Museum Internacional

No 194 (Vol XLIX, n° 2, 1997)

El Arte escénico

EDICIONES UNESCO

Un mundo de libros

Arte Iberoamericano

CD-ROM

Luis González Robles, el destacado crítico de arte español, ex director del Museo Español de Arte Contemporáneo, vuelca en estos CD-ROMS su rica experiencia de más de 40 años de contacto con el arte plástico iberoamericano. *Arte Iberoamericano* constituye un formidable panorama de más de 20.000 obras de 1.500 artistas, seleccionados por González Robles y catalogados por países y por principales estilos del arte plástico, del cubismo al op art. Este catálogo multimedia, acompañado con música, zoom de cada obra, bibliografía y notas críticas, constituye una valiosa fuente de referencia para especialistas y estudiantes o una excelente introducción al tema para el público general.

2 CD-ROMS en una caja/PC: 450 FF
ref. 92-3-003163-1



Los códigos negros de la América Española (1768-1842)

Los Códigos Negros españoles nos muestran el intento peninsular de contar con un cuerpo jurídico organizado para el control de la población esclava afroamericana, especialmente cuando se consideró peligroso el aumento del número de negros libres. En este libro, Manuel Lucena Salmoral, catedrático de Historia de América de la Universidad de Alcalá, estudia seis Códigos Negros, empezando con el primer Código (Santo Domingo, 1768) para concluir con el sexto Código (Cuba, 1842).

328 pp. 85 FF
ref. 92-3-303344-9

Fines de Siglo, Fin de Milenio

Tentado por el desafío que implica comparar los fines de los siglos XIX y XX, y en la perspectiva del tercer milenio que se avecina, el autor argentino Hugo Biagini propone un apasionante ejercicio intelectual. Se trata de retrazar el destino y las ideas de América Latina, España y losEstados Unidos a partir de los ecos y reflejos que unen su historia. En la crisis actual de la trascendencia y la inmanencia, Biagini no ve únicamente los signos pesimistas que la mayoría enfatiza, sino un desafío a la imaginación.

206 pp., 140 FF,
ref: 92-3-303256-6

La educación encierra un tesoro

¿Qué lugar reservan nuestras sociedades a los jóvenes en la escuela, en la familia o en la nación? ¿Cómo puede la educación del siglo XXI preparar al individuo para enfrentar las exigencias de un mundo en constante conmoción? Sobre estos interrogantes clave reflexionaron los miembros de la Comisión Internacional sobre la Educación para el Siglo Veintiuno, presidida por Jacques Delors, ex presidente de la Unión Europea. Este libro tiene la voluntad de dar a los jóvenes el lugar que les corresponde y hacer de la educación una experiencia global que se desarrolle a lo largo de toda la vida de cada individuo.

320 pp., 150 FF
ref. 92-3-303274-4

Ediciones UNESCO
1, rue Miollis
75732, Paris Cedex 15, France.
Fax +33 01 45 68 57 41
Internet: http://www.unesco.org



OBJETOS ROBADOS

Estatua de bronce que lleva por título Satyre. *Representa a un joven sátiro sentado, con el busto ligeramente curvado, la cabeza inclinada hacia la izquierda y sosteniendo un cántaro a la altura de su cabeza. Su pierna izquierda está ligeramente levantada y la derecha flexionada hacia atrás. Un ánfora yace en tierra, detrás de su pierna izquierda. Está firmado y datado en la parte inferior derecha: «G. Craux 1860». Mide 185 cm de alto por 59 cm de ancho y pesa unos mil kilos.*

La obra fue robada entre el 29 y el 30 de septiembre de 1994 en un museo de Amiens (Francia). (Referencia: 94/4398/BM Interpol Francia).

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

Nº 2, 1997

ÍNDICE

Editorial	3	
Documento especial: Museos de arte escénico	4	A propósito de las colecciones de arte escénico *Oskar Pausch*
	7	El museo del teatro: un lugar para una experiencia evanescente *Lisbet Grandjean*
	13	Cuatro lenguas y cuatro culturas: un desafío para la Colección Suiza de Teatro *Martin Dreier*
	19	Una tarea inacabada: las colecciones de teatro de Berlín *Ruth Freydank*
	25	Cómo captar la representación: el Museo del Teatro de Londres *Margaret Benton*
	32	Museos y colecciones de arte escénico en la India *Shovana Narayan*
Educación	38	El museo de arte, socio de las escuelas *Bjarne Sode Funch*
Innovación	43	Un nuevo tipo de red museística en Francia: los museos de técnicas y culturas del Franco Condado *Philippe Mairot*
Gestión	48	La identificación mediante frecuencias de radio: un prometedor instrumento para los museos *Victoria E. Roeser*
Punto de vista	52	«Tócala otra vez, Sam»: reflexiones sobre una nueva museología *Marjorie M. Halpin*
Secciones	57	Foro
	59	Tráfico ilícito
	61	Tecnología actualizada
	63	Noticias profesionales

ISSN 0250-4979, *Museum Internacional* (París, UNESCO), nº 194 (vol. 49, nº 2, 1997) © UNESCO 1997

Editorial

El arte escénico, por su misma variedad y carácter evanescente, no se presta a ningún enfoque museológico ensayado y verdadero. El punto de intersección de todas las artes es el resultado de la interacción de una multiplicidad de talentos y competencias. Los cánones de la música, la voz, la danza y movimientos afines, las máscaras, los vestidos, los escenarios, la iluminación han evolucionado de diferentes maneras en el transcurso del tiempo y según las culturas, pero es su integración, de una u otra forma, lo que constituye la experiencia del arte escénico. En contraste con lo que un famoso especialista en teatro denomina *Arts of Making* — o artes creativas —, el arte escénico forma parte de las *Arts of Doing* — o artes del hacer.[1] En el primer caso no se requiere ningún contacto directo entre el creador y el público: las pinturas tumbales del antiguo Egipto, la cerámica de la dinastía Tang en China, las máscaras dogón en Malí, los retratos del maestro flamenco Rembrandt, son todas obras que se pueden valorar mucho después que los artistas hayan desaparecido. Sin embargo, el genio de una obra dramática No, de una comedia de Molière o de una danza clásica india sólo se puede captar plenamente en presencia de los actores. Más aún, las Artes del Hacer llegan a la fruición en alguna ocasión particular y es este elemento, asociado a la necesidad del contacto personal directo, el que ofrece la esencia del arte escénico y constituye el desafío para quienes desean preservarla y transmitirla a las generaciones futuras.

Este desafío se complica por la índole a menudo no lineal del desarrollo del teatro, especialmente en el mundo occidental, donde la historia del teatro se caracteriza por la ruptura y la discontinuidad: antes de la emergencia de las ciencias de la arqueología y la epigrafía, poco se conocía realmente acerca del teatro de la antigua Grecia e incluso los textos supervivientes eran imperfectos. Shakespeare era desconocido en la Francia del siglo XVIII y sólo resucitó con la llegada de Lessing, Goethe, Stendhal y los románticos. Aunque la historia del drama escrito pueda ser absorbida dentro de la tradición literaria, no refleja necesariamente la historia del teatro, que es tanto una empresa colectiva como un acto creativo individual.[2]

¿Cómo puede, entonces, afrontar un museo estas contradicciones y presentar el arte escénico como tal al público? No es sorprendente que las respuestas sean tan variadas e idiosincrásicas como el tema mismo. Nuestro agradecimiento al Dr. Oskar Pausch, director del Museo Austriaco del Teatro y presidente de la Sociedad Internacional de Bibliotecas y Museos de Artes Escénicos (SIBMAS), por su perspicaz consejo y orientación en la preparación de este número; sus vastos conocimientos e inquebrantable buen humor merecen nuestro mayor reconocimiento.

Una última palabra: hemos abordado el «arte escénico» siguiendo la definición clásica aceptada. Las artes grabadas o transmitidas por la radio y la televisión todavía tienen que encontrar una expresión museológica más amplia, pero esto es quizá sólo una cuestión de tiempo.

M.L.

Notas

1. Richard Southern, *The Seven Ages of the Theatre,* Londres, Faber & Faber, 1968.
2. Jean Duvignaud, *Le théâtre et après,* París, Casterman, 1971.

A propósito de las colecciones de arte escénico

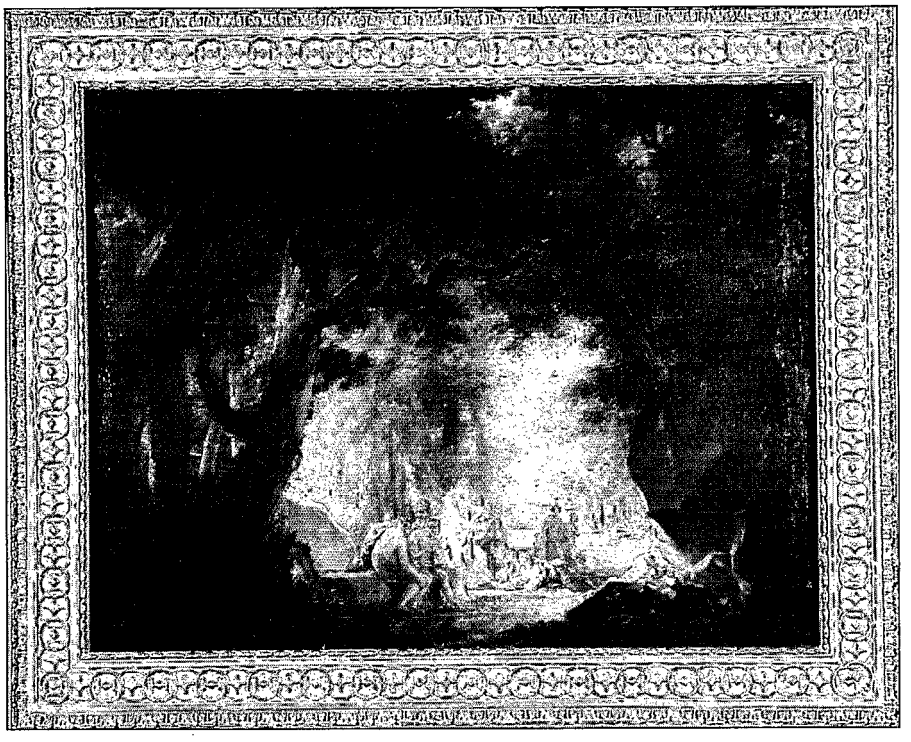
Oskar Pausch

En los museos tradicionales, la presentación de los especímenes está claramente definida; en cambio, las colecciones y museos relacionados con el teatro deben, ante todo, comunicar acontecimientos dramáticos, es decir, procesos que ya no pueden ser evocados. Es «como si mostráramos las etiquetas a un conocedor de vinos» (Winrich Meiszies).

El carácter transitorio del arte escénico ha favorecido un fenómeno que denominaremos «la vanidad en el teatro», y que será abordado en algunos de los artículos que siguen. Se trata del intento de compensar la fugacidad mediante instrumentos duraderos. No tenemos sino que recordar la tradición literaria de las memorias de actores, así como el peculiar e incondicional culto a la personalidad, o también que nuestras colecciones — más que en ningún otro campo de la cultura — se las debemos al celo documentalista de personalidades profesionalmente afines al teatro o a fanáticos del mismo. El Museo Alemán del Teatro en Munich (Deutsches Theatermuseum) tiene su origen en la actriz Clara Ziegler (1844-1909); la colección de Hugo Thimig (1854-1944), director del Teatro Nacional en Viena (Burgtheater), dio el impulso para la fundación del Museo Austriaco de Teatro (Österreichisches Theatermuseum); mientras que el Magyar Szinházi Intezet de Budapest está estrechamente vinculado a la obra de Gizi Blaha (1894-1957). El famoso Museo Bajrushin de Moscú fue fundado por el rico aristócrata y aficionado al teatro Alexei A. Bajrushin (1865-1929), quien por deseo expreso de Lenin pudo continuar administrando su fundación incluso después de la revolución rusa.

Por razones psicológicas evidentes, el arte escénico tiende a destacar las personalidades, es decir, a suscitar notorias galerías de fama. Con las proposiciones para edificar salas en homenaje a la memoria de actores y estrellas de opereta se podrían llenar aldeas olímpicas enteras. Resulta característico que este culto a la personalidad haya sido comercializado desde muy temprano. En Viena, por ejemplo, durante los años treinta del siglo XIX, se

Foto: cortesía del Österreichisches Theatermuseum



Boceto de telón que presenta a Orfeo y Eurídice, realizado por Henrich Füger para el antiguo Teatro Nacional de Viena hacia 1786.

vendían estatuillas confitadas de la famosa bailarina Fanny Elssler. Un buen ejemplo de esta comercialización lo da un cartel publicitario de Nueva York durante los años ochenta de ese mismo siglo, que anuncia las máquinas de coser Singer con estrellas de la Metropolitan Opera House de aquel entonces: Amalie Materna (1844-1918), Christine Nilsson (1843-1921) y Adelina Patti (1843-1919).

A este respecto, cabe recordar los esfuerzos de artistas del escenario que tratan de perpetuarse mediante el arte figurativo, aferrándose en cierto modo a la autonomía de la obra de arte. De este anhelo surgió, entre otras cosas, la gran tradición de los retratos de actores. Pero no solamente se intentó alcanzar la inmortalidad de las personas mediante las obras de arte, sino que ya en el siglo XVIII se trató de sacralizar e inmortalizar las construcciones teatrales, precisamente allí donde transcurre el evento fugaz, en el escenario, creando, por ejemplo, «galerías de honor», como en el antiguo Teatro Nacional de Viena (Altes Wiener Burgtheater), o elaborando telones de valor excepcional.

La misma tendencia a perpetuarse se encuentra también en las fuentes teatrales primarias. Max Reinhardt, el famoso actor, director y empresario austriaco introdujo sistemáticamente la costumbre de encomendar la concepción de los escenarios a artistas plásticos tales como Edvard Munch, Max Slevogt, Emil Orlik, Oskar Laske, etc. Es indudable que detrás de todo esto se encuentra no sólo la esperanza de una visión que trascienda la rutina del taller, sino también el deseo de hacer durar, al menos indirectamente, los acontecimientos teatrales.

Para el coleccionista profesional, de todo esto se desprende la posibilidad de aprovechar de forma selectiva, más que en otros campos, las actividades de recolección existentes, independientemente de las protestas acerca del carácter efímero del arte escénico. El organizador de exposiciones teatrales tiene una oportunidad adicional: las presentaciones artísticamente libres poseen — independientemente de su a menudo dudoso carácter documental — un elevado valor emocional debido a sus cualidades estéticas intrínsecas, o de las personalidades de los coleccionistas que se adivinan detrás de ellas. Esto puede comunicar al observa-



Foto: corresía del Österreichisches Theatermuseum

Cartel publicitario de las máquinas de coser Singer, en el que aparecen estrellas del Metropolitan Opera House, Nueva York, año desconocido.

dor contemporáneo — mejor que cualquier texto — algo de la atmósfera del arte escénico del pasado.

Actualmente, se percibe una tendencia ambivalente con respecto a los museos del teatro y los centros de documentación. El eurocentrismo de los últimos años se ha intensificado, probablemente como consecuencia de las condiciones económicas, debido a lo cual, incluso en los países más ricos, es necesario reducir las pretensiones.

Evidentemente, no siempre ha sido posible hacer que cale en la conciencia política la necesidad de los museos o colecciones de arte escénico. Por una parte, en los años noventa aparecieron algunas instituciones y operaciones; una de las más espectaculares fue, indudablemente, el traslado en 1991 del Museo Austriaco de Teatro (Österreichisches Theatermuseum) al famoso palacio Lobkowitz de Viena. Por otra parte, instituciones de renombre se hallaban y se hallan amenazadas por la situación económica general; tal es el caso de los archivos Dumont-Lindemann de la Municipalidad de Düsseldorf. A este respecto, el artículo de Ruth Freydank acerca de la situación en Berlín es particularmente revelador.

En relación con la desaparición paulatina del apoyo estatal, la expresión *fund raising* (recolección de fondos) se ha convertido en una fórmula mágica. Pero, ¿hasta qué punto se puede aceptar la influencia de un patrocinador en la política museística? ¿Hasta qué punto se puede permitir que la prestación de servicios que carecen de patrocinador (bibliotecas, servicios de información, etc.) sean restringidos o de pago cuando éstos se financian mediante impuestos? No es una casualidad si «A pauper's guide to riches» [Una guía de pobres para los ricos] fue uno de los temas del XXI Congreso Mundial de la Sociedad Internacional de Bibliotecas y Museos de Artes Escénicos (SIBMAS) celebrado en Helsinki en 1996. Un segundo tema fundamental fue el relacionado con la documentación a través de medios electrónicos.

Algunos intentos anteriores de centralizar los bancos de datos internacionales acerca de escenificaciones fracasaron debido a la torpeza con la que fueron realizados. El problema actual consiste en hacer compatibles los bancos de datos específicos.

La organización internacional especializada SIBMAS, afiliada al ICOM, fue fundada en 1954 y la mayoría de los museos y archivos de teatro son miembros de ella. Su objetivo explícito es promover la investigación y facilitar el intercambio internacional de contactos e información acerca de las colecciones de arte escénico. Cada dos años se celebran congresos especializados en los que se definen posiciones relativas a problemas prácticos, como los relacionados con el derecho de autor y el uso del vídeo. Las actas se publican generalmente al año siguiente de la realización del congreso (*Documentation of Performing Arts in a Changing Society*, Lisboa, 1993; *Collecting and Recording the Performing Arts, Why and How?*, Amberes, 1995). Si desea adherirse, tome contacto con Georg Geldner, SIBMAS Membership Secretary and Treasurer, c/o Österreichisches Theatermuseum, Lobkowitzplatz 2, A-1010 Wien, Austria. Teléfono: (43)(1) 512 88 00/32. ■

El museo del teatro: un lugar para una experiencia evanescente

Lisbet Grandjean

El Museo del Teatro de Copenhague, situado en el histórico Teatro Real del Palacio de Christiansborg, aprovecha su singular situación para contar la historia del teatro danés. Sin embargo, la pertinencia misma del sitio en relación con el tema ha suscitado provocadoras preguntas tales como qué es un museo del teatro y cómo debería afrontar el futuro. La autora es directora del Museo del Teatro desde 1982 y vicepresidenta de la Sociedad Internacional de Bibliotecas y Museos de Artes Escénicos (SIBMAS) desde 1992.

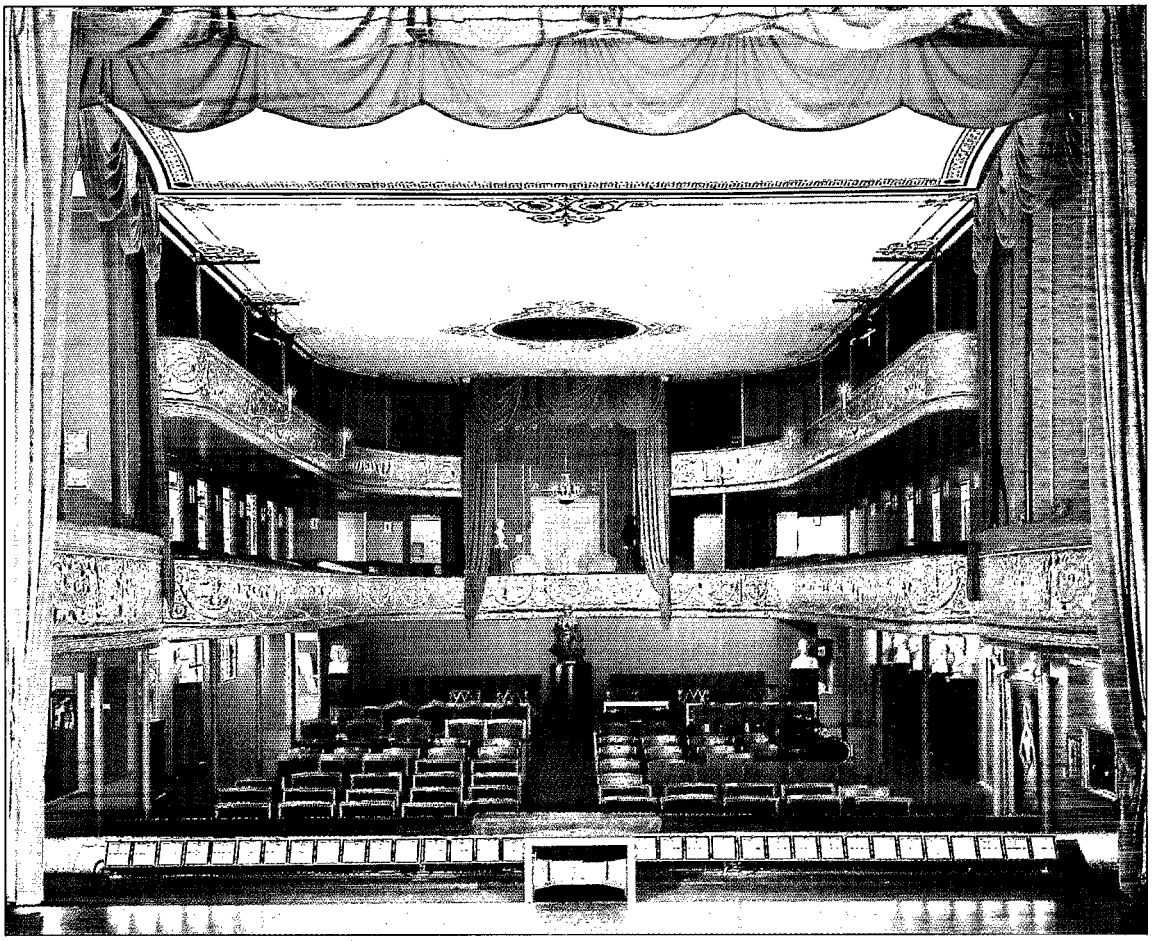
Bien pensado, un museo para el arte escénico es algo absurdo. Lo que pretende documentar realmente un museo del teatro — la actuación, la expresión artística que depende de la interacción de los artistas entre sí y del diálogo con su público — desaparece cada noche cuando cae el telón. Lo que queda son sólo los «materiales» utilizados por el teatro para crear la representación: las palabras del autor, la música del compositor, los apuntes del coreógrafo, el vestuario, el decorado, el atrezzo, el programa, los carteles, las fotografías y los vídeos. Y, desde luego, los actores. Todo este material se puede reunir en un museo con el fin de constituir cierto tipo de documentación, con la única excepción de los actores mismos. En otras palabras, el museo del teatro no puede brindar a las generaciones venideras la experiencia que se ha comunicado a un público. Lo que sí podemos exponer son las condiciones previas a esa experiencia y, por medio de ellas, seguir unas líneas claramente discernibles desde el teatro del pasado hasta el del presente, y luego trazar paralelismos. En otras palabras, con la ayuda de material secundario, un museo del teatro puede tratar de despertar los recuerdos de quienes asistieron a una actuación o puede intentar crear imágenes en la mente de los que no asistieron. Esto es lo que puede hacer — y ha hecho durante muchos años — un museo destinado al arte escénico. Subsiste la pregunta ¿cómo se ha logrado esto?, para la cual probablemente hay más de una respuesta.

En principio, el Museo del Teatro de Copenhague (creado en 1912) ha gozado de condiciones óptimas, porque desde 1922 ha estado situado en un teatro, un hermoso y antiguo teatro real, completamente restaurado en 1842 (el teatro original se construyó en 1767). Sin embargo, esta situación creó ocasionalmente algunos problemas a los responsables del montaje de las exposiciones del museo, porque resultaba muy difícil lograr una verdadera coherencia en el material expuesto.

El Museo del Teatro de Copenhague, que es el único que abarca todo el país, tiene por objeto presentar la historia del teatro danés desde comienzos del siglo XVIII hasta la actualidad. Dado que Dinamarca es un país pequeño — unos cinco millones de habitantes dispersos en unos 44.000 km^2 —, ha sido posible crear una amplia colección de materiales sobre la historia del teatro en el país. Por eso el museo dispone de numerosas fuentes para documentar de manera exhaustiva actuaciones teatrales de los siglos XVIII y XIX. Esto se realiza mediante exposiciones especiales o ciclos de conferencias. La mayor parte de este material, junto con el correspondiente a comienzos del siglo XX, ha sido donado al museo, si bien en años recientes las donaciones han sido complementadas con algunas adquisiciones. En lo que concierne a la historia del teatro moderno, el museo está empeñado en una concienzuda labor de recopilación de todo el material posible. Sin embargo, aunque el número de teatros en Dinamarca es manejable, no puede decirse lo mismo del material, para el que se precisa crear un espacio de archivo.

Un sentido del teatro

Además de la cantidad ingente de material, hay grandes dificultades para dar vida a los productos — es decir, a las representaciones — de estos teatros. De ahí que en la exposición permanente del museo hayamos decidido dar a nuestros visitantes una sensación de lo que se necesita para realizar una representación. Con este fin se tomó la decisión de explotar las ventajas de estar instalados en un teatro. Hemos intentado, en la medida de lo posible, situar nuestras exposiciones en los



© Niels Elswing, Teatermuseet

El auditorio del Teatro Real del Palacio de Christiansborg.

lugares donde habitualmente se encontrarían dentro de un teatro. He aquí algunos ejemplos.

En los camerinos de los teatros en todo el mundo, artistas de todo tipo y de todas las épocas han transformado su aspecto de individuos ordinarios en el de un Hamlet, un príncipe encarnado en cisne o Falstaff. Para lograr una transformación semejante, los instrumentos fundamentales del artista son el vestuario, el maquillaje y las pelucas. De ahí que el museo haya utilizado los camerinos originales del Teatro Real para exponer precisamente este tipo de material. Aquí podemos ver exposiciones siempre cambiantes de vestuario y de diseño del vestuario desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Encontramos diferentes tipos de maquillaje con sus respectivas cajas, narices postizas, barbas y pelucas utilizadas por actores de cualquier época. El material expuesto suele completarse con secuencias de fotografías de los actores durante las sesiones de maquillaje, de sus propios esbozos de máscaras o sus autorretratos interpretando determinados papeles.

