Museum Internacional

No 196 (Vol XLIX, n° 4, 1997)

Arquitectura museística

Ediciones UNESCO
Un mundo de libros

Turismo Cultural en América Latina y el Caribe

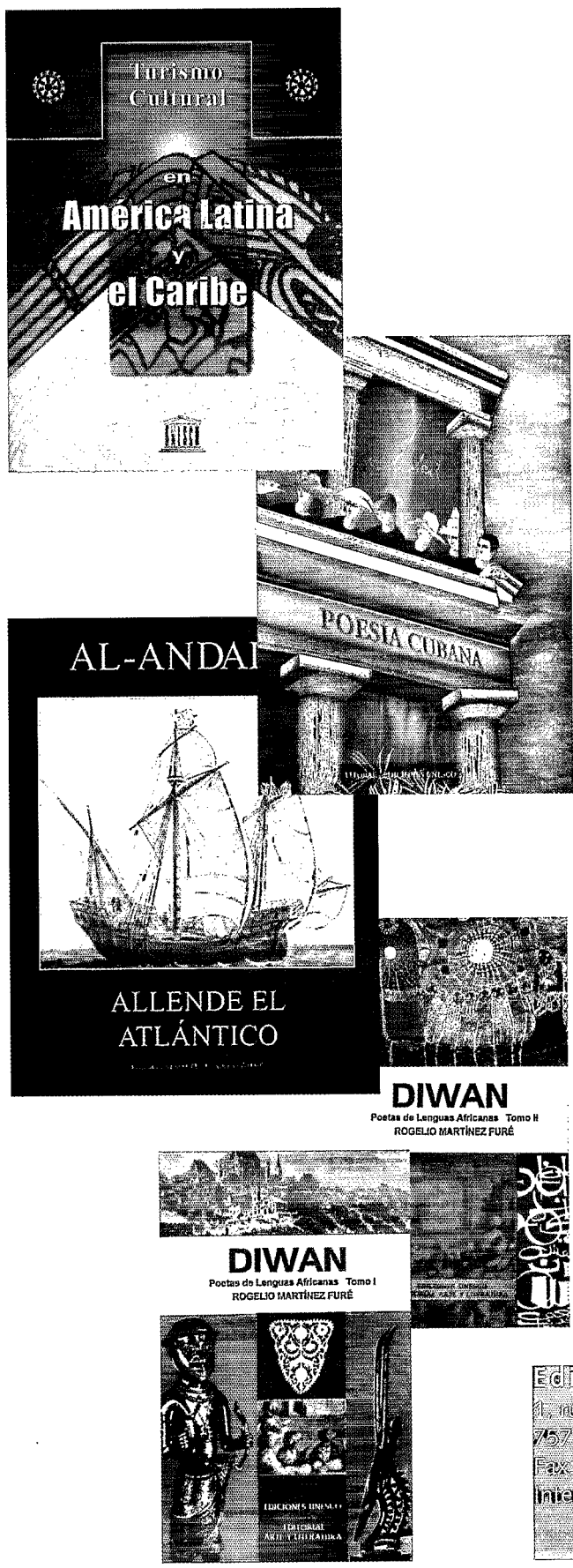
Cómo fomentar un turismo interesado en el patrimonio natural y cultural, respetuoso de las identidades nacionales, y al mismo tiempo, beneficioso para los procesos de desarrollo? Los trabajos del Encuentro Internacional sobre Turismo Cultural en América Latina y el Caribe, presentados en este libro, constituyen un aporte relevante para la formulación de políticas de desarrollo respetuosas de los valores culturales, ecológicos y sociales.

143 p., fotos, 180 FF
Ref. 92-3-381009-7

Al-Andalús allende al Atlántico

Diversos elementos de la cultura andalusí, plenamente integrados en el acervo cultural común de los dos países ibéricos, pasaron con los españoles y los portugueses a América en los siglos XVI y XVII. Elementos como las técnicas agrícolas y de riego, la cultura ecuestre, la medicina, la farmacopea y la alimentación fueron transformados y enriquecidos con nuevos aportes a su llegada a América.

271 p., ilustraciones, 220 FF
Ref. 92-3-303373-2



Poesía Cubana

Con un mismo fuego

Selección de Aitana Alberti

Con un mismo fuego, los poetas cubanos de este siglo han forjado sus obras de muy distintas maneras. Un rico panorama, con la aportación de 47 poetas.

221 p., 160 FF
Ref. 92-3-303457-7

Diwan

Poetas de lenguas africanas

Con doce siglos de poesía en veintesiete lenguas, esta introducción a la poesía africana nos ofrece una imagen de la diversidad y riqueza de las tradiciones culturales de un continente, guardián del legado de los antepasados, donde siguen vigentes los antiguos cantores, y en el que las nuevas voces amplían su registro con los temas propios de nuestro tiempo.

120 FF los dos volúmenes
Ref. 92-3-303242-6

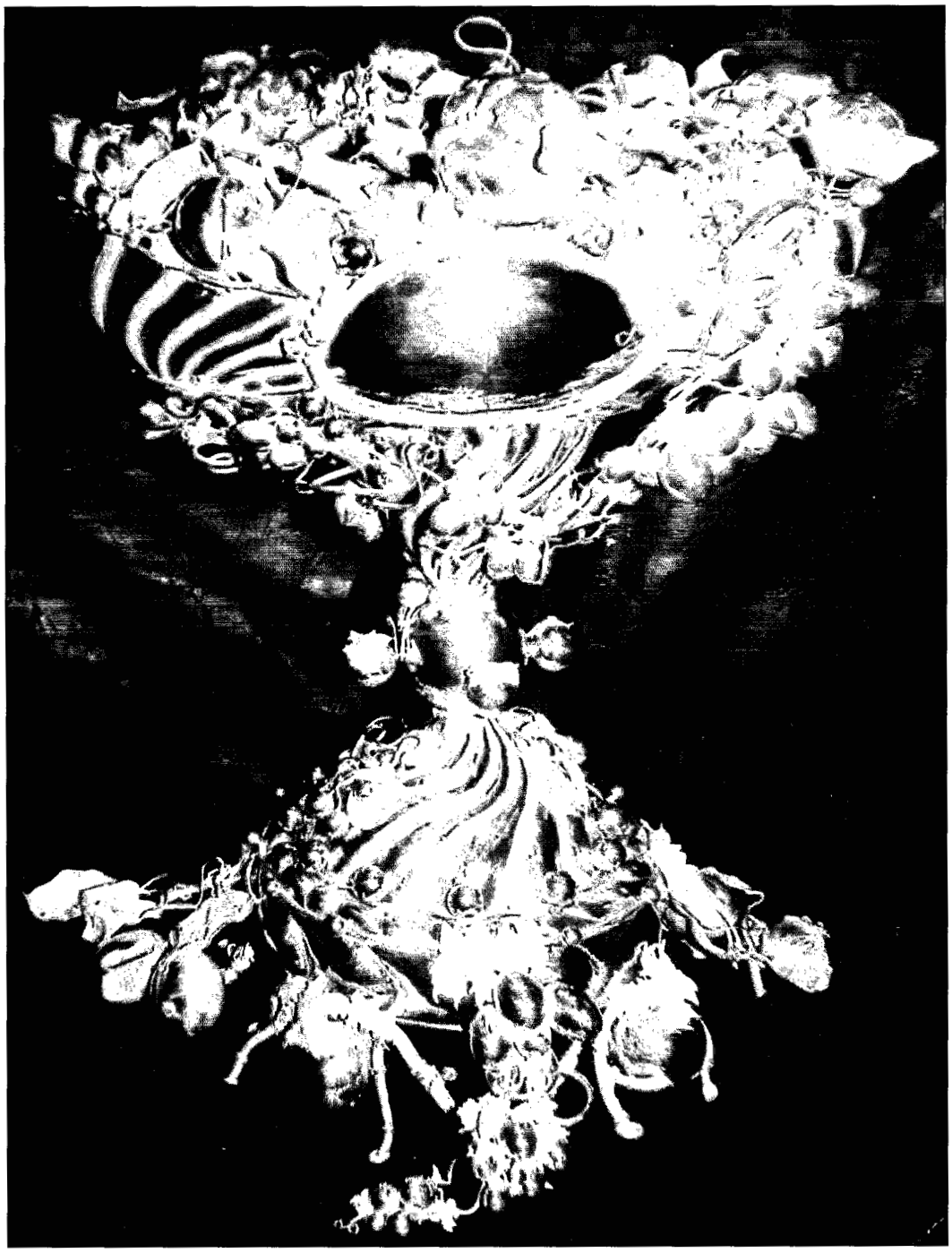
Ediciones UNESCO
1, rue Miollis
75732 Paris Cedex 15, France
Fax: +33 1 45 68 57 41
Internet : http://www.unesco.org

Nº 4, 1997

ÍNDICE

Editorial	3	
Documento especial: Arquitectura museística	4	Del medio al mensaje: la arquitectura museística hoy en día *Yves Nacher*
	6	La arquitectura y la comercialización del museo *Claus Käpplinger*
	10	Luz tamizada: el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona *Mihail Moldoveanu*
	15	Conservar la diferencia cultural: el Museo de Sydney *Peter Zellner*
	20	El diseño de los museos de Los Ángeles: ¿el principio o el fin de los «dinosaurios»? *Frances Anderton*
	25	De centro educativo a museo interactivo de ciencias *Rifca Hashimshony*
	30	Un artista y un arquitecto: el Espacio Rebeyrolle en Eymoutiers *Mathilde Bellaigue*
	34	Las Galerías de la Tierra de Londres: una transformación total Informe de *Museum Internacional*
	36	El museo de la comunidad local: un desafío arquitectónico *Manuel Tardits*
Exposición	42	Los «Tesoros de Troya» se exponen en Moscú *Ludmilla Akimova*
Perfil	49	Los museos de la paz del Japón *Terence Duffy*
Investigación	55	Los museos de historia natural y la crisis de la biodiversidad: razones para crear un sistema taxonómico mundial *Malcolm J. Scoble*
Secciones	60	Libros
	61	Tecnología actualizada
	63	Cartas

ISSN 0250-4979, *Museum Internacional* (París, UNESCO), nº 196 (vol. 49, nº 4, 1997) © UNESCO 1997



OBJETOS ROBADOS

Copa de plata de factura contemporánea, finamente grabada y burilada, decorada con frutas (manzanas, peras, uvas, cerezas) e insectos (mariposas, langostas, caracoles y libélulas). El conjunto presenta un movimiento giratorio helicoidal que se estrecha en medio del pie en un nudo de forma esferoidal. Altura: 61 cm; ancho: 36 × 243 cm; peso: 12 kg. Valor estimado: US$ 700.000.

La obra fue robada el 4 de abril de 1996 en un colegio de Riga (Letonia).
(Referencia: 797/SA/1020/95/A-3, Interpol, Riga.)

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

Editorial

En 1977, en una publicación de la UNESCO titulada *Museums for the 1980s – A Survey of World Trends* [Museos para los años ochenta – Estudio de las tendencias mundiales], el autor Kenneth Hudson citaba una célebre definición del museo ideal formulada por un museólogo indio:

> ... debería ser accesible fácilmente y no estar demasiado distante del centro de la ciudad. Lo ideal sería que estuviera situado en el interior de un parque o jardín, ya que así se hallaría en un marco natural de ambiente agradable, pero no debería construirse muy al interior de dicho parque o jardín y debería poder accederse a él fácilmente desde las carreteras principales. El edificio debería contar con suficiente espacio abierto a su alrededor para que disponga de una buena dosis de luz y ventilación naturales [...] el estilo del edificio debería ser representativo de su época y, de no ser ultramoderno, al menos debería ser contemporáneo. El interior de las galerías de exposición, así como de otras salas afines, debería ser agradable desde el punto de vista arquitectónico, pero no constituir un foco de atención, sino estar subordinado a los objetivos previstos.[1]

Esta fórmula directa para construir un museo de manera satisfactoria comenzaba ya a parecer de una simplicidad decepcionante cuando, en 1989, *Museum* (la publicación predecesora de la actual *Museum Internacional*) llevó a cabo un examen exhaustivo de la evolución reciente en la arquitectura de los museos que se inspiraba en gran medida en el auge sin precedentes de la construcción y renovación de museos que caracterizó la década de los ochenta. Actualmente, ocho años más tarde, el auge de los museos no ha disminuido lo más mínimo y muchas de las tendencias que comenzaban a perfilarse en los años ochenta constituyen ahora fenómenos plenamente desarrollados o han sufrido mutaciones imprevistas. No obstante, lo que es extraordinariamente claro es que el arquitecto se ha convertido en una figura central del paisaje museístico y que el inmueble ha pasado a ser más que un mero edificio que alberga una colección. El diseño de las estructuras para satisfacer las nuevas necesidades y expectativas de los museos muy a menudo ha llevado a diseñar estructuras que crean nuevas necesidades y expectativas, hecho que sitúa a la institución museística en la vanguardia de la oferta de opciones turísticas y de esparcimiento, como si dijera con voz estentórea: «Mírenme. Merezco una visita por derecho propio». Como afirma Hugh Pearman, crítico de arquitectura del *Sunday Times:* vuelve a surgir el antiguo argumento: *¿para qué* sirve un museo o una galería? ¿Para albergar de forma relativamente modesta una colección excepcional o para constituir un hito arquitectónico en que el contenido, ya sea extraordinario o mediocre, es secundario?[2]

Este problema constituye el núcleo del debate actual sobre los museos y sus implicaciones son considerables. Citemos una vez más a Kenneth Hudson: «Lo que un museo está tratando de lograr ha pasado a ser más importante que lo que es. Esta tendencia innegable dificulta cada vez más la definición de lo que es un museo y quizá la haga cada vez más irrelevante».[3] La arquitectura, por tanto, aparece como el catalizador de un proceso de cambio profundo cuyos resultados finales distan de ser seguros. Por eso estamos convencidos de que es necesario explorar no sólo lo que es nuevo en la propia arquitectura del museo – formas, materiales, iluminación, exposición –, sino las tendencias subyacentes en la cultura de finales del siglo XX que estas estructuras expresan implícita o explícitamente. Quisimos hacerlo en buena parte a través de la visión de los arquitectos y críticos jóvenes que participan en las evoluciones – algunos dirían revoluciones – que se están produciendo actualmente. Por consiguiente, nos pusimos en contacto con Yves Nacher, presidente de la sección francesa del Foro Mundial de Jóvenes Arquitectos (IFYA), cuyos vastos conocimientos e inagotable energía hacen de él una enciclopedia viviente en lo que respecta a los desafíos arquitectónicos que afrontan los museos hoy día. Él ha sido nuestro *agente provocador,* en el mejor sentido de la palabra, planteando una serie de cuestiones sorprendentes a las que nuestros colaboradores respondieron con comentarios originales y estimulantes. Le expresamos nuestro más sincero agradecimiento.

M.L.

Notas

1. Smita J. Baxi, «Planning a museum building», en Baxi and Dwivedi (comps.), *Modern Museum. Organisation and Practice in India,* 1973, citado en Kenneth Hudson, *Museums for the 1980 – A Survey of World Trends,* París, UNESCO, 1977.
2. Hugh Pearman, «An Ace Building with a Quite Nice Collection», *Sunday Times* (Londres), 2 de junio de 1996.
3. Hudson, *op. cit.*

Del medio al mensaje: la arquitectura museística hoy en día

Yves Nacher

«¿Esta fiebre de construcción [de museos] (ya se trate de nuevos edificios, de renovación o de restauración) es sinónimo de arquitectura? ¿Ha ido la cantidad acompañada de calidad y, lo que es más importante, de sentido? Nada menos seguro.» Según Yves Nacher, esta problemática está en el centro de cualquier debate sobre la cuestión: «¿Adónde van los museos?» El autor es arquitecto y jefe de misión del Institut Français d'Architecture, además de presidente de la sección francesa del Foro Internacional de Jóvenes Arquitectos (IFYA).

En el decenio que concluye, así como en el que lo precede, se desarrolló un movimiento sin precedentes de proliferación de museos, metástasis más o menos controlada de una patología aparentemente contagiosa y planetaria, caracterizada por una sed inextinguible, y a veces poco discriminatoria, de cultura a toda costa. Lo mejor coexiste con lo peor. Contenido e innovación: ¡todo sirve! Una cosa es segura: desde los maestros flamencos hasta los botones de pantalón, desde el patrimonio industrial hasta los fantasmas sociales, desde el diseño hasta el cultivo de las legumbres, todo el mundo ha tenido su hora de gloria en estos años de construcción frenética, corriendo tras ese «cuarto de hora de fama» que Andy Warhol prometió un día a cada uno de nosotros en algún momento de nuestra vida.

Pese a algunos lamentables sobresaltos anacrónicos, la primera víctima de esta ráfaga de aire fresco fue el museo del siglo XIX, digno heredero del Louvre revolucionario y de su pretensión de desempeñar una misión pedagógica universal. Los museos de hoy no sólo se adaptan a la evolución de la noción de patrimonio, sino que además plantean de manera diferente la cuestión del acceso al conocimiento. Ya no son lugares de contemplación pasiva de una cultura monolítica y definitiva, sino lugares de itinerarios individuales, de investigación científica, de experimentación de nuevas técnicas de difusión del saber y tentativas de apertura social.

Es evidente que este cambio de naturaleza y esta transición hacia un aquí y un ahora inéditos tienen repercusiones evidentes sobre la arquitectura de los museos, que debe seguir (y de preferencia anticipar) las nuevas necesidades en términos de espacios e itinerarios, dominio de la luz, nuevas actividades pedagógicas o comerciales (se impone alcanzar el equilibrio financiero en un período de reducción generalizada del gasto público destinado a actividades culturales).

¿Esta fiebre de construcción [de museos] (ya se trate de nuevos edificios, de renovación o de restauración) es sinónimo de arquitectura? ¿Ha ido la cantidad acompañada de calidad y, lo que es más importante, de sentido? Nada menos seguro. El panorama está lleno de contrastes y matices. En múltiples ocasiones, el coraje y la creatividad se han opuesto a los conservadurismos más diversos, a las recetas que funcionan y a los testarudos anacronismos. No obstante, de nada serviría ser demasiado severos. Como toda producción del espíritu, la arquitectura tiene sus altibajos, pero sus limitaciones son mayores dado que, a diferencia de las artes, que son autónomas, depende de un proceso utilitario vinculado a la existencia de un encargo, más o menos inteligente, que la condiciona y, más aún, la predestina en cierto modo.

Es precisamente este encargo el que se ha modificado de manera radical. A las grandes estructuras que siguen construyendo los Estados o las grandes capitales se agregan en todo el mundo un sinnúmero de pequeños proyectos nacidos de iniciativas locales, así como cada vez más pedidos de grandes sociedades que invierten su imagen o capital en colecciones. Este darwinismo cultural que sustituye a los dinosaurios mal adaptados a nuestra época por una proliferación de experimentos, como otras tantas nuevas especies puestas a prueba, genera un enfoque y una gestión diferentes del proyecto arquitectónico, así como nuevos procedimientos para pensar y «producir» los museos e inventar nuevos enfoques sociales y urbanos.

Ahora bien, se han filtrado ciertas interferencias en este nuevo pensamiento

arquitectónico del espacio del museo y de su relación (física) con la ciudad y (simbólica) con su tiempo. Al dejar de ser arte aplicado, para convertirse, en el pensamiento globalizante de los años ochenta, en arte a secas, lo que está más en boga, la arquitectura empezó a comunicar un valor añadido a todo lo que tocaba. Dejó de ser instrumento para convertirse en mensaje, y ya no es raro ver que un museo se cree una imagen arquitectónica fuerte con el único objetivo de atraer visitantes, como el comerciante se esfuerza en procurarse clientes. En un contexto de competencia cada vez mayor (lo mismo en la cultura que en otros campos), en el que el valor mediático es esencial, vemos ciudades que se disputan las estrellas internacionales del momento que producen lo que se les pide, a saber, edificios-manifiestos que se «venden» bien, pero que a veces se construyen sin un verdadero proyecto. Las consecuencias son evidentes: una multiplicación de conchas vacías que no tienen nada que ofrecer a no ser su exterior, una hazaña que vela el cruel vacío conceptual de sus supuestas colecciones. Ésta es una manera estridente de destacar la ambigüedad, tan a menudo estigmatizada, de las relaciones del arte con la arquitectura: el primero, celoso de su protagonismo, pide a menudo a la segunda que renuncie a su deseo existencial y expresivo de visibilidad y gloria, que se haga invisible desapareciendo en torno a las obras, del mismo modo que unos *jeans* lo hacen alrededor del cuerpo.

La evolución reciente de la museografía y sus consecuencias sobre la arquitectura; los cambios en los pedidos (o el fin de los dinosaurios); la arquitectura como valor simbólico en la mercadotecnia de la cultura y los nuevos programas de los museos, en particular, lo que se ha dado en llamar el museo de la comunidad local [*musée de proximité*], son algunos de los temas que abordan, entre tantos otros, el grupo de arquitectos, periodistas, críticos y especialistas universitarios cuyas contribuciones se publican en este número. Mediante la selección de estos diferentes puntos de vista no nos proponemos alinear tesis cuya irrefutabilidad sólo sería comparable a su fragilidad, sino más bien señalar pistas para orientar la vista y el espíritu, aguzar el juicio y la mirada crítica que tanto precisa, también en arquitectura, este fin de siglo. ■

La arquitectura y la comercialización del museo

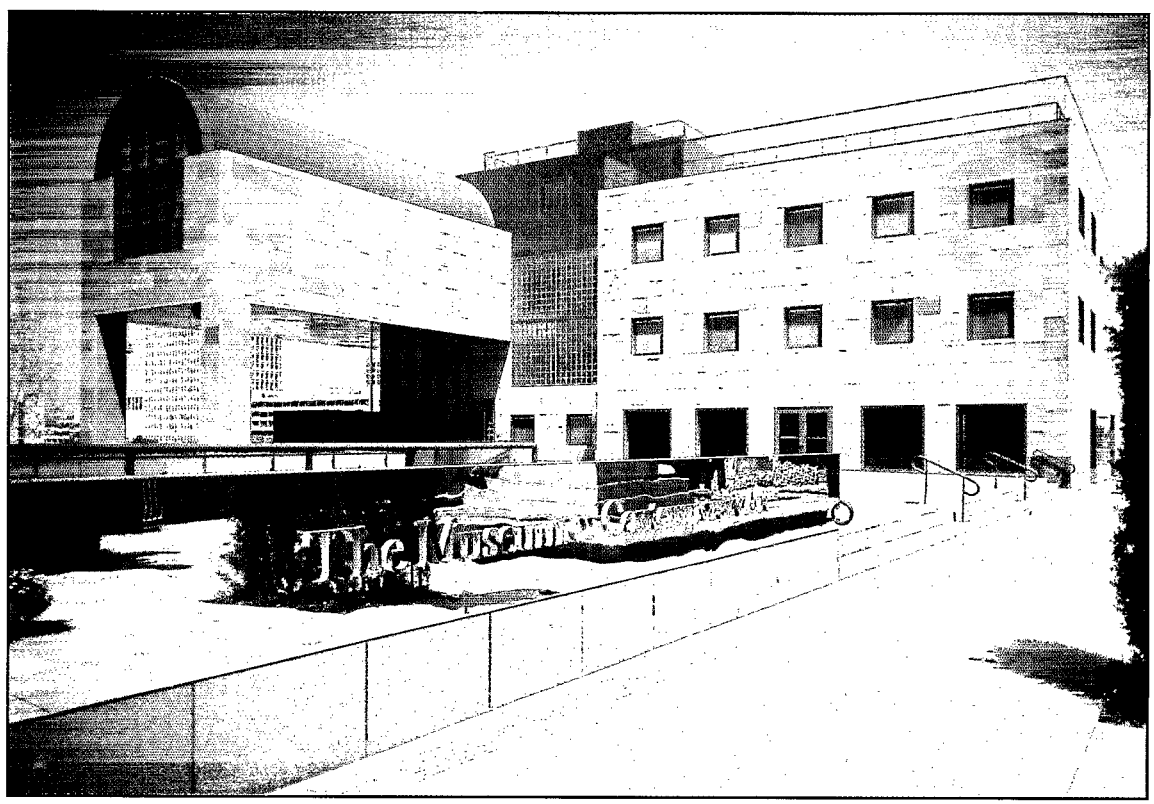
Claus Käpplinger

El museo como producto comercial, el centro comercial como símbolo del museo del futuro y el arquitecto como estrella internacional son las imágenes que evoca Claus Käpplinger al explicar cómo la arquitectura museística contemporánea ha contribuido a modificar extraordinariamente la percepción del museo por el público. El autor, arquitecto alemán, reside y trabaja en Berlín.

«La era industrial parece estar llegando a su fin y estamos entrando en el decenio postindustrial. Esta transición desempeña un papel significativo en el arte. Otro factor es la creciente demanda de arte. Hoy en día se pueden llegar a pagar cien millones de florines holandeses por una obra de Van Gogh y un millón y medio por una lámpara de Frank Lloyd Wright. Si un artista quiere asegurar su renombre presente y futuro, debe tener en cuenta los mecanismos del mercado y organizar una buena oferta de sus obras.» El arte como rasgo distintivo de una eficaz comercialización cultural: pocas veces un director de museo ha descrito el papel del arte hoy con tanta franqueza como Frans Haks. Sus comentarios, formulados en su discurso de 1991 como director-fundador del Museo de Groninga, siguen siendo hoy igualmente válidos para la arquitectura museística.

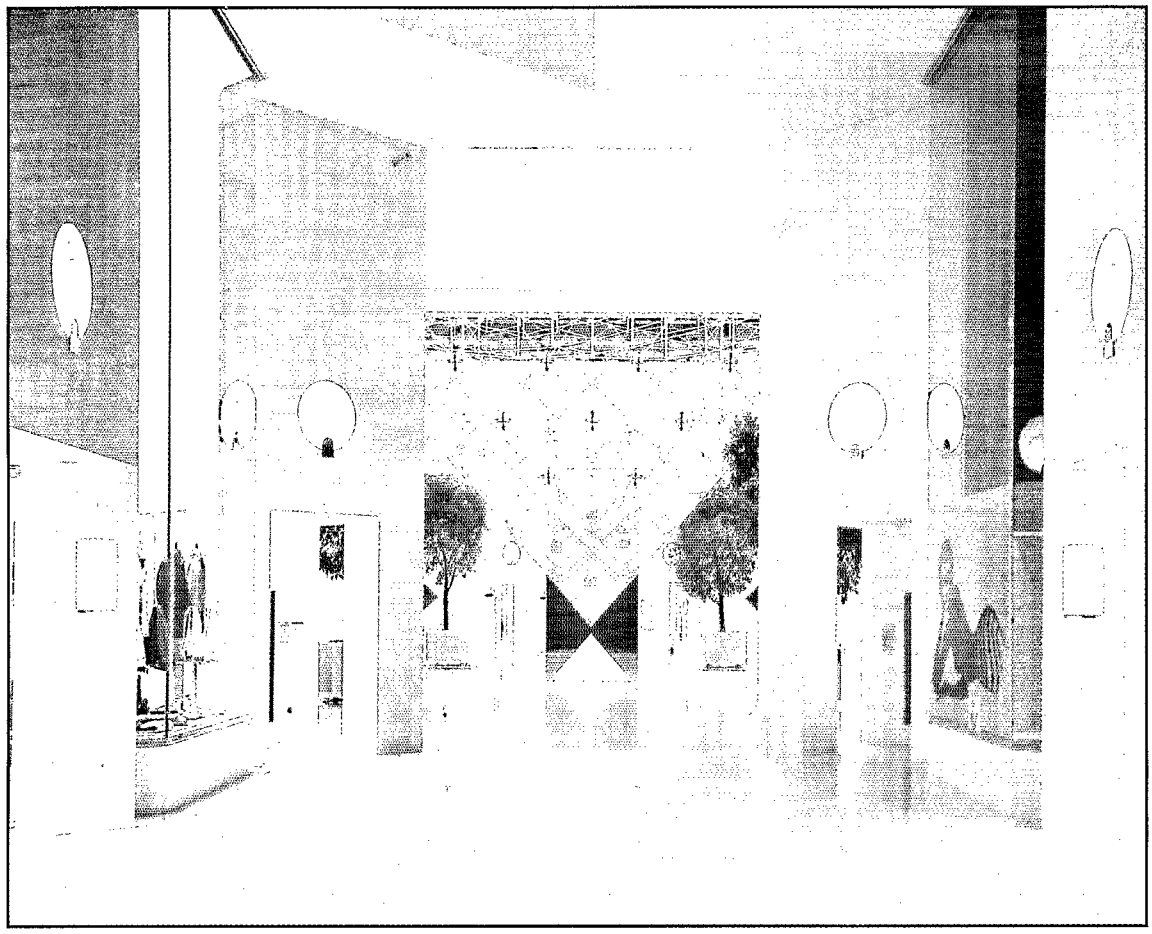
El Museo de Groninga se inauguró en 1995.[1] Construido por cuatro diseñadores-arquitectos mundialmente famosos – Alessandro Mendini, Michele Lucchi, Philippe Starck y Coop Himmelblau –, puede parecer un ave del paraíso algo rara entre los edificios de museo más recientes debido a su abundante y variada colección de arte antiguo y contemporáneo, y en todos los niveles. Sin embargo, es un perfecto ejemplo de una nueva generación de museos, que son mundos virtuosos, escenarios creados para experiencias y *happenings* que intentan cautivar todos los sentidos del público. Su arquitectura exige más atención aún que las obras que en ellos se expone. Rara vez se conforman estos edificios con un papel secundario de

© Denis Freppel-Archipress



El Museo de Arte Contemporáneo (MOCA) en Los Ángeles, diseñado por el arquitecto Arata Isozaki en 1986.

© Luc Boegly-Archipress



La Galerie du Carrousel *en el Louvre (París), diseñada por los arquitectos Pei, Macary y Wilmotte.*

telón de fondo para el arte: son, por sí mismos, el foco de atención. Reflejan una aproximación lúdica a las obras de arte y ofrecen a los visitantes un momento de placer comunicativo, por oposición a lo que ocurría en el pasado, cuando la arquitectura tendía a constituir un marco más reservado y sobrio para una concentración silenciosa y reflexiva en la excepcional obra de arte.

El cambio que se ha producido en las preferencias y en la percepción se pone de manifiesto en la diversidad de los visitantes actuales y en su actitud más relajada, propia de quienes han superado todos los complejos que les planteaba el contacto con los museos y con el arte. El hecho de que hoy sean cada vez más las personas que no quieren comprar sólo postales de las obras de arte que han visto, sino también del propio edificio como recuerdo de su visita, es indicativo de un cambio en la idea misma de lo que es un museo. Hace veinte años, a pocos visitantes se les habría ocurrido comprar una fotografía del edificio del museo. Pero en los últimos decenios la arquitectura de los museos se ha convertido en un símbolo central que representa el emplazamiento y la imagen de la institución. Actualmente ya no es inusual que la arquitectura, más que la colección de arte en sí, sea la que lleve

a los medios de comunicación y luego a los turistas a viajar más allá de sus fronteras nacionales, a visitar ciudades nuevamente e ir a los museos. Estos museos de amena arquitectura piden a gritos un descubrimiento personal, aun cuando sus arquitectos y formas arquitectónicas se parezcan cada vez más.

Por consiguiente, ya no es tanto lo sorprendente y lo ajeno desconocido, sino las versátiles facetas y variaciones de los nombres famosos lo que atrae el interés de un público, aparentemente en continuo aumento, más allá de los confines de cualquier continente: Hans Hollein en Salzburgo, Auvernia o Frankfurt del Meno; Mario Botta en San Francisco, Basilea o Tokio; Joseph Paul Kleihues en Berlín, Hamburgo o Chicago; Richard Meier en Barcelona, Frankfurt del Meno o Beverley Hills; José Rafael Moneo en Madrid, Estocolmo o Wellesley College (Massachusetts); Ioh Ming Pei en París, Washington o Berlín; Arata Isozaki en La Coruña, Cracovia o Nueva York. Resultaría fácil alargar esta lista de nombres y lugares, aunque es poco probable que se puedan incluir los nombres de más de doce arquitectos que han construido o ampliado los «grandes» museos del mundo. En efecto, se trata de un pequeño y selecto grupo que garantiza calidad y prestigio internacional. Cada vez es menor la importancia que se atribuye a los vínculos locales o nacionales. Una obra de Richard Meier bajo el sol resplandeciente de California o Cataluña difiere apenas de obras equivalentes anteriores realizadas bajo el sol más tímido del centro de los Estados Unidos o de Europa. El arquitecto y su obra son los que prometen una individualidad calculable y un renombre internacional; difícilmente un director de museo podría, sin esta baza, afrontar la competencia mundial que existe entre los museos. No puede por tanto sorprendernos el vehemente rechazo del que fue objeto el proyecto de Giorgo Grassi para el llamado Museo de la Isla en Berlín, que pese a haber sido galardonado quedó, en definitiva, sin ejecutar. Al estilo sobrio de éste, los representantes del Museo de Berlín prefirieron las fascinantes formas serpenteadas de Frank O. Ghery, que ya habían atraído a cientos de miles de visitantes al Museo Vitra, en la pequeña ciudad Weil am Rhein situada en el sur de Alemania.

