, cuando se sabe que no existe otra copia? ¿Cómo hacer descubrir las obras de antaño a un nuevo público habituado a los estándares de la producción corriente?

Las respuestas se encuentran todos los días en el trabajo incansable y monumental de las cinematecas y los museos consagrados a la preservación de esta gigantesca memoria universal que representa el cine. Somos conscientes del carácter parcial e inevitablemente incompleto de la presente museografía. Hemos querido, por medio de algunos retratos representativos, rendir homenaje al conjunto de estas instituciones museísticas por su trabajo indispensable y también a su verdadera razón de ser, el cine, que celebra su primer centenario. ■

Guardianes del tesoro: el archivo cinematográfico de Aotearoa (Nueva Zelandia)

Jonathan Dennis

Con tan sólo trece años de existencia, el Archivo Cinematográfico de Nueva Zelandia ha ganado reputación internacional por la forma innovadora en que satisface las necesidades de un país bicultural. Jonathan Dennis fue el fundador y primer director del Archivo y es editor de varias publicaciones, entre ellas Film in Aotearoa-New Zealand. *En 1993, se le otorgó en el Festival de Cine de Pordenone el octavo premio Jean Mitry en reconocimiento por su trabajo de salvaguardia del patrimonio del cine mudo y el desarrollo de nuevos métodos para archivar películas.*

En 1901, el Limelight Department del Salvation Army de Melbourne, Australia, filmó la visita real a Nueva Zelandia del Duque y la Duquesa de Cornualles y York en nombre del gobierno neozelandés. El Salvation Army había comprendido rápidamente el potencial de este nuevo medio de información y sugirió al primer ministro de Nueva Zelandia que «los negativos (de la película de la visita real) se guardaran en los archivos de la historia del Estado, para que en cualquier momento aquellas escenas pudieran volverse a ver con la actualidad de la vida y el movimiento». Sin embargo, por entonces no existía ningún archivo donde guardar la película y sólo en 1981 se creó finalmente el Archivo Cinematográfico de Nueva Zelandia.

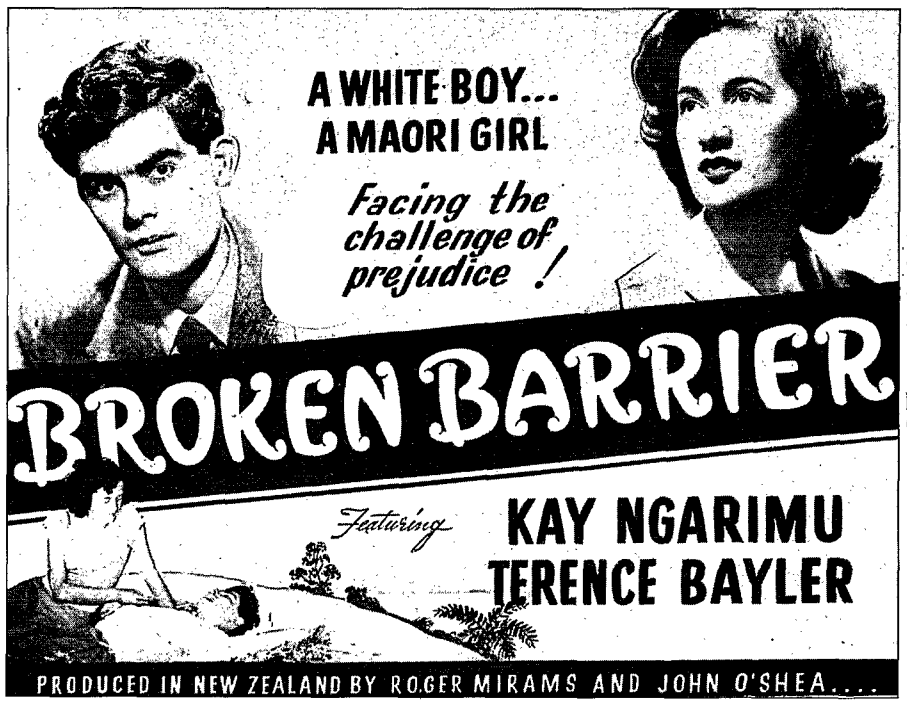
Su creación fue ciertamente tardía: 83 años después de haberse rodado la primera película en Nueva Zelandia. Si bien el archivo fue creado tomando como modelo los fines y objetivos de archivos más antiguos de Europa, América del Norte y Australia, mi intención era crear en Nueva Zelandia un archivo cinematográfico que fuera característico del Pacífico Sur.

Crear un archivo cinematográfico treinta o cuarenta años más tarde que otros países desarrollados tenía ciertas ventajas. Podía empezar mi labor con una idea bastante clara de lo que no quería que este archivo fuera: había en el mundo muchos modelos que habrían resultado inadecuados para nuestra particular situación. A medida que se aproximaba el final del siglo XX (y el centenario del cine), gran número de archivos cinematográficos se parecían más a las bibliotecas y museos del siglo XIX que a un muestrario de las más importantes formas de expresión cultural y comunicación contemporáneas.

A favor del Archivo Cinematográfico de Nueva Zelandia estaba su tamaño («Mantente pequeño», fue el consejo inicial que me dio un amigo perteneciente a uno de los más venerables y poderosos archivos europeos), su flexibilidad y su independencia. Desde el principio nos esforzamos por alcanzar el doble objetivo de la preservación y la accesibilidad. Las directrices y las normas establecidas por la Federación Internacional de Archivos del Film eran relativamente claras. En ellas se especificaba claramente lo que un archivo cinematográfico debe hacer en cuanto a la preservación, la catalogación y la documentación. En cambio, el acceso a los archivos no estaba tan claramente definido. Existe una idea bastante difundida (y no injustificada) de que los archivos son algo más pasivo que activo, más distante y exclusivista que accesible y acogedor. Si bien no se impide el acceso a los archivos a una persona que no es especialista, no siempre se lo facilita. Tradicionalmente, sólo se permitía el acceso a los archivos cinematográficos a los investigadores serios o mediante una programación de especialistas de salas de cine o cinematecas nacionales.

Nuestro problema consistía en que no existía un cine de archivo, ni se disponía de copias del repertorio de las llamadas «películas clásicas» para mostrarlas al público. En Nueva Zelandia, la filmación de películas era en gran medida de carácter local, personal e irregular, consistente sobre todo en obras de no-ficción como documentales, noticiarios y películas patrocinadas. Sólo a finales de los años 70 se pudo hablar en el país de la posibilidad de contar con una «industria» cinematográfica que produjera regularmente películas de ficción. El país está formado por dos grandes islas y otras muchas más pequeñas situadas en el Pacífico suroccidental, con una extensión total equivalente a la de Ecuador o Italia. Formando el extremo meridional del triángulo de Polinesia, Nueva Zelandia

Museum Internacional (París, UNESCO), n.° 184 (vol. 46, n.° 4, 1994) © UNESCO 1994



© The New Zealand Film Archive, Stills Collection

Cartel del film Broken Barrier *de 1952.*

tiene una población de 3,3 millones de habitantes, el 13% de la cual es maorí, los *tangata whenua* o «primeros pobladores de esta tierra».

La institución que contribuí a crear se basaba todavía esencialmente en sistemas de conceptos y valores europeos y monoculturales. Pero estaba claro que esto tenía que cambiar completamente para que un archivo cinematográfico de Nueva Zelandia pudiera sobrevivir.

Fue para nosotros de gran ayuda en este proceso la gran curiosidad por las películas que este nuevo archivo descubría o revelaba; la gente, tanto maoríes como pakehas (de origen europeo), deseaba verlas. Muchas de las imágenes que habían sobrevivido parecían conservar una elocuencia especial y aun reflejaban el modo tan personal en que las películas eran acogidas por aquellos para quienes se habían hecho.

Las «películas caseras» vuelven a casa

Lo que comenzó casi por accidente en 1983 llegó a ser conocido como los *Travelling Picture Shows* del Archivo Cinematográfico. Éstos tuvieron su origen en varios proyectos de preservación y con el tiempo se convirtieron en un sistema para restituir y compartir las películas de las colecciones del archivo con la gente en los planos nacional, regional y tribal. El archivo fue invitado a llevar a una pequeña ciudad de provincia copias de películas rodadas en esa zona hacia 1912. La respuesta fué inmediata: la gente acudía para verlas con un entusiasmo casi tan grande como cuando la película se realizó. El *Taranaki Herald* informó en 1912 en los siguientes términos: «Era evidente que el elemento local del programa atraería a gran número de espectadores... A medida que las escenas pasaban ante la vista del público, los padres reconocían con alegría a sus propios "Jimmys" y "Nellies"... y daban rienda suelta a sus sentimientos con exclamaciones de satisfacción.»

A medida que los proyectos de preservación se desarrollaban, podía pensarse en nuevas invitaciones. El público expresó el fuerte deseo de ver una copia que se había descubierto de una película de producción británica basada en una leyenda popular maorí, *El romance de Hine-Moa* (Gustav Pauli, 1928), rodada en los exteriores de la ciudad turística de Rotorua, en el norte de la isla. Rotorua, con sus géiseres y fuentes de arcilla caliente, combinados con una gran comunidad local maorí, era el centro adecuado para las primeras películas neozelandesas en las que se utilizaba a los maoríes como extras exóticos para realzar los paisajes. Aún subsisten algunas de estas primeras películas.

Cuando llegué a Rotorua, algunos ancianos maoríes me pidieron ver las películas que había llevado conmigo antes de proyectarlas al público. Todos los ancianos se reunieron, abarrotando una pequeña sala de cine, para ver las películas que había traído. Al final de la proyección les hubiera gustado verlas todas otra vez. Esa noche llevé algunas de las películas a casa de alguien que aparecía en una de ellas para compartir el placer con su familia. Volvió a ocurrir lo mismo: todos querían ver las películas nuevamente.

El día de la presentación al público, en la sala de baile de un hotel para turistas de la zona, varios cientos de personas se quedaron sin poder ver las películas por falta de sitio. La respuesta del público fue sorprendente; la excitación era enorme. Parecía como si las películas «caseras» de toda una región hubieran vuelto a casa. La proyección emocionó profunda y personalmente a maoríes y pakehas por igual.

Las películas iban moldeando y cambiando las ideas y los métodos del archivo. Llegar a ser un archivo cinematográfico «nacional» comenzaba a significar ser responsable de ofrecer servicios equilibrados y equitativos más allá de los límites de la ciudad donde la institución se hallaba situada.

Con el tiempo, los cambios se hicieron cada vez más evidentes. Como contrapartida, nos permitían ver las películas de una manera nueva, más profunda y provocativamente, de una manera más entretenida y rica de lo que jamás



© The New Zealand Film Archive, Stills Collection

Foto tomada por James McDonald durante su expedición para filmar en el río Whanganui en 1921. El filme, ahora denominado He Pito Whakaatui te Nohoate Maori te Awa o Whanganui/Escenas de la vida maorí en el río Whanganui, *incluye una escena similar que muestra la fabricación de trampas para anguilas.*

hubiéramos imaginado. Los filmes, como dice el director de cine maorí Merata Mita, «estaban siendo devueltos a la gente»; «tal y como me gusta expresarlo en tanto que cineasta, se ha restituido a la gente la imagen que se le arrebató».

El Archivo Cinematográfico hizo un gran esfuerzo para garantizar que las películas que trataban de la gente nativa y de su modo de vida fueran accesibles a estas personas. Las competencias y calificaciones que tenía en materia de archivo no me habían preparado necesariamente para tratar con imágenes vivas. En primer lugar, este tipo de películas necesitaba que se aprendiera a ver las imágenes no como meros documentos, sino como objetos vivientes con su propia *wairua* (energía espiritual) y su *mana* (autoridad, prestigio y poder).

El archivo se esforzó por tomar en serio los conceptos encarnados en este nombre maorí: *Nga Kaitiaki o nga Taonga Whitiahua* (los guardianes de las imágenes de luz atesoradas). Sin embargo, tras varios años cada vez más turbulentos, se vio claramente que, para que el archivo cumpliera realmente los objetivos para los que había sido creado, tendría que ser completamente reestructurado. Para ello era preciso buscar el modo en que su funcionamiento fuera compatible con sus aspiraciones biculturales, sin poner en entredicho las normas u obligaciones aceptables del archivismo.

El primer paso hacia un cambio genuino fue la elaboración de unos estatutos para el funcionamiento del archivo en 1988. Los estatutos introdujeron en la política y la práctica del archivo importantes principios relativos a la asociación, la participación y la protección tanto de los maoríes como de los pakehas. Se espera que de este modo se produzca un real cambio estructural que permita al archivo desempeñar plenamente su papel de *kaitiaki* o guardián de los tesoros encomendados a su custodia. ■

La «casa del sueño colectivo»

Dominique Païni

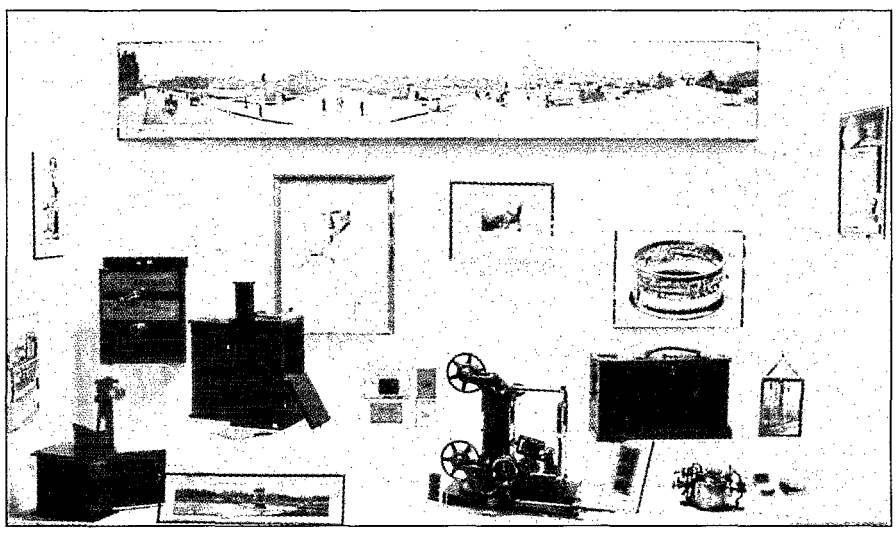
El primer museo del cine francés va a crearse en París en el Palais de Tokyo, donde se encontraba el Centro Nacional de Fotografía. Dominique Païni, director de la Cinemateca Francesa, nos dice aquí por qué se trata de una decisión oportuna.

El cine es un arte que tiene mucho que ver con el sueño. Hasta puede decirse que el cine fue soñado antes de ser inventado. Diderot lo «soñaba» al contemplar los lienzos de Fragonard en sus visitas al Salón de 1765 (carta a Grimm sobre el cuadro *Le Grand Prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé* [El Gran Sacerdote Coreso se sacrifica para salvar a Callirhoe]). ¿Cabe imaginar un museo para ese sueño? Hoy por hoy, todavía no existe en Francia un museo del cine capaz de reunir, conservar, mostrar y enseñar el sueño y la historia del arte principal del siglo XX.

¿Cuál es la situación actual, tras aquella primera tentativa de Langlois en el Palais de Chaillot? La Cinemateca Francesa y las otras cinematecas tienen ya unos sesenta años de historia de vida agitada, marcada por los secretos celosamente guardados de las colecciones, los debates teóricos encarnizados y las personalidades de los pioneros, violentamente opuestas. La primera etapa se inició a fines de los años 20, con el paso del cine mudo al sonoro. Lo que estaba en juego era la memoria misma de una parte considerable de la historia del filme, amenazada de desaparecer totalmente a causa de la evolución industrial y comercial. Iris Barry, en el Reino Unido primero y luego en los Estados Unidos, y Henri Langlois, en Francia, entre otros, se movilizaron para salvaguardar a los clásicos del cine mudo.

La segunda etapa se inició después de la Segunda Guerra Mundial. La cuestión no era ya únicamente la salvaguardia, sino la reivindicación del carácter artístico del cine. Al presentar los primeros grandes ciclos monográficos, Langlois creó las condiciones de una «política de los autores», de una nueva crítica y preparó el camino a los directores de la nueva ola, fundada en el conocimiento y la superación del clasicismo que él mismo había contribuido a revelar.

La tercera etapa es la actual. El cine no es ya la única distracción al alcance de las masas ni su principal fuente de imágenes, imágenes cuya misma materialidad (la película debe competir con el vídeo, el videodisco y las imágenes sintéticas) y función (otros medios de comunicación se encargan, a su modo, de «dar noticias del mundo») están en entredicho. Al mismo tiempo, la televisión, al financiar el cine,



© Cinémathèque française, París

Una exposición en la Sala de los Hermanos Lumière muestra varias piezas de equipo cinematográfico.

© Cinémathèque française, París



Decorado de la película
El gabinete del Dr. Caligari,
dirigida por Robert Wiene
en 1920.

modifica su estética. Entonces, ¿qué es lo que se conserva en las cinematecas? ¿Una de las últimas formas de la historia del arte o las huellas todavía frescas de los orígenes de la comunicación?

El cine se dota hoy día de un reconocimiento patrimonial: política de conservación y de depósito legal. También es objeto de estudios estéticos, filosóficos e históricos que lo integran progresivamente en la historia del arte. Al mismo tiempo, la transmisión de la cultura de los cinéfilos y sus ritos han experimentado profundas transformaciones. Ya no existen esos itinerarios urbanos jalonados por las estaciones de las salas de cine. En primer lugar, porque hay cada vez menos salas de cine y las que quedan se encuentran en algunos barrios que concentran las actividades de diversión. El descubrimiento de las películas no corresponde ya a un trayecto romántico y laberíntico. Aquellas criptas semejantes a las de los «primeros cristianos», como las cinematecas de Ulm y de Chaillot en París, han perdido su valor simbólico primigenio para los jóvenes aficionados al cine, a pesar de que la Cinemateca ha recuperado desde hace algunos años su vocación educativa.

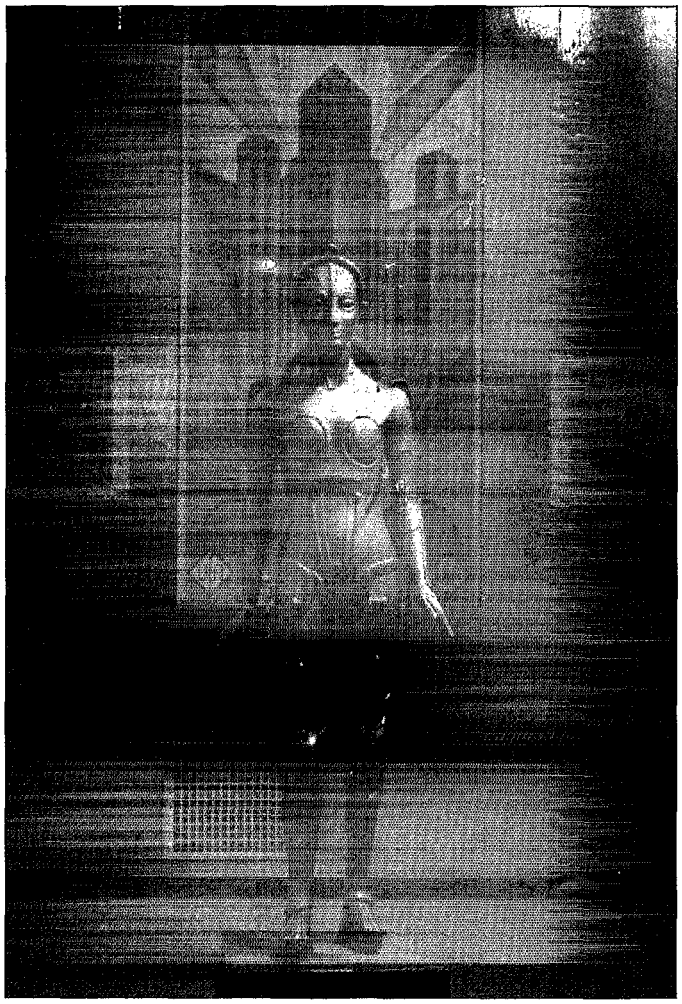
Pero hay algo aún más profundo: lo que ha cambiado es la naturaleza misma del amor al cine. Éste ya no es una contracultura enfrentada con la universidad y el museo, símbolos de la cultura oficial. Hoy en día, el cine se estudia en el programa de las escuelas y la palabra «cinemateca» ha sido recuperada por empresarios ávidos de reconocimiento cultural.

No obstante, esta transformación es menos radical de lo que parece. En efecto, las cinematecas han sido las herederas directas del museo moderno, lugar en el que cualquier objeto adquiere un aura artística. Programar la proyección de un conjunto de películas con arreglo a un encadenamiento de tipo demostrativo no está muy lejos de lo que hacía Duchamp al ennoblecer un objeto industrial (la película también lo es), gracias al efecto metonímico de la integración en la colección artística, por la incorporación y contaminación del objeto en el seno de la institución museística.

Un desafío en la era de la individualización

¿A qué se debe, pues, que la creación de un verdadero museo del cine haya tropezado siempre con una resistencia tan encarnizada? En primer lugar, debido al estatuto artísticamente «impuro» del cine desde el punto de vista artístico, a su «cara maldita» (que es la industria del espectáculo, de la que forma parte), ha tenido como consecuencia una toma de conciencia tardía de su valor patrimonial y archivístico. Esta «impureza» ha generado también una pasión específica: la cinefilia, que, y ésta es la segunda razón, no gusta de lo oficial y lo monumental. No hay que olvidar que el saber cinefílico se ha constituido clandestinamente, ha sido desviado de los cines-templos y arrebatado a sus mercaderes... La sala de cine ha sido durante mucho tiempo el lugar colectivo donde se efectuaba una doble lectura, popular y culta, por lo que resultaba superfluo «museizar» el cine.

La difusión de la televisión y el vídeo están poniendo fin a este doble modo de



© Cinémathèque française, París

Robot del film Metropolis, *dirigido por Fritz Lang en 1927.*

ver las películas: cada uno ve las películas en su rincón. El cine no ha escapado al proceso general de individualización que caracteriza a este fin de siglo y que suprime al mismo tiempo una diversidad cultural antaño floreciente en medio de un público ilusoriamente homogéneo. Ésta es la razón por la que el museo, la «casa del sueño colectivo» (según Walter Benjamin), podría hoy aceptar el desafío que representa el cine en esta era de individualización.

El tiempo, la naturaleza misma del material fílmico, constituye una complicación adicional de las propuestas museográficas para el cine. ¿Cómo se puede exponer el tiempo? Esa cuestión nos lleva al corazón mismo de lo que sería el desarrollo de una museografía específica del cine y domina la reflexión sobre la explotación del conjunto de la colección de la Cinemateca Francesa, que no está únicamente constituida por películas. Mencionemos, entre tantas otros cosas, los rollos de papel pintados de Hans Richter y de Viking Eggeling, las aguadas de Oskar Fischinger, los rotorrelieves de Duchamp, las aguadas futuristas de Survage, los objetos surrealistas de las películas de Man Ray, las pruebas fotográficas de Fox Talbot, los dibujos y las serigrafías de los constructivistas rusos al servicio del cine de propaganda, los innumerables carteles, como los que dibujó el gran actor Alain Cuny, o los de Fernand Léger, las maquetas de decorados de Bilinsky, las de Trauner...

Se trata de una enumeración deliberadamente desordenada, que debe bastar para que un día se puedan mostrar al público estos tesoros actualmente almacenados en los tristes depósitos de la Cinemateca y de los que se enorgullecerían, sin embargo, muchos grandes museos de arte moderno... En efecto, recientemente se han creado museos que cuentan con la décima parte de una colección como ésta.

Henri Langlois observaba ya en 1961: «El museo del arte cinematográfico no es el museo de una técnica, sino el de un arte que, desde 1909, ha constituido el lugar de encuentro y fusión de todas las escuelas y de todas las disciplinas artísticas. Asimismo, las piezas de colección que contiene están firmadas por los nombres más prestigiosos del arte del siglo XX: Picasso y Léger, Boldini y Marinetti, Survage y Viking Eggeling, Exter y Alexandre Benois, Man Ray y Salvador Dalí, Cavalcanti y Siqueiros, Mallet-Stevens y Poelzig, Erik Satie y Prokofiev, el expresionismo alemán, del que la Cinemateca Francesa posee más de 300 piezas, el constructivismo y el maximalismo, de los que la Cinemateca es la única que posee colecciones, fuera de los museos soviéticos, el Nô, el Kabuki, el arte popular de los Estados Unidos y el pop art, para no hablar de los maestros del arte cinematográfico.»

A esta cuestión de fondo hay que agregar otras. Existe una de orden legal, en el sentido de cómo realizar adquisiciones legalmente y sin depender de otros archivos, y otra de orden arquitectónico, para poderse desplegar a la medida de la historia de un arte que condensa en cien años transformaciones estéticas comparables a las de otras artes realizadas en el transcurso de varios siglos.

Estos son los desafíos a los que debe responder la actual renovación del Palais de Tokyo y debe concretarse en 1995, aniversario del nacimiento de un arte cuya cuna semilegendaria fue precisamente Francia. ■

Este artículo apareció publicado en el diario *Le Monde* del 25 de junio de 1993, con el título «Defensa del Museo del Cine» — Ed.

La importancia de la conservación: la Cinemateca Nacional de la República Popular Democrática de Corea

Pak Sun Tai

La Cinemateca Nacional de la República Popular Democrática de Corea ha dado grandes pasos en la aplicación de un gran número de métodos y técnicas para preservar más de 400.000 bobinas de película. Pan Sun Tai, director del archivo, nos describe este singular esfuerzo.

La Cinemateca Nacional de Corea, la única con la que cuenta el país, está alojada en modernos edificios y tiene una capacidad total de conservación de 700.000 bobinas.

La cinemateca fue fundada en febrero de 1961, pero entonces no contaba con locales de conservación dotados de las instalaciones necesarias. Por otra parte, las películas producidas en el país se conservaban en cada estudio de producción, mientras que las películas importadas lo hacían en el depósito de la sociedad de exportación e importación de películas.

Foto: cortesía del autor



Cartel de la película Una joven florista.

El dirigente del país, Kim Jong Il, se interesó por la situación en la que se encontraba la cinemateca y tomó la iniciativa de crear una cinemateca moderna como una estructura global para la conservación de las películas. Él decía que los originales de las películas constituían bienes inapreciables del Estado y que el trabajo destinado a preservar los documentos fílmicos era una obra muy importante. Fue él quien aprobó el proyecto de construcción de la cinemateca, al que otorgaba una gran importancia, escogiendo él mismo su emplazamiento en una de las mejores localizaciones. Asimismo, aseguró que todos los costos de construcción fueran asumidos por el Estado.