Con objeto de ilustrar el arte escénico, hemos decidido situar los esbozos y pinturas de la escenografía, junto con los materiales escénicos del artista, en el escenario del Teatro Real, porque es aquí donde se utiliza este tipo de material. En este caso, se lo encuentra junto a una exposición de máquinas y tramoyas, antiguos artefactos de iluminación, antiguos equipos de iluminación y focos modernos.

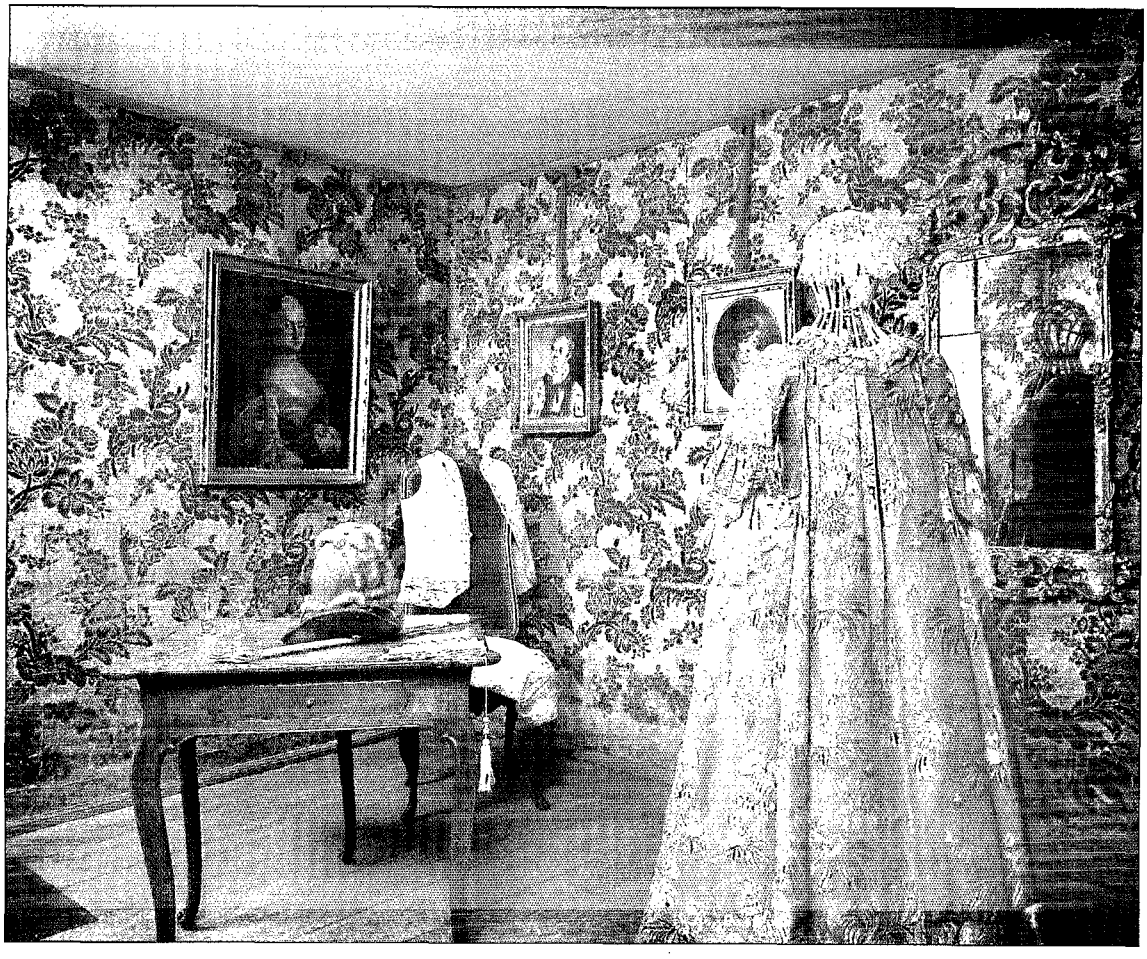
Sin embargo, los pintores de escenografía y los diseñadores de vestuario tal como los conocimos en el teatro antiguo ya no existen. Han sido reemplazados por un ambientador de decorados que, con ayuda de modelos de plástico, luces, telones, plataformas, efectos electrónicos y audiovisuales crea espacios en los que el decorado y el vestuario se funden armónicamente. La interacción entre estos diversos elementos sería imposible de recrear en un museo. Por lo tanto, hemos optado por una alternativa completa-

mente diferente y hemos invitado a jóvenes ambientadores de decorado para que expongan un número determinado de bocetos de escenografía y esbozos de vestuario en exposiciones alternantes. Estos ambientadores de decorado tienen un plazo de dos o tres meses para mostrar lo que ellos y el museo consideran característico de sus talentos individuales. De esta manera, hemos tratado de suscitar el interés de las generaciones actuales que frecuentan el teatro por la escenografía moderna. Al mismo tiempo, tenemos la esperanza de salvar las frágiles bocetos que tan a menudo sufren un triste destino en los talleres de pintura de los teatros.

Es evidente que, de acuerdo a la definición que ha inspirado el quehacer del museo, no se pueden incluir todos los espacios de una representación teatral. Sin embargo, se ha podido desarrollar la idea de modo que sirva para narrar la historia del teatro. Así, gracias a unos cuantos antiguos palcos preservados, el museo ha podido presentar las diversas formas del teatro de proscenio. Asimismo, es natural que se haya utilizado la platea de la orquesta para narrar la historia de la orquesta mediante una exposición de instrumentos, atriles y retratos de directores

Un camerino del siglo XVIII con muebles, pinturas originales y vestidos de la época.

© Niels Elswing, Teatermuseet



de orquesta y músicos. Finalmente, el auditorio del Teatro Real, donde el público asiste a las actuaciones, ha sido utilizado para mostrar retratos y bustos de los actores como individuos privados.

Destacar el presente

Sin embargo, al tratarse de un museo de formas artísticas sumamente vivas, no podemos contentarnos con opacas exposiciones retrospectivas permanentes que alternan con breves exposiciones de escenografías. Es necesario relacionarlo de alguna manera con el arte que se practica en nuestros días. En el Museo del Teatro de Copenhague hemos adoptado dos métodos: exposiciones especiales y representaciones.

El objetivo del museo es montar todos los años una gran exposición relacionada con la experiencia del teatro actual. En el verano de 1996, año en que Copenhague fue nombrada capital cultural de Europa, el museo escogió «La danza en Dinamarca» como tema. Se hizo así porque, en parte, la danza trasciende las fronteras nacionales con su lenguaje corporal y, porque, además, teníamos una historia que contar acerca de los grupos de danza moderna que, desde 1970, han evolucionado a partir de una tradición de la danza que se remonta a varios siglos.

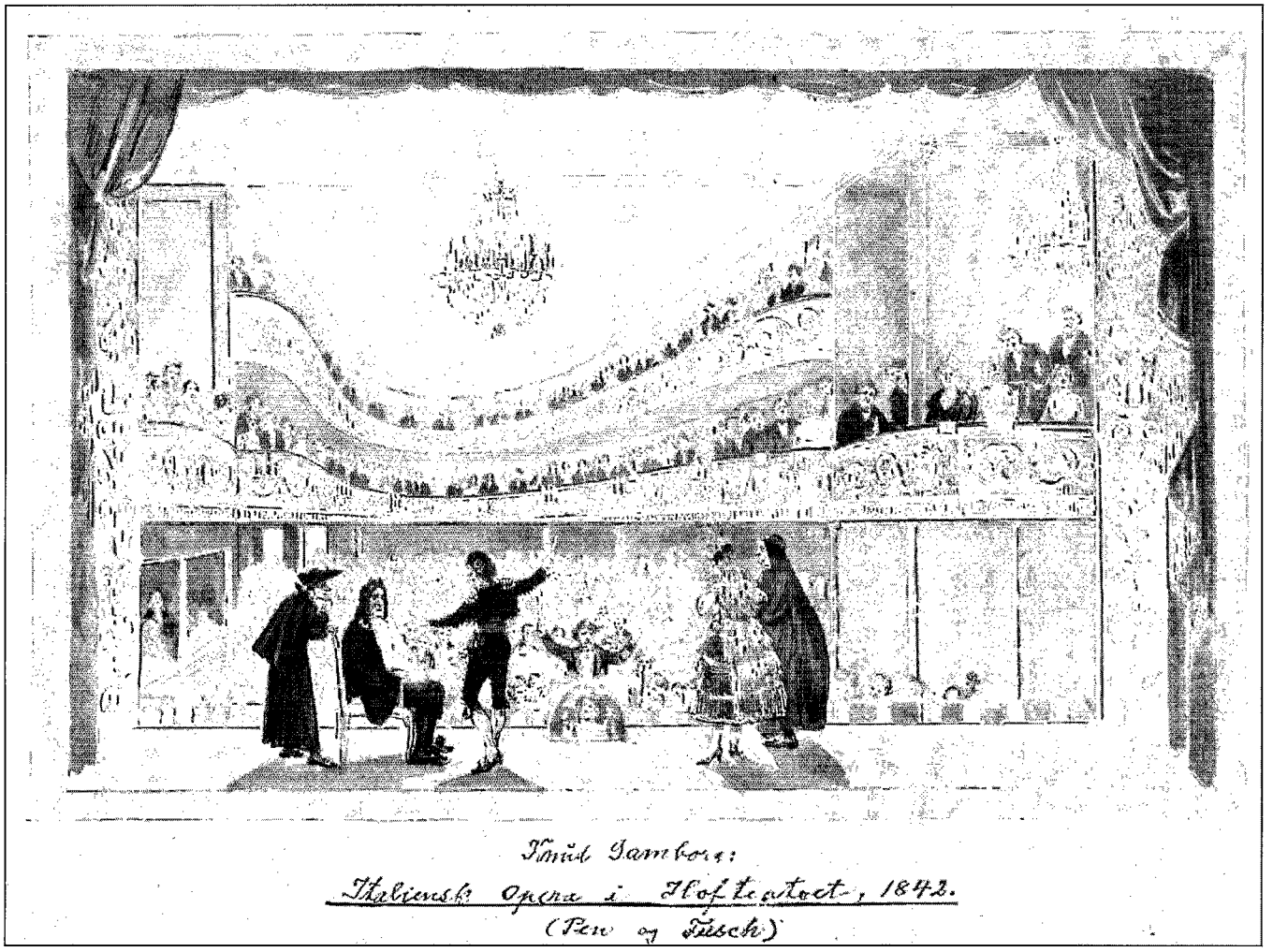
La danza gira en torno al movimiento del cuerpo, al exigente trabajo diario en la barra, frente a un espejo, a la vestimenta especial. Por tanto, en el museo decidimos convertir varias salas del Teatro Real en una especie de sala de entrenamiento. Instalamos una barra y un espejo grande. Montamos una exposición de zapatillas de ballet de diversas épocas y vestimos a unos maniquíes con trajes de ensayo de los siglos XIX y XX. Además, gracias a pinturas y fotografías, el público del museo podía ver a los bailarines y bailarinas ensayando. En el conjunto de la exposición ofrecimos una demostración gráfica de más de doscientos años de danza, basándola en una gran cantidad de dibujos y fotografías de los bailarines y bailarinas en escena.

Sin embargo, faltaba algo esencial: el movimiento. Teníamos que crearlo, y aunque se producía mediante breves demostraciones, era insuficiente. Por consiguiente, optamos por representaciones de ballet de inspiración clásica y moderna grabadas en vídeo que proyectamos diariamente. En Dinamarca tenemos la suerte de conservar una secuencia filmada de bailarines y bailarinas del Ballet Real Danés con extractos de una función que data de 1910. De esta manera, el museo pudo acercar al público lo más vívidamente posible a una actuación del pasado.

Otra manera de ampliar la idea tradicional de un museo consistió en montar representaciones para el público en el escenario del Teatro Real. Este teatro, situado en el ala sur del palacio de Christiansborg, tiene actualmente un aspecto muy parecido a cuando fue renovado en 1842. La restauración de aquel año fue emprendida para satisfacer la pasión del rey Christian VIII por la ópera, especialmente la italiana.

Durante más de diez años, el rey, la reina, la corte y los habitantes de Copenhague pudieron deleitarse con las óperas más famosas de su época, protagonizadas por cantantes italianos invitados. Algunas óperas de este repertorio, como *Las bodas de Fígaro* y *Così fan tutte,* y otras obras como la *Rodelinda* de Haendel, el *Cyrano de Bergerac* de Edmond de Rostand, y comedias de Ludvig Holberg han sido representadas en el Teatro Real en los últimos quince años. Simultáneamente, el museo ha organizado conferencias sobre temas como la historia del teatro que está detrás de las óperas, la presencia de los italianos en Copenhague y las tramoyas

© Niels Elswing, Teatermuseet



El Teatro Real durante una escenificación de El Barbero de Sevilla *de Rossini. Dibujo de Knud Gamborg, 1842.*

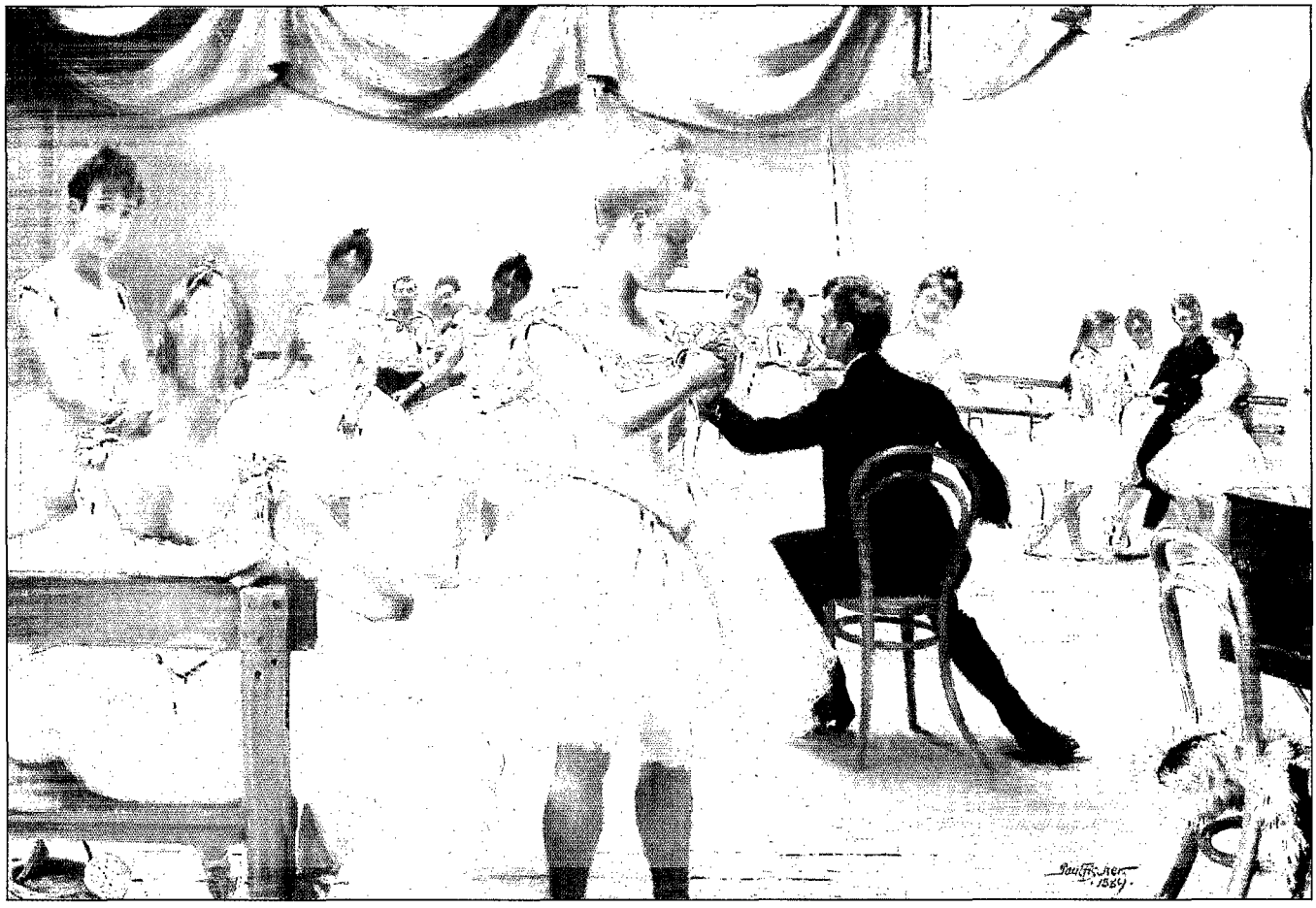
desde el último siglo. Lo mismo hicimos con las representaciones de las operetas llevadas de París a Copenhague en 1826, adaptadas y más tarde interpretadas como vodevil danés en el escenario del Teatro Real y en otras salas.

Conviene señalar que quedan escasos ejemplares de las tramoyas antiguas en el Teatro Real, por lo que en el caso del repertorio antiguo no ha sido posible reproducir representaciones en su entorno original como sucede, por ejemplo, en el Teatro del Palacio Drottningholm, cerca de Estocolmo. Sin embargo, vinculando representaciones y conferencias, el teatro pretende fomentar el conocimiento y el interés del público por el teatro y su historia.

¿Cuál es el futuro de los museos del teatro?

Para que un museo del teatro pueda trazar la historia del teatro, montar exposiciones y estar a disposición de los investigadores necesita una provisión constante de material documental. Cuando se ha compuesto apropiadamente el modelo, hasta los aspectos más insignificantes de una representación pueden crear una visión vívida del conjunto. Además del vestuario, el maquillaje, las pelucas, y los esbozos de escenografía y de vestuario, los textos y el atrezzo, existen los libros del transpunte, los apuntes de los directores y de los tramoyistas, los carteles y programas, las entradas y las colecciones de cartas. Todos estos elementos contribuyen a documentar no sólo una representación, sino también el teatro donde se realizó.

Sin embargo, los tiempos cambian. Los documentalistas de hoy no cuentan con las mismas facilidades que en el pasado, pues en los últimos años este material se ha convertido en un bien preciado. En consecuencia, los bocetos de la escenografía y del vestuario son hoy objetos co-



© Niels Elswing, Teatermuseet

La sala de ensayo del Teatro Real de Copenhague.
Pintura de Paul Fischer, 1889.

diciados y vendidos en subastas a precios muy altos con el fin de aliviar la grave presión financiera que sufren los teatros. En otras palabras, actualmente los museos deben reunir dinero para comprar lo que antes recibían como donaciones. Los programas de teatro modernos contienen muy poca información, aparte de los nombres de los actores y algunas fotos; el resto del espacio suele ser ocupado por grandes anuncios publicitarios con los que se intenta cubrir los costos. Todas las entradas de teatro provienen de la misma imprenta y han dejado de tener personalidad propia. Las cartas son cosa del pasado; ahora utilizamos el teléfono. La maquinaria de los teatros modernos funciona con computadoras y los disquetes no son precisamente objetos de exposición atractivos.

En otras palabras, los museos del teatro deberían revisar sus políticas de colección y su concepción de las exposiciones. Desgraciadamente, todavía nos comportamos como si nada hubiese cambiado desde comienzos del siglo, a pesar de que en nuestro entorno se multiplican nuevas instituciones: centros dedicados a la ciencia, a los medios de comunicación y a la ecología que brindan al público experiencias totalmente diferentes de las nuestras. Las exposiciones de arte y las grandes muestras culturales se montan de tal manera que se ponen de relieve los grandes hitos de una época, en lugar de su desarrollo. En numerosos museos, el público puede hacer uso de pantallas interactivas o entretenerse con vídeos. ¿Es éste el camino que deben seguir los museos del teatro?

Debemos debatir la cuestión de si acabaremos siendo considerados como instituciones históricas y anticuadas. Y es posible que éste sea el momento más apropiado. Si reconocemos que no somos capaces de exponer el trabajo artístico de los actores, cantantes o bailarines — como el pintor puede mostrar una tela, un autor sus textos y un artesano sus cazos, vasos o muebles —, deberíamos aprovechar las tecnologías modernas y, con su ayuda y el material existente en el museo, diseñar campos magnéticos que nos acerquen en lo posible a la creación artística. Se trata de un cambio que llevará tiempo, pues requiere recursos financieros y una nueva manera de pensar el «producto» que habrá de resultar del esfuerzo de los museos.

Tengo la firme convicción de que nunca hemos estado tan cerca como hoy en día de la posibilidad de dar un sentido a la expresión artística. Imaginemos cómo sería si pudiéramos ver en vídeo a un Edmund Kean, una Sarah Bernhardt, un Caruso o un Taglioni. ■

Cuatro lenguas y cuatro culturas: un desafío para la Colección Suiza de Teatro

Martin Dreier

La Colección Suiza de Teatro (CST), institución única de su tipo en el país, que comprende un departamento de museo, biblioteca y archivo, tiene como función documentar todos los aspectos relacionados con el mundo del teatro suizo. La heterogeneidad de la realidad sociocultural Suiza se refleja de manera similar en las diferentes estructuras de sus teatros, haciendo que la empresa se convierta en un desafío que no siempre es fácil de afrontar. El autor se doctoró en la Universidad de Viena con una tesis titulada «El teatro y la técnica. Análisis de sus relaciones desde el punto de vista de la fenomenología cultural». En 1972 fue nombrado dramaturgo en el Teatro Municipal de Berna y en 1976 dramaturgo principal en el Schlosstheater Celle (Alemania). Es director de la CST desde 1979 y el Consejo del Cantón de Berna lo nombró profesor honoris causa *en 1993.*

Suiza, país situado en el centro de Europa Occidental, se caracteriza por una compleja estructura lingüística y cultural. En el área de habla alemana, situada al noreste y colindante con Alemania y Austria, vive el 74% de la población. En ella se hablan varios dialectos alemánicos que se parecen muy poco al alto alemán o alemán estándar y, a menudo, son muy distintos también entre sí. En la región cercana a Francia se habla francés (20% de la población, aproximadamente), mientras que en la región del país situada a lo largo de la frontera italiana, al sur de los Alpes, se habla italiano (4%). En el este del país, una pequeña minoría (1%) habla romanche o retorromano. En 1848, Suiza se convirtió en una frágil confederación de Estados, compuesta actualmente por 26 cantones que gozan de autonomía, en particular en los ámbitos de la promoción cultural y de la educación.

Una estructura de este tipo presenta, a la vez, ventajas y desventajas, especialmente en relación con los estudios de historia de la cultura. Las relaciones confederales a veces son seriamente puestas a prueba por los choques que producen las distintas actitudes políticas existentes a uno u otro lado de las fronteras culturales y lingüísticas. Por ejemplo, una serie de sondajes realizados recientemente han mostrado que los suizos de lenguas románicas están claramente a favor de la integración en la Unión Europea, mientras que en la Suiza alemánica la mayoría — a decir verdad, una escasa mayoría — votó en contra. En todos las regiones del país, los artistas y los intelectuales proeuropeos, entre otros, sienten que son responsables de la lucha contra las tendencias centrífugas, entre otras cosas, favoreciendo el establecimiento de relaciones y promoviendo la realización de proyectos comunes que trascienden las fronteras culturales y lingüísticas. Esta tendencia se manifiesta también en el caso del teatro.

El teatro suizo se desarrolló en varias direcciones, según las regiones culturales y lingüísticas, sometido a la influencia de los países vecinos y a una tensión entre identidad regional y perfil internacional. El origen del teatro de la Suiza alemánica, como el del teatro alemán, se encuentra en los misterios, obras dramáticas religiosas de la Edad Media, y continúa su rica tradición pasando por las representaciones que se realizan en la noche de carnaval y el teatro humanista y moral. En la época de la Reforma y de la Contrarreforma, se prohibieron las representaciones teatrales en las ciudades, pero no sólo en la Suiza de habla alemánica. La tradición revivió más tarde, gracias a la proliferación de compañías itinerantes (en la segunda mitad del siglo XVIII) y al auge de las representaciones patrióticas conocidas con el nombre de *Festspiele* (siglo XIX). El teatro ha llegado hasta nosotros por dos vertientes: por un lado, un teatro de aficionados, con una fuerte influencia de los dialectos y, por el otro, un teatro profesional alto alemán.

En las regiones de habla francesa hubo durante el siglo XVIII un teatro aristocrático que no dejó descendientes directos. A fines del siglo XIX nació la tradición de los *Festspiele*, en los que participaba activamente la población. Dicha tradición continúa en el siglo XIX (la fiesta de los viñadores de Vevey, por ejemplo). El teatro profesional renació en el siglo XX con compañías independientes, teatros y óperas de temporada. Las compañías permanentes no lograron instalarse con facilidad en las grandes ciudades. El Théâtre Municipal de Lausanne, inaugurado en 1871, organizó durante años una temporada de representaciones limitada, a la que seguía siempre en primavera una *Revue locale*. Jacques Béranger, director del

teatro renovado en 1932, logró dar forma a un programa de representaciones teatrales, revistas y ópera con una pequeña compañía y un grupo de ballet. Sin embargo, una vez desencadenada la Segunda Guerra Mundial en 1939, el Théâtre Municipal, así como el Grand Théâtre de Genève, debido a las circunstancias económicas, se convirtieron en teatros para compañías en gira. Entre 1939 y 1945, algunas compañías permanentes presentaron ricos programas en la Comédie de Genève y en Lausana. Después de la guerra, la agencia Galas Karsenty logró en toda la Suiza occidental una posición preeminente gracias a las representaciones de compañías francesas visitantes, especialmente de París.