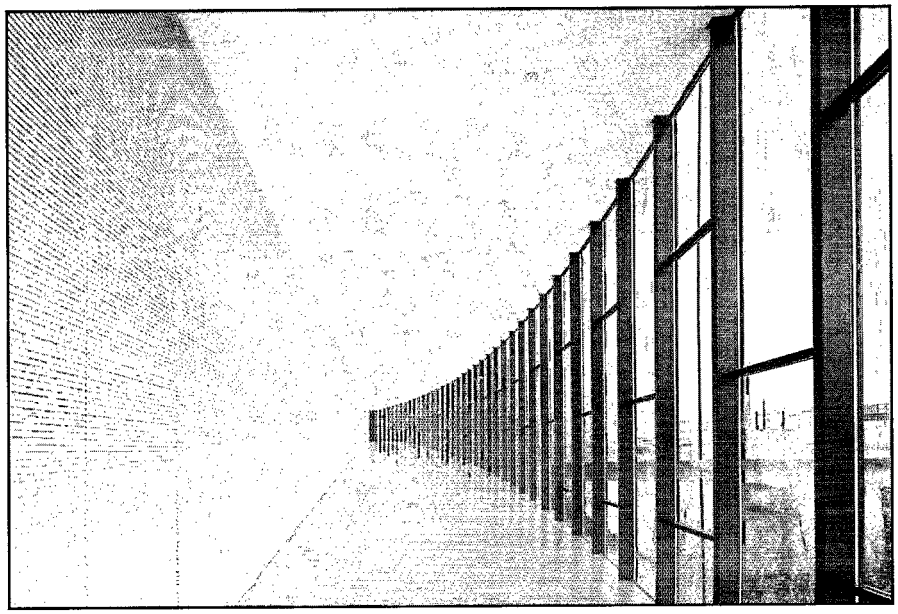
Después de todo, las expectativas del público han de ser satisfechas y éste sólo puede ser atraído de nuevo hacia las colecciones – las mismas que antes sólo visitaban unos pocos amantes del arte – por medio de grandes nombres de famosos arquitectos. Con frecuencia, la nueva arquitectura desempeña la misma función que las grandes exposiciones y las retrospectivas itinerantes de grandes artistas que convierten al museo o a la ciudad en el centro de atención de los medios de comunicación del mundo entero. Que en los años ochenta la remodelación del Louvre se encargara al arquitecto estadounidense Ioh Ming Pei y diera lugar a una controversia que tanto trascendió no deja de ser una excepción. Pero el arrollador éxito de público del Museo del Louvre recientemente inaugurado, tras su ampliación, acaba por confirmar el acierto que fue adjudicar el contrato a un arquitecto que ya gozaba de fama mundial.

La comercialización de los museos

No obstante, el Louvre es un ejemplo más de la creciente comercialización de los museos durante los últimos decenios. La construcción de un centro comercial subterráneo, el Carrousel du Louvre, con restaurantes de comida rápida, tiendas de recuerdos y todo tipo de comercios que conducen hasta la estación del metro, la ampliación del espacio comercial del museo, la comercialización de las obras de arte mediante todo tipo de reproducciones e incluso el hecho de que el nombre del museo o la pirámide se impriman en papel, tela o cerámica deben considerarse, en este contexto, consecuencias comprensibles de una evolución que, cada vez más, tiende a hacer del museo un lugar propicio para el comercio. El hecho de que, desde 1992, el conservador del Museo del Louvre haya quedado relegado a un segundo plano frente a un administrador egresado de una de las mejores escuelas de administración de empresas, refleja el vasto alcance de esta transformación: de dirigir un museo se pasa a dirigir una empresa de servicios.

El café y la tienda del museo fueron el primer paso. Sin embargo, la idea de promover la comodidad y los recuerdos de la visita fue la que en los años sesenta llevó de manera progresiva, pero aún tímidamente, a nuevos usos del espacio y permitió reformar con ese fin pequeñas zonas que se encontraban en rincones olvidados. Hoy día, en cambio, la calidad y el éxito de un museo se miden frecuentemente por la variedad de la oferta, la ampliación y el potencial de estas funciones que antes se consideraban secundarias. ¿Podrá afirmarse entonces que el centro comercial es el símbolo del museo del futuro? Actualmente la calidad de una colección permanente ya no basta para atraer a las masas a los museos. Al igual que los centros comerciales, los museos intentan atraer a un gran espectro de visitantes que pasen el mayor tiempo posible en su interior y que no estén tan interesados en la originalidad o en el propio arte como en las oportunidades suplementarias de consumo e interacción que se les ofrece.

Para apropiarse simbólica e intelectualmente del espacio cultural, el museo



© Luc Boegly-Archipress

El Museo Jan Tinguely en Basilea (Suiza), diseñado por el arquitecto Mario Botta.

tiene que lograr que el público – poco familiarizado con los antecedentes y el carácter de todo lo que ha visto, por carecer de los conocimientos necesarios – se acerque al arte mediante una variada gama de servicios adicionales. Además de las tradicionales conferencias educativas, los museos ofrecen cada vez más espacios para la exposición y venta de libros, conciertos de música pop, espectáculos multimedia, así como salas que utilizan los patrocinadores para celebrar recepciones y organizar manifestaciones con motivo del lanzamiento de nuevos productos. Contar con un arquitecto de prestigio, así como con una arquitectura atractiva y «virtuosa», capaz de ocultar y disimular necesidades encontradas, desempeña aquí un papel cada vez más importante. Y el éxito parece dar la razón a sus propuestas: en Alemania, tras la avalancha de nuevos proyectos museísticos, el número de visitantes de los museos pasó de 14 millones en 1969 a 69 millones en 1995.

Medido en términos de estas cifras impresionantes, se puede afirmar que el museo se ha convertido en parte integrante del circuito comercial ya desde hace tiempo. Aunque una gestión presupuestaria de libre mercado como la seguida en el Metropolitan Museum, situado junto al Central Park en Nueva York, puede parecer todavía una posibilidad remota para muchos museos europeos, el modelo estadounidense es el que indica el camino del futuro. Más de un cuarto de sus ingresos proviene de la venta de postales y otros artículos. Además de las propias tiendas del museo, sus servicios comerciales comprenden 18 puntos de venta en los Estados Unidos y otros 24 en el resto del mundo, así como un sistema de venta por correo. Lo que empezó a finales de los años sesenta con la apertura de los museos y la democratización de la cultura – ejemplificado por el Centro Georges Pompidou de París que representa, por una parte, la igualdad de oportunidades y, por otra, la transición de una concepción puramente receptiva y burguesa del arte a una idea más amplia de la cultura – se fue transformando imperceptiblemente en un factor de mercado que hoy intenta combinar el máximo esparcimiento posible con la representación cultural, la cultura de masas y la cultura superior de la élite.

Al ser parte integrante de la red de una economía mundializada, actualmente un gran museo influye directamente en el valor comercial de una ciudad, comparable con la calidad de sus aeropuertos, los locales de sus ferias de muestras, sus oficinas centrales, sus complejos comerciales o sus barrios residenciales. Existe en la actualidad una vasta gama de escenarios en los cuales no sólo la cultura y la economía, sino también las prácticas culturales y las pautas de consumo de la clase proveedora de servicios están estrechamente relacionadas con las inversiones financieras de una economía mundializada. La edificación de un nuevo museo o la ampliación de una institución existente, hecha a modo de inversión con función representativa y de espectáculo cultural, es una oportunidad para atraer la atención internacional y la de los medios de comunicación, lo que aumenta significativamente el valor de mercado de toda la ciudad y no sólo el de los barrios colindantes. Lo confirma ampliamente el número de nuevos museos construidos en los últimos decenios. En efecto, el número de museos construidos desde comienzos de los ochenta debe superar con mucho el de cualquier otro período. Hoy más que nunca, el museo encarna el estilo de vida de nuestra época, caracterizado por el poder adquisitivo, las manifestaciones espectaculares y un ostentoso goce de los placeres de la vida. Sin embargo, la individualidad y la diferenciación de los museos tienen límites claros: los que impone un mercado que ha triunfado sobre el arte y la arquitectura, considerados estos últimos carentes de valor en sí mismos. ■

Nota

1. Véase «Una ruptura con la tradición: el museo de Groninga», de Gitte Brugman, *Museum Internacional*, nº 186 (vol. 47, nº 2, 1995, págs. 51-54) – Ed.

Luz tamizada: el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona

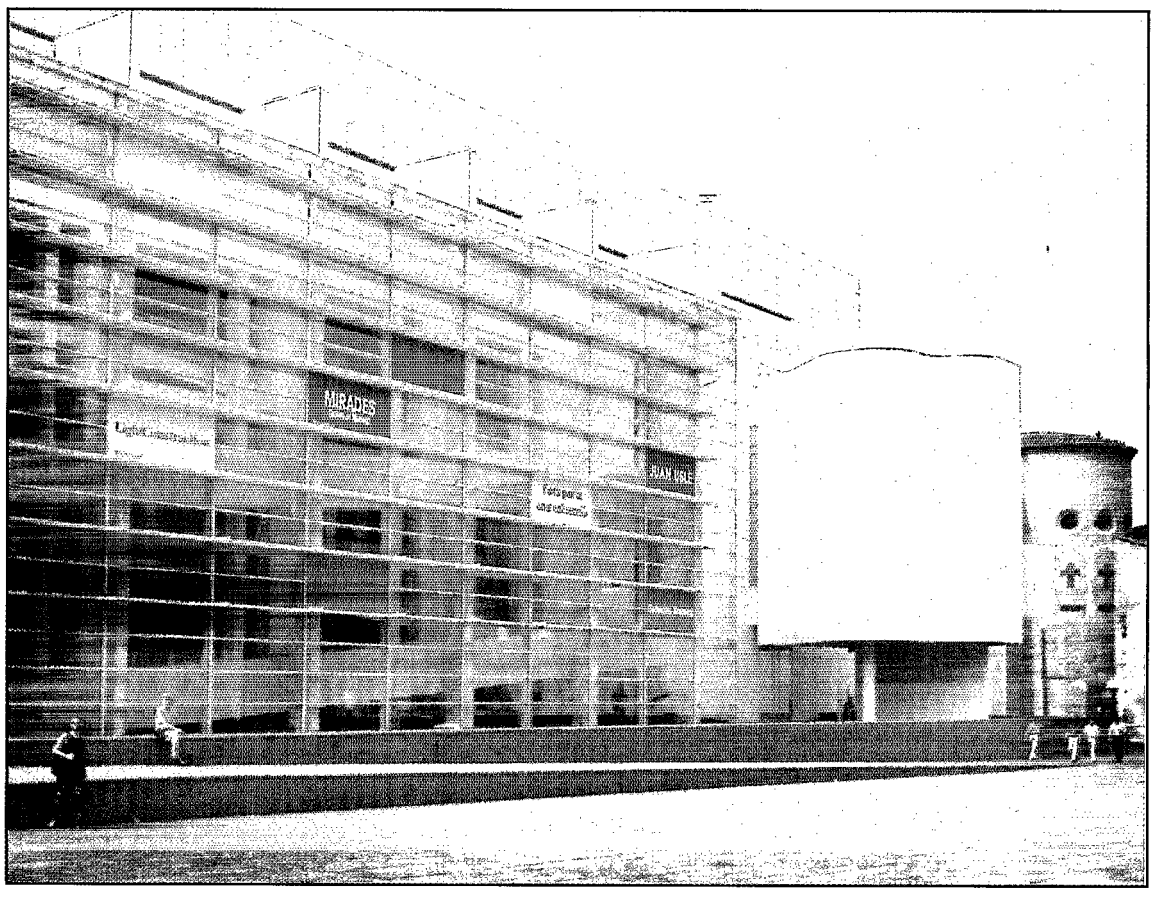
Mihail Moldoveanu

La decisión de las autoridades locales de la ciudad de Barcelona de apelar al arquitecto de fama mundial Richard Meier para diseñar un museo que carece de colecciones – lo que aún es el caso – fue muy controvertida. Sin embargo, el edificio en sí mismo ha ayudado ya a transformar el tejido urbano de la ciudad y ha atraído un número de visitantes sin precedentes. Mihail Moldoveanu, fotógrafo y escritor independiente radicado en París, narra la historia de cómo se utilizó la arquitectura para glorificar el concepto del museo y desencadenar la renovación de un barrio.

La concepción del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) manifiesta de manera convincente los cambios ocurridos en la acepción del concepto de «museo», del lugar que ocupa la institución denominada «museo» en la cultura occidental. Dichos cambios, que se generalizaron en torno a los años ochenta, corresponden a un deseo de integrar la estructura «clásica» del museo en un dispositivo de más fácil acceso y de funcionamiento más polivalente, mejor adaptado al «consumo» que implica el turismo de masas, pero también mejor adaptado a las nuevas tecnologías de la comunicación.

Desde los años setenta, el éxito mundial del Centre Georges Pompidou de París ha venido avalando la idea de «gran máquina cultural» que abarca al mismo tiempo un museo, una biblioteca, exposiciones temporales de gran formato y salas de cine. La construcción que contiene esta «gran máquina» reviste en sí misma un gran interés, es una atracción turística concebida para recibir a un elevado número de visitantes. A escala más modesta, numerosos municipios europeos adoptaron este modelo durante el decenio siguiente, mientras que en América del Norte la práctica de las «máquinas culturales» gozaba ya, en aquellos años, de un sólido arraigo. La ciudad alemana de Frankfurt del Meno brinda el

Foto: cortesía del autor



La amplia fachada de cristal del museo que mira hacia la Plaça dels Angels.

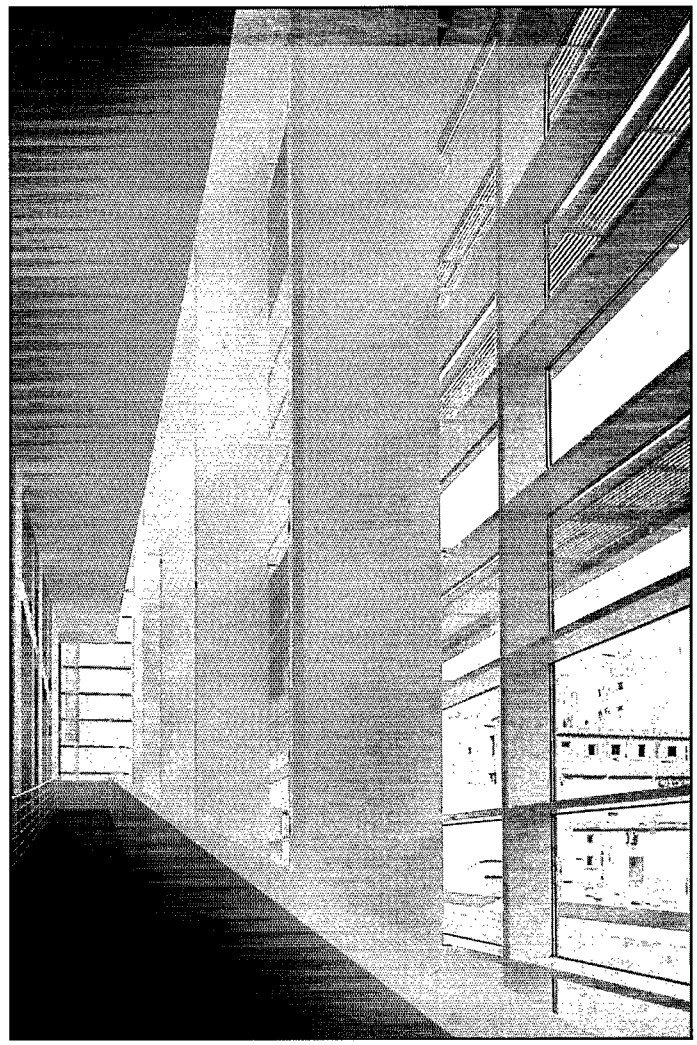


Foto: cortesía del autor

La Plaça dels Angels *vista desde el interior del museo.*

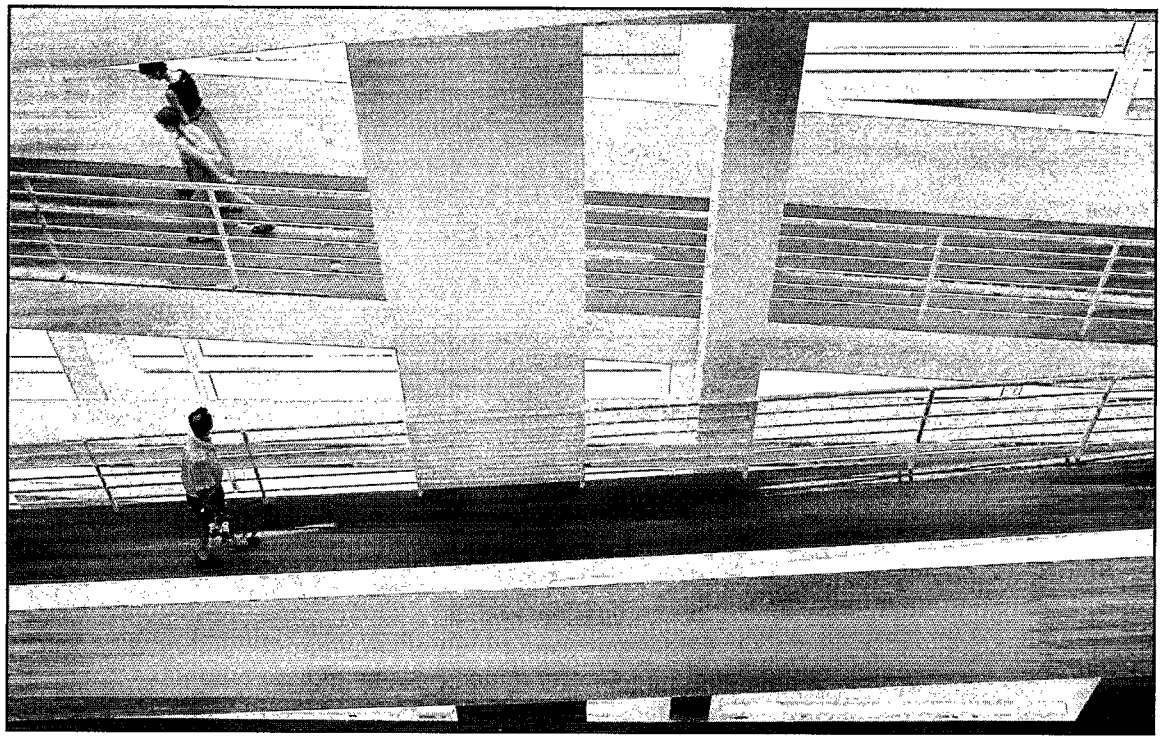
ejemplo más elocuente de esta política. En los años ochenta vieron la luz en dicha ciudad un número impresionante de museos, para cuya construcción se recurrió a arquitectos de prestigio como Richard Meier, Oswald Mathias Ungers, Günter Benisch, Gustav Peichl o Hans Hollein.

El Museu d'Art Contemporani de Barcelona se inscribe claramente en esta tradición voluntarista. Sin embargo, y tal vez debido a las peculiares circunstancias que concurrieron en su caso, este museo fue objeto de acaloradas polémicas incluso antes de su construcción.

Barcelona posee ya un Museo de Arte Moderno en el Parc de la Ciutadella, así como un gran Centro de Cultura Contemporánea (CCCB). Este último, terminado en 1993 y muy bien equipado para la realización de exposiciones temporales, ofrece una imagen arquitectónica muy elaborada (Piñón y Viaplana, arquitectos) y está situado literalmente a dos pasos del actual MACBA, pues son construcciones adyacentes. Por si ello no bastara, la Fundación Joan Miró, situada en la colina de Montjuich, fue especialmente concebida (por el arquitecto José Luis Sert) para convertirse algún día en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, según el deseo expresado por Miró, quien con este propósito donó varias obras importantes de su propia colección. Reflexionar sobre el porvenir de los espacios de arte moderno en Barcelona ignorando este conjunto de elementos es empresa harto difícil. Más difícil resulta todavía plantearse la creación de un museo nuevo en semejante contexto sin disponer de la menor colección que exponer. Ahora bien, el MACBA se encontraba precisamente en este caso en 1990, cuando se emprendió el proyecto. En 1995, año de su inauguración, el MACBA poseía apenas el esbozo de una colección permanente; a finales de 1996 el número de obras aumentó, pero estamos siempre en los inicios de una colección, lo que no deja de suscitar reacciones de escepticismo en cuanto al futuro de la empresa.

La opinión de Jean Clair, director del Museo Picasso de París y uno de los responsables de la última Bienal de Venecia, constituye un buen ejemplo en este sentido. Interrogado (en julio de 1996) acerca de la reciente proliferación de centros de arte, no vaciló en dar una respuesta tajante: «Se ha querido reproducir el modelo de París en otras grandes ciudades, crear centros de arte, "museos sin colección", a la espera de un público que nunca llega. Esto ha sido fuente de no pocos problemas, más de una dimisión y algunos planteamientos ligados a la manera en la que se acoge realmente el pretendido "arte de vanguardia" y a los

Foto: cortesía del autor



«Domina y da ritmo al vestíbulo una generosa rampa, que estructura este volumen.»

costos que ello ha supuesto. Tal vez España debería reflexionar más, aprender las lecciones de la experiencia francesa».[1] Las palabras de Jean Clair aluden implícitamente al MACBA, al igual que las de Oscar Tusquets, eminente personalidad de la vida cultural de Barcelona, quien denuncia la imposición por vía política de «museos más educativos, más masivos, más pedagógicos y, sobre todo, más patrióticos».[2]

Por último, y con el propósito de tener una visión más completa del contexto general en el que el MACBA vio la luz, no cabe olvidar el grandioso esfuerzo de construcción al que la ciudad se entregó en los años anteriores, esfuerzo impulsado por la organización de los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992. La «Barcelona Olímpica» trajo consigo un conjunto de intervenciones de envergadura – infraestructura, equipamiento, vivienda, etc. –, algunas de ellas realizadas por arquitectos de renombre mundial como Arata Isozaki, Norman Foster, Santiago Calatrava, Álvaro Siza, etc. El éxito de estas operaciones alimentó la confianza de los ediles en la capacidad de la arquitectura para resolver un buen número de problemas de la ciudad.

Glorificar «el museo»

Así nació la idea de una instalación cultural de prestigio capaz de sanear y revitalizar una zona de la antigua ciudad medieval, la *Ciutat Vella*. Debería tratarse de un Museo de Arte Moderno sin nexo alguno con las colecciones existentes, un museo concebido ante todo como monumento a la noción de «museo» en sí misma, una institución abierta al futuro, consagrada a explorar el arte contemporáneo y a presentar aspectos esenciales de la historia del arte moderno.

La elección de Richard Meier como arquitecto de tal museo no resulta en modo alguno sorprendente. Pese a su excelente reputación, no figuraba entre las «estrellas» de la «Barcelona Olímpica». La ciudad tenía pues la oportunidad de llenar esta laguna con un proyecto que parecía hecho a su medida. La obra de Meier – que reside en los Estados Unidos – constituye efectivamente un caso muy singular en la historia de la arquitectura del siglo XX. Se trata de una práctica arquitectónica que – sin integrarse en ninguna de las corrientes estilísticas contemporáneas – busca refinar el legado de las vanguardias históricas (Breuer, Gropius,

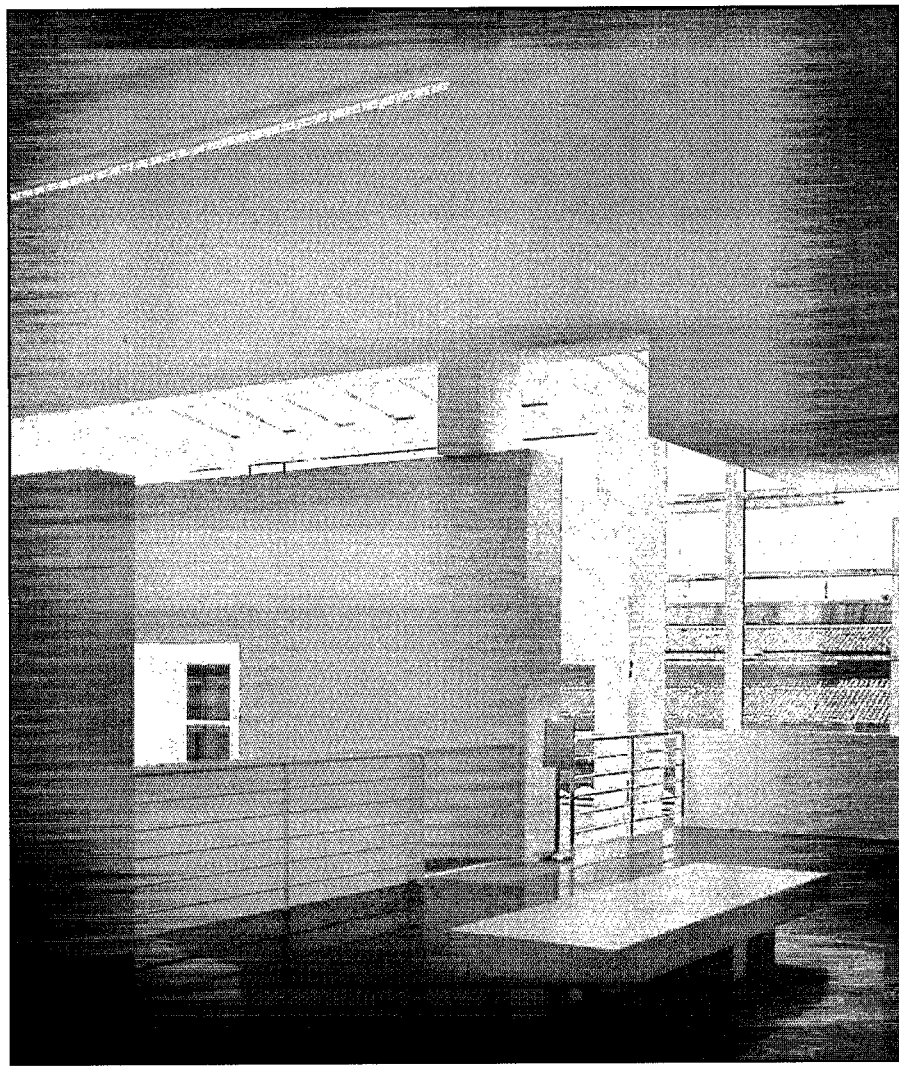


Foto: cortesía del autor

«El vocabulario arquitectónico tan sobrio cuyo secreto posee Meier.»

Oud, Rietveld, etc.). A la elegancia y sobriedad de sus construcciones se suma – con algunas raras excepciones – el impacto visual resultante de su blancura, que evoca cierta espiritualidad. Es asimismo una arquitectura que propone imágenes fácilmente comprensibles y reconocibles, cualidades éstas que sus numerosas realizaciones han puesto a prueba una y otra vez.

El proyecto de Meier para Barcelona resulta, en efecto, sumamente eficaz, en el sentido que habían deseado sus promotores, es decir, el Ayuntamiento, la Fundación MACBA – en representación de las empresas participantes en el mecanismo financiero – y una serie de artistas (en un principio, también la Generalitat, el gobierno autónomo catalán, estaba en la lista, aunque más tarde se retiró para simplificar la gestión de los problemas – a menudo complejos – planteados por la instauración del museo).

Las características del emplazamiento – definido por la Plaça dels Angels, la calle Montalegre y el antiguo Hospital de Caritat – llevaron a Meier a orientar su edificio totalmente hacia la plaza (de lleno hacia el sur), dándole una gran superficie acristalada anunciada por un volumen escultural, blanco, opaco, vuelto hacia la calle Montalegre para dominar así la mejor perspectiva del conjunto que propone su intervención. Todas las fachadas se basan en composiciones muy refinadas, compuestas con ese vocabulario arquitectónico tan sobrio cuyo secreto posee Meier: se trata siempre de una interpretación creativa del legado de los pioneros de la arquitectura moderna (agrupados en torno a escuelas definidas como Estilo internacional, Purismo, De Stijl y otros movimientos).

El interior se divide, en sentido longitudinal, en dos zonas distintas: un vestíbulo muy luminoso, que asciende hasta el cielo del edificio y brinda una notable «entrada en materia»; y un bloque dividido en tres niveles que proporciona la superficie de exposición propiamente dicha y alberga la mayor parte de las circulaciones verticales. Este segundo espacio, más oscuro, guarda casi siempre contacto con el primero. Domina y da ritmo al vestíbulo una generosa rampa, que estructura este volumen y anima asimismo la Plaça dels Angels a través de la fachada acristalada. Es un espacio pensado para acoger – temporalmente – ciertas obras artísticas. Entre este volumen y el área de exposición propiamente dicha la relación espacial es fluida, no hay ninguna separación opaca. Entre la cristalera de la fachada y la zona de exposición hay varios «filtros»; la luz del día queda atenuada, la iluminación de estos espacios es eléctrica.

Un «faro» de cultura

El MACBA de Richard Meier constituye sin la menor duda el instrumento sofisticado que habían deseado los ediles. Las críticas de las que ha sido objeto apuntan sobre todo a la idea de un museo de cristal («pero como de todas formas no hay colección, tampoco resulta muy molesto») y a su deslumbrante color blanco, que contrasta con la tonalidad ocre característica del barrio. El exceso de luz no plantea en realidad problema alguno, pues se consigue tamizarla de forma adecuada. El contraste creado por este gran volumen blanco será relativamente mejor aceptado por el público a la larga, en la medida en que es la materialización del «faro» que esta institución pretende ser.

La presencia del MACBA (abierto desde 1995), junto a la del Centro de Cultura Contemporánea (abierto en 1993), ha transformado profundamente la vida en este rincón de la Ciutat Vella – llamado El Ravall –, antaño bastante deteriorado. La creación de estos dos centros – ambos muy activos – ha propiciado la instalación de numerosas galerías de arte en el vecindario. Hoy la zona está más cuidada, los turistas la frecuentan y ello redunda a su vez en la mayor prosperidad de otras actividades comerciales. Unos diez años antes se intentó promover en Barcelona otro barrio de galerías de arte, el Born, pero la tentativa fracasó. Entre las causas de aquel fracaso no es difícil citar hoy la ausencia de instalaciones culturales de la talla del MACBA o el CCCB.

¿Qué ofrece el MACBA al visitante? Ante todo su propia armazón, la obra de Meier. Resulta difícil predecir hasta cuándo será esto suficiente, pero de momento es una arquitectura que atrae al público. En torno a esta celebración de su propia existencia, el MACBA plantea también interrogantes más amplios sobre el futuro de los museos en general, por medio de exposiciones tales como *Espacios difusos. Los futuros del Museo* o *Miradas* [sobre el Museo]. También se presentan los fondos de la futura colección. En la programación de 1996-1997, además de presentar artistas contemporáneos notables, el museo se proponía organizar grandes exposiciones en torno a temas «clásicos» para un museo de arte moderno, como *Vassily Kandinsky. La revolución del lenguaje pictórico* (en colaboración con el Centre Georges Pompidou de París) y los *Situacionistas* o *La naturaleza de la cultura estadounidense. 1975-1995* (con el Whitney Museum de Nueva York).

El Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, celebrado en Barcelona en julio de 1996, dio lugar – por casualidad – a una situación que puso de relieve la verdadera vocación del MACBA. La asistencia a dicho congreso superó todas las previsiones. De ahí que algunos de los debates no pudieran celebrarse, por falta de espacio, en los marcos previstos para tal efecto y que fuera necesario improvisar una mesa redonda en la Plaça dels Angels, justo delante del museo. Reunidas en esta plaza, miles de personas procedentes del mundo entero tuvieron la oportunidad de ver y oír a personalidades como Norman Foster, Peter Eisenmann o Kenneth Frampton, quienes tomaron la palabra a los pies de esa fachada de tan admirable diseño. El museo y sus alrededores se transformaron aquel día en una verdadera ágora grandiosa y palpitante, una apoteosis de la vida urbana. ■

Notas

1. *La Vanguardia*, 31 de julio de 1996, pág. 34.
2. *Ibíd.*, pág. 35.

Conservar la diferencia cultural: el Museo de Sydney

Peter Zellner

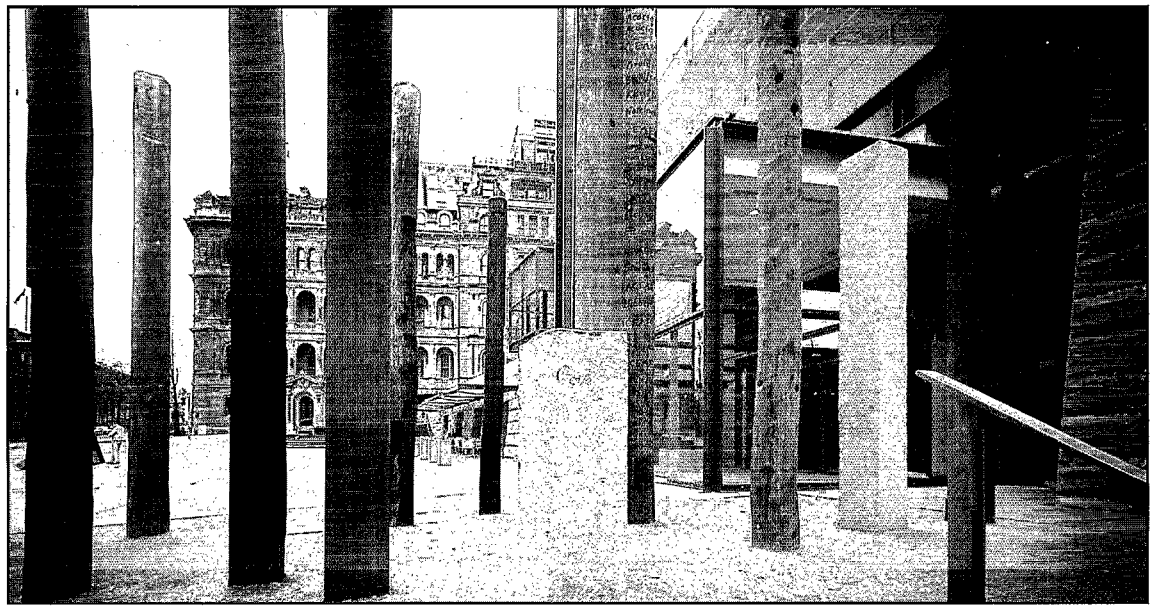
La conversión de un sitio histórico en museo en Sydney (Australia) no fue simplemente un logro arquitectónico, sino también cultural. Peter Zellner describe cómo la imaginación del arquitecto buscó revelar una historia estratificada en pleno proceso de realización. El autor es arquitecto, educador y crítico y reside actualmente en Melbourne (Australia). Sus proyectos arquitectónicos se han publicado en el Japón y el Reino Unido, y ha ejercido la docencia a nivel internacional tratando su tema de interés: el ámbito situado entre el espacio virtual y el espacio arquitectónico. Es profesor de diseño en la Faculty of Environmental Design and Construction, de la RMIT University, Melbourne.