Los edificios de la cinemateca ocupan hoy en día un área edificada de 20.000 m^2, incluyendo la sección de documentación de 3.000 m^2 y una galería subterránea de 660 m^2.

En 1961, la cinemateca se convirtió en miembro de la Federación Internacional de Archivos del Film (FIAF). En 1973, con ocasión del vigésimo noveno congreso de la FIAF, la cinemateca se convirtió en observador y, en mayo de 1974, durante su trigésimo congreso, en miembro titular.

Dado que la Cinemateca Nacional de Corea no es una institución de carácter lucrativo, carece de fuentes de ingresos. El Estado le asigna un presupuesto anual de 500.000 wons (unos 250.000 US$) para realizar sus actividades, entre las cuales se encuentran las de adquisición, preservación y relaciones exteriores. Su propósito principal es recolectar todo tipo de películas (artísticas, documentales, científicas, etc.), preservarlas a largo plazo y utilizarlas racionalmente.

Los esfuerzos iniciales de la cinemateca se destinaron a recuperar los documentos fílmicos producidos en el país,

antes, durante y después de la guerra de liberación. Durante la guerra, un gran número de películas se perdieron o fueron quemadas, y los documentales producidos por los corresponsales de guerra desaparecieron sin dejar trazas. Apelando a todas las instituciones cinematográficas del país, a las cinematecas y a empresas de países extranjeros, logró recuperar una gran parte de ellas. Hoy día, la cinemateca es responsable de los derechos de autor de todas las películas (artísticas, documentales, científicas y de animación, etc.) que se producen en el país. El negativo original y una copia de archivo llegan a la cinemateca una vez que se ha terminado una película. Asimismo, la cinemateca es muy activa en la recolección de películas producidas en el extranjero. Al ser miembro de la FIAF, recurre a intercambios con otras cinematecas para obtener miles de películas. Además, en la cinemateca se deposita una copia nueva de cada película importada.

Como museo del cine, ella pone sus colecciones al servicio del gran público. La cinemateca posee una sala de cine en la ciudad (600 plazas) y cuatro salas en los alrededores (50 plazas cada una), en las que frecuentemente se organizan ciclos retrospectivos y proyecciones de otros filmes. A solicitud de especialistas y universidades, la cinemateca presta regularmente sus colecciones. La legislación del país establece que los préstamos se efectúen gratuitamente.

Conservación adaptada a las necesidades del país

La cinemateca ha aprovechado los logros obtenidos a nivel mundial en el campo de la preservación de las películas para crear las condiciones de conservación adaptadas al país, ganando así una buena experiencia. Uno de los motivos de orgullo de la cinemateca es que no guarda una sola bobina de película de nitrato entre las 400.000 bobinas que se encuentran en sus depósitos. Todas las películas de nitrato han sido transferidas a un soporte en acetato a mediados de los años 70 y toda película en nitrato nueva es transferida en acetato desde su ingreso a la cinemateca.

Habiendo medido durante los últimos 15 años la tasa de cambio de la densidad de la imagen, el personal técnico ha llegado a la conclusión de que las películas en blanco y negro guardadas a la temperatura de 12° y una humedad relativa de 50-60%, y las de colores a –5° y una humedad relativa de 30-40%, estarán seguras durante un período mayor de 100 años. En este sentido, la cinemateca ha creado un sistema único de aire acondicionado para respetar dichas normas. Veinte años de estudio del moho han permitido llegar a la conclusión de que en las condiciones actuales de conservación no es necesario efectuar un tratamiento anticorrosivo para impedir el desarrollo y la reproducción de hongos. El personal técnico elaboró un indicador que permite detectar desde el comienzo el «síndrome del vinagre» y lo ha colocado en cada local de conservación. Cuando el indicador permite detectar alguna película en descomposición, se la lava y repara inmediatamente, antes de ser nuevamente almacenada para conservación. Ya se ha concluido la fórmula de un nuevo detergente. Los estudios destinados a salvaguardar este patrimonio del siglo XX siguen su curso.

El personal de la cinemateca, como todas las personas que trabajan en el cine en todo el mundo, no escatiman esfuerzos para celebrar el centenario del cine. En colaboración con la Dirección General de Cinematografía, se proponen organizar diferentes manifestaciones en el plano nacional:

- con el propósito de sensibilizar a la opinión pública, la revista *Cine coreano* y otras publicaciones similares han comenzado a publicar el programa de actividades de conmemoración, creando así un clima social apropiado;
- la presentación de una muestra retrospectiva del cine coreano en los meses de abril y septiembre de 1994;
- la organización de un festival internacional del cine de los países del tercer mundo en abril de 1995;
- la organización de una exposición consagrada a los carteles y fotos que muestran diferentes etapas del desarrollo del cine. ■

Gosfilmofond: la cinemateca de la Federación de Rusia

Vladimir Y. Dmitriev

A pesar de las tremendas transformaciones políticas y de la tensión económica, la principal cinemateca de Rusia ha desempeñado un papel destacado en la salvaguardia del inestimable patrimonio cinematográfico del país. El autor es director general adjunto de relaciones internacionales del Gosfilmofond y jefe de su Centro de Información Científica. Participa activamente en las labores de la Federación Internacional de Archivos del Film y ha escrito artículos sobre la historia del cine.

El decreto gubernamental que crea el Gosfilmofond, la cinemateca del Estado soviético, fue firmado el 4 de octubre de 1948, más de 50 años después del nacimiento oficial de la cinematografía el 28 de diciembre de 1895. La principal cinemateca de Rusia es pues un descendiente de la primera o, quizás, de la segunda generación de esta gran forma artística del siglo XX.

La creación del Gosfilmofond fue precedida por largas discusiones. Al principio hubo enconadas disputas con los especialistas en arte que opinaban que la naturaleza colectiva de la producción cinematográfica y su base industrial eran motivos para relegar el cine a la función secundaria de cronista imparcial de una realidad siempre en transformación, o de ilustrador de obras literarias. Esos especialistas oponían la singularidad de un cuadro, del que sólo hay una copia, a una película, de la que se pueden hacer innumerables copias. A estos argumentos vinieron a añadirse otros factores materiales. En la Unión Soviética, el cine tuvo que desempeñar un papel principalmente ideológico y estuvo directamente influido por las circunstancias del momento, los gustos de las autoridades y las exigencias de la situación política, de modo que lo que un día se creía esencial pasaba pronto a ser considerado insignificante, nocivo o incluso peligroso. El régimen, que siempre quería evitar dejar huellas, desconfiaba de los archivos, cuyo propósito principal era precisamente preservar los registros y «las pruebas», aunque se les diera una forma artística.

Los primeros tímidos intentos destinados a crear una filmoteca estatal los hicieron en los años treinta algunos miembros del personal del Instituto de Cinematografía de la Unión. A pesar de sus esfuerzos heroicos, no pudieron hacer nada digno de mención debido a la escasez de fondos y a la actitud recelosa de las autoridades. Sin embargo, hay que reconocerles el mérito de haber sido los pioneros en esta esfera.

La situación cambió después de terminada la Segunda Guerra Mundial. Los archivos de películas habían sufrido grandes daños y se habían dispersado por toda la Unión Soviética. Había también que encontrar espacio para guardar las películas tomadas como trofeos de guerra en Alemania después del derrocamiento del régimen nazi. La cuestión de crear una filmoteca que se encargara de buscar, restaurar, editar y preservar el material cinematográfico se incluyó entre los asuntos por resolver, y esta vez no pudieron oponerse ni argumentos culturales ni tampoco ideológicos. Una primera medida al respecto fue la decisión tomada al más alto nivel —y que por tanto tenía que ejecutarse ineludiblemente— de que todos los estudios cinematográficos, las oficinas de alquiler de películas, así como las demás entidades y organizaciones afines estaban obligados a entregar las películas que tuvieran en su posesión a lo que llegaría a ser el Gosfilmofond. Fue en aquella época, en sus primeros cinco a siete años de existencia, cuando se sentaron las bases de sus colecciones constantemente en aumento.

El decreto de 1948 dio al Gosfilmofond la responsabilidad de la conservación de las grandes producciones cinematográficas, que incluían los dibujos animados y las películas científicas populares, mientras que los documentales y los noticiarios soviéticos y rusos se conservaban en un archivo diferente.

Desde su fundación hace 46 años, Gosfilmofond, que tiene su sede en la ciudad de Belye Stolby, situada a 50 km. de Moscú, ha llegado a convertirse en una de las colecciones más grandes del mundo. Como miembro de la Federación In-



© Agencia Novosti, París

El director V. Pudovkin delante de carteles de sus películas.

ternacional de Archivos del Film (FIAF), mantiene relaciones de trabajo con instituciones similares en docenas de países. Comenzando con unos pocos centenares de películas, este organismo ha aumentado su fondo a casi 55.000 títulos, entre los cuales hay una gran cantidad de obras cinematográficas raras que han sido preservadas únicamente porque para los funcionarios encargados de buscar las películas y cuidarlas esto no constituía solamente un trabajo, sino la principal meta de su vida. Cualesquiera que hayan sido los cambios en la situación política, la cinemateca ha mantenido constantemente el principio de que toda la producción cinematográfica nacional, independientemente de su valor artístico, debe ser preservada. No era lógico ni posible que una sola persona pudiera hacer una selección en su propio nombre y otorgar a ciertas películas un pasaporte para el futuro. En toda la historia del Gosfilmofond no se destruyó nunca ni siquiera unos centímetros de película sin que quedara un duplicado completo.

Una cuestión particularmente controvertida en las numerosas discusiones internacionales relacionadas con la conservación de archivos ha sido la de saber qué se debe hacer con las películas cuyo soporte es un material a base de nitrato inflamable. El gran peligro de que se puedan incendiar por negligencia o por combustión espontánea, si no están bien almacenadas, indujo a muchos investigadores a insistir en que las películas viejas, incluidos los negativos originales, debían ser destruidas. Otros expertos, por el contrario, sostuvieron que el original era un tesoro cultural comparable a los incunables que se guardan en las bibliotecas. Ambas partes tenían razón en cierto sentido y el Gosfilmofond trató de encontrar una solución después de escuchar los argumentos respectivos. Parte del material a base de nitrato tuvo que destruirse de todas formas debido al temor de que toda la colección pudiera ser pasto de las llamas, pero los negativos originales se transfirieron a lugares de almacenamiento especial para su conservación permanente.

Recuperar el pasado

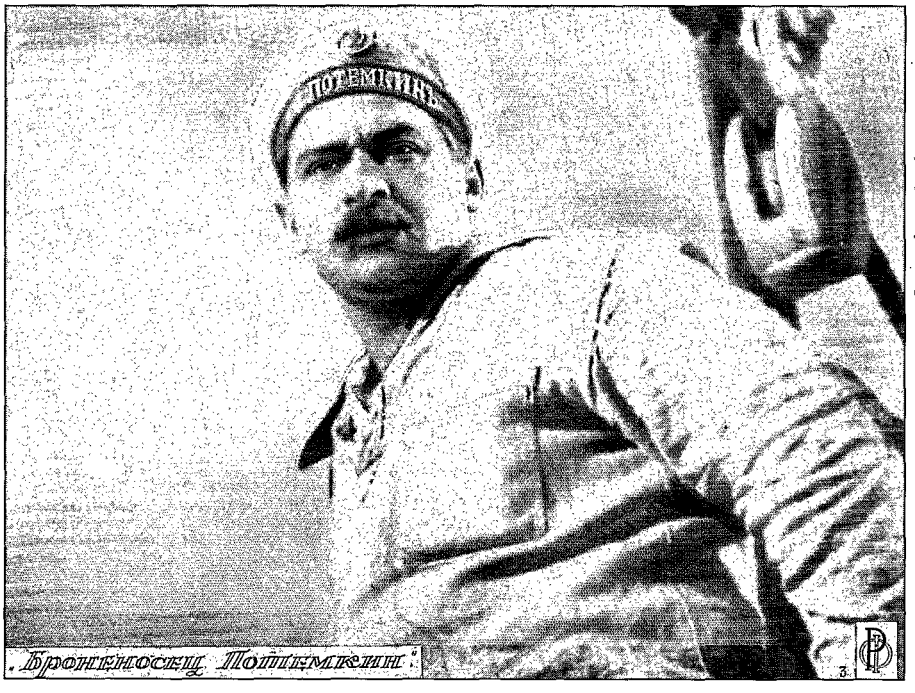
Una de las tareas más importantes del Gosfilmofond es producir copias matrices lo más completas posibles de todas las películas hechas en el país. Baste con decir, para citar un ejemplo de los años setenta solamente, que al cabo de años de investigación, realizada con la ayuda de los estudios Mosfilm, fue posible recomponer totalmente la obra maestra de Serguei Eisenstein *El acorazado Potemkin,* insertando los fotogramas que le faltaban. Evidentemente, los fotogramas insertados eran muy pocos, pero en las grandes obras de arte son importantes incluso las modificaciones más pequeñas que se justifican científicamente, entre otras razones, porque la falta de unos pocos centímetros del material puede alterar todo el ritmo de una secuencia.

Hay un fenómeno peculiar del cine soviético o, por lo menos, que no es común en otras partes. Algunas películas, sobre todo las de los años 30 y 40 o in-

cluso posteriores, existen en varias versiones. Sin escrúpulo alguno, esas películas fueron truncadas, reeditadas o dobladas con las voces de diferentes actores. Esto no fue la regla porque, al cabo de algún tiempo, los propios directores de la película pensaron que era necesario realizar una nueva versión. Los cambios estaban motivados por las transformaciones de la situación del país. La falsificación de la historia que con tanto éxito logró la propaganda oficial condujo, en el caso del cine, a despiadados cortes en los originales de varias películas clásicas. Los ejemplos son innumerables. En primer lugar, las películas en las que aparece Trotsky fueron cortadas, luego las de Stalin y por último las de Khrushchev. El director Mijail Romm reeditó personalmente sus películas *Lenin en octubre* y *Lenin en 1918* a fin de evitar hasta la más mínima mención de la participación de Stalin en la Revolución de Octubre. Cuando los verdugos a las órdenes de Beria asesinaron al destacado actor judío Solomón Mijoels, se suprimió una breve secuencia en la que aparecía en la película *El circo* de Grigoriy Aleksandrov. La lista es larga y no fueron éstas las páginas más gloriosas de la historia del cine soviético.

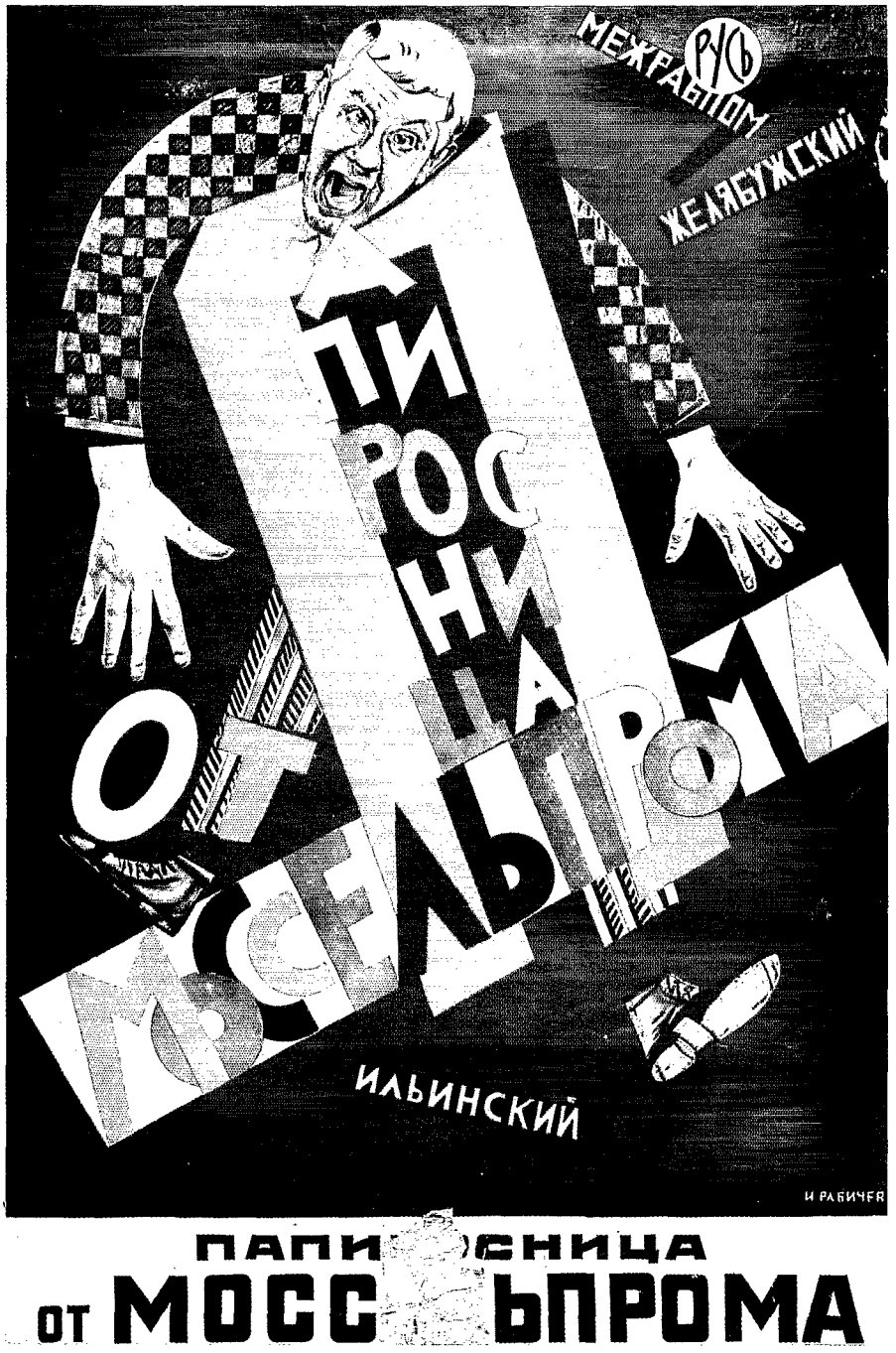
Nadie está autorizado a juzgar. El personal del Gosfilmofond ha hecho y sigue haciendo todo lo posible por restaurar las versiones originales de las películas, utilizando copias milagrosamente conservadas, incluyendo algunas facilitadas por sus colegas de la Federación Internacional de Archivos del Film. La historia de esta forma de arte, por desagradable que pueda haber sido, debe darse a conocer a la posteridad tal como fue y sólo la posteridad podrá dictar sentencia.

La lista de películas soviéticas que fueron prohibidas por los censores también es larga. Sería erróneo pensar que la



© Natalya Yakovleva, Gosfilmofond

Fotograma de la película El acorazado Potemkin, *1925. Dirigida por Serguei Eisenstein.*



© Natalya Yakovleva, Gosfilmofond

Cartel del artista constructivista Isaac Rabitchev para la película Una vendedora ambulante de cigarrillos, *1924. Dirigida por Yuri Zhelyabuzhsky.*

mayoría de ellas eran películas de los años 60 y 70. El proceso comenzó en el decenio de 1920 y continuó ininterrumpidamente durante más de 50 años. Este sombrío catálogo incluye películas de Serguei Eisenstein y Vsevolod Pudovkin, Mijail Kalatozov y Abram Roon, *La puerta de Illich* de Marlen Jutsiev, *El comisario* de Aleksander Askoldov, *Un mal chiste* de Aleksander Alov y Vladimir Naumov, y muchas otras. Cuando, con el inicio de la *glasnost,* se planteó la cuestión de levantar la prohibición y restaurar esas películas, se descubrió que el Gosfilmofond había preservado la gran mayoría de ellas en la forma en que se habían producido originalmente, salvándolas así del olvido y de la destrucción para beneficio de la cultura mundial. Si a alguien le quedaban dudas con respecto a la necesidad de una cinemateca, esas dudas se disiparon.

Celebrar el centenario

Las actividades internacionales del Gosfilmofond merecen un capítulo aparte en su historia. Desde el momento en que se afilió a la FIAF, estableció contactos con muchas otras cinematecas e hizo todo lo posible por mantener su lugar en la comunidad internacional de archivos. Incluso durante los años más difíciles de la guerra fría mantuvo esas relaciones y no permitió que los intereses políticos influyeran en su forma de actuación. El Gosfilmofond envió más de 10.000 copias de películas a otros miembros de la Federación y recibió varios miles de copias a cambio.

Aunque las películas —rusas, soviéticas o extranjeras— forman la mayor parte de sus fondos y de su razón de ser, la institución tiene también colecciones de guiones, listas de diálogos, carteles, fotos fijas, material publicitario y otros materiales cinematográficos. Todo su fondo está abierto a estudiantes, investigadores, historiadores, directores, camarógrafos y actores. El Gosfilmofond ocupa hoy indiscutiblemente un lugar excepcional en la cinematografía. Quizás no haya nadie relacionado con el cine, ya se trate de un experto conocido, un especialista en ciernes o simplemente un aficionado al cine que frecuente la cinemateca Illyuzion de Moscú, que no conozca y aprecie el trabajo del Gosfilmofond.

El próximo centenario de la cinematografía será sin exageración una fecha memorable para el personal de las filmotecas, gracias a cuyo arduo trabajo, conocimiento y pericia se han podido salvar miles de películas para la posteridad. El Gosfilmofond espera este centenario con la confianza de haber realizado su tarea fundamental: ha constituido una colección, la ha preservado y la ha mantenido unida a pesar de los intentos de dispersarla. Sin embargo, aún queda mucho por hacer. Puede haber pequeños archivos que dispongan de copias de películas rusas o soviéticas que se creían perdidas para siempre y hay que rescatarlas. Todavía resulta difícil establecer relaciones con las filmotecas de algunos países. Hay que hacer todo lo posible por persuadirlas de que los intercambios pueden ser de mutuo beneficio. Desafortunadamente, y ésta es una preocupación constante para el Gosfilmofond, Rusia, debido a sus problemas económicos, no está en condiciones de asignar los recursos necesarios para construir nuevas instalaciones modernas de almacenamiento, comprar equipo especializado e introducir la tecnología más perfeccionada para la conservación del material cinematográfico. Y nadie sabe cuándo mejorará la situación.

Sin embargo, la vida continúa. Con motivo del primer centenario del cine, el Gosfilmofond confía en poder presentar algunas de las películas raras de su colección. Entre ellas figura la película inacabada del gran director Alexander Dovzhenko *Farewell America!,* reliquia muy curiosa de finales de los años 40, época de la confrontación entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. También parece posible restaurar otra obra que había sido prohibida por los censores, *Nuestras canciones,* película igualmente inacabada de Serguei Vasilev, uno de los directores del célebre film *Chapaev.* Hay otros proyectos similares. Se van a editar nuevos manuales filmográficos, y habrá proyecciones y exposiciones especiales de cine y televisión. Los jóvenes directores rusos han comenzado o están comenzando a recopilar películas basadas en el material guardado en el Gosfilmofond. Estas películas replantearán la historia del cine, de la mitología tradicional de las imágenes en celuloide y de la forma en que los problemas artísticos e ideológicos se debatieron y resolvieron. Esperamos hacer algunos descubrimientos inesperados y sacar algunas conclusiones originales en el curso de nuestro trabajo. En los planes del Gosfilmofond se pone especial énfasis en su participación en los proyectos cinematográficos internacionales de la FIAF.

Aunque el Gosfilmofond mira hacia adelante, por lo menos en un aspecto es conservador: mantiene las películas en cinta de celuloide. Los videocasetes y otros materiales modernos portadores de información audiovisual se utilizan sólo como auxiliares y no como un sustituto del material original de las películas.

La película cinematográfica como medio de preservar las imágenes en movimiento puede desaparecer en el futuro y dejar paso a algo nuevo. En tal caso, el Gosfilmofond seguirá siendo no sólo un archivo, sino también un monumento a un gran arte, y sus nuevos empleados no permitirán que los muchísimos metros de precioso celuloide, registro inestimable de nuestros tiempos, y documentos del arte cinematográfico se desvanezcan en el olvido. Ayudando a las cinematecas de la misma forma en que se ayuda a las bibliotecas y a los museos, se da a la humanidad otra oportunidad de inmortalidad. ■

El Museo de la Imagen Animada de Londres

Leslie Hardcastle

Recién llegado al mundo de los museos, el Museum of the Moving Image tuvo un éxito inmediato. En 1992, sólo cuatro años después de su inauguración, fue galardonado con el Grand Prix del primer certamen «Tourmusé» patrocinado por el Consejo Internacional de Museos y el Group of National Travel Agents' and Tour Operators' Associations within the European Community. El museo, que ha abierto un nuevo camino con sus actividades de promoción, publicidad y exposiciones especiales, se ha mantenido con regularidad entre las diez atracciones londinenses más visitadas en las que se paga entrada. Leslie Hardcastle, conservadora del museo, explica el porqué.

El Museo de la Imagen Animada fue creado en Londres hace seis años y ha sido visitado por más de 2,5 millones de personas. El MOMI, como se lo conoce popularmente, también ha recibido diecisiete distinciones que van desde la *«outstanding new tourist attractions»* (distinguida nueva atracción turística) hasta premios internacionales al «mérito cultural».

El objetivo general del museo es educar a un público lo más amplio posible acerca de la historia, el proceso de producción y el conocimiento crítico de la imagen animada mediante una amplia política de recolección, conservación y exposición de los artefactos de la imagen animada en su contexto social.

El MOMI abarca varias cronologías superpuestas: la evolución del cine como forma de arte, la evolución de la televisión como una influencia importante en nuestras vidas, el desarrollo de las dos tecnologías respectivas y el trasfondo de la historia sociopolítica de nuestros tiempos.