En la Suiza de habla italiana (el Tesino y algunos valles de los Grisones), durante el siglo XVII surgen las representaciones con motivo de la feria de otoño en Lugano, así como la *Sacra rappresentazione,* que se celebra en Mendrisio desde fines del siglo XVII. A fines del siglo XIX, el teatro Apollo de Lugano organizaba temporadas regulares. Por lo demás, en esta región del país el teatro se limitaba a algunas giras de compañías que venían de la vecina Italia y de la Suiza de habla alemánica. Sólo al acabar la guerra, en 1945, se creó un teatro permanente en la Suiza de habla italiana y las producciones propias de las compañías independientes datan de tiempos muy recientes. En las regiones de lengua romanche (algunas partes de los Grisones) no hay teatro profesional permanente. Sin embargo, se ha desarrollado una rica cultura de teatro de aficionados en los numerosos valles en los que se hablan cinco dialectos distintos.

Dificultades de la diversidad

Así pues, parece claro que, a pesar de algunas iniciativas recientes, no se puede hablar realmente de un teatro nacional suizo. Cuando en 1927 se creó la Société Suisse du Théâtre (SST) (en alemán: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur, SGTK), entre sus objetivos figuraba no sólo impulsar la vida teatral, sino también crear una colección de teatro y una cátedra de teatro en una universidad de Suiza. Sin embargo, la realización de estos objetivos llevó tiempo. La Colección Suiza de Teatro (CST), depositada en la Biblioteca Nacional Suiza, sólo se abrió al público en 1944. Reunida en 1927 por los miembros del consejo directivo, había recibido donativos procedentes de distintos museos y asociaciones. La exitosa exposición *Volk und Theater* [Pueblo y teatro], concebida por Karl Gotthilf Kachler, que fue presentada en muchas ciudades suizas en 1942-1943, contribuyó de modo decisivo a dar a conocer la colección al público. Hubo que esperar hasta 1992 para que se creara una cátedra de teatro en la universidad de Berna. Fueron dos los motivos esenciales que permitieron la realización de estos proyectos: el interés por el carácter ejemplar del pluriculturalismo suizo y la voluntad declarada de fomentar el intercambio cultural y la comprensión interregional.

Entre 1943 y 1977, los escasos medios financieros de que disponía la CST sólo le permitieron financiar un puesto de conservador a tiempo parcial. Hasta 1978 no fue posible crear un puesto a tiempo completo para el conservador y otro a 80% para una bibliotecaria, gracias a que la colección se integró en una fundación que fue creada y financiada desde entonces por la Confederación Suiza, el cantón y la ciudad de Berna, donde se encuentra la colección. Más tarde se creó también un puesto de documentalista, pero también a un 80% de tiempo. Puede decirse pues que, desde el punto de

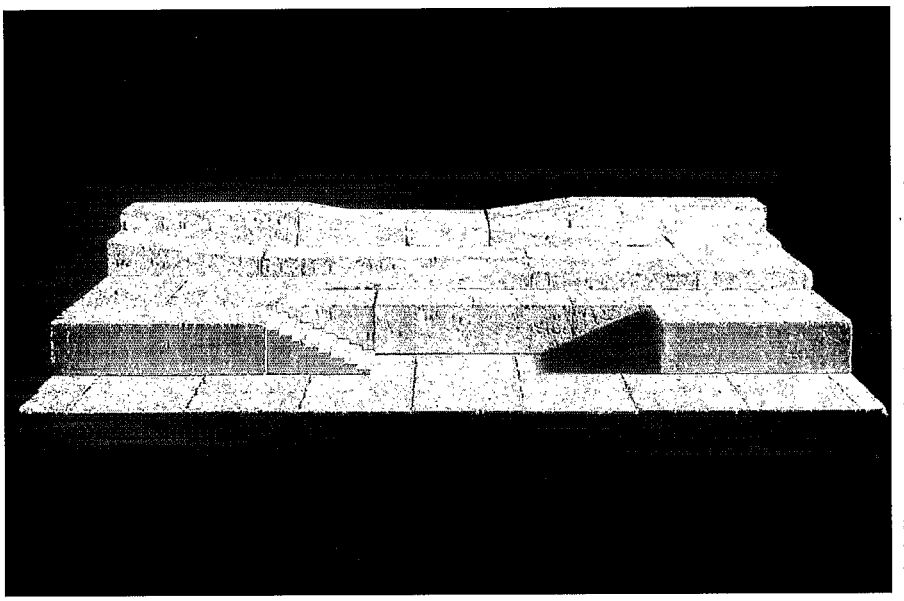
vista presupuestario, la CST dispone actualmente de 2,6 puestos.

Pese a sus limitados recursos humanos, la Colección Suiza de Teatro ha logrado acumular tesoros considerables a lo largo de los años: unos 35.000 volúmenes (textos de obras teatrales, obras sobre teatro, programas y revistas), 400.000 recortes de prensa, 10.000 fotos y diapositivas sobre teatro, 200 carteles, 1.000 fichas de información, 5.000 bocetos de trajes y decorados, 180 máscaras, 60 maquetas, 200 marionetas movidas por hilos o por los dedos y una videoteca con más de 4.200 títulos (grabaciones de representaciones y documentos).

Además de la actividad de recolección, cabe destacar la importante labor de divulgación que realiza la CST, en particular desde la constitución de la fundación. Ante la posibilidad de crear una cátedra de teatro, tras la constitución de la fundación en 1978 se inició una intensa labor de reorganización de la CST. La biblioteca fue totalmente reestructurada para facilitar su utilización. También se mejoró el acceso a una rica colección de recortes de prensa, fotos de teatro y otras publicaciones de las compañías de teatro y sus productores. La reclasificación de las fuentes se efectuó con arreglo a los siguientes principios: los materiales relacionados con los productores teatrales se clasificaron por país, lugar y entidad teatral y, para cada teatro, por orden cronológico; en cuanto a los documentos relacionados con personas, se clasificaron por orden alfabético, mientras que las fuentes especializadas en teatro se ordenaban según criterios sistemáticos propios de la biblioteca de la CST.

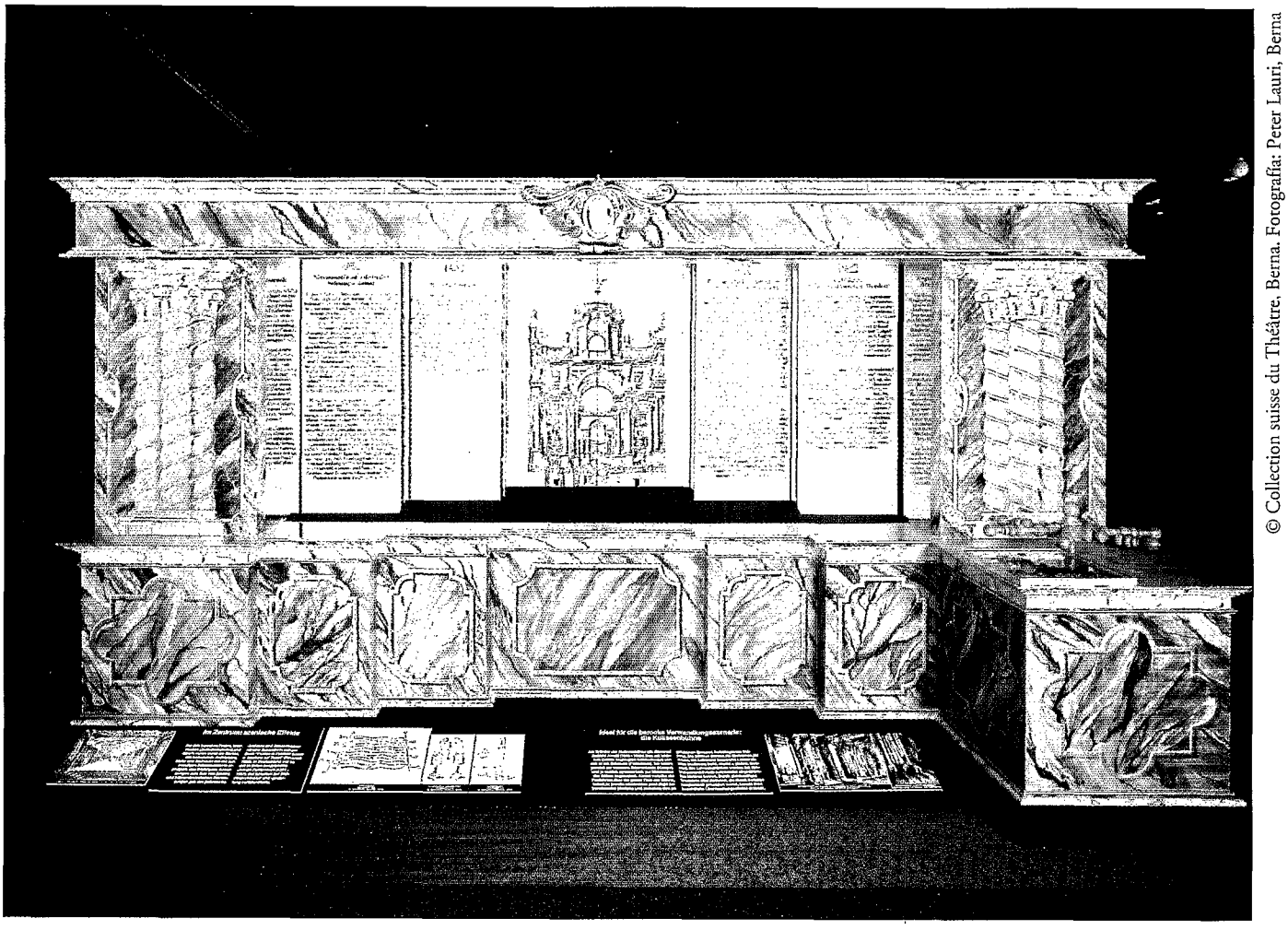
Para permitir el acceso a la información sobre distintas representaciones se creó un repertorio de escenificaciones: bajo el nombre del autor (dramaturgo o compositor de música de teatro) figuran indicaciones sobre dónde y cuándo se produjeron las escenificaciones. El fichero tradicional de escenificaciones ha sido reemplazado poco a poco y ampliado gracias a un moderno banco de datos de repertorios teatrales. Sin embargo, la reorganización todavía está en curso: el número de teatros cuyo repertorio se registra aumenta continuamente y es también cada vez más extenso el período que abarcan los registros. Desde el 1° de septiembre de 1993, la CST utiliza medios electrónicos para la catalogación de las nuevas adquisiciones de libros, semejantes a los del Instituto de Ciencias del Teatro de la Unión de Bibliotecas de la Suiza alemana.

Desde 1987, la CST desempeña funciones de museo mediante una exposición didáctica permanente titulada *El teatro en el presente y en la historia.* La exposición presenta los distintos aspectos de la actividad teatral contemporánea, especialmente en Suiza, situando dicha actividad en la historia del teatro europeo. La visita a la exposición se puede realizar a



© Collection suisse du Théâtre, Berna. Fotografía: Peter Lauri, Berna

Maqueta de escena realizada a partir de un boceto redescubierto de Adolph Appia (1862-1928) para Orfeo y Eurídice, *ópera de Christoph Willibald Gluck.*



© Collection suisse du Théâtre, Berna. Fotografía: Peter Lauri, Berna

Presentación de la sección denominada Lo barroco y lo clásico *constituido por una maqueta de escena a gran escala con un sistema de bastidores corredizos. Gracias a un torniquete, el visitante puede desplazar lateralmente seis pares de bastidores en los que se presentan sendas notas explicativas.*

tres niveles: en el primero, los visitantes con prisa pueden limitarse a los objetos e imágenes que van acompañados por breves leyendas; en el segundo, los visitantes que desean comprender las relaciones subyacentes entre lo que están viendo pueden leer los textos más detallados que sirven de guías de la exposición; en el tercero, los visitantes que desean adquirir una información más detallada acerca de ciertos aspectos disponen de textos en los denominados «soportes de presentación». Se pueden consultar estos textos mediante manipulaciones de los «soportes de presentación». Estas manipulaciones transmiten una impresión de la tecnología teatral contemporánea.

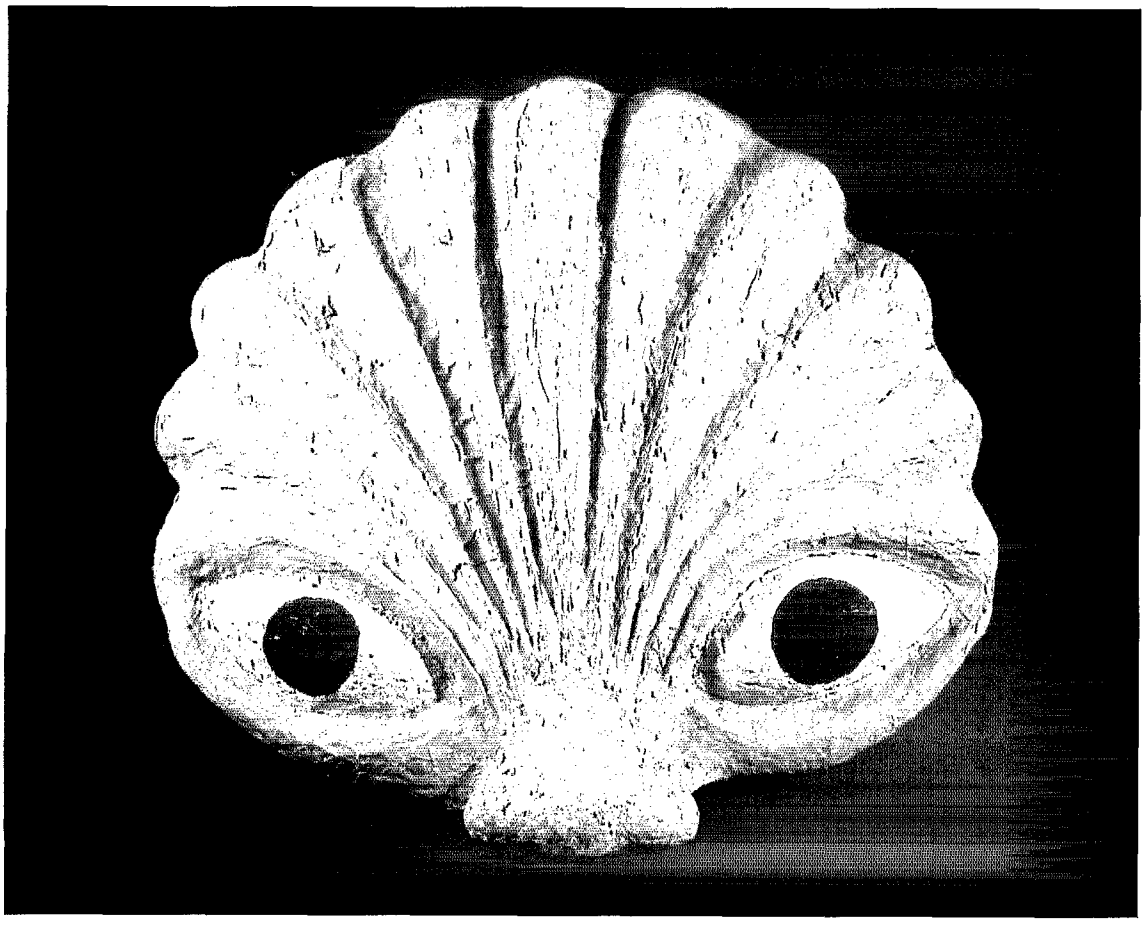
Recursos limitados para objetivos ilimitados

A diferencia de Bélgica, por ejemplo, país en el que tanto la cultura flamenca como la valona disponen de su propia institución de documentación teatral, Suiza, con un rigor espartano, no dispone más que de una y le asigna, como hemos visto, medios muy modestos. Se trata pues de un caso especial, lo que explica que lo presentemos aquí. Aunque su estructura está reducida a un mínimo, la Colección Suiza de Teatro ha suscitado grandes esperanzas en lo tocante a su acción intercultural. Quisiéramos mostrar cómo los responsables de la colección intentaron — y siguen intentando — responder a este desafío. La institución no puede negar que su origen e implantación son alemánicos, cosa que consideramos justificada. La Cinemateca Suiza de Lausana, que está encargada de la conservación del conjunto del patrimonio cinematográfico suizo, está situada en la Suiza de habla francesa y actúa en función del ambiente sociocultural que impera en dicha región. Esto supone, por ejemplo, que la mayoría

de sus colaboradores proceden del lugar donde está situada la sede, y que los catálogos y ficheros informatizados sólo utilizan la lengua local. Sin embargo, en los últimos tiempos, ambas instituciones han tomado conciencia de su responsabilidad con respecto a las demás regiones culturales y lingüísticas de Suiza, por lo que han ampliado su campo de acción.

La Colección Suiza de Teatro debe en parte su fama internacional al célebre escenógrafo ginebrino Adolphe Appia (1862-1928), ya que posee una parte importante del fondo documental que éste legó: más de cien bocetos de decorados, manuscritos de sus textos teóricos — que dejaron huella en su época —, así como parte de su correspondencia con importantes personalidades del mundo del teatro. Se han establecido, con motivo de dicho fondo, múltiples y repetidas relaciones con la Suiza de habla francesa, por lo que las solicitudes de préstamo de piezas de la colección provenientes de dicha zona son acogidas naturalmente con generosidad. Otros fondos importantes de la Colección Suiza de Teatro favorecen también los intercambios interculturales: obran en poder de la CST los archivos del teatro de Jorat en Mézières (cerca de Lausana), quien dejó su impronta en la vida teatral de la suiza de habla ro-

La máscara del Océano diseñada por el pintor suizo Hans Erni para el Prometeo encadenado *de Esquilo, Teatro Romano, Avenches, 1946.*



© Collection suisse du Théâtre, Berna. Fotografía: Peter Lauri, Berna

manche a lo largo del siglo XX. La CST posee también la mayor parte de los proyectos de escenografía de Eric Poncy, quien trabajó, entre otros, en el Grand Théâtre de Ginebra. Cabe mencionar, entre otros legados importantes, los de Vincent-Vincent (seudónimo de Emmanuel Vincent) y de François Simon. Al principio, las colecciones de la CST provenían sobre todo de la Suiza de habla alemánica, pero a lo largo de su historia empezaron a acopiarse documentos en todo el territorio suizo, en particular después de la creación de la fundación y gracias al aumento del número de puestos de trabajo.

Cuando se adquieren documentos para la biblioteca se hace todo lo posible para obtener obras de autores de toda las regiones del país y lo mismo puede decirse de la literatura secundaria. Se han hecho también esfuerzos semejantes en el campo de la documentación (recortes de prensa, publicaciones de teatros, fotos). En este campo, sin embargo, se plantean dificultades de tipo estructural: mientras que los teatros importantes de habla alemánica disponen generalmente de un buen equipo de relaciones públicas, en las demás regiones los teatros tienen que arreglárselas a menudo con medios más limitados, por lo cual se concentran en las actividades teatrales propiamente dichas. Por consiguiente, los materiales de la Suiza alemana llegan casi automáticamente a la CST. En cuanto a las otras regiones del país, los colaboradores de la colección han de establecer relaciones personales si quieren tener acceso a las fuentes. Por lo demás, el modesto presupuesto disponible impone a esa actividad límites precisos.

El personal de la CST también está haciendo esfuerzos para tener en cuenta a todas las regiones del país en cuanto a acceso y divulgación. Si bien la indización sigue haciéndose en alemán, los títulos, así como los topónimos, se registran íntegramente en la lengua originaria. Los repertorios, que inicialmente se realizaron a partir del espacio de lengua alemánica, se están integrando paulatinamente a los teatros suizos más importantes.

La exposición permanente fue concebida desde una perspectiva esencialmente alemánica por el propio autor de este artículo, quien estudió ciencias del teatro en Viena. El gran número de textos necesarios hace que sólo se presente en alemán. Sin embargo, los visitantes de habla francesa tienen a su disposición casetes en las que se comenta la exposición y que se pueden escuchar en un aparato portátil. Desde 1993 se dispone de una guía impresa en alemán y se está preparando una versión francesa. La traducción plantea, por supuesto, los mismos problemas que podrían presentarse en una revista como esta. Aquí pueden verse los obstáculos fundamentales que entorpecen la acción intercultural. Cuando se hace referencia al concepto de «clasicismo», por ejemplo, no se está hablando del mismo período en alemán y en francés. Mientras que para un lector de lengua alemana el término se refiere a la época de Goethe y de Schiller (segunda mitad del siglo XVIII), para uno de lengua francesa el término remite a los dramaturgos Racine y Corneille (siglo XVII).

Pese a unos recursos en personal excesivamente limitados y a dificultades intrínsecas o extrínsecas, los responsables de la Colección Suiza de Teatro vana continuar esforzándose para cumplir del mejor modo posible el mandato intercultural que les ha sido confiado. ■

Una tarea inacabada: las colecciones de teatro de Berlín

Ruth Freydank

Los intentos de crear un museo del teatro unificado y completo en Berlín se han visto continuamente dificultados por cuestiones políticas, la guerra, la destrucción, la fragmentación y las complejidades inherentes a la reunificación de una ciudad que ha estado dividida. Ruth Freydank, del Märkisches Museum, narra la historia de una multiplicidad de colecciones en busca de museo.

«Berlín, la ciudad del teatro, no tiene museo del teatro». Estas palabras, pronunciadas a principios del siglo XX, tienen la misma vigencia cuando éste está a punto de terminar. El tiempo transcurrido y la persistente veracidad del enunciado destacan la naturaleza del problema. Una ciudad que tiene motivos para enorgullecerse de ser uno de los centros culturales de Europa ha fracasado por completo en una área vital de la cultura. Y ello a pesar de los intentos de algunas personas de tomar las riendas y realizar esfuerzos en la dirección adecuada.

La Sociedad de Historia del Teatro se fundó en Berlín en 1902. La historia del teatro era una disciplina académica bastante nueva, a punto de convertirse en asignatura independiente en las universidades. Sus partidarios reconocieron la necesidad de contar con un museo especializado que garantizara tanto una colección reunida científicamente como una gran repercusión en el público. Por lo tanto, uno de los principales objetivos de la nueva sociedad fue crear un museo central del teatro en Berlín.

En 1910, la Sociedad de Historia, junto con una empresa de salas de exposición, realizó su primera exposición teatral en unas galerías recién construidas al lado del Jardín Zoológico. Este primer acontecimiento público importante hizo que se intensificaran los esfuerzos por crear un museo alemán del teatro permanente.

El gran valor del material presentado en la exposición desde el punto de vista histórico-teatral consolidó el proyecto de los organizadores. Los museos de Berlín poseían una amplia variedad de obras de interés artístico relevantes para la historia del teatro. La ciudad también contaba con colecciones específicas de objetos de historia del teatro, tanto públicas como privadas. La más conocida era, y lo sigue siendo, la del actor, autor e historiador Louis Schneider (1805-1878), considerada «en amplitud y contenido como la colección privada más importante de historia del teatro creada fuera de Viena».[1] En 1864, a petición de la Administración General del Teatro Real en Berlín, el emperador Guillermo I adquirió la colección por 5.000 táleros, pero la falta de espacio obligó a la administración general a encomendársela a la Biblioteca Real.

Schneider había reunido una amplia variedad de artículos durante sus activos años como miembro del Teatro Real entre 1820 y 1848, así como en sus numerosos viajes al extranjero. Por otra parte, muchos artistas hicieron donaciones a la colección. En 1836, Schneider adquirió algunas piezas importantes procedentes del legado del crítico de teatro Christian August Bertram. En 1843 recibió un legado artístico de Bartolomeo Verona, quien había sido diseñador escénico de los Escenarios Reales de Berlín. Éste contenía un rico material de dibujos arquitectónicos del Renacimiento y el barroco italianos, así como los diseños de escenarios de los primeros pintores de teatro de Berlín hasta los tiempos de Giuseppe Galli-Bibiena. En total, la colección constaba de 14.000 láminas, 1.200 libros raros, manuscritos, autógrafos y programas de teatro, por un valor estimado de 250.000 marcos en 1931.

Mientras tanto, los coleccionistas privados habían reunido una gran cantidad de material de teatro, del que había gran abundancia desde el comienzo del auge del teatro en 1869, año en que se introdujo en Alemania la libertad de comercio. Los propios artistas se dedicaban también a coleccionar. Entre ellos se encontraba el actor Friedrich Haase, cuya colección era muy importante en relación con la situación en Berlín y fue adquirida por la Sociedad de Historia del Teatro. Otro lega-

do importante fue el del crítico teatral Gotthilf Weisstein.

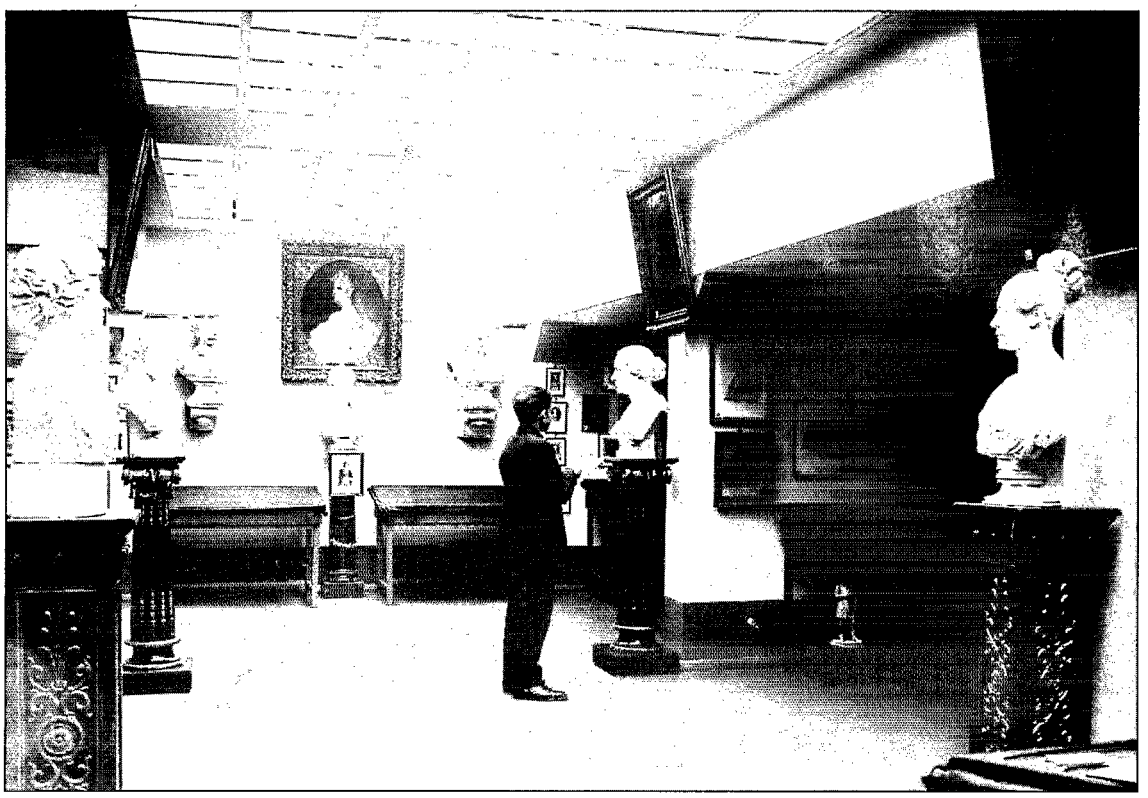
No sólo la Sociedad de Historia del Teatro, sino también la Sociedad del Museo Lessing, fundada en 1908, propugnaron la creación de un museo del teatro en Berlín. Algunos ciudadanos habían celebrado un homenaje en honor de Gotthold E. Lessing, famoso dramaturgo y crítico del siglo XVIII, instalando un pequeño museo en su última vivienda berlinesa, situada en el número 10 de la antigua Könisgraben, donde había terminado dos de sus más famosas obras, *Minna von Barnhel* y *Laocoon.* En 1920, con el titular de «Se prevé crear un museo del teatro en Berlín», el periódico *Deutsche Bühne* informaba que las dos sociedades habían decidido fusionarse, aunque la operación podría fracasar por carecer de infraestructura adecuada.