En enero de 1788, el capitán Arthur Phillip condujo su Primera Flota al puerto que, 18 años antes, el capitán Cook había bautizado Puerto Jackson. Phillip llegó a Australia con unos 1.200 exiliados: 759 presidiarios, 400 marinos y cuatro compañías de infantes de marina. Gran Bretaña había decidido colonizar Australia debido a la Guerra de Independencia en América del Norte. El hacinamiento en las cárceles inglesas aumentaba rápidamente y como Inglaterra no podía ya transportar a sus indeseables sociales y políticos a América del Norte, la necesidad de una nueva colonia penitenciaria se estaba haciendo apremiante. En



© John Gollings

Vista de la entrada del Museo de Sydney con una reconstrucción a escala natural de una parte de la fachada de la Residencia original del Primer Gobernador, obra del arquitecto del patrimonio Clive Lucas.


© John Gollings

Vista de la Plaza de la Residencia del Primer Gobernador a través de la silueta de la arboleda, *una instalación escultórica creada por las artistas Fiona Foley y Janet Laurence.*

1779, Joseph Banks, uno de los jefes de las expediciones científicas del capitán Cook, propuso a Australia, considerando que era un lugar suficientemente distante para una colonia de ladrones y disidentes políticos. En 1791, con la llegada de la Segunda y la Tercera Flotas, la población de la colonia penitenciaria ascendía a unas 4.000 personas. Para los aborígenes que habían poblado las calas y ensenadas en torno a la nueva colonia de Nueva Gales del Sur, la solución de Inglaterra a sus problemas penitenciarios fue un desastre. Incapaces de organizar una resistencia militar contra los colonos invasores debido a la estructura política igualitaria y basada en la familia de su sociedad, los habitantes autóctonos de la zona fueron expulsados por la fuerza. En los primeros años de la colonia murieron muchos aborígenes. Cientos de ellos fueron masacrados en una serie de escaramuzas con los infantes de marina de Phillip, mientras que muchos otros sucumbieron a múltiples enfermedades exóticas.

Al echar los cimientos de lo que sería la Residencia del Primer Gobernador de Australia, el recién nombrado gobernador Phillip llamó al lugar Sydney, en honor del Secretario de Estado del Ministerio del Interior. Al hacerlo, Phillip borró durante casi dos siglos el recuerdo y el nombre del pueblo indígena de la zona: los eoras. Hasta 1845, nueve gobernadores de la colonia de Nueva Gales del Sur vivieron en la modesta casa de ladrillo y argamasa construida por Phillip en la antigua tierra de los mil eoras.

Hacia mediados del siglo XIX, Sydney se había convertido en un puerto colonial muy activo que comerciaba con las Américas, China y la India. En 1845, la Residencia del Primer Gobernador fue demolida y el gobernador se mudó a una residencia más prestigiosa cerca de la Punta Bennelong. Esta casa sigue existiendo hoy día en los Jardines Botánicos Reales de Sydney. El emplazamiento de la esquina de las calles Bridge y Phillip dejó de utilizarse durante el resto del siglo XIX. En 1912 se alzó en este solar un edificio de chapa de zinc o calamina que sirvió de oficina temporal del arquitecto del Gobierno. Este edificio permaneció hasta 1968, fecha en que fue demolido para ceder el lugar a un estacionamiento. A principios de la década de los ochenta, el sitio se destinó a actividades comerciales. Cuando esta noticia llegó a oídos del público de Sydney, el destino de la zona se convirtió en objeto de un largo y acalorado debate. Los descendientes de James Bloodworth, uno de los albañiles presidiarios que contribuyeron a edificar la Residencia del Primer Gobernador, presionaron a los políticos y sostuvieron una larga campaña epistolar que mantuvo a raya a las excavadoras de los constructores hasta que se pudieran efectuar investiga-

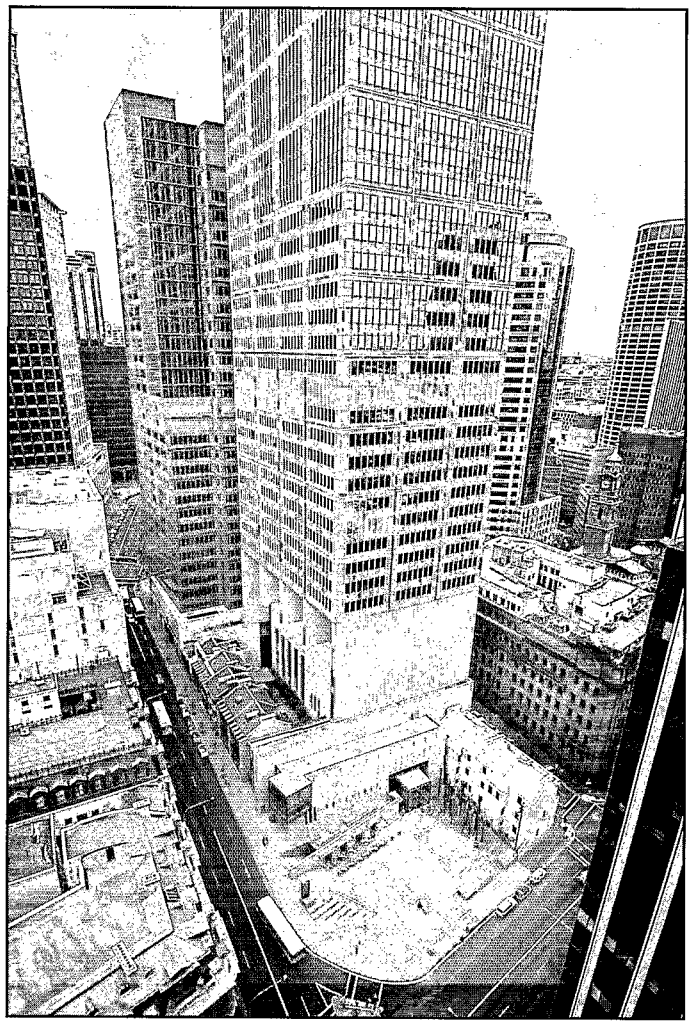
ciones sobre los antecedentes históricos de la zona.

A fines de 1981 se organizó una excavación arqueológica para determinar la verdadera historia del emplazamiento. Los arqueólogos que participaron en ella descubrieron sin lugar a dudas que los basamentos encontrados en el emplazamiento formaban parte de los cimientos construidos por el gobernador Phillip a principios del siglo XIX. El equipo de arqueólogos determinó que el antiguo estacionamiento era en realidad el emplazamiento de la Residencia del Primer Gobernador y logró demostrar que ésta tenía un gran valor histórico para los australianos: era, en sus propias palabras, un tesoro nacional. La estructura original encontrada en ese lugar era la primera construcción de piedra y ladrillo de la nación. Había albergado la primera imprenta del país y había sido el primer centro de la administración colonial británica. Sin embargo, como pronto señaló el Consejo de la Nación Aborigen de Nueva Gales del Sur, el emplazamiento era también el punto exacto en que el pueblo aborigen australiano fue invadido por primera vez y luego desposeído de sus tierras ancestrales. Allí, bajo los cimientos de una nación, se encontraban los restos y reliquias de otra nación más antigua, que había habitado en Australia durante por lo menos cuarenta mil años (las investigaciones recientes indican que el pueblo aborigen de Australia puede haber poblado el continente hace ciento veinte mil años). El sitio se había convertido en un terreno cargado ideológicamente y cuestionado moralmente.

Demarcar y hacer un museo

Se organizó un concurso público para decidir qué uso se iba a dar al antiguo estacionamiento, pero la participación fue «decepcionante». En definitiva, el emplazamiento se integró en un plan más amplio de remodelación de toda la manzana y las obras se encomendaron a Denton Corker Marshall, finalistas del concurso, arquitectos premiados, establecidos en Melbourne y diseñadores multinacionales de las embajadas de Australia en Tokio y Beijing. Su proyecto se plasmó en la construcción de dos torres de oficinas, que llevan el nombre de los gobernadores Phillip y Macquarie, y al norte de éstas de un edificio más pequeño de arenisca: el Museo de Sydney. Hoy día, las ruinas de la Residencia del Primer Gobernador están ocupadas en parte por este museo inaugurado hace poco. Construido en medio del bullicioso barrio comercial de Sydney, este pequeño museo está a un paso del famoso Puerto de Sydney y un poco más lejos del Teatro de la Ópera y el Puente del Puerto de Sydney, igualmente célebres. Doscientos años después de la primera colonización, este museo procura recuperar, por medio de su programa audaz y poco convencional, la voz perdida de los habitantes originales de Sydney, exponiendo al mismo tiempo la historia colonial de Sydney entre 1788 y 1850.

Este pequeño museo fue concebido por los arquitectos como un palimpsesto arquitectónico: una nueva escritura trazada sobre las ruinas de la Residencia del Primer Gobernador, cuyos cimientos fueron puestos al descubierto por las excavaciones arqueológicas ulteriores. Al pie de la torre de oficinas de 55 pisos Gobernador Phillip, dos pesados muros de arenisca representan geométrica y simbólicamente los muros fantasma de la residencia original, así como la trama urbana de Sydney. Estos muros, de aspecto muy rústico en la base y pulidos como diamantes en la cúspide, lindan con la plaza principal llamada ahora Plaza de la Residencia del Primer Gobernador. Sobre la plaza


© John Gollings

Fotografía aérea del complejo de la Torre Gobernador Phillip, obra de los arquitectos Denton Corker Marshall. En primer plano el Museo de Sydney y el diseño del adoquinado que hace resaltar los cimientos de la Residencia del Primer Gobernador.

están trazados con adoquines de granito claros y oscuros la cuadrícula de las excavaciones arqueológicas y los vestigios de los cimientos del edificio original. Estos adoquines pueden levantarse para ver debajo los restos de la residencia y en un lugar estos últimos se pueden observar a través de una claraboya. La cuadrícula trazada y el plano de los vestigios llegan hasta los muros de arenisca y luego hasta el propio vestíbulo del Museo de Sydney.

En el interior, unas estructuras de presentación y circulación de acero y vidrio separan las exposiciones del museo situadas en la planta baja. Los arquitectos recurrieron aquí a elementos vigorosos de acero y vidrio que oponen con acierto la arquitectura moderna a las construcciones históricas reales e imaginarias. En el vestíbulo, una reconstrucción a escala natural de una parte de la fachada de la residencia original, efectuada por el arquitecto del patrimonio Clive Lucas, se yergue al lado de la imponente entrada de acero acristalado. Jugando con lo nuevo y con el contraste entre lo antiguo y lo nuevo frente a una impresionante estructura de circulación central – una escalera de acero en forma de andamio –, los arquitectos crearon un interior que manifiesta eficazmente su interés por trazar una nueva escritura arquitectónica sobre los restos de la Residencia del Primer Gobernador. La escalera conduce a los visitantes a una sala de exposición larga y despejada que linda con la Galería Focus, un espacio para exposiciones itinerantes y temporales. Ambos extremos de la Galería Focus dan a su vez a sendos miradores, uno real y otro virtual: en el extremo oriental de la galería un mirador cúbico de acero y vidrio que ofrece una vista llamativa del puerto y en el extremo occidental un pequeño teatro multimedia en que se presenta una visión espectacular del pasado de Sydney. Estructurado por los arquitectos como un espacio de circulación transitoria en que están instalados varios aparadores y espacios de exposición transparentes de vidrio y acero, el Museo de Sydney constituye un ejemplo interesante de respuesta segura y original al problema delicado que planteaba este emplazamiento desde el punto de vista histórico y urbanístico.

Bajo la dirección de Peter Emmett, conservador, el Museo de Sydney ha seguido una orientación cuyo alcance y propósito pueden definirse como posmodernos. En vez de tratar de narrar de modo sucinto una historia singular de Sydney y sus habitantes, Emmett ha elaborado un programa museográfico que presenta la historia como un coro de voces distintas y a veces discordantes. Como otros museos posmodernos – el Museo de África en la Sudáfrica posterior al *apartheid*, por ejemplo – el Museo de Sydney procura que se expresen varias

voces, y no sólo la historia oficial de una cultura gubernamental o colonial. A diferencia del modelo representado por el museo tradicional del siglo XIX, la política del Museo de Sydney ha consistido en borrar e ignorar las fronteras entre disciplinas y categorías. Los intereses museográficos de Emmett combinan la etnografía con la arqueología, el paisaje urbano y la historia con la interpretación política y la historiografía fáctica con el comentario artístico. «Hay aquí muchas historias superpuestas», dice Emmett, «que se cruzan y entremezclan, y configuran este lugar que llamamos Sydney».

El Museo de Sydney aborda ocho temas (contacto colonial, aborígenes, medio ambiente, comercio, autoridad, derecho, conflicto y comunidad) para establecer el marco de referencia de lo que Emmett denomina «un viaje metafórico por este lugar». Concibió el museo como un mapa cultural de Sydney, una coreografía de personas en una trama espacial de relaciones históricas que se transforman y se despliegan a través de la libre composición del museo. «El Museo de Sydney no es una estructura arquitectónica con exposiciones y obras de arte dispuestas con buen gusto en sus paredes». Emmett añade: «Es una composición de historias y metodologías conflictivas de recuperación y clasificación. Es como la propia ciudad de Sydney, en cambio y transformación constantes, pero constituyendo siempre un todo orgánico».

Con la colaboración de conservadores, escritores, diseñadores industriales, historiadores, artistas, arqueólogos, diseñadores de medios de procesamiento de objetos digitalizados, cineastas y diseñadores gráficos, Emmett ha creado un museo cuya función es ser un *medio*: la historia espacial como experiencia espacial. El museo involucra activamente a la ciudad de Sydney mediante su programa de instalaciones, exposiciones y acontecimientos que documentan los primeros sesenta años de contacto entre europeos y aborígenes en Australia. Emmett presenta la historia no como una sucesión cronológica, sino como un circuito o una cinta de Moebius que se repliega sobre sí misma al igual que el espacio libremente dispuesto del propio museo.

Reivindicar la historia

Al rescatar las otras memorias que encierra el emplazamiento (en especial la aborigen), el programa museográfico de Emmett subvierte y a menudo socava las intenciones del esquema imperial de los arquitectos y por extensión la huella de la presencia colonizadora del gobernador Phillip. En vez de la gigantesca estatua de bronce del gobernador Phillip prevista por los arquitectos para la plaza delantera, Emmett encargó a las artistas contemporáneas australianas Janet Laurence y Fiona Foley que crearan un montaje escultórico llamado *The Edges of the Trees* [La silueta de la arboleda]. Este montaje es un impresionante bosque en miniatura de tótemes de madera hincados en un pedazo de tierra roja blanda, un claro en la plaza de granito de los arquitectos que evoca el recuerdo de la tierra perdida del pueblo eora. Los postes están hechos de madera, acero, huesos, arenisca, resina, cera, plumas, conchas y semillas. En algunas de las columnas hay altavoces disimulados que emiten grabaciones de voces eoras y en una columna se enumeran los nombres de los distintos grupos lingüísticos indígenas que poblaron Sydney. En otra columna figuran los nombres de algunos de los presidiarios que llegaron con la Primera Flota, en consonancia con el espíritu de reconciliación del museo.

En la entrada principal, Emmett colocó las pertenencias de los primeros colonos europeos (cuadros, diarios, 150 periódicos, herramientas y un brazo de grúa) frente a los objetos de los eoras (armas de caza, piezas artísticas ceremoniales, barriles y objetos religiosos). Esta representación de la relación entre los objetos aborígenes y europeos se burla de la actitud victoriana, casi etnográfica, de presentar estudios monográficos y sugiere una capacidad de combinación evidente entre ambas culturas. En la escalera de acero, una videopared móvil transforma el austero dispositivo de circulación de los arquitectos en un andamio de teatro. Emmett encargó a Michael Riley, cineasta y fotógrafo, y a David Prosser, conservador encargado de los estudios sobre los aborígenes, la producción de una videocinta que recreara las prácticas cotidianas de los eoras situadas anacrónicamente en la Australia actual, para proyectarla en tres pantallas instaladas en esa pared. El año próximo, la videopared será conectada con Internet, enlazando así el programa histórico libre y abierto creado por Emmett en el museo con una red virtual en expansión de mayores proporciones.

El Museo de Sydney conserva fragmentos de la historia, la naturaleza, la cultura, la ciudad y la memoria en un espacio de exposición libre, no estructurado y poco convencional. Expresa las divisiones que constituyen en la actualidad el devenir de una ciudad del nuevo mundo como Sydney y el debate nacional en Australia: lo aborigen contra lo europeo y la colonia contra la república. Como señala Peter Emmett: «Un museo moderno es un lugar de encuentro, no un mausoleo. Es un lugar de encuentro para conversaciones que trascienden el tiempo y el espacio. ¿No es ésta una buena metáfora para una ciudad, un lugar llamado Sydney?» Ésta es tal vez la clave de este museo. ■

El diseño de los museos en Los Ángeles: ¿el principio o el fin de los «dinosaurios»?

Frances Anderton

A menudo se comenta que hemos llegado al final de una época de proyectos de edificios públicos costosos y monumentales, y que la reducción de los presupuestos ha provocado un cambio importante de orientación de la arquitectura dando paso a iniciativas modestas y en pequeña escala. Frances Anderton opina que no es para tanto y describe el auge de la construcción de museos en Los Ángeles, donde la innovación del contenido, la tecnología y la creatividad pura de la costa Oeste florece junto a concepciones arquitectónicas más tradicionales de la costa Este. La autora es arquitecta, periodista por cuenta propia y productora de radio. Fue redactora adjunta de The Architectural Rewiew *(Londres) y redactora jefa de* LA Architect.

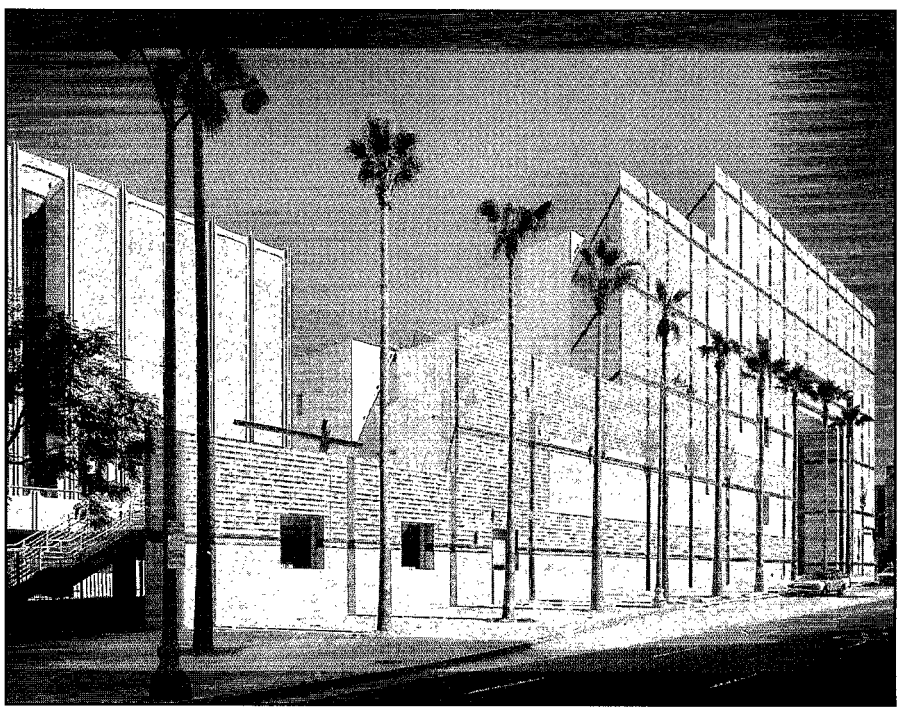
Al entrar en la Sección del Holocausto del Museo de la Tolerancia[1] se pide a cada visitante que extraiga de un distribuidor automático una «cédula de identidad» de un niño. La foto en blanco y negro, reproducida en un pulcro pedazo de plástico, está borrosa y agrietada debido al paso del tiempo. El sujeto mira a la cámara con timidez, ansiedad y curiosidad. Debajo de la foto aparecen el nombre y la edad de la persona, así como una descripción de su familia y circunstancias. Esta foto es real, pues se trata del registro de una persona real, cuya vida se vio enredada en los acontecimientos del Holocausto.

A continuación avanzamos a través de una serie de recreaciones de situaciones – un café del Berlín de antes de la guerra, en el que dominan las conversaciones de los nazis, entonces en auge; una escenificación de la Conferencia de Wannsee; una réplica de una cámara de gas – que refleja la grandeza y la decadencia del Tercer Reich y la matanza de los judíos. Al final del recorrido, el visitante introduce la tarjeta en otro aparato y una impresión obtenida por computadora revela la suerte corrida, con frecuencia terrible, por el niño cuya imagen hemos adoptado para visitar el museo.

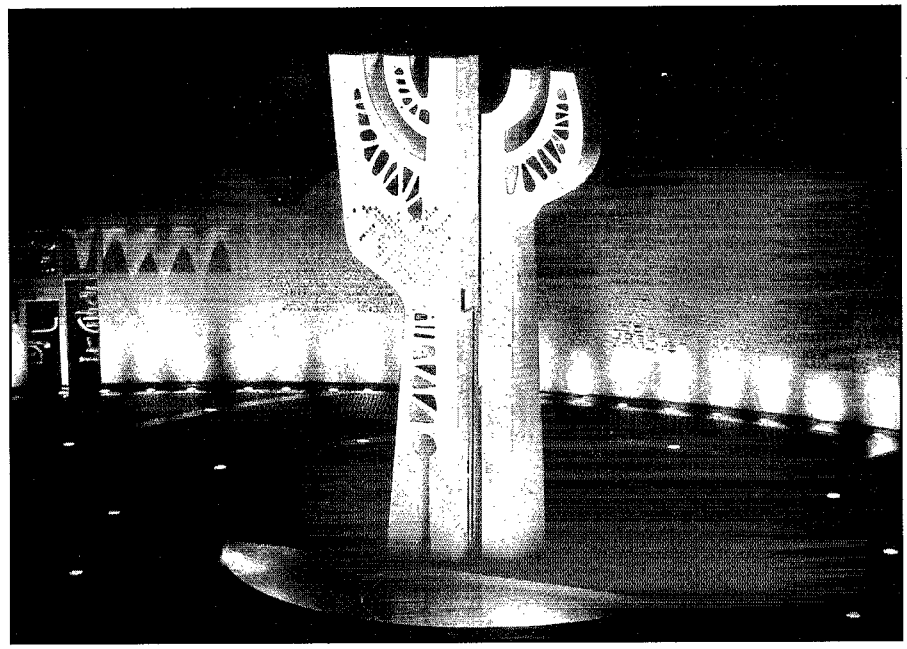
Este museo, abierto al público en Los Ángeles en 1993, creó un extraordinario precedente de lo que podría ser un museo. Como dijo entonces un crítico, es «el primer centro consagrado a exponer la naturaleza humana, en lugar de sus artefactos». El mismo crítico comentó que era igualmente «la institución de este tipo más avanzada desde el punto de vista tecnológico». Creado por el Simon Wiesenthal Center de Los Ángeles, es un museo que desafía a sus visitantes a afrontar el fanatismo y el racismo. Utiliza una combinación de técnicas escénicas, fórmula temática, material de archivo y los últimos adelantos de la tecnología digital y de vídeo para guiar al visitante a lo largo de un recorrido estructurado minuciosa y prolongadamente (dos horas y media) – que empieza en el Centro de la Tolerancia, continúa a través de la Sección del Holocausto y termina en el Centro Multimedia –, diseñado para obligarnos a enfrentar nuestros propios prejuicios.

En el Centro de la Tolerancia, las piezas que los visitantes pueden manipular ponen de relieve la intolerancia en nuestra vida cotidiana – desde proyecciones de imágenes sucesivas de los disturbios de Los Ángeles en pantallas de vídeo hasta el racismo de «la otra América», un mapa interactivo computarizado que muestra los grupos extremistas que actúan hoy día en los Estados Unidos. El Centro Multi-

Foto: cortesía del autor



Edificio Robert O. Anderson del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles.



© Jim Mendenhall, 1993, Simon Wiesenthal Center

Memorial Plaza,
Museo de la Tolerancia.

media cuenta con 30 estaciones de trabajo que permiten consultar material de archivo sobre el Holocausto, así como con exposiciones temporales dedicadas a manifestaciones contemporáneas de la intolerancia humana. En la actualidad el tema tratado es la situación en Rwanda.

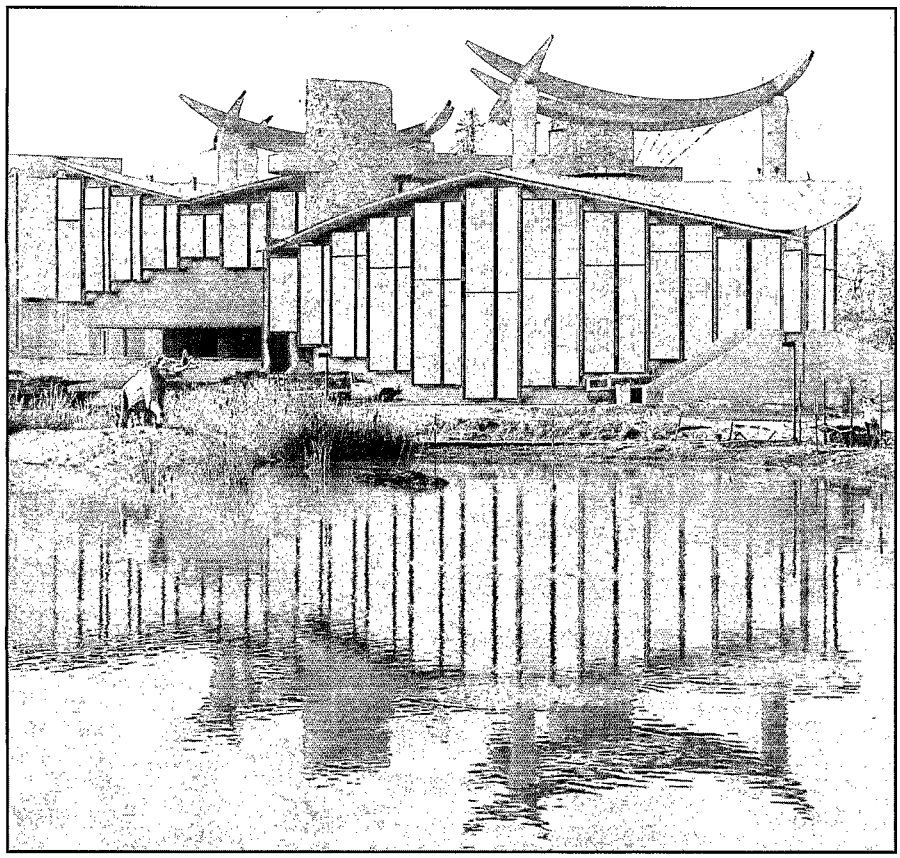
Aunque no sea muy interesante desde el punto de vista arquitectónico – se encuentra en un edificio sombrío que parece de oficinas –, el Museo de la Tolerancia constituye un ejemplo inspirador y significativo de una nueva tendencia en el diseño de los museos: se trata de un museo «vivencial». Los museos «vivenciales» intentan transmitir su mensaje mediante la inmersión total – mediante la vista, el oído, el olfato, el tacto e incluso el gusto – del sujeto, en lugar de exponer con frialdad una serie de artefactos en las paredes o en las vitrinas. Es un concepto relativamente nuevo que se inspira en el diseño de los parques temáticos y tiene su origen en Los Ángeles y en la obra de Walt Disney.

Desde que se creó Disneylandia hace 26 años, el entretenimiento temático se ha convertido en un factor dominante de nuestra cultura. La fórmula temática ha tenido tanto éxito que ha pasado de los centros de ocio cerrados a la cultura dominante y ha alcanzado tal auge en los años noventa que la tematización y la fantasía se están utilizando en todos los ámbitos, desde los casinos y las tiendas hasta los centros de vacaciones, en algunas áreas de las disciplinas médica y dental, y ahora en los museos.

Las instituciones de educación (museos, centros de aprendizaje, escuelas, etc.) han reconocido la influencia emocional que ejercen los entornos temáticos y la necesidad de competir con ellos para atraer la atención de niños y adultos. A resultas de ello, están empezando a proliferar los entornos educativos temáticos (la palabra de moda que se utiliza en Los Ángeles para aludir a este concepto es «*edutainment*» [«eduocio»]). Los dueños del canal de televisión por cable Discovery (dedicado a la ciencia y a la naturaleza) tienen la intención de crear un parque temático Discovery; el proyecto de Ciudad de la Ciencia del Museo de Kansas City pretende «combinar la interacción del visitante de un centro de ciencias, la inmersión de los parques temáticos y la involucración emocional del teatro»; volviendo a Los Ángeles, el Centro de Ciencias de California (formado por los antiguos Museo de Ciencia e Industria y el Museo del Espacio) volverá a abrir sus puertas este año, adoptando un enfoque de vivencia totalmente temática. El Museo de la Tolerancia constituye uno de los ejemplos más rigurosos de esta tendencia desde el punto de vista intelectual y moral.

Mientras que el Museo de la Tolerancia es el museo de Los Ángeles más adelantado desde el punto de vista conceptual, el más descollante desde el punto de vista físico es el Getty Center, inaugurado en 1997. Se trata de un enorme complejo que alberga los múltiples y distintos departamentos del J. Paul Getty Trust (hasta la fecha dispersos por toda la ciudad en distintos edificios) – el Getty Information Institute, el J. Paul Getty Trust, el Getty Conservation Institute, el Getty Education Institute for the Arts, el

Foto: cortesía del autor



El pabellón japonés del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles.

Getty Grant Program, el J. Paul Getty Museum y el Getty Research Center Institute for the History of Art and the Humanities. Ocupa una superficie de 79.000 m^2 en la cima de una montaña desde la que se contempla toda la ciudad y el costo de su construcción asciende a mil millones de dólares aproximadamente. Sus vastos volúmenes emergen de manera desafiante del frágil terreno sísmico.

Revestido totalmente de bloques de mármol travertino extraídos de una cantera que se encuentra cerca de Tívoli (Italia), el Getty Center es una verdadera ciudadela de la alta cultura de tipo antiguo (es decir, eurocéntrico). Se ha planificando durante doce años y constituye la culminación de un proceso que ha durado tres decenios y ha consagrado a Los Ángeles como una ciudad seria con instituciones de arte serias.

Mirando al Oriente

Los Ángeles es una ciudad difusa, pluricéntrica y multinacional cuya expresión visual más auténtica y viva está representada probablemente por las vistosas vallas publicitarias que flanquean la famosa Sunset Strip. Es un lugar en el que se podría suponer que ha llegado el fin de lo que Yves Nacher denomina «los dinosaurios», es decir, los costosos e imponentes museos públicos, y en el que cabría esperar que apareciese un tipo de museo diferente, más pequeño, más imaginativo y de tipo local. Asimismo, cabría esperar que los museos de Los Ángeles, centro mundial de experimentación artística y tecnológica, hubieran evolucionado de acuerdo con ello. Frank Gehry, que vive en esta ciudad, es el diseñador de numerosas instituciones culturales, como el Museo Guggenheim de Bilbao (España); está diseñando un museo de arte vertical para Samsung en Seúl (República de Corea) y en Los Ángeles está remodelando delicadamente el Museo privado Norton Simon. Gehry señala que el diseño de los museos de arte se enfrenta con el eterno problema de encontrar la manera de albergar un arte que cambia de escala y de envergadura con más rapidez que los museos y de crear un entorno «sensible a las expectativas del público y que al mismo tiempo realce el arte». La respuesta, agrega bromeando, consiste en «eliminarlos para siempre».

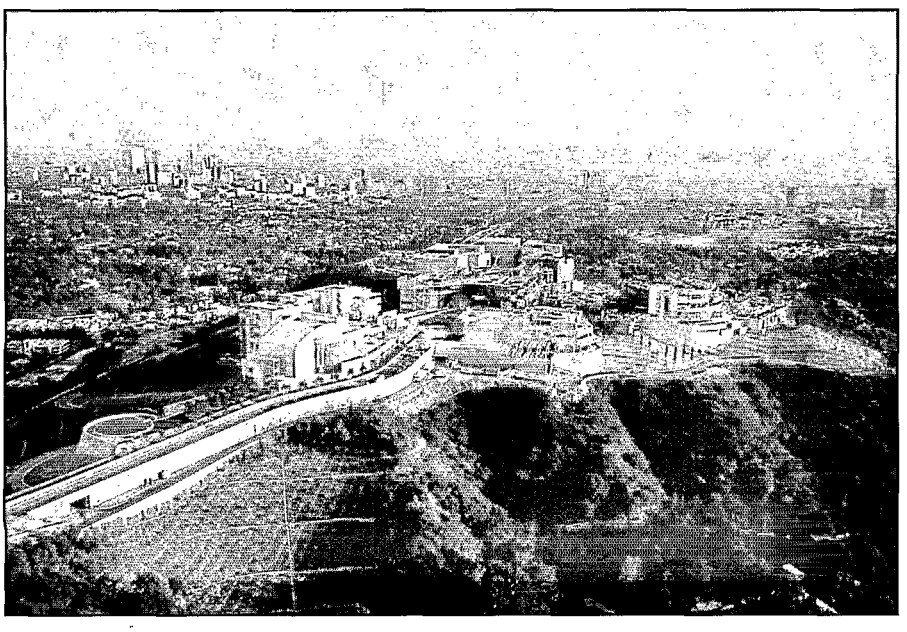
En realidad, aunque ciertamente existen iniciativas modestas, financiadas por el sector privado, que a veces conciben el espacio de manera imaginativa (no debe olvidarse que la mayoría de las instituciones de la ciudad son financiadas por el sector privado, no por el Estado), Los Ángeles atraviesa un período de construcción de museos monumentales, siendo el Getty Center el *Tyrannosaurus Rex* de los «dinosaurios».