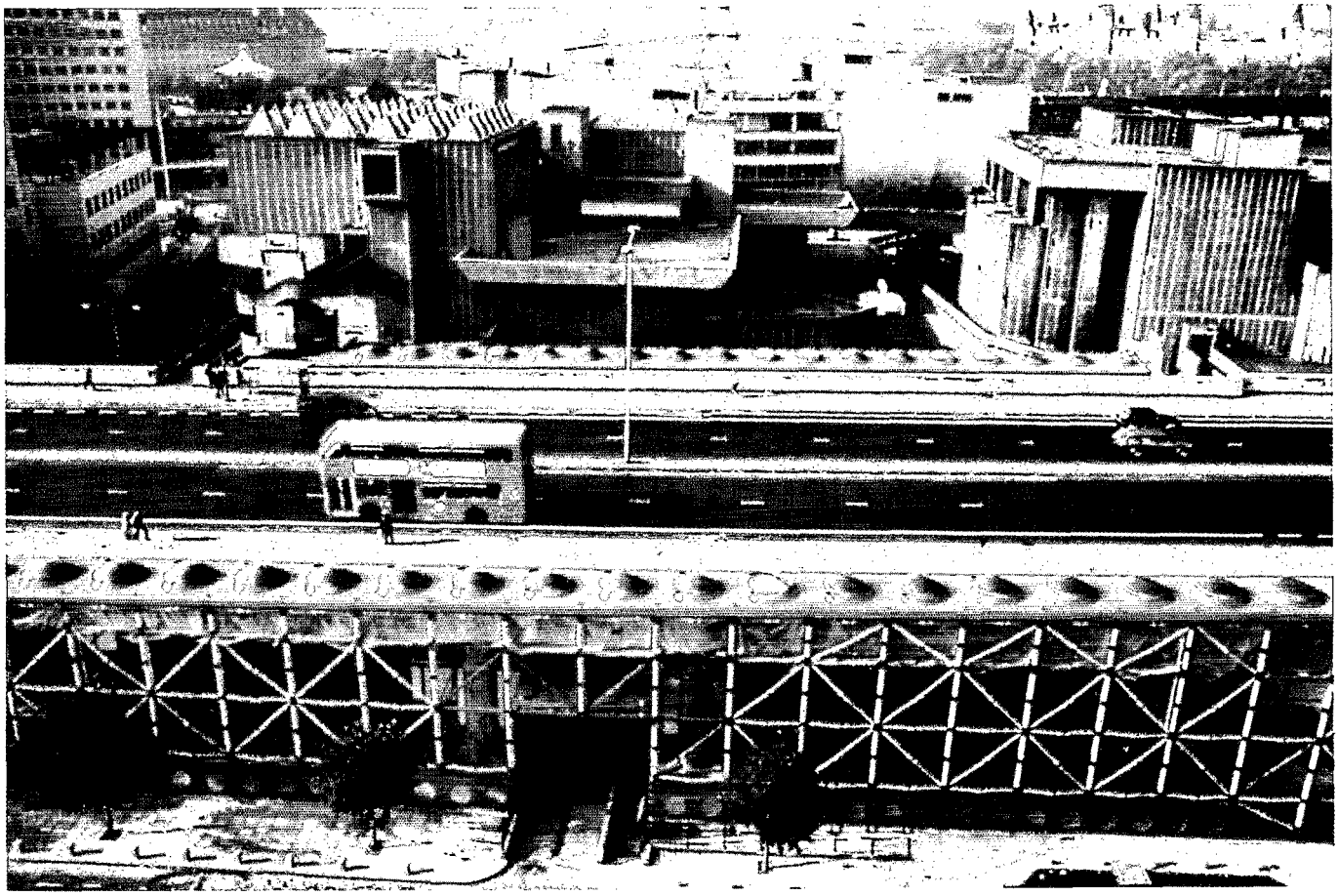
El museo fue concebido como una introducción al estudio de la historia y el desarrollo del cine y la televisión, y con el propósito de satisfacer las necesidades tanto de los entendidos como de los legos. Es raro que un visitante ocasional salga del museo sin que éste lo haya conmovido o influenciado de alguna manera.

El MOMI constituye también una experiencia educativa para toda la familia. Trata de mantener un equilibrio entre la educación y la distracción, y ha iniciado nuevas maneras de presentación y comunicación. Desde el principio, los creadores del MOMI desearon que fuera un museo en el sentido estricto de la palabra, a pesar de su estilo flamígero. Aunque en un comienzo tropezó con cierta oposición, actualmente los demás museos lo aceptan como tal y el MOMI se esfuerza para mantener esta distinción.

La educación es fundamental para el MOMI y el Departamento de Educación trata de que la visita al museo sea lo más significativa posible y esté al alcance de un público amplio y diversificado. Miles de niños y de grupos escolares visitan el museo cada año por su propia iniciativa. En sus salas de estudio, el Departamento de Educación recibe antes y después de la visita a unos 1.200 grupos de alumnos al año, en los que participan un total de más de 35.000 escolares y adultos. El departamento procura ante todo satisfacer las exigencias de los planes de estudio nacionales y ofrecer una amplia gama de actividades educativas relacionadas no sólo con el estudio de los medios de comunicación, sino también con otras materias como inglés, historia contemporánea, fotografía, biología, lenguas y culturas extranjeras.

Como las escuelas de Londres se caracterizan por una gran diversidad étnica y social, el personal encargado de la educación en el MOMI tienen que atender adecuadamente a muchos grupos distintos. En particular, han conseguido ofrecer servicios a las personas que tienen necesidades específicas, desde quienes presentan problemas auditivos hasta los niños con problemas de aprendizaje, pasando por los miopes o los ciegos. El atractivo del Museo de la Imagen Animada para este último grupo resulta sorprendente hasta que uno se da cuenta de que el MOMI es un museo que permite la manipulación y cuenta con una sonorización adecuada. En otras palabras, es también un museo de experiencia y participación.

Una de las muchas características innovadoras del museo es la intervención de actores especialmente formados que explican, demuestran y estimulan a los visitantes a participar en los procesos cinematográficos y televisuales. Confrontados con el hecho de que la administración



© MOMI, Londres

El MOMI está construido entre el puente de Waterloo y una vía de acceso. En realidad, el techo del museo es la calzada del puente.

municipal que expide los permisos exigía que hubiera en todo momento personal de servicio suficiente para poder evacuar a mil personas en caso de emergencia, se decidió que ese personal formaría parte de la exposición y desempeñaría un papel tanto educativo como de seguridad. Actualmente, el grupo de actores es parte esencial del programa de divulgación del museo, que comprende diversas actividades pedagógicas que incluyen desde visitas a las escuelas para estimular a los niños hasta la producción de vídeos educativos basados en el trabajo del museo. Existen planes ambiciosos de exposiciones itinerantes, entre los que se incluyen dos viajes de diez semanas a centros culturales del Reino Unido en el marco de las celebraciones del centenario del cine.

«Nada se ha dejado al azar»

El MOMI muestra la manera en que la humanidad ha utilizado las imágenes animadas desde los tiempos de las sombras chinescas del año 2000 a.C. hasta la época de las imágenes cinematográficas y las electrónicas de televisión del siglo XX. El museo explora temas como los primeros pasos del cine, la utilización de películas para propaganda y la influencia de la televisión en nuestras vidas. Como la historia que hay que contar es tan amplia, se suelen utilizar iconos: desde un vagón de un tren ruso de agitación y propaganda (Cine y Revolución) y una enorme mano de la que salen hormigas (Buñuel y la Vanguardia) hasta una reproducción de tamaño natural de un cine Odeón (Cine y Arquitectura Cinematográfica Británicos).

El museo está organizado de manera cronológica, con exposiciones destinadas a satisfacer tres niveles de apreciación: el del visitante entendido, el del visitante joven que busca una introducción a la historia del cine y de la televisión y, finalmente, el del visitante ocasional que no tiene ideas preconcebidas sobre el tema.

Los objetos expuestos se diseñaron con arreglo a un plan estricto y detallado



© MOMI, Londres

Catálogo del MOMI utilizado en el momento de la inauguración en 1988.

que preveía la manera en la que el museo funcionaría, las reacciones de los visitantes y el aspecto del diseño. Nada se ha dejado al azar y todos los esfuerzos y reacciones se habían previsto o planificado de antemano. El plan comprendía 33 secciones sobre aspectos fundamentales tales como el desplazamiento de los visitantes, el ritmo de las exposiciones, los niveles de apreciación, la utilización del sonido, la función de guía de los guardianes, el contenido y la significación de la exposición, los idiomas utilizados, la duración de la visita y la utilización de videodiscos.

Como se trata de un museo de la imagen animada, la mayoría de las piezas expuestas contienen un elemento de imagen en movimiento. En realidad, en toda el área de exposición hay más de mil extractos de cine y televisión, que en su mayoría se transmiten en videodiscos lá-



© MOMI, Londres

Una exposición que describe diversos métodos de animación estimula a los jóvenes visitantes a hacer sus propias historietas en zootropos.

ser a partir de 72 grabadoras. Además, hay cinco proyecciones de películas de 35 mm. y dos de 16 mm. La información se transmite a pantallas de vídeo y se integra de manera idónea en el diseño de cada objeto expuesto correspondiente al período anterior a 1952. Sólo en ese momento el visitante ve una pantalla de televisión expuesta abiertamente. Todos los aparatos y servicios técnicos se dirigen desde una sala de control única que queda a la vista del público y que constituye un objeto de exposición por derecho propio. Los técnicos de turno trabajan a la vista de todos los visitantes, igual que los proyeccionistas que se encuentran en una cabina de proyección transparente, detrás de la sala de cine del museo. La visita al cine es automática, ya que todos los visitantes tienen que atravesarlo como parte del recorrido del museo. Éstos pueden ver un programa de extractos de producciones cinematográficas y televisuales seleccionadas que funciona continuamente durante todo el día.

Cada tarde se proyecta una película diferente del repertorio de los 360 Tesoros de la Colección del Archivo Nacional Cinematográfico y Televisual, que forman parte de los 2.000 programas (entre ellos programas de televisión) que se exhiben todos los años en la Cinemateca Nacional, situada bajo la arcada adyacente del puente de Waterloo.

El arquitecto del museo, Bryan Avery, diseñó un edificio que asombra a muchos por la cantidad total de espacio recuperado debajo del puente de Waterloo. Hay también una pared de 73 m. de imágenes cinematográficas detrás de una gran lámina de vidrio Pilkington, sostenida por una malla de acero pintado de blanco, de hermoso efecto cuando la ilumina el sol. En el lado opuesto, el MOMI tiene ventanas circulares, grandes ojos de aluminio desde los que se contempla el Royal Festival Hall, el Queen Elizabeth Hall y la Hayward Gallery que, junto con el Royal National Theatre, son sus vecinos. Existe una planta principal con un piso inferior de tamaño similar abajo (25.000 m^2) y un entrepiso arriba (288 m^2). El entrepiso alberga una serie de exposiciones itinerantes y exhibiciones especiales. La planta principal contiene la exposición más importante constituida por cuarenta o más obras que muestran la historia del cine y la televisión desde la Primera Guerra Mundial. En el piso inferior se encuentran las obras relativas a las primeras

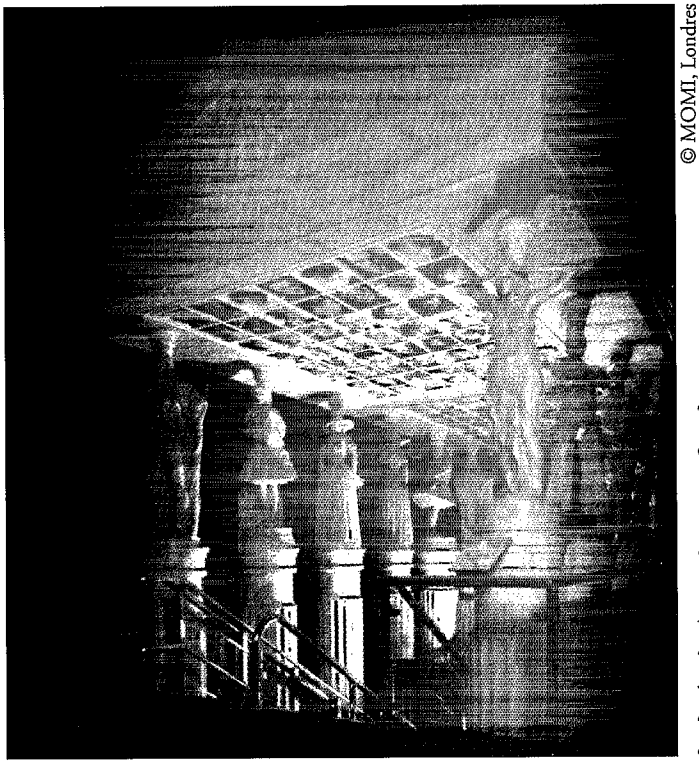
épocas (todo tipo de imágenes, remontándose hasta las pinturas rupestres) y los Estudios Wolfson.

El MOMI fue financiado totalmente con donativos privados, siendo los más importantes el del difunto Sir Y. K. Pau, el magnate naviero chino, y el de Sir Paul Getty. El edificio costó 10 millones de libras esterlinas y la exposición 14 millones. No se recibió ninguna ayuda pública.

Centrarse en el futuro

Aunque en el mundo existen museos que se ocupan de juguetes mecánicos precursores del cine o de la evolución de la producción cinematográfica y televisual, el MOMI es el único que trata de contar la historia completa de las imágenes animadas. La historia que describe es encantadora, importante y de interés para la vida del ciudadano medio. Es una historia con la que la mayoría de la gente se puede identificar, ya que una gran parte del tiempo libre se dedica a ir al cine o a ver la televisión. En 1946, en el Reino Unido se vendieron 1.635 millones de entradas de cine; en 1993, los jóvenes de 18 años ya habrían visto en promedio dos años de televisión y de vídeo. Durante más de 50 años nuestras vidas han sido dominadas por las imágenes animadas. Los orígenes sociales y las creencias políticas de la gente, su opinión de los demás, y a veces sus ideas falsas sobre «cómo son las cosas realmente», están influenciados por lo que ven en el cine o en la pantalla de televisión, pues «ver es creer». En el reino de las imágenes animadas, el equívoco y la ilustración van de la mano.

La historia sigue evolucionando. Todavía no se conocen plenamente los efectos que producen en nuestra vida diaria las imágenes animadas de las nuevas tecnologías de vídeo, los sistemas de distribución por cable, la televisión por satélite y otras innovaciones. El MOMI se dedica a la educación visual de los jóvenes y procura responder a su necesidad de abordar y comprender los orígenes de la revolución tecnológica de los sistemas de transmisión que se producirá sin duda durante el próximo decenio. Si esta revolución en las comunicaciones corrientes resulta tan trascendental como se ha pronosticado, los efectos sobre nuestras vidas podrían ser sorprendentes. Es pues importante y oportuno examinar su posible orientación y consecuencias basándose en los conocimientos existentes de los sistemas de comunicación representados en el museo. El aspecto más importante del museo es, sin duda alguna, su concentración en el futuro basándose en los análisis o conocimientos derivados de experiencias pasadas.



© MOMI, Londres

Templo de los dioses, *una exposición sobre el período de transición entre la Primera Guerra Mundial y la aparición del sonido, dedicada a los grandes actores del cine mudo.*

El MOMI es una creación de David Francis, Oficial de la Orden del Imperio Británico, actualmente miembro de la Biblioteca del Congreso en Washington (en aquella época era conservador del Archivo Cinematográfico Nacional en Londres); Leslie Hardcastle, Oficial de la Orden del Imperio Británico, conservadora del MOMI (entonces controladora de la Cinemateca Nacional en Londres); David Robinson (historiador del cine) y Tony Smith, Comendador de la Orden del Imperio Británico, presidente del Magdalen College en Oxford (entonces director del Instituto Cinematográfico Británico). Charles Beddow, Miembro de la Orden del Imperio Británico, supervisó la tecnología y Neal Potter diseñó la exposición. El museo se financia con los recursos del Instituto Cinematográfico Británico y con otras contribuciones, en particular de productores de cine y televisión. ■

El cine en el Museo de Arte Moderno de Nueva York: el primer museo cinematográfico de los Estados Unidos

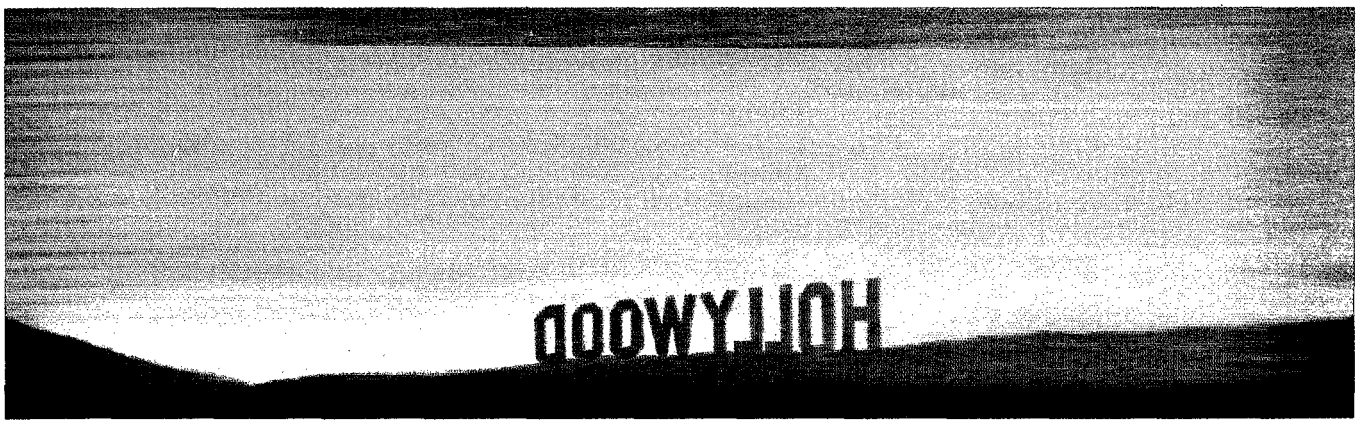
Mary Lea Bandy

En el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el género de entretenimiento más popular de nuestra época se presenta en un contexto artístico y educativo. Convencido de que «el único gran arte peculiar del siglo XX» merece ser tratado con la misma atención que las demás formas de expresión artística, el Museo de Arte Moderno (más conocido por sus siglas MOMA) estableció desde el primer momento lazos estrechos con los pioneros del cine estadounidense. Mary Lea Bandy, que fue directora del Departamento del Film del MOMA, ocupa desde 1993 el puesto de jefa de conservación del ampliado Departamento del Film y del Vídeo. Se ha ocupado de varias series de películas, entre ellas una sobre el Festival Internacional de Cine de Cannes, y fue coeditora del libro Jean-Luc Godard: son + image, *Nueva York, 1992.*

En los Estados Unidos no existe ningún museo del cine propiamente dicho, es decir, un museo dedicado exclusivamente a recopilar películas originales y objetos relacionados con su producción y exhibición. En tan vasto país sólo existen tres museos que recopilan y conservan materiales cinematográficos originales de 35 mm. y los tres son museos de artes plásticas: el Museum of Modern Art de Nueva York, el International Museum of Photography de Rochester (Estado de Nueva York) y el University Art Museum de Berkeley (California). La Biblioteca del Congreso y el Archivo Nacional (ambos en Washington) y la Universidad de California (en Los Angeles) poseen importantes archivos cinematográficos. Éstos son divisiones o departamentos de instituciones culturales y educativas más amplias, ya que las colecciones y actividades principales de dichas instituciones no están primordialmente relacionadas con el cine. Ésto es lo que distingue el enfoque estadounidense sobre la manera de archivar los documentos relativos a la historia del cine: existen diversos archivos regionales y federales que, en conjunto, poseen la parte esencial de los materiales originales del cine estadounidense y una amplia muestra de películas internacionales. Además, se coleccionan equipos y objetos, incluyendo entre otras cosas fotografías, carteles, material publicitario y de producción. La misma política ha adoptado el miembro más reciente de esta familia de instituciones, el American Museum of the Moving Image, de Astoria (Estado de Nueva York), para conservar el patrimonio cinematográfico. Sin embargo, no colecciona las películas originales.

Cuando se creó en 1935, la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Nueva York era una institución única por su concepción y su contenido. Al igual que el propio museo, tiene orígenes al mismo tiempo fascinantes y serios. En esa época, Estados Unidos carecía de programas retrospectivos de cine, de festivales cinematográficos, de salas temáticas, de estudios universitarias de cine y, por supuesto, de canales de televisión que difundiesen películas durante las veinticuatro horas del día. Existían, en cambio, lujosas salas cinematográficas donde las más recientes producciones sonoras de Hollywood se proyectaban ante más de 100 millones de espectadores cada semana. La primera conservadora de películas del museo, Iris Barry, precisó de entrada que la nueva cinemateca tendría «como tarea primordial crear conciencia sobre la tradición y la historia del nuevo arte cinematográfico». Su objetivo sería presentar el entretenimiento más popular del mundo en un contexto educativo, «formar una colección de películas cinematográficas apropiadas para ilustrar los hitos históricos y artísticos del desarrollo del cine desde sus comienzos y poner la colección al alcance de las universidades, las escuelas, los museos y otras instituciones educativas a precios razonables».

Se trataba, ciertamente, de una concepción radical que pudo materializarse en el museo porque coincidía con la idea de su primer director, Alfred Barr. El Museo de Arte Moderno estaba destinado a acercar a los artistas de vanguardia al público, así como a promover la apreciación y comprensión de las artes visuales de la era moderna. Alfred Barr era discípulo del historiador del arte Charles Rufus Morey, catedrático de la Universidad de Princeton, para quien las artes visuales de la Edad Media (arquitectura, escultura, vitrales, frescos e iluminaciones) constituían documentos de un período de la cultura. Barr aplicó las enseñanzas de Morey al siglo XX y en sus cursos se ocupó de la pintura y de la escultura modernas,



© Musée Saint-Pierre d'art contemporain, Lyon (Francia)

Back of Hollywood, *1977, de Edward Ruscha. Lienzo al óleo.*

así como del cine, la fotografía, la música, el teatro, la arquitectura y el diseño industrial. Durante su visita a la Bauhaus (en Dessau, Alemania) Barr pudo observar que el teatro, el cine y la fotografía eran enseñados en los cursos de bellas artes; se considera que Barr se inspiró en la Bauhaus para organizar el Museo como institución multidepartamental en la que las llamadas artes populares y comerciales coexistían con las «bellas artes».

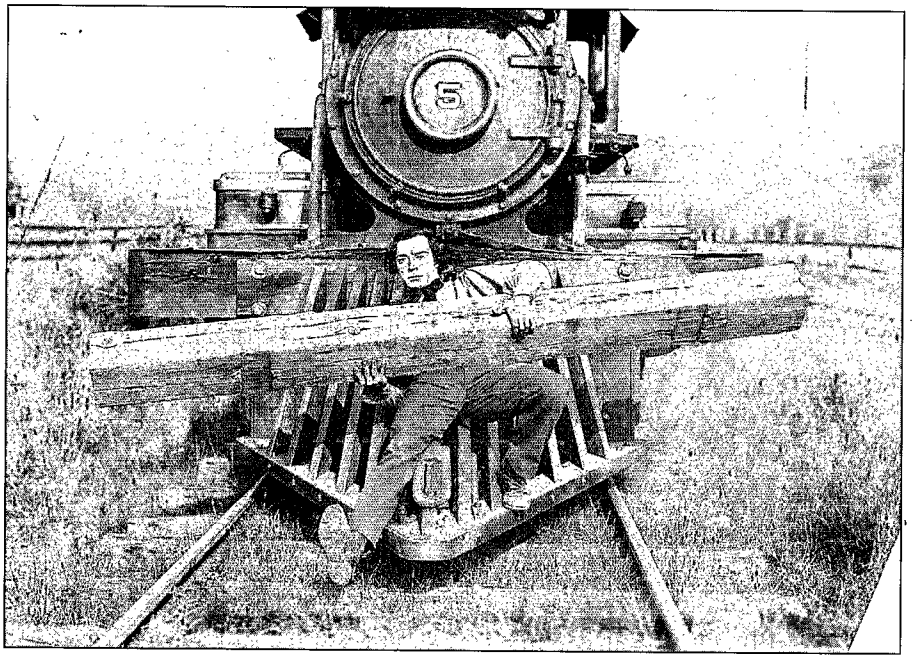
Al inaugurarse el MOMA en noviembre de 1929, Barr presentó una muestra histórica de cuatro pioneros del arte moderno: Cézanne, Gauguin, Seurat y Van Gogh. Preparó un programa de exposiciones en el que incluyó retrospectivas de artistas actuales y del pasado, europeos y norteamericanos, modelo que ha seguido aplicándose en los programas del museo y que fue el que adoptó Iris Barry.

En 1932, Alfred Barr comentó: «Muchas personas que conocen bien la pintura, la literatura o el teatro contemporáneos son increíblemente ignorantes en materia de cine. Se podría apostar que la obra, e incluso los nombres, de Gance, Stiller, Clair, Dupont, Pudovkin, Feyder, Chaplin (en calidad de director), Eisenstein y otros grandes realizadores son prácticamente desconocidos para los miembros del consejo de administración del museo que tienen un conocimiento profundo de las demás artes modernas... Cabe decir sin temor a exagerar que el único arte importante propio de nuestro siglo es prácticamente ignorado por las personas que en nuestro país estarían en mejores condiciones de apreciarlo.»

Convencer a Hollywood

La excepción a la regla enunciada por Barr fue John Hay Whitney, miembro del consejo del museo y eminente coleccionista de arte, quien financió el desarrollo del nuevo procedimiento llamado Technicolor y fundó la empresa productora Pioneer Pictures, en la que estaba asociado con Merian Cooper, productor de *King Kong*. A mediados de la década de 1930, Whitney también empezó a colaborar con el productor David O. Selznick, lo que tres años más tarde culminó con la producción de *Lo que el viento se llevó*. Cuando fue nombrado presidente de la cinemateca, Whitney envió a Hollywood a Iris Barry con la misión de convencer a los dirigentes de los estudios de que donaran sus películas a la cinemateca. Dispuso que Iris Barry encontrara a las principales figuras de Hollywood en una reunión que se celebró en Pickfair, el hogar de Mary Pickford y Douglas Fairbanks. Iris Barry expuso a esas influyentes personalidades la idea de que las películas debían ser depositadas en el museo y les aseguró que éste no llevaría a cabo una competencia comercial. Señaló que, en sus 40 años de existencia, el cine había realizado una trayectoria impresionante y que a menos que se tomaran «medidas para conservar y restaurar las películas más importantes del pasado y el presente, las expresiones del nuevo arte, desde 1894, podrían perderse en forma tan irremediable como la Commedia dell'Arte o la danza de Nijinsky». En apoyo de sus palabras, presentó una selección de películas en la que incluyó *El gran robo del*

Foto: cortesía del MOMA Stills Archive



El maquinista de la General, *1926. Dirigida por Buster Keaton y Clyde Bruckman, y protagonizada por Buster Keaton. La película constituye una obra maestra de la edad de oro de la comedia del cine mudo.*

tren (1903), escenas de *La quimera del oro* (1925) y de *Sin novedad en el frente* (1930), y el dibujo animado que Walt Disney había producido ese mismo año (1935), *El día del juicio de Pluto.*

En esa primera gestión, Iris Barry logró que Paramount, Twentieth Century-Fox, Samuel Goldwyn, Warner Bros, Harold Lloyd y Walt Disney donaran películas. Más tarde hicieron lo propio Columbia, RKO, Universal, Mary Pickford y Walter Wanger, y Leon Schlesinger Productions en lo que se refiere a las películas de Méliès. Charles Chaplin y D. W. Griffith se negaron, pero el segundo aceptó dos años más tarde, gracias a la intercesión de Lillian Gish. En 1936 se firmó un acuerdo con Paramount y MGM, al que se adhirieron casi todos los estudios principales. En él se estipulaba que la cinemateca podría efectuar, con los gastos a su cargo, copias de los negativos que obraban en poder de las compañías y que esas copias podrían ser utilizadas dentro y fuera del museo con fines educativos exclusivamente.