Un museo creado

Mientras que en otras ciudades como Munich, Kiel y Colonia se encontraron mecenas que con sus propios fondos echaron las bases para crear un museo teatral, nada de esto ocurría en Berlín. Sólo la Exposición Teatral General Alemana de 1927 en Magdaburgo suscitó algún movimiento en la estática situación berlinesa. Los inventarios de los teatros estatales de Berlín expuestos en Magdaburgo, junto con la colección de Schneider, iban a dar lugar a la fundación del museo del teatro que se reconocía como una antigua deuda. Oskar Fischel, el conocido historiador del arte de Berlín, sometió a la aprobación del Ministerio de Finanzas prusiano unos planes que incluían asignaciones financieras y la petición de una infraestructura adecuada para la empresa. La respuesta fue negativa, ya que las obras de reconversión de la Ópera Unter den Linden suponían una carga demasiado pesada para el presupuesto. Por consiguiente, la administración general de teatros del Estado intervino para apoyar el proyecto tanto tiempo planeado. Puso a su disposición el ático de un ala del edificio de la administración general, donde también estaba alojada la biblioteca. Se emplearon los recursos mínimos para transformar «esta zona abuhardillada, con habitaciones llenas de ropa de mozos de cuadras, heno y paja»,[2] como escribió un observador de la época, en una sala de exposiciones que abrió sus puertas como museo el 21 de mayo de 1929. Las condiciones vigentes sólo permitían trabajar de manera limitada, pero todos los participantes en la tarea coincidieron en que era un importante paso hacia adelante. En 1931 se fundó la Asociación de Amigos del Museo Estatal del Teatro y sus miembros donaron al museo objetos de considerable interés teatral y artístico. La administración general cedió sus documentos históricos y las colecciones relacionadas con otros teatros, tales como los de los Teatros Reales Municipales y la Belle Alliance, lo que aumentó su fondo.

No obstante, el personal del museo y sus fundadores consideraban que éste se hallaba todavía en «una fase inicial de desarrollo». Dado el crecimiento de las colecciones, la tarea principal seguía siendo obtener «las imprescindibles ampliaciones ulteriores». Cuando los nazis subieron al poder en 1933, una de sus primeras decisiones fue cerrar el Museo Lessing, que había recibido el apoyo de muchos ciudadanos judíos. Sus valiosas colecciones fueron vendidas a museos, bibliotecas o a compradores privados.

Sin embargo, una nueva oportunidad surgió para el museo del teatro. Ésta empezó a tomar forma seriamente cuando en 1936 la administración general reclamó sus derechos sobre los espacios



Reservados todos los derechos

Foto de una de las salas de exposición del Museo del Teatro tomada en 1929, cuando estaba alojado en el edificio de la Administración General de Teatros del Estado. Un retrato de la cantante Lili Lehmann por Antonie Volkmar está rodeado por bustos de colegas. Actualmente se desconoce la localización de estas obras.

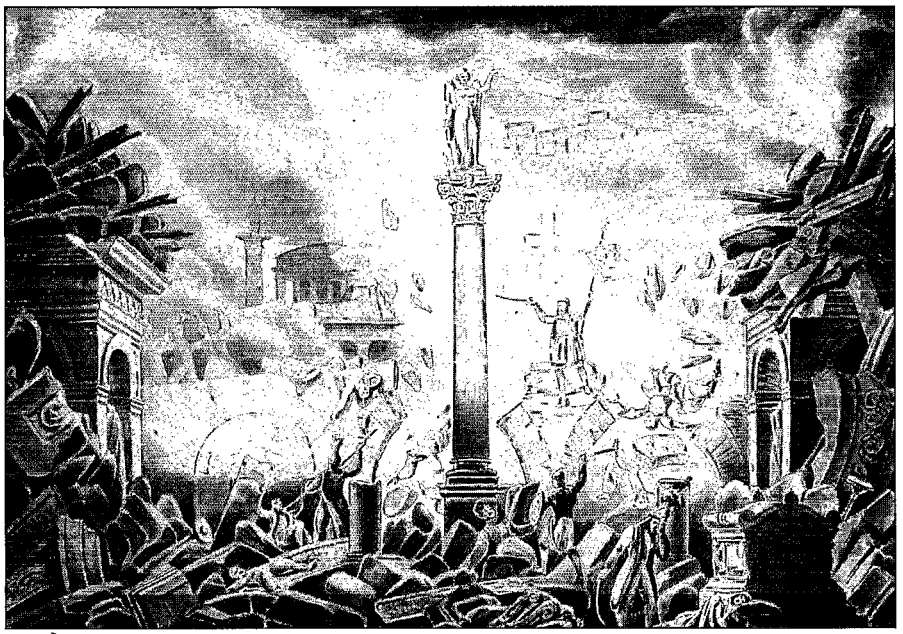
ocupados por el museo y se convenció a los ministerios responsables para que habilitaran doce amplias salas en la planta baja del viejo y céntrico edificio del castillo de la ciudad, y pagaran los costos de las obras de renovación y equipamiento necesarias. El museo se abrió al público en 1937. Después de 35 años, la idea de un museo del teatro en un local espacioso se estaba materializando efectivamente. Por fin era posible, en el entorno de un museo real, poner a prueba los conocimientos obtenidos con tanto esfuerzo y adquirir nuevas experiencias. Pero, ¿qué hacer con la colección de Schneider? Tras largas negociaciones con el Ministerio de Ciencia, Arte y Educación Popular, por un lado, y la administración general y la Biblioteca del Estado, por el otro, se optó por una solución de consenso. El material visual se entregó al museo, mientras que el resto permaneció en la Biblioteca del Estado.

Así pues, el nuevo y prometedor comienzo llevaba ya en sí el germen de la fragmentación. Los intereses en conflicto entrañaron la dispersión de la colección de Schneider, que había sido el verdadero núcleo del museo del teatro. Esta pérdida nunca se ha reparado pese a las nuevas adquisiciones, tales como la Colección de Teatro Wallner en 1941 y otras importantes piezas procedentes de teatros y propietarios privados que habían extendido sus posesiones más allá de los límites de Berlín. La guerra hizo el resto.

El Museo del Teatro, junto con el Museo de Artesanía situado también en el castillo, parece haber sido una de las pocas colecciones que permaneció abierta al público hasta 1940. Entonces empezó el traslado y la dispersión de sus colecciones, que ha continuado hasta el día de hoy.

Un museo olvidado

En la primavera de 1945, Berlín era una ciudad en escombros. Ninguno de sus numerosos edificios culturales, sobre todo en el centro, había sobrevivido a la lluvia de bombas que cayeron durante los últimos años de la guerra. Cuando callaron las armas, se puso de manifiesto el verdadero alcance de la destrucción. Los teatros y los museos habían sufrido graves pérdidas. Sin embargo, tan sólo unos días después del fin de la lucha aparecieron entre las ruinas los primeros trabajadores



© Stadtmuseum Berlin, Christel Lehmann

Un boceto en acuarela del decorado de Gerst y Wolff para la ópera de Rossini El asedio de Corinto, *que se presentó en la Ópera Unter den Linden en enero de 1830. Parte de la colección Schneider fue donada en 1936 al Museo del Teatro que pronto se inauguraría en el castillo de la ciudad.*

que trataban de poner cierto orden en el caos reinante. Pero el balance fue catastrófico: la mayoría de los edificios, como el Museumsinsel, la Ópera Unter den Linden, la Ópera Municipal, la Ópera Kroll, la Filarmónica, el Teatro Metropolitano y la Schauspielhaus, en total 15 teatros, habían sido totalmente destruidos y el castillo había sufrido graves daños.

Se improvisaron enormes esfuerzos para restablecer la actividad cultural en forma de obras de teatro, conciertos y exposiciones, y se intentó rescatar los tesoros artísticos almacenados en sótanos y búnkers. Pero no se encontró a nadie que asumiera la responsabilidad de las posesiones del Museo del Teatro. Los objetos recuperados fueron repartidos entre diferentes instituciones o dejados donde las adversas circunstancias los habían colocado. Una gran parte pasó al archivo de la Opera del Estado. Bajo el encabezamiento de Archivo de la Ópera Estatal Alemana, el Anuario de Bibliotecas, Archivos y Centros de Información de la República Democrática Alemana de 1974 registraba 280.000 objetos, entre los que se encontraban parte de las colecciones del Museo del Antiguo Teatro del Estado Prusiano, la colección Schneider, la colección de diseño de escenarios (Verona, Galli-Bibiena, Gerst entre otros) de los siglos XIX y XX: 700 piezas; la colección de retratos: 6.560 piezas; la colección de recortes de periódicos: 10.450 piezas; la colección de carteles: 1.600 piezas; anuarios de teatro: 370 ejemplares; obras escénicas procedentes del antiguo Teatro del Estado Prusiano (Ópera y Teatro): 3.500 objetos; Wallner Theater: 2.500 ejemplares; legados de colecciones de autógrafos y donaciones. Sin embargo, dos años después, la información de la misma institución decía lo siguiente: «Objetos especiales. En el archivo: colección de octavillas de teatro y programas (280.000 piezas), parte de las posesiones del museo del antiguo Teatro del Estado Prusiano, de la colección Schneider, de la colección de los diseños de escenarios, colección de retratos y carteles». Lenta, pero inexorablemente, se iba olvidando el hecho de que estas cosas habían pertenecido a un museo independiente.

Alemania perdió la guerra. La situación resultante y la subsiguiente división del país y de su capital en 1949 tendrían profundas consecuencias para Berlín que afectarían significativamente su desarrollo durante las décadas posteriores. Hasta 1949, todos los esfuerzos de la postguerra se habían concentrado en la organización de la vida pública, la economía, la ciencia y la cultura partiendo de una concepción integral de la ciudad. Por ejemplo, en junio de 1945, Walter Unruh, un industrial berlinés, coleccionista y aficionado al teatro, donó una colección de objetos de teatro a la ciudad. Su importancia histórica residía no sólo en su tamaño y valor, sino en la naturaleza y contenido de los objetos que completaban y continuaban directamente las colecciones del museo del Teatro del Estado Prusiano. Entre las piezas que había reunido durante decenios había una biblioteca de 8.000 volúmenes, 10.000 programas de teatro, más de 1.000 ilustraciones, autógrafos, fotografías, legados de artistas, registros de teatro y una rica colección de recortes de periódicos. Walter Unruh pidió que su colección se expusiera en un museo del teatro.

Tras la división de la ciudad, había tres universidades, dos academias, dos museos del Estado y dos museos municipales que, por una parte, reclamaron las colecciones que habían encontrado en sus respectivos territorios y, por otra, continuaron sus actividades de coleccionistas según sus propias políticas. Las circunstancias hicieron que la colección Unruh quadara situada en el sector occidental, donde fue confiada en calidad de préstamo a la Universidad Libre en 1954.

Ninguna de las fuerzas políticas que gobernaban la ciudad dividida estaba en condiciones de asegurar que los tesoros a su cargo serían exhibidos en un museo abierto al público. Una vez más, hubo algunas personas conscientes de que la re-

colección de materiales específicamente relacionados con la historia del teatro era una tarea importante desde el punto de vista histórico, cultural y científico. A principios de los años sesenta se planeó la creación de un museo de Berlín como contrapartida política e histórico-cultural al Märkisches Museum, situado en la parte oriental de la ciudad. La creación de una colección de historia del teatro formaba parte de este nuevo concepto de museo. En 1965, el Märkisches Museum creó un departamento especializado en la Historia del Teatro de Berlín, al que se agregaron las colecciones de historia de la literatura y de la música. En la actualidad, este museo es el único que ofrece una exposición permanente de la historia del teatro de Berlín. Desgraciadamente, la falta de espacio lo limita al período comprendido entre 1740 y 1933. Con la adquisición de los *Documenta Artistica,* una de las más importantes colecciones privadas de historia internacional del circo, las variedades y el cabaret también pasó a ser propiedad pública.

Los archivos creados después de la guerra en las dos academias de arte también contenían colecciones relacionadas con el teatro. El propósito inicial fue incluir los legados y las donaciones de antiguos miembros de la Academia, pero estos archivos se convirtieron en un «cajón de sastre» de colecciones huérfanas, debido también en no menor medida a la falta de un museo especializado. Entre tanto, estas instituciones habían proseguido una vasta actividad de recolección. En el antiguo Berlín oeste, los especialistas se concentraron en los artistas obligados a emigrar durante el período nazi, mientras que la Academia de Berlín este se especializó en la presentación y documentación del teatro de la República Democrática Alemana. Tras la reunificación en 1990, estas colecciones se reunieron bajo el mismo techo en la Fundación Archivos de la Academia de Artes. En la actualidad, representan un enorme potencial para la creación de colecciones de historia del teatro. Sin embargo, su actual organización limita el acceso al gran público, aunque anteriormente ambas instituciones habían organizado exposiciones públicas que fueron alabadas internacionalmente.

¿Un museo en desarrollo?

Pese a las pérdidas ocasionadas por la guerra, ahora es evidente que Berlín posee colecciones de historia del teatro que, aunque están muy desperdigadas entre diferentes instituciones, presentan una coherencia de contenido y de dimensión temporal comparable con las grandes colecciones teatrales europeas. Además, después de la reunificación se hizo evidente que los conceptos académicos a los que se adhería en el este y en el oeste no diferían tanto, pese a las diferencias ideológicas, y que la semejanza de los contenidos de las colecciones de historia del teatro era particularmente sorprendente. Así, la reunificación constituía una oportunidad única para concentrar la atención en estos tesoros culturales y emprender las acciones adecuadas. Sin embargo, no se adoptó ninguna medida audaz. Mientras que los conservadores encargados de las colecciones se preocupaban principalmente por sus pertenencias, eran los políticos quienes decidían. En 1993, éstos adoptaron una decisión basada en criterios financieros cuyo resultado fue que todo quedó como antes. Sin embargo, esto no impidió que las colecciones del antiguo Museo del Estado Prusiano, y con ellas la colección Schneider, continuaran fragmentándose. Mientras que los diseños de escenarios, vestuario y todas las demás exposiciones visuales de contenido artístico,


© Preussischer Kulturbesitz, Staatlichemuseen zu Berlin

Retrato de la bailarina Marie Taglioni vestida de La Sylphide. *Fue realizado en 1839 y se expuso en el Museo del Teatro de la ciudad. Al ser sus dimensiones de 180 × 133 cm, era demasiado grande para ser transferido durante la guerra y desde entonces ha desaparecido.*

así como la colección fotográfica del Museo de la Ciudad de Berlín (incluidos el Märkisches Museum y el Berlin Museum) fueron tomadas a cargo, el archivo del *Land* (Estado) recibió los libros de textos, vestuarios, ensayos y representaciones, ambientación de decorados, carteles y notas junto con los archivos legados por otros teatros y la colección de programas de teatro. La antigua Biblioteca era incorporada a la Biblioteca de la Ópera del Estado. De nada sirvieron las llamados de advertencia como el de August Everding, Presidente del Centro del Instituto Internacional del Teatro de la República Federal Alemana.

En enero de 1994, un grupo de científicos, dramaturgos y actores, periodistas y amigos del teatro fundaron la Asociación de Amigos y Promotores de un Museo del Teatro. El motivo de su decisión era evidente. Como decía el *Tagesspiegel*:

> Durante años, los organizadores de los teatros de Berlín han venido hablando de la necesidad de reunir en una sola colección todos los tesoros del polifacético mundo del teatro de Berlín que todavía quedan en la ciudad para impedir mayores pérdidas y asegurar que los documentos y objetos queden debidamente salvaguardados. El cierre de los Teatros del Estado en el este, la salvaguardia de sus documentos de trabajo y el traslado del archivo principal de la Ópera del Estado han planteado la cuestión del emplazamiento adecuado para una colección de este tipo.[3]

Así pues, la vieja pregunta todavía espera una respuesta: ¿cuál es la finalidad de un museo del teatro? De hecho, la respuesta ya la dio en 1975 Friedrich Luft, uno de los más conocidos críticos de teatro de la postguerra en Berlín. Partiendo de la premisa de que la práctica ha puesto en evidencia que la pregunta acerca de la necesidad de un museo de teatro remite a una problemática aparente, dicho crítico la considera una «pregunta tonta». Pero continúa diciendo:

> precisamente esas «preguntas tontas» provocan a menudo las respuestas más significativas [...]. El teatro en sí mismo es, de hecho, antimuseístico. De todas las artes, el teatro es la que cuenta con la respuesta más rápida, la más inmediata retroalimentación. La mentalidad, las preferencias, los vicios y las virtudes de una época se pueden reconocer fácilmente por las obras que se llevan a escena y por el modo en que se representan. Pero esto es imposible cuando no se tiene a mano mementos y huellas comprensibles de la época teatral correspondiente. Por consiguiente, la necesidad que tenemos de un museo del teatro en esta ciudad es verdaderamente urgente.[4]

La situación actual hace que esta demanda siga siendo tan vigente como siempre. ■

Notas

1. Rolf Badenhausen, «Die Theatersammlung Louis Schneider», *Mitteilungen für die Mitglieder der Vereinigung von Freuden des Staatstheatermuseums,* vol. 6, n° 15, septiembre de 1973, p. 5.
2. Kurt Karl Eberlein, «Das Museum der Staatlichen Theater in Berlin», *Das Nationaltheater,* (Berlín), vol. 2, n° 4, 1929, p. 302.
3. *Der Tagesspiegel,* 2 de enero de 1994.
4. Friedrich Luft, en *Berlinische Notizen 1975,* p. 3-6.

Cómo captar la representación: el Museo del Teatro de Londres

Margaret Benton

Cómo abandonar lo ordinario para acceder a lo imginario es, en opinión de Margaret Benton, la cuestión fundamental a la que hoy tienen que responder los museos del teatro. De ahí que valga la pena analizar las soluciones adoptadas por el Museo del Teatro-Museo Nacional del Arte Escénico de Londres. La autora dirige el museo desde 1990 y había ocupado previamente el puesto de directora adjunta del Museo Nacional de Fotografía, Cine y Televisión en Bradford (1985-1990), tras diez años de trabajo como productora y directora en la BBC Television. Actualmente es presidenta de la Sociedad Internacional de Bibliotecas y Museos de Artes Escénicos (SIBMAS).

La representación en vivo sólo existe en el presente; es una comunicación momentánea e irrepetible entre el actor y el espectador. ¿No son entonces los museos del arte escénico una contradicción en los términos, un intento de conservar lo inconservable, de registrar lo irregistrable? Sin duda, los fragmentos de las distintas representaciones que componen nuestras colecciones — el vestuario, los programas, los bocetos, las críticas — sólo pueden ofrecer como mucho un testimonio muy limitado de la representación en vivo. Otros museos tienen que vérselas con el problema de documentar e interpretar lo efímero, pero los vestigios materiales de acontecimientos que tienen sus raíces en experiencias de la vida cotidiana cuentan con el nostálgico atractivo del «como solíamos vivir» de utopías pasadas.



Foto: cortesía del Theater Museum, V&A

Varios programas, fotos y entradas para representaciones teatrales.

El objetivo del teatro es desprender al espectador de su vida cotidiana para emprender un viaje imaginario. La espada de Edmund Kean, su máscara mortuoria o un grabado pueden ser algo fascinante para un apasionado del teatro británico del siglo XIX, pero ¿cómo pueden transmitir estas reliquias el magnetismo de la presencia de un actor que en su día subyugó al público londinense?

Cómo registrar e interpretar del mejor modo posible el dinámico arte de la representación es un problema que pocos museos del arte escénico, por no decir ninguno, han resuelto con éxito. A mi parecer, esto se debe principalmente a que no se consigue entender plenamente el carácter excepcional y el potencial educativo de la cuestión, por lo que no se obtiene la financiación adecuada. No sé de ningún museo de arte escénico cuyos recursos puedan compararse en nada con los que se destinan a colecciones nacionales de arqueología, bellas artes o artes decorativas, por ejemplo. En el Reino Unido, el Museo del Teatro posee la colección nacional de documentación del arte escénico. Sin embargo, a esta colección excepcional, que es un himno a lo que unánimemente se reconoce como el más rico patrimonio teatral del mundo, se le asigna anualmente un presupuesto de sólo 1,3 millones de libras esterlinas para atender un museo nacional general y un servicio de archivos. Comparemos esta cifra con los fondos que el gobierno concedió en 1995 a otras formas de arte en el Reino Unido: 16,9 millones de libras para el Instituto Británico del Cine, 18,7 millones de libras para la National Gallery y un total de 30,6 millones de libras para nuestro organismo matriz, el Victoria and Albert Museum (V&A).

La lucha por la existencia

El hecho de que el Museo del Teatro Británico pasase a formar parte del V&A, el museo nacional de artes decorativas, no se debe tanto a una unión natural de colecciones similares como a la tenacidad personal de la extraordinaria Gabrielle Enthoven, cuya obsesiva pasión por el teatro la llevó a dedicar su vida y su fortuna a documentar la escena londinense. En 1924, después de luchar durante años en busca de un albergue seguro para la obra de su vida, convenció finalmente al V&A para que se hiciese cargo de su enorme colección de carteles de teatro, programas y recortes de prensa que ella siguió financiando y actualizando hasta su muerte en 1950.

Durante los años setenta, la colección experimentó un importante crecimiento, por lo que se hizo más acuciante la necesidad de crear un museo nacional del teatro financiado por el gobierno. La adquisición de otras tres grandes colecciones dio lugar al nacimiento, en 1974, del Museo del Teatro como una entidad separada del V&A y como museo por derecho propio. Finalmente, en 1987, tras treinta años de luchas y reveses, el Museo del Teatro abrió sus puertas en Covent Garden, en un edificio propio, especialmente reacondicionado para albergarlo.

Su emplazamiento en el corazón del *Theatreland* londinense (zona donde se encuentran la mayoría de los teatros) era perfecto, pero no el pequeño edificio que ocupaba, en el que las galerías estaban apiñadas. La falta de fondos, las posibilidades de las nuevas instalaciones, y las exposiciones convencionales se limitaban a mostrar objetos estáticos incrustados en pequeños compartimientos de cristal. Si bien lograban tener gran encanto e

interés para los entendidos en teatro, carecían de la vitalidad de la representación en vivo y de las exposiciones populares e interactivas que se ven en la mayor parte de los museos de creación reciente. Los visitantes se apresuraban a acudir a los grandes acontecimientos, como nuestra semana gratuita sobre Shakespeare, en la que los mejores actores del Reino Unido exhibían con orgullo sus objetos en el museo, pero, en general, el número de visitas a este pequeño museo, en el que la entrada no es gratuita, era menor de lo que se esperaba.

En los años noventa, una importante revisión del papel y las actividades del museo dio lugar a un cambio radical de rumbo y a un riguroso análisis de las prioridades. Dado que los objetos constituyen el núcleo de cualquier museo, nuestra primera tarea consistía en reexaminar los que teníamos y elaborar un plan preciso de acopio. La colección abarcaba la mayor parte del arte escénico, reuniendo la gama más amplia que se pueda imaginar de objetos fascinantes: millones de fotografías, carteles y programas, trajes exóticos y telones de más de diez metros diseñados por Picasso y Gontcharova, modelos de Gordon Craig, espadas, objetos de cerámica, entradas y boletos, incluso palcos salvados de la destrucción, con elefantes de yeso dorado y señoras medio desnudas. Tenía todos los puntos fuertes y débiles de una colección de colecciones. La cuestión prioritaria fue crear una lógica de conjunto que permitiese que la colección se convirtiera en algo más que la suma de sus partes y garantizar que seguiría siendo una fuente importante y pertinente de servicios para los usuarios actuales y un valioso legado para las generaciones futuras.

El museo fue creado con vistas a convertirse en el archivo nacional de las representaciones y de su proceso. Para cumplir este cometido y reflejar los cambios del mundo exterior, estaba claro que teníamos que salir de los confortables carriles de la conservación. ¿Era nuestra colección plenamente representativa de la diversidad de las puestas en escena de la sociedad multicultural británica? ¿Se encontraban en ella la materialidad del teatro, el arte en directo y otras nuevas formas de teatro alentadas por el público joven? ¿No había nuevos y mejores medios de documentar nuestro tema?