Al tratarse de una ciudad relativamente joven, Los Ángeles ha sufrido durante muchos años un complejo de inferioridad cultural con respecto a Nueva York y a Europa. A fin de aumentar su prestigio,

durante este siglo se ha producido una oleada de construcción de museos que culminó en los años ochenta con la incorporación de dos nuevos edificios al venerable Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA) y la creación del Museo de Arte Contemporáneo (MOCA), diseñado por el arquitecto japonés Arata Isozaki, y su hermano, el Geffen Temporary, concebido por Frank Gehry. Pisándoles los talones, en los años noventa aparecieron museos muy especializados: en 1994 se abrió al público el Peterson Automotive Museum [Museo Peterson del Automóvil], un museo temático que conmemora el automóvil y su relación con Los Ángeles, que se reconoce fácilmente gracias a una enorme camioneta colgada de su fachada. El año pasado se terminó el Skirball Cultural Center, dedicado a la historia y a los logros de los judíos, diseñado por Moshe Safdie, destacado arquitecto israelí; además, el Museo de la Televisión y la Radio abrió sus puertas el año pasado en Beverly Hills. Diseñado por Richard Meier, el arquitecto del Getty Center, abrió sus puertas con una exposición de las indumentarias del *Star Trek*, aunque a los visitantes les interesan más sus completos y accesibles archivos de los programas de televisión *I love Lucy* y de otras emisiones de radio y televisión que se remontan a varios decenios.

Como se ve por lo que acabamos de exponer, algunas veces los museos de Los Ángeles tienen un contenido extravagante, siempre emplean tecnologías de vanguardia y sus conservadores tratan de adoptar cada vez con más frecuencia la única producción creativa de esta híbrida ciudad. Sin embargo, desde el punto de vista arquitectónico, no tienen en cuenta el carácter horizontal, suburbano y cambiante de este lugar y suelen poner en práctica e imitar el carácter monumental y urbano de sus homólogos de la costa Este y de Europa. Salvo contadas excepciones, como el Geffen Contemporary de Frank Gehry, una brillante transformación de un almacén que ha logrado cap-

© Warren Aerial



Vista del Getty Center, mirando hacia el sudeste en dirección al centro de Los Ángeles.

tar el ambiente desolado de un estudio de artista del centro y ha servido de entorno ideal para exponer arte contemporáneo en gran escala, o tal vez el Pabellón de Arte Japonés del LACMA, diseñado por el arquitecto organicista Bruce Goff, los museos de esta ciudad – entre ellos, el Museo de la Televisión y la Radio, el MOCA, y el Skirball Center – han sido diseñados por arquitectos de la costa Este o extranjeros, e irradian la sobriedad del viejo continente.

El ejemplo más extremo es el nuevo Getty Center, una institución privada cuyos recursos parecen ser infinitos, que ha creado un conjunto de pabellones al estilo de un campus universitario a lo largo de la cresta de una montaña en Brentwood, un lujoso barrio de Los Ángeles. El diseño de Meier comprende paneles con revestimientos de vidrio y acero, espacios blancos de triple altura iluminados con luz natural, triforios y salas amplias. Terrazas y corredores comunican el exterior con el interior y desde los miradores se pueden contemplar vistas impresionantes del gran mundo al aire libre. De este modo, evoca el principio de la arquitectura de la luminosa y soleada California, así como diseños anteriores de Meier. Situado alrededor de plazas y patios al aire libre, también ofrece al visitante la original oportunidad de entrar y salir de las galerías de arte del interior hacia las áreas ajardinadas que se encuentran al aire libre.

Por otra parte, sin embargo, el arquitecto y el cliente han optado por una estrategia que recuerda las voluminosas estructuras de la vieja Europa. La mayor parte de los exteriores está revestida de mármol, los interiores son amplios y pesados, con entradas enormes y techos altos que recuerdan más los palacios barrocos diseñados para la posteridad que los edificios ligeros, horizontales y efímeros que quedan tan bien en Los Ángeles. Los acabados de colores intensos y otoñales que se utilizan en la Sección de Artes Decorativas del museo refuerzan esta impresión.

Resulta irónico que a pesar de sus aspiraciones a un gran prestigio cultural, el Getty haya adoptado algunas de las estrategias «vivenciales» utilizadas con tan buenos resultados en el Museo de la Tolerancia. Al haber contratado a Meier para un tipo de institución fría, gigantesca y de diseño, John Walsh, director del museo, decidió que las galerías de arte decorativas debían ser, evidentemente, decorativas. Para ello contrató a Thierry Despont, un churrigueresco decorador de interiores que ha cubierto las paredes con brocados, falsas cornisas, medallones, pasamanos con frisos y rodapiés, y ha supervisado las recreaciones de salas francesas (utilizando paneles originales procedentes de edificios históricos de París) que sirven de telón de fondo plausible para el mobiliario francés del siglo XVIII.

A su manera, el Getty trata de lograr los mismos objetivos que el Museo de la Tolerancia. Intenta transcender las clases y las razas y reunir a las personas en su espectacular emplazamiento para que aprecien juntas las artes y las humanidades. El Museo de la Tolerancia ha encontrado una audiencia cautiva porque trata temas que preocupan mucho a esta ciudad. El tiempo dirá si es posible que en una ciudad en la que predomina una cultura popular de vallas publicitarias, baloncesto, televisión y parques temáticos, un museo en gran medida eurocéntrico como el Getty Center desempeñará un papel importante y activo, o, en realidad, resultará ser el mayor y último dinosaurio. ■

Nota

1. Véase Terence Duffy, «El concepto de Museos del Holocausto», *Museum Internacional,* nº 193, (vol. 49, nº 1. 1997, págs. 54-58) – Ed.

De centro educativo a museo interactivo de ciencias

Rifca Hashimshony

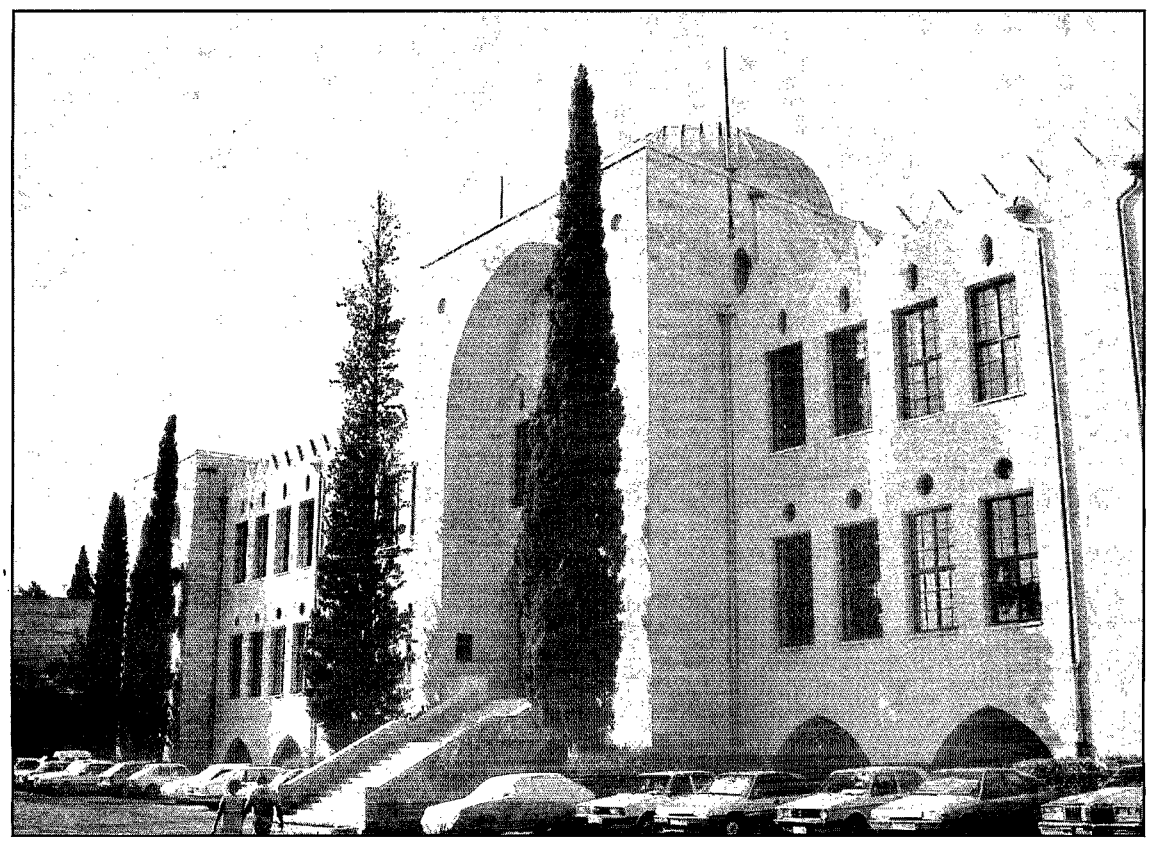
La arquitectura de la vida cotidiana puede ser tan compleja y difícil de transformar como un viejo castillo. Éste fue el desafío que afrontaron las autoridades de Haifa cuando decidieron instalar el Museo Nacional de Ciencias de Israel en un memorable complejo escolar que simbolizaba el comienzo de la educación superior en el país. La autora, arquitecta y diseñadora del museo, ha sido miembro del personal de la Facultad de Arquitectura y Planificación Urbana en el Technion desde 1968. Asimismo, ha sido profesora visitante en Delft (Países Bajos) y en la Universidad de Harvard (Estados Unidos).

En 1901 se creó una Asociación Alemana de Ayuda a los Judíos. Su propósito era defender los derechos de los judíos en Alemania y apoyar las actividades culturales y educativas en otras comunidades judías en el extranjero. Paul Nathan, el guía espiritual de la organización, visitó Palestina por vez primera en 1907 y a su regreso propuso al grupo que se construyera allí un Instituto Tecnológico Superior y un «Technikum» (más tarde denominado «Technion», Instituto Israelí de Tecnología). Se decidió establecer el nuevo instituto en las laderas de las colinas de la ciudad de Haifa.

Se encargó el diseño del edificio a Alexander Baerwald, un arquitecto judío residente en Alemania. Tras visitar el lugar en 1909, consideró oportuno integrar en el diseño elementos arquitectónicos locales. Así, los planos finales reflejan una clara influencia arquitectónica europea, combinada con un estilo arquitectónico del Medio Oriente: muros exteriores de arenisca del lugar; diversos elementos ornamentales tales como bóvedas, arcos y largos pasillos que unen las salas, partiendo del supuesto (erróneo) de que eran necesarios para mejorar la ventilación en lugares con clima caluroso.

El edificio del Technion, según el diseño de Baerwald, formaba parte de un plan urbano que incluía un eje abierto que salía del edificio en dirección Norte, conservando la vista panorámica del mar. Este plan exigía la construcción de edifi-

Foto: cortesía del autor



Fachada principal del edificio histórico del Technion.

Foto: cortesía del autor



Obreros serrando los pisos intermedios.

cios monumentales accesorios a ambos lados del eje. Solamente se construyó uno de ellos, que aún permanece en pie; se trata de la Reali High School, diseñado igualmente por Baerwald. En 1912 se colocó la primera piedra del edificio del Technion. Su construcción no se terminó hasta 1923 (pues se interrumpió durante la Primera Guerra Mundial) y se inauguró como la primera universidad tecnológica de Palestina en 1924.

En 1951, cuando el edificio quedó demasiado pequeño para albergar el cada vez mayor número de departamentos del Technion, el Gobierno de Israel decidió trasladar el instituto a un nuevo campus situado en el monte Carmelo. Las diferentes facultades se trasladaron gradualmente a dicho campus, hasta que el edificio quedó completamente vacío en 1985.

Este hermoso edificio simboliza, quizás como ningún otro, el inicio de la educación superior en Israel y es también un importante ejemplo de la incipiente arquitectura ecléctica en Palestina. Por estas razones, el Consejo de Administración del Technion decidió preservar este lugar histórico y convertirlo en la sede permanente del Museo Nacional de Ciencias. Fueron muchos los escépticos acerca de la posibilidad de transformar un edificio diseñado como centro educativo en un moderno e innovador museo de ciencias. Se consideró que los obstáculos más importantes eran la marcada presencia arquitectónica del edificio y la falta de infraestructura necesaria para un museo. Hoy, tras diez años de funcionamiento, el enorme éxito del museo constituye una respuesta a los pesimistas.

Ha nacido un museo

En 1982, un grupo de profesores de la Facultad de Química del Technion decidió fundar el primer museo de ciencias en Israel. La idea original se inspiraba en el modelo del Exploratorium de San Francisco, donde los principios científicos se explican mediante exposiciones interactivas. El museo abrió sus puertas al público en febrero de 1983, después de habilitar un almacén de unos 200 m^2 situado cerca del histórico edificio del Technion. Funcionó en ese lugar hasta el traslado a su sede permanente en junio de 1986.

Durante este período se formuló la misión del nuevo museo: demostrar al público en general, y a la juventud en particular, diversos principios de la ciencia y la tecnología que forman parte inseparable de la cultura israelí, de manera tal que su comprensión sea simple, interesante y amena; presentar al gran público los grandes logros del Estado de Israel en el ámbito de la ciencia y la tecnología; servir como centro de educación científi-

ca innovador, con el propósito de despertar el interés de la juventud israelí por la ciencia y la tecnología.

El propio museo se encargó de restaurar y reformar el edificio. Se consideraron dos enfoques opuestos: restaurar el edificio y sus alrededores según el diseño inicial, introduciendo sólo los cambios estrictamente necesarios para adaptar el edificio a su nueva función, o bien, reformar y adaptar el edificio a las nuevas necesidades mediante una intervención de envergadura desde el punto de vista arquitectónico, como se puede percibir, por ejemplo, en las obras de Scarpa en Verona. Tras largas deliberaciones, se escogió la *primera opción*.

Esta decisión no sólo influyó en el aspecto meramente arquitectónico de las obras de restauración y reforma, sino también en el método de exposición del museo. La forma de las salas de exposición, su reducido tamaño (aproximadamente 100 m^2), así como la posición y dimensiones de las puertas y ventanas impusieron grandes limitaciones en la estructura y en la apariencia de las piezas expuestas y de las exposiciones.

Tratamiento de emergencia a un edificio histórico

El edificio estaba en muy malas condiciones cuando se entregó al museo. Tras un mantenimiento escaso o nulo durante años, los muros de piedra estaban ennegrecidos, las baldosas de mármol de la entrada descolocadas, el agua se filtraba a través de las paredes exteriores, los techos y las cúpulas. Además, se efectuaron muchos cambios en el edificio en el transcurso del tiempo: habitaciones añadidas en las terrazas y en los techos; división de las aulas de techos muy altos en estancias de tamaño mediano; se taparon las primitivas puertas y ventanas; se añadieron tabiques y se instalaron líneas eléctricas y telefónicas sin ningún respeto por la arquitectura del edificio.

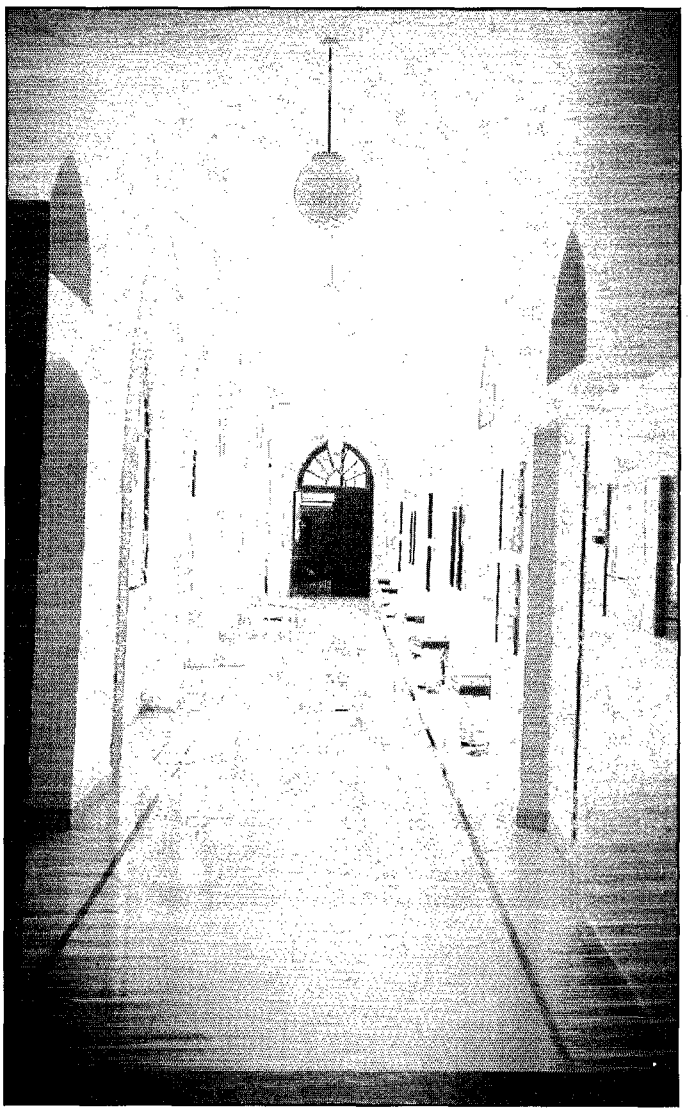


Foto: cortesía del autor

El pasillo principal después de la restauración.

En junio de 1986 se inauguró oficialmente el histórico edificio como sede permanente del Museo Nacional de Ciencias de Israel, con la exposición titulada *Leonardo da Vinci – el inventor.* Hasta ese momento sólo hubo tiempo para la limpieza y trabajos de mantenimiento

y pintura «de emergencia». Tras la inauguración oficial, comenzó el proceso de restauración y reforma, que prosigue actualmente y durará unos cuantos años más.

Primero nos ocupamos de la parte exterior del edificio y del problema de la filtración de agua: después de quitar todos los elementos externos que se habían añadido con el tiempo, se limpiaron e impermeabilizaron las paredes de arenisca. La limpieza de las paredes se realizó por proyección de arena, no sin hacer antes una serie de pruebas sobre la presión de la arena, la distancia entre el pulverizador y las paredes, y el tamaño de la boquilla. Se repararon techos y cúpulas, y se recubrieron con material impermeable.

El proceso de renovación del interior del edificio se efectuó cerrando las salas, restaurándolas y más tarde abriéndolas al público con una nueva exposición. La primera etapa consistió en serrar los pisos intermedios (para no zarandear los cimientos del edificio) y sacar las piezas por las ventanas. Seguidamente se quitó el revoque original, que era de muy mala calidad y tenía un espesor medio de 9 cm. Al decapar las paredes de piedra se descubrieron varias aberturas que hasta entonces habían permanecido cerradas y en su mayor parte se reabrieron. Antes de revocar paredes y suelos se instalaron la electricidad, las alarmas contra incendios, los sistemas de megafonía, etc. En cuanto a la iluminación de las salas, se probaron diferentes modelos de lámparas, desde las lámparas frías industriales hasta las caseras, más cálidas. Al final se impuso un modelo de lámparas halógenas, diseñado por Floss, pues proporcionaban una atmósfera más cálida a los fríos espacios de las habitaciones. Los pasillos se adornaron con bolas de cristal, una colgada en el centro de cada arco, según el diseño original de Baerwald. Para permitir una mayor flexibilidad en el acondicionamiento de los objetos, se instaló un gran número de tomas de corriente camufladas en paredes y suelos de los pasillos y en cada una de las salas.

Las paredes desnudas se recubrieron entonces con un revoque de cemento. Se quitó la capa de hormigón de los suelos y los dos pisos principales se pavimentaron con baldosas de mármol de Carrara, al igual que el vestíbulo (se dice que ésta era la intención primera de Baerwald, que no se materializó por falta de fondos). Al mismo tiempo, todas las ventanas y puertas originales, fabricadas con materiales de calidad, por lo que se conservaban en relativamente buen estado, fueron removidas, se limpiaron, se pintaron y se volvieron a poner en su lugar. El taller de carpintería del museo fabricó nuevos marcos, cuando fue necesario, según el diseño original.

El mayor problema fue la introducción del sistema de aire acondicionado. La arquitectura del edificio (arcos elevados de arenisca en los pasillos y altas ventanas en las habitaciones) impedía usar conductos ocultos o doble techo. La introducción de conductos de color descubiertos no concordaba con nuestra concepción de la restauración. Decidimos ensanchar los muros exteriores desde el interior con paneles de yeso, sin necesidad de modificar el tamaño de las ventanas, para proporcionar espacio suficiente para los tubos del sistema de acondicionamiento de aire. Todo ello se hizo de tal manera que incluso las personas que están familiarizadas con el edificio no pueden descubrir ningún cambio en el aspecto de las salas.

Otro problema importante fue cerrar los pasillos de arcos que conectaban las salas, no sólo para facilitar la instalación del aire acondicionado, sino también por razones de seguridad. Esta operación se realizó en la fachada posterior del edificio y precisó mucha precaución. Usar un panel completo de cristal para cada arco habría sido probablemente la solución más elegante, pero esta idea se descartó teniendo en cuenta que el clima de Israel permite una ventilación natural durante varios meses al año. Optamos por una solución que, a nuestro juicio, es funcional y a la vez armoniza con toda la fachada: unas sencillas estructuras de hierro con vidrios que filtran los rayos del sol.

Ofrecer «valor añadido»

En 1996 finalizamos la restauración de los dos pisos principales del edificio e instalamos también un ascensor para minusválidos que se encuentra al final de un corredor, que no se ve desde fuera y no perturba la circulación interior. Ahora estamos reformando el nivel inferior que, por razones desconocidas, estaba parcialmente lleno de tierra. Después de limpiar el área descubrimos una hermosa estancia con paredes y arcos de piedra. Al no haber sido utilizada, las paredes de piedra permanecían intactas y pueden quedar al descubierto. Esta zona albergará diferentes actividades del museo, una tienda, una cafetería, exposiciones temporales y salas especiales para los visitantes más jóvenes. Dado que queremos permitir el acceso a esta zona incluso cuando el museo esté cerrado, estamos tratando de crear un ambiente más cálido utilizando un embaldosado de cerámica y dejando sin revocar muchas de las paredes de piedra. En este espacio la arquitectura del edificio es mucho más imponente, lo que exige reflexionar mucho sobre la colocación de las piezas expuestas.

El campus del museo comprende, además del edificio histórico del Technion, el edificio de los Talleres, diseñado también por Baerwald, así como un am-

plio espacio de 4.000 m^2 aproximadamente entre los dos edificios. Este espacio abierto se convertirá en un parque científico, con obras de gran tamaño, fuentes, zonas de reunión, etc. Se ha elaborado ya la etapa inicial del proyecto y esperamos empezar su ejecución en un futuro próximo. El edificio de los talleres, que alberga en el piso superior el ala del museo dedicada a los jóvenes, es una construcción férrea muy especial, con muros exteriores de piedra. En este momento estamos empezando la renovación de toda la fachada, parte de la cual pretendemos convertir en un moderno centro de telecomunicaciones.

La conversión de un edificio ya existente – diseñado a finales de siglo como universidad – en un museo de ciencias moderno, activo y funcional, evitando efectuar cambios drásticos tanto en su exterior como en su interior, representa nuestro enfoque sobre la preservación de edificios históricos de importancia nacional. Podemos decir que nuestro caso es un buen ejemplo del problema que hoy se ha convertido en una cuestión importante en el diseño urbano: la reutilización y el reciclamiento de los edificios existentes. Creemos que a pesar de que los arquitectos afrontan importantes problemas, ante los cuales suelen encontrar soluciones sencillas en el caso de edificios diseñados para un uso específico, el esfuerzo bien vale la pena. El hecho de que el diseño original imponga los diferentes elementos que componen un edificio de estas características, tales como la forma de las salas, su tamaño, la localización de las ventanas y las puertas, los pasillos de conexión, etc., obliga a buscar soluciones innovadoras. Este tipo de edificio nos permite ofrecer a nuestros visitantes un valor añadido en forma de experiencia única en el ámbito de la estética y la arquitectura. El hecho de que la mayoría de los elementos arquitectónicos más importantes estén situados en el vestíbulo, a lo largo de los pasillos y en las áreas de circulación, mientras que las salas principales tienen un aspecto sobrio, resulta una buena combinación de áreas de exposición sencillas en un edificio majestuoso. El diseñador, en este caso, debe tener en cuenta no sólo el edificio en sí mismo, sino también el nuevo mobiliario y otras funciones, así como ofrecer soluciones que no contrapongan lo nuevo a lo antiguo, sino que por el contrario se complementen entre sí. Si bien existen ejemplos parecidos en muchos países con una larga tradición arquitectónica, desafortunadamente son muy raros en Israel. Es cierto que dichos proyectos requieren una gran inversión, tanto para el trabajo inicial como para su mantenimiento, pero vemos en ellos una importante contribución a la educación de las generaciones futuras, lo que constituye nuestro objetivo primordial. ■

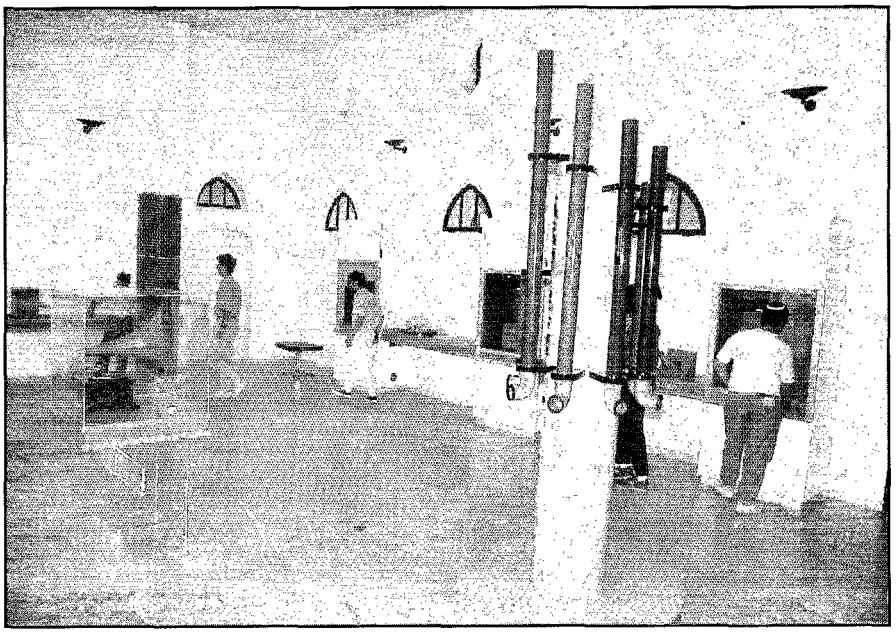


Foto: cortesía del autor

Una sala de exposición renovada.

Un artista y un arquitecto: el Espacio Rebeyrolle en Eymoutiers

Mathilde Bellaigue

Es inusual que un arquitecto y un artista sean capaces de asociarse para diseñar juntos un museo que contendrá las obras de un artista destinadas a la posteridad. Más que una simple vitrina, el museo se convierte en una prolongación del genio del artista, tal como se refleja en la propia visión y talento del arquitecto. Una asociación semejante dio como resultado la creación de un entorno único para las pinturas de Paul Rebeyrolle, uno de los artistas franceses vivos más descollantes, en su ciudad natal situada en el centro de Francia. Mathilde Bellaigue es responsable de publicaciones en el Laboratoire de Recherche des Musées de France.

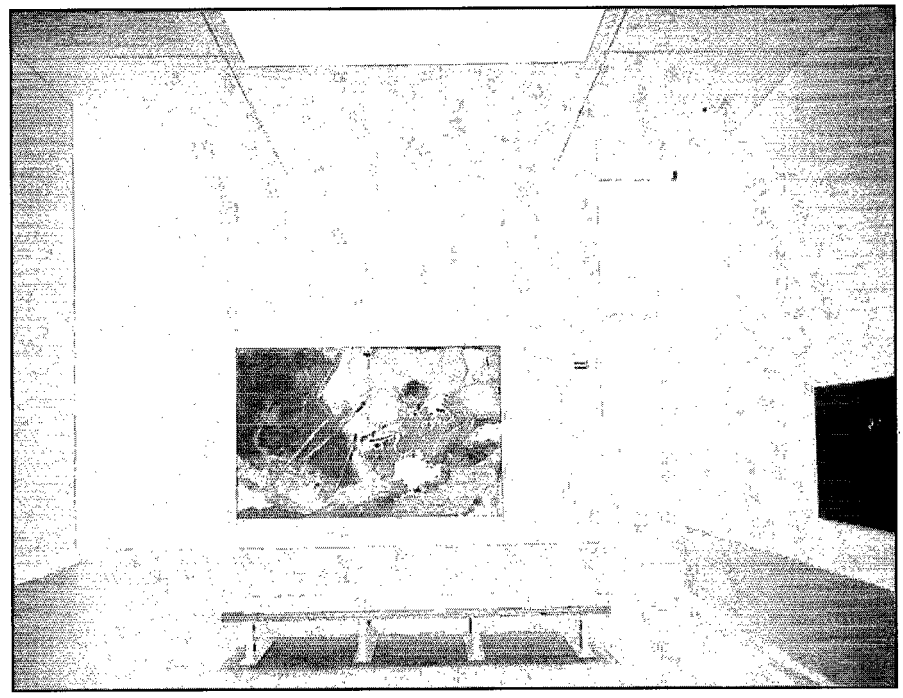
Ya al entrar en el Espacio Rebeyrolle nos encontramos en un mundo en el que reinan las sensaciones. Aquí es primordial este enfoque sensible de la obra plástica. Este vínculo primario con el objeto, con su materialidad misma, es lo que constituye el comienzo de la relación que debe promover toda presentación: la emoción antes que la idea. Quizá esto sea lo más difícil y lo más raro en las exposiciones y en los museos: el exceso de mensajes que se quiere transmitir, la superabundancia de documentos, el prestigio exagerado que tradicionalmente se otorga a la institución museística – como templo del saber, como depositaria del «patrimonio», como conservadora de la cultura – acaba por instaurar una distancia sacralizada entre el visitante y la obra que ha venido a ver. Muchos constructores y arquitectos fomentan de un modo más o menos consciente la situación que se vive actualmente. Con demasiada frecuencia esto hace que el continente tenga precedencia sobre el contenido, lo aplaste con su importancia (originando, además, grandes gastos) y se convierta, a su vez, en la obra que es preciso admirar.

Un «bastión» – es la palabra que emplea Rebeyrolle – para expresar el deseo del artista de guardar su obra en la intimidad, en el secreto, y de comunicarla en la justa medida; pero también como una inspiración del arquitecto contra lo espectacular, a favor del recogimiento y como una trampa para atrapar la luz. Representa la unión con un paisaje de colinas, el Limousin de granito, prados, bosques y helechos que, a pesar de tanto verdor resplandeciente, es un paisaje austero, más bien grave. Y como un bastión de resistencia al turismo cultural, según la voluntad de Rebeyrolle. En el Limousin (Vassivières, Meymac, Rochechouart) ya existen varios sitios dedicados al arte contemporáneo.

Este deseo determinó el trabajo del arquitecto Olivier Chaslin: el edificio es un cuadrilátero, cerrado, ciego, neutro. A pesar de ser reciente, ya parece instalado en la duración, ser añoso. Mejor aún, parece surgido de la tierra con sus paredes de placas de alerce color amarillo verdoso que se hermanan con la naturaleza del lugar, con la verde humedad del Limousin. El hombre vive de la naturaleza y la naturaleza vive en los cuadros de Paul Rebeyrolle, ya sea por la incorporación a la pintura de materiales naturales (arena, guijarros, musgos, hongos, plumas, crines de caballo, etc.) o, con más fuerza aún, por lo que esta obra expresa de la naturaleza humana en todas sus manifestaciones y siempre muy cerca de la miseria y de las aspiraciones de los hombres. Hay una especie de «congenitalidad» visible de la obra con la naturaleza en una sensualidad, una fuerza y una generosidad comunes.

No es frecuente que un artista presencie la creación de un museo dedicado a su obra mientras aún está vivo. En sí mismo, este hecho podría hacernos pensar en un posible deseo de mediatización, de búsqueda de notoriedad y de lucro por parte de la ciudad interesada. Aparentemente, en este caso no es así. Rebeyrolle, hijo de la región, vive actualmente retirado en Borgoña, su reputación existe ya desde hace muchos años y es una de las más firmemente establecidas, porque desde un comienzo algunas galerías inglesas y francesas de renombre lo escogieron. Por eso, actualmente Rebeyrolle sólo tiene que ocuparse de seguir pintando cada vez más intensamente, lejos del ruido, en el recogimiento que ha elegido.