Gracias a este acuerdo, cuya importancia salta a la vista, Iris Barry había obtenido de los precursores y de las principales personalidades de la industria cinematográfica estadounidense la cesión de sus películas en préstamo permanente y, a veces, como donativo. Se había dado un paso fundamental que aseguraba la posibilidad de estudiar las películas producidas a lo largo de la historia del cine con toda independencia de su explotación comercial. Por vez primera, los productores de Hollywood permitían la proyección de sus películas sin recibir remuneración.

Al igual que las restantes colecciones del museo, la colección de la cinemateca debía tener un carácter internacional. En 1936, Iris Barry viajó a Londres, París, Berlín, Varsovia, Moscú y Estocolmo donde se entrevistó con los archiveros que se ocupaban de recopilar películas y estaban dispuestos a realizar intercambios. En Moscú visitó a Sergei Eisenstein y obtuvo una selección de películas soviéticas. En París, además de adquirir una copia del *Ballet mécanique* de Fernand Léger, consiguió películas de Louis Lumière, Ferdinand Zecca y Emile Cohl, así como obras de vanguardia de Marcel Duchamp, René Clair y otros.

El año 1939 fue excelente para la producción cinematográfica de Hollywood, que culminó en diciembre con el estreno de la celebradísima *Lo que el viento se llevó.* En el otoño de ese año, el Museo de Arte Moderno inauguró su sede permanente en Manhattan (53ª Street) y lanzó las primeras proyecciones diarias de cine en los Estados Unidos, en su nueva sala de 450 butacas. Los primeros programas incluyeron películas correspondientes a los ciclos *El cine de no ficción* y *Georges Méliès: mago y pionero del cine.* Iris Barry no cejó en su empeño hasta lograr que D. W. Griffith la autorizara a proyectar sus películas en el museo e incluso logró que donara a la cinemateca documentos, negativos y copias de sus películas. En 1938 y en 1940 adquirió además las películas que Griffith había realizado entre 1908 y 1914 para la Biograph, parte de una vasta colección que se descubrió en un depó-

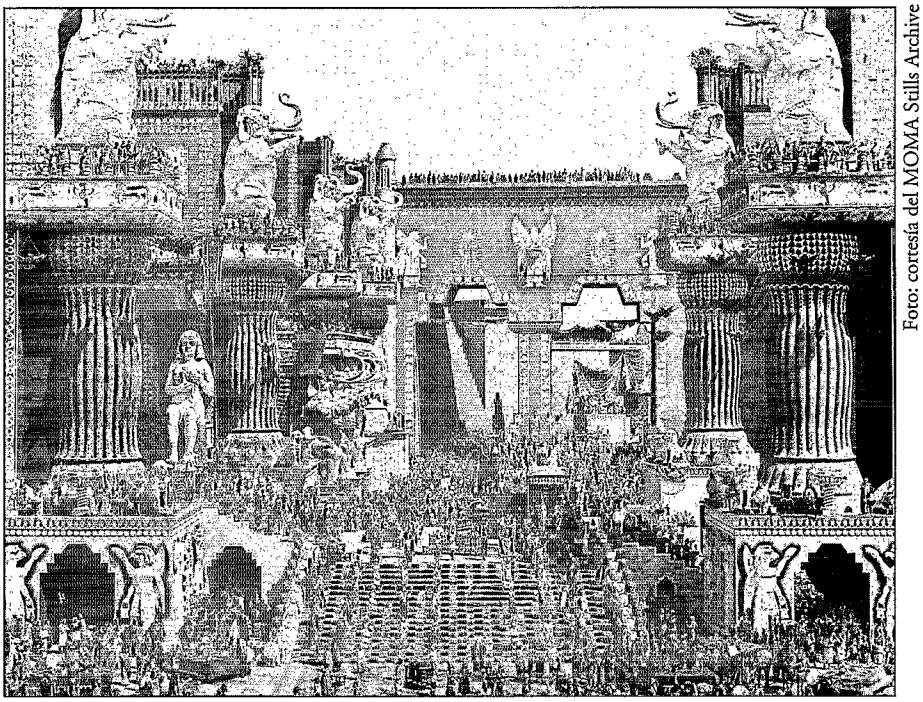


Foto: cortesía del MOMA Stills Archive

Secuencia «La caída de Babilonia» de la película Intolerancia, *1916, dirigida por D. W. Griffith. La reconstrucción de la versión original de más de tres horas de duración fue el resultado de la colaboración entre el Museo de Arte Moderno, que restauró los elementos fílmicos, y la Biblioteca del Congreso, que reconstruyó el acompañamiento orquestal.*

sito. Se propuso estudiar personalmente las películas, proyectarlas al público y escribir una monografía sobre la carrera de Griffith con la esperanza de actualizar «la gloria de Griffith y superar el prejuicio que impedía que sus películas, que estaban destinadas al gran público y le habían hecho ganar (y perder) mucho dinero, fueran catalogadas como arte genuino».

El proyecto sobre Griffith permitió crear el mecanismo de conservación aplicable al cine. Mediante el estudio y la proyección de películas que nunca habían sido accesibles en su forma original, Iris Barry demostró por qué y de qué manera Griffith había sido un pionero. El proyecto sobre Griffith es un ejemplo paradigmático de lo que constituye la esencia de la actividad museográfica: el análisis y la conservación del objeto, su ubicación histórica y crítica, gracias a su exposición y publicación.

Una actitud de vanguardia

Las iniciativas de Iris Barry no fueron inmediatamente comprendidas por todos, pero eran perfectamente coherentes con la actitud de Alfred Barr al inaugurar el museo en 1929 con una exposición de grandes pintores modernos, cuando no contemporáneos: ella procuraba ubicar a Griffith en su contexto, en calidad de pionero del arte moderno. Lo importante no era que Griffith pareciera (o siga pareciendo) anticuado; Iris Barry quería que el público comprendiera que, puesto que toda la historia del cine se desarrolla durante el período que en arte recibe el nombre de «moderno», desde finales del siglo XIX, el debate entre lo moderno y lo contemporáneo carecía de sentido. El estilo narrativo de Griffith era tan digno de ser estudiado como el cubismo de Picasso o el fauvismo de Matisse. Las iniciativas de Iris Barry, y de quienes la sucedieron en el puesto de conservador de la cinemateca, tuvieron una importancia capital para estructurar las metodologías relacionadas con la catalogación, preservación y educación cinematográficas que, a su vez, son consideradas como modelos en su género.

En 1965, la cinemateca pasó a llamarse Departamento del Film y en 1993 Departamento del Film y del Vídeo. Los cambios de nombre reflejan las nuevas funciones asumidas por la institución en la recopilación y difusión de las obras representativas de un siglo de cine, así como el nuevo medio del vídeo. La colección está integrada hoy por más de 13.000 títulos. Entre las piezas más valiosas figuran películas norteamericanas mudas, por ejemplo las producciones de las empresas Biograph, Edison y Vitagraph, las películas de Griffith y Douglas Fairbanks, la obra de Buster Keaton y otros cómicos, y las películas de los grandes realizadores del género del oeste, como William S. Hart, Tom Mix, Will Rogers y John Ford. También existen colecciones representativas de los estudios Twentieth Century-Fox, Warner Bros y RKO, así como películas producidas por David O. Selznick.

La colección se distingue también por sus películas internacionales obtenidas en

Foto: cortesía del MOMA Stills Archive



Pimpollos rotos, *1919. Dirigido por D. W. Griffith y protagonizada por Lillian Gish. Los materiales originales de la película, donados por Griffith al Museo de Arte Moderno, están siendo restaurados gracias al generoso apoyo de Lillian Gish.*

virtud de intercambios con los miembros de la Federación Internacional de Archivos del Film. Cuenta así con películas polacas y búlgaras posteriores a la Segunda Guerra Mundial, filmes checos de la década de 1930 y de la nueva ola de los años 60, obras de la *nouvelle vague* francesa, películas italianas de las décadas de 1930 y 1940, antiguos filmes daneses, clásicos japoneses y películas chinas de la década de 1950.

Entre las riquezas del archivo se cuentan películas experimentales y de vanguardia, documentales y dibujos animados, en especial procedentes de los Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia y Canadá. En la actualidad, procuramos ampliar nuestra colección para incluir, además de los pioneros norteamericanos que poseemos, a los artistas que consideramos más representativos de los últimos cincuenta años. Contamos ya con una importante colección de películas de John Cassavetes, Martín Scorsese, Clint Eastwood, Stanley Kubrick, Stan Brakhage, Shirley Clarke, Hollis Frampton y Andy Warhol, cineastas que representan, cada uno a su manera, el rumbo seguido por un realizador «independiente», que trabaja por su cuenta o dentro de la estructura de un estudio cinematográfico.

Difusión al público

Seguimos cumpliendo la misión de proporcionar películas a las escuelas, los archivos y los festivales de todo el mundo por medio de nuestra cinemateca ambulante de 1.300 títulos en 16 mm. Esta colección se ha constituido gracias a las existencias del museo, de los archivos internacionales y de los órganos profesionales de productores. Comprende toda la historia del cine, pero es especialmente rica en películas mudas de muchos países, documentales y obras experimentales. De todos los museos o archivos cinematográficos de los Estados Unidos, el nuestro es el único que distribuye películas, habiendo añadido hace poco una selección de producciones originales de vídeo.

Nuestro programa de proyecciones diarias de películas iniciado en 1939 prosigue, pero ahora en dos salas y organizado en ciclos que pueden tener por tema los estudios, directores, productores, escritores, actores, escuelas, géneros o el cine de un país. Mantenemos relaciones de cooperación con archivos, estudios y comisiones nacionales de cinematografía de todo el mundo para organizar e intercambiar programas. Con el fin de celebrar el centenario del cine durante toda la década de 1990, hemos organizado series relativas a aspectos cruciales o representativos de toda la historia de la cinematografía. En 1993, por ejemplo, organizamos un homenaje a Lillian Gish, recientemente fallecida, y en 1994 iniciamos la temporada presentando lo esencial de la producción de Gaumont, el estudio cinematográfico más antiguo que se mantiene en actividad, y una retrospectiva de la carrera de Jeanne Moreau. En junio de 1994, fuimos anfitriones de un seminario especial sobre la búsqueda de las películas que quedan de la década de 1890, organizada por Domitor, sociedad internacional de historiadores de los primeros tiempos del cine.

Nuestros centros de estudio se ocupan de adquirir colecciones especiales de fotografías, carteles, guiones, reseñas y artículos críticos, carpetas de publicidad, libros de referencia, guías, revistas, partituras, diseños de decorados, dibujos de animación, correspondencia y documentos legales. Poseemos documentos originales donados por realizadores, como los registros de producción de D. W. Griffith

y dibujos de Serguei Eisenstein, así como muchas piezas curiosas, entre las que figura la voluminosa carpeta de recortes que David Selznick reunió acerca de *Lo que el viento se llevó.* Todos estos documentos, agrupados y catalogados, se ponen a disposición de los especialistas, estudiantes, archiveros y conservadores, críticos y periodistas, artistas y directores, guionistas y actores.

Nuestra principal actividad ha sido y seguirá siendo la recopilación y la conservación de obras que consideramos importantes y representativas de la historia y el desarrollo del arte cinematográfico. De los miles de cortos y largometrajes que hemos catalogado y preservado sólo podemos citar unos pocos ejemplos, pero el lector puede estar seguro de que todos nuestros esfuerzos, y los de nuestros colegas del archivo y del museo, están dirigidos a mantener vivo nuestro patrimonio cinematográfico. Hemos contribuido a que sean conocidas y apreciadas obras de todas las épocas y tendencias del cine, entre las que podemos citar *El gran robo del tren, A Corner in Wheat, Intolerancia, Pimpollos rotos, Tol'able David, Manhattan, Nanook el esquimal, The Covered Wagon, El maquinista de la General, Amanecer, El pequeño César, ¡Que viva México!, Sucedió una noche, Dodsworth, The Plow that Broke the Plains, Meet me in St. Louis, Tuyo es mi corazón, Pasión de los fuertes, Nido de ratas* y *Empire,* de las que se conservan materiales originales y copias en el museo. Debemos además prestar atención a los artistas importantes de hoy, por lo que recientemente hemos adquirido copias de *Sin perdón* y *La edad de la inocencia.*

Tenemos el ambicioso proyecto de construir un nuevo Centro de Conservación de Películas en el Estado de Pennsylvania, donde se puedan crear las condiciones de temperatura y humedad necesarias para que las películas duren siglos. Envidiamos a los colegas de muchos países de Europa cuyos archivos son instituciones nacionales que reciben un apoyo importante del Estado (por ejemplo en el Reino Unido, Francia, Alemania y Suiza) y pueden disponer así de depósitos adecuados y del personal necesario para la catalogación y conservación. En los Estados Unidos, los archivos deben proseguir su campaña de información para que las autoridades gubernamentales y el público comprendan que el cine, principal medio de expresión de la era moderna, tiene una importancia fundamental para estudiar el arte, la cultura, y los acontecimientos y movimientos sociales y políticos del siglo XX. En este sentido, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York todos los días celebramos el centenario del cine. ■



Foto: cortesía del MOMA Stills Archive

Nanook el esquimal, *1922. Dirigido por Robert Flaherty, este documental recrea el estilo de vida de los esquimales en el norte del Canadá y generó un movimiento que refleja la vida de la gente en su ambiente natural.*

Crear una cultura del cine: el Archivo Cinematográfico Nacional de la India

Suresh Chabria

El cine indio es uno de los más florecientes y populares del mundo. Cada año se producen más de 800 largometrajes, muchos de los cuales se han distribuido y han sido apreciados en el mundo entero. La conservación y protección de este riquísimo patrimonio plantea dificultades especiales, que a continuación describe Suresh Chabria, director del Archivo.

Es bien sabido que la industria cinematográfica india es desde hace varios decenios la más grande del mundo. Menos conocido, en general, es el hecho de que la India tiene también una de las tradiciones cinematográficas más plenas de vitalidad, que se remonta por lo menos al final del primer decenio de este siglo.

Los filmes de los hermanos Lumière se presentaron en Bombay ya en julio de 1896 y al cabo de pocos años los cines itinerantes y las salas de proyección, algunas instaladas en tiendas, proyectaban en toda la India centenares de películas europeas y norteamericanas. Sin embargo, una combinación de factores políticos, históricos y económicos impidieron que surgiera una industria cinematográfica autóctona antes de 1910. A comienzos de siglo no hacía, en general, más de 20 años que los indios participaban, de manera limitada y bastante vacilante, en la actividad de los sectores modernos de la economía. A pesar de los numerosos noticiarios que rodaban algunos entusiastas aficionados nacionales, era natural que, al encontrarse con el nuevo medio del cine, los empresarios indios prefirieran distribuir el producto terminado importado del extranjero.

La fascinación por ese medio importado y el auge del nacionalismo y del anticolonialismo se fundieron por primera vez en el pensamiento de D. G. Phalke, quien, entre 1910 y 1913, creó expresamente y por su cuenta la industria cinematográfica india, que integró en el movimiento *swadeshi* (el movimiento nacionalista por la autonomía). Lo demás es historia.

Si bien antes de que aparecieran en 1931 las películas sonoras las de mayor éxito eran las importadas, el cine mudo indio, como el de muchos países, logró forjarse una identidad y captar un público multitudinario, para lo cual recurría básicamente al estilo y a la forma genuinamente indios del relato mitológico; pero debido a la influencia de las películas occidentales, en el decenio de 1920 aparecieron películas de contenido social y espectaculares que alcanzaban extraordinaria popularidad con sus fogosos protagonistas masculinos y sus sensuales heroínas.

Con la aparición del sonido y la aplicación a gran escala de los métodos cinematográficos y de los criterios económicos de los estudios, la industria del cine indio comenzó finalmente a evolucionar

Foto: cortesía del autor



Cartel para la película Pather Panchali, *dirigida por Satyajit Ray en 1955.*

Museum Internacional (París, UNESCO), n.° 184 (vol. 46, n.° 4, 1994) © UNESCO 1994

con autonomía. El público mostraba una preferencia clara e irresistible por los filmes cuyos diálogos y canciones estuvieran en una de sus numerosas lenguas. De este modo, la cinematografía india fue tal vez la primera en sustraerse al control extranjero, con la muy importante excepción de la fabricación de equipos cinematográficos y de película virgen.

Desde entonces el cine forma parte integrante de la vida pública de la India. Por la forma en que gravita sobre la imaginación del ciudadano medio, sólo cabe compararlo con algunas de las formas tradicionales propias de las leyendas y de los mitos antiguos que se entretejen con las festividades religiosas y populares y con la vida cotidiana de la gente.

He empezado este artículo sobre el archivo cinematográfico con un breve resumen de los primeros decenios de la historia del cine indio para poner de relieve dos problemas que hasta hoy dificultan su labor.

En primer lugar, gran parte de nuestro rico patrimonio cinematográfico ha desaparecido porque su producción coincidió con la etapa final del período colonial, época en que, por carecer de autonomía, la India no podía crear las estructuras necesarias para garantizar la supervivencia a largo plazo de las películas.

En segundo lugar, la circunstancia, más insidiosa, de que, pese a haber obtenido enormes beneficios y haber participado con dinamismo en la creación de nuestra idiosincrasia, la industria cinematográfica india ha sido víctima del complejo general de inferioridad y de la falta de autoestima fruto de la colonización. En verdad, no parece haber mejor explicación de la desaparición total del cine indio anterior a 1950 que estas dos razones.

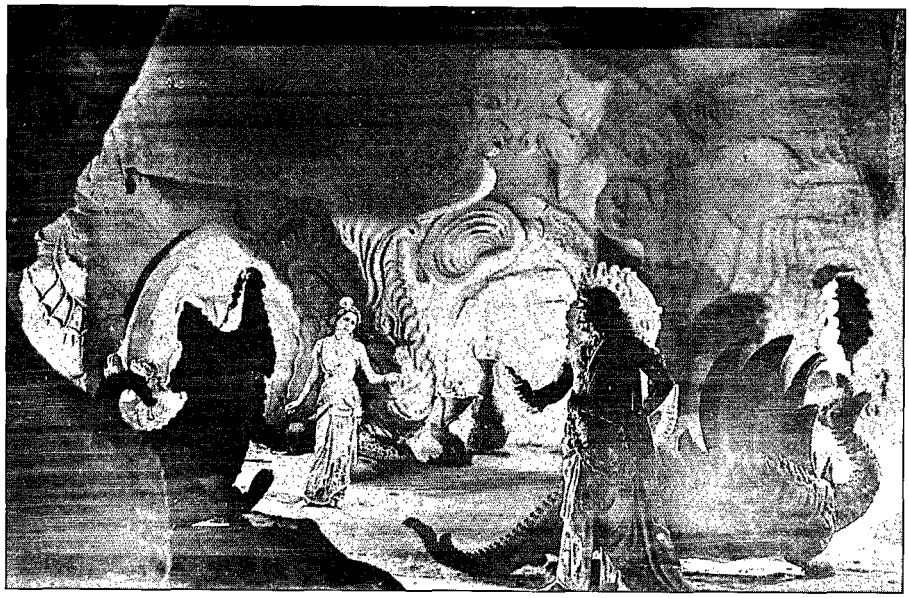
Es innegable que otros factores, como la descomposición del nitrato, los efectos adversos del clima, la negligencia de los productores y de los laboratorios cinematográficos con miras estrictamente comerciales han causado también estragos incalculables, pero las causas fundamentales del problema han sido, en nuestra opinión, la falta de control sobre nuestros mecanismos gubernamentales y administrativos en el período anterior a 1947 y el sentimiento de inferioridad de la industria cinematográfica por la calidad técnica y artística de nuestro cine.

Limitaciones y logros

Así, al crearse finalmente en 1964 un archivo cinematográfico nacional, la tarea que tenía ante sí era de una extraordinaria dificultad: rescatar lo que quedaba de los cimientos del cine nacional con los exiguos recursos que el Estado indio, recientemente independizado, podía destinar a este objetivo, y también encargarse, con esos mismos recursos, de adquirir y preservar las producciones contemporáneas y futuras de una industria cinematográfica sumamente popular y prolífica, pero que seguía comportándose como si no tuviera noción alguna de la fragilidad de las películas.

A mediados de los años 50, el Gobierno de la India planificó por primera vez el National Film Archive of India (NFAI) [Archivo Cinematográfico Nacional de la India] como una cinemateca nacional destinada a adquirir filmes importantes para archivarlos. Sin embargo, pronto se puso de manifiesto la diversidad y el carácter especializado de las tareas de esta institución, que no sólo debía coleccionar películas, sino además ser un organismo de conservación. De este modo, se fue ampliando y desarrollando la idea de una cinemateca nacional hasta llegar a concebirla como un archivo cinematográfico con todas las características correspondientes.

Foto: cortesía del autor



Fotograma de la película Chandrasena, *dirigida por V. Shantaram en 1935.*

Tras sus modestos comienzos de 1964 (época en que funcionaba en pequeños cobertizos con cámaras de almacenamiento provisionales, instalados en los locales del Instituto Cinematográfico de la India, con sede en Pune), el NFAI ha cobrado en la actualidad una importancia y una experiencia que lo sitúan entre los principales archivos cinematográficos del mundo. Desde 1969 es miembro de la Federación Internacional de Archivos del Film (FIAF), pero lo más importante es que ha logrado rescatar y conservar varias películas que constituyen hitos de los primeros 50 años del cine indio. Ello se debe en gran medida a la decisión gubernamental de crear el archivo, a la labor esforzada y a la dedicación de sus fundadores, así como a la actuación de algunos baluartes de la industria cinematográfica, como J. B. H. Wadia, B. N. Sircar y otros, que comprendieron la necesidad de conservar las películas y depositaron en el NFAI sus colecciones personales.

En su nuevo complejo de edificios, inaugurado en enero de 1994, el archivo cuenta al fin con cámaras de almacenamiento construidas según las normas internacionales de conservación de películas, con un departamento de conservación bastante bien equipado, con una biblioteca y una hemeroteca bien surtidas, así como con un centro de catalogación, investigación y documentación que posee una valiosa colección de carteles de películas, fotogramas y otros materiales auxiliares. Además, el archivo tiene ahora un auditorio en el que se proyectan públicamente películas de su colección.

Entre los tesoros del NFAI figuran los fragmentos que se han conservado de los filmes de D. G. Phalke, las películas mudas de Himansu Rai y Franz Osten, una muestra representativa de las producciones de las grandes empresas y los estudios cinematográficos de los años 30 y 40, como Prabhat Film Company, New Theatres, Bombay Talkies, Minerva Movietone, Wadia Movietone, Gemini y otros. Igualmente importantes en el patrimonio del archivo son las producciones de las grandes firmas independientes que surgieron después de la crisis que acabó con los estudios a fines del decenio de 1940, como las de Mehboob Khan, Raj Kapoor, Guru Dutt, A. R. Kardar, L. V. Prasad y B. Nagi Reddi. Junto con las muestras del cine para el gran público, el archivo conserva también copias excelentes de las obras capitales de los realizadores del nuevo cine indio: Satyajit Ray, Mrinal Sen, Ritwik Ghatak, Adoor Gopalakrishnan, Mani Kaul, G. Aravindan, Kumar Shahani, Shyam Benegal y otros.

El NFAI posee además una amplísima colección de material auxiliar, compuesta por carteles de películas, fotogramas, folletos de canciones, carpetas y grabaciones fonográficas, relacionados con todos los períodos del cine indio. Sin embargo,



Foto: cortesía del autor

Cartel de la película Kalyan Khajina, *dirigida por Baburao Painter en 1924.*

dada la escasez de fondos y la insuficiencia de personal, no ha podido adquirir una colección satisfactoria de guiones originales anotados, decorados, vestuario, aparatos de proyección de la época anterior al cine ni maquinaria cinematográfica antigua. Por ejemplo, la linterna mágica y las transparencias pintadas a mano de los hermanos Patwardhan son las únicas muestras importantes que posee de equipo anterior al cine. Uno de los proyectos más valiosos para el archivo es el de convertir sus antiguas dependencias del Pabellón Jayakar en un museo del cine indio.

Política de adquisiciones

Como la producción anual de la India supera los 850 largometrajes e igual número de cortos, noticiarios y documentales, el NFAI se ve obligado a aplicar una política selectiva de adquisiciones. Además, se carece de un sistema de depósito legal y existe la escasez permanente de fondos. Debido a estos factores, en el archivo se conserva menos del 10% de la producción cinematográfica nacional.

Éstos son los principales criterios de adquisición establecidos por el Comité Consultivo del NFAI.

En primer lugar, el archivo debe adquirir todas las películas indias anteriores a 1955 que se conserven, que son muy pocas porque la mayoría de ellas estaban en soporte de nitrato y ya se han destruido. Por esta razón no se justifica hacer una selección entre las películas que quedan de esa época.

En segundo lugar, en lo que respecta a los filmes posteriores a 1955, el NFAI debe adquirir:

- las cintas galardonadas con premios nacionales y estatales;
- todas las películas que hayan tenido éxito de taquilla;
- las que se hayan presentado en festivales internacionales de cine y en la sección dedicada a la India de los que se organizan en el país;
- todos los filmes financiados y producidos por la National Film Development Corporation (Compañía Nacional de Desarrollo del Cine) y por la desaparecida Film Finance Corporation (Compañía Financiera del Cine);
- las adaptaciones cinematográficas de obras literarias famosas;
- las películas que representen diferentes géneros del cine indio, como los dramas mitológicos, históricos, sociales y familiares, las películas de acción, los filmes para niños, etc.;
- los noticiarios, documentales y cortos producidos por organismos privados y oficiales; y
- clásicos seleccionados del cine extranjero, comprendidas las obras de ci-

neastas importantes de diferentes países y las que representen diferentes estilos y géneros nacionales.

Asimismo, en virtud de la ley de cinematografía de la India, la Junta Central de Certificación de Obras Cinematográficas deposita en el archivo las partes censuradas de los filmes que se exhiben en el país. Todo este material está a la espera de celosos investigadores que puedan catalogarlo y desentrañar los altibajos de la historia de la censura india, en relación con los cambios de costumbres y valores sociales en el país. Una iniciativa posiblemente más provechosa de la JCCC fue depositar en el archivo más de 20.000 guiones cinematográficos, puesto que muchas de las películas correspondientes han desaparecido.