El riguroso autoanálisis que efectuamos ha clarificado nuestra tarea y nos está abriendo nuevas perspectivas. Las colecciones que tenemos constituyen ya un recurso excepcional y continuaremos adquiriendo documentos tradicionales, tales como programas y críticas. Seguiremos ofreciendo un contexto a las representaciones, documentando el arte y los procesos teatrales con fotografías, libros del traspunte, archivos, trajes y bocetos. No obstante, si bien todas estas pruebas documentales nos dicen mucho acerca del quehacer teatral y sobre la buena o mala acogida de las obras, nos revelan sorprendentemente poco acerca de la cuestión clave: la representación en sí misma. Tenemos una visión audaz de un futuro en el que captaremos la representación en sí, un giro de la simple documentación de las reacciones del público ante la representación para tratar de captar lo que le hace reaccionar.

El archivo nacional de vídeos de las funciones teatrales

Nunca ha habido nada que haya podido captar tan cabalmente la experiencia de una función en vivo como la película y su más práctica y versátil sucesora, la cinta de vídeo. Éste es el mejor método, el

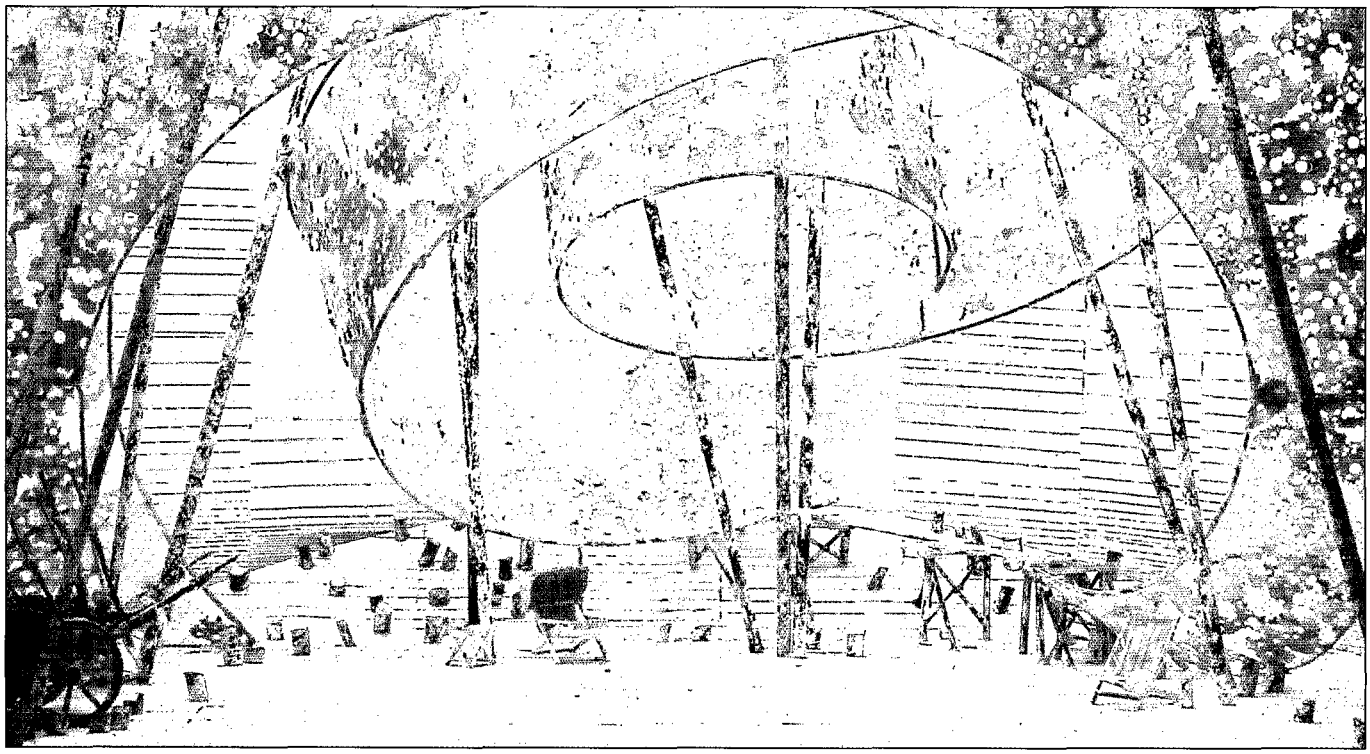


Foto: cortesía del Theater Museum, V&A

Maqueta del decorado efectuado por Barry Kay para el primer acto del ballet Anastasia, *de Kenneth Macmillan, estrenado por el Royal Ballet en 1971.*

más detallado y más fácilmente disponible de documentar lo que de otro modo desaparecería por completo. Sólo las películas y el vídeo pueden reflejar el modo en que los actores se mueven en el tiempo y en el espacio, así como la interacción con el público. Nuestra prioridad, por tanto, tenía que ser explotar estas y otras tecnologías en desarrollo, a fin de ofrecer la pieza final y la más importante del rompecabezas que cuenta la historia de una representación escénica.

Grabar una representación es una empresa compleja y cara, lo que explica nuestro retraso a la hora de crear en el museo el archivo nacional de vídeos de representaciones teatrales. El avance capital se produjo en 1992, cuando llegamos a un acuerdo sin precedentes con la Federación de Sindicatos del Espectáculo para grabar las representaciones sin tener que pagar derechos (lo que habría imposibilitado todo el proyecto por resultar demasiado caro). El siguiente obstáculo fue encontrar el dinero para las grabaciones. En noviembre de 1993, gracias a una importante subvención, pudimos llevar a cabo la primera fase del desarrollo planificado del archivo, una serie de grabaciones de prueba.

El objetivo y generalmente la puesta en práctica de una grabación de archivo no coinciden con la cobertura que hacen el cine y la televisión de una actuación en vivo, pues lo que buscan estos últimos es entretener al público. El propósito de la grabación de archivo es transmitir con la mayor fidelidad y de la manera más detallada posible una representación teatral original para su uso práctico por parte de la industria del teatro, la formación profesional, la investigación académica, los colegios y las universidades. El objetivo debería ser convertirse en testigo del acontecimiento que se desarrolla delante del público presente en la sala, idealmente desde el punto de vista de un único espectador en el teatro, y debe cubrir toda la acción. Las cámaras deben obstaculizar lo menos posible la representación. No debería haber cambio alguno con respecto a la iluminación original de la escena ni de la ambientación y no se debe molestar al público en lo más mínimo.

Grabar a actores en movimiento con escasa luz, con la cámara y el micrófono fijos y en presencia de público plantea dificultades técnicas incluso a realizadores de televisión experimentados. Nuestra tarea prioritaria consistía en determinar



Foto de Graham Brandon. Cortesía del Theater Museum, V&A

Actor maquillándose para actuar en la obra Cats *de Andrew Lloyd Webber, New London Theater, 1990.*

cuáles eran los mejores medios técnicos de grabación a fin de reflejar las representaciones con toda fidelidad. En seguida se puso de manifiesto la importancia de utilizar personal, equipamiento y formatos de grabación profesionales, a pesar de los costos que esto implica. La financiación sigue siendo un problema serio y nos queda aún mucho por recorrer para llegar a las dimensiones del Archivo del Teatro en Cine y Vídeo de Nueva York. No obstante, hemos realizado 50 grabaciones y nos sentimos satisfechos al ver que han beneficiado de manera considerable a la profesión teatral.

Para que un museo prospere, ha de ser relevante y útil. Tras haber mostrado nuestros vídeos a los productores, se han conseguido fondos para giras al extranjero e incluso para películas, y una empresa logró que el gobierno le renovase la subvención porque íbamos a grabar una producción importante. Con su nuevo archivo de vídeos, el museo deja de ser para la profesión teatral un depósito curioso de recuerdos del teatro para convertirse en un valioso complemento de su trabajo. De este modo, al garantizar el apoyo público por parte de figuras del teatro muy destacadas y con gran capacidad de expresión, el museo contribuye también a asegurar su propio futuro.

Otra ventaja práctica (para algunos la principal) del Archivo Nacional de Vídeos de Representaciones Teatrales reside en su capacidad de revolucionar el trabajo de los profesores de teatro, baile, música y técnicas teatrales, así como el de los investigadores que trabajan sobre estas formas artísticas. Cuando pusimos a prueba la utilización del archivo en talleres educativos y exposiciones, la entusiasta reacción de profesores y estudiantes fue muy alentadora. Al suministrar un material visual fidedigno de las representaciones como referencia y para su análisis, las grabaciones aportan una visión inesperada y una comprensión más profunda del arte dramático. Si nuestra primera obligación es ofrecer la mejor grabación posible de la representación en vivo, sacamos el mayor partido de la grabación al interpretar nuestras colecciones como vectores destinados a promover el desarrollo del arte escénico y llevar un nuevo público a las salas de teatro.

El papel educativo que tenemos es capital para nuestra existencia. El arte escénico abarca la literatura (teatro), la música, el baile, el dibujo y el diseño, y la historia social, materias que se imparten en todos los niveles de la enseñanza, desde la escuela primaria hasta los estudios de postgrado. Como estamos descubriendo, el museo tiene el potencial para actuar como un centro singular de aprendizaje informal para colegios y universidades, y, con las exposiciones adecuadas, atraer a un público numeroso proveniente de todos los sectores de la educación. La cuestión es saber cuál es el mejor modo de explotar este potencial.

Foto de Anthony Crickmay. Cortesía del Theater Museum, V&A



Lauren Potter y Jonathan Lunn, London Contemporary Dance Theatre, 1985.

Infundir vida a las colecciones

Una de las nuevas tentaciones es informatizar las colecciones, lo cual transformaría el acceso, pero en el estado actual de la tecnología todavía no es posible sustituir ni el objeto original ni la representación en vivo. Las exposiciones realizadas con dinamismo e imaginación constituyen el método más efectivo con que cuenta un museo para cumplir con su tarea de educar al vasto público que lo visita. Por consiguiente, nuestra principal prioridad es convertir las galerías en una experiencia viviente del arte escénico, donde los textos, las partituras y la coreografía cobren vida y se pongan en su contexto por medio de una mezcla innovadora de objetos auténticos, exposiciones teatrales, grabaciones en vídeo, talleres y actuaciones en directo. También tenemos que sacar partido de nuestros vínculos con los teatros vecinos para realizar visitas guiadas a los bastidores y a *Theatreland*, y, por supuesto, a las mejores representaciones de teatro contemporáneo.

A pesar de la estrechez de las galerías y la falta de recursos económicos, ya hemos comenzado a reemplazar nuestras exposiciones tradicionales por otras especiales basadas en sólidos valores educativos y que explotan una diversidad de técnicas. Especialmente atractiva es *The wind in the willows — from page to stage* [El viento en los sauces — de la página al escenario], una exposición que muestra la puesta en escena de una historia popular infantil por el Teatro Real Nacional. En ella, una combinación de personajes de ficción famosos, modelos, fotografías, vídeos, gráficos claros y exposiciones interactivas son apoyados mediante talleres complementarios de vestuario, maquillaje, iluminación e interpretación para facilitar un conocimiento exhaustivo de las técnicas escénicas.

La interpretación en vivo es esencial en cualquier museo del arte escénico, pero su puesta en práctica ha de ser prudente. Los experimentos de teatro nocturno se suspendieron, no sólo por su costo, sino porque no añadían nada a la visita diurna al museo. Emplear actores que representan un papel en las galerías, como hacen cada vez más museos, también acarreaba problemas, en particular el del control de calidad. No siempre es fácil representar lo mejor del teatro británico con actores jóvenes y sin experiencia, que es lo que suelen poder permitirse la mayoría de los museos. Por lo tanto, el museo ha optado por los guías-animadores que se encargan de las visitas a las galerías y dirigen demostraciones y talleres participativos en nuestro estudio teatral. Estas actividades realzan las exposiciones al hacer participar a los visitantes en los procesos de la técnica teatral y aportar la dimensión humana que es la clave de toda representación. Aunque todavía se encuentran en una fase de desarrollo, están transformando la experiencia del museo porque muestran a los visitantes la dinámica y los procesos de la representación en directo de forma mucho más eficaz que la tecnología sofisticada y, por supuesto, no resultan más caras.

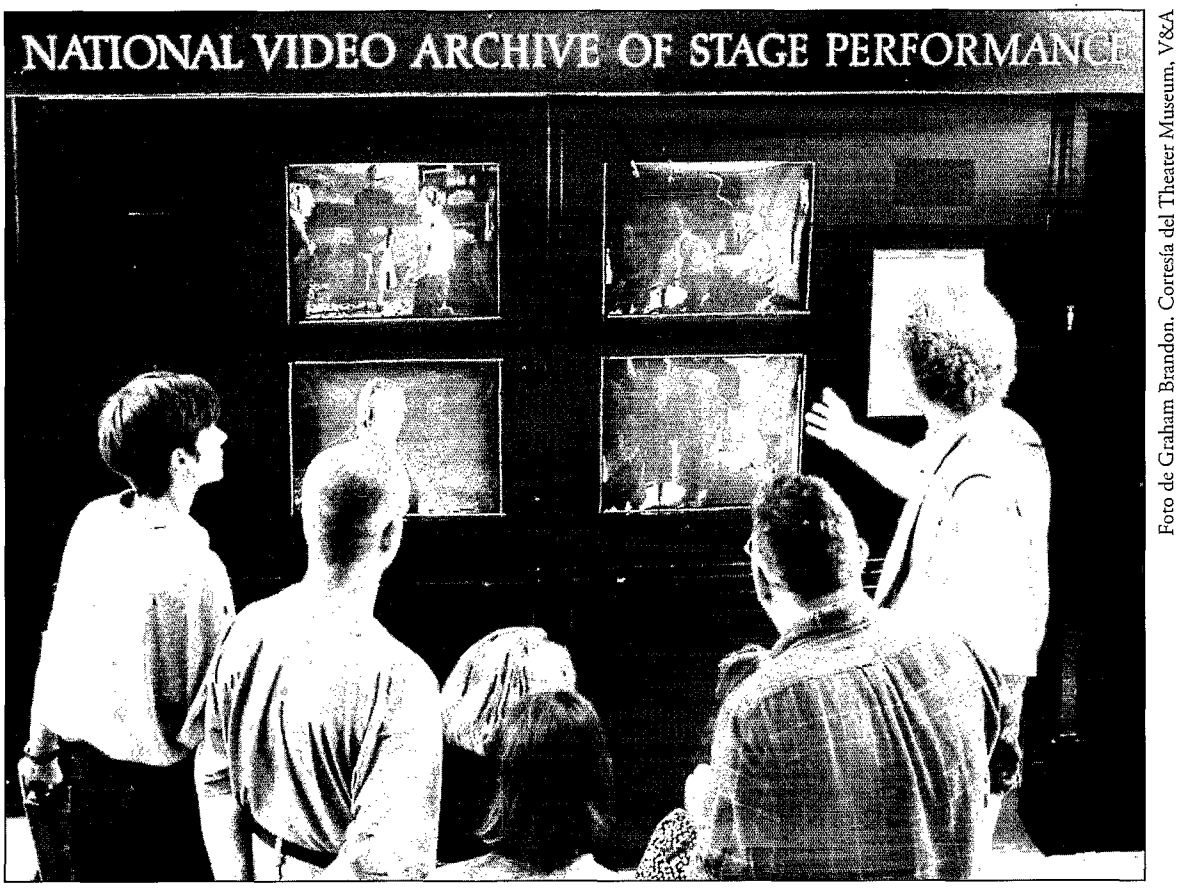


Foto de Graham Brandon. Cortesía del Theater Museum, V&A

Estudiantes utilizando grabaciones realizadas por el Archivo Nacional de Vídeos de Representaciones Teatrales en el Museo del Teatro.

Los guías-animadores no pueden encubrir, sin embargo, la necesidad urgente de sustituir las galerías de techo bajo y abarrotadas de objetos por un edificio nuevo y mucho más espacioso. No estamos buscando la solución obvia — el teatro redundante —, a pesar del éxito de casos tales como el teatro-museo de Drottningholm en Suecia o la recreación del patrimonio que supone el nuevo teatro «Shakespeare's Globe» en el sur de Londres. Estos edificios tienden a fijar la presentación del teatro en un lugar y un tiempo concretos, pero nosotros, como museo nacional del arte escénico, debemos abarcar todos los períodos y todas las formas de representación — desde las representaciones callejeras y la carpa circense hasta el teatro experimental y la gran ópera. Nuestro objetivo es, por tanto, una gran caja negra totalmente flexible, con aire acondicionado y completamente equipada con los dispositivos más modernos de iluminación de escenario y otras tecnologías, que nos permita mostrar a los visitantes los tesoros de las colecciones y hacer viajar su imaginación, implicándolos como auténticos participantes en los procesos que hacen surgir la magia del teatro.

Tenemos las imágenes y tenemos la idea, pero ponerla en práctica cuando el museo sólo dispone de fondos suficientes para abrir sus puertas y ofrecer un servicio público básico está resultando un largo y penoso combate. Las dificultades se multiplican cuando nuestro museo central afronta importantes restricciones financieras y se ve amenazada incluso la labor esencial de los conservadores. No obstante, con un apoyo cada vez mayor de la profesión teatral y el éxito creciente de nuestros intentos de autoayuda, estamos dando pasos cortos pero importantes hacia adelante. Nuestro equipo de animadores de las galerías, financiado gracias al alquiler nocturno del museo para recepciones, está atrayendo a más visitantes y aumentando nuestros ingresos procedentes de la venta de entradas. Nuestro director de desarrollo y un comité de desarrollo compuesto por profesionales del teatro influyentes y personas del mundo de los negocios está recaudando fondos de fuentes externas para nuestro archivo de vídeos, las exposiciones y un nuevo edificio.

El Museo Nacional de Arte Escénico con el que soñamos está todavía muy lejos, pero tenemos el plan detallado, hemos sentado las bases adecuadas y creemos tener la determinación y la iniciativa necesarias para hacerlo realidad. ■

Museos y colecciones de arte escénico en la India

Shovana Narayan

En la India, el arte escénico es inseparable de las antiguas religiones y tradiciones culturales del país. De ahí que éstas se reflejen en muchas colecciones creadas no necesariamente para concentrarse en el arte escénico como tal, sino más bien para exponer pruebas tangibles de una historia que no tiene parangón por su variedad y riqueza. Shovana Narayan, quien obtuvo un premio como virtuosa de la danza Kathak, ha cautivado al público de su país y del extranjero. Es autora de numerosos estudios en el campo de la danza y profesora invitada de ciencias del teatro en la Universidad de Viena.

La civilización india, de tan rico contenido filosófico, religioso y artístico, no tiene la tradición de preservar las antigüedades. En sus más de cinco mil años de historia conocida, la tradición se ha transmitido en forma oral y visual de unas generaciones a otras, y este proceso garantizaba la continuidad cultural en forma de actitudes sociales, creencias, principios y normas de conducta, incluyendo el arte escénico. El concepto científico de «museología», la institución «museo» y el estudio de la antropología llegaron con los británicos y ayudaron a la India a reconocer y preservar su inmensa riqueza de objetos antiguos.

Las colecciones de la mayoría de los museos indios se concentran en la arqueología, la arquitectura y la escultura. Sin embargo, las tres son muy ricas en imágenes de arte escénico, lo que no es sorprendente, pues la cultura india siempre ha dado una gran importancia a la música y a la danza, y la escultura ha constituido la fuente fundamental para trazar la historia de las diversas formas de danza clásica del país.

El hinduismo concibe a Dios de muchas maneras. Las diversas manifestaciones y encarnaciones de Dios se pueden representar en forma de artista, y por eso el arte escénico se convirtió en el tema de la arquitectura de templos y cuevas, frisos y esculturas. También los rituales, que se prestan a las imágenes y a la iconografía, gozaron de una posición preponderante tanto en el período preario como en el postario. Por eso el canto y la danza se convirtieron en parte inherente de estos rituales en las zonas rurales, urbanas y tribales durante el período de la cosecha, por ejemplo, o en las ceremonias de bodas y nacimientos, o en el culto a Dios para la realización espiritual.

En algunas zonas rurales y tribales existe una relación directa entre el arte escénico y los símbolos pintados en el suelo o en las paredes de las casas de barro. Ellos podrían evocar ciertos sonidos musicales y a veces están acompañados por dibujos de movimientos de danza. En los centros urbanos se empezó a notar la incorporación de algunos cánones de excelencia en la música y danza folclóricas, culminando gradualmente en las formas clásicas que muestran la belleza formal y el control de las emociones característicos de la región.

Si bien el arte escénico constituye un tema frecuente en arquitectura, arqueología y escultura, el estudio de su relación directa con la museología ha sido limitado. Hay que tener presente que, dado que las artes tradicionales se desarrollaron y alimentaron en regiones específicas cuyas fronteras políticas cambiaban constantemente, el estudio de dichas artes tendría que abarcar «regiones culturales» identificables, en lugar de las actuales fronteras políticas. Además, como algunas de nuestras artes tradicionales están directamente relacionadas con la vida diaria y los rituales correspondientes, muchas colecciones de arte escénico se podrían clasificar también como «artesanía». Por ejemplo, entre los instrumentos musicales, el *ghatam* es un puchero que se toca con los dedos; mientras que su parte abierta se coloca sobre el estómago para regular el flujo del aire y, por lo tanto, el sonido tonal, cuando se lo utiliza como objeto doméstico, no es más que un cántaro para almacenar agua. De ahí que el *ghatam* pertenezca tanto a la categoría de «arte escénico» como a la de «artesanía». De la misma manera, la *chimta* es empleada por los artistas folclóricos para marcar el compás, pero en la casa es simplemente un par de grandes pinzas o tenazas. Por último, es difícil clasificar un traje, máscara, instrumento o herramienta como «antiguo» o «contemporáneo»,

porque los cambios son inherentes a un proceso continuo.

No obstante, las colecciones tradicionales de arte escénico se pueden clasificar en distintas categorías, tales como instrumentos musicales, marionetas, máscaras y sombreros, adornos, trajes, tramoya teatral que incluye desde el telón hasta el maquillaje, pasando por artefactos y documentación. La mayor parte de los 490 museos registrados en la India poseen conjuntos de colecciones de todos estos objetos, pero ha habido pocos intentos de crear museos o galerías dedicados exclusivamente a este campo. En este sentido, los nombres más importantes que vienen a la mente son el Sangeet Natak Academy, que cuenta con una rica colección de más de mil trescientos objetos que abarcan todos los aspectos del arte escénico; el National Museum, el Indira Gandhi National Centre of Arts, el National Centre of Performing Arts, el Crafts Museum, el Raja Dinkar Kelkar Museum, el Mysore Folklore Museum, el City Palace en Jaipur, el Museum of Man en Madhya Pradesh, el Jagdish and Kamala Mittal Museum, el Indian Museum de Calcuta y el Srinivas Malliah Memorial Museum, todos los cuales se enorgullecen de sus ricas colecciones de marionetas o máscaras, adornos e instrumentos musicales.

Especial interés tienen las colecciones institucionalizadas que conservan vivo el arte escénico por medio de representaciones y producciones. Aunque se pueden considerar como teatro contemporáneo, también forman parte del arte tradicional y la mayoría de los museos de objetos de teatro con sus talleres anexos han hecho un buen servicio no sólo manteniendo los vínculos con el antiguo teatro clásico sánscrito, sino también brindando inspiración y prestando novedad y originalidad a la escena teatral actual.

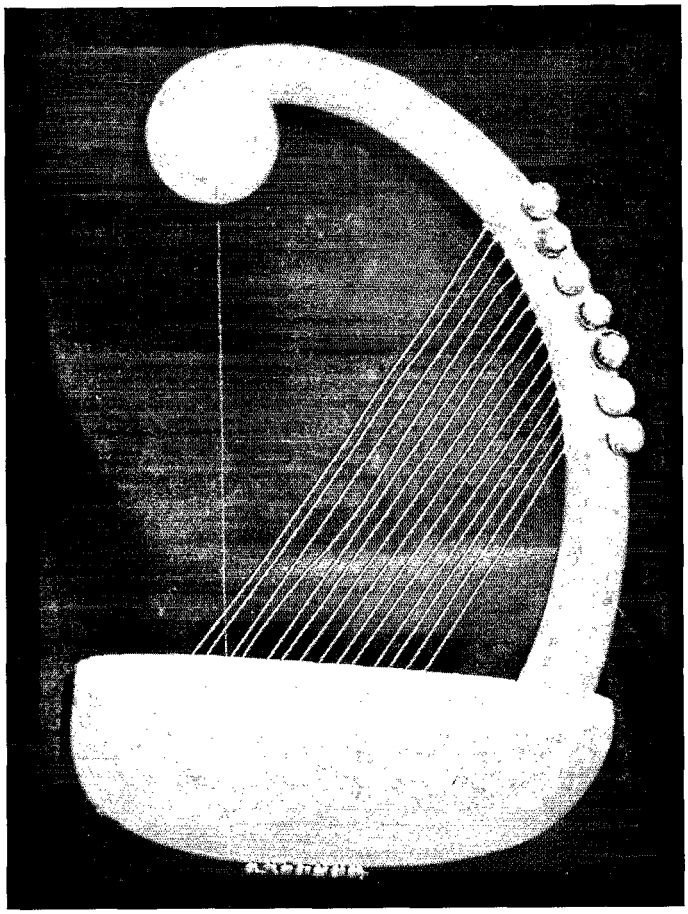


Foto: cortesía del autor

Veena *en forma de arco, un instrumento musical tradicional indio.*

Las siguientes colecciones de objetos y materiales de arte escénico se pueden encontrar en una gran cantidad de museos de todo el país.