Por su parte, la municipalidad, en la persona de su alcalde, logró rendir al pintor el homenaje que merecía su talento. En efecto, el proyecto de un museo Rebeyrolle en Eymoutiers, ciudad natal del



© Jean-Marie Monthiers

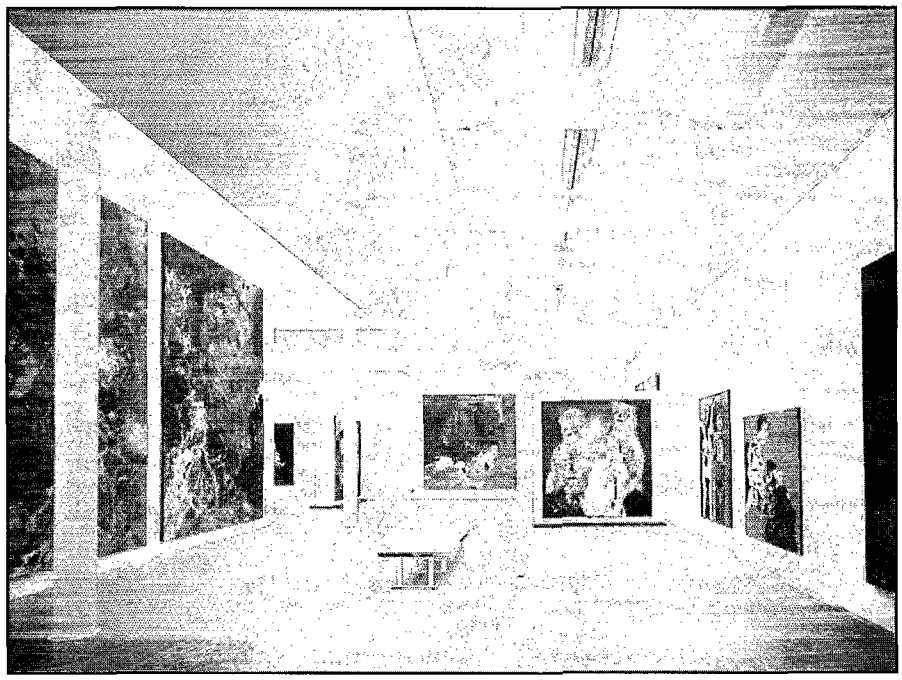
La sala principal, inundada con luz natural proveniente de una amplia entrada, y la pintura de 1972 titulada Au-delà du grillage, *que mide 300 × 466 cm.*

artista, nació de una iniciativa del alcalde en 1990. Tras algunas vacilaciones iniciales sobre la implantación, la primera idea fue rehabilitar una fábrica en una pequeña zona industrial; luego, por razones económicas, se abandonó y la fábrica fue demolida. Se decidió construir en ese lugar un edificio *ad hoc*. Entonces el artista quiso confiar el proyecto al arquitecto Olivier Chaslin: «Él sabrá lo que hay que hacer, porque conoce muy bien mi trabajo». Intuición, confianza del hombre mayor en el joven arquitecto. De este modo se pasó de un costo de 35 millones de francos franceses a uno de 15 millones y, finalmente, a 10 millones de gasto global (es decir, un costo de construcción de 6.400 francos franceses por m^2, ¡la mitad del costo corriente de un museo!). Los gastos se repartieron entre el Estado (tres millones), la región (tres millones), el departamento (dos millones) y el municipio (un millón, que incluye el terreno, los gastos de demolición y renovación de las inmediaciones), y también contribuyó el fondo europeo (un millón). La voluntad común de todas los actores políticos llevó el proyecto a término: en 1995 se abrió el *Espacio Paul Rebeyrolle.* La operación es ejemplar.

La Asociación denominada *Les Amis de Paul Rebeyrolle* administra el museo, que no depende de la Direction des Musées de France, según indica su denominación de «espacio» y no de museo. Las colecciones están constituidas por las donaciones del artista y las compras efectuadas por la asociación, que se convierten en propiedad inalienable de la ciudad. A éstas se suman los préstamos de los particulares y de las galerías. Hay 43 cuadros que se exponen permanentemente y unos 15 en la reserva. Los títulos de las series a las que pertenecen (desde 1962 hasta hoy) revelan un hombre prendado de libertad e independencia, al mismo tiempo que de sus compromisos y oposiciones: *Guerrilleros, Coexistences* [Coexistencias], *Les Prisonniers* [Los presos], *Faillite de la Science bourgeoise* [Decadencia de la ciencia burguesa], *Natures mortes et Pouvoir* [Naturalezas muertas y pòder], *Les Evasions manquées* [Las fugas frustradas], *On dit qu'ils ont la rage* [Se dice que están rabiosos], *Au royaume des aveugles* [En el país de los ciegos], *Splendeurs de la verité* [Esplendores de la verdad], etc. ¿Cómo podría ser de otra manera en esta dura y secreta tierra de resistencia de la que da fe, en buen lugar, el cuadro *Le Cyclope, Hommage à Georges Guingouin* [El Cíclope, Homenaje a Georges Guingouin], uno de los más grandes combatientes de la resistencia francesa? En el museo, el impresionante recorrido de la obra de Rebeyrolle sólo nos da un respiro con los dos inmensos y admirables *Paysages* [Paisajes] de 1978, arena y aguas en movimiento.

Fuerza... y silencio

Se comprende que en torno a una obra semejante, hecha de gritos, violencia y lucidez frente a las miserias y los desastres de la realidad, fuera necesario erigir una arquitectura fuerte (el «bastión»), pero también que frente a tanta humanidad,



© Jean-Marie Monthiers

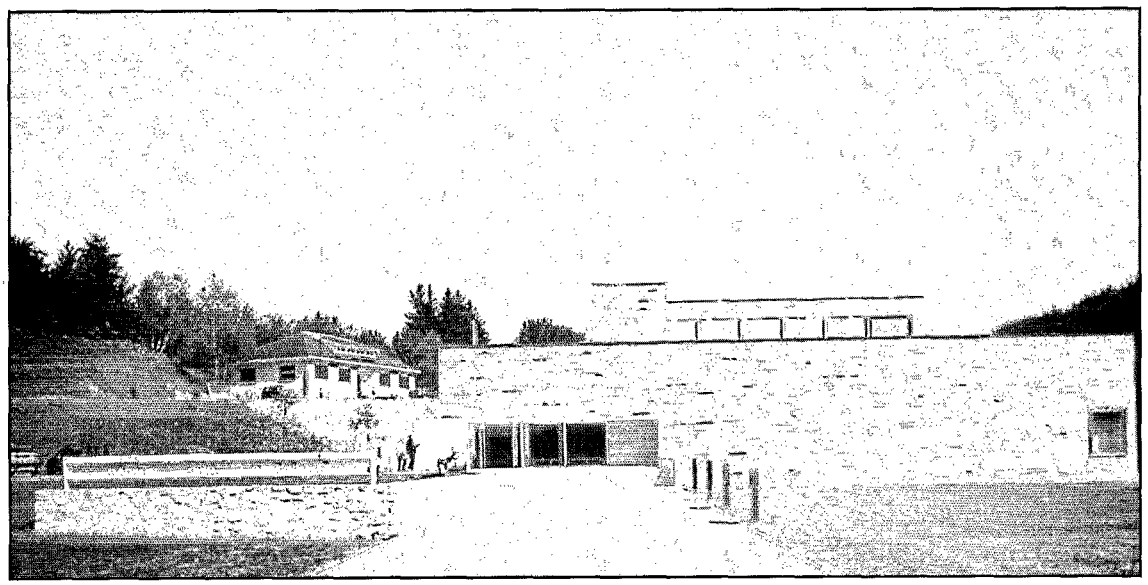
Una sala periférica con su doble sistema de luz natural presenta los dos inmensos Paysages *a la izquierda.*

generosidad y misericordia desplegadas en su expresión, esa misma arquitectura debía ser silenciosa, casi monacal. Así lo sintió íntimamente Olivier Chaslin y lo expresó con sencillez: la fuerza está dada por la masa austera del bloque de madera (con estructura de madera) y las imponentes dimensiones del interior (desde 4,80 m de altura en la periferia hasta 7,20 m en la sala central); el silencio por la luz cautiva en este espacio que sólo ofrece un punto de salida hacia el exterior.

La gran dimensión de los cuadros fue otra de las dificultades del trabajo del arquitecto; no hay ni lienzos pequeños ni dibujos, de ahí que el visitante reciba el impacto inmediato de la monumentalidad de las superficies pintadas. Tanto es así que el vestíbulo del *Espacio* se concibió para poder acondicionar *Planchemouton* (4,2 × 14,3 m, 1959), así llamado por el nombre del río que corre cerca del lugar y en cuya orilla lo pintó Rebeyrolle, en el granero que era su taller de entonces. Hacía falta no sólo un espacio mural suficientemente grande para *Planchemouton,* sino también, a fin de no fragmentar la visión, encontrar la solución que evitara cualquier columna de apoyo de la galería que cubre parcialmente la entrada. Así es como el visitante aborda el museo: desde la entrada es proyectado en la vitalidad de esta pintura. En el vestíbulo hay una recepción y un pequeño mostrador con libros, pero las vastas dimensiones del cuadro que tiene en frente acaparan inmediatamente su atención.

El recorrido es simple: los servicios, es decir, la recepción, la sala de grupos, los lavabos y el taller-reserva, ocupan todo un lado del cuadrilátero en la planta baja y, en el entrepiso, se encuentran la biblioteca y la oficina. Desde este entrepiso, discreto y suavemente sinuoso, frente al gran muro al que está fijado *Planchemouton,* se puede ver el vestíbulo. A partir de este último, y siguiendo el contorno del cuadrilátero, se recorren las salas periféricas, especie de «pronaos» antes de la sala central. En cada ángulo interno del cuadrilátero es posible penetrar en el «naos»: la luz natural llega desde el centro del techo (7,20 m) al mismo tiempo que penetra y se difunde por los cuatro ángulos abiertos de esta figura de hélice dinámica hacia varias de las telas más fuertes, como *Le Cyclope.*

Probablemente sea la luz lo que más sorprende al visitante; en primer lugar en sí misma, luego por el contraste con el recinto exterior cerrado (cuyo recuerdo acentúa la sorpresa de encontrarse ahora en medio de tal claridad) y después, obviamente, por su relación con la pintura. La luz viene siempre del techo, ya sea que, en las salas periféricas, se extienda a lo largo de las paredes que la refractan, o bien que provenga del centro y se difunda hacia las paredes. Se siente que para el arquitecto es esencial, él lo expresa de esta manera: «La luz natural, variable y viva, es también, en el caso particular de Rebeyrolle, un elemento que infunde paz. Contribuye a esa serenidad del espacio que Rebeyrolle y yo buscábamos juntos para una pintura violenta y atormentada, pero absolutamente vital. El contraste con el aspecto exterior debía ser tanto


© Jean-Marie Monthiers

La austera masa del bloque de madera que constituye el edificio.

más fuerte: era necesario penetrar en un mundo sereno». Se percibe que la luz es realmente el actor principal, el mediador indispensable entre el creador y el observador, es el elemento que crea el ambiente favorable y permite el encuentro. «La iluminación artificial – agrega Olivier Chaslin – aplasta el cuadro contra la pared y lo aleja, lo teatraliza. La luz natural, incluso en su variabilidad y gracias a ella, constituye un "baño" de luz común al visitante y a la obra. Creo que esta comunidad de espacio luminoso es necesaria para lograr la intimidad de la relación con la obra». Por otra parte, la mayoría de las veces la iluminación eléctrica es superflua. La luz cambiante del día que transcurre, las nubes que pasan, animan la obra de manera diversa.

Quizá sea importante subrayar que, además, existió otra complicidad muy enriquecedora en el momento de colgar los cuadros: la de Rebeyrolle con Jacques Kerchache, amigo íntimo del artista y gran coleccionista de artes «primitivas», con las que esta obra está relacionada. Nos lo confirma la exposición temporal del verano de 1996[1] en la que el propio Kerchache presenta, en medio de las pinturas, casi treinta esculturas de madera procedentes de Benin, llamadas *botchios,* que datan de los siglos XVIII-XX. Como afirma este coleccionista, «la confrontación de los *botchios* con las obras de Paul Rebeyrolle excluye todo sentimiento de primitivismo y de exotismo. Se trata de un encuentro poético que tiende a acentuar el carácter sagrado, espiritual, emocional de la relación que un gran artista contemporáneo como Rebeyrolle y grandes artistas africanos (para nosotros anónimos) mantienen con el hombre y la naturaleza». A lo largo de las salas vemos elevarse las altas siluetas longilíneas que parecen las almas finalmente liberadas de los pesados cuerpos atormentados que pintó el artista.

Todo espacio físico de exposición forma un recinto dentro del cual se entabla – o no – una relación entre la persona y el objeto; lo que la desencadena es la sensación, la emoción. Ahora bien, el mérito de la arquitectura es crear el medio favorable para que se produzca esta eclosión. En Eymoutiers nos damos cuenta de que es posible crear para la obra de un artista vivo un ambiente «revelador», un lugar que no parezca un mausoleo, y que se puede conducir al visitante a la frecuentación íntima del arte sin exigirle de entrada referencias culturales ni cansarlo. Y todo esto con un costo mínimo. Entonces podemos preguntarnos si esta especie de milagro no se debe a la ausencia de intermediario en la realización del proyecto: solamente un gran artista y un arquitecto joven que trabajaron juntos, unidos por la amistad. Tales son el placer y la lección de optimismo que nos brinda la visita al Espacio Paul Rebeyrolle. ■

Nota

1. Está previsto que se realicen exposiciones temporales con regularidad, ya sea en la sala central o en una posible extensión del *Espacio* que se construiría con este propósito.

Las Galerías de la Tierra de Londres: una transformación total

Informe de Museum Internacional

Con la apertura de las Earth Galleries [Galerías de la Tierra] en julio de 1996, Londres celebró la inauguración del mayor museo del año. Ahora bajo la tutela del Museo de Historia Natural, las Galerías se encuentran alojadas en el antiguo Museo de Geología, un edificio neoclásico de 1935 cuyos 6.300 m^2 de superficie fueron completamente transformados. Este vasto y complejo proyecto presentaba considerables desafíos técnicos. La primera disyuntiva era cómo combinar su estilo de los años treinta con las grandes reformas que era preciso realizar a fin de renovar el edificio para el siglo actual y el próximo.

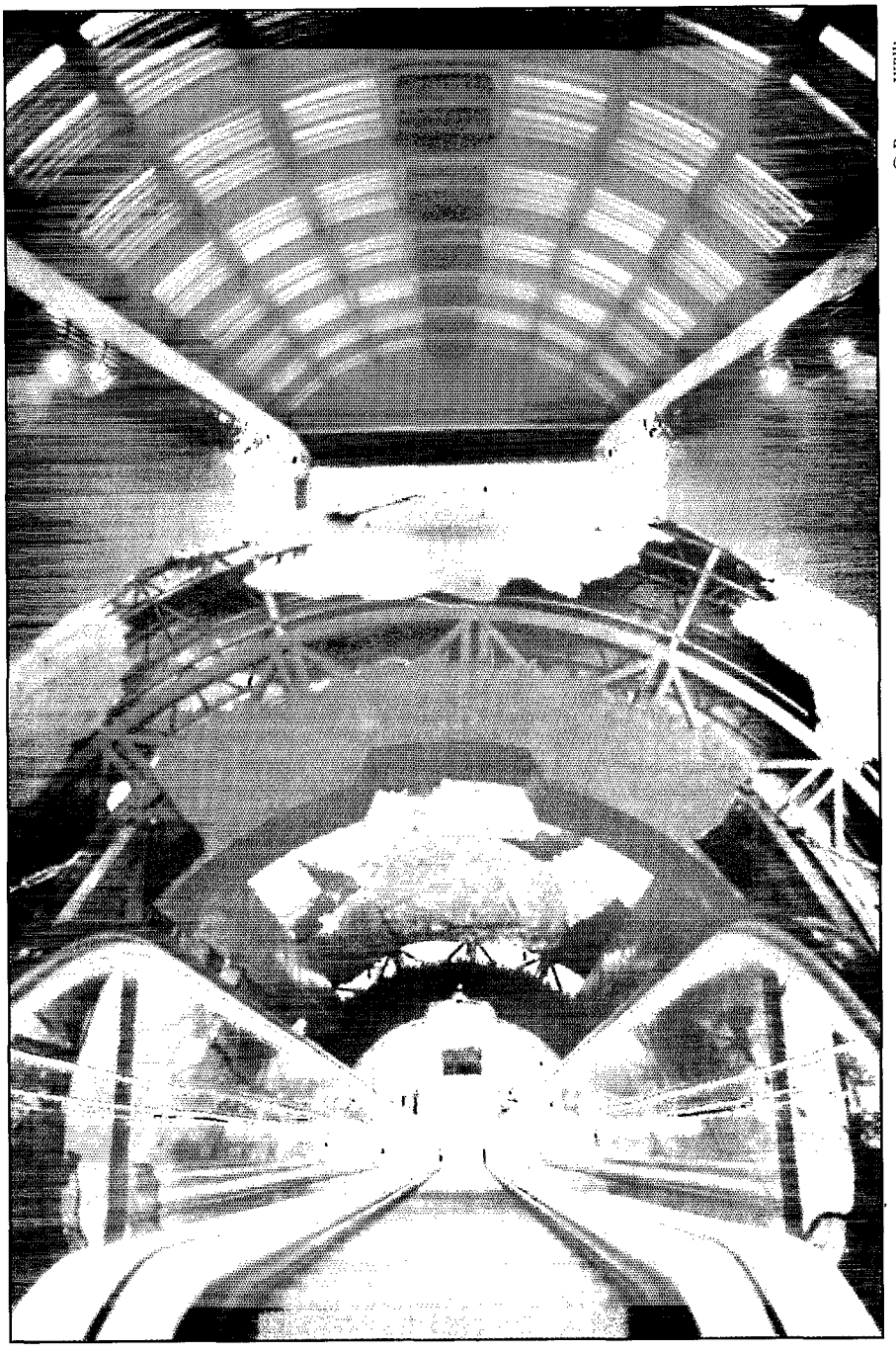
Aunque el actual museo tiene un magnífico exterior de estilo neoclásico, el interior reserva una sorpresa: un enorme atrio con un techo de vidrio de 20 m de altura rodeado de dos pisos de galerías abiertas por encima de la planta principal. Construido con acero y hormigón, crea un ambiente más industrial que clásico, y el único detalle arquitectónico relevante se encuentra en el pequeño vestíbulo de la entrada. Su sencilla disposición rectangular, con un atrio central y largas galerías, demostraba que el antiguo museo se podía adaptar por completo a esta modernización radical.

El arquitecto Keith Williams co-

El atrio antes de su reconstrucción.

© Pawson Williams





© Pawson Williams

El nuevo atrio visto desde las enormes escaleras mecánicas.

menzó por ampliar el vestíbulo y abrirlo verticalmente, creando una nueva galería de entrada dentro del recibidor. Desde allí, los visitantes suben unos tres metros por encima de la entrada a la planta principal del museo, que forma la base del atrio de 40 × 10 metros y de las naves laterales de 65 m de largo y 9 de ancho. El atrio, antes abierto a cada uno de los tres niveles de galerías, se encuentra ahora revestido de unos paneles compuestos, de pizarra negra, lo que crea un espacio superior iluminado de aspecto teatral, con unas discretas naves laterales de galerías. Desde el atrio, ideado ahora como una gran exposición por derecho propio, sube una enorme escalera mecánica que lleva directamente a los visitantes a los pisos superiores, donde se han construido los principales artilugios para examinar la superficie de la tierra y el interior del planeta. La escalera mecánica atraviesa una esfera de acero de 10 m de diámetro, una representación alegórica de la tierra que rota lentamente a medida que la gente va subiendo por ella.

Al estar visualmente aisladas del atrio por los nuevos muros, las naves laterales de galerías se tornan mucho más flexibles, admitiendo una mayor gama de modalidades de exposición, desde las interactivas de tipo caja negra hasta las que se centran más en la presentación de los objetos. Se ha creado, por tanto, una serie de módulos arquitectónicos o espacios «de acogida» en los cuales se pueden colocar las exposiciones, del mismo modo que se espera que una galería se ocupe del arte del montaje, esto es, una especie de lienzo en blanco en el que otros pueden pintar.

El Grupo RTZ-CRA, la mayor empresa patrocinadora, donó un total de un millón de libras esterlinas, y se obtuvieron otras aportaciones del Museums and Galleries Improvement Fund, así como de la sociedad anónima BTR. La donación de 6.058 millones de libras esterlinas procedente del Heritage Lottery Fund [Fondo de Loterías del Patrimonio] hace que las Galerías de la Tierra constituyan uno de los primeros proyectos para la creación de grandes museos que se ha hecho realidad con la ayuda de fondos procedentes de la lotería. ■

Las fotografías fueron gentilmente proporcionadas por el arquitecto Pawson Williams

El museo de la comunidad local: un desafío arquitectónico

Manuel Tardits

¿Dónde termina el edificio diseñado por el arquitecto y dónde empieza la contribución efectuada por el artista? En otras palabras, ¿cuál de los dos, el continente o el contenido, sirve al otro? Al plantear estas interrogantes, Manuel Tardits nos invita a analizar más detalladamente un fenómeno reciente: el denominado museo local, que cuestiona muchas nociones respecto a lo que es y hace un museo. El autor es un arquitecto francés laureado y profesor invitado de la Universidad de Tsukuba en el Japón. Es cofundador de las agencias de arquitectura Célavi Associates y Mikan. Actualmente vive y trabaja en Tokio.

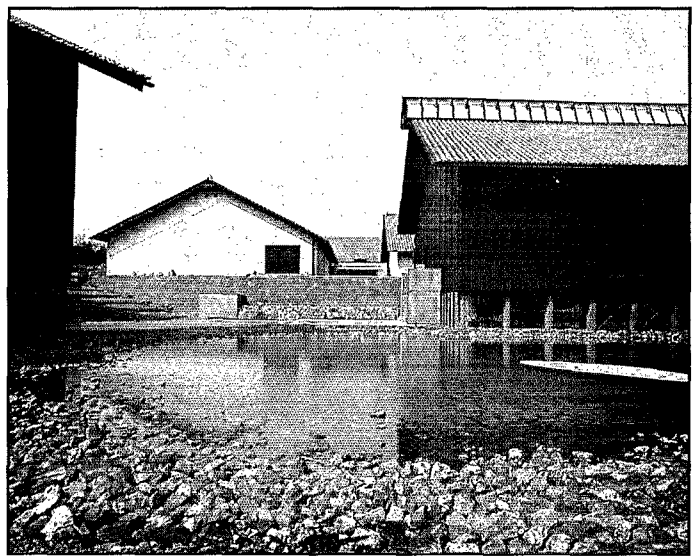
¿El generalizado entusiasmo por los museos existente a nivel internacional durante la década de los ochenta ha propiciado la aparición de nuevos tipos de instituciones? ¿Los denominados «museos de la comunidad local» ofrecen nuevos principios de organización? ¿Es su papel distinto del de sus predecesores?

La respuesta a estos interrogantes parece un tanto ambigua. Considerando los diferentes tipos de colecciones museográficas, cabría distinguir cuatro que corresponden a categorías conceptualizadas ya desde la Revolución Francesa: las relativas al arte, la historia, las ciencias naturales y la técnica. A estas últimas habría que añadir la etnografía local que se presenta en espacios, antecesores de los actuales ecomuseos, que aparecieron en Europa del Norte a finales del siglo XIX. Las categorías fundadoras de las que es heredera una colección, que constituye la esencia misma del museo, parecen cambiar poco. En principio, pues, las diferencias – a menudo importantes – responden más a un desliz semántico de las palabras que denotan estas categorías y a los modos de presentación que a un cambio real en la naturaleza de la función que desempeña el museo. La noción de arte, por ejemplo, evoluciona con el transcurso del tiempo. El concepto de museo de arte, tal como se entiende en el siglo XIX, y el de museo de arte moderno, que aparece en la década de los veinte de este siglo, tienen objetivos muy distintos. Mientras que el primero perseguía la exaltación de artistas reconocidos e ignoraba a los creadores contemporáneos más innovadores (valgan como ejemplo los impresionistas a finales del siglo pasado), el segundo se interesa en cambio por los nuevos talentos, aun a riesgo de asumir a veces funciones de promotor.

En cuanto a los métodos de presentación, la multiplicación de las exposiciones temporales y el aumento de la rotación de las colecciones permanentes obligan a reconsiderar la relación entre las áreas de exposición y las de almacenamiento de las obras. Así, con la multiplicación de los diversos servicios técnicos, sin olvidar la aparición de funciones comerciales anexas, la organización espacial de los nuevos museos cobra una mayor complejidad.

Regresemos al caso más concreto de los museos de las comunidades locales. Cabe preguntarse: ¿poseen estos establecimientos algún tipo de especificidad que los distinga de sus congéneres? ¿Ofrecen respuestas inéditas en lo que atañe a la mencionada evolución de las relaciones con la colección? El mismo término «museo de la comunidad local» [*musée de proximité*, en el original francés] posee, a nuestro parecer, dos connotaciones distintas. Una de tipo espacial, incluso topológica. Otra que remite a una voluntad de mayor apertura al público. Se trata de estar, en todos los sentidos del término, más cerca de la gente. Esta voluntad no es, desde luego, algo nuevo: en Francia, el decreto Chaptal de 1811, que obligaba a distribuir entre los museos de provincias los frutos del pillaje de las tropas napoleónicas durante sus campañas de conquista, constituye una verdadera acta de nacimiento de los museos de las comunidades locales.

El propio término «museo de la comunidad local» es utilizado por primera vez en el contexto del urbanismo moderno francés y sirve para designar los distintos establecimientos culturales y recreativos que contribuyen a la animación de los centros de los nuevos barrios periféricos. A una urbanización galopante se responde con la dispersión de las instalaciones culturales y deportivas, que dejan de estar agrupadas en las principales ciudades y centros ya existentes para repar-



© Hiroshi Naito

El Museo del Mar en Shima (Japón), diseñado por el arquitecto Hiroshi Naito.

tirse por el conjunto del tejido urbano y el país. En el mismo sentido se habla de «comercios del vecindario» [*commerces de proximité*], por contraposición a los grandes centros comerciales ubicados lejos de los lugares de residencia. La segunda connotación de este término, que remite a la idea de apertura, aparece durante la época de la Ilustración. A finales del siglo XVIII, en toda Europa se abren al gran público diversos establecimientos con una reconocida vocación pedagógica y didáctica. En este sentido, la creación del Ashmolean Museum en Oxford ya en 1683 o la apertura al público del British Museum en 1759 constituyen dos fechas memorables.

Nos hallamos no tanto ante una innovación real ligada a la idea de comunidad local, sino ante una idea antigua que ha sido retomada y desarrollada por parte de las regiones, ciudades o incluso los pueblos al amparo de políticas de descentralización o de afirmación de sus prerrogativas locales. Éste es un caso frecuente en numerosos países de Europa. En veinte años se crearon en la antigua República Federal de Alemania más de quinientos establecimientos. En Francia, una suerte de frenesí representativo liberado por la descentralización, sumado a la concomitancia de una época de bonanza financiera, llevaron a numerosas ciudades de tamaño medio a crear sus propios museos, realizados a menudo por grandes nombres de la arquitectura. Un fenómeno similar llega a tomar visos de caricatura en el Japón, con obras arquitectónicas a veces muy bellas, pero con un contenido raquítico. El desenfreno de efectos espaciales trata de compensar la falta de sustancia de las colecciones.

La vieja disyuntiva, tan antigua como la polémica desatada en 1830 en torno a la construcción de la Gliptoteca de Munich, entre un museo continente neutro que se eclipsa para servir mejor a las obras presentadas o el museo que, por el contrario, se convierte él mismo en una obra de arte más, ha quedado hoy curiosamente superada. El edificio se convierte así en la única obra de calidad y las colecciones en simples valedores o adornos del espacio arquitectónico. La relación entre continente y contenido ausente despoja así al edificio de todo significado y pone en peligro la calidad pagada a tan alto precio.

Una cuestión de equilibrio y armonía

En países como los Estados Unidos y el Japón, en los que el sector privado es poderoso, las propias fundaciones o empresas privadas se encargan de la construcción de museos. Para erigir en Houston la sede de la fundación que lleva su nombre, la señora de Ménil recurrió a Renzo Piano, uno de los arquitectos del Centro Georges Pompidou de París. En ese edificio, realizado en un estilo simple a imagen de las residencias aledañas y sus revestimientos de madera, el control exacto

de la luz cenital realza y protege al mismo tiempo los objetos expuestos. La posible pérdida de vinculación con la comunidad que podría entrañar su carácter privado es compensada por la acertada elección de materiales locales y de volúmenes a una escala coherente con el entorno, rasgos ambos que lo integran a su contexto físico.

En el Japón, por otra parte, la empresa de cosméticos Shiseido, ubicada cerca de Shizuoka, o más recientemente el constructor de automóviles Toyota en la ciudad del mismo nombre, han recurrido al arquitecto Yoshio Taniguchi para que realice sendos museos que ostentan sus nombres. Al igual que sucede en los grandes almacenes japoneses, que reservan determinados espacios para la realización de exposiciones temporales, ello da lugar a una mezcla a veces sutil de intereses por un lado comerciales y por otro puramente artísticos, que en un primer momento puede resultar chocante a los visitantes o artistas occidentales. En el caso de Toyota, virtual promotor y artífice de la propia ciudad, las relaciones entre cultura empresarial, función promocional y cultura local se plantean de manera aún más ambigua.

En otros países, donde la tradición museográfica es más reciente, se desarrollan pequeñas estructuras que intentan mostrar productos o curiosidades de la cultura local distintos de los grandes conjuntos culturales de la región conocidos y visitados por los turistas. En zonas turísticas de Bali (Indonesia), por ejemplo, el público puede visitar dos museos que dejaron en herencia pintores occidentales hoy desaparecidos. Éstos, llegados con ánimo de instalarse en aquel paraíso exótico al modo de Gauguin, legaron una parte de sus obras y colecciones



© Hiroshi Naito

El interior del Museo del Mar capta la esencia de la vida de los pescadores de la región Ise (Japón).



© Mitsumasa Fujitsuka

Un invernadero del Museo de la Fruta, Yamanashi (Japón), diseñado por el arquitecto Itsuko Hasegawa.

de arte local, que se exponen hoy en lo que fueron sus residencias y lugares de trabajo.

Para un museo de la comunidad local, la adaptación al entorno y a presupuestos con frecuencia modestos suele ser una de las condiciones *sine qua non* para el éxito. Algunas realizaciones, gracias a la voluntad arquitectónica que las guía, responden de manera bien adaptada a tales exigencias de simplicidad. En países muy distintos, preocupaciones similares de integración han producido pequeñas obras maestras de equilibrio. El Museo del Mar de Hiroshi Naito, que expone objetos de uso cotidiano de los pescadores de la región japonesa de Ise, sorprende por la sobriedad con la que se integra en su marco, la orilla arbolada del mar. Grandes paralelepípedos de madera en el caso de los edificios de exposición y volúmenes similares de hormigón prefabricado para las reservas evocan el estilo de las construcciones autóctonas. Tanto para las techumbres – recubiertas con teja local – como para las paredes – bardadas y revestidas de pintura bituminosa – se ha hecho uso de técnicas antiguas que resultan

económicas y garantizan la durabilidad de la arquitectura, calidad a menudo ausente en la arquitectura moderna.

En la pequeña localidad australiana de Kempsey, Nueva Gales del Sur, el museo de historia local, cercano en su concepto a los ecomuseos europeos y obra del arquitecto Glenn Murcutt, aspira a promover o prolongar la memoria de un lugar o una comunidad. La utilización, aquí también, de materiales locales (como la chapa de zinc o calamina) y de tipos arquitectónicos que hacen referencia al estilo tradicional de construcción de los hangares agrícolas locales, adaptados al clima, se revela decisiva para la inserción del edificio.

El museo Hedmark, en Hamar (Noruega), concebido por Sverre Fehn, y el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (España), obra de Rafael Moneo, brindan, con escasos medios arquitectónicos y registros formales diferentes, sendos y logrados ejemplos de integración de fragmentos arqueológicos en el marco de construcciones nuevas. El arte de realzar un espacio trasciende así el carácter mórbido de la conservación histórica. Aunque anclados en la realidad local, estos programas adquieren, gracias a la sensibilidad de su enfoque, una dimensión universal.

Repensar la exposición

Los museos de la comunidad local constituyen también, en virtud de su variedad, espacios privilegiados para la experimentación de modos de presentación. En el marco de los ecomuseos surgen diversas iniciativas destinadas a conferir un mayor atractivo a reconstituciones meticulosas, aunque a menudo muy didácticas, de terruños, técnicas o ecosistemas. Así, por ejemplo, Itsuko Hasegawa ha evitado dar a los edificios de su museo de la fruta de Yamanashi (Japón) una connotación excesivamente erudita. Sobre una ladera montañosa cubierta de viñas, dos grandes invernaderos conviven con talleres libremente dispersos y recubiertos de amplios enrejados, imagen metafórica de las semillas. Los invernaderos, que descubren al sol árboles en plena madurez, están encajados en la pendiente y conectados entre sí por galerías de exposición subterráneas, dispositivo evocador del ciclo ecológico de la fruta. La arquitectura toma así activamente el testigo de las colecciones para ilustrar el tema de la vitalidad natural mediante metáforas poéticas. Tal ósmosis lleva incluso a poner en duda la función real de estos edificios.

Pero tal vez sea en el campo del arte contemporáneo donde esta renovación del significado de la exposición se manifiesta de manera más clara. Un artista como el estadounidense Donald Judd llega incluso a cuestionar la noción misma de museo y de otras instituciones encargadas de dispensar cultura. En Marfa, pequeña aldea situada en la periferia del desierto tejano, Judd se instaló en grandes hangares abandonados para desarrollar allí un concepto de instalación permanente. A un espacio preciso corresponden un artista y una obra determinados que no pueden estar sujetos, a su juicio, a los vaivenes de una programación arriesgada y dictada por los objetivos mercantiles de los museos. Donald Judd critica la dicotomía establecida entre el continente, que correspondería al ámbito de la arquitectura, y el contenido, que pertenecería al del arte. Este artista instalará pues sus propias obras o las de otros creadores apreciados en el interior de estas construcciones despojadas, exentas de todo prejuicio formal arquitectónico salvo el de la economía de medios. Por otro lado, Judd transforma o adapta algunos de los edificios a fin de

crear no un marco para los objetos, sino una suerte de totalidad espacial que trascienda la relación habitual continente-contenido.