Una de las características especiales del archivo es que por su constitución le corresponde difundir la cultura cinematográfica en toda la India. Algunos encontrarán esta idea peregrina, pero para nosotros es artículo de fe. Con este propósito, el NFAI ha adquirido una gran cantidad de películas extranjeras, mediante compra o por intercambio con otros archivos. Estos filmes se proyectan regularmente en las salas del NFAI para investigadores, cineastas y otro tipo de público, y también se prestan al Instituto del Cine para que los utilice en sus programas académicos. También prestamos con frecuencia copias de películas indias y extranjeras de nuestra colección a sociedades cinematográficas y organizaciones educativas y culturales de todo el país que organizan proyecciones conjuntas. En Pune y en las oficinas regionales del archivo en Calcuta, Bangalore y Thiruvananthapuram hay pequeñas cinematecas que disponen de material en 16 mm. y prestan servicios similares a numerosas organizaciones interesadas en proyectar películas en el marco de sus programas regulares.

Desde hace casi dos decenios, el NFAI imparte en Pune un curso anual de apreciación cinematográfica de cinco semanas de duración, que da a conocer lo mejor del cine indio y mundial a personas de diversa condición social y distintas profesiones procedentes de toda la India. En el curso se enseñan como temas principales nociones básicas de cinematografía, el cine como arte, historia del cine, teoría cinematográfica y la relación del cine con otras artes. El archivo también organiza en diversos centros del país otros cursos breves muy similares, que han suscitado una enorme respuesta del público y contribuido verdaderamente a la toma de conciencia de la necesidad de que en nuestra cultura saturada de cine exista un marco analítico para ver y estudiar las películas.

Para celebrar el centenario

En cuanto a la celebración del centenario del cine, se ha previsto para los dos próximos años programas de proyección y retrospectivas de obras del patrimonio cinematográfico, exposiciones sobre la historia del cine, varias publicaciones y un seminario sobre estudios y teorías del cine indio. El propósito es estimular y renovar las ideas sobre la importancia de la conservación del cine, así como estudiar el papel y la influencia de la imagen en movimiento sobre la sociedad contemporánea.

En vísperas del centenario del cine, nuestra situación puede resumirse en los siguientes términos: hasta ahora hemos avanzado considerablemente, pero queda mucho por hacer y nos disponemos a afrontar todos los desafíos que planteará el cine en el siglo próximo. ■

La Federación Internacional de Archivos del Film: las «Naciones Unidas de las imágenes animadas»

Robert Daudelin

Ningún número especial sobre los archivos y museos del cine sería completo si no se rindiera homenaje al papel de la Federación Internacional de Archivos del Film. Robert Daudelin, presidente de la Federación, nos brinda una breve presentación de las actividades y logros de esta ejemplar organización no gubernamental.

Cinemateca, archivos del film, museos del cine o de las imágenes animadas, cualquiera que sea su denominación, todas estas instituciones se consagran a salvaguardar las imágenes y a difundirlas: ¡conservar y mostrar! Todas estas instituciones, dondequiera que estén localizadas e independientemente de su estatuto, de una manera u otra, se encuentran en el seno de la Federación Internacional de Archivos del Film (FIAF).

Fundada en 1938 por un grupo de coleccionistas-archivistas apasionados del cine que representaban ya cierto grado de internacionalismo (Londres-Estocolmo-Berlín-París-Nueva York), la FIAF agrupa hoy a más de 100 archivos de todos los continentes, entre los cuales 3 en África, 13 en América del Norte, 16 en América Latina, 9 en Asia y 3 en Oceanía.

Con ciertos rasgos de club privado en el momento de su fundación, la FIAF constituye hoy una suerte de Naciones Unidas de las imágenes animadas cuya asamblea general anual, complementada por simposios históricos y técnicos, reúne a delegados de todo el mundo. Fundada en una época en que la idea de cinemateca era todavía relativamente nueva y poco institucionalizada, la FIAF se dio entonces objetivos que 50 años después aún son válidos. En primer lugar, favorecer la conservación de las películas consideradas obras de arte y documentos históricos; en segundo término, fomentar la creación y el desarrollo de cinematecas en todos los países; en tercer lugar, facilitar la recolección y los intercambios internacionales de películas y documentos relativos a la historia y el arte cinematográficos a fin de hacerlos accesibles al mayor número posible de personas y, finalmente, desarrollar la cooperación entre sus miembros.

Los miembros de la FIAF son instituciones autónomas sin fines de lucro, que se consagran al estudio de la historia del cine y de su estética, y cuyos servicios son accesibles al público. El objetivo principal de su actividad debe ser la adquisición, preservación y catalogación de las películas y la documentación relativa al cine. Además de estas actividades esenciales, sin las cuales ninguna cinemateca puede pretender el título de archivo del film, las instituciones miembros de la FIAF son también lugares de promoción y difusión del arte y de la cultura cinematográficos: proyecciones, coloquios, encuentros, exposiciones, publicaciones son los elementos constitutivos de la actividad regular de una cinemateca.

La FIAF misma, primera beneficiaria de la experiencia múltiple de sus afiliadas, ha publicado numerosas obras técnicas *(Manuel des archives du film, Preservation and Restoration of Moving Images and Sound, Glossary of Filmographic Terms, The Usage of Computers for Film Cataloguing, etc.)* que constituyen referencias indispensables, tanto para los archivistas principiantes como para los experimentados. Los numerosos seminarios organizados por la FIAF desde hace 20 años también han dado lugar a numerosas publicaciones: *L'influence du cinéma soviétique sur le cinéma mondial, Rediscovering the Role of Film Archives: To Preserve and To Show, Cinema 1900-1906: An Analytical Study,* son algunos de los temas tratados en estas publicaciones.

En fin, la FIAF publica un periódico bilingüe (francés-inglés), *Journal of Film Preservation,* que da testimonio de la actividad de los archivos del film en todo el mundo, pero que también concede un buen espacio a los ensayos de carácter histórico, a las crónicas técnicas y a las reseñas críticas de obras especializadas.

Fundada sobre la idea misma de la salvaguardia del patrimonio cinematográfico mundial, la FIAF es un lugar de encuentro y concertación de todas las per-

sonas que luchan en el mundo para que las obras del cine sobrevivan. Sólo en 1993, más de 90.000 títulos (cortos y largometrajes) se agregaron a las colecciones de los archivos de los miembros de la FIAF. Durante este mismo período, unos 20 millones de metros de película fueron «examinados» y «tratados» por los técnicos de estos mismos archivos y 200.000 filmes fueron registrados en catálogos detallados y, frecuentemente, informatizados. En ese mismo año, 20 instituciones miembros de la FIAF emprendieron o terminaron la construcción de almacenes de conservación científicamente concebidos (temperatura y humedad relativa controladas) para la preservación a largo plazo de películas y, en la mayor parte de los casos, de cintas de vídeo.

Más allá de esta preocupación fundamental de conservación de las obras, los archivos de películas desarrollaron muy tempranamente una actividad propiamente museística: la proyección de películas en el marco de una cinemateca donde la obra del cineasta es tratada como la obra de pintura en un museo —es decir, sometida a comparaciones (en el marco de un ciclo histórico, nacional, estilístico, temático, etc.) y, sobre todo, situada en el interior de un marco general de la producción de este cineasta, con ocasión de una muestra retrospectiva— constituye una primera brecha en esta dirección.

Además, las actividades de exposición propiamente dichas se acoplaron desde muy temprano a la proyección de las películas: Bruselas y Copenhague, París y Rochester crearon museos, o por lo menos salas de exposición, donde aparatos antiguos, vestidos, maquetas, dibujos y documentos diversos cuentan la historia técnica, estética y social del cine.

Más recientemente, Londres nos propone un Museo de la Imagen Animada, centro destacado de celebración de la imagen en movimiento que, por su mismo éxito, plantea la cuestión candente de una museografía del cine.

Con la creación posterior de los museos de Nueva York y Düsseldorf, en particular, y los proyectos anunciados por Madrid, Montreal, Lyon y Lisboa, entre otros, esta cuestión de la relación orgánica entre archivos y museos —o mejor aún, de la función propiamente museística de las cinematecas— reviste una pertinencia y una urgencia evidentes.

Con ocasión de su asamblea general en la primavera de 1993, la FIAF organizó un primer taller sobre el tema de los museos del cine: unos 30 participantes provenientes de una veintena de países de todas las regiones del mundo procedieron a realizar un primer inventario de las diversas cuestiones y de los numerosos enfoques subyacentes en este rico tema. De ahora en adelante, la cuestión de los «museos» está inscrita de manera permanente en el programa de trabajo de la FIAF y un miembro del Comité Ejecutivo tiene la responsabilidad específica de esta materia. Por otra parte, esta preocupación se ha traducido concretamente en la participación de dos miembros del Comité Ejecutivo en el simposio de Düsseldorf de agosto de 1993, en la publicación de textos en el *Journal of Film Preservation,* en la inscripción de este tema en el orden del día del congreso de Bolonia (abril de 1994) y en la ampliación del mandato de la Comisión de Programación de la FIAF para incluir la cuestión de los museos.

Ya sea en el sentido amplio de actividad museística (conservar/exhibir) o más restringido de exposición, la cuestión de los museos del cine y, en términos más generales, de imágenes en movimiento, forma parte de los campos de reflexión y acción de la FIAF. El centenario del cine constituye un momento privilegiado para proseguir esta reflexión y asegurar el desarrollo armonioso de proyectos a que ella debe dar lugar. ■

El secretariado permanente de la FIAF se encuentra en Bruselas (190, rue Franz Merjay, 1180 Bruselas, Bélgica), y puede brindar información sobre el movimiento mundial de archivos del film o la ayuda indispensable para crear nuevos archivos.

Un modelo de filantropía privada: el Museo Fernbank de Ciencias Naturales

Lee Kimche McGrath

A pesar de la recesión reinante en los Estados Unidos y la disminución de las donaciones benévolas, el 5 de octubre de 1992 se inauguró el Museo Fernbank de Ciencias Naturales en Atlanta (Georgia), fruto de una operación financiera gracias a la cual se pudo reunir la suma de 45 millones de dólares. Se considera que el Museo Fernbank, el mayor museo de ciencias naturales construido en Estados Unidos desde los años 30, recibirá a más de un millón de visitantes cada año antes de 1995. Lee Kimche McGrath explica cómo una parcela de bosque donada se transformó en un importante museo gracias a contribuciones privadas y al apoyo de la comunidad. La autora es presidenta de una empresa especializada en comunicaciones culturales internacionales; fue la primera directora del Institute of Museum Services y de la Association of Science-Technology Centers, y subdirectora de la Asociación Norteamericana de Museos.

La operación de recolección de fondos para el Museo Fernbank, que tan excelentes resultados ha dado, siguió el modelo clásico estadounidense de la filantropía privada. Con una superficie de 15.000 m^2, el museo más grande del sureste del país se construyó con fondos recolectados totalmente en el sector privado y va a ser una institución autofinanciada.

Históricamente, en otros países incumbió a las iglesias y al Estado la tarea principal de preservar, mantener y restaurar los bienes culturales, incluyendo los museos. Esta situación evolucionó hacia el mantenimiento directo por parte del Estado. En cambio, en los Estados Unidos han sido tradicionalmente las personas acaudaladas, en su mayoría hombres de negocios e industriales destacados, quienes han financiado la cultura. Alrededor del 90% de los 125 millones de dólares donados para obras de beneficencia en los Estados Unidos en 1990 provenían de donantes individuales.

La primera idea del Museo Fernbank surgió en 1917, cuando una joven llamada Emily Harrison escribió a sus padres sugiriéndoles que el terreno forestal que poseían en Georgia sirviera para crear una escuela en medio de los bosques. Así se expresaba la joven Harrison: «Gradualmente me fui dando cuenta de que Fernbank era demasiado grande y demasiado bello para el uso de una sola familia [...]. Lo mejor que se podría hacer con él sería ponerlo al servicio de la vida de los niños.»

En 1938, la señorita Harrison vendió las 28 hectáreas centrales de la propiedad por 35.000 dólares a Fernbank, Inc., un grupo de ciudadanos con vocación conservacionista que un año después registraron la organización como entidad sin fines de lucro. Durante décadas, clubes juveniles iban al bosque para acampar durante el día y para realizar otras actividades educativas. Pero la señorita Harrison no se sentía contenta; lo que ella quería era crear un establecimiento de enseñanza y, al mismo tiempo, preservar el bosque, que ya estaba amenazado por el proliferante desarrollo.

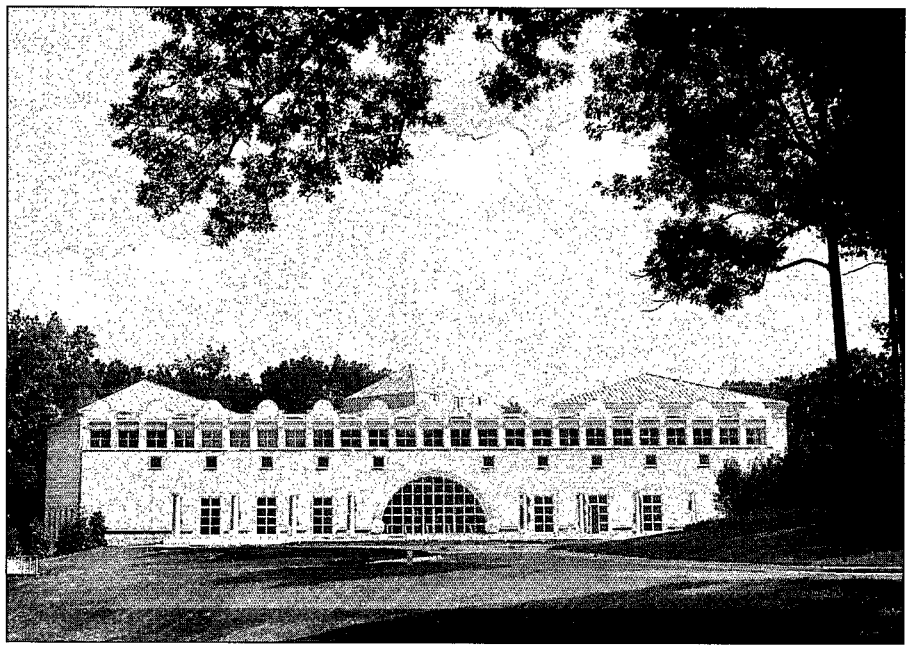
Entonces aparecieron tres personas visionarias: el Dr. Robert B. Platt, profesor de botánica de la Universidad de Emory; el superintendente del condado de DeKalb, James Cherry, y el presidente de Fernbank, W. A. Horne. Viendo la oportunidad donde otros sólo veían problemas, los tres adalides negociaron un acuerdo excepcional. La Junta de Educación del Condado de DeKalb compraría 6,5 hectáreas del bosque y construiría un centro de ciencias; el resto del bosque sería arrendado por la junta para fines educativos.

El Centro de Ciencias de Fernbank se inauguró en 1967. Hoy en día, además de las aulas y los laboratorios, el centro se enorgullece de su planetario y su observatorio que están abiertos tanto al público como a los alumnos. Al centro asisten aproximadamente 400.000 alumnos cada año, de un total de más de 800.000 visitantes de todas las edades. Pero esto no parecía suficiente.

Del Centro de Ciencias al nuevo museo

Mientras construían el Centro de Ciencias, los educadores de Fernbank soñaban con una institución nueva y más amplia que mostrara los misterios de la tierra: el Museo Fernbank de Ciencias Naturales. Y al mismo tiempo «soñaban» con las personas apropiadas. Fernbank ha aplicado sistemáticamente uno de los principios más importantes de la recolección de fondos: la gente da dinero a las personas, no a los proyectos.

Foto: corresía del autor



La entrada al nuevo Museo Fernbank de Ciencias Naturales fue diseñada por el arquitecto Graham Gund para que formara un conjunto armónico con la comunidad de Druid Hills.

En 1964, Cherry visitó a Boisfeuillet Jones, entonces presidente de la Fundación Robert W. Woodruff, con el fin de recabar fondos para el Centro de Ciencias. (En su juventud, Robert Woodruff, fundador y ejecutivo principal de Coca-Cola Co., iba a cabalgar al bosque de Fernbank con su esposa Nell Hodgson, cuya familia era propietaria del terreno adyacente a Fernbank.) Jones le preguntó a Cherry qué era lo que realmente deseaba hacer Fernbank. Dos semanas más tarde los educadores de Fernbank presentaron a Jones un boceto de la propiedad que incluía un jardín botánico, un acuario y un museo de ciencias naturales. «El museo nos pareció lo más importante, por lo que comenzamos sencillamente a darles dinero», se dice que dijo Jones.

A lo largo de los años, la Fundación Woodruff ha donado más de 13 millones de dólares a Fernbank Inc. En 1979, Jones presentó Fernbank a Rankin M. Smith, propietario de los Atlanta Falcons (el equipo de fútbol profesional de la ciudad) y ex presidente de la Junta de la Compañía de Seguros de Vida de Georgia. El resultado fue un activo benefactor que pronto entró como miembro en la Junta de Fernbank y un donativo de 1.250.000 dólares gracias al cual los sueños para el nuevo museo pudieron convertirse en planes.

En 1984, la doctora Kay Davis, ex profesora de física, biología y matemáticas que trabajaba como coordinadora administrativa del Centro de Ciencias, fue nombrada para dirigir el museo. La directora constituyó una junta internacional de asesoramiento formada por 18 personas, entre las cuales figuraban representantes de la Smithsonian Institution y del Franklin Institute. La junta definió las ideas que se concretarían en el Museo Fernbank de Ciencias Naturales. Éste tenía que ser algo único, constituir un punto de destino para los turistas y utilizar a Georgia como escenario desde el cual contar la historia de las ciencias naturales.

El Museo Fernbank es el primer museo de ciencias naturales de Estados Unidos que se ha construido siguiendo una línea narrativa y no basándose en una colección existente. En su exposición permanente *A Walk Through Time in Georgia* (Un paseo por el tiempo en Georgia), los visitantes van pasando por una serie de reproducciones de las regiones naturales del Estado: sus montañas, sus altiplanos, sus valles, sus pantanos y sus zonas costeras. En las contiguas «Galerías del desarrollo de la Tierra» —una galería de dinosaurios de dos pisos—, se presentan vídeos, proyecciones de televisión de alta definición, cintas sonoras, computadoras interactivas y otros objetos que explican cómo la geografía de Georgia refleja las etapas de evolución de la Tierra.

El apoyo de la comunidad se traduce en fondos

Organizar el apoyo de la comunidad fue esencial para que los administradores pudieran obtener fondos. Las tareas recayeron, respectivamente, en el entonces presidente Robin Harris y el vicepresidente Rankin Smith. Harris, antiguo representante del Estado con intachables antecedentes en materia de conservación, inspiraba gran respeto por su posición, lo cual fue de vital importancia. Los terrenos Fernbank se hallan en Druid Hills, un barrio elegante y próspero. Los residentes se pusieron lívidos al enterarse de un reciente proyecto de transportes del Estado, pensando que el gobierno había ignorado sus intereses. Los informes de los periódicos de la época afirman que los vecinos temían que Fernbank se convirtiera en «el monstruo verde que devoró Druid Hills».

Durante más de cuatro años, Harris se reunió con la Asociación de Vecinos de Druid Hills haciendo participar a sus miembros directamente en la planificación del nuevo museo y aceptando todas las condiciones que ponían.

Graham Gund, arquitecto de Boston, coleccionista de arte, diseñador de jardines y reputado por su sensibilidad respecto al ambiente fue seleccionado para diseñar el nuevo Museo Fernbank. Su proyecto obtuvo el apoyo de los vecinos. Fernbank «era un modelo de cómo tratar a los grupos de vecinos», escribían los periódicos.

Esta relación amistosa creó una base de apoyo público para Fernbank, dando además al nuevo museo una amplia y favorable publicidad, con lo que aumentó el número de donantes potenciales de la obra, convenciéndolos de que Fernbank era una inversión segura.

Mientras Harris se reunía con la comunidad, Smith comenzó a trabajar con los elementos de la «vieja guardia». Tenía que convencer a los dirigentes empresariales de Atlanta —aunque el nuevo museo quedaba a 6 km. del centro de esta ciudad y en un condado distinto— de que Atlanta obtendría mayores ingresos turísticos y aumentaría su creciente reputación como centro cultural importante del sureste.

El papel de Smith ilustra una regla importante para quienes se dedican a recabar fondos: los iguales se dirigen a los iguales. Como Smith era patrón, él podía dirigirse a los patrones ricos, a los jefes de las principales empresas de Atlanta y a los presidentes de fundaciones para lograr su apoyo. Sin embargo, esto no siempre fue fácil. Como dice Smith: «Uno tiene que dar mil vueltas antes de averiguar quiénes abren las puertas.»

Smith utilizó todas las relaciones que tenía. Se dirigió a las empresas locales, nacionales e internacionales que estaban obteniendo buenos resultados a pesar de la recesión y a las que tenían intereses en el turismo. Sabiendo que la recesión no afecta a todos los organismos por igual, Smith se dirigió a fundaciones cuya aportación les proporcionaba una base financiera relativamente estable.

Los administradores estudiaron diversas fuentes de ingresos para ampliar las operaciones de colecta de fondos. Como Fernbank Inc. era una empresa de carácter no lucrativo, podía emitir bonos exentos de impuestos. Harris se pronunció a favor de este mecanismo, porque los bonos podían producir dinero en efectivo inmediatamente gracias a una financiación interesante a largo plazo que se reembolsaría con los futuros ingresos del museo.

El personal de Fernbank estaba convencido de que el museo se podría mantener por sí mismo. La combinación de los derechos de entrada, las afilia-

ciones, los billetes para el teatro, las contribuciones y las funciones especiales generarían un ingreso más que suficiente para cubrir los gastos de funcionamiento y mantenimiento, más el pago de los intereses de la deuda de la propuesta emisión de bonos por un importe de 20.700.000 dólares.

Pero convencer a los banqueros de que el museo podría mantenerse por sí mismo resultó una tarea difícil. Los mercados de crédito habían comenzado a restringirse como resultado de la drástica disminución del ahorro y de los préstamos en el país, de la caída del mercado de bienes inmobiliarios y de la previsión de que muchos de los préstamos preferenciales de los años 80 iban a tener serios problemas. Los banqueros locales querían que el proyecto fuera de mucho menor envergadura, pensando que los bonos expedidos no podrían ser reembolsados.

En mayo de 1989, tras varios intentos ante bancos comerciales y de inversión, Fernbank contrató como asesor financiero a Merchant Capital Corporation, una sociedad regional de inversión bancaria. Se elaboró un plan de operaciones y una propuesta de préstamos detallados, y Arthur D. Little, sociedad internacional de consultores en administración, fue contratada para elaborar un estudio de factibilidad que determinara la capacidad del museo para reembolsar la deuda propuesta.

El estudio analizó una serie de factores, entre ellos el potencial comercial de Fernbank, su respaldo, su viabilidad financiera y sus planes de operaciones y *marketing*. Completado en octubre de 1989, el informe llegó a la conclusión de que el museo atraería a más de un millón de visitantes anualmente y que hacia 1995 podría incrementar en 100 millones de dólares anuales los ingresos de la ciudad. El informe preveía a largo plazo unos ingresos anuales de 7.300.000 a 8.900.000 dólares aproximadamente y unos costos anuales de 4.800.000 a 5.900.000 dólares más o menos, lo que dejaría aproximadamente entre dos millones y medio y tres millones de dólares para el pago de los intereses de la deuda y de los gastos. El estudio de Little confirmó lo que sostenía el personal de Fernbank, es decir, que el museo podía mantenerse a sí mismo y reembolsar sus deudas; pero el estudio resultaba aún más convincente gracias a que las conclusiones las obtenía independientemente un tercero.

Armado con un sólido plan de operaciones, con el estudio de Little y con unas promesas que totalizaban más de 11 millones de dólares, Merchant pudo lograr que el Barclays Bank PLC se comprometiera a extenderle un crédito que asegurara 11 millones de dólares de la propuesta emisión de bonos por un importe de 20.700.000 dólares. La oferta del Barclays dependía de que los bancos de Atlanta suministraran el resto de la suma en créditos.

Persuadir a los bancos locales fue una batalla homérica, porque los bancos habían rechazado el proyecto un año antes y la comunidad financiera se había mostrado muy cautelosa. Las relaciones de Smith fueron esenciales, además de su voluntad de tomar en consideración los intereses particulares de los bancos. Smith trabajó con Gund reduciendo el proyecto a unas dimensiones que no perjudicaran al museo. Luego, Smith y Davis explicaron a los banqueros que cualquier otro recorte suprimiría al museo su dimensión mundial e, incluso, pondría en peligro su capacidad para generar los ingresos necesarios.

Gracias a un esfuerzo tenaz y bien organizado, los bancos de Atlanta comenzaron a cambiar de opinión. Al final, 6 bancos locales se comprometieron a participar con 11 millones de dólares , o sea, un millón de dólares más de lo que exigía Barclays.

Mientras tanto, Smith y otros miembros de la Junta y del personal de Fernbank continuaban su provechosa operación de colecta de fondos y lograban promesas por un total superior a 18.500.000 dólares. En mayo de 1990, Merchant vendió bonos por un valor de 20.700.000 dólares que serán reembolsados en un período de 20 años con un tipo de interés fijo del 7,5%.

Con un total de fondos reunidos cercano a los 40 millones de dólares, el proyecto del Museo Fernbank se hallaba sólidamente cimentado desde el punto de vista financiero y emprendía por fin el camino para convertirse en realidad.

«Tener altura de miras»

El éxito logrado por Smith en la obtención de fondos ilustra otros dos puntos esenciales: hay que tener altura de miras (tan fácil es conseguir 1.000 dólares como 100) y hay que maximizar los esfuerzos. Smith trató de obtener donaciones cuantiosas. La mayor parte de los aproximadamente 24.300.000 dólares que Fernbank ha conseguido en contribuciones privadas provienen de unas 45 personas, corporaciones y fundaciones. La repercusión de las contribuciones individuales se vio muy realzada mediante un amplio programa de subvenciones que aportó más de 5 millones de dólares.

Ahora que el Museo Fernbank está abierto, la colecta de fondos seguirá desempeñando un papel importante, aunque en menor grado. El presupuesto anual proyectado del museo es de 7.200.000 dólares. Se espera obtener el 90% gracias a los ingresos del museo y el 10% restante mediante la colecta de fondos.