Instrumentos musicales

A través de las épocas se ha ido desarrollando una extensa gama de instrumentos musicales, lo que da una perspectiva de la cultura material de diversos grupos de población. El Natyashastra, un tratado sobre la representación teatral escrito entre el siglo segundo a.C. y el siglo segundo d.C., clasificó estos instrumentos en cuatro categorías: a) *tata vadya* o instrumentos de cuerda; b) *sushira vadya* o instrumentos de viento; c) *avanaddha vadya* o instrumentos de percusión, y d) *ghana vadya,* instrumentos compactos que no necesitan afinación. Todos ellos aparecían claramente en los frescos murales o en las cuevas, así como en las esculturas y frisos de templos y ruinas. Estas colecciones se encuentran en la mayoría de los museos, pues forman par-

Foto: cortesía del autor



El ghatam, *un puchero que se toca con los dedos, mientras que su parte abierta se coloca contra el estómago para regular el flujo del aire y, por consiguiente, el sonido tonal.*

te de hallazgos arqueológicos. Especialmente dignos de mención son el National Museum y el Sangeet Natak Academy Museum, en Delhi.

En el National Museum, la galería de instrumentos musicales se creó en 1962. La galería Sharan Rani Backliwal es de especial interés para los amantes del arte. Donada por un eminente músico, Sharan Rani, en 1980, abarca una amplia serie de viejos instrumentos musicales indios provenientes de diversas partes del país e incluye instrumentos folclóricos y tribales. La mayoría data de entre los siglos XVII y XIX, mientras que unas pocas piezas son de los siglos XV, XVI y XX. Algunos instrumentos pertenecieron a músicos o musicólogos famosos, así como a algunos príncipes. También es de interés en esta colección una rara concha con lateralidad hacia la derecha y una espiral en el sentido de las agujas del reloj, así como un ejemplar del fonógrafo de Edison, una caja de música y un pájaro mecánico, todo del siglo XIX.

El Sangeet Natak Academy Museum posee una vasta colección de más de quinientos instrumentos de todo tipo, pertenecientes a las tradiciones artísticas folclóricas, tribales y clásicas de muchos siglos. Entre los raros instrumentos de este museo se encuentran los *khangling* de Ladakh, que es un instrumento de aire elaborado con un hueso humano procedente de una virgen y el *tuila,* instrumento de una sola cuerda que se puntea, sin traste y capaz de crear una octava y media de sonido gracias a complicadas manipulaciones. El *khangling,* que ahora se suele hacer de madera, se utiliza exclusivamente en monasterios y en las ceremonias rituales correspondientes. Este museo también puede enorgullecerse de poseer una completa gama de *sarangi,* un instrumento de arco, y una gran variedad de tambores de todas formas y tamaños, desde el más pequeño (3,8 cm), denominado *bududukai,* hasta el más grande, que mide unos 120 cm de diámetro y se llama *dhumsa,* una variedad de timbal.

Un estudio de los instrumentos de cuerda señala cómo el uso de pelo para cuerdas dio lugar al *gut,* cuerdas de algodón o seda china que, a su vez, fueron reemplazadas por metal, sobre todo después de que los británicos asentaron su hegemonía en la India. Entre los instrumentos de viento todavía subsiste el uso del bambú, la madera, el cuerno animal o el barro, aunque en algunas adaptaciones urbanas se ha ido introduciendo lentamente el metal. Asimismo, en algunos instrumentos de percusión que se siguen empleando en música y danza clásicas y semiclásicas, la tierra y el barro han dejado paso a la madera. En este terreno es notable la *mridanga,* instrumento de percusión cuyo nombre se deriva de la palabra sánscrita *mrid* que significa «tierra». En la variedad *oordhawaka,* la *tabla* del

cinturón indo-gangético, consistente en un par de tambores verticales, se hacía anteriormente de arcilla y madera, y se afinaba mediante unos anillos. Sólo fue en el decenio de 1960 cuando la pieza izquierda de la *tabla,* llamada *bayan,* se empezó a hacer de metal.

Un interesante estudio de esta colección de instrumentos muestra cómo los hombres primitivos lograban el ritmo como si fuera una prolongación del cuerpo humano, atándose frutos secos, semillas o conchas a la cintura para producir ritmo con el movimiento. Todavía se siguen empleando, junto con palillos, carracas y cascabeles hechos con frutos secos, en algunas zonas rurales y una gran parte de las zonas tribales. Asimismo, los hombres primitivos cavaban un hoyo en el suelo sobre el cual estiraban una piel de animal, de manera que al ser golpeada con la cola de una vaca o de un búfalo marcaba el ritmo.

Marionetas, máscaras y sombreros

Durante miles de años, las marionetas fueron el elemento imprescindible de cualquier festejo o celebración, y los temas de este teatro se basaban en narraciones épicas y leyendas. Casi todos los tipos de marionetas, de guante, cuerda, varillas, sombra e incluso variedades de cuero, se encuentran en la India, cada una con su propia identidad regional distintiva.

Las máscaras aparecen mucho en el teatro tradicional y en los rituales tribales. Empleadas originariamente para alejar a los malos espíritus o asustar a los animales salvajes, pronto se convirtieron en una forma de arte en sí mismas, recurriendo a la música y la danza. En el teatro, los diversos personajes míticos se suelen representar con máscaras. En efecto, en la región tribal del sur de Bihar, la palabra *chhau,* procedente de la palabra sánscrita *chhaya* o «sombra», no sólo significa «máscara», sino que designa también las danzas *chhau* de Kharaswan y Seraikela, que se realizan con máscaras. Además están los *muppets,* una mezcla de máscara y de marioneta con uno o más hombres dentro que bailan al son de la música. Esta práctica todavía predomina en los estados del nordeste, así como en otras zonas tribales y rurales.

Los sombreros, además de su función protectora, también llegaron a ser símbolos sociales. Para los artistas, los sombreros, junto con las máscaras y el maquillaje, constituyen un elemento muy útil para distinguir a los personajes. En general, los sombreros se pueden dividir en tres grandes categorías: las coronas o *keeratas* o *mukuts,* los turbantes (realistas o simulados) y la representación estilizada de cabellos enmarañados y de peinados femeninos.

Trajes, adornos, tejidos y accesorios

Los trajes y adornos de los artistas folclóricos y tribales no son diferentes de la ropa ceremonial de la gente de su región. Por eso se encuentran en la mayoría de los museos tradicionales, sobre todo los que se dedican a la antropología, que tratan el tema de la vida diaria, incluyendo las costumbres en el vestir. Los teatros de antaño empleaban telones improvisados que los tramoyistas sujetaban en el centro del escenario; sus tejidos, colores y diseños indican también las sutiles y variadas influencias a las que han estado sometidos a través de los tiempos. El Calico Museum of Textiles en Ahmedabad fue creado en 1949 y posee una notable colección de tejidos históricos que recrean el esplendor de las cortes Mughal,



Foto: cortesía del autor

Marioneta que representa a Ravana, un personaje de la épica legendaria de Rama y Sita de la región de Karnataka.

así como los trajes de las diferentes zonas del país.

Tradicionalmente, el uso de estructuras arquitectónicas en el teatro indio era bastante limitado, porque los patios de los templos con sus columnas esculpidas y adornadas servían de impresionante telón de fondo, haciendo innecesario cualquier embellecimiento adicional. El decorado teatral tradicional no era de tipo figurativo, sino simbólico, y siempre había una estilización mediante motivos que ayudaban a la audiencia a visualizar la escena. Como mucho, se habrían utilizado algunos elementos escénicos aislados, tales como el trono del rey o la cama real. En las tradiciones clásicas de danza, un único bailarín actúa durante toda la noche y el lenguaje corporal, los gestos de las manos, las expresiones faciales y el acompañamiento rítmico y musical completan todo el proceso emocional, por lo que no se necesita ningún factor externo para la experiencia estética, fuera del escenario, los instrumentos musicales y el vestuario.

No obstante, existía el conocimiento de la puesta en escena, como lo prueban las descripciones que contiene el tratado dramático Natyashastra, que establecía que la tramoya del teatro debía ser ligera de peso y hecha con materiales como

cera, laca, láminas finas de cobre, madera ligera, trozos de espejo coloreado, pasta de *bilba,* tela, tiras de bambú y arcilla. Pero su uso en la época antigua fue muy limitado y no alcanzaron importancia hasta el siglo pasado, cuando se hicieron algunos intentos de representaciones realistas de situaciones. De ahí que las colecciones de tramoya sean mantenidas fundamentalmente por organizaciones que producen y presentan dramas musicales y los teatros que las necesitan las piden, como el Sriram Bharatiya Kala Kendra, la National School of Drama Repertory, el Srinivas Malliah Memorial Museum, todos en Delhi; el Indian National Theatre de Damu Jhaveri y Mansukh Joshi, las colecciones de teatro Marathi de P. L. Deshpande, el Little Ballet Group de Shanti Bardan, varios grupos de teatro Parsi en Maharashtra, así como teatros locales del sur de la India, por citar sólo a unos pocos. También hay que mencionar la reproducción de un teatro sánscrito tradicional basada en la descripción que se hace en el Natyashastra, que ha sido construido recientemente en el recinto de la National School of Drama.

Según la clasificación oficial, en la India existen 23 tipos de museos, muy pocos de los cuales están dedicados exclusivamente al arte escénico. Sin embargo, cada vez existe más conciencia de la necesidad de tener más colecciones y museos especializados no sólo en las áreas tradicionales del arte escénico, sino también para destacar las áreas afines, tales como las bellas artes, la fotografía, los carteles, las grabaciones de audio y de vídeo, la filatelia y la literatura que están directamente relacionadas con el arte escénico o inspiradas en él. Por ejemplo, el Ministerio de Correos ha emitido periódicamente una serie de sellos sobre formas de danza, máscaras y cantantes famosos. Hay muchos ejemplos de pintores y fotógrafos cuyas obras son un claro reflejo de la influencia directa de las artes y artistas de la escena.

El interés por documentar y fomentar el crecimiento y establecimiento de estos museos y colecciones se desarrolla de manera bastante lenta. Por esta razón, los esfuerzos de la Sangeet Natak Academy, el Indira Gandhi National Centre for Arts, la National School of Drama y el National Centre for Performing Arts son realmente ejemplares por haber emprendido la tarea de documentar, catalogar y microfilmar el variado material del que se dispone sobre el arte escénico.

Con la excepción de las instituciones fundadas por el gobierno que dan muestras de previsión y buen sentido, la mayoría de las colecciones relacionadas con el arte y la artesanía escénicas se deben en gran medida a la obsesión de unas cuantas personas que deseaban recuperar el pasado y preservar el patrimonio indio con toda la riqueza y diversidad de una era pasada. ■

El museo de arte, socio de las escuelas

Bjarne Sode Funch

La educación artística se está introduciendo de forma lenta, pero segura, en los programas escolares de algunos países, planteando nuevos desafíos al museo de arte en cuanto a su papel en la comunidad. Sin embargo, la cambiante asociación entre la escuela y el museo no está libre de problemas y será necesario concebir nuevos enfoques para lograr que funcione con eficacia. El autor estudió psicología en la Universidad de Copenhague y ha trabajado como psicólogo investigador en proyectos del Museo de Arte de la Universidad de Berkeley (California), el Museo Metropolitano de Arte y el Mueso de Arte Moderno en Nueva York. En la actualidad efectúa un estudio sobre la educación artística en el Museo de Arte de Esbjerg (Dinamarca).

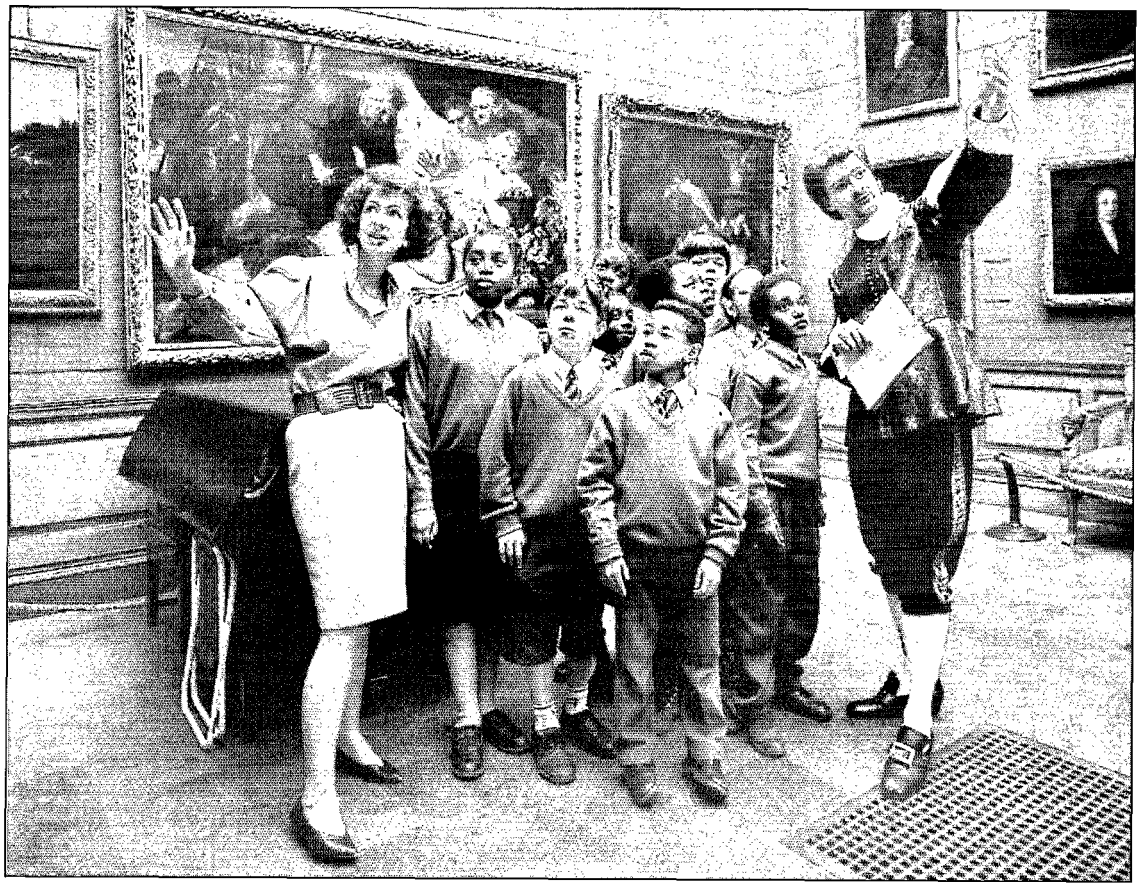
Existe una larga tradición de museos de arte que colaboran con las escuelas para introducir a los niños al arte visual. Los servicios que prestan a las escuelas han aumentado considerablemente y hoy la asociación museo de arte-escuelas ha alcanzado un punto en el que una visita a un museo ya no se considera como una excursión de esparcimiento, sino como un componente integral de la educación artística. En el Reino Unido, actualmente las visitas escolares a los museos son obligatorias y el programa de educación artística de muchas escuelas del mundo occidental ha pasado de las tradicionales actividades creativas de dibujo y pintura a la inclusión de asignaturas como análisis y crítica de arte, historia del arte y estética. Esta nueva tendencia en la educación artística aumenta la importancia de las visitas al museo de arte porque, en general, éste es el único sitio en que los niños encuentran obras de arte originales.

Esta concepción de la educación artística se introdujo en las escuelas públicas de Dinamarca por medio de una disposición gubernamental en 1991. Originalmente denominada *formning* (actividades creativas), la asignatura se llama ahora *billedkunst* (arte pictórico), si bien el programa contiene actividades artísticas de todas clases y no sólo de arte pictórico. Con miras a adaptarse a la nueva situación, el Museo de Arte de Esbjerg decidió hacer un estudio para definir cómo podría satisfacer de la mejor manera posible las necesidades de las escuelas locales. Los resultados de este estudio, basado principalmente en cuestionarios y entrevistas con profesores de las escuelas, apuntaron algunos problemas fundamentales de la educación artística que los museos de arte no pueden resolver por sí solos, sino que requieren un nuevo planteamiento de la asignatura.

Se han realizado ya algunos estudios sobre la relación entre el museo de arte y las escuelas, entre ellos una encuesta efectuada por Denise L. Stone en los Estados Unidos, en la que señala una serie de obstáculos que encuentran los profesores cuando utilizan los recursos del museo de arte.[1] Una de las principales dificultades aducidas es la falta de tiempo en el año lectivo, pero también existen problemas de transporte, falta de fondos para salidas, apoyo administrativo y horarios de clase que dificultan el acceso a los museos de arte. La mayoría de los 524 profesores que contestaron a los cuestionarios de Stone pensaba que se necesitaba más información sobre los recursos del museo de arte y más apoyo por parte de los educadores de museos.

Las entrevistas con los profesores de arte de las escuelas primarias próximas al Museo de Arte de Esbjerg mostraron que los profesores de arte daneses tenían los mismos impedimentos que sus colegas de Estados Unidos. Por supuesto, los problemas varían de una escuela a otra, pero el tiempo, los fondos, el transporte, los programas y la falta de apoyo administrativo eran los motivos más citados para no visitar más a menudo los museos de arte. Los profesores que participaban regularmente en los talleres del museo de arte para familiarizarse con la colección del museo y con las exposiciones temporales no tenían problemas de comunicación con el museo, pero mencionaron la necesidad de material pedagógico e instalaciones, como por ejemplo, una sala para debates y actividades creativas.

Un enfoque para mejorar las relaciones entre el museo de arte y la escuela podría consistir en influir en las autoridades escolares para que brinden las condiciones y recursos necesarios. Sin embargo, las entrevistas con los profesores de arte de Dinamarca ponen de manifiesto que la educación artística com-



© Len Cross, Dulwich Picture Gallery

En su programa de educación artística, la Dulwich Picture Gallery de Londres utiliza una variedad de técnicas de comunicación, incluyendo actores que representan a artistas que explican sus pinturas, técnicas y vida a los visitantes escolares que provienen de diferentes medios culturales.

porta problemas pedagógicos que son mucho más graves que los meramente logísticos. Los recursos adicionales serán de poca utilidad en la introducción de los niños al arte mientras la asignatura carezca de objetivos educativos bien fundamentados y de medios didácticos para alcanzarlos.

Una actitud «antiarte»

El estatuto del arte en la sociedad y la manera en que la perciben los diferentes grupos son temas demasiado complejos para abordarlos en este artículo. No obstante, mencionaré algunos ejemplos que pueden arrojar luz sobre los principales problemas de la educación artística en las escuelas. El fenómeno de una «actitud antiarte» ejerce una influencia desastrosa en la relación de los niños con el arte visual. Utilizo dicha expresión para referirme a una predisposición a tener una reacción emotiva, cognitiva y comportamental contraria a las bellas artes, es decir, una falta de gusto por el arte que puede ir desde un rechazo agresivo hasta una total indiferencia. La aversión suele ir acompañada de opiniones según las cuales el arte es desmoralizante, una tontería o algo «que podría hacer un niño». En casos menos extremos, se rechaza el arte porque resulta incomprensible y sin ningún interés. Desgraciadamente, se trata de una actitud bastante extendida que también se encuentra entre los administradores escolares y los profesores, aunque raras veces lo reconozcan abiertamente.

Los programas escolares del mundo occidental asignan al arte un estatuto muy bajo. Se trata de una asignatura a la que se le otorga muy poco tiempo en los programas y algunos grupos de edad no la estudian en absoluto. Además, a menudo se la enseña en malas condiciones y la imparten profesores sin ninguna especialización. Los profesores de arte entrevistados en Esbjerg contaron que algunos de sus colegas, sin ningún conocimiento o interés por el arte, enseñaban la asignatura para completar sus horarios. Las entrevistas revelaron también que en muchas escuelas el arte carecía de recursos e instalaciones suficientes. En algunos casos

© Artothèque 2000 Dominique Chaveneau École Maternelle Procession, Paris 15



Una niña de una escuela de párvulos de París escoge su reproducción artística favorita de la «arteteca» de la escuela para hablar con su maestra; las obras se pueden llevar prestadas a casa durante el fin de semana.

había incluso escasez de materiales tales como buen papel y pintura. Un profesor contaba que había que vigilar cuidadosamente el uso de los materiales porque, de lo contrario, no quedaría nada al final del año escolar. Los administradores escolares solían explicar que esta escasez se debía a lo ajustado del presupuesto escolar, pero como dijo un profesor: «Cuando un grupo va a las clases de natación, no hay problemas de transporte; pero cuando queremos ir a un museo de arte, el presupuesto escolar no alcanza.»

Aun en los casos en los que se cuenta con suficientes instalaciones y recursos, y las clases son impartidas por profesores especializados, el arte es una disciplina generalmente aislada dentro del sistema escolar. Los profesores de otras materias casi no toman en serio el arte, que consideran generalmente como una actividad simple de ocio sin valor para el futuro. A los profesores de arte se les puede reconocer su competencia y entrega, pero rara vez se les consulta o se les asignan responsabilidades fuera de su área. Como decía uno de los profesores, «no estamos bien considerados por parte de nuestros colegas, aunque nunca lo reconocerán abiertamente». No es de extrañar que los niños estén influidos por esta tácita, pero permeable actitud «anti-arte», que puede afectar su actitud ante el arte para toda la vida. Los padres, en general, no ayudan; incluso si valoran el arte, generalmente no dan mucha importancia a la educación artística, porque no alcanzan a ver cómo va a beneficiar el futuro de sus hijos.

La nueva tendencia de incluir la crítica de arte, la historia del arte y la estética en la educación artística constituye un primer paso para que el arte goce de una mejor consideración dentro del sistema escolar. En una sociedad que da una importancia crucial a la percepción de la expresión visual, la educación artística irá ganando respeto cuando esté basada en disciplinas académicas como la historia del arte y la filosofía.

El estado actual de la educación artística en las escuelas plantea serios desafíos a los museos de arte. ¿En qué materias y hasta qué punto pueden ofrecer la educación necesaria a los profesores y cómo pueden recibir los niños un mejor servicio? Teniendo en cuenta lo extendida que está la actitud antiarte, los museos deben ir más allá de los mitos prevalecientes mediante la oferta de un servicio educativo basado en el más alto nivel de conocimiento. Sólo esta elevación de nivel puede garantizar que los niños sean introducidos en el mundo del arte de manera que éste represente algo en sus vidas. En un intento de estudiar este campo, el Museo de Arte de Esbjerg ha puesto en marcha un programa piloto: una clase de niños de diez años pasa un día por semana en el museo para recibir clases de arte como parte de un programa interdisciplinario.

Motivación: la necesidad de claridad y de objetivos

Una idea muy extendida es que los museos son aburridos. En una ocasión le preguntaron al escritor estadounidense Nor-



© Succession Picasso. 96

Una visión muy personal del arte en la familia: Claude Dessinant *(Claudio pintando), óleo de Pablo Picasso, 1954.*

man Mailer si durante su infancia había visitado alguna vez museos de arte, a lo que respondió: «Sí, pero como suelen ir los chicos de secundaria, ya sabe, de mala gana, aburrido; me dolía la espalda, me cansé y quise salir de allí. Era duro eso de ir al museo».[2] Es indudable que los museos de arte resultan extraños y confusos para mucha gente, sobre todo para los niños, y ésta es la principal razón por la que se consideran aburridos. El psicólogo americano Mihaly Csikszentmihalyi ha demostrado que para que una actividad sea gratificante ha de tener objetivos claros, proporcionar retroalimentación sin ambigüedad y plantear un desafío proporcionado a la capacidad de la persona. Por consiguiente, dado que la mayoría de las visitas escolares al museo de arte tienen el objetivo difuso de ver una exposición temporal o una parte de la colección permanente, es fácil ver por qué fracasan. Un enfoque semejante podría ser apropiado para un experimentado visitante de museos, pero es demasiado vago para hacer gratificante una visita a un grupo de niños que entran en un museo de arte quizá por primera vez. No sabrán qué mirar y, por lo tanto, no habrá retroalimentación. La situación es perfecta para reforzar una actitud antiarte.

El problema de la motivación sólo se puede afrontar planificando la visita en torno a un centro de interés. Básicamente, se trata de lograr que la valoración de una obra de arte original implique personalmente al niño considerado individualmente, pero se trata también de que la visita al museo esté integrada dentro del programa y que prepare a los niños para ella.

¿Cuál es la función más importante del museo de arte en relación con la educación artística en las escuelas? Las entrevistas efectuadas en el Museo de Arte de Esbjerg han mostrado que los profesores de arte hacen hincapié en diferentes aspectos de la visita al museo. Algunos desean que los museos de arte resulten familiares y agradables a los niños, y procuran que la visita sea entretenida. Otros recalcan la inspiración que suscita ver el trabajo de los artistas profesionales y el encuentro con los educadores del museo que son especialistas en arte visual. Muy pocos profesores se refirieron a la significación de las obras de arte en sí mismas y cuando se les preguntó sobre la importancia del arte para los niños, las respuestas fueron tan variadas como los profesores mismos y muchas reflejaban una confusión general sobre lo que es en realidad la educación artística. Algunos profesores centran su interés en cuestiones técnicas, afirmando que los niños aprenden a pintar mirando el arte. Con frecuencia sugieren que el museo debería tener artistas a mano para mostrar sus técnicas. Otros emplean las obras de arte para hacer que los niños entiendan cómo se elaboran los cuadros a partir de elementos formales tales como el dibujo, el color, la forma, etc., destacando la importancia de los talleres en los cuales los niños pueden ejercer su creatividad y tratar de expresar lo que han visto en las galerías. El análisis iconográfico constituye otro enfoque preferido por algunos pro-

fesores de arte, quienes desean que los educadores del museo asuman la responsabilidad de presentar las colecciones a sus alumnos. Pocos son los profesores que reconocen la importancia de contemplar el arte de manera viva, bien porque no saben cómo abordar este aspecto de la apreciación del arte o bien porque creen que, finalmente, el análisis conduce a los niños a contemplar el arte de manera más directa y personal.