En una línea austera afín a la descrita, el museo la Congiunta diseñado por el arquitecto Peter Märkli en Giornico, simple bloque de hormigón de relleno perdido en la montaña del cantón suizo de Tesino, evoca esta desolación tan ajena a la imagen habitual del museo. Esta «casa de las esculturas» está destinada a alojar los bronces del artista Hans Josephsohn. Si bien es difícil alcanzar el grado de armonía conceptual que reviste el espacio de Judd, Märkli consigue transfigurar la obra expuesta gracias al propio ascetismo del edificio, una suerte de nave monacal en cuyo interior la luz, que se derrama a través de largas impostas, juguetea con las superficies planas del hormigón de las paredes, o con los altorrelieves expresionistas de las esculturas.

Otra experiencia inusual es la del Museo de Arte Contemporáneo de Nagi (Japón), concebido conjuntamente por el arquitecto Arata Isozaki y otros tres artistas: Shusaku Arakawa, Aiko Miyawaki y Kazuo Okazaki. El juego entre las obras, que forman una exposición permanente, y su receptáculo da pie en este caso a un verdadero ejercicio de estilo. ¿Dónde termina el edificio imaginado por el arquitecto y dónde empieza la parte reservada a los artistas? De todo el conjunto, el toque efectista que mejor encarna esta ambigüedad es un cilindro hueco y caído en el que penetra el visitante. Dentro de este espacio carente de dimensión vertical y horizontal, donde Arakawa recreó el jardín zen de Ryoanji en Kyoto, el visitante será incapaz de disociar el continente del contenido. Esta noción llega incluso a perder sentido, dada la abrumadora impresión de continuidad que existe en este espacio construido a base de apariencias engañosas. En Occidente, ciertos espacios concebidos al estilo Renacimiento italiano, es decir, haciendo uso de una falsa perspectiva, pueden deparar efectos similares. En estos ejemplos, ¿cuál de ambas artes, la estatuaria o la arquitectónica, sirve a la otra?

Ya sean cívicos y abiertos al ciudadano, turista o consumidor; o elitistas y recluidos en su torre de marfil, críticos del mercantilismo imperante; o vulgares, prosaicos o exhibicionistas; o delicadamente integrados en su contexto urbano o natural, los museos de la comunidad local encarnan por la multiplicidad de sus facetas, y al margen de criterios distintivos de escasa enjundia, todo tipo de incertidumbres sobre el papel y la definición misma de la cultura en nuestras sociedades. ■

Los «Tesoros de Troya» se exponen en Moscú

Ludmilla Akimova

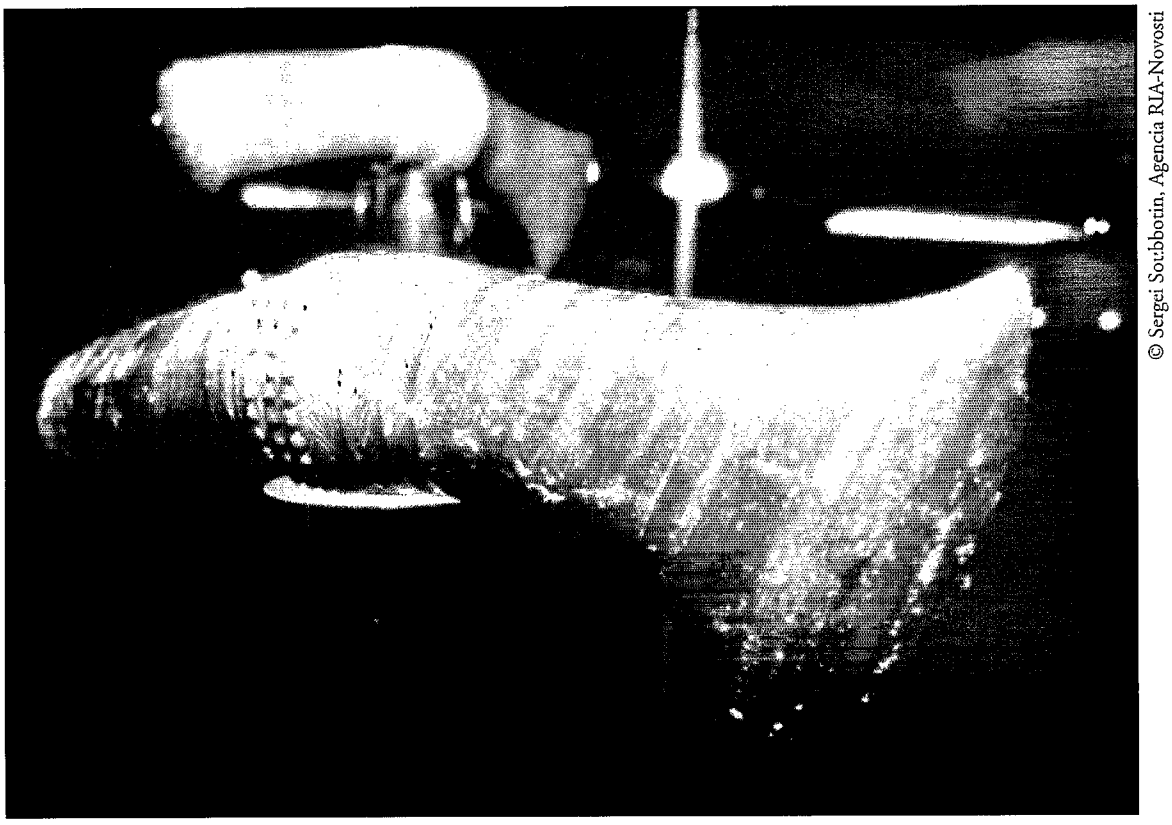
En 1993, el Museo Pushkin de Moscú anunció algo extraordinario: el tesoro del «oro de Troya», perdido hacía tanto tiempo, desde su desaparición en Berlín durante el caos de la Segunda Guerra Mundial, había permanecido intacto en los depósitos del museo desde 1945 y en breve se expondría al público. Ludmilla Akimova, que dirige el Departamento de Arte Antiguo y de Arqueología del Museo de Bellas Artes Pushkin de Moscú, relata la historia del descubrimiento y el redescubrimiento del tesoro. Es autora de tres libros y de unos cincuenta artículos sobre el arte de la Antigüedad y desde 1993 ha venido dedicándose a los tesoros de Troya.

Ciento veinticuatro años atrás, en el caluroso día de verano del 17 de junio de 1873, Heinrich Schliemann, que había estado haciendo excavaciones en Turquía, anotó en su diario que acababa de descubrir un tesoro excepcional. Cavando en la colina de Hisarlik, en la parte noroccidental del Asia Menor, buscaba vestigios de la vida de la Troya homérica. Consideraba que debían encontrarse en la parte inferior de la colina, puesto que en aquellas épocas resultaba difícil imaginar que existiese algo más antiguo que la Troya de Príamo. Y tuvo mucha suerte: entre las ocho y las nueve de la mañana, Schliemann y su joven esposa griega, Sofía, vieron algo que brillaba en la tierra. Heinrich gritó «¡Alto¡» y detuvo la excavación. A los trabajadores se les pagó su jornal, tras explicarles que era el cumpleaños del Efendi. Heinrich y Sofía comenzaron entonces, lentamente, a extraer una variedad de objetos de la enorme capa de ruinas carbonizadas, puesto que la ciudad había sido destruida, a todas luces, en la gran guerra de Troya.

Además de lingotes de bronce y de plata, encontraron un gran objeto, semejante a un escudo, y un recipiente de plata con dos asas que contenía tres diademas de oro, dos de ellas con pendientes. Hallaron, además, colgantes para el cuello, plegados para hacerlos más compactos; pulseras de oro y unos pendientes largos, en forma de canastillo, con un labrado sorprendentemente fino, así como unas cintas metálicas similares, pero más grandes y macizas, que pendían sobre las sienes. Además, durante muchos años habían permanecido guardados en un recipiente de plata miles de abalorios y pendientes de oro que formaban parte de collares que se habían roto en su época. Schliemann estimó que el número total de objetos se situaba entre 9.500 y 10.000 piezas. Era un tesoro verdaderamente extraordinario y sin precedentes que había sido escondido en la tierra 4.500 años atrás. El asentamiento en donde se encontró, la segunda Troya, se fechó entre 2.600 y 2.450 a.C. aproximadamente

Sin embargo, no hubo gran entusiasmo por el descubrimiento de un tesoro escondido tan magnífico, el «Tesoro de Príamo», como lo llamó Schliemann. La ausencia de profesionalismo con que Schliemann abordó algo tan serio como la excavación de la «Troya sagrada» descrita por Homero en la *Ilíada* desanimaba a los especialistas. La verdad es que no creían que este millonario hombre de negocios recién llegado de Rusia, que tenía por toda formación un breve curso de arqueología de la Sorbona pudiera llegar precipitadamente al lugar y hacer semejante descubrimiento. Tampoco veían con buenos ojos sus métodos de trabajo primitivos; por ejemplo, al cavar una enorme zanja se derrumbaron todos los estratos superiores del sitio arqueológico, lo que más adelante valió remordimientos de conciencia al propio Schliemann.

El carácter apasionado y exaltado de Schliemann era cosa sobradamente conocida. Trató por todos los medios de interesar al público en general en la excavación de la ciudad homérica y no reparó en hacerse propaganda para promover sus intereses. De ahí que cuando las noticias del tesoro que había hallado empezaron a divulgarse por Europa, muchos fueron los que se encogieron de hombros: le habría resultado bastante fácil haber hecho pasar por genuina una colección completa de objetos diversos, extraídos de diferentes estratos o sencillamente adquiridos en el mercado de Estambul. No se confiaba demasiado en Schliemann, sobre todo después de haberse descubierto un detalle sobre el que había un pequeño embuste: en realidad Sofía no podía haber esta-



© Sergei Souibbotin, Agencia RIA-Novosti

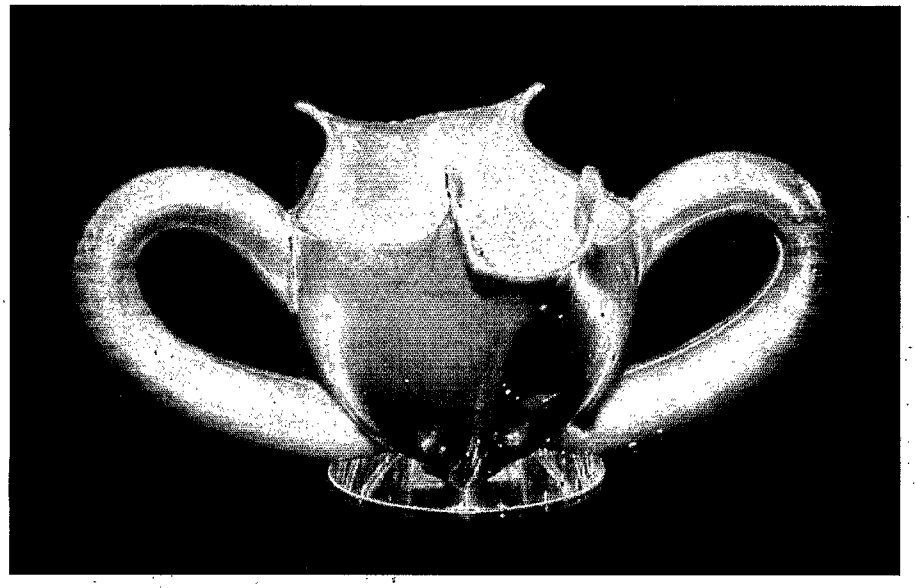
Un hacha-martillo ritual de nefrita.

do presente en el momento en que se descubrió el tesoro, pues había sido llamada a Atenas para que estuviera junto a su padre que estaba agonizando. Heinrich era entonces el único testigo del hallazgo. ¿Por qué decidió añadir el nombre de su esposa en un documento tan importante? Schliemann no proporcionó ninguna respuesta convincente, aduciendo como excusa que quería mantener el entusiasmo de Sofía por las excavaciones arqueológicas. Hace relativamente poco tiempo salió a la luz otro detalle y es que el tesoro no fue hallado el 17 de junio, sino el 31 de mayo. ¿Por qué esa necesidad de modificar las fechas y manipular los hechos?

Pero la parte más lamentable de la historia radica en otra cosa. Según el firmán o real decreto extendido a Schliemann por el Sublime Porte (título oficial del Gobierno Otomano), por el que se autorizaba la excavación, la mitad de los objetos hallados – o incluso los dos tercios – pertenecían a Turquía y, en consecuencia, debían ser entregados a sus autoridades. Schliemann no sólo no devolvió ni un solo objeto a Turquía, sino que, además, omitió notificar su descubrimiento. Al contrario, con la ayuda de personas de confianza que le había enviado su conocido Frederick Calvert, uno de los cinco hermanos ingleses afincados desde hacía tiempo en los Dardanelos, vendió de contrabando sus hallazgos a Grecia. Un año después se publicó en tres idiomas el libro de Heinrich Schliemann *Troy and its Remains* [Troya y sus vestigios], acompañado de un gran *Atlas* fotográfico que mostraba todos los objetos hallados. Turquía entabló inmediatamente un proceso contra Schliemann en Atenas, de resultas del cual se lo condenó a una multa de 10.000 francos (que en total le costó 50.000). Pero ni siquiera esto bastó para disuadirlo y volvió varias veces a Troya, donde siguió encontrando tesoros.

Además, en 1890, poco antes de su muerte, descubrió por casualidad – en la misma fortificación troyana, pero en la parte oriental – otro tesoro escondido, tan espléndido como el Tesoro de Príamo. Se trata del Tesoro L (los tesoros, de los cuales se encontraron 19, se designan con letras que van desde la A hasta la S) que comprendía cuatro hachas rituales de insuperable belleza, seis conteras de cetro de cristal de roca, unas misteriosas «fichas» de cristal y un rarísimo objeto de

© Sergei Soubbotin, Agencia RIA-Novosti



Una salsera de oro decorada con dos asas.

mineral de meteorito. Habían transcurrido 17 años desde el descubrimiento del «Tesoro de Príamo». Schliemann había logrado reconocimiento científico y que varios especialistas descollantes trabajaran con él. No era que temiera al Sublime Porte, pero él era una vez más el único testigo del descubrimiento del tesoro L. También esta vez ocultó a Turquía los objetos de este tesoro y los vendió de contrabando a Grecia.

Albergar los tesoros

Vale la pena recordar lo que sucedió después con los tesoros de Troya. Schliemann soñaba con donarlos a su amada Grecia, pero este país declinó el ofrecimiento. Se dirigió entonces a muchos museos de Europa, entre ellos el Louvre, el British Museum y el Ermitage, pero sólo obtuvo por respuesta el silencio o el rechazo. Por último, por consejo del eminente académico y político alemán Rudolf Virchow, amigo suyo, donó los Tesoros de Troya a «la nación alemana». Se los alojaría en el flamante Museo de Etnología de Berlín, pero mientras se acondicionaba el edificio para su inauguración, los objetos fueron expuestos por primera y única vez en su historia en una muestra de tres años de duración que tuvo lugar en el Museo South Kensington de Londres (el actual Victoria and Albert Museum). En 1922 se los trasladó al Museo de Antigüedades e Historia Antigua de Berlín, construido por Martin Gropius, y allí estuvieron sin pena ni gloria hasta que estalló la Segunda Guerra Mundial. Antes de la guerra, la parte más extraordinaria y valiosa de las antigüedades troyanas se incluyó en la categoría de bienes «insustituibles»: para mantenerlos a salvo se los embaló en tres arcones y se los envió, en primer lugar, a la caja fuerte de un banco y, más tarde, para que estuvieran seguros, a un *bunker* situado debajo de la torre de defensa antiaérea del distrito de Tiergarten. Cuando las tropas soviéticas tomaron Berlín en mayo de 1945, se les entregaron estos arcones embalados como reparación parcial por las pérdidas que los nazis les habían infligido y se los envió a Moscú y Leningrado. En Moscú, el Museo de Bellas Artes Pushkin acogió sobre todo los objetos valiosos y las joyas de más importancia artística (en total, 259 piezas), mientras que Leningrado recibió 414 objetos, principalmente de bronce y arcilla. En un principio, los especialistas podían tener acceso a ellos, pero en 1949 Stalin decretó que se los mantuviera en secreto y así fue como durante casi medio siglo estuvieron perdidos para la ciencia y la cultura.

El oro de Troya, que había quedado casi olvidado por la historia, volvió inesperadamente a la vida cuando a partir de 1992 su localización pasó a ser un tema recurrente en los medios de comunicación a nivel internacional. Se especulaba que había sido destruido durante la guerra, que había desaparecido sin dejar rastro o que había sido llevado a los Estados Unidos. En el verano de 1993 se anunció oficialmente que los tesoros de Troya estaban sanos y salvos, y que en Moscú se estaba preparando una exposición y una conferencia internacional sobre el tema. Tras la ola de incredulidad mezclada de alegría a que se asistió entonces en todo el mundo, todas las dudas quedaron disi-

padas cuando los expertos examinaron los tesoros. El análisis se encargó a los especialistas y académicos más eminentes, entre ellos Manfred Korfmann, que había reanudado las investigaciones sobre Troya en 1986, Machteld Mellink, uno de los más rigurosos estudiosos de los tesoros de Schliemann, y varios otros. Se trataba efectivamente de los tesoros de Troya y se habían conservado en excelente estado.

El 16 de abril de 1996, después de haber sobrevivido a una historia tan larga y azarosa, las antigüedades troyanas salieron de nuevo a la luz. La exposición, localizada en la sala de los originales antiguos del Museo de Bellas Artes Pushkin, fue diseñada por W. M. Shpak y acondicionada por la empresa alemana Dütech. En vitrinas del color del asfalto mojado, recortándose contra un telón de fondo de color marrón oscuro y con una iluminación muy tenue, los objetos, hermosos de por sí, resultan aún más atractivos. Se los dividió en dos tesoros distintos, según la clasificación científica aceptada. De los 19 tesoros de Schliemann, 13 fueron a Moscú. En arqueología la palabra «tesoro» denota una reunión de objetos hallados en estrecha asociación. El propio Schliemann señalaba en una de sus cartas que había encontrado «un tesoro grande y dos pequeños». El arqueólogo alemán Hubert Schmidt, el primero en catalogar las antigüedades de Troya, procedió a una clasificación sistemática en tesoros diferentes, individualizando los hallazgos hechos por casualidad e indicando las múltiples «desviaciones de la norma». En su libro de 1902 se enumeran unos trescientos treinta objetos valiosos. Actualmente queda claro que Schmidt clasificó condicionalmente algunos tesoros. El Tesoro B, por ejemplo, fue hallado muy cerca del Tesoro A, de modo que posiblemente formaran una sola unidad. El Tesoro O consistía sólo de dos alfileres de oro, encontrados aproximadamente a un metro de distancia. ¿Se trata realmente de tesoros? Se han planteado preguntas de este tipo que exigen un examen más detenido por parte de los especialistas.

El observador inexperto se asombra no sólo por el escaso número de objetos enterrados en pequeños tesoros, sino también por su estado de conservación. Junto con objetos perfectamente conservados y aún intactos, también verá piezas rotas y reparadas. Además, en muchos tesoros hay objetos de plata chamuscados. A veces, en el conglomerado se llega a distinguir pendientes lobulares y cintas metálicas para las sienes, alfileres y torques. Ese conglomerado recubierto por cloruro de plata se conservaba en la tierra de Troya junto con los tesoros reales. ¿Por qué? Es una pregunta para la que aún no hay respuesta: sigue sin quedar claro cuáles son los tesoros de Troya y por qué se los enterró en tales cantidades. Aunque la vida en la ciudad prosiguió tras la destrucción de Troya II – con breves interrupciones, la ciudad existió desde mediados del cuarto milenio a.C. hasta el siglo V d.C. – nadie trató de encontrar los tesoros de Troya y, por lo tanto, se conservaron en la ciudadela hasta que Schliemann apareció en Turquía.

¿Un sacrificio para los dioses?

Se puede conjeturar, por ejemplo, que los tesoros representaban un sacrificio a los dioses en un momento crítico de la historia de Troya. Los objetos de plata pueden haber sido quemados como parte de un ritual que precedía el entierro de los tesoros. Una característica curiosa de éstos, incluso de los que se exponen, es que comprenden muchísimos más objetos de oro que de plata. Se sabe que en algunas

culturas antiguas el oro era menos apreciado que la plata, lo que quizás se debiera al predominio de la divinidad lunar en el panteón. Se ha demostrado desde hace mucho tiempo que en la antigüedad la plata estaba asociada a la luz de la luna y el oro a la del sol. Pero ésta no es más que una teoría entre otras.

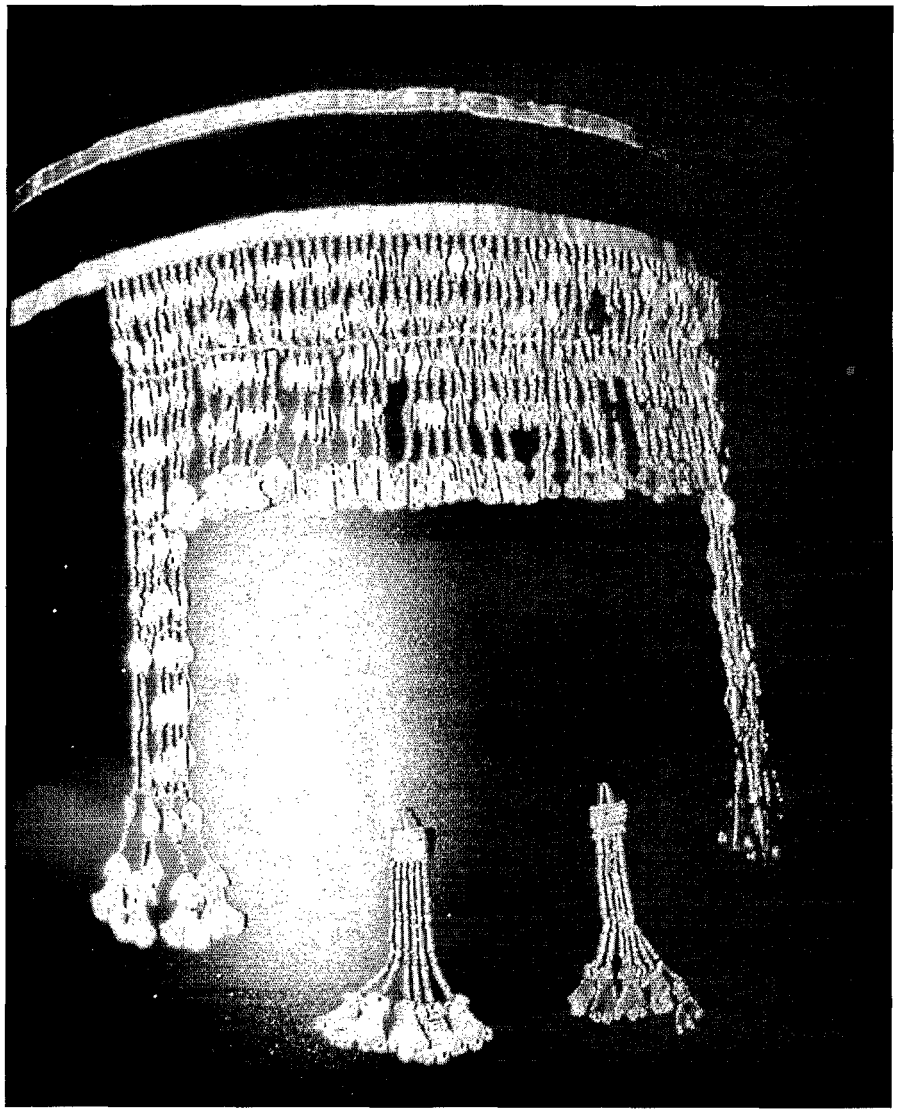
Según otra versión, los tesoros de Schliemann constituyen un complejo de sepulturas que su descubridor no reconoció. La proporción de objetos de oro y de plata no es nada propio de Troya. También es una característica de los ricos funerales reales que se remontan a la primera Edad del Bronce y tenían lugar en la enorme región que bordeaba el Mar Negro y se dedicaba al trabajo de los metales.

Los objetos de Troya se asemejan a los de Anatolia y a los del mar Egeo y los Balcanes. Troya constituye en realidad un «puente» entre Oriente y Occidente. Las técnicas de orfebrería tienen afinidades con el arte antiguo de Mesopotamia y, más particularmente, con el de Sumeria. Algunos motivos ornamentales, como la espiral cuádruple, figuran entre los más antiguos del Asia Menor. En la exposición se muestran dos colgantes de abalorios de oro de este tipo, una miniatura y otro de mayor tamaño. En el tercer milenio a.C. tuvieron gran auge las cadenas de lazadas múltiples, aparentemente originarias de Mesopotamia y muy utilizadas en las alhajas troyanas. Esas cadenas, adornadas con colgantes, se llevaban con pendientes y diademas de oro.

En Troya también hubo una gran variedad de pendientes. La variante más sencilla consiste en pendientes lobulares soldados a partir de una serie de finos filamentos – de dos a siete – y a veces decorados en la parte superior con hileras de conos pequeños. Más elegantes son los voluminosos pendientes en forma de media luna que también comprenden los lóbulos – dos, por regla general – y en el borde un motivo con granulado de oro. Gran parte de los gránulos están completamente desgastados, lo que indica que fueron usados durante mucho tiempo. Las joyas más destacadas son unos elegantes pendientes en forma de pequeños canastos formados por finos filamentos soldados y decorados en la parte superior con rosetas hemisféricas bordeadas de oro; rematan las cadenas que pasan por una pequeña chapa unos colgantes, en forma de ídolos (pequeñas figuras estilizadas de una deidad femenina).

Sin embargo, para casi todos los tipos de pendientes existe un doble, de mayor tamaño y más macizo, con una aguja despuntada que sería difícil colocar en el pabellón de la oreja. Aunque básicamente se parecen a los pendientes ordinarios, se considera que son más bien cintas metálicas que se colocaban sobre las sienes, ya estuvieran destinadas a ornamentar tocados o a dar más forma a los rizos. Curiosamente, en un museo de Estambul hay pendientes en forma de canastillos muy parecidos a los que se exponen en Moscú. También pertenecían a los tesoros troyanos (presumiblemente, al Tesoro C), pero en la época de Schliemann fueron hurtados durante las excavaciones por obreros turcos, confiscados por la policía y trasladados al museo. Esos pendientes tienen cadenas con ídolos de 46 cm de largo. Sigue sin saberse a ciencia cierta si se usaban como verdaderos pendientes o si también se llevaban como ornamentos para los peinados.

Es posible que esos asombrosos alfileres de oro del Tesoro O también sirvieran para sujetar peinados o tocados complicados. Uno de ellos, con una roseta redondeada cuyos pétalos quizás hayan tenido incrustaciones de piedras o similares, desgraciadamente fue mal ensam-



© Sergei Soubbotin, Agencia RIA-Novosti

La gran diadema de oro.

blado en Berlín, ya que se soldó la aguja al resto del alfiler del lado del revés. Inicialmente bordeaban la roseta dos espirales. El otro alfiler luce aún más fino y delicado; lo remata una placa ancha y chata, ornada con cuatro hileras de espirales dobles en forma de ojos. En el borde superior, seis recipientes diminutos, cada uno soldado a partir de siete detalles distintos, son auténticos ejemplos del arte del orfebre. Sin embargo, es de notar que esos recipientes tienen unas asas retorcidas muy características de los vasos de cerámica de Troya. Esto significa que este alfiler podría haber sido fabricado *in situ* y no importado; lo cierto es que el primer «oro de Troya» formaba parte del botín de los piratas.

La autenticidad reconocida

Otro argumento a favor de la procedencia troyana de este ornamento es que como parte del Tesoro F se encontró una pulsera ancha de oro, también ornada con espirales dobles en forma de ojos. Obviamente, las espirales son de mayor tamaño, pero tanto la naturaleza del trabajo como el estilo del orfebre son prácticamente idénticos. Las rosetas de oro que interrumpen en dos lugares las guardas de espirales también son de Troya por su forma; consisten en hemisferios de oro colocados en un borde esculpido. Los objetos de los diversos tesoros de Troya forman parte, por consiguiente, de un grupo bastante homogéneo en cuanto al estilo y la cronología. Estos hechos importantes nos permiten refutar la opinión de quienes creen que Schliemann había falsificado los objetos. Las piezas de los tesoros de Troya representan un conjunto sumamente orgánico: no podrían haberse reunido artificialmente a partir de una diversidad de objetos antiguos encontrados en excavaciones de diferentes estratos o adquiridos en el mercado de Estambul.

Son particularmente dignos de mención entre los ornamentos 24 filamentos con abalorios dispuestos aleatoriamente, encontrados en el tesoro de Príamo. El restaurador alemán Wilhem Kukenburg trató de reconstruir a partir de estos elementos una pechera muy ornamentada de la que cuelgan pequeños filamentos de oro con cuentas. Se trata de una pieza excepcional, pero desafortunadamente la reconstrucción sigue siendo hipotética.

Los objetos que más llaman la atención son, sin duda, las dos diademas de oro con colgantes. Se las ha llamado «la gran diadema» y «la pequeña diadema», ya que se las puede distinguir por el peso y el color del oro, así como por su diseño. La pequeña diadema, con 70 cadenitas

colgantes, ornadas con pequeñas chapas en forma de diamantes y unida a una tiara de oro, luce diáfanamente gracias a su diseño abierto. Las figurillas que la enmarcan, tanto a la altura de la frente como de las sienes, son representaciones estilizadas de una diosa. La diadema fue utilizada por una persona y no formaba parte de una estatua destinada al culto. Muchas de las cadenitas se han roto y algunos ídolos se han perdido.

En la gran diadema encontramos una cadena sencilla en lugar de tiara frontal, pero los colgantes son más largos y más numerosos que en la pequeña: 90 en total. Desde la cadena de la frente caen ya no las figurillas de ídolos, sino pequeñas hojas o láminas bidentadas y las cadenas son sencillas (y no dobles como en la pequeña diadema). Pero lo principal es que todo el anverso de la diadema está tachonado con minúsculas hojas de oro que recubren las cadenas. En las que van sobre las sienes hay de 101 a 103 hojas y en las que van sobre la frente de 28 a 30. Cabe preguntarse si estas diademas no representaban la forma del año calendario, vinculada con la idea de un árbol sagrado. En efecto, la forma de la gran diadema se inspira evidentemente en el mundo vegetal, pero la cuestión todavía sigue planteada. Ahora bien, las diferencias entre ambas diademas, por su forma y por el número de colgantes que cubren las sienes – en la pequeña es un número impar, múltiplo de siete, y en la grande uno par, múltiplo de ocho –, sugieren que podrían haber estado destinadas a la pareja gobernante. La pequeña podría haber sido usada por el sacerdote-rey y la grande por la sacerdotisa-reina. En todo caso, en la región se siguieron usando diademas con colgantes durante mucho tiempo. En el período bizantino, el emperador y la emperatriz usaban diademas similares, hasta la caída de Constantinopla en el siglo XV. La intención inicial del emperador Constantino fue que ésta se erigiera en el lugar de la antigua Troya.

El «oro troyano» también orna vasijas y recipientes, entre los cuales se encuentra un asombroso recipiente ritual de oro, en forma de embarcación, con dos picos y las típicas asas troyanas, bien apartadas del cuerpo del objeto. Poco habitual es la apariencia de los vasos antropomorfos de plata, evidentemente destinados a quemar incienso u otras plantas aromáticas, con tapas que representan cabezas y cuerpos inspirados en la silueta de una deidad. Podía sellárselos pasando un hilo por las agarraderas en la tapa y en el cuerpo del objeto. Otra pieza sorprendente es un recipiente esférico de oro, también utilizado para el incienso. Las marcas de la parte inferior crean cierto juego de formas y por el romboide negro que quedó impreso en su superficie se sabe que este recipiente estaba colgado en una pared de la casa del tesoro. En el cuello del recipiente se encuentra una marca poco clara, quizás manuscrita, de cinco zigzags y medio.

Ahora bien, por maravillosos que sean estos recipientes de valor, su belleza queda eclipsada por las piezas raras del Tesoro L. Cuatro hachas-martillo suscitan el asombro del observador por la grandiosidad de sus formas, la irreprochable armonía de sus proporciones y su lustre espejado. Sólo una de ellas, de lazulita, rota en pedazos, en el estado en que Schliemann la encontró, lleva marcas de las que puede deducirse que fue utilizada. Las otras tres de nefrita y jade parecen absolutamente nuevas. El destacado arqueólogo Carl Blegen, quien hizo excavaciones en Troya desde 1932 hasta 1938 y fue el primero en «rehabilitar» a Schliemann como erudito, estimó que eran hachas de batalla. Ahora bien, los restos de dorado en algunos de los pequeños conos decorativos que se encuentran alrededor de los agujeros del mango de las hachas de lazulita y jade sugieren que estos objetos eran en realidad símbolos del poder real. A todas luces el hacha de lazulita estaba destinada a ser utilizada en rituales, probablemente en ceremonias sagradas en las que se sacrificaban animales que personificaban al dios-rey mortal. Estas hachas-martillo pueden haber servido como atributos de la sacerdotisa mayor. En los murales del corredor de las procesiones del Palacio de Knossos en Creta (mediados del segundo milenio a.C.) puede verse una representación de una sacerdotisa-divinidad seguida por sus fieles. Tiene los brazos en alto y en sus manos lleva hachas bicéfalas.

Hay fundamentos para suponer que Troya también fue el lugar de donde provenían estos magníficos objetos y obras maestras del arte mundial. Schliemann encontró en Troya hachas similares, más pequeñas pero del mismo tipo (cabeza con un extremo plano y otro con filo). En la región hay un notable yacimiento de jade. El nivel general del arte troyano a mediados del tercer milenio a.C. era tal que esas hachas rituales también podrían haber sido fabricadas en talleres del lugar.