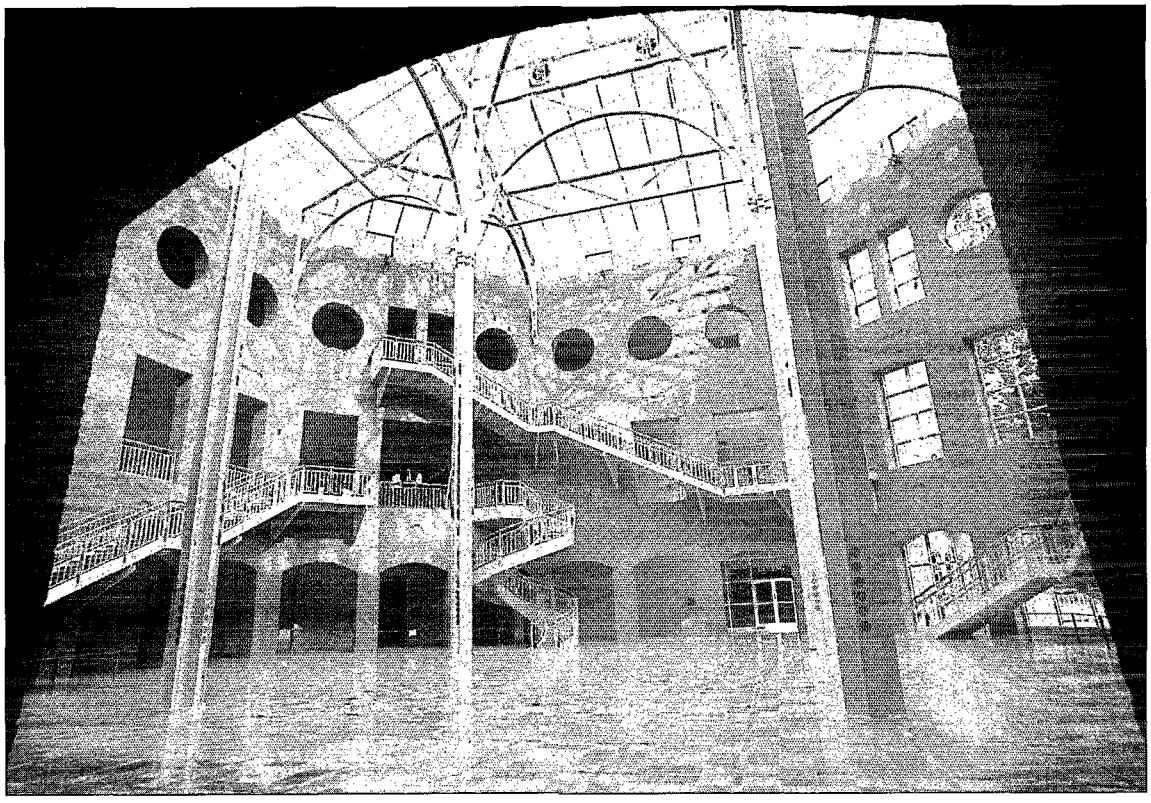


Foto: cortesía del autor

La Gran Galería de 26 m. de altura del nuevo Museo Fernbank de Ciencias Naturales está cubierta de baldosas de piedra caliza de la cantera de Solnhofen (Alemania). Las baldosas contienen fósiles de 150 a 180 millones de años de antigüedad.

Más de 15.000 visitantes acudieron a Fernbank durante la semana inaugural y se vendieron 600 títulos de miembros. La popularidad del museo y su futuro financiero parecen asegurados, pero hay otros signos prometedores.

El Instituto Médico Howard Hughes ha concedido al museo y al Centro de Ciencias una subvención conjunta considerable: 250.000 dólares. Los fondos serán utilizados para desarrollar un programa intensivo de cuatro semanas de duración para alumnos educativamente desfavorecidos de la ciudad y de los distritos escolares rurales.

Fernbank también actúa en el plano cultural. Comprometido con la enseñanza de las ciencias naturales tanto por medio del arte como de la ciencia, Fernbank presentó como parte de la exposición inaugural una exposición importante de arte inspirándose en los bosques tropicales.

El Comité para los Juegos Olímpicos de 1996 en Atlanta eligió a Fernbank para que fuera anfitriona de la exposición inaugural de arte de Noruega de la Olimpiada Cultural en febrero de 1993. La exposición formaba parte de un festival de dos semanas que lanzó un plan cuatrienal de exposiciones, festivales y otros eventos internacionales como preludio a los Juegos Olímpicos de 1996.

El sueño de Emily Harrison de que existiera una escuela en el bosque ha terminado por cumplirse, gracias al apoyo privado aportado a una meritoria institución pública, en un modelo clásico de filantropía privada. ■

Un museo verdadero para objetos falsos: el Museo del Falso

Laura Colby

En Salerno (Italia), existe un nuevo museo en el que se estudia con toda seriedad un fenómeno cada vez más común en nuestra vida diaria: los objetos falsificados. La autora es una periodista independiente establecida en París.

La fachada ocre del museo parece de piedra cuidadosamente restaurada y pintada. Sin embargo, un examen más detenido permite advertir que una esquina de la fachada se está despegando y está doblada, como si se la pudiese desprender como un pedazo de cartón[1].

En el frente hay una lápida con una inscripción en caracteres oscos utilizados por los pobladores de esta región meridional de Italia en el siglo V a.C., antes de la llegada de los romanos. Una vez traducida, se descubre que la inscripción no recoge una antigua máxima, sino que es tan sólo una frase del profesor Salvatore Casillo, escrita hacia el año 1991 de nuestra era: «Es imposible pedirle a la verdad que sea hermosa y no fea, o lo contrario. La falsedad, en cambio, puede revestir cualquier aspecto, vil o sublime.»

El profesor Casillo es el iniciador y promotor del Museo del Falso, institución que estudia y expone imitaciones y objetos falsificados que forman parte de nuestra vida diaria. El museo se inauguró en 1991, con financiación de la ciudad de Salerno, la Universidad de Salerno y una caja de ahorros local. Desde entonces ha presentado exposiciones sobre objetos de plata, detergentes y, recientemente, alimentos falsificados.

Profesor de sociología industrial especializado en el mundo empresarial, el profesor Casillo se ha encontrado con centenares de ejemplos de empresarios que han emprendido negocios ilícitos, a veces con ideas brillantes que, según comenta, «hacen que uno se admire ante lo que podrían lograr si se dedicaran a actividades lícitas».

En 1988, decidió fundar un centro de estudios sobre este fenómeno, llamado Centro Studi sul Falso (Centro de estudios sobre las falsificaciones), vinculado a la Universidad de Salerno. Son miembros del centro varios colegas suyos profesores de la universidad, entre los que se cuenta sociólogos, antropólogos, psicólogos, arqueólogos, historiadores del arte y juristas expertos, quienes se han encontrado con este fenómeno en sus respectivas investigaciones.

El centro de estudios permite que los expertos en diferentes campos intercambien ideas e informaciones sobre los distintos tipos de falsificación de que han tenido noticia y emprendan investigaciones conjuntas.

La idea del museo, señala el profesor,



© Museo del Falso, Salerno

Cartel para la exposición sobre alimentos falsificados.

se derivó del centro de estudios; la finalidad era dar a conocer el problema fuera del mundo académico e instar a las instituciones, fabricantes y consumidores a que tomasen medidas para combatirlo. A pesar de la breve existencia del museo, las exposiciones han suscitado ya varias investigaciones oficiales y al menos un cambio en una ley italiana, indica el profesor Casillo.

«Las falsificaciones y los falsificadores han existido en todas las épocas», afirma el profesor. «Pero sólo en años recientes las falsificaciones de una serie de productos manufacturados se han propagado y cobrado características que las convierten no sólo en una amenaza económica, sino también en un peligro para la seguridad de la humanidad.»

Caminando por el populoso paseo principal de Salerno, un soleado puerto situado a unos 50 kilómetros al sur de Nápoles, el profesor se detiene frente a un vendedor callejero. El hombre ha alineado cuidadosamente los lentes oscuros y los cinturones de cuero habituales con etiquetas falsas, pero junto a ellos hay un nuevo producto falsificado: un teléfono portátil. El aparato, que se ha convertido en los últimos dos años en el accesorio de moda entre los hombres de negocios italianos, tiene la misma apariencia que uno verdadero, pero en realidad no funciona. No obstante, por apenas 20 dólares permite a las personas pretenciosas dar la impresión de que son lo suficientemente importantes como para poseer ese tipo de teléfono.

Cuando se habla de falsificaciones, la mayoría de nosotros pensamos en relojes, joyas o ropa de marca. Sin embargo, las falsificaciones han ido aumentando con el desarrollo tecnológico y hoy día afectan a los productos químicos, los medicamentos, los fertilizantes, el equipo eléctrico y algunas piezas de repuesto como los frenos de los vehículos e incluso piezas de aviones. Es evidente que todas estas falsificaciones pueden poner en peligro la vida humana. La utilización de la publicación asistida por computadora o autoedición, cuyos programas son cada vez más perfeccionados, ha conducido también al recrudecimiento de las falsificaciones de documentos financieros, como títulos de acciones y bonos de ahorro.

Sin embargo, las empresas que fabrican los productos genuinos se muestran reacias a alertar a los consumidores sobre este problema, observa el profesor Casillo. Temen que el hecho de reconocer que algunos de los productos presentes en el mercado con sus nombres son falsificaciones perjudique su imagen.

Esa fue la razón por la que cuando el profesor decidió crear un museo para dar a conocer el problema de las falsificaciones no contara con la cooperación de las empresas que suelen ser las principales víctimas de las falsificaciones y a las que convendría que se luchara contra ellas. Las empresas privadas se han negado a prestar ayuda económica al museo o a sus diferentes exposiciones.

No obstante, gracias a los antecedentes de su Centro Studi sul Falso en la universidad local, el profesor Casillo logró que el municipio donara al museo un antiguo edificio y consiguió un patrocinio local.

Hasta el momento, sus principales patrocinadores han sido la Cassa di Risparmio Salernitana (la Caja de Ahorros de Salerno), las autoridades municipales y la universidad. Ahora está buscando otros patrocinadores que contribuyan a sufragar los costos de funcionamiento del museo, pero considera que lo más probable es que éstos sean entidades como los bancos, cuyos productos no pueden ser falsificados, más que fabricantes de artículos de lujo o de consumo corriente.

© Museo del Falso, Salerno



Dos ejemplos de productos alimentarios falsificados.

«Casi cualquier persona puede falsificar casi cualquier cosa...»

El edificio del museo, donado por el municipio, había sido un depósito de basura durante gran parte del presente siglo, aunque anteriormente había tenido una historia larga y gloriosa. Se construyó en un lugar donde se erguían las murallas medievales que circundaban Salerno en la segunda mitad del siglo VIII; en efecto, durante las obras de renovación del edificio se descubrieron objetos longobardos. Irónicamente, según se cuenta, antiguamente se cometió una estafa en ese sitio: como parte de un tratado de paz con un emisario de Carlomagno, el príncipe Grimoaldo aceptó en el año 788 demoler las fortificaciones que protegían a Salerno. Ahora bien, el príncipe mandó derruir efectivamente las murallas existentes, pero al mismo tiempo mandó construir otras nuevas un poco más atrás, haciéndolas más altas y fuertes y protegiendo a la ciudad de los ataques mejor que antes. El edificio del museo formaba parte de este segundo círculo de murallas.

Hacia el siglo XVII, las murallas quedaron semiderruidas y lo que es ahora el museo se había convertido en un horno municipal, o forno, utilizado para cocer el pan y la consabida pizza autóctona. En el transcurso del presente siglo había bajado de categoría, pasando a ser un depósito de basura.

Si bien el edificio es hoy día un lugar limpio y recién pintado de un blanco inmaculado, el decorado y las presentaciones son de una espartana sobriedad para reducir los gastos de funcionamiento. El museo es básicamente una gran sala abierta con un pequeño piso superior que hace las veces de oficina para el único empleado del museo, una secretaria a tiempo parcial.

Contra las paredes de la sala principal están colocados unos escaparates en que se exponen los productos falsificados. Unos carteles proporcionan explicaciones sobre los objetos y orientan al visitante en las exposiciones. En una esquina se proyectan con un aparato de vídeo entrevistas con algunos expertos que aportan más detalles sobre el tema de la exposición. Unas cuantas filas de sillas están dispuestas frente a la gran pantalla de televisión en color. Los visitantes también tienen a su disposición algunos ejemplares impresos sobre la investigación realizada.

El museo no tiene una colección permanente y las diferentes exposiciones, que suelen durar algunos meses, son financiadas en parte por entidades interesadas. La reciente exposición sobre alimentos falsificados, por ejemplo, contó con el apoyo de *La Gola,* una revista italiana sobre alimentación, y de Federconsumatori, una asociación italiana de consumidores. Los horarios de apertura son bastante reducidos: tres medios días a la semana después de la primera semana de cada exposición;

los grupos y las escuelas pueden hacer reservas para visitas privadas.

En cuanto al tema del museo, el profesor Casillo descarta la idea de que la proximidad de la capital italiana de la falsificación —Nápoles— haya contribuido a concretar el proyecto.

«Esto no ocurre únicamente en Italia, sino en todo el mundo», señala. «El problema de la falsificación es el problema del futuro. Con lo fácil que es conseguir hoy día equipo electrónico perfeccionado, casi cualquier persona puede falsificar casi cualquier cosa.»

Cita como ejemplo las económicas impresoras láser de color conectadas a microcomputadoras con las que cientos de falsificadores pueden producir etiquetas de apariencia genuina a muy bajo costo.

La reciente exposición titulada *Alimentos falsificados* presentaba algunos ejemplos sorprendentes de esta tendencia. Había un vino falso mezclado con metanol, un champán Moët et Chandon fabricado en Nápoles, un aceite de oliva extravirgen elaborado añadiendo clorofila al aceite de girasol, mucho más barato, y una banda de falsificadores que reemplazaba las etiquetas en los envases de productos como Nutella y la mayonesa Kraft por etiquetas nuevas, una vez vencida la fecha límite de consumo. (Esta organización fue descubierta cuando una familia entera fue a parar al hospital tras ingerir alimentos deteriorados.)

De Alemania, Irlanda y los Países Bajos se exportaba una proteína láctea en polvo destinada a los animales, subvencionada por la Comunidad Europea, pero con etiquetas que indicaban falsamente que era apropiada para el consumo humano. Con ella se fabricaban productos como quesos que se vendían en el mercado de exportaciones a un precio superior.

El profesor Casillo señala que la brigada especial de inspección sanitaria de la policía italiana decomisa cada año tan sólo en Italia unos 900 mil millones de liras (850 millones de dólares) en productos, pero no todos los que se presentaban en la exposición eran ilícitos. También había productos como el café descafeinado, la cerveza sin alcohol y los huevos sin colesterol que no son lo que pretenden ser.

La exposición sobre alimentos falsificados se clausuró al final del verano, tras prolongarse cuatro meses más de lo programado inicialmente debido a la demanda del público.

Para el futuro se está preparando una exposición sobre los talismanes falsos, como las bolas de cristal y los amuletos de la buena suerte. «En los últimos años, nuestro mundo racional ha suscitado una creciente inseguridad», observa el profesor Casillo. «Mucha gente se refugia en la magia. La tesis de la exposición será que estos talismanes son eficaces para quienes creen en ellos.»

Están previstas otras exposiciones sobre los objetos arqueológicos falsos, las imposturas históricas como las noticias falsas transmitidas por televisión y los relojes falsificados.

En el otoño de 1992 se inauguró una exposición sobre *Industrias falsas* dedicada a empresas que son meras fachadas y a productos que jamás se han vendido. Este fenómeno está particularmente difundido en Italia, donde el gobierno intenta fomentar la creación de industrias en regiones que se encuentran en crisis económica, como el sur del país. Muchas veces, como mostraba la exposición, sólo se crean empresas fantasmas. ■

1. Desde la redacción de este artículo, el museo se ha trasladado a un nuevo edificio situado en el campus de la Universidad de Salerno — Ed.

Una primicia mundial: guías sordos en los museos franceses

Béatrice Derycke

En julio de 1989 se creó en Francia la Association Art Visuel International des Sourds (Asociación Internacional de Artes Visuales para Sordos) con el objetivo de formar en tres años en historia del arte a personas sordas. Apoyada por el Musée du Louvre, la Direction des Musées de France, la Fondation Crédit Lyonnais y la Municipalidad de París, la asociación ha ganado un nuevo espacio al abrir el mundo de los museos a las personas sordas. La autora fue uno de los que apoyaron esta iniciativa, la primera en su género en el mundo.

Esta iniciativa se podría resumir en una frase: ¿cómo hacer que un sueño se haga realidad? En un principio se trataba precisamente de eso: un sueño en el que yo imaginaba a niños sordos en los museos, siguiendo conferencias en su propia lengua —el lenguaje de signos—, gracias a guías que también fueran sordos.

Para mí, esto último era y sigue siendo fundamental, porque estos niños, al ver a adultos sordos que poseen conocimientos, pueden tener de sí mismos una imagen revalorizada y pensar que más tarde ellos también podrán desempeñar un papel activo en el medio cultural y, por ende, en la sociedad. Así, cuando el sueño se hizo realidad en septiembre de 1990, durante una conferencia dada en el Museo del Louvre como un ejercicio práctico que formaba parte del curso de formación de niños sordos de una escuela de La Rochelle, confieso que recibí un impacto emocional muy fuerte, sabiendo cuán difícil es que los sueños de una persona se hagan realidad ante sus ojos.

Asimismo, en aquella época fue un momento muy importante para todos nosotros, pues creo que nos dio nuevos ánimos para continuar, porque esta empresa no ha sido fácil, ni al comienzo —a pesar del interés extraordinario de Michel Laclotte, director del Museo del Louvre—, ni durante su transcurso, ni tampoco al final. Pero ¡qué satisfactorio es el resultado!

Innovar y convencer

Fue necesario crear una pedagogía bilingüe totalmente adaptada al proyecto, pero antes hubo que «convencer», palabra clave de toda iniciativa y principalmente de toda innovación.

Después de todo, ¿por qué era necesario que en los museos las obras fueran explicadas a las personas sordas por otros sordos? «¡Ellos pueden leer!», era la observación que se me hacía una y otra vez. ¡Pues bien, no!: para acercarse a un cuadro o a una escultura la lectura de una guía o de una ficha no es satisfactoria; mucho menos para una persona sorda. Si esta solución es insatisfactoria en general, con mucha mayor razón lo es para una persona sorda, que tiene dificultades para dominar una lengua que, a fin de cuentas, no es su medio de expresión natural.

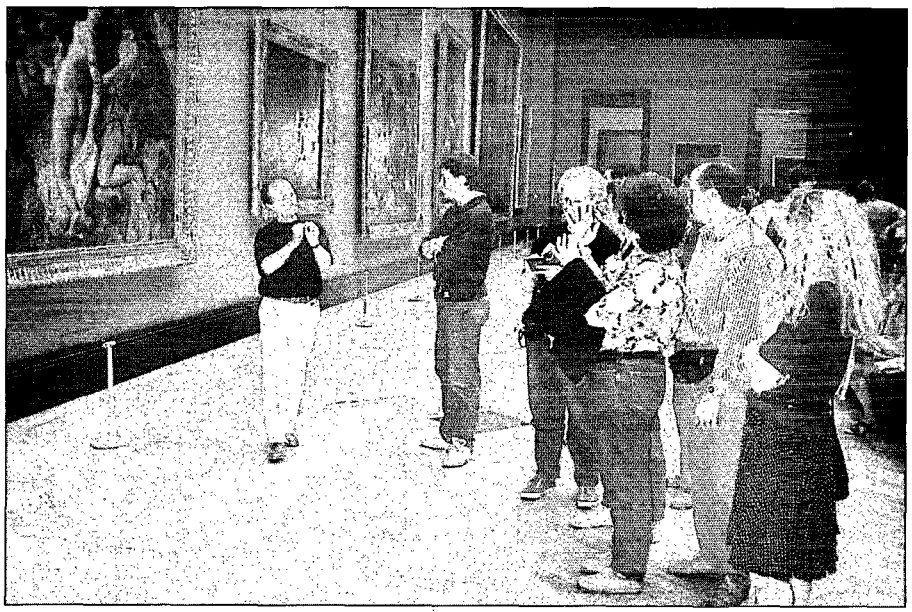
Es cierto que en todos los países del mundo los sordos deben asimilar una lengua oral, a la que se denomina lengua materna, pero que para ellos es una lengua que tienen que aprender. Lo que para ellos es más natural es este lenguaje visual, que se expresa con las manos, en el espacio: el lenguaje de los signos.

Durante los últimos años, gracias a los medios de comunicación y al cine (especialmente con la película *Los hijos del silencio),* hemos visto desarrollarse entre las personas que oyen una especie de fascinación por este lenguaje; ¿será quizás por ello que los sordos se han sentido, más que antes, responsables y han empezado a quererlo estudiar de verdad, pero también a enriquecerlo? Pues bien, este enriquecimiento será en parte fruto del aporte de los ocho guías sordos que han recibido una formación y que han realizado en los últimos años investigaciones sistemáticas sobre todo lo relacionado con el vocabulario de la historia del arte.

El lenguaje de los signos manejado por guías sordos permitirá, pues, a quienes no oyen hacer algo que hasta entonces les era imposible realizar: visitar los museos a su ritmo, es decir, pudiendo reaccionar espontáneamente ante las obras, formular preguntas directamente y participar así en el discurso estético, sin estar ya relegados al papel de simples receptores.

Además, y esto es importante, dispon-

Museum Internacional (París, UNESCO), n.° 184 (vol. 46, n.° 4, 1994) © UNESCO 1994



© Association Art Visuel International des Sourds

El guía J. P. Perbost explica La Muerte de Sardanápalo, *de Delacroix, a un grupo de visitantes sordos en el Museo del Louvre.*

drán de todo el acervo de «su cultura», que les permite tener un enfoque muy particular, y a veces hasta revelador, de las obras. ¡Cuántas veces guías con audición normal que participaban en nuestra formación quedaron sorprendidos por los comentarios e interpretaciones personales de nuestros estudiantes, que les permitían descubrir dimensiones nuevas en cuadros que habían contemplado cientos de veces!

Los sordos extranjeros, la mayoría de los cuales no sentía antes deseo alguno de frecuentar los museos, podrán ahora detenerse, descubrir y analizar las obras que constituyen toda la riqueza de nuestro patrimonio artístico. El lenguaje de los signos, utilizado siempre por las personas sordas, les permite este acercamiento porque es internacional. De este modo, numerosos grupos, provenientes de países a veces muy lejanos, tanto cultural como geográficamente (Suecia, Estados Unidos, Japón, etc.), han podido ya visitar los museos franceses.

Merece destacarse, por otra parte, que muchos encargados de museos extranjeros que han participado en encuentros internacionales, como el reciente Congreso del ICOM en Quebec, se muestran muy interesados por nuestra iniciativa. Deseamos fervientemente que no sólo esos responsables, sino todas las personas que se interesen en este problema, fomenten el desarrollo de este nuevo tipo de mediación —el lenguaje de signos— practicado por las personas sordas en el marco de los museos.

Esto permitirá que un público nuevo, el de los sordos, se integre totalmente con el de los visitantes de audición normal, quienes, sin duda tras una reacción inicial de sorpresa, mostrarán su interés y, tal vez después, su deseo de conocer mejor a ese otro público. También es interesante señalar que el lenguaje de signos de por sí puede contribuir al enriquecimiento del entorno museístico, pues por su propia esencia constituye una manifestación estética. ¿Qué más maravilloso que la belle-

za pura nacida de la alianza de los objetos de arte y los signos?

¿Qué tenemos por delante?

Hoy por hoy, en Francia contamos con ocho personas sordas capaces de servir de intermediarios culturales entre su comunidad y el mundo de los museos. Esto ha suscitado en aquélla un resurgimiento del interés por el arte en general.

Pero lo que es más importante, gracias a que el ministerio de Cultura francés ha reconocido la capacidad de los guías sordos de trabajar con el mismo estatuto, es decir con iguales derechos y deberes, que sus colegas con audición normal, se ha creado una dinámica de integración cuyo mantenimiento en los años venideros es de capital importancia.

Por ello analizamos actualmente la posibilidad de que jóvenes estudiantes sordos participen en los cursos de la Escuela del Louvre, mediante la habilitación de servicios especiales (interpretación, etc.).

Además, para diversificar y ampliar nuestra acción, seguimos con otras estructuras del medio cultural, tales como la Caisse des Monuments Historiques et des Sites, para la cual hemos preparado un curso de formación de un año. Pero además, y principalmente, es indispensable que se nombre a responsables sordos en los diversos museos e incluso en la administración central de la cultura, para que se creen estructuras lo más adecuadas posibles en beneficio de este público, minoritario pero real.

Desde luego, aquí nos referimos específicamente a la situación de Francia, pero lo mismo es válido en otros países donde hemos observado el mismo vacío a este respecto. En efecto, en ninguna de las actividades culturales internacionales en que hemos participado hemos encontrado a personas sordas en funciones de dirección.

Éste es, en mi opinión, uno de los mayores anhelos, si no el mayor, de toda persona minusválida: el derecho a la responsabilidad y no a la asistencia. Deseo fervientemente lograr, por medio de revistas informativas como ésta, que dicha reivindicación sea escuchada y comprendida. Porque sería deseable que en esta nueva Europa que se está creando y en el mundo nuevo, mejor y más humano que, esperamos, comenzará en el próximo milenio, los sordos ocupen plenamente el lugar que les corresponde.

En efecto, si los sordos poseen realmente su especificidad, como lo he constatado durante los años que he frecuentado su comunidad, también tienen su propia riqueza, por lo que debemos darles la oportunidad de que nos la ofrezcan. ■

La formación de los restauradores en Rusia

Galina Klokova

Galina Klokova es una restauradora de arte altamente calificada que se graduó en el Departamento de Teoría e Historia del Arte en el Instituto Ilya Repin de Pintura, Escultura y Arquitectura de San Petersburgo (antes Leningrado). Durante muchos años trabajó en el Centro de Restauración de Arte Panruso (el Centro Igor Grabar) en Moscú. Actualmente es directora del departamento de restauración del Colegio de Arte 1905 en Moscú.

Antes de mediados de los años 60 no había programas de formación de restauradores en el plano estatal en Rusia. Los jóvenes que habían estudiado arte o crítica de arte iban a trabajar en un museo o en uno de los principales talleres de restauración donde aprendían las competencias del restaurador bajo la orientación de un artesano experimentado. Ellos aprendían fundamentalmente técnicas de restauración y no recibían una sólida base teórica.