Los educadores de los museos suelen tener demasiada ansiedad en imponer sus propios intereses profesionales e histórico-artísticos a su audiencia. La autenticidad, el estilo, los símbolos y las referencias a hechos históricos ciertamente atraen el interés del público en general, pero no son temas apropiados para una primera introducción de los niños al arte visual. Apreciar el arte es mirar y vivir la obra de arte desde el punto de vista del espectador. Establecer la diferencia entre la apreciación y el arte de interpretar y de comprender intelectualmente el arte no constituye una observación nueva. Ya Alfred Lichtwark, historiador del arte alemán y uno de los educadores de museos más influyentes del siglo XIX, era muy consciente de que los ejercicios que él proponía para contemplar el arte no garantizaban una verdadera experiencia artística. Por la misma razón, prevenía contra la enseñanza de la historia del arte en las escuelas, dado que no se podría contar con las obras de arte originales. Sir Kenneth Clark, educador e historiador del arte británico, lo formuló de la manera siguiente: «A menudo se ha dado la impresión de que el valor educativo de las obras de arte consiste en tener conocimiento *acerca de* ellas, y no en experimentarlas directamente. Esto es un error, una especie de degeneración en la cual los medios se han convertido en fines.»[3]

Se tarda aproximadamente media hora en escuchar un concierto de violín de Mendelsshon, dos horas en leer *El país de la nieve* de Yasunari Kawabata, pero ¿cuánto se tarda en mirar *Los girasoles* de Van Gogh? El visitante típico de museo sólo emplea unos pocos segundos en ver un cuadro, pero pasear deprisa por una exposición no es el mejor modo de contemplar el arte para experimentarlo. Experimentar una obra de arte no es una mera cuestión de ver y entender lo que muestra un cuadro, y sentir las emociones que suscita; es, en primer lugar y sobre todo, participar en un tema existencial que es significativo en la vida de quien observa. Esta íntima relación entre el arte y la existencia humana es fundamental para la apreciación del arte y debería ser el foco de atención de la educación artística. Contar con las condiciones para que los niños puedan contemplar obras de arte específicas de manera ininterumpida durante más tiempo constituye un punto fundamental de partida de toda educación artística. Adaptar la idea de la *one-picture gallery* (galería de un solo cuadro)[4] es un enfoque posible para atender esta demanda. Es más, la primera introducción debería tener en cuenta los efectos psicológicos de una obra de arte con miras a poner a la audiencia en contacto con la obra como algo personalmente enriquecedor.

Los críticos suelen afirmar que la asociación entre la escuela y el museo de arte está en una situación peligrosa y que los problemas se podrían resolver intensificando la cooperación y asignando más recursos. Sin embargo, el estudio del Museo de Arte de Esbjerg apunta hacia problemas más graves. En la actualidad, lo más urgente para mejorar las relaciones es definir en qué consiste realmente la educación artística, para reforzar así su base teórica y hacer que la enseñanza tenga un foco de atención. ■

Notas

1. Denise L. Stone, «Elementary Art Specialists' Utilization of the Art Museum: A Survey», *Visual Arts Research*, vol. 18, nº 1, 1992, p. 72-81.
2. Pete Hamill, «Kindred Spirits: Mailer and Picasso». (Entrevista con Norman Mailer), *ARTNews*, vol. 94, nº 9, p. 210.
3. Kenneth Clark, «The Ideal Museum», *ARTNews*, vol. 52, nº 9, p. 83-84.
4. «La galería de un solo cuadro» (una entrevista con Valery Petrovich Sazonov, director de la Escuela de Bellas Artes Savitsky y de la Galería Savitsky en Penza), *Museum*, vol. 38, nº 4, 1986, p. 237-240.

Un nuevo tipo de red museística en Francia: los museos de técnicas y culturas del Franco Condado

Philippe Mairot

Un enfoque innovador para presentar la historia económica y social local caracteriza a la red de museos de una región muy industrializada del este de Francia. El autor es director de los museos de técnicas y culturas de la región del Franco Condado desde 1988, catedrático de museología de la Universidad del Franco Condado y presidente de la Federación Nacional de Ecomuseos y Museos de Sociedad.

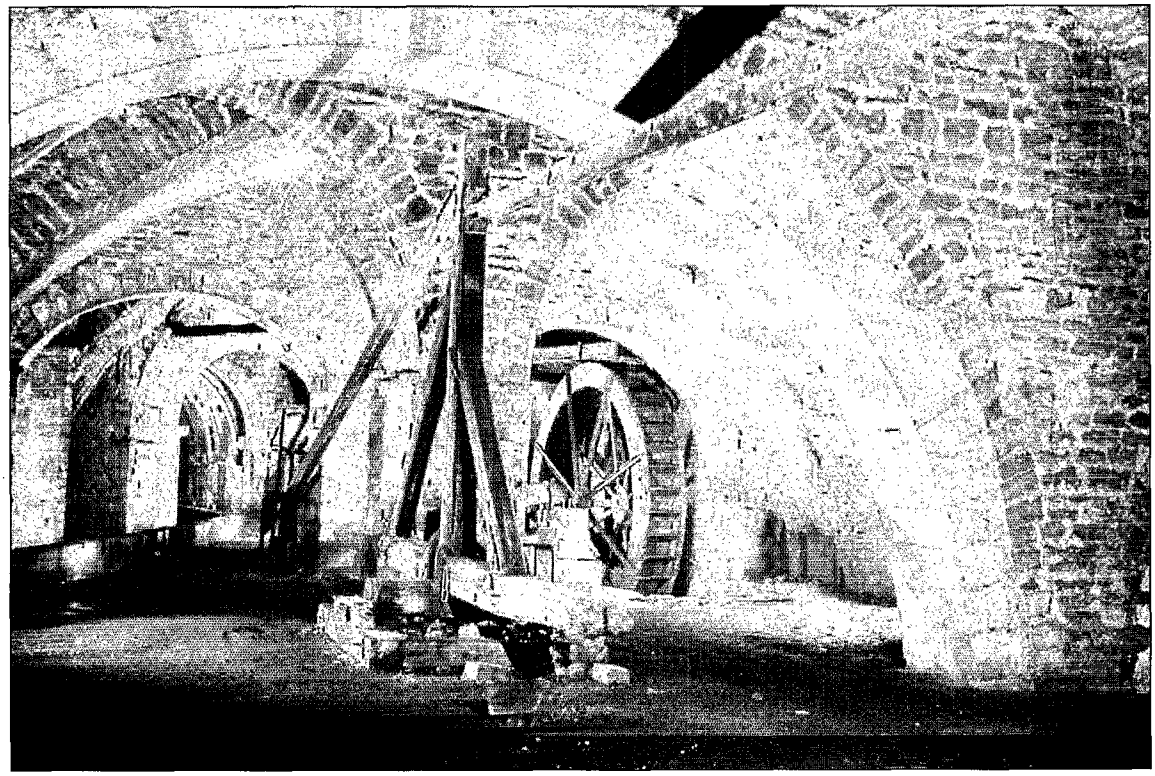
Los museos de técnicas y culturas de la región del Franco Condado relatan y explican a sus 220.000 visitantes anuales de qué manera se han trabajado y transformado las materias y los paisajes en ese departamento de Francia: de qué manera se extraía carbón o se producía vidrio, hierro en lingotes, sal, arcilla o aguardiente de cereza; o bien cómo se trabajaba la madera, se transformaba el acero, se inyectaba el material plástico y se fabricaban hoces o cajas de madera de abeto. Los edificios artesanales o industriales, conservados y restaurados *in situ*, los paisajes, las películas y las colecciones expuestas son así testimonios de esta historia, conocimientos y culturas, y permiten comprender mejor y más a fondo aquella región. En este artículo se presentan a grandes rasgos los objetivos y la evolución reciente de este museo modesto, joven y original, aún inacabado.

Explorar el patrimonio industrial y etnológico

Creada en 1978 por iniciativa de los poderes públicos (el Estado y la región del Franco Condado) y no, como suele suceder, en respuesta a una demanda local, esta red de museos unificados bajo una sola dirección se propone presentar la historia económica y el patrimonio etnológico de la región y, en particular, sus formas singulares de industrialización, basada especialmente en la utilización de la energía hidráulica y los conocimientos técnicos. No se trata, pues, de celebrar el triunfo definitivo de la industria o el progreso científico, ni siquiera de un hipotético estado tradicional de la técnica, sino de presentar procedimientos y enclaves significativos de las culturas técnicas locales en su constante adaptación, como es el caso de las salinas de Salins, la herrería de corte de Nans-sous-Sainte-Anne o la destilería del ecomuseo de Fougerolles.

Se realizó y publicó un programa de investigaciones científicas en historia, etnología y tecnología que alimenta y funda las restauraciones emprendidas, las exposiciones permanentes y temporales, las películas y las animaciones. Los edificios no se toman en consideración únicamente por su aspecto arquitectónico. Las colecciones no tienen valor únicamente por su interés estético, ni tampoco por estar inscritas en la historia de las técnicas. Lo que deseamos es suscitar interrogantes, pasando de un lugar al otro, como en los capítulos de un libro. Tratamos de hacer que los objetos y los edificios hablen en virtud de su relación recíproca, organizados en una sintaxis nueva que les confiere un nuevo significado que se enriquece gracias a este acercamiento. Se los elabora, pues, como testimonios de la vida de hombres y mujeres de las comunidades sociales que se sucedieron en la región en un momento dado de su desarrollo. A nuestro parecer, ésta es la condición para que los museos técnicos sean plenamente museos del hombre y la sociedad, esclareciendo las relaciones que ésta mantiene con sus técnicas y su memoria, participando así en su desarrollo de un modo crítico.

Para quien desee desarrollar la cultura técnica a partir de estos lugares patrimoniales arraigados en la historia indisociablemente técnica, simbólica y económica de un grupo social, el encuentro con las empresas en actividad se impone como una consecuencia natural. ¿Por qué limitarnos a las ruedas de palas y a las producciones de ayer, si de lo que se trata es de medir y explicar la dimensión cultural de la empresa, de aprehender la técnica y el trabajo como cultura y como parte integrante de la cultura? En efecto, consideramos que no se puede comprender y



© Musée des Techniques et Cultures Comtoises

La rueda hidráulica del sistema de bombeo de salmuera en los subterráneos de las salinas de Salins.

dominar realmente las técnicas de hoy sin vincularlas a su arqueología y a las condiciones que dieron lugar a su nacimiento.

Ésta es la razón por la que nuestro desarrollo reciente está marcado por la toma en consideración de los emplazamientos industriales en actividad que completan felizmente la visión de una historia de la industria. Por ello se han firmado convenios con las empresas para poder realizar en ellas investigaciones etnológicas sobre la transmisión de los conocimientos técnicos y, posteriormente, ofrecerlas al público en forma de películas y exposiciones organizadas en la propia empresa y que, a cargo de la misma, permanecen abiertas todo el año o durante la temporada turística, según el caso. Desde hace tres años, son cuatro los emplazamientos industriales en actividad que aceptaron abrirse a los investigadores y visitantes.

Una red de lugares

La red incluye una variedad de emplazamientos industriales y talleres. Fougerolles, con su paisaje de cerezos se ha especializado desde el siglo XVII en la destilación de *kirsch* y está orgulloso de poseer un ecomuseo animado por sus propios habitantes. La fábrica de porcelana de Salins, que emplea a 180 personas, es la última representante de una importante y antigua actividad regional. La cristalería situada en Passavant la Rochère emplea a 270 personas y perpetúa una industria que se remonta al siglo XV. La producción comprende un sector de soplado tradicional de vidrio, que está abierto al público, y un sector automatizado.

Las herrerías de Syam constituyen un lugar de interés excepcional, todavía en actividad, que prácticamente no ha variado desde 1813 y cuyo instrumento principal es una laminadora de rodillo instalada en 1903. Las ciudades obreras y el palacio neopaladiano de su parque, réplica de la Rotonda de Vicenza, completan este emplazamiento maravilloso. Syam nos permite matizar a los ojos del público la noción de «arcaísmo técnico»: en efecto, una mirada modernista podría considerar que una laminadora semejante es un útil obsoleto, inadaptado para el presente y bueno para el museo; pero los resultados económicos de la empresa demuestran hasta qué punto un instrumento así tiene un lugar en el mercado. Syam también nos permite comprender la transmisión de un saber hacer local a una

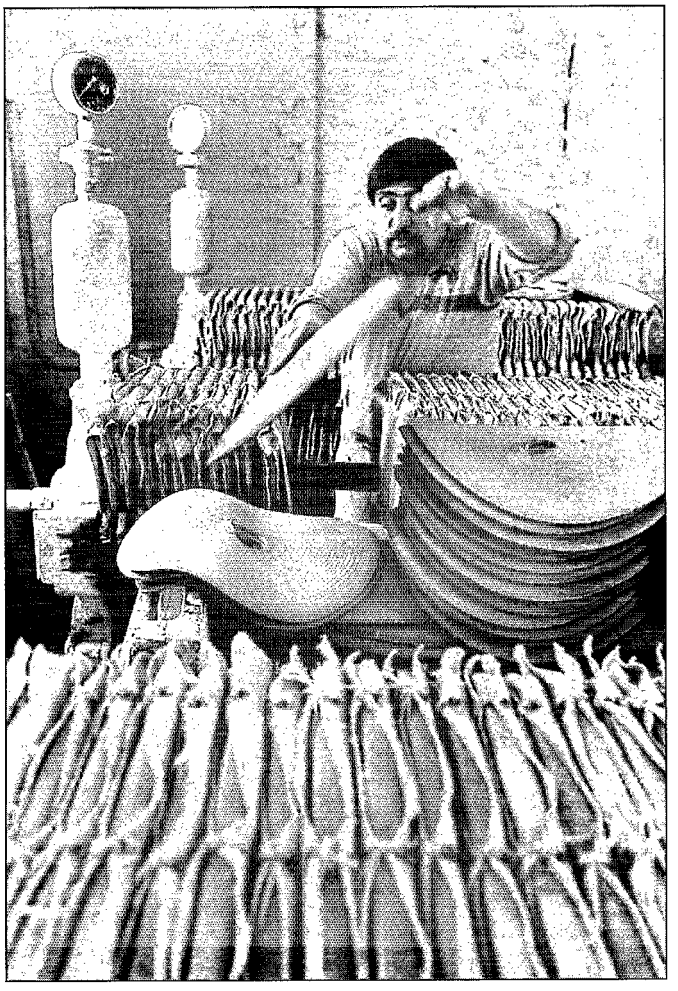
comunidad marroquí instalada allí en 1970. Un lugar como ése nos evita más de un desvarío: el de la «etnostalgia», que celebra un pasado feliz, el del localismo y el patriotismo local, el del himno al progreso y el que consiste en hablar de la técnica con independencia de sus condiciones económicas, sociales y simbólicas.

En cada una de estas empresas ha trabajado un etnólogo entre seis meses y dos años. En los tres últimos lugares, la investigación dio como resultado una exposición de 200 m^2 en la propia empresa, una película, una publicación y un encargo fotográfico a la artista Catherine Gardone y a especialistas en artes plásticas. Las exposiciones se esforzaron en presentar la historia y la vida de la empresa, los conocimientos técnicos, así como los valores y culturas que se despliegan.

Uno de los objetivos de esta operación — y no el más desdeñable en el plano cultural — es, además de sensibilizar a los medios industriales con respecto a su propio patrimonio, llegar a un público que no suele acudir a los museos. El visitante que entra en las tiendas de la empresa para comprar productos a buen precio — tal vez alguno de ese 70% de franceses que nunca van a un museo — se encuentra allí con objetos arqueológicos, con la historia del lugar y las personas que en él trabajan y cuyas prácticas son comparadas, en el espacio de una exposición, con la alfarería bambara, el chamán o el herrero dogón.

En la Casa del Juguete de Moirans, en las montañas, fueron los industriales (el 50% del sector francés de juguetería) quienes iniciaron el proyecto y no los medios culturales. El objetivo es inicialmente económico y consiste en promover la imagen de marca del juguete francés. Esta preocupación coincidía con la nuestra en el tiempo en que se creó el museo del juguete. Allí se muestra al público la fabricación tradicional de juguetes en esta región del Jura en su doble vertiente: la tornería de madera y el trabajo a domicilio. A continuación se describe la mutación técnica y social que hizo pasar este sector de la madera a la industria del plástico. Por último, presentamos el juguete como testimonio cultural, como portador de valores, ideales y representaciones, así como productor de comportamientos: cómo se forma a los niños y a las niñas.

Estas empresas completan la red inicial, constituida por edificios patrimoniales: la herrería de corte de Nans-sous-



© Catherine Gardone, Gordes

Fábrica de porcelana: el filtro prensa.



© Musées des Techniques et Cultures Comtoises

Trabajadores de la herrería de corte de Nans-sous-Sainte-Anne en 1905.

Sainte-Anne (fábrica de hoces e instrumentos cortantes cuya actividad cesó en 1969); las salinas de Salins, lugar clave de la arqueología industrial europea, cuya explotación es milenaria; la herrería-museo de Etueffont, taller rural de herrador; el entibado de pozos de mina y museo de la mina de Ronchamp, último testimonio de una explotación de hulla desde el siglo XVIII hasta 1958; y el museo de tonelería de Bois d'Amont, que muestra la fabricación de cajas de picea.

De esta manera conseguimos una gran narración-recorrido que, lugar tras lugar, evoca el trabajo de los hombres y la cuestión social desde la Edad Media hasta nuestros días, con las grandes continuidades y rupturas que caracterizan a la región del Franco Condado, el diálogo de las culturas con su entorno y las poblaciones vecinas, la circulación de los saberes, las personas y los capitales. Otros sectores industriales desean ya formar parte de nuestra red y pronto serán parte de ella.

En las relaciones que mantienen entre sí y con «el otro», en las soluciones técnicas, sociales y simbólicas que adoptan, esos hombres y mujeres del Franco Condado responden a su manera a las cuestiones que una comunidad debe resolver para garantizar la continuidad de su existencia. Felizmente, pues, podemos contrastar esas prácticas locales con otras, reportadas por la etnología o la historia y, de esa manera, hacer que dialoguen fructuosamente lo particular y lo universal, lo conocido y lo desconocido, y abrir los ojos a la comprensión de las otras culturas. Este enfoque comparativo, que está en la base de la disciplina etnológica, posee también innegables virtudes pedagógicas.

Asimismo, cada uno de esos lugares nos permite desembocar sobre cuestiones del presente. De esa manera, maquetas, manipulaciones o recursos audiovisuales, por ejemplo, nos permiten pasar de la turbina de Nans o de los sucesivos sistemas de bombeo de salmuera en Salins a las relaciones ciencias-técnicas-sociedades, a las condiciones de innovación, a los progresos actuales de esas técnicas y a las leyes científicas que las han hecho posibles y que nos permiten comprenderlas mejor.

Creación e interpretación

Nos complace apelar a los artistas: fotógrafos, escritores, artistas plásticos, diseñadores. Creemos, en efecto, que el discurso científico es un modo de conocimiento entre otros y que los museos pueden contrastar satisfactoriamente y hacer variar las formas de ver las cosas y los enfoques con miras a un mayor enriquecimiento del público y a una mejor

comprensión, no estrictamente centrada en el pasado, de esos lugares y objetos. Para nosotros es evidente que si bien estos objetos se pueden considerar como documentos para el conocimiento, también podemos convertirlos en una experiencia y una captación estética y sensible completamente arbitraria en relación con su objetivo primigenio.

Dado que la tecnología audiovisual permite grabar gestos y testimonios orales, ella ocupa un lugar importante en nuestras investigaciones y en la restitución cultural de esos objetos. En efecto, las películas permiten difundir *in situ,* o mediante redes hertzianas o por cable, los resultados de las investigaciones en una forma visual específica y conforme con nuestro objetivo de una vasta difusión, complementaria de la exposición y la publicación científica. Difundimos estas películas a los turistas que visitan el Franco Condado, en los hoteles y alojamientos colectivos, así como en el mundo escolar. En total, las treinta películas forman parte de una serie titulada *Les gens d'ici* (Las gentes de aquí).

Como ya hemos dicho, la gran mayoría de los franceses nunca va al museo: éste es el desafío al que se enfrenta una red de museos como la nuestra. Si bien nuestra misión es conservar, estudiar y proteger el patrimonio, nuestra responsabilidad social es también invitar a esos públicos a que acudan en mayor número a descubrir esos patrimonios de los que somos responsables.

Un museo sin público es algo incompleto. El patrimonio no adquiere todo su sentido si no es público, si no es la propiedad simbólica de cada uno de nosotros. Una parte importante de nuestra actividad se orienta hacia este público y hacia la conquista de un lugar más importante en la vida de la ciudad.

Los objetos de colección son como las obras de repertorio. Si nadie las interpreta, duermen en los archivos, donde podrán ser consultadas por los especialistas. Un director o un intérprete las representará o interpretará si tienen algo que decirnos, algo nuevo de ser posible. La obra es ajena al tiempo; retornará, intangible, a los archivos de los que ha sido momentáneamente alejada. Nuestro trabajo de interpretación, por su parte, pertenece a un tiempo y a una época con los que comparte y traduce sus dudas, creencias, temores y certezas. Las interpretaciones actuales de música antigua, si creemos lo que dice el renombrado director de orquesta Nicolaus Harnoncourt, no son auténticas reconstituciones arqueológicas: por el contrario, lo que se requiere es hacer de ellas música viva para nuestros días. Y ésta es precisamente nuestra ambición con esos objetos y edificios técnicos que el pasado nos ha legado. ■

La identificación mediante frecuencias de radio: un prometedor instrumento para los museos

Victoria E. Roeser

El sistema de identificación mediante frecuencias de radio utiliza un dispositivo que emite un campo magnético de baja frecuencia y un receptor pasivo llamado «transpondedor». Esta nueva tecnología ya ha mostrado su valor en la industria y, más recientemente, se está poniendo a prueba un método que disuadirá a los ladrones de motocicletas y permitirá rastrear vehículos robados. Victoria E. Roeser, ejecutiva de mercadotecnia de la compañía Electronic Identification Devices, Ltd., describe sus aplicaciones potenciales en los museos.

La gestión de las colecciones constituye una prioridad importante para la mayoría de los museos y exige importantes inversiones de tiempo y dinero. La elección del sistema más adecuado depende de ciertos factores: no sólo debe ser rentable (relación costo-eficacia), sino que debe ser también capaz de identificar, autenticar, inventariar y garantizar la seguridad de las obras de arte.

En la actualidad, numerosos museos utilizan la tecnología del disco láser para inventariar sus colecciones. El método consiste en traspasar las diapositivas de las obras de arte a un disco láser. Puede ser un proceso lento y costoso, sobre todo si el museo añade piezas a su colección después de haber fabricado el disco.

Otro procedimiento consiste en utilizar una cámara de vídeo conectada a una computadora. Ésta registra automáticamente toda la información en un disco, eliminando así la necesidad de transferir datos de un soporte a otro. Aunque resulta evidentemente ventajoso contar con una documentación gráfica de las obras de arte, este método no permite autentificar los objetos de arte cuando éstos viajan de país en país, de museo en museo o de sala en sala. Cuando los ladrones roban una obra de arte, los vídeos o las diapositivas sólo pueden ayudar a las autoridades en su búsqueda si la obra no ha sido alterada. No serviría de nada, por ejemplo, si un lienzo es desprendido de su marco original y colocado en otro para disimularlo.

Asimismo, si un museo cede una pieza en préstamo y ésta es reemplazada por una réplica de igual aspecto, puede que el conservador no se percate inmediatamente de la diferencia. De la misma manera, si el objeto robado es una pieza que nunca ha sido expuesta y que yace en el sótano de un almacén, es posible que en el museo no se percaten hasta que sea demasiado tarde. El empleo de vídeos para documentar lo que un museo posee y dónde se encuentra no ofrece una solución global a los problemas de la falsificación y el robo. Por lo tanto, la única alternativa es que el museo adquiera más equipos de seguridad.

Los museos utilizan sistemas de alarma convencionales para protegerse de los robos y el vandalismo. El inconveniente de estos sistemas es el tiempo y el dinero que se gasta en su mantenimiento y su escasa fiabilidad si se produce una subida de tensión o una avería eléctrica. También se puede contratar a vigilantes que recorran las salas día y noche para asegurarse de que ninguna pieza ha sido robada ni dañada. Sin embargo, actualmente no existe un sistema interno de registro que sea eficiente en términos de tiempo para verificar sus movimientos. Se pueden utilizar cámaras de vídeo para controlar, pero visionar las cintas al día siguiente significa un uso improductivo del tiempo.

El control del acceso a los almacenes de seguridad es otro de los desafíos al que debe hacer frente la gestión de colecciones. Los museos suelen utilizar cámaras de vídeo para la identificación o tarjetas magnéticas que el personal debe introducir en la ranura de un dispositivo eléctrónico para abrir una puerta. El inconveniente de las cámaras de vídeo es la probabilidad de mal funcionamiento y la facilidad con que se pueden manipular para engañar. El uso de tarjetas magnéticas para entrar en una sala no siempre es práctico; por ejemplo, un empleado que transporta una obra de arte u otros objetos debe dejarlos en el suelo antes de entrar en la sala.

Incluso en la era de las computadoras, catalogar e inventariar las obras de arte y sus respectivas historias es una tarea ardua. No existen soportes lógicos que puedan remediar los errores humanos en el

registro de datos. Cualquiera puede equivocarse al leer un número de registro, desde un simple voluntario hasta el más experimentado conservador, y las entradas subsiguientes crearían un efecto dominó de información errónea. La solución más viable para facilitar el proceso de inventario y asegurar una rigurosa catalogación consistiría en conservar el número de registro en una fuente que no requiera entrada de datos.

Un último problema es el relativo a la adquisición de bienes culturales. El peso de la prueba suele recaer en el comprador, quien debe demostrar que ha actuado diligentemente para asegurarse que el objeto no era robado. Una dificultad potencial inherente a este procedimiento es que diferentes tipos de obras de arte podrían requerir diferentes grados de diligencia. Siempre habrá una pregunta que la persona que compra no formuló porque «no lo sabía». Aparece entonces el espectro de los interminables pleitos jurídicos. Si existiese un método permanente para probar la propiedad, un comprador legítimo podría determinar el estatuto de una obra de arte antes de comprarla. Esto seguiría siendo cierto aun en el caso de que los ladrones hubieran alterado ligeramente la apariencia de la obra.