La exposición *The Treasures of Troy from the Collection of Heinrich Schliemann* [Los tesoros de Troya de la colección de Heinrich Schliemann] hace que nos remontemos hasta los primeros pasos de la arqueología «primitiva», uno de los más destacados acontecimientos del siglo XIX. Hoy, sin embargo, 124 años después, abren un nuevo capítulo para la comprensión de la cultura de la antigüedad. Los objetos en cuestión son particularmente significativos por proceder de Troya, la ciudad de más renombre de la antigüedad, el misterio de cuyo poderío y caída perdura aún hoy. ■

Los museos de la paz del Japón

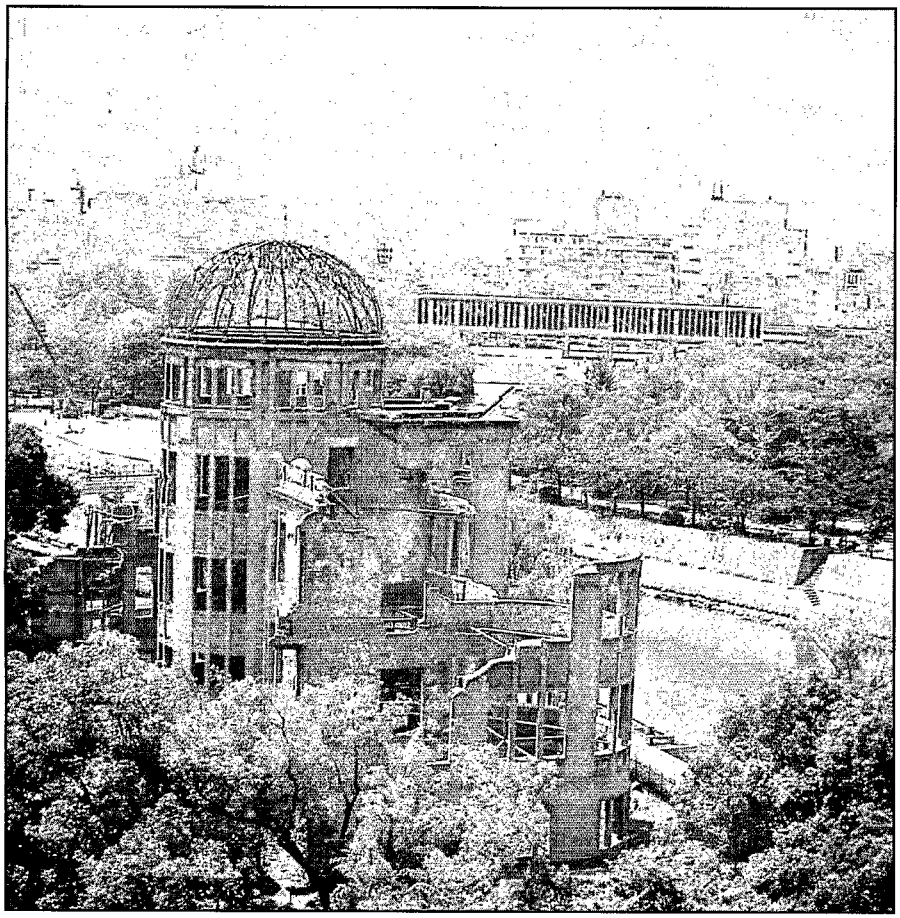
Terence Duffy

Durante los últimos veinte años ha florecido la idea de crear museos de la paz y la notable contribución del Japón ha servido de inspiración a otros países. Las «ciudades de la paz» como Hiroshima y Nagasaki conmemoran la luctuosa herencia de la bomba atómica, mientras que la nueva generación de museos de la paz del Japón afronta el pasado con exposiciones de enfoque mundial, lo que constituye una novedad. El Dr. Duffy, que dirige el programa sobre derechos humanos del Magee College de Irlanda del Norte, expone su punto de vista personal sobre las tendencias de los «museos de la paz» del Japón.

Hiroshima y Nagasaki ocupan un lugar simbólico en la era nuclear y son célebres por el compromiso eterno que las une al mensaje en pro de la paz mundial. Actualmente, cada una de estas «ciudades de la paz» posee un museo de la paz singular. El Museo Conmemorativo de la Paz de Hiroshima se creó en 1955 para exponer la realidad del bombardeo atómico y encarnar «el espíritu de Hiroshima» – propugnando la abolición de las armas nucleares y la paz perpetua en el mundo. En 1990-1991 el museo se benefició enormemente de un importante programa de renovación cuya ejecución costó casi siete millones de dólares. Ahora es un centro moderno y multimedia que cuenta con dos secciones principales: una dedicada a la historia de Hiroshima y otra a la tragedia de su destrucción nuclear. El impresionante edificio alzado sobre pilares elevados es el punto central del conjunto de lugares dedicados a la paz en el área. El museo combina ingeniosamente el patrimonio material de la bomba A con las reconstrucciones artísticas y tiene un extenso archivo sonoro con las voces grabadas de los supervivientes del bombardeo atómico. Es de señalar que el número de visitantes anuales se acerca a los dos millones. Un hecho particularmente importante es cómo el museo «renovado» trata de responder a las necesidades de determinados grupos. Por ejemplo, hay en él una gran cantidad de material didáctico para los niños, consideración muy pertinente, puesto que una visita al museo de la Paz forma parte del plan de estudios de los alumnos de las escuelas secundarias del Japón. El Museo Conmemorativo posee más de trescientos artefactos que se salvaron del bombardeo y cuya explicación minuciosa figura en una excelente grabación sonora traducida a más de quince idiomas. Un detalle muy importante: se invita a los visitantes a grabar su propio «mensaje de paz» en el vestíbulo de entrada, desde donde se divisa el Parque de la Paz Atómica y la Cúpula de la Bomba Atómica. Esencialmente, el museo está centrado en un «tema único» y adopta una posición «estándar» con respecto a la historia del Japón. No critica de modo abierto la política del Japón en el pasado, ni tampoco confronta al visitante con una retórica contra las armas nucleares, sino que, mediante una programación meticulosa de las exposiciones, trata de dar realce a la digna aspiración de esta ciudad a la paz mundial.[1]

El nuevo Museo de la Bomba Atómica de Nagasaki critica de forma radical la historia japonesa y mundial. En 1955 se fundó el primigenio Centro de Cultura Internacional como símbolo de la reconstrucción pacífica de Nagasaki. En abril de 1996, este maravilloso recinto abrió un admirable museo nuevo auspiciado por el Museo de la Bomba Atómica de Nagasaki. Para los visitantes que recuerdan el edificio anterior con sus exposiciones de escuetas fotografías, el Museo de la Bomba Atómica es una notable metamorfosis que lo convierte en una de las galerías más dinámicas del Japón. Mientras que el Centro de Cultura Internacional exponía una muestra fotográfica convencional de la destrucción de Nagasaki, el nuevo museo es sumamente innovador y cuestiona la posición japonesa tradicional. Desde una perspectiva política son particularmente interesantes las secciones tituladas: «El camino hacia el bombardeo atómico», «La guerra entre la China y el Japón y la guerra del Pacífico» y «Hacia un mundo sin armas nucleares». La experiencia del militarismo en el Japón y el belicismo se yuxtaponen aquí a los razonamientos encaminados a acabar con las armas nucleares. Una serie de paneles titulada «Acontecimientos que condujeron al bombardeo atómico de

© Hiroshima Peace Memorial Museum



Vista del Museo Conmemorativo de la Paz de Hiroshima, con las ruinas del Centro de Promoción Industrial en primer plano.

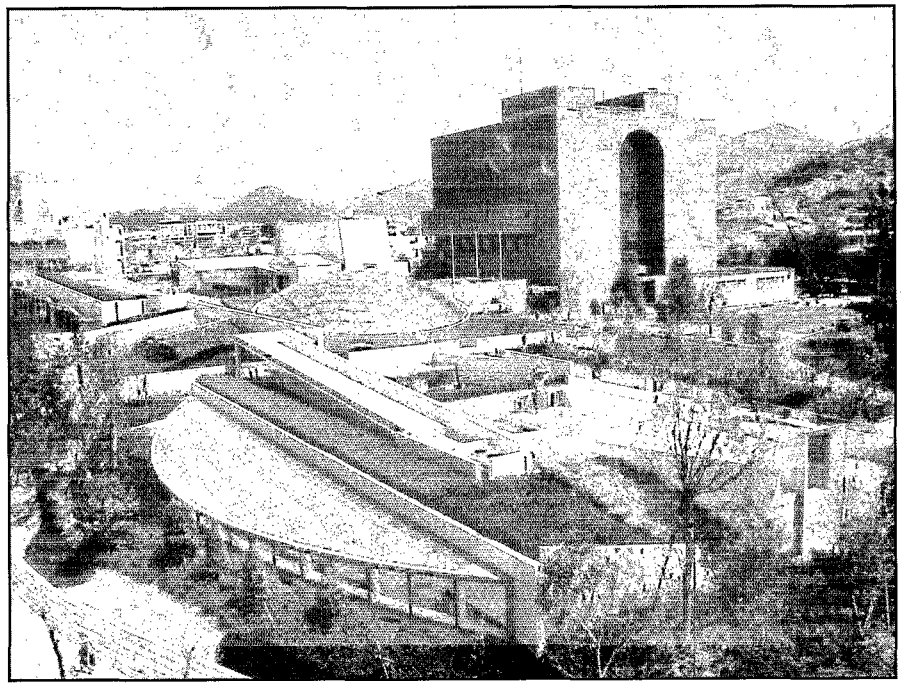
Nagasaki» aísla los hechos históricos de los prejuicios de la época y una compilación audiovisual, «El llamamiento de los sobrevivientes de la bomba A», milita con fuerza en pro del desarme mundial.

Este museo desea muy especialmente estimular la reflexión acerca de las cuestiones bélicas y relacionadas con las armas nucleares, y la Sala de Vídeo, con su «rincón de preguntas y respuestas», favorece el análisis personal. Todos estos esfuerzos están orientados a situar la tragedia que sufrió Nagasaki en el contexto de otras catástrofes históricas, políticas y medioambientales. Si bien es cierto que, a este respecto, también se centra en un «tema único», este museo va mucho más lejos que el Museo Conmemorativo de la Paz de Hiroshima, porque establece un nexo entre las experiencias de Nagasaki y la trama más amplia de los acontecimientos históricos del siglo XX. Adopta mucho más conscientemente una posición «contra la guerra» y esclarece el papel que el Japón desempeñó durante la contienda de un modo fascinante e iconoclasta.

La marquesina de vidrio de la entrada del nuevo Museo de Nagasaki es uno de los rasgos nuevos que caracterizan ese edificio arquitectónicamente interesante. La arquitectura es ligeramente futurista, como cabría imaginar justamente en un museo dedicado a la era nuclear. Se aprovecha ampliamente la luz natural y los pisos son espaciosos. El visitante encuentra en primer lugar las dolorosas representaciones que Hiroshi Matsuzoe realizó de Nagasaki bajo la bomba atómica: *Las ruinas en el crepúsculo* y *Las ruinas al amanecer.* En ellas se materializa la idea de la bomba A como un acontecimiento histórico. Las galerías siguientes documentan la tragedia de Nagasaki mediante una sorprendente combinación de objetos rescatados y audiovisuales modernos. Hay en exposición alrededor de doscientos objetos del patrimonio material y las secciones del museo dedicadas a la historia del siglo XX dan testimonio de una nueva e importante orientación en materia de programación museística. Las vitrinas de exposición y los carteles que las acompañan están hábilmente combinados con reproducciones de los edificios en ruinas y las voces de los habitantes aterrorizados. También hay una excelente reconstrucción de la famosa Catedral Urakami.

Este museo cuestiona de modo contundente las ambiciones imperialistas del Gobierno del Japón del período de la guerra y muestra aspectos de la brutalidad del ejército japonés en Manchuria y en otras regiones. Sitúa la experiencia de la bomba atómica en el contexto de la tragedia de la guerra e implícitamente juzga con severidad el papel desempeñado por el Japón. No es sorprendente que algunos grupos de la «derecha» japonesa lo hayan elegido como blanco de sus ataques, porque se sienten afectados por la «vergüenza» que a su juicio inflige al Japón imperial. Estos mismos grupos organizaron

una campaña de protestas con megáfono a la entrada del museo. Sin embargo, las personas que planificaron el Museo de la Bomba Atómica estaban empeñadas en hacer una nueva interpretación radical de este período de la historia japonesa y mundial que tantas susceptibilidades hiere. El nuevo Museo de la Bomba Atómica de Nagasaki representa una de las más importantes innovaciones del pensamiento japonés acerca de los museos de la paz en los últimos años. De manera implícita invierte la historia japonesa tradicional y expresa con elocuencia el clamor del Japón de finales del siglo XX que desea unirse a la comunidad mundial.[2]



© Nagasaki Atomic Bomb Museum

La nueva cúpula de vidrio del Museo de la Bomba Atómica de Nagasaki con el Centro de Cultura Internacional a la derecha.

Un fenómeno nacional

Quizás era inevitable que Hiroshima y Nagasaki se convirtieran en el centro de los esfuerzos por difundir un espíritu de paz entre los ciudadanos del Japón de la posguerra. Algo no menos notable es la creación de museos de la paz en otras partes del Japón. Así, por ejemplo, ya en 1967 se fundó en la prefectura de Saitama la Galería Maruki que alberga los paneles de Hiroshima, unos sombríos cuadros de Iri y Toshi Maruki con escenas del bombardeo atómico. Es significativo que el Museo contraponga hábilmente estos cuadros con las colecciones relacionadas con Auschwitz, Nanjing y otros temas bélicos. Es interesante observar que también se presenta el caso de los miles de víctimas contaminadas por el mercurio que la industria arrojó al mar que baña la ciudad costera de Minamata en el Japón. Así pues, la bomba atómica se yuxtapone a las imágenes del Holocausto y de otros ejemplos de destrucción bélica o medioambiental, lo cual refleja la preocupación cada vez más grande por hallar una dimensión comparativa a los horrores de la destrucción nuclear.

Otro ejemplo interesante de la evolución del «pensamiento sobre la paz» es el Museo del Quinto Dragón Afortunado de Tokio. En 1976, la Sociedad de la Paz para el Quinto Fukurumaru creó este pequeño y original museo en el que se expone el Quinto Dragón Afortunado – el navío sometido a la prueba de la bomba de hidrógeno norteamericana en el atolón de Bikini en marzo de 1954. El museo se consagra a la cuestión fundamental de lograr un mundo sin armas nucleares y se opone firmemente a la prosecución de la pruebas. Igualmente interesado en preservar la memoria de las personas a las que rinde homenaje como los «*Hibakusha* del Océano Pacífico», este museo es una voz potente contra la aniquilación de la humanidad por las armas nucleares. Deja claro que los supervivientes del atolón de Bikini y de tantos otros lugares tienen derecho a ser considerados como *Hibakusha* y de este modo establece un paralelo evidente entre la experiencia japonesa y el caso más reciente de los isleños del Pacífico.

Una vigorosa campaña popular respalda el proyecto de Museo de la Paz del Japón en Tokio que empezó en 1983, gracias a la iniciativa de un «comité de ciudadanos japoneses» que comenzó a difundir información acerca del bombardeo atómico. Entre las primeras tareas del proyecto figuró la distribución del dramático documento fotográfico *Hiroshima-Nagasaki: imágenes de la destrucción atómica.* También se recaudaron fondos mediante la «Campaña del Azulejo de la Paz» en la que, para financiar el Museo de la Paz, se solicitaba la contribución de los particulares, quienes en contrapartida recibían un azulejo simbólico. En el edificio propuesto para el museo se ofrecerá una combinación imponente de exposiciones, fotografías, películas y material didáctico de diversa índole. Actualmente, el proyecto ocupa unas oficinas cerca de la Torre Tokio, pero la construcción de un gran Museo de la Paz en Tokio todavía tiene un largo camino por delante, ya que, en oposición a la idea de un Museo de la Paz en Tokio, ciertos grupos de derecha de esa ciudad han estado ejerciendo presiones para crear un museo «a la gloria de los japoneses caídos durante la Guerra». Lamentablemente, parece improbable que a corto plazo surja la voluntad política de las autoridades locales o una financiación

© Kyoto Museum for World Peace



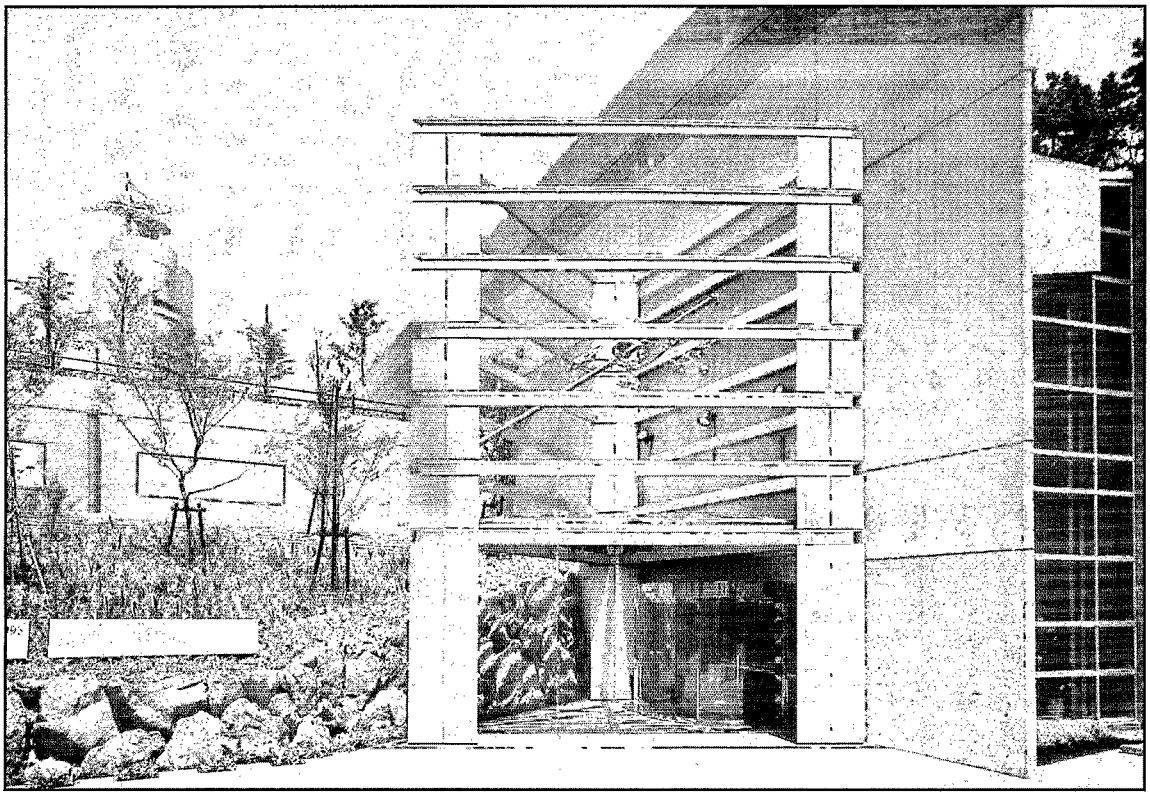
La entrada del Museo para la Paz Mundial de la Universidad Ritsumeikan de Kyoto

suficiente para construir un museo de la paz de gran dimensión en Tokio. Esta situación pone de manifiesto la importancia de algunas consideraciones, como por ejemplo, la financiación que depende de las prefecturas cuando se decide el destino de este tipo de proyectos. Si en Tokio se construye un nuevo Museo de la Paz, es más probable que sea el resultado de un esfuerzo benévolo ininterrumpido.

En 1989, la Fundación para la Paz Internacional de Osaka estableció su Centro de la Paz en un sitio espléndido que linda con el parque del castillo de Osaka. Gran parte del museo está dedicado a mostrar las repercusiones que tuvo la Segunda Guerra Mundial en Osaka, pero desde una perspectiva internacional. Existen varios ejemplos, en particular en el material sobre la guerra del Pacífico, donde la crítica va dirigida al Japón imperial. Los responsables de la planificación del museo hicieron todo lo posible para evitar los supuestos tradicionales y así poner en entredicho las versiones convencionales japonesas de la historia. Por esta razón parece acertado que las exposiciones modernas y multimedia incluyan galerías sobre la «guerra de los quince años» y la «aspiración a la paz» del Japón actual. Al respecto, es particularmente cautivante la descripción del famoso Reloj del Juicio Final del Instituto Clark que muestra los riesgos de una guerra nuclear. Es un museo apasionante y la sencilla fachada con su estructura de cemento blanco pone de relieve las interesantes esculturas de la paz que ornamentan el parque del museo. El «Centro de la Paz de Osaka» ya ha contribuido a modificar las ideas del pueblo japonés sobre la paz y a promover la adopción de una perspectiva mundial en los museos de la paz del Japón. Es sorprendente que los visitantes de este museo, que cuenta con un excelente emplazamiento, sean en su mayoría grupos escolares japoneses.

El Museo de la Paz Himeyuri de Okinawa también abrió sus puertas en 1989, lo cual revela la existencia de un ímpetu creador. Este museo analiza el tema conmovedor del cuerpo de estudiantes Himeyuri que fue literalmente «segado» cuando trataba de defenderse en la batalla de Okinawa. La inutilidad de estas muertes se utiliza como metáfora en la educación para la paz y no es una afirmación de poca monta, puesto que la sociedad japonesa todavía se siente muy afectada por los caídos en la guerra, pero el Museo Himeyuri brinda una contribución importante para describir la vacuidad de la guerra y el dolor que causa a todas las partes.

Un excelente ejemplo de la preocupación creciente que existe en el Japón con respecto a las cuestiones internacionales es el Museo de la Paz de la Casa Comunal, fundado en 1989 en la ciudad de Kochi. El museo está consagrado a la paz y al medio ambiente, y sus directores, Sigeo Nishimori y Kazuyo Yamane, señalan las nuevas formas en las que el concepto de paz puede ser puesto en práctica en el plano local. El Museo de la Casa Comunal también ofrece una nueva interpretación radical de la Segunda Guerra Mundial contraponiendo la tragedia de la bomba atómica a la aventura militarista del Japón imperial. Los grupos de derecha están totalmente en contra de estos te-



© Peace Museum of Saitama

La elegante entrada del Museo de la Paz de Saitama

mas. El museo intercambia exposiciones con galerías y particulares de todo el mundo, enviando como símbolos de paz coloridas grullas en papel según el arte de la papiroflexia *(origami)*. Asimismo, organiza un viaje de la paz para estudiar la invasión japonesa a China – un gesto significativo por parte de un museo japonés, incluso a finales del decenio de los años noventa. El Museo de la Casa Comunal irradia una combinación innovadora de oposición a los conflictos mundiales y a la degradación medioambiental. La exposición principal sobre las guerras agresivas del Japón cuestiona la historia pasada y considera que la Constitución actual de este país, con su renuncia a la guerra, representa una esperanza para el futuro. El museo carece de los recursos financieros necesarios para llevar a cabo sus actividades empleando métodos de alta tecnología, pero las vitrinas de tipo tradicional están bien elegidas y hay muchas cosas interesantes para todos los grupos de edad. A fines del siglo XIX, en la ciudad de Kochi nació el movimiento Libertad y Derechos del Pueblo al que, en última instancia, se debe el que se estableciera un parlamento democrático en el Japón. El Museo de la Casa Comunal pasa revista a estos temas que se esclarecen *in extenso* en el Museo de la Libertad y de los Derechos del Pueblo de Kochi. Ambos museos ofrecen una perspectiva singular sobre la paz mundial en esta histórica ciudad, cuna de la democracia japonesa moderna.

Asumir una perspectiva mundial

En 1992 se inauguraron en el Japón dos nuevos museos de la paz importantes, el Museo para la Paz Mundial de Kyoto y el Museo de la Paz de Kawasaki. El primero, que depende de la Universidad Ritsumeikan y está dirigido por Ikuro Anzai, esclarece el desarrollo de las actividades en pro de la paz de la posguerra. Muchas de las colecciones más interesantes del Museo de Kyoto están dedicadas al período que comienza en 1945 y puede afirmarse que la sección clave es la denominada «La guerra y la paz desde 1945». El museo ha patrocinado igualmente actividades especiales sobre temas generales tales como «La guerra y los niños», «La guerra y la literatura» y «La guerra y la educación». El Museo de Kawasaki, administrado por las autoridades locales,

también se ha creado con la idea de dar realce a las cuestiones mundiales y es interesante observar que sus exposiciones han tratado temas tan diversos como el genocidio en Camboya, los derechos de los pueblos indígenas o la contaminación nuclear y medioambiental.

En numerosas zonas del Japón se siguen elaborando proyectos de nuevos museos. En 1993 se creó el Museo de la Paz de Saitama con miras a fomentar la preocupación por la paz a partir de una exploración histórica de la región de la era Showa. Éste es un museo «local» que asume una «perspectiva mundial»: la historia del Japón se presenta en el contexto de los acontecimientos internacionales. La Galería de Arte Sakima, inaugurada en Okinawa en 1994, es otro museo digno de mención en el que se combinan los temas locales y mundiales. La galería está consagrada a la ambiciosa labor de «protesta de la humanidad contra todo aquello que destruye al ser humano». Mediante sus numerosos cuadros, como los de Kathe Kollwitz, Makoto Ueno, Iri y Toshi Maruki, este museo contribuye de manera significativa a curar las heridas de la guerra, así como a promover ideas antibélicas.

Para fines de este decenio está prevista la inauguración de un nuevo Museo de la Paz de la Prefectura de Okinawa. Este ambicioso proyecto tiene por objeto reemplazar el Museo Conmemorativo de la Paz creado en 1975 en memoria de los caídos en la batalla de Okinawa. El nuevo museo también tratará de transmitir la historia olvidada de los habitantes del archipiélago Ryukyu y abordará temas conexos relacionados con los derechos de las comunidades isleñas. Se construirá en un Parque de la Paz en el que se erigirá un Pilar de la Paz con los nombres de los caídos en 1945. Además, la notable Plaza de la Ciudadanía Mundial del gobierno local de Kanagawa está prevista para 1997. Se espera que este proyecto futurista contribuirá «a la consolidación de la paz mundial mediante esfuerzos locales». Este museo desea organizar exposiciones y actividades que promuevan la tolerancia y la confianza mutua entre los pueblos de los diferentes países. Ante estas alentadoras noticias, no cabe duda de que en los últimos años la cantidad y la variedad de museos de la paz del Japón han experimentado un significativo aumento. Desafortunadamente, en muchas otras partes del mundo, a los museos de la paz aún les cuesta mucho lograr «credibilidad». En cambio, la nueva generación de museos de la paz del Japón se enfrenta con el triste recuerdo de la bomba atómica, lo cual no quiere decir que el proceso se haya desarrollado sin afrontamientos. Ya hemos señalado que los grupos de la derecha del Japón han manifestado su descontento. Además, en 1995 se produjeron varias controversias en el Japón y los Estados Unidos con respecto a la exposición *Enola Gay* prevista por la Smithsonian Institution, prueba simbólica de las emociones que aún despiertan las cuestiones relacionadas con la paz. Sin embargo, el Japón constituye un magnífico ejemplo internacional de apoyo a los museos de la paz que se manifiesta en las políticas generosas de numerosos gobiernos locales.

Sin lugar a dudas, el desarrollo de los museos de la paz del Japón consolida el empeño de la UNESCO en pro de una «cultura de paz». Es reconfortante este compromiso que apunta a construir una nueva «cultura de paz» que se extienda más allá de la civilización de finales del siglo XX. Así pues, las trágicas experiencias de Hiroshima y Nagasaki han inspirado la creación de museos de la paz en todo el Japón. Mediante los museos de la paz y la creación de redes de organizaciones, como la Conferencia Mundial de Alcaldes por la Paz, el Japón ha contribuido en gran medida a inscribir estas cuestiones en el orden del día internacional. Las fundaciones para la paz del Japón, tales como la Fundación de Hiroshima de Cultura de la Paz y la Fundación de Nagasaki para el Fomento de la Paz, también han sido fuerzas motrices en este proceso. Varios nuevos proyectos de museos de la paz del Japón se encuentran en la etapa de preparación y otros están casi terminados. Incluso las instituciones más «locales» tienen una concepción según la cual la paz es una cuestión de acción «mundial». Da la impresión de que dentro de poco habrá un museo de la paz en cada ciudad importante del Japón. Ésta es una magnífica expresión del compromiso de estos museos en la escena pública. ■

Notas

1. Véase Yoshitaka Kawamoto, «El espíritu de Hiroshima», *Museum Internacional*, nº 177, (vol. 45, nº 1, 1993, págs. 14-16).
2. Los lectores pueden consultar las obras siguientes:
   The Records of the Atomic Bombing in Nagasaki, Nagasaki, Nagasaki Foundation for the Promotion of Peace, 1996.
   Robert Jungk, Children of the Ashes: *The People of Hiroshima after the Bomb*, Londres, Paladin Books, 1985.
   Hiroshima Peace Reader, Hiroshima, Hiroshima Peace Culture Foundation, 1994.

Los museos de historia natural y la crisis de la biodiversidad: razones para crear un sistema taxonómico mundial

Malcolm J. Scoble

En su documento especial sobre «Los museos de historia natural y el medio ambiente», Museum Internacional, *(n° 190, abril-junio de 1996), se concentraba en las dificultades que afrontan estos museos en una nueva época de profunda conciencia medioambiental y llamaba la atención sobre el urgente problema de la preservación de la biodiversidad. Malcolm J. Scoble, Jefe de la División de Biodiversidad del Departamento de Entomología del Museo de Historia Natural de Londres, y anteriormente Director Adjunto y Director de las Hope Entomological Collections del Museo de la Universidad de Oxford, describe en este artículo la función crucial que pueden desempeñar los museos en el apoyo y el fortalecimiento de la investigación científica en este campo. Scoble ha sido también funcionario de alto nivel en Entomología del Museo de Transvaal en Pretoria (Sudáfrica) y es autor de un libro sobre los lepidópteros, publicado por la Oxford University Press, así como de diversos artículos científicos y de divulgación, principalmente sobre taxonomía de los lepidópteros.*

El autor agradece la colaboración de sus colegas del Museo de Historia Natural de Londres.

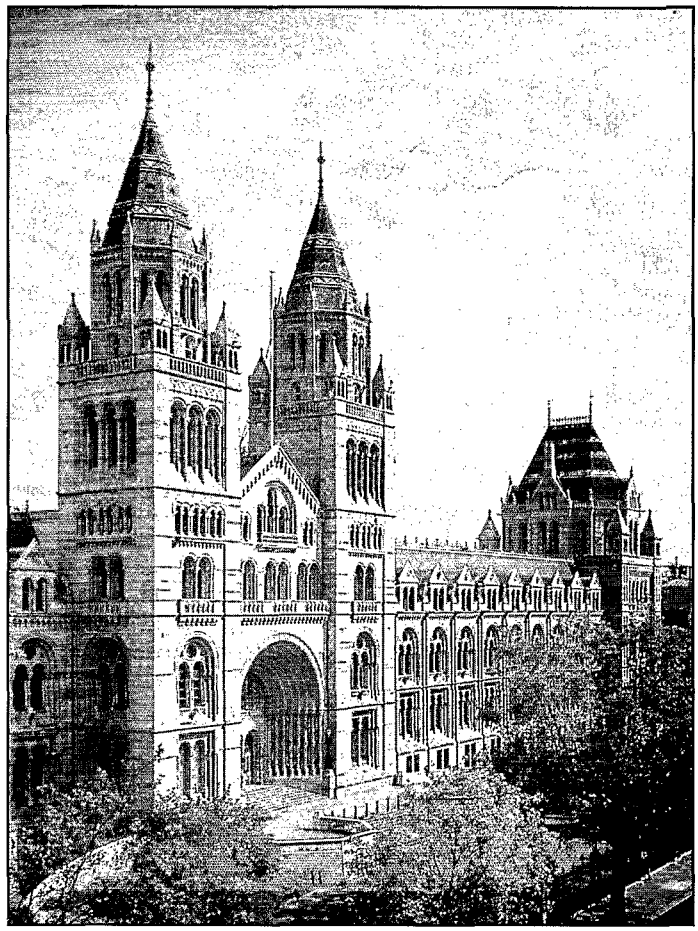
Buena parte de la investigación que se realiza en los museos de historia natural trata sobre la taxonomía, esto es, la clasificación y la denominación de los organismos vivos o fósiles. La taxonomía se ocupa del estudio de pautas más que de procesos en la naturaleza y, hasta cierto punto, ha dejado de gozar del favor que reciben otros campos de investigación que se ocupan de la dinámica ambiental. Aunque los taxonomistas han sostenido siempre que su disciplina es fundamental para toda la biología de los organismos complejos, sólo en los últimos años ha recibido un impulso significativo. Esta renovación del interés se ha debido en gran medida al papel que los taxonomistas pueden desempeñar en la reducción del ritmo de pérdida de la «biodiversidad» mundial, término que se utiliza frecuentemente en el terreno político desde la «Cumbre de la Tierra» (la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Medio Ambiente y Desarrollo, celebrada en Río de Janeiro en 1992).

La amenaza a la biodiversidad ha asignado a los museos de historia natural un papel social ya preparado, si bien deprimente. En efecto, clasificar la diversidad de la vida fue durante varios años el argumento comercial de los administradores de los museos de historia natural y muchos taxonomistas que trabajan en los museos se regocijan de la urgente necesidad de datos taxonómicos. Pero para que este trabajo tenga un valor real es necesario que se plasme en acciones concretas: los taxonomistas deben satisfacer el carácter práctico de la demanda proporcionando información accesible a los usuarios. La oferta de productos apropiados constituye la manera más efectiva de responder constructivamente a los comentaristas que han criticado lo que perciben como una respuesta lenta o descoordinada por parte de la comunidad de taxonomistas a una demanda inmediata o de corto plazo.[1]

Dado que los museos de historia natural generalmente cuentan con especialistas en taxonomía y grandes colecciones de especímenes, son lugares especialmente idóneos para desempeñar un papel central en la catalogación de la vida sobre la tierra. En términos generales, se pueden obtener dos tipos de información taxonómica básica a partir de las colecciones que existen en estas instituciones. Uno de ellos incluye detalles relacionados con los especímenes o muestras, en particular datos sobre la localización geográfica. El otro, del cual hay un ejemplo específico en este artículo, es la elaboración de listas de especies y la información correspondiente.