Los primeros departamentos de restauración de Rusia se crearon en las escuelas secundarias, el primero en 1965 en el Colegio de Arte 1905 en Moscú y otro un año más tarde en el Colegio de Arte Vladimir Serov en San Petersburgo. Poco tiempo después, dos institutos de educación superior empezaron a ofrecer formación para restauradores. Éstos fueron el Instituto Stroganov de Arte Industrial en Moscú y el Instituto Ilya Repin de Pintura, Escultura y Arquitectura en San Petersburgo. La duración de los estudios hoy día es de cinco años en los colegios secundarios de arte y de seis años en los institutos de arte de nivel superior. Los restauradores se forman en las siguientes áreas de especialización: pintura de caballete a la témpera, pintura de caballete al óleo y arte monumental.

Quienes desean estudiar en el departamento de restauración de un colegio o instituto deben pasar un examen de dibujo y pintura académicos, según los requerimientos establecidos para quienes ingresan en las instituciones de educación secundaria o superior, y luego aprobar un concurso. Posteriormente, se presta una considerable atención al dibujo y a la pintura académicos en el programa de estudio de los restauradores. Las materias exigidas en los colegios y los institutos incluyen: tecnología de los materiales, química, biología, métodos de inventario y almacenamiento en los museos, métodos de investigación técnica y tecnológica, historia del arte e iconografía. Desde el principio los estudiantes deben cursar dos materias especiales relacionadas con el trabajo de restauración. Al final de su ciclo de estudios, los mismos estudiantes deciden cuál de las dos materias les interesa más y emprenden un proyecto de graduación en esta especialidad.

Desde los años 60 existe en Rusia un sistema de certificación para los restauradores. Los certificados son otorgados por una comisión especial constituida por los restauradores y críticos de arte más destacados del país, en todos los campos de la restauración (antes de la disolución de la URSS, la comisión dependía del ministerio de Cultura de la URSS; ahora se encuentra bajo el patrocinio del ministerio de Cultura y Turismo de la Federación de Rusia). Los restauradores son clasificados en la tercera, segunda, primera categoría o en la categoría superior en un área particular de especialización, en función del grado de dificultad del trabajo que han realizado independientemente.

Los colegios secundarios de arte forman a restauradores de tercera categoría, es decir, la categoría inferior. Los restauradores de tercera categoría deben ser competentes en la utilización de los métodos de restauración. Deben ser capaces de desinfectar piezas, exterminar los insectos que las atacan y estar familiarizados con las reglas de registro del trabajo de restauración. El currículo también toma en cuenta estos requerimientos. Se destina un importante número de horas a enseñar a los estudiantes algunas técnicas: cómo consolidar yeso y pintura, quitar la suciedad no persistente de una base, realizar operaciones muy simples, tales como ensamblar los paneles de una base y dar un bello aspecto a la madera maltratada de los iconos. También aprenden a corregir las altera-


© Yuri Belov

Galina Klokova enseñando la restauración de iconos a los alumnos del tercer año del Colegio de Arte 1905 en Moscú.

ciones de una tela, fijar las esquinas, consolidar el aparejo y la pintura, reparar telas desgarradas y un viejo bastidor, quitar la suciedad no persistente de los cuadros. Asimismo, aprenden a restaurar las obras de arte monumental entrenándose con piezas de ensayo que fabrican ellos mismos. Preparan una base que revisten de yeso y le aplican una primera capa de pintura utilizando la técnica del fresco. Enseguida pasan una capa de pintura al óleo y, para terminar, un revestimiento de barniz de color. Una vez concluida, la obra es dañada voluntariamente de diversas maneras, lo que permite realizar ejercicios sobre las técnicas de consolidación del yeso y de la pintura. La formación inicial en la limpieza de la pintura se hace también sobre estas piezas de ensayo.

Los conocimientos adquiridos durante el año escolar son reforzados y prolongados por un ciclo de verano de trabajos prácticos. Los restauradores de pintura de caballete (iconos y cuadros) siguen una formación práctica en los grandes museos, mientras que los restauradores de obras de arte monumental trabajan en edificios, bajo la responsabilidad de restauradores experimentados.

Las clases superiores de los colegios de arte inician en los procedimientos de restauración más complejos. Los restauradores de iconos aprender a limpiar el aceite que ennegrece al secarse sobre iconos bien preservados, a restaurar el aparejo en caso de ligero deterioro, a efectuar simples retoques y a aplicar una capa protectora.

Después de presentar su tesis, los graduados reciben del comité de restauración de su colegio una recomendación para ser admitidos en una categoría determinada, que deben someter al jurado examinador responsable de la entrega de los certificados.

Asimismo, en los institutos los estudiantes trabajan solamente en la conservación de iconos y pinturas durante los tres primeros años de una carrera de seis. En el cuarto año comienzan a especializarse y estudian más profundamente el tipo de trabajo de conservación que han escogido ellos mismos. Los futuros restauradores no sólo aprenden a limpiar el aceite que se ha ennegrecido al secarse, sino también las múltiples capas de pintura que recubren frecuentemente los iconos. El aprendizaje de las diversas técnicas de investigación que preceden la restauración: el examen con rayos X, infrarrojos o ultravioletas, el análisis del aparejo, de los pigmentos y de la superficie es más profundo que en los colegios. Los estudiantes retocan los iconos muy dañados y restauran los cuadros. Aprenden a manipular la pintura sobre la tela, pero también sobre el papel, la madera y el metal. Aprenden técnicas complejas para afinar las capas de laca, dar un bello aspecto a una pintura y retocar las porciones muy dañadas del cuadro. Deben reproducir los

cuadros y los iconos utilizando las técnicas y los materiales originales. Su proyecto de fin de estudios consiste en presentar una obra totalmente restaurada, así como una copia de esta obra. Una vez graduados, pueden solicitar su clasificación en la segunda categoría.

La enseñanza sistemática de la restauración en Rusia está aún en ciernes y quedan muchos problemas por resolver. La experiencia de los últimos 30 años muestra la inadecuación de la formación de los restauradores en las escuelas de bellas artes. En ellas se hace hincapié en el desarrollo de la creatividad de los alumnos, mientras que el objetivo del restaurador es renunciar a su creatividad para concentrarse en la salvaguardia de las obras creadas por otros artistas. Existe una contradicción fundamental en lo que se refiere a los cursos de dibujo y de pintura, considerados como materias principales en todas las escuelas de bellas artes, mientras que el estudio de la restauración conduce a tenerlos por disciplinas auxiliares y a privilegiar más bien la química, la física y la biología. La solución podría consistir en crear escuelas de restauración donde los alumnos aprendan no sólo a restaurar los cuadros, los iconos y los frescos, sino también a ocuparse de las artes gráficas, los libros y las obras de las artes aplicadas. En efecto, dichos especialistas son muy demandados y no existe ninguna escuela de formación en estos campos. También existen problemas en lo que respecta a los profesores. Es sumamente difícil convencer a un restaurador calificado de que enseñe en un establecimiento escolar donde los salarios son extremadamente bajos y las responsabilidades muy pesadas, pues, a fin de cuentas, el restaurador es totalmente responsable de la calidad del trabajo ejecutado por sus alumnos. La penuria de profesores se traduce en la imposibilidad de formar restauradores en cualquier lugar, con excepción de Moscú y San Petersburgo. Los restauradores que trabajan en los museos regionales o locales se forman a la antigua y efectúan su aprendizaje en los grandes talleres de restauración. El control de la calidad del trabajo de restauración realizado en las ciudades de provincia es limitado y depende en gran medida de la llegada aleatoria de un experto. Los restauradores de provincia están desvinculados de su medio profesional y con frecuencia sólo hay uno para toda una región. Los viajes a Moscú o a San Petersburgo son contados debido a la distancia. Todos estos problemas tienen necesariamente repercusiones sobre la calidad de la restauración. En las provincias existen pocos restauradores de primera categoría o de categoría superior.

Rusia es sumamente rica en monumentos, pinturas de caballete, obras de arte aplicado y dibujos. El restaurador tiene por misión preservar estos tesoros. De un restaurador moderno se exige que sea, por supuesto, un excelente técnico, pero sobre todo que sea capaz de hacer investigaciones en detalle de la obra que restaura. La única manera de escoger el método que mejor conviene para la restauración de una obra consiste en hacer la síntesis de todas las conclusiones de los trabajos de investigación en química, biología y física. El restaurador también debe conocer el período durante el cual la pintura, la escultura o la tela bordada fueron realizadas. La adquisición de todos estos conocimientos sólo se puede hacer en una escuela especializada, cuyo programa prevé el estudio en profundidad de las materias adecuadas. ■

Reflexiones sobre la museología en España: una carta abierta

Aurora León

El nombre de Aurora León es familiar en el mundo museístico de habla española. Su libro, publicado en 1978, El museo: teoría, praxis y utopía, *está ya en su sexta edición y es considerado una lectura imprescindible en la profesión museística. Lejos de satisfacerla, esta situación la ha llevado a plantearse serias preguntas sobre la viabilidad y relevancia de los museos en España (y en cualquier parte). En la siguiente carta abierta a los museólogos, ella expresa sus preocupaciones.*

Creo en la eficacia y la necesidad de dedicación al progreso de la vida museística. Sentada esta declaración de principios, les explico el motivo de mi carta. La revista *Museum Internacional* ha tenido la excesiva deferencia de contar, a requerimiento mío, con un artículo sobre la situación de la museología en España, quizá informada de la existencia de mi libro *El Museo: teoría, praxis y utopía.* Confieso con honestidad profesional que, ni avalada por el libro citado, soy la persona adecuada para ello: no soy museóloga, pero me preocupa tanto el tema que les mando este SOS.

Acepten que mi experiencia bibliográfica sea el hilo conductor de mis reflexiones y abro el telón. El libro mencionado es consecuencia de la amazónica laguna sobre el tema en la bibliografía española, laguna certeramente detectada por mi maestro, el profesor Bonet Correa, quien me encargó escribirlo. Porque soy profesora de historia del arte, estoy obligada a visitar los museos y, por curiosidad museológica, a constatar el inoperante aburrimiento de esa variopinta multitud que ya sentenció Kandisky. Confieso que, de tener otra profesión, se me encontraría raramente en las salas de un museo. Y lo confieso sin sonrojo, pero con pena. No hay que recordar que España es en sí misma un gran museo y que posee un patrimonio histórico-artístico de lujo, dotado de soberbios edificios, excepcional contenido y unos servicios sensiblemente mejorados, es cierto, pero a los que todavía no he conseguido sacarles el jugo necesario.

Prologué aquel libro pidiendo al lector que se despojase de sus acomodaticios mitos, informándole de la infantil aceptación de «la fisura entre ideas, afectos y sensaciones del arte y la vida», dedicándolo «a esa colectividad anónima que aún no va al museo, que pulula por sus salas, defraudada y ansiosa». También en ese prólogo advertía algo que considero nefasto: «petrificar en estas líneas un cuerpo de doctrina museológica que sirva de vademecum a futuros profesionales o especialistas». Convencida del poder de un libro, pero huyendo de fundamentalismos bibliográficos, creo que éste tiene que suscitar dudas, estimular nuevos puntos de vista, alentar a la profundización del tema y progresar en nuestro universo de ideas para enriquecer la vida. Creo que los deseos explícitos del autor deberían ser respetados y no lo son: «el Aurora León» es catecismo de museología en las universidades españolas y cotidiano somnífero–ansiolítico de los aspirantes a conservadores de museos. La autocomplacencia de los sufridos lectores es proverbial. Mi deseo de que otros estudios ¡actualizados! reemplacen al mío es infinito. Mi perplejidad ante tan silente respuesta, ilimitada.

Recientemente tuve ocasión de expresar mi pensamiento en el lugar oportuno: el ministerio de Cultura, que gentilmente me invitó a participar en una mesa redonda sobre «La profesión de museólogo», como parte de un ciclo de conferencias impartidas a los nuevos conservadores y ayudantes de museos. Cuando me acerco a pedirles perdón por haberme soportado en letra impresa, se sienten un tanto confusos. ¡Ya estamos con el vomitable mito de la cultura libresca! Y paso a exponer mi pensamiento sobre los puntos que me han solicitado: a) museología y profesionales de museos; b) pasado, presente y futuro de la profesión; c) formación en materia de museología en España, y d) funciones y características del museólogo.

Comienzo felicitando a los nuevos funcionarios y deseándoles que su flamante estreno profesional no les haga incurrir en el difícilmente salvable virus del funcionariado, animándolos a que el ejer-

cicio de tan creativa profesión sea un estímulo constante en sus vidas cotidianas. Expreso mi extrañeza ante el título de la convocatoria. Consulto si se trata de divagar sobre una inexistente profesión en este país o de hacer propuestas concretas para crearla. Aclaro conceptualmente la confusión que existe entre «museología» y «museografía». No necesitados ustedes de conocer definiciones al respecto, les informo que la primera es ciencia que desconoce este país y la segunda es experiencia museística, excelente en excepcionales circunstancias, inoperante en su mayoría, y nefasta en casos sonados y sonoros. Respecto a los profesionales de museos, apunto los dos rasgos causantes de la grave inoperancia y obstruccionismo en el buen funcionamiento de los museos: la excesiva jerarquización piramidal, estilo *Ancien Régime,* en los directivos y la catastrófica ausencia de museólogos. Si lo primero crea disfuncionalidad profesional, descoordinación, malestar psíquico y distonías múltiples en el resultado final, lo segundo es cerrazón científica ante un mundo que indefectiblemente tiende hacia la especialización. Propongo, por tanto, la urgente necesidad de crear un Cuerpo de Museólogos.

Afronto el segundo punto preguntándome de qué profesión hablamos, pues especialistas de muy diversas disciplinas científicas que trabajan en el museo se agarran a esa supuesta profesión. ¿Por qué no tenemos la inteligente humildad de ser lo que somos y respetar que otros sean lo que son o deberían ser?

El «enfoque mausoleo»

Hablo del pasado, haciendo hincapié en que el carácter de mausoleo —si hoy lo sigue siendo es porque no hay aplicación de ciencia museológica en el museo— ha permitido conservar la historia y traspasarnos un inapreciable legado que sólo puede vivificarse encarando la obra con mirada y mente siempre nuevas y abiertas. En la interpretación crítica que desde el presente hagamos de la obra museificada es donde únicamente podemos encontrar la respuesta a su razón de ser: su vitalidad y actualidad; de no ser así, está llamada a perecer en brillantes vitrinas o en su porción de muro. Y es que no creo en radicales fundamentalismos que divorcian la tradición de la innovación. Sin las temblorosas inquietudes y experimentos aerodinámicos de Leonardo de Vinci, hoy el hombre no podría viajar a velocidades supersónicas. En cuanto al presente, la política museística se mueve entre el espectacularismo, bien intencionado pero insuficientemente voluntarista y una impuesta improvisación, a falta de objetivos estrictamente museológicos. La confrontación entre la realidad y el deseo se llama tragedia, pero la constatación e identificación entre realidad e inoperancia definen al melodrama. Y como no pretendo acogerme al muro de las lamentaciones, debo reconocer que nuestros museos están mejor dotados desde hace una década aproximadamente. Pero el remozamiento que evidentemente en ellos se ha conseguido suele ir acompañado de una falsa idea de «florecimiento». De un artesanal aseo a una sensible pulcritud media la misma distancia que existe entre modernización y progreso. ¿El futuro? No aventuro posibilismos ni efectos catastróficos. Sólo lanzo otra propuesta: la necesidad de apertura mental por parte de los dirigentes en coordinación con el equipo, el convencimiento de que el museo tiene que crecer desde abajo, no desde arriba, y rotunda reflexión sobre el específico papel del museólogo, quien propiciaría que aquél estuviera a la altura de las actuales demandas que la sociedad plantea.

La formación en museología en España es institucional y académicamente casi huérfana de padre y madre. No nos engañemos. O, al menos, yo no lo pretendo, creyendo que el *op. cit.*, y las enseñanzas más o menos sagaces y estimulantes de los profesores que en la universidad imparten dicha disciplina —para abundancia de información, en muchas facultades la asignatura se denomina *museografía*— suplen un auténtico aprendizaje de la materia. El espectro bibliográfico de los últimos años es bien significativo de la inexistencia o falta de atención investigadora hacia la museología *en sí*, si bien ramas de ella (ciencias de la comunicación, pedagogía y arquitectura, sustancialmente) suministran una certera radiografía sobre los aspectos a los que se han sentido más sensibles los estudiosos. Esta cojera me parece importantísima y nunca está de más incitar al aumento cualitativo de publicaciones conceptuales sobre el museo, porque ello supondría, aparte de una fecundidad intelectual de la que siempre estaremos necesitados, la demostración de una inquietud científica sobre el saber que no sólo evitaría esfuerzos innecesarios, costos inútiles o vergonzosos deterioros, sino que propiciaría una vitalización refrescante sobre las estructuras museísticas que a todos nos beneficiaría. Grito con urgencia una rotunda propuesta: la creación de una Escuela Nacional de Museología, asumida por instituciones oficiales, de la que puedan salir jóvenes generaciones de museólogos con uno o dos años de estudios especializados. Siento defraudarlos con una sugerencia que, obviamente, no resulta nada audaz para ustedes. Pero aquí sí es, o sería, una novedad.

Finalmente, hablo de las funciones y características del museólogo. La primordial naturaleza de las funciones del museólogo es ser *sustancialmente diversa* a las desempeñadas por otros responsables del museo. Quiero deliberadamente dejar claro este punto, en primer lugar, por el específico carácter del «ideólogo del museo» y, en segundo lugar, para dejar tranquilos a aquéllos, haciéndoles ver que sus funciones no sufrirían detrimento alguno. El papel del museólogo se centraría en el estudio teórico de los diversos elementos constitutivos del museo —lo que incluso hace innecesaria su presencia en dicha institución— y estaría en contacto con el equipo para planificar, desde la infraestructura, la vida del museo. Si se entienden correctamente los límites de actuación de cada profesional, si la impenetrabilidad de los directores se flexibilizara acogiendo como necesaria la voz del museólogo y se lo respetara realmente en su calificación profesional, el museo ofrecería una imagen más seria y divertida, su funcionamiento sería más eficaz y dinámico, y sus resultados expresarían la actitud dialogante e interdisciplinaria de la avenencia entre los que concurrieron al proyecto y su puesta a punto.

El museólogo, creo, debe vivificar el museo suministrando los conocimientos y postulados que derivan de una corregida operación sobre el fenómeno museográfico y en contacto directo con los diversos profesionales (director, conservadores, arquitecto, animador cultural, gerente, etc.), quienes aplican, con sus respectivos saberes y experiencias, los resultados obtenidos de las conversaciones y debates habidos con él. ¿Por qué es tan difícil aceptar esta fórmula de convivencia museólogo-equipo del museo? La ceguera del directivo es fruto del temor ante la pérdida del poder de actuación en lo que considera su coto de caza particular. No enjuicio lo que saben de museos, pero me consta que en historia de las monarquías absolutas son auténticos conocedores, pues adoptan la actitud «el Estado

soy yo». Así, el director se arroga, en estilo ejecutivo, las funciones del museólogo quien, obviamente, pasa a ser una figura innecesaria.

Dos características obligatorias creo que deben concurrir en tan anatematizado profesional: estar en posesión del título universitario de Licenciado y del diploma acreditativo expedido por la Escuela de Museología. A esos requisitos básicos habría que sumar que fuera un buen conocedor teórico-práctico de las praxis museísticas nacionales e internacionales. La inscripción en el ICOM, la suscripción a la revista *Museum Internacional* y otras vías facilitarían una puesta al día ineludible en los avances de la museología. Y aunque no falten sórdidos espíritus y tacañas mentalidades que consideren frívolo lo que a continuación expreso, su formación humanística debe propiciar la imaginación, la audacia e incluso la osadía. Sin riesgo no hay progreso y éste se define en su capacidad de idear y hacer viable algo nuevo, diferente y original. Esa ética profesional se convertiría en el arte de hacer posible lo necesario.

El museo: no sólo un escaparate

Mi tormentosa exposición ha terminado. Se abre una persistente lluvia de contraargumentos por parte de los miembros de la mesa, todos pertenecientes al ministerio de Cultura. Hay quienes razonan bien, aunque alguien dictamine apocalípticamente: «No habrá, por ahora, Escuela de Museología». Y hay quien no razona al utilizar las vísceras cuando, en primer lugar, pone en duda la profesión de museólogo; en segundo término, expresa textualmente que «no hay "museología", sino experiencia acumulada en el museo» y, a continuación, pontifica que «ser revolucionario hoy es marginarse» y, finalmente, cierra el paso «el que quiera investigar, que se vaya del museo».

Yo respondo punto por punto. En primer lugar, dudar sobre una profesión existente y de magníficos resultados en todos los países desarrollados no es sano ejercicio intelectual de corte socrático: es camuflar una realidad que no gusta admitir, si no es mediante hibridismos. Y hoy las ciencias son interdisciplinarias, lo que no priva a cada una de sus específicos perfiles conceptuales y metodológicos, y de su propia gnoseología. Y si se refiere a ciencias *auxiliares,* el director del museo es quien tiene que pedir *auxilio* a la museología. En segundo término, mi contraargumentación a la nueva negación de la ciencia museológica: la hay y, como toda ciencia, parte de la experimentación y comprobación de los hechos para crear su propio cuerpo de doctrina. Pero quedarse en aquéllos, sin interpretarlos, es conformismo superficial que se complace en la epidermis sin conocer la estructura. Y, además, sospechoso. En tercer lugar, es un punto de vista respetable para quien desea aferrarse al poder; pero a mí no me atraen semejantes deseos y, consecuentemente, creo que *revolucionario, hay que serlo siempre.* Y, más aún, los responsables de la ciencia y la cultura. En cuarto lugar, el director de un museo debe ser un embajador de la ciencia y la cultura acumulada en su centro. Por ello me resulta de una cicatería extrema ese pronunciamiento, ya que el museo no es un escaparate que muestra la moda de la temporada, sino, entre otras funciones, un centro de investigación y estudio, tanto para quien en él trabaja como para el visitante. Y éste saldrá mucho más enriquecido si las obras contempladas no sólo poseen luz cenital o lateral, sino intelectual e imaginativa. Y esa luz la encienden, además de los especialistas ajenos al mu-

seo, quienes están en familiaridad cotidiana con ellas.

Quiero escuchar las opiniones de los nuevos conservadores. Son licenciados en prehistoria e historia del arte. Aún desconocen el destino que les espera: ¡están tan habituados a esta descapitalización e infravaloración del profesional humanista! Aun así, espero de ellos algo inquietante, algún punto de fisura ante el lógico temor a afrontar una experiencia profesional virgen, rendijas por donde asomen dudas intelectuales ante el ejercicio de la profesión, grietas morales que detecten este aire enrarecido, cuarteos expresivos de la impotencia por estar llamados a hacer de todo y la consecuente zozobra por tan posible inoperancia. Nada. Y no es la pasión irrefrenable de un sano impulso juvenil lo que me preocupa cuando confiesan estar preparados para ser «conservadores-museólogos». Una inquietante luz ilumina mi mente: sospecho que puedo ser la madre *teórica* de sus quimeras infundadamente incrustadas como certezas absolutas. «¿Creéis que por haber leído mi libro sabéis museología?». El indeseado «¡por supuesto!» ejerce un efecto catártico que no dudo en verbalizar a pleno pulmón: «Abrid las ventanas y que todo el mundo oiga que abomino de *El Museo: teoría, praxis y utopía* de Aurora León».

Todos se van complacidos. A mi me queda la sensación de algo inconcluso que me aguijonea. Siento la necesidad de airear el ambiente y esparcir mi pensamiento a amplios sectores que trabajan en el campo museístico, dado que las situaciones allí expuestas no son privativas de España; que es urgente seguir denunciando las carencias museísticas con resistencia intelectual, ética y política; que es preciso alertar al intelectual insertado en campos museísticos sobre la obligatoriedad de reflexionar acerca de la función del museo y que es imprescindible detectar el profundo divorcio que existe entre universidad y museo, así como las consecuentes enfermedades y secuelas que de ello se derivan. Recuerdo una frase de Friedrich: «¡Seguid inventando reglas, áridos y resecos hombres de lo cotidiano! La masa os elogiará por las muletas que le proporcionáis, pero el que tenga fuerzas propias se reirá de vosotros.» Yo les pregunto qué piensan ustedes y les agradezco su amable paciencia. Contéstenme y escucharé, sin temor, su juicio. Si creen que mi libro ha sido esa muleta y ha colaborado a esta situación en relación con los museos, lo retiraré del mercado. Yo creo en la museología. ■

Museum Internacional da la bienvenida a las respuestas de los lectores a la carta abierta de Aurora León — Ed.

Museo-Museos

El auge de la nueva arquitectura de los museos puede a veces desviar en su propio beneficio la atención al patrimonio que supuestamente debería valorizar. Estos nuevos monumentos son, de hecho, nuestro patrimonio de mañana, pero no siempre es fácil para el visitante aprehender el continente y el contenido en una alianza en lo posible afortunada.

Las conferencias *Museo-Museos* destacan las diferencias que existen en la propia idea de museo, pues esta diversidad no es tanto cuestión de arquitectura y de contenido como de historia, cultura y mentalidad de cada país atañido. Por eso nos interesa.

Los museos y centros culturales de la arquitecta japonesa Itsuko Hasegawa, el Museo Yad Vashem (Israel) y la Galerie de l'Évolution du Muséum National d'Histoire Naturelle (París) revelan cada uno de ellos su forma peculiar de relación con el patrimonio.

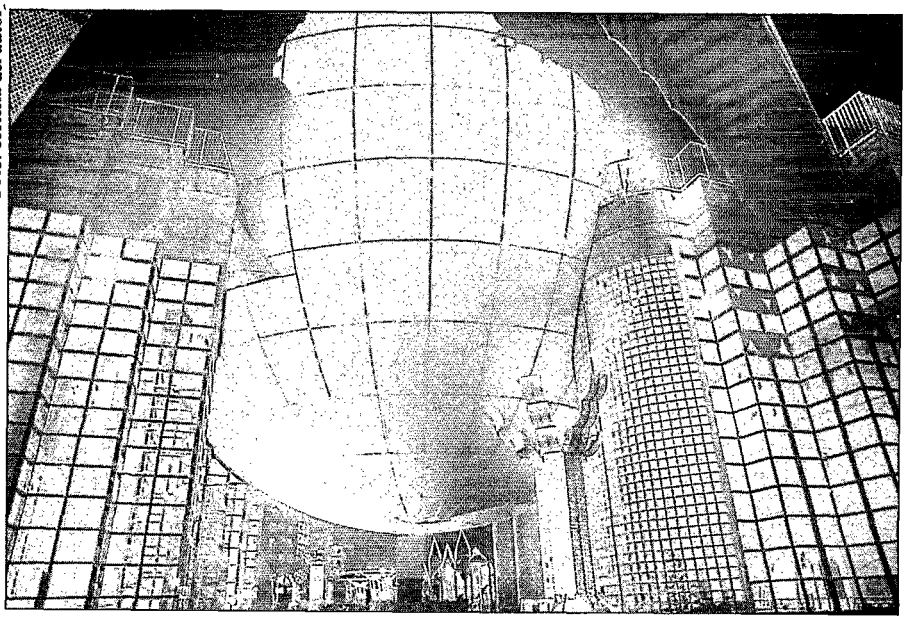
Itsuko Hasegawa y el Architectural Landscape Design (Diseño de Arquitectura Paisajística)

El propio nombre de la agencia de Hasegawa es significativo y manifiesta bien lo que esta arquitecta pretende: «Como si tratara de compensar la masiva destrucción de la naturaleza y las ciudades, la sociedad japonesa, consumista hasta el extremo, se ha ido haciendo cada vez más dependiente de los medios de comunicación de masas para simular un nuevo entorno artificial.» Todo su trabajo procede de una crítica enérgica de la sociedad japonesa, de las transformaciones urbanas brutales que se han producido después de la Segunda Guerra Mundial, de la obsesión por la tecnología y del choque de la contaminación. Contra todo ello trata de luchar aplicando sus tres grandes principios:

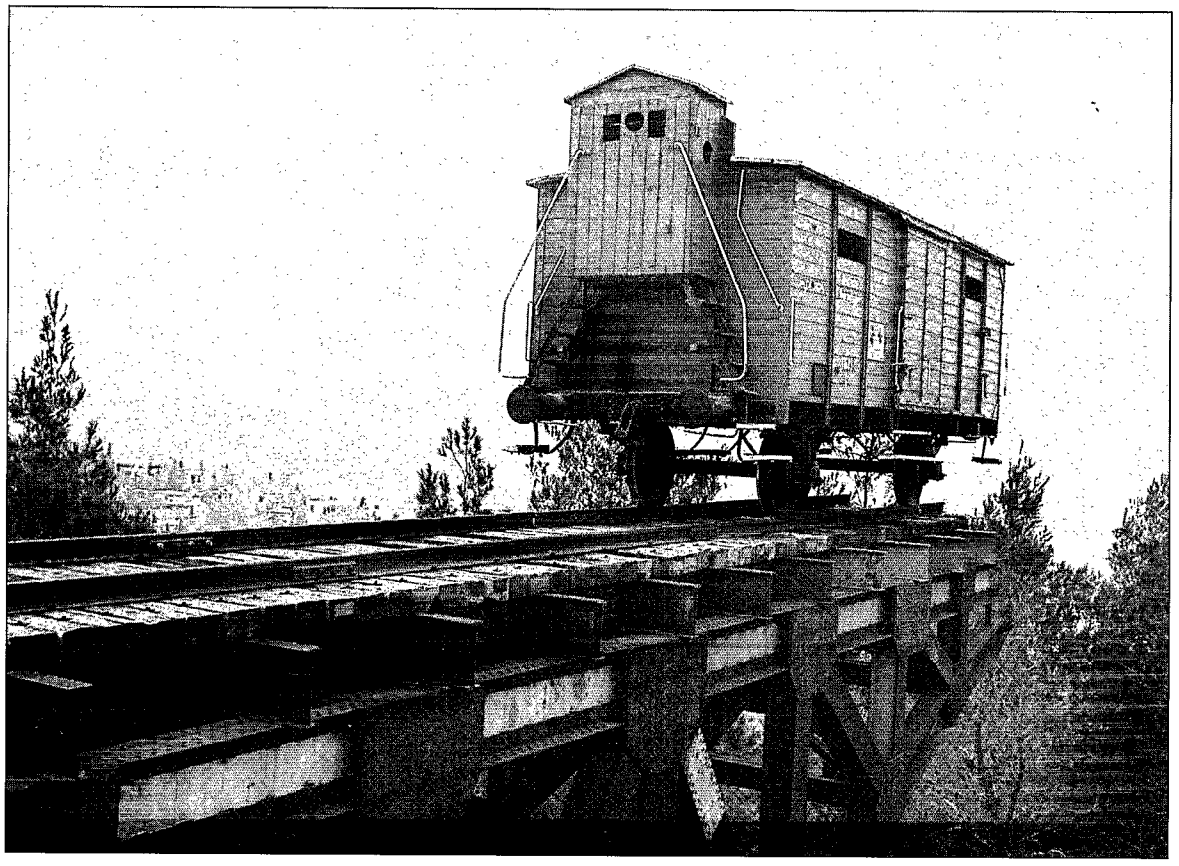
1. encontrar en otro sitio la armonía que el hombre ha perdido con la destrucción de la naturaleza. Fiel a la concepción oriental según la cual el ser humano forma parte de la naturaleza, considera la arquitectura como «una segunda naturaleza»;
2. concebir los proyectos de consuno con los usuarios, contrariamente a la concepción centralizada, normativa y reductora de la cultura en un país en el que «las personas se imitan unas a otras»;
3. asociar sistemáticamente la concepción asistida por computadora a los procedimientos tradicionales de dibujo y realización manuales de maquetas, como una prolongación cibernética del cuerpo.

En estos principios se basan los museos y edificios para exposiciones temporales concebidos por Hasegawa en el Japón: repensar un ciclo cósmico, integrar el medio ambiente y la vida en común, y favorecer la libertad de imaginación de los niños son los deseos que han inspirado el Shonandai Cultural Center (construido en 1989 en el barrio norte de la ciudad de Fujisawa). Jardines naturales y artificiales recorridos por senderos y por un río

Foto: cortesía del autor



El teatro del Centro Cultural de Shonandai, por Itsuko Hasegawa, utiliza esferas que sugieren un entorno futurista y cósmico.



© Yad Vashem, Jerusalén

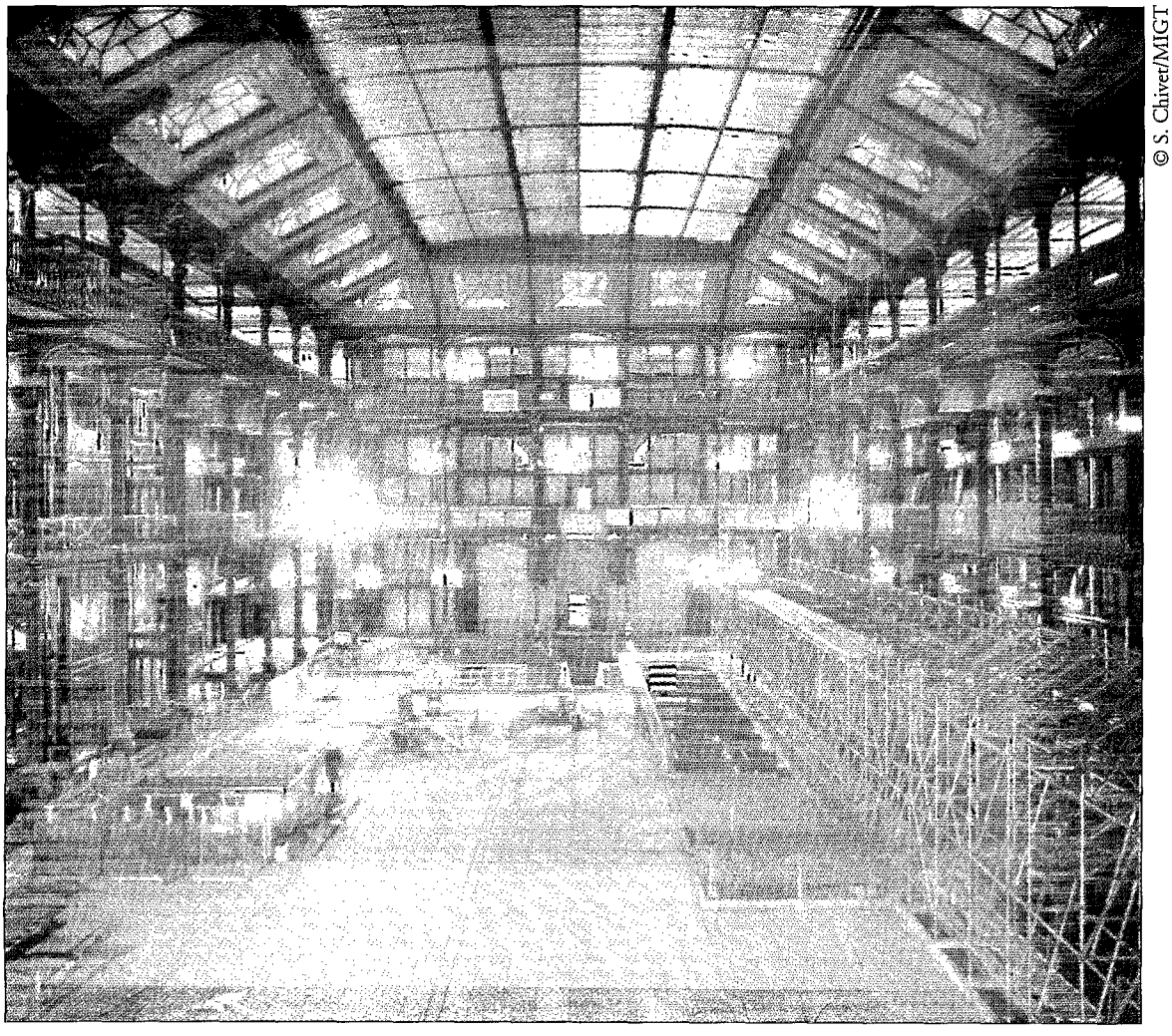
Un vagón de ganado de Auschwitz se expone en el Museo Yad Vashem.

próximos a grandes cúpulas que sugieren el universo y albergan salas de espectáculo. En Oshima Machi, ciudad de 10.000 habitantes al norte del país, el Picture Book Museum tiene por objeto preservar la cultura de los *Ehon*, esto es, de los libros de imágenes, y fomentar la creatividad de adultos y niños en este ámbito. El clima de esa región es muy frío y la nieve abunda en invierno. Tan importante es dar la sensación de un edificio protector como integrar en él la magia del paisaje nevado. El edificio es deliberadamente no monumental y funciona como una «plaza de pueblo» en la que tienen lugar intercambios, con teatro, biblioteca, salas de reunión y de exposición. Más al sur, y con vistas al Monte Fuji, entre los huertos de la prefectura de Yamanashi, va surgiendo poco a poco el Museo de la Fruta: espacio biológico-alimentario interior y exterior, que asociará invernaderos, talleres y bibliotecas en un gran complejo de formas redondeadas que hacen pensar en semillas variadas sembradas en el terreno *(«the chaotic shape of a flying fruit seed»)*.

Como hace notar Hasegawa, sus «museos» carecen muchas veces de colecciones previas y la forma de arte a la que se refieren es de hecho un «arte de vivir».

El Museo Yad Vashem de Jerusalén

En muchos aspectos, el Museo Yad Vashem es la antinomia de lo que acabamos de decir: la tragedia a la que se refiere, la monumentalidad y opacidad de su construcción, erigida como un monumento a la memoria de millones de judíos europeos muertos. Situado en la Colina del Recuerdo que domina Jerusalén, Yad Vashem es, en efecto, el museo del Holocausto. *Yad* significa memorial y *shem* evoca a cada víctima individual. El museo contiene obras de arte y pinturas infantiles realizadas en los ghettos y campos de exterminio. También se exponen obras posteriores de supervivientes y artistas. Deliberadamente, las fotos son to-



© S. Chivet/MIGT

La Galerie de l'Évolution, Muséum National d'Histoire Naturelle, París.

das en blanco y negro, acompañadas de objetos rituales procedentes de las comunidades aniquiladas. Estelas austeras se yerguen en una especie de cripta para enunciar silenciosamente los nombres de 5.000 judíos mártires. En el exterior, unas piedras blancas de pequeñas dimensiones evocan a los niños asesinados. El Yad Vashem es un «museo de sitio» que consta de varios edificios, con una gruta natural y un antiguo vagón de Auschwitz, dispuestos a lo largo de un valle artificial en la ladera de la colina.

Inaugurado en 1953, el museo se renovó en gran parte en 1992, renovación que continúa, y sigue ampliándose en el subterráneo, lo que acentúa la sensación de opresión buscada.

Avner Shalev, director del museo, recuerda oportunamente la distinción que establece el historiador francés Pierre Nora entre memoria e historia: la memoria está viva —bien lo prueba el dolor que todavía hoy subsiste entre los supervivientes de la Shoah—, en tanto que la historia es una reconstrucción del pasado. Dos problemas se plantean entonces en relación con el Museo Yad Vashem: ¿cómo preservar esta memoria viva para que su testimonio conserve para siempre su eficacia? pues cuando la memoria cae en la historia, pierde su virulencia saludable. Al mismo tiempo, paralelamente a la tremenda fuerza emocional que nace de la expresión de la tragedia judía, se piensa también, desde que este pueblo ha vuelto por fortuna a encontrar una tierra, en la actual cohabitación dramática de las dos comunidades que comparten el mismo territorio, drama que las primicias de

un proceso oficial de paz no han logrado todavía mitigar.

La Galerie de l'Évolution - Muséum National d'Histoire Naturelle, París

Se trata en este caso de la restauración y modernización de uno de los más prestigiosos florones de la arquitectura metálica (construido entre 1880-87), de un lugar que ha hecho soñar a generaciones de niños —y de adultos—, tanto por la presencia de los fabulosos animales disecados como por este edificio mágico que los alberga. Cien años después, Paul Chemetov y Borja Huidobro, ganadores del concurso de arquitectura para la renovación de la Gran Galería (1987), tras la mudanza espectacular de millares de ejemplares de todos los tamaños, vacían el edificio hasta sus cimientos. La misión que se les encarga presenta tres dificultades: la de exponer objetos y conceptos científicos, los problemas técnicos del edificio y la alianza de las formas y materias antiguas y nuevas. El proyecto museográfico aprobado —obra de la célula de prefiguración dirigida por Michel Van Praët, profesor del museo— consta de tres grandes capítulos: los organismos y los medios en su diversidad, la evolución y el hombre como factor de evolución. El espacio se ha distribuido según tres funciones: la exposición permanente, las exposiciones temporales (en el sótano, cuya excavación ha descubierto las magníficas arquerías de ladrillo que sostienen las finas columnas de hierro colado) y el centro de acción cultural y pedagógica. Chemetov, quien ha prestado la misma atención a este edificio emblemático que a las colecciones, describe así el trabajo emprendido: «Aprovechar las galerías abiertas para desarrollar en ellas los temas de la evolución, llevar a la periferia todo lo que exige luz natural, restaurar fielmente la antigua galería de los pájaros para convertirla en un relicario de las especies desaparecidas, presentadas en las vitrinas de antaño; esta organización permite desplazar al sótano las salas de exposiciones temporales, bordeadas por amplias plataformas técnicas unidas a la zooteca. En toda la zona central el suelo se ha tratado como un practicable de teatro, agregando así a la espectacularidad de la presentación de los fondos metafóricamente marinos una parte superior terrestre, recorrida por la caravana de todos los grandes animales disecados. Las ballenas flotan en profundidades abismales, con sus enormes esqueletos confrontados a los pilares macizos de los antiguos cimientos [...]. La cristalera restaurada, que sigue estando cubierta, porque los rayos directos del sol son nefastos para la conservación de los ejemplares raros, se transforma en una máquina de luz que permitirá evocar los matices cambiantes de los días.»

A la vez teatral (escenografía de René Allio, cineasta, quien también es responsable de la sonorización y del ajuste de la cristalera según las horas del día), rigurosa en la presentación científica y museográfica (Van Praët/Huidobro), respetuosa del carácter del antiguo edificio, la Galerie de l'Évolution no parece excluir ni el sueño ni la poesía.

Reseña de Mathilde Bellaigue del Laboratoire de Recherche des Musées de France

Llamamiento a contribución

Museum Internacional solicita sugerencias y artículos de interés para la comunidad museológica internacional. Las propuestas de artículos individuales o de temas para la realización de estudios o investigaciones especiales deben ser enviados al Jefe de Redacción, *Museum Internacional*, UNESCO, 1, rue Miollis, 75015 París (Francia). Se promete una pronta respuesta.

Noticias de la profesión

Asociación de Museos del Caribe

La Asociación de Museos del Caribe (MAC) acaba de establecer su sede en Barbados. Con ayuda de una subvención otorgada por la Organización de Estados Americanos (OEA), la Secretaría de la MAC trata de convertirse en un centro de información para el personal de los museos de la región. Uno de los proyectos importantes que se está realizando en este momento, en cooperación con la Asociación de Conservación del Caribe, es la creación de un repertorio de museos de la región. La MAC publica además un boletín trimestral ameno y con abundante información que aparece en inglés y en español, y cuya versión francesa está en la etapa de preparación.

Para más información, dirigirse a:
Museums Association of the Caribbean,
P.O. Box 112,
GPO Bridgetown, Barbados.
Tel.: (809) 426 96 35.
Fax: (809) 429 84 83.

Restauración y conservación

La muestra *Restoration 93,* celebrada en Boston (EE UU) en diciembre de 1993, se distinguió como el acontecimiento más importante en materia de preservación organizado en América del Norte. Más de 250 empresas exhibieron en ella una amplia gama de productos y servicios para un público que superó las 7.600 personas venidas de los Estados Unidos y del Canadá, así como de países tan remotos como Ecuador, Italia y Australia. Dado el éxito de la exposición, sus organizadores decidieron realizarla todos los años. La próxima muestra que se celebre en América del Norte tendrá lugar entre el 26 y el 28 de febrero de 1995 en el Hynes Convention Center de Boston; la de 1994 está fijada para los días 12 a 14 de octubre en Amsterdam (véase *Museum Internacional,* n.º 181 — Ed.). Con respecto a los resultados de *Restoration 93* y a los planes para la muestra de 1995, Steven Schuyler, su director, afirmó: «Estamos muy satisfechos con lo que hemos logrado en nuestra primera exposición. [...] La vigorosa respuesta del mercado ha demostrado que hace falta un foro comercial y educativo de gran amplitud como *Restoration,* y no sólo para el mercado norteamericano. La necesidad de preservación, como el movimiento para proteger el medio ambiente, suscita una creciente preocupación en el mundo entero. Por este motivo, en *Restoration 95* habrá aún más expositores extranjeros y los comités consultivos norteamericano y europeo colaborarán más estrechamente para crear programas educativos especiales en 1995.»

Para más información sobre *Restoration 95,* dirigirse a:
E. Glew International,
Ten Tower Office Park,
Woburn, MA 01801, Estados Unidos.
Tel.: (617) 933 90 55.
Fax: (617) 933 87 44.

Restoration, De-restoration, Re-restoration [...] es el tema del cuarto simposio internacional que organiza en París en octubre de 1995 la Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire. En el coloquio se abordará, entre otras cuestiones, las circunstancias y las razones que justifican la intervención para someter a tratamiento un objeto que ya ha sido restaurado; los criterios en que se debe fundar esta decisión; comparar los diversos enfoques y motivaciones de los diferentes profesionales encargados de proteger el patrimonio nacional; identificar soluciones alternativas, nuevos campos de investigación y enfoques, y proponer un marco deontológico para el ejercicio de la profesión.

Para más información, dirigirse a:
ARAAFU 1995 Symposium,
c/o Marianne Moinot,
175, rue du Temple,
75003 París, Francia.
Tel: (33) (1) 48 94 36 56.

Licenciatura en Museología en Amsterdam

La Academia Reinwardt, único centro de formación a tiempo completo que otorga en Europa el grado de bachiller en museología, inaugurará en septiembre de 1994 un programa de licenciatura en esta disciplina. Los cursos se impartirán en inglés y están abiertos a los graduados de todas las universidades reconocidas del mundo. Comprenderá seis asignaturas básicas que cubren la gestión, el registro y la documentación de las colecciones, la conservación, la educación y la comunicación, las encuestas a los visitantes y el diseño de las exposiciones. La médula del programa está constituida por dos cursos de coordinación e integración sobre museología teórica y metodología. Cada asignatura comprende 200 horas de clase, con lo que la duración total del programa será de 1.600 horas en el primer año; la etapa final se dedicará a la preparación de una tesis escrita, cuya duración aproximada será de 800 horas. La inscripción, que supone el estudio a tiempo completo, puede comenzar en septiembre de 1994 o en febrero de 1995. La Academia Reinwardt, primera institución europeo-occidental que imparte formación profesional en museología, fue fundada en 1976 y se fusionó en 1987 con varias academias afines para transformarse en la Escuela de Arte de Amsterdam.

Para más información, dirigirse a:
Amsterdam School of the Arts,
Department of Museology,
Reinwardt Academy,
Dapperstraat 315,
1093 BS Amsterdam, Países Bajos.
Tel: (31) (20) 692 63 38 / 692 21 11.
Fax: (31) (20) 692 57 62 / 692 68 36.

Nuevas publicaciones

Museums and Interactive Multimedia, n.º 20 (1993), 436 págs., 50 US$. Actas de la Segunda Conferencia Internacional sobre Hipermedia e Interactividad en los Museos, celebrada conjuntamente con la Sexta Conferencia Internacional de la Museum Documentation Association, en Cambridge (Reino Unido) del 20 al 24 de septiembre de 1993.

Hypermedia and Interactivity in Museums, n.º 14 (1991), 340 págs., 50 US$. Actas de la Primera Conferencia Internacional sobre Hipermedia e Interactividad en los Museos, celebrada en Pittsburgh (Estados Unidos) del 14 al 16 de octubre de 1991.

Interactivity in American Museums, por Stephanie Koester, n.º 16 (1993), 120 págs. más suplemento. 30 US$. Informe de investigación basado en entrevistas con profesionales de los museos norteamericanos.

Estos tres informes técnicos, de reciente publicación, se pueden adquirir dirigiéndose a: Archives and Museum Informatics, 5501 Walnut Street, Suite 203, Pittsburgh, PA 15232-2311, Estados Unidos. (Los pedidos provenientes del exterior del hemisferio occidental están sujetos a un recargo de 10 dólares por título para cubrir los gastos de envío.)

International Exhibition Guide. Publicada por Parama, París, 1994, 610 págs. (Edición bilingüe en inglés y francés), 580 francos franceses. (Costos de envío: 38 francos para Francia; 55 francos para el resto de Europa.) A la venta en: Provinciales, 33 rue de Faubourg-Saint-Antoine, 75011 París, Francia.

Esta primera guía general de las exposiciones europeas presenta una selección de entre 350 y 400 museos de 21 países y ofrece un calendario de las 1.200 a 1.500 exposiciones previstas para la temporada 1994-1995. Verdadero «paisaje de exposiciones», la guía permite efectuar comparaciones sistemáticas gracias a sus índices temático, alfabético y cronológico; explica además la forma de guiar a un grupo de visitantes y de organizar una gira cultural y proporciona información sobre el horario de apertura de los museos, los servicios de que disponen, los idiomas que en ellos se emplean, los sistemas de audioguía para el público y otros datos prácticos.

Boletín de suscripción

Deseo suscribirme por un año (4 números) a *Museum Internacional*

❑ Edición en francés	Suscripción anual 1995 (instituciones)	436 FF
❑ Edición en español	Suscripción anual 1995 (particulares)	216 FF
	Suscripción anual 1995 (instituciones - países en desarrollo)	198 FF
	Suscripción anual 1995 (particulares - países en desarrollo)	126 FF

Para obtener las tarifas de suscripción en su moneda nacional, sírvase consultar al agente de ventas de las publicaciones de la UNESCO en su país (ver la lista al dorso).

Apellido, nombre

Escribir a máquina o en letra de imprenta

Dirección

Código postal Ciudad

País Fecha

Enviar este boletín de suscripción con el pago correspondiente:

• Al agente de venta de las publicaciones de la UNESCO en su país (pago con cheque o giro postal en su moneda nacional a la orden del agente).

• A PROPUBLIC, Servicio de Suscripciones, B.P. 1, 59440 Avesnes-sur-Helpe, Francia, tel.: (33 16) 27 61 32 42, fax: (33 16) 27 61 22 52. En este caso, le rogamos indicar el modo de pago:

❑ Cheque en francos franceses a la orden de PROPUBLIC;

❑ Giro postal internacional en francos franceses, a la orden de PROPUBLIC, Servicio de Suscripciones;

❑ Tarjeta de crédito VISA n.º Fecha de vencimiento

Nombre del titular Firma

❑ Bonos de la UNESCO por el equivalente del precio de la suscripción.

Para toda información sobre la edición en inglés de *Museum Internacional*, dirigirse a: Journal Subscriptions Department, Marston Book Services, P.O. Box 87, Oxford OX2 0DT, Reino Unido.

museum internacional

Museum Internacional es una revista publicada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Esta publicación trimestral constituye una tribuna internacional de información y opinión sobre todo tipo de museos, destinada a impulsar a los museos en todas partes. Las ediciones en español y francés se publican en París, la edición en inglés se publica en Oxford, la edición en árabe se publica en El Cairo y la edición en ruso en Moscú.

N.° 184 (vol. 46, n.° 4, 1994)

Portada:
Una escena de la película de Charlie Chaplin *Tiempos modernos.*
© Roy Export Co. Est.

Contraportada:
Parte de la primera exposición en la Sala Óptica del Museo del Cine. Fue concebida para desorientar a los visitantes y hacerlos conscientes de las ilusiones ópticas del período pre-cinematográfico.
© MOMI Londres

Directora de la publicación :
Milagros Del Corral Beltrán
Jefe de redacción: Marcia Lord
Asistente de redacción: Christine Wilkinson
Iconografía: Carole Pajot-Font
Redactor de la edición árabe: Mahmoud El-Sheniti
Redactora de la edición rusa: Irina Pantykina

COMITÉ CONSULTATIVO DE REDACCIÓN

Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, México
Nancy Hushion, Canadá
Jean-Pierre Mohen, Francia
Stelios Papadopoulos, Grecia
Elisabeth des Portes, secretaria general del ICOM, *ex officio*
Roland de Silva, presidente del ICOMOS, *ex officio*
Lise Skjøth, Dinamarca
Tomislav Šola, República de Croacia
Shaje Tshiluila, Zaire

Composición: Éditions du Mouflon, Le Kremlin-Bicêtre (Francia)
Impresión: MRS, Maubeuge, Francia

© UNESCO 1994

CPPAP n.° 74565

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin el previo permiso del editor.

CORRESPONDENCIA

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

SUSCRIPCIONES

PROPUBLIC
Servicio suscripciones
B.P. 1
59440 Avesnes-sur-Helpe, Francia

Tarifas de suscripción para 1994
Instituciones: 396 francos franceses
Individuos: 196 francos franceses

Números sueltos
Instituciones: 118 francos franceses
Individuos: 58 francos franceses

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