Los soportes lógicos actuales permiten que ambos tipos de datos – los de los especímenes y los de las especies – se incluyan en la misma base de datos o en el quiosco Web de Internet. Sin embargo, una distinción conceptual entre los dos tipos de información puede ser útil, ya que cumplen diferentes funciones: los datos de especímenes permiten buscar en las colecciones registros de localidades específicas o por áreas más amplias, mientras que los datos de especies proporcionan una relación actualizada de la taxonomía del grupo de organismos objeto del trabajo. La información generalmente reunida en las bases de datos de especies varía, pero tiende a ser del mismo tipo que la que se encuentra en los catálogos taxonómicos y comprende el nombre de la especie, el nombre de la persona que hace la descripción, la fecha de la descripción, la referencia y la categoría taxonómica.

Foto: cortesía del autor



El Museo de Historia Natural de Londres.

Crear una base de datos de especies

Para poner en práctica los principios, un colega y yo, que formamos parte del Departamento de Entomología del Museo de Historia Natural, estamos a punto de completar una base de datos de especies de un amplio grupo de insectos. Hemos preferido concebir la base de datos como un Global Taxonomic Facility (GTF – Instrumento Taxonómico Mundial), porque comprende información taxonómica fundamental, de alcance mundial y es un instrumento para la gestión e investigación de colecciones. Además, dada la flexibilidad de las actuales bases de datos relacionales, tiene la capacidad de expandirse con la adición de imágenes y registros de especímenes.

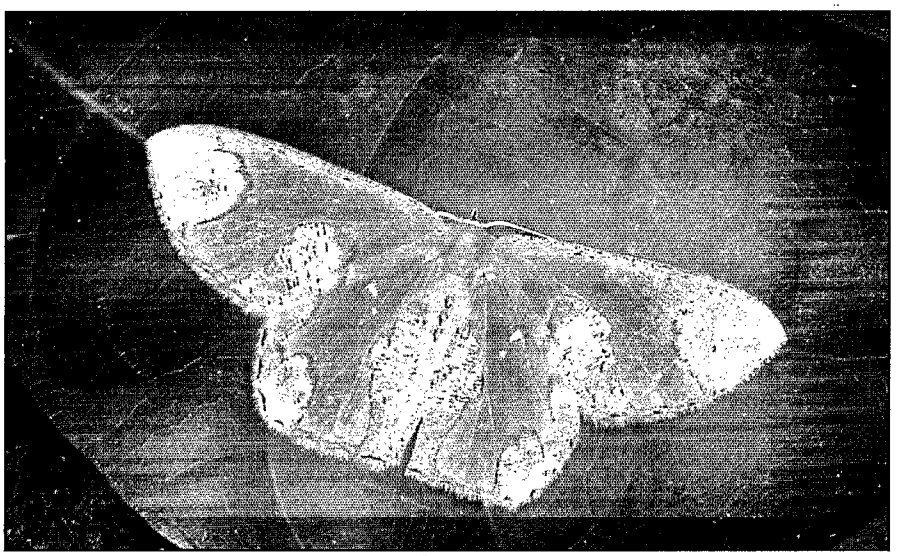
El grupo objetivo del GTF es una familia de mariposas nocturnas que se conoce con el nombre de «geométridos», cuyas larvas se caracterizan por su desplazamiento arqueado. Estos insectos existen en todas las zonas biogeográficas del mundo, habiéndose descrito más de 20.000 especies. Dado que sus orugas devoran enormes cantidades de plantas verdes, tienen un efecto ecológico considerable que todavía no ha sido medido. Si bien queda mucho por hacer para clasificarlas, la taxonomía de estos lepidópteros se encuentra en un estado que permite identificar con una probabilidad razonable un espécimen de cualquier parte del mundo, con tal de tener acceso a una colección de referencia idónea o a la literatura adecuada.

Nos pareció apropiado seleccionar un grupo de insectos que fuese a la vez rico en especies y ecológicamente importante, dado que los insectos constituyen más de las tres cuartas partes de todas las especies de organismos vivos descritas. Sin embargo, por muy idóneo que pueda ser un grupo de organismos para el tratamiento taxonómico por razones de orden biológico, también se deben considerar ciertos aspectos prácticos. Por consiguiente, los geométridos fueron elegidos por razones que se basan en la existencia de recursos museísticos.

La primera es que existe una gran colección de estos insectos en el Museo de Historia Natural de Londres, lugar donde está la sede del proyecto. La colección está compuesta de aproximadamente un millón de especímenes que representan una gran proporción de todas las especies descritas en el mundo. Gran parte de este material se fue acumulando durante el siglo pasado o a principios de éste, y se ha ido incrementando significativamente con adquisiciones más recientes.

La segunda es que el grado de conservación de esta colección es muy alto y el material principal está ordenado taxonómicamente a escala planetaria e incorpora abundante nomenclatura actualizada.

Foto: cortesía del autor



Dospila ruptimacusa, *una mariposa geométrido de Costa Rica.*

La colección comprende también un fichero con todos los nombres de los geométridos, que también está ordenado taxonómicamente.

En tercer lugar, la cobertura de la literatura sobre taxonomía que existe en la biblioteca de la institución no tiene parangón. Hay que tener en cuenta que las descripciones originales constituyen la fuente primaria de la información taxonómica sobre las especies, de modo que poder acceder a todas las publicaciones, ordenadas cronológicamente, tiene un valor incalculable.

La cuarta razón es que a lo largo de la historia de su conservación se han incorporado muchas revisiones inéditas a la colección y al fichero de Londres, en gran medida gracias a la aportación de los conservadores anteriores. Esta información inédita se ha recogido en el GTF y se publicará por primera vez, con modificaciones, en el catálogo.

Por último, los resultados obtenidos durante los últimos años de investigación sobre la taxonomía de los geométridos en el Departamento de Entomología nos han permitido incorporar numerosos elementos y cambios en la clasificación, principalmente en las especies de la América tropical y el Asia sudoriental.

Un objetivo principal del GTF consiste en permitir la obtención de datos para la publicación de un catálogo taxonómico con los nombres de especies, subespecies y géneros de geométridos del mundo. Si bien una colección actúa en sí misma como una base de datos física,[2] la información inédita que contiene sólo está realmente disponible para quienes tienen acceso directo a ella.

Cuando se lo utiliza como una ayuda para la investigación, así como para la gestión de las colecciones de la colección nacional de geométridos del museo, el acceso a un género o a una especie determinada mediante el GTF es mucho más fácil que cuando se tiene que manipular un gran fichero. Además, una base de datos informatizada facilita la búsqueda de información en campos de datos distintos de los relacionados con la denominación taxonómica, por ejemplo, un autor, una publicación periódica o un lugar determinados. Además de esta facilidad de acceso, una base de datos facilita la interrogación sobre el número de especies descritas, el año de descripción, etc.

Para dar una idea de sus dimensiones y alcance, el GTF agrupa unos 35.000 registros de nombres, que comprenden no sólo los de todas las especies y subespecies supuestamente válidas, sino también otros muchos sinónimos, es decir, otros nombres que se les han dado cuando se han descrito más de una vez. La mayoría de los datos ofrece información taxonómica básica, pero, para algunas especies, se incorporan registros de las plantas de las que se alimentan las larvas.

Logística: la importancia del trabajo en equipo

En la actualidad, la investigación científica se basa cada vez más en subvenciones que suelen tener una duración de tres años. Esta situación, deseable o no, se ha convertido en una realidad. Además, los organismos que otorgan las subvenciones esperan, lógicamente, resultados en el momento próximo al término de la subvención. Incluso si se dispone de fondos institucionales, se espera que se produzcan resultados en un plazo específico. Así pues, la demanda de datos taxonómicos en el campo de la biodiversidad obliga a acopiarlos con gran rapidez.

El GTF de los geométridos fue financiado durante tres años por la Leverhulme Trust, una importante sociedad benéfica británica dedicada a la investigación y la educación. Aunque la subvención permitió contratar a un asistente de investigación a tiempo completo, el proyecto ha sido el resultado de una labor de equipo. En él han participado todos los investigadores de la casa especializados en geométridos, especialmente en cuestiones de interpretación y nomenclatura taxonómicas, quienes proporcionaron información original basada en su trabajo de revisión. A lo largo de todo el proyecto, los directores de las colecciones del museo especializados en estas mariposas nos brindaron una extraordinaria ayuda, sobre todo en forma de interpretación taxonómica. La sección de Sistemas y Datos contribuyó a crear la estructura original de la base de datos y a trasladar el conjunto final de datos a un formato de edición. Recibimos mucha ayuda de colegas de otras instituciones que cuentan con colecciones, quienes nos permitieron el acceso a información inédita. Deberíamos recordar también que la taxonomía revisionista tiende a ser más gradual y a largo plazo en su desarrollo en vez de estar punteada por el cambio revolucionario: los esfuerzos de los conservadores e investigadores precedentes tuvieron una profunda influencia sobre el trabajo del equipo actual.

El proyecto se inició con una base de datos ya existente, pero mucho más limitada, que se había elaborado para un estudio de las pautas de la abundancia de especies de geométridos. Esta primera base de datos requirió ocho meses para efectuar el trabajo de compilación. Durante los tres años del estudio financiado por la Leverhulme Trust, la adición e interpretación de datos y campos adicionales tomó otros 20 meses. Los 16 meses restantes se dedicaron a verificar detalles de la base de datos y a resolver el mayor número posible de preguntas importantes. Este período fue sumamente valioso para la verificación detallada de los datos, especialmente de las descripciones taxonómicas originales. Dado que el tiempo disponible no permitió la reevaluación de cada elemento de información, fue necesario establecer prioridades.

Además de las limitaciones de tiempo, el otro factor más importante que limitó la exactitud de la base de datos fue el estado de la taxonomía de los geométridos. Sin embargo, como se explicó precedentemente, por lo menos la información disponible en el fichero y en la colección del Museo de Historia Natural se encuentra en un nivel de interpretación que supera considerablemente lo que ha sido publicado hasta la fecha. Además, la publicación de los datos significa que estarán disponibles de forma unificada, en vez de encontrarse dispersos en toda la literatura taxonómica. Otro aspecto adicional que hay que tener en cuenta acerca de la exactitud es que con una base de datos que contiene una gran cantidad de

transcripciones a partir del fichero, buena parte de la cual es manuscrita y, por tanto, difícil de leer e interpretar, los errores son inevitables, especialmente si se tiene en cuenta la presión del tiempo.

Moralejas para los museos de historia natural

Se pueden sacar varias moralejas de carácter general acerca del papel que desempeñan los museos de historia natural como contribuidores a los estudios de biodiversidad del tipo indicado precedentemente. La más importante es que estas instituciones ocupan un lugar único para realizar este tipo de trabajo. Los recursos materiales que se requieren para efectuarlo, en particular colecciones bien conservadas y los correspondientes ficheros y bibliotecas, son precisamente los que se guardan en dichos museos. En cuanto a los recursos humanos, es esencial contar con personal capaz de interpretar los datos taxonómicos para poder así seleccionar, reunir y cotejar la información pertinente. La escanerización de las fichas para transferir la información a una base de datos informatizada puede ser útil, como puede serlo contar con un mecanógrafo para que ingrese la información. Pero un enfoque semejante habría resultado muy limitado para hacer frente a las necesidades que plantea la creación de un instrumento taxonómico de los geométridos. El equipo que ha trabajado en este proyecto representa una novedad en los museos de historia natural.

Otra moraleja es que los taxonomistas deben aprender a vivir con la imperfección, si quieren producir a tiempo información útil para las actividades encaminadas a luchar contra la pérdida de la diversidad biológica. No cabe duda de que cuanto más precisos sean los datos, más valiosos resultarán; pero lo importante es que los especialistas dispongan cuanto antes al menos de una base de conocimientos a partir de la cual puedan trabajar en proyectos taxonómicos en gran escala. El proyecto de los geométridos ha puesto de manifiesto que es posible construir una base de datos con un gran acervo de información básica asociada con el nombre de cada especie dentro del período de tres años que es característico de una subvención académica. La verdad de esta afirmación depende, desde luego, de la accesibilidad y la calidad de la información de que disponga un museo y, ciertamente, tales recursos suelen encontrarse en los museos más grandes. Pero si los taxonomistas tienen la voluntad para emprender proyectos de este tipo, las limitaciones de recursos de cualquier museo no son un obstáculo invencible: los medios de transporte modernos proporcionan un fácil acceso a las colecciones y, sobre todo, hay que tener en cuenta las posibilidades de una mayor colaboración y la creación de redes profesionales.

Por último, si existe una manera de hacer posible el cumplimiento de una función central de un museo de historia natural – con su combinación única de colecciones y datos asociados, bibliotecas y personal idóneo –, la documentación sobre la vida en la tierra brinda esos medios. Mientras que todos nosotros estamos justificadamente impacientes por saber con qué apoyo contaremos en el futuro en este campo, los taxonomistas de los museos se deberían sentir más estimulados que nunca al participar en una misión tan constructiva y socialmente valiosa para la que se encuentran tan bien preparados. ■

Notas

1. P. Alberch, «Museums, collections and biodiversity inventories», *Trends in Ecology and Evolution,* vol. 8, 1993, págs. 372-375; K. J. Gaston y R. M. May, «Taxonomy of taxonomists», *Nature,* vol. 356, 1992, págs. 281-282; L. A. Mound y K. J. Gaston, «Conservation and Systematics - The Agony and the Ecstasy», en K. J. Gaston, T. R. New y M. J. Samways (com.), *Perspectives on Insect Conservation,* Andover, Intercept, 1993, págs. 185-195.
2. J. G. West y E. S. Nielsen, «Management and Accesibility of Biological Collections», *Australian Biologist,* vol. 5, 1992, págs. 68-75.

Libros

Care of Collections [Cuidado de las colecciones], editado por Simon Knell. (Leicester Readers in Museum Studies, London/New York, Routledge, 1994, págs. 281)

Recientemente, una colega me pidió que le indicara algunos artículos sobre el cuidado de las colecciones. Le aconsejé sin más que comprara este libro, que es una selección de los comentarios y las instrucciones más preciosos y útiles que se han publicado sobre el tema durante los últimos veinte años.

Lo más seguro es que la mayoría de las personas que se dedican a las actividades museísticas y de conservación ya conozcan algunos de estos artículos, puesto que aparecieron por primera vez en diversas publicaciones profesionales. En efecto, si algo hay que criticar al libro es que reproduce lo que la mayoría de las buenas bibliotecas de museos tienen de todas maneras y que, por ende, no nos dice nada nuevo. Pero no es ése su objetivo, y no somos muchos los que podemos suscribirnos o incluso tener acceso a las cinco revistas periódicas que son las principales fuentes del libro, y menos aún a los diversos folletos, diarios y revistas que también están representados en él. Incluso si esto fuera posible, resulta muy práctico disponer de todos estos textos importantes en un solo volumen fácil de consultar, sin tener que buscar en los números publicados durante los últimos veinte años.

Cada artículo constituye un capítulo aparte, por lo que en total son 31; su extensión varía de 2 a 23 páginas. Los primeros, como el de Jonathan Ashley Smith «Ethics of Conservation» [Ética de la conservación], el de Susan Bradley, «Do Objects Have a Finite Lifetime?» [¿Tienen los objetos un período de vida limitado?] y el de Peter Canon-Brookes «The Role of the Scholar-Curator in Conservation» [El papel del conservador-erudito en la conservación] nos brindan un equilibrado balance de los debates éticos actuales, mientras que el de Michael Daley «Solvent Abuse» [Abuso de disolventes], redactado para un programa de actualidades inglés, se caracteriza por un enfoque más periodístico, aunque muy incisivo, de la cuestión del uso y abuso de la restauración de cuadros.

Los artículos mencionados dan el tono de los que siguen, muchos de los cuales contienen instrucciones prácticas para emplear los métodos modernos de conservación de las colecciones. El artículo de Suzanne Keene «Audits of Care...» [Auditoría de la conservación...] es el más largo de todos, pero también uno de los más útiles para las instituciones que necesitan una guía básica sobre las técnicas de estudio de las colecciones. El artículo de Nathan Stolow sobre el acondicionamiento y la regeneración del gel de sílice y otros materiales reguladores de la humedad relativa es casi un manual de instrucciones estándar, como lo es «Light and Environmental Measurement and Control in National Trust Houses» [Medición y control de la luz y los parámetros ambientales en las National Trust Houses] de Sarah Staniforth y «Rules for Handling Works of Art» [Normas para manipular obras de arte] de E. B. Rowlison.

Varios artículos interesantes e instructivos tratan de las plagas, su control y los peligros que supone la utilización de pesticidas químicos, mientras que los cuatro últimos analizan en detalle la preparación y la planificación necesarias en caso de catástrofe, entre ellos el de Barclay G. Jones «Experiencing Loss» [La experiencia de la pérdida], que es una espeluznante encuesta sobre catástrofes recientes, y el de Upton y Pearson «Emergency treatment of materials» [Tratamiento de urgencia de los materiales], que expone de manera accesible las medidas que podrían tomarse durante una catástrofe o después de la misma. Si lo impensable sucede, la simple lectura de este artículo podría ayudar a salvar una colección.

En el prólogo de la colección se anuncian cinco volúmenes más, que versarán sobre otros aspectos significativos de los estudios museísticos. Es de esperar que sean tan interesantes y útiles como este librito, que es un buen ejemplo de que la suma del todo es mayor que las partes constituyentes, por buenas que éstas sean. Este libro, imprescindible para las instituciones que no pueden darse el lujo de tener abultadas colecciones de publicaciones periódicas, también resulta valiosísimo para las personas que, como yo misma, nunca encuentran el artículo adecuado cuando lo necesitan.

Libro reseñado por Graeme Gardiner, fundadora del European Art Conservation Trust y especialista en conservación que reside en Londres.

Tecnología actualizada

Los editores de instrumentos culturales multimedia están cambiando su política editorial para orientarla hacia una producción más enciclopédica, esperando que la escritura multimedia encuentre su razón de ser. Este cambio en la producción de multimedia forma parte de la voluntad de crear productos destinados al público en general, que satisfagan sus necesidades y, por consiguiente, susciten una demanda duradera. De ahí que la compilación enciclopédica encierre y descubra diversas posibilidades de utilización, ambiciones múltiples que trata de satisfacer por medio de bancos de datos sobre el patrimonio. Bases de datos en línea y en CD-ROM constituyen los instrumentos de una difusión inteligente de información sobre el patrimonio, a fin de satisfacer las necesidades de los profesionales, los investigadores y el público en general.

CD-ROM

La compilación de datos se considera una obra de creación sobre la cual el autor tiene derechos. Dado que la calidad de los motores de búsqueda puede perjudicar o beneficiar a los datos procesados, es evidente la necesidad de alentar a quienes dan pruebas de inteligencia y otorgan sentido a lo que sin ellos sólo sería una simple yuxtaposición de datos. Los investigadores están directamente confrontados con el problema de identificar la información que, una vez reunida, les permitirá plantear una tesis. Sin un motor de búsqueda que permita localizar dichos datos, el trabajo resulta considerablemente más difícil. Con este instrumento, el usuario puede partir de una búsqueda específica y ampliar su campo en función de las cuestiones que el resultado de su búsqueda sugiera. Esto es lo que han hecho los autores del *Dictionnaire multimédia de l'art moderne et contemporain*[1] [Diccionario multimedia del arte moderno y contemporáneo]. El motor de búsqueda, creado por IDP, permite el acceso a más de 2.500 textos escritos por especialistas. Los textos en cuestión abarcan nada menos que la totalidad del arte moderno y contemporáneo mundial: artistas, grupos y movimientos, principales revistas, publicaciones y exposiciones. Pero la excelencia de este CD-ROM no radica tanto en su contenido propiamente dicho – cuyo valor es mérito de cada uno de sus autores –, como en las posibilidades de consulta que ofrece. En efecto, además de la consulta por orden alfabético de los textos y las ilustraciones que les corresponden, los usuarios tienen la posibilidad de hacer una búsqueda de tipo hipertexto a partir del texto integral. A partir de una palabra de la base, el usuario accede a una lista de apariciónes de esta última con su contexto. Si introduce una palabra por sí mismo, en su búsqueda puede especificar si desea que ella corresponda al título o entrada, o al texto de la descripción. También podrá personalizar su búsqueda registrando las fichas que le interesan en un dossier personal. Éstas podrán ser clasificadas para constituir subconjuntos de trabajo para las consultas subsiguientes. De esta manera, el patrimonio cultural está a la disposición del gran público para que se lo apropie eficazmente en función de sus intereses.

El Web

Este tipo de base de trabajo y de ilustración también se encuentra disponible en línea, especialmente mediante Internet. Francia tiene una larga experiencia de difusión de bases de datos informatizadas sobre el patrimonio gracias a la especificidad del Minitel. La demanda inicial de este servicio, que incluye el acceso a la base Joconde (Bellas Artes y Artes decorativas) y a la base Merimée (Monumentos históricos), provenía de los universitarios y los conservadores, pero muy pronto la Direction des Musées de France se percató de que la mitad de los usuarios eran particulares. Ansiosa por ofrecer medios mejor adaptados para la consulta, por medio de la Web, y de participar en esfuerzos similares emprendidos por sus homólogos europeos, la Direction des Musées de France tomó parte en el proyecto de red de servidores de información denominado *Aquarelle*. Este proyecto, que se beneficia del apoyo de la Comisión Europea, favorece el plurilingüis-

mo, alienta las relaciones internacionales en el marco del proyecto del G7 y permite también que se aprovechen los planes de digitalización emprendidos en toda Europa. Desde el punto de vista del usuario, el interés es innegable: puede reunir, dondequiera que se encuentre, obras desperdigadas en distintos museos, pulsando simplemente el ratón unas cuantas veces. La *Guide de l'Internet Culturel* [Guía de la Internet cultural][2] es una guía en línea que, entre otras cosas, ofrece acceso a los principales motores de búsqueda y a los «agentes inteligentes» disponibles en la red. Además, permite el acceso por temas a los principales sitios de contenido cultural de Internet. Esta facilidad de acceso plantea problemas respecto a los derechos de reproducción de las obras: hay quienes opinan que debería seguir siendo gratuito, que su difusión limita los riesgos de piratería y favorece su reconocimiento. Sea como fuere, la calidad de las reproducciones que se puede obtener mediante la Web no permite alcanzar el nivel que exige un uso profesional.

Redes profesionales

Para responder a este último tipo de demanda, Museums On Line,[3] junto con un consorcio europeo de museos, sociedades de autores, editores de multimedia y empresas innovadoras, está creando una red internacional de difusión de imágenes digitalizadas de colecciones públicas y privadas. Este proyecto es la continuación del proyecto piloto RAMA, ejecutado entre 1992 y 1995 en el marco del programa RACE II, que tenía por objetivo la apertura de los museos a las telecomunicaciones. El nuevo proyecto, denominado MENHIR (Multimedia European Network of High Quality Image Registration), tiene dos objetivos: aumentar el número de bancos de datos de imágenes digitalizadas y comercializar las imágenes en productos y sectores diversos. El sector de la edición es naturalmente el principal objetivo y los asociados de MENHIR satisfarán las necesidades de las editoriales tanto tradicionales como de multimedia, así como las de las agencias de publicidad y las de cualquier otra empresa interesada en adquirir contenido editorial o educativo. Los servicios propuestos para la venta de imágenes serán de tres tipos: educativo, cultural y destinado al público en general. Para formalizar estos servicios, el proyecto proporcionará un soporte lógico y físico completo de digitalización, identificación y distribución de imágenes digitalizadas mediante la red mundial de Internet, de conformidad con las normas internacionales de la ISO y respetando las normas del derecho de propiedad intelectual tal como han sido armonizadas en Europa. El proyecto permitirá la compra mediante tarjetas bancarias protegidas y un servicio de cesión de derechos para la venta de imágenes. En lo que se refiere al contenido, el soporte lógico permitirá acceder a 230.000 imágenes digitalizadas de gran calidad y un volumen significativo de venta de derechos de reproducción.

Notas

1. *Dictionnaire multimédia de l'art moderne et contemporain*, París, Hazan/Vidéomuséum/RMN/Akal, 1996
2. Dirección en Internet: http://www.culture.fr/culture/autserv/autserv.htm
3. Museums On Line – Dirección de correo electrónico: ddelouis@easynet.fr

Informe elaborado por Marine Olsson, jefa de proyectos multimedia de una empresa de París especializada en comunicación empresarial y ex técnica en el Centre National d'Étude et de Recherche en Technologies Avancées (Dijon, Francia).

Cartas

En la segunda página de *Museum Internacional* n° 192 (vol. 48, n° 4, 1997) se reproduce la fotografía de un icono robado el 2 de diciembre de 1991 de un museo de Minsk (Bielorrusia). Quisiera agradecer a *Museum Internacional* por informar a los lectores sobre casos como éste de tráfico ilícito, pero es preciso señalar algunos errores que aparecen en el comentario.

En primer lugar, Creta es una isla griega. A la «Escuela de Creta» pertenecen pintores muy conocidos, quienes trabajaron durante el período posbizantino de la historia de la Grecia posmedieval. Su representante más famoso es Teófanes el cretense (siglo XVI). Italia no tuvo ningún vínculo con los iconos ni con la pintura mural bizantina o posbizantina, salvo por el hecho de que muchos pintores y creadores de mosaicos que trabajaron en Italia contribuyeron a la historia del arte con obras maestras como las de Cefalú (Sicilia), que datan del siglo XII, y Ravena (iglesias de San Apolinar y San Vital) del siglo VI, etc.

En segundo término, en la superficie del icono hay cuatro inscripciones en lengua y caracteres griegos: tres en el fondo y una en el borde del velo. En la parte superior del icono hay cuatro letras, dos a la izquierda y dos a la derecha, que son la abreviatura de dos palabras griegas que significan «La Madre de Dios». Cerca del hombro de Cristo, a la izquierda, hay otras cuatro letras que son la abreviatura de las dos palabras griegas que significan Jesucristo. La inscripción principal del icono está pintada detrás de la cabeza de María, a la izquierda, y es una palabra griega que significa «La Madre de Dios, que siempre se compadece de nosotros, el género humano». No es posible leer toda la inscripción del velo, pero los caracteres son griegos.

Cabe puntualizar que el llamado alfabeto cirílico fue creado por dos monjes de Tesalónica, los hermanos griegos Cirilo y Metodio, que se cree que fueron los evangelizadores y civilizadores de los pueblos eslavos. Su alfabeto está formado principalmente por caracteres del alfabeto griego, más algunos nuevos caracteres necesarios para la pronunciación de las lenguas eslavas.

En conclusión, el icono es un ejemplo típico de la tradición pictórica grecoortodoxa posbizantina, que ilustra la manera en que la tradición cultural y religiosa griega, y ortodoxa en general, expresaba el amor y la fe de la gente y los artistas en la «Panaguía», la Santa de las Santas, la Madre de Dios.

Olga Dassiou
Arqueóloga y profesora del Liceo griego de Tesalónica, Grecia

Comentario de la Jefe de redacción: Toda la información que figura en la sección «Objetos robados» nos es transmitida por Interpol y se basa en los datos recibidos de las autoridades nacionales.

Solicitud de colaboraciones

Museum Internacional agradecerá todos los artículos y sugerencias sobre temas de interés para la comunidad museística mundial. Si desea enviar colaboraciones o proponer temas para números especiales, diríjase al Director de la publicación a la siguiente dirección:
Museum Internacional, UNESCO,
1 rue Miollis, 75352 París Cedex 15 (Francia),
Fax (+33 1) 45 68 55 91.
Prometemos una respuesta rápida.

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 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° 196 (vol. 49, n° 4, 1997)

Portada:
El Museo de la Fruta en Yamanushi (Japón); arquitecto, Itsuko Hasegawa.
Foto: © Mitsumasa Fujitsuka

Contraportada:
La gigantesca escalera mecánica en el atrio de las Galerías de la Tierra en Londres atraviesa un globo que forma parte de la exposición *Visions of Earth* diseñada por Neal Potter.
Foto: © Pawson Williams

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:
Fawzy Abd El-Zaher
Redactora de la edición rusa:
Tatiana Telegina

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*
Tomislav Šola, República de Croacia
Shaje Tshiluila, República Democrática del Congo

Composición: Éditions du Mouflon, Le Kremlin-Bicêtre (Francia)
Impresión: Jouve, Mayenne, Francia

© UNESCO 1997

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

JEAN DE LANNOY
Servicio de suscripciones
202, avenue du Roi
B-1060 Bruxelles, Bélgica

Tarifas de suscripción para 1997
Instituciones: 436 francos franceses
Individuos: 216 francos franceses

Números sueltos
Instituciones: 130 francos franceses
Individuos: 64 francos franceses

Países en desarrollo

Tarifas de suscripción para 1997
Instituciones: 198 FF
Individuos: 126 FF

Números sueltos
Instituciones: 55 FF
Individuos: 39 FF

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

Ediciones UNESCO

Las obras de referencia de la UNESCO en CD-ROM

Bases de datos de la UNESCO

Contiene todas las referencias disponibles sobre los documentos y publicaciones de la UNESCO, así como bibliografías especializadas internacionales sobre educación, museos, monumentos y sitios naturales. Proporciona los nombres, direcciones y actividades de 10.000 instituciones de investigación, formación e información en el campo de las ciencias sociales. Incluye también los tesauros de la UNESCO y de la Oficina Internacional de Educación (OIE).

5a edición, PC-Windows, 300 FF
Ref. 92-3-003415-0

Index translationum

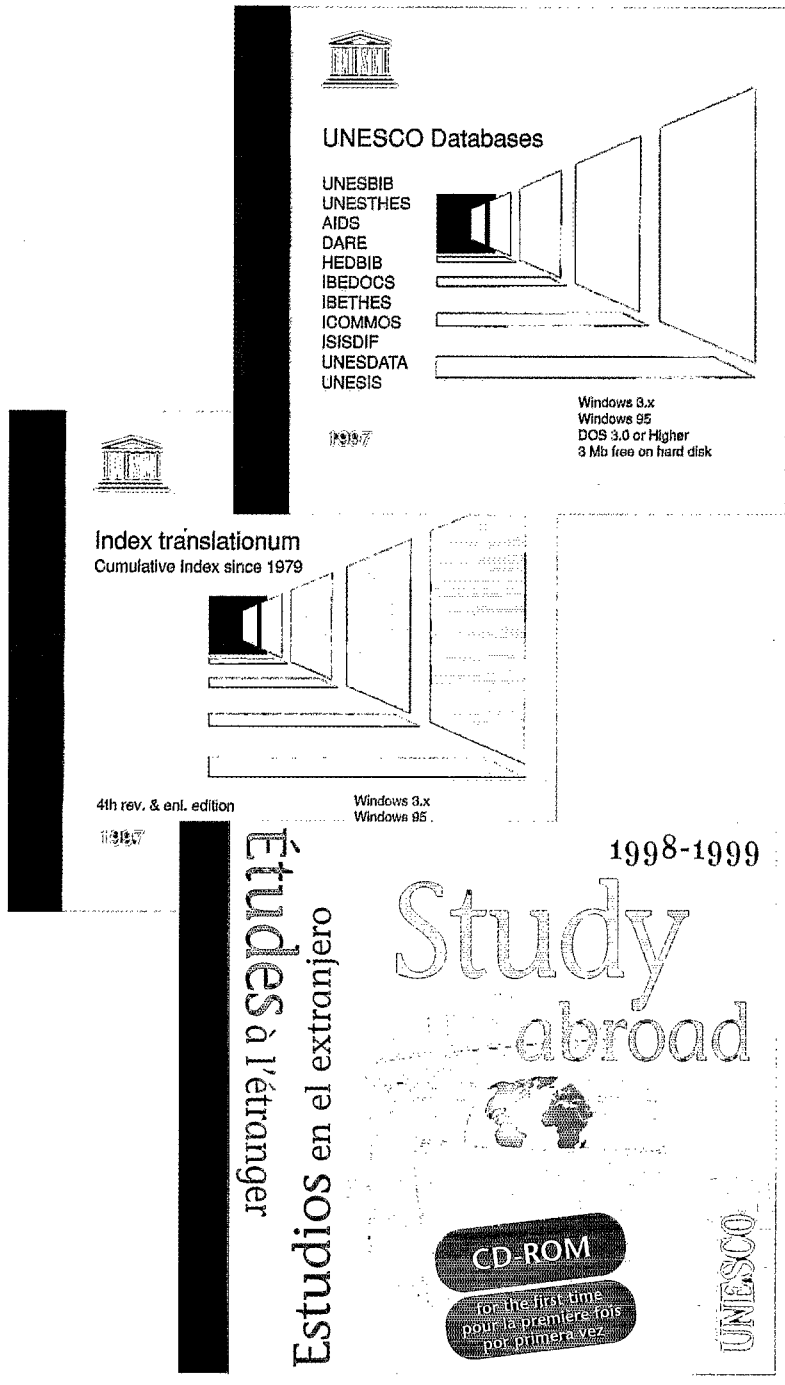
El índice cumulativo de obras traducidas y publicadas desde 1979 en una centena de países. Con más de 900,000 asientos, constituye un valioso instrumento para la búsqueda inmediata de referencias sobre las traducciones de obras escritas por más de 200.000 autores, en todas las disciplinas.

4.a edición, PC-Windows, 300 FF
Ref. 92-3-003417-7

Estudios en el extranjero 1998-99

Una guía con informaciones sobre cursos y becas de educación superior en 124 países. Por primera vez, disponible también en CD-ROM, el cual permite un acceso rápido y fácil a todas las informaciones contenidas en el libro.

MAC, PC, 120 FF
Libro solamente: 120 FF (ref. 92-3-003401-0)
Libro + cd-rom: 180 FF



Ediciones UNESCO
1, rue Miollis
75732 Paris Cedex 15, France
Fax: +33 1 45 68 57 41
Internet: http://www.unesco.org