Un sistema de funciones múltiples

La identificación mediante frecuencia de radio (RF/ID) en forma de rótulos de identificación de lectores, ya sea de mano o fijos, soluciona el problema de catalogar, inventariar, autentificar, identificar, controlar el acceso y evitar el robo mediante un único sistema integrado. Estos rótulos, también denominados «transpondedores», tienen muy diversas formas y tamaños para adecuarse a toda una variedad de aplicaciones, si bien todos realizan la misma función.

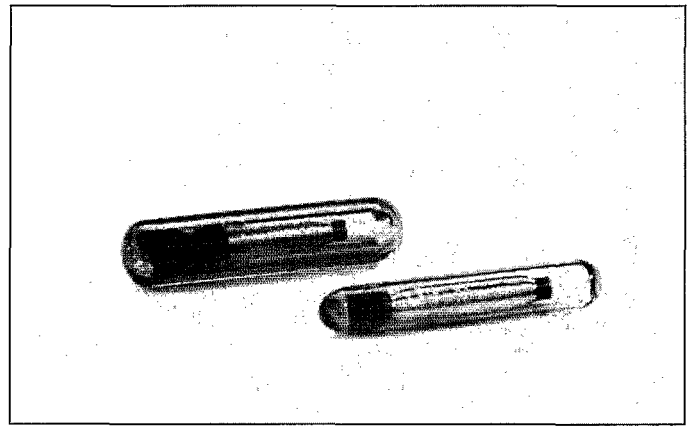


Foto: cortesía del autor

En lo que respecta a la identificación de obras de arte, el principio de este sistema consiste en adherir un pequeño transpondedor pasivo a cada tela.

En lo que respecta a la identificación de obras de arte, el principio de este sistema consiste en adherir un pequeño transpondedor pasivo a cada lienzo. El resultado es una ligera protuberancia detrás de la tela, camuflable con una sustancia opaca como la pintura. La potencia de la cola epoxídica con que el transpondedor se adhiere a la tela impide extraerlo sin dañar el propio lienzo, lo cual perjudicaría el objetivo mismo del robo, a saber, vender una obra de arte intacta.

En cuanto a las estatuillas, se puede perforar un pequeño agujero en la base, introducir el rótulo y sellarlo con masilla. Es imposible destruir el transpondedor, que puede ser leído desde cualquier dirección y a través de la mayoría de los materiales — tela, madera, yeso, incluso el cemento —, con la excepción de algunos metales. Dado que no contiene pilas, el transpondedor tiene un período de vida ilimitado. Es discreto, impermeable e infalsificable o duplicable porque está programado con un código único a prueba de manipulaciones ilícitas. Cuando se pasa un lector de pilas sobre el transpondedor, éste se activa y transmite el código al lector, que lo registra en su memoria con la hora y la fecha. Los datos registrados pueden ser transferidos posterior-

mente a una computadora; también se pueden cargar instrucciones en el lector a partir de una base de datos.

Por lo tanto, el equipo RF/ID puede trabajar conectado al sistema de computadoras ya instalado en un museo. El código único y preprogramado que contiene el transpondedor podría reemplazar eficazmente el número de registro manualmente transcrito, lo cual elimina la posibilidad de error humano cuando se trate de catalogar o inventariar.

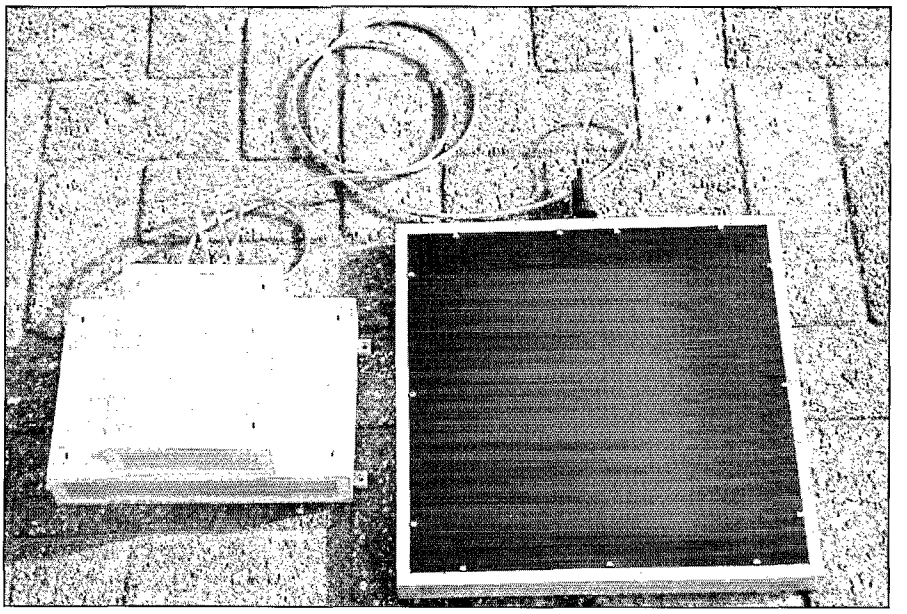
Para solucionar problemas de comercio ilegal, la implantación de un sistema similar a las normas de registro de la ley de bienes inmuebles de Estados Unidos pondría sobre aviso a los compradores de buena fe de obras robadas. El Registro Internacional de Objetos Artísticos Perdidos puede crear una base de datos internacional para los propietarios de todos los objetos marcados con transpondedores. Aquellos que quieran proteger sus derechos de propiedad en caso de robo, pueden registrar sus objetos. Más tarde, para asegurarse de que se pueda presentar un título de propiedad antes de una compra, todos los compradores y vendedores potenciales de obras de arte llevarían a cabo la debida «búsqueda de título», que consistiría en examinar la obra mediante un lector adecuado y comparar el número examinado con los números registrados en la base de datos internacional. Posteriormente, el Registro Internacional podría enviar una confirmación por fax del título de propiedad al comprador y al vendedor. Los nuevos propietarios podrían actualizar la base de datos cada vez que se vende la obra de arte.

Este método podría erradicar los problemas de si un comprador formuló la pregunta adecuada o no antes de la compra de un objeto de arte. Un comprador potencial a quien le notifican que el objeto en cuestión fue robado no puede ser calificado como alguien que efectúa una transacción de buena fe. Esta obligación de confirmar el origen de la propiedad proporciona un «conocimiento instantáneo» que podría ayudar a los responsables de la formulación de política en su esfuerzo para resolver el problema de la prescripción de derechos en todos los casos de reclamación de obras de arte robadas.

La tecnología RF/ID también puede identificar a una persona que ha entrado en una sala determinada y registrar la hora de entrada. Esto garantiza un control riguroso de las áreas de acceso restringido y de las responsabilidades personales. Un lector fijo con capacidad para registrar miles de números de acceso válidos en su base de datos puede activar las cerraduras de los almacenes donde se guardan los objetos de arte. Todos los empleados del museo poseerían una tarjeta de identificación del tamaño de una tarjeta de crédito que podría ser leída a pocos metros de distancia. Los visitantes externos, como historiadores del arte o investigadores a quienes se permite la entrada, podrían disponer de tarjetas de visitante. Para tener acceso a una sala, deberán pasar con su tarjeta dentro del ámbito en que funciona el lector, que registrará el día, la hora y la identidad de la persona que entró. Si una persona sale del área restringida con un objeto de arte que tiene un transpondedor de identificación que no sea un ID-400, el lector reconocerá el código no autorizado y activará la alarma, alertando a los responsables de que un objeto de arte está siendo sustraído del museo.

De la misma manera, se podrían instalar lectores fijos en las entradas y salidas de los museos para disponer de una doble seguridad. Podrían ser programados para aceptar los códigos de identificación de los empleados, por ejemplo, al entrar en las salas de acceso restringido, rechazarían

Foto: cortesía del autor



Un lector fijo con capacidad para almacenar miles de números de acceso válidos en su base de datos puede activar las cerraduras de los almacenes donde se guardan los objetos de arte.

cualquier otro tipo de código y activarían la alarma al detectar el paso de éste. Por lo tanto, si un visitante o un empleado sale del museo con un objeto de arte provisto de un transpondedor, el ladrón sería detenido inmediatamente.

Para garantizar la autenticidad de los objetos que circulan por diversos museos, los objetos de arte provistos de transpondedor podrían ser controlados mediante lectores antes y después de cada etapa, con el fin de verificar si las piezas expedidas son las auténticas. Cuando lo desee, el museo propietario podría solicitar una confirmación de los códigos de los transpondedores, junto con las marcas de hora y fecha.

Para mayor seguridad, el sistema de transpondedor pasivo puede comprobar si los vigilantes siguen los itinerarios asignados. Un transpondedor del tamaño de un botón puede instalarse en las paredes de las salas de exposición y cubrirse con pintura o yeso. Por la noche, cuando los vigilantes lleven a cabo su ronda, pueden detectar los puntos pertinentes en las paredes con un lector de mano. Después de completar la detección, los guardias devuelven el lector por la mañana y se transfiere toda la información, con el registro de la fecha y hora de la detección. Es evidente que si hay un lapso excesivo entre dos lecturas, la administración del museo sabrá que un vigilante no controló una determinada sala en un determinado momento. Este método de seguridad de «control en la pared» es rentable y permite ahorrar tiempo en la supervisión de los vigilantes.

Un museo también puede implantar un «sistema de alarma» de transpondedores pasivos para reemplazar los sistemas tradicionales en los objetos de gran valor. Sólo se necesitará adherir un transpondedor a la base del objeto de arte e instalar en el suelo un lector fijo con alarma. El sistema funciona de forma continua mientras el transpondedor se encuentre en el ámbito de reconocimiento del lector. Si un objeto es sustraído de dicho ámbito, el lector detectará la ausencia del transpondedor y activará la alarma. Este procedimiento no exige mantenimiento y tampoco requiere personal para vigilar la sala veinticuatro horas al día.

Los conservadores de los museos y los administradores de colecciones de arte tendrán que decidir si ha llegado el momento de acoplar un tipo de identidad permanente a los objetos de arte para protegerlos. Muchos dirán que el aspecto de una obra de arte jamás se debe alterar, ni siquiera por razones de seguridad. Sin embargo, a la vista del problema internacional que constituyen los robos de obras de arte, y considerando los deficientes métodos de seguridad actualmente en uso, es posible que los museos tengan interés en evaluar esta tecnología de vanguardia. ■

«Tócala otra vez, Sam»: reflexiones sobre una nueva museología

Marjorie M. Halpin

La «nueva museología» quizá no sea, después de todo, tan nueva; sin embargo, está cambiando la manera de pensar en los museos de todo el mundo y ha ejercido una notable influencia sobre los enfoques adoptados por muchas instituciones norteamericanas. La autora es conservadora en la sección de etnología del Museo de Antropología y profesora asociada del departamento de antropología y sociología de la University of British Columbia, donde enseña museología e imparte cursos sobre los pueblos indígenas canadienses de la costa del Pacífico Norte. Actualmente es consultora honoraria del consejo de administración del Cultural Property Review del Canadá, del que fue miembro durante seis años. Es autora de varias publicaciones.

El 17 de septiembre de 1773 apareció en los periódicos ingleses la siguiente noticia, firmada por Sir Ashton Lever:

> Por la presente informo al público de que, hastiado de la insolencia del vulgo, al que hasta la fecha he permitido visitar mi museo [en Alkrington], he tomado la resolución de denegar el acceso a las clases inferiores, a menos que vengan provistas de un billete de alguna dama o caballero conocido mío. Y por la presente autorizo a todos mis amigos a que entreguen un billete a cualquier hombre de bien, quien podrá traer consigo once personas, además de sí mismo, de cuyo comportamiento se hará responsable, según las instrucciones que se le impartirán antes de entrar. No serán admitidos mientras haya damas y caballeros que visitan el Museo.[1]

Más de un siglo después, en Nueva York, el antropólogo Franz Boas escribía:

> No hay que subestimar el valor del museo como entretenimiento popular, sobre todo en una gran ciudad, donde hay que dar al público el máximo de oportunidades para que pase su tiempo libre en ambientes saludables y estimulantes, y donde tiene gran importancia social cualquier atracción que pueda contrarrestar la influencia de la taberna y el hipódromo.[2]

Naturalmente, en la época de Boas los museos gozaban ya del patrocinio del moderno Estado-nación, en asociación con la elite social. De ahí el giro hacia una retórica que considera las visitas a los museos como culturalmente enriquecedoras y de interés público.

La democratización de los museos prosiguió durante el presente siglo y todavía sigue en expansión, en particular gracias a la colaboración entre museos, por una parte, y comunidades locales y Primeras Naciones (como se denomina a los indígenas del Canadá), por otra, en la organización de exposiciones. Lo que ha perdido continuidad es el patrocinio del Estado. Ahora que los gobiernos occidentales están retirando apoyo a los museos, se me ocurre preguntarme por qué fueron los primeros en apoyarnos.

Asumo la influencia del trabajo del antropólogo Richard Handler y la historiadora del arte Carol Duncan en lo que respecta al papel que desempeñan los museos en la preservación de la hegemonía cultural de la élite. Duncan explica los actuales debates sobre lo que representan los museos en los siguientes términos:

> Controlar un museo significa precisamente controlar la representación de una comunidad y sus más altos valores y verdades. Da también el poder de definir el estatuto relativo de los individuos dentro de la comunidad. Quienes están mejor preparados para ejecutar su ritual — los más capaces de responder a sus diversas claves — son también aquellos cuyas identidades (social, sexual, racial, etc.) se ven más plenamente confirmadas por el ritual del museo. Es precisamente ésta la razón por la que los museos y las prácticas museísticas pueden llegar a ser objeto de feroces luchas y apasionados debates. Lo que vemos o no vemos en los museos de arte — y en qué términos y según qué autoridad lo vemos o no lo vemos — está estrechamente relacionado con otras cuestiones más amplias acerca de quién constituye la comunidad y quién define su identidad.[3]

Mi título, «Tócala otra vez, Sam», que ha llegado a asociarse a la inolvidable canción emblemática de la película *Casablanca,* ha sido tomado del teórico de la

cultura Homi Bhabha, para quien esa frase representa «quizá el deseo de repetición más célebre del mundo occidental [...] una invocación de la semejanza, un retorno a las verdades eternas»:[4]

> You must remember this
> a kiss is still a kiss
> a sigh is but a sigh
> the fundamental things apply
> as time goes by.
>
> [Recuerda que
> un beso es siempre un beso
> un suspiro sólo un suspiro
> lo esencial permanece
> mientras el tiempo pasa.]

Es interés del Estado, él mismo representación de representaciones, que los significados, derivados de un pasado auténtico e idealizado, se «fijen» y se eternicen.

¿Cómo «damos entidad» al Estado y estabilizamos los significados en el museo contemporáneo? La primera y más evidente manera de proceder consiste en inscribir una voz institucional en los muros. La ciencia, la historia o la arqueología hablan. No como hablan al iniciado — con notas a pie de página, polémica e intertextualmente —, sino de manera autorizada, inequívoca y anónima.

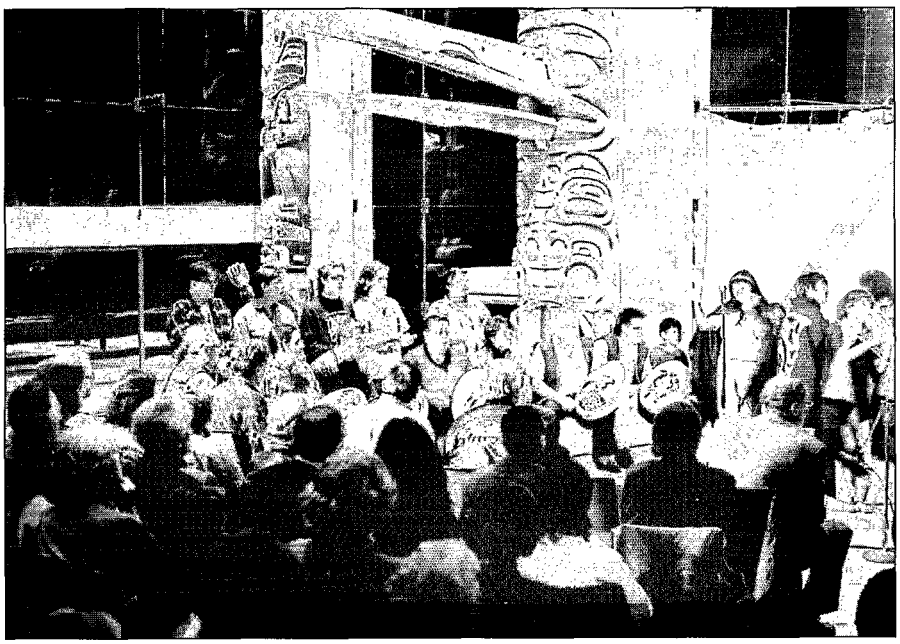
Otro medio, menos obvio, de «dar entidad» al Estado consiste en eliminar lo desagradable, lo feo, lo enfermo, los objetos perturbadores que revelan una pérdida y una brutalización cultural. Nuestro discurso narrativo es a un tiempo autorizado y romántico. Los museos presentan a los pueblos indígenas, por ejemplo, como portadores nobles y homogéneos de culturas de una gran belleza, que están en armonía con su entorno natural. (Paradójicamente, esto redunda en beneficio de las Primeras Naciones, que están adoptando una ideología de la nacionalidad en su lucha por la tierra y el autogobierno). Asimismo, y de manera todavía menos obvia, «damos entidad» al Estado suprimiendo lo híbrido, la poesía, la ambigüedad, la ironía, la complejidad, la disensión. Nuestro discurso narrativo es, en general, realista y aburrido. Por fortuna, creo, los Estados occidentales están ahora demasiado endeudados y son demasiado inestables para querer hablar, y algunos de nosotros ya estamos escogiendo nuevos socios y encontrando nuevos mensajes informados por lo que se ha denominado la «nueva museología».

Participación de la comunidad

Existen varias nuevas museologías. En lugares de Quebec y de Europa, la nueva museología «museíza» a la comunidad a través de la cual se dispersan sus funciones. En Holanda, Peter van Mensch, profesor de museología teórica en la Academia Reinwardt, en su comentario transmitido por Internet, definió una «museología crítica» en la que el diseño de la exposición resalta la autoría en sustitución de la voz institucional y anónima precedente. En este enfoque, escribe, «la incertidumbre y la ambigüedad deberían desempeñar un papel». En la Gran Bretaña, Peter Vergo define la nueva museología como «un estado de insatisfacción generalizada con la "vieja" museología, tanto dentro como fuera del ámbito profesional» y escribe que «lo que no funciona de la "vieja" museología es que se ocupa demasiado de los *métodos* y demasiado poco de los objetivos de los museos».[5]

El interés por los métodos de los museos era apropiado durante los años de apoyo estatal y mientras nos estábamos afianzando como profesión, proceso ahora concluido. Dada la ausencia de nuestra función anterior de estabilización de los valores del Estado-nación, ¿qué debemos hacer? Mi preocupación es saber cómo

Foto: cortesía del autor



Ron Hamilton y sus parientes cantan, tocan el tambor y bailan en la gran sala del Museo de Antropología durante la inauguración de la exposición We Sing to the Universe *[Cantamos al universo], en octubre de 1994.*

hacemos frente a las nuevas y cambiantes comunidades urbanas en las que están ubicados nuestros edificios. La razón primordial es práctica y simple: tenemos que aumentar la asistencia para poder pagar las facturas.

Como dice Vergo, esto significa reconsiderar atentamente lo que hacemos, especialmente el viejo supuesto de que las personas visitan los museos para comulgar en silencio con los objetos expuestos y de que nuestro cometido profesional es cuidar esos objetos y su presentación. El antropólogo Richard Handler definió recientemente los museos como palestras sociales. «No está totalmente claro», escribe, «que la contemplación de objetos sea la principal actividad que se desarrolla en los museos». Si un antropólogo de Marte llegara a uno de nuestros museos, prosigue, vería «reuniones administrativas, estudios e investigaciones, actividades de conservación, trabajos de mantenimiento, fiestas y celebraciones, gente que come y bebe, compra y vende, va y viene — mucha gente haciendo muchas cosas». También sostiene que, por altruistas que sean nuestras declaraciones de intenciones, es un «lugar común de la literatura sobre hegemonía cultural» que los museos «sirven para afianzar la autoridad de las élites».[6] Carol Duncan se refiere a esto como «la distancia entre lo que los museos dicen que hacen y lo que hacen sin decirlo».

Para estimular el debate, me referiré a la labor de John Cotton Dana, el fundador del Museo de Newark en los Estados Unidos («un museo de experimentos museísticos»), al que Duncan califica de museo inconformista y de «el más grande maestro de la polémica antiestética, antirritual y proeducacional». Este autor definió también un nuevo movimiento museístico (el término «museología» todavía no se había acuñado) en los primeros años del presente siglo. En 1917 escribió un libro titulado *The new museum,* en el que calculó que en los Estados Unidos había tan sólo unos cincuenta museos que podían llamarse «museos vivos» (de un total de unas 600 instituciones que entonces llevaban ese nombre), en el sentido de museos que «supuestamente producían efectos beneficiosos para sus respectivas comunidades».[7] Los objetivos del movimiento del Museo Nuevo eran el entretenimiento y la «instrucción visual» de la comunidad o, como diríamos hoy, la «alfabetización visual». Además, era partidario de los «institutos filiales», tales como los «almacenes situados en calles comerciales» que sirvieran de «verdaderos centros de enseñanza»; del préstamo a «individuos, grupos y sociedades, para cualquier uso apropiado y por un tiempo razonable, de cualquier objeto del museo, siempre que esté claro que las cosas así prestadas serán de mayor utilidad para la comunidad que cuando reposan, relativamente desapercibidos e inutilizados, en los locales del museo»; y de la exhibición de objetos «que son productos de las actividades que lleva a cabo la comunidad en los campos, las fábricas y los talleres». Los museos nuevos que propugnaba iban a ser «museos dignos de ser llamados hogares y talleres de las Musas». Los museos «a la antigua», afirmaba, «no son verdaderamente museos. Son "colecciones..."».

El Museo Nuevo de Dana expone la comunidad misma «y, naturalmente, con sugerencias destinadas a viejos y jóvenes sobre las actividades concretas que podrían realizar para hacer de su ciudad un lugar donde vivir y trabajar mejor». La idea del Museo Nuevo, escribe, es «la idea de un museo claramente útil». Como tal, «sus objetivos y métodos cambian a diario, como los de otras muchas empresas de la comunidad en los tiempos que corren. Por lo tanto, no pretendan desarrollar un museo a partir de un plan preconcebido. Vean qué ayuda necesita la comunidad y ajusten luego la idea del museo a dichas necesidades». Advierte también que es preciso «ir con cuidado con los "expertos" en museos» y «recordar siempre que la esencia misma del servicio público de una institución pública es que el público conozca los servicios que puede prestar dicha institución; por consiguiente, publicidad, publicidad y siempre más publicidad. La publicidad es la savia misma de toda la educación que un museo puede brindar».

La exposición: un proceso, más que un producto

La mayoría de los profesionales de los museos ha recibido una formación en museología profesional y en alguna disciplina universitaria. Consideramos que nuestra responsabilidad es enseñar al público visitante alguna versión, debidamente popularizada, del discurso académico, ya sea de historia, etnología, arqueología, historia del arte o ciencias naturales. Pensemos por un momento qué clase de exposición podríamos crear si no tuviéramos que actuar como portavoces de una disciplina. No estoy proponiendo que olvidemos lo que sabemos, sino que lo utilicemos con fines genuinamente museísticos y no de carácter disciplinario. ¿No sería acaso más lúdico, personal, irónico, provocador e interesante?

Permítanme poner un ejemplo reciente de lo que ocurrió cuando me aparté de la tradición, vieja ya de un cuarto de siglo, de presentar el arte de las Primeras Naciones de la costa oeste del Canadá en términos de determinadas categorías bien establecidas de la etnología y el mercado del arte. En 1995, un ex alumno y yo organizamos una exposición de poemas y dibujos de Ron Hamilton, un historiador, bailarín, cantante, orador, escultor, etc. (no le gusta utilizar la palabra «artista» para referirse a sí mismo) de las Primeras Naciones (Nuu-chah-nulth). Conseguimos encontrar 64 de las imágenes que dibuja sin cesar en servilletas, manteles, sobres, trozos de papel sueltos. Algunos los guarda; la mayoría los regala; otros simplemente los deja olvidados en restaurantes u otros lugares. Las obras no están hechas ni editadas para los demás y, en realidad, resulta incluso exagerado hablar de poemas «compuestos», pues los presentamos tal como él los escribió para sí mismo en su diario. Ninguna de estas obras se ha vendido u ofrecido nunca en el mercado. (Me atrevo a decir que ahora tienen valor en el mercado, aunque el autor dice que va a repartir las que posee durante una fiesta popular).

Como somos un museo, tuvimos que enmarcar esos trozos de papel, pues, como he explicado, se trataba de fragmentos de bolsas, servilletas, tapetes o cualquier cosa que estuviera a su alcance. También expusimos en las paredes los relatos de Hamilton acerca de las circunstancias y las historias que había detrás de los poemas y los dibujos: reuniones políticas, la elección del nombre de su hijo recién nacido, el encuentro con un primo suyo, los abusos sexuales sufridos durante la infancia, la lata de tocino que su madre guardaba cerca de la cocina, los

mitos cosmogónicos de los Nuu-chah-nulth. Dos estudiantes y yo transcribimos estas historias y se las enviamos al autor para que hiciera las correcciones de estilo.

La exposición tuvo tanto éxito que el editor de la University of British Columbia Press nos invitó a convertirla en libro. Mi intención es preparar un CD-ROM que incluya una grabación de la voz de Hamilton y partes del vídeo de una hora que produjimos el día de la inauguración de la exposición, en el que 24 miembros de su familia cantaron y bailaron, y amigos y parientes explicaron lo que él significa en sus vidas. También tenemos docenas de páginas de comentarios en los que los visitantes responden a la propuesta de diálogo de Hamilton y elogian su honradez, su sinceridad política y su conocimiento cultural.

Incluida la fiesta inaugural, la exposición sólo costó unos miles de dólares, perdurará en un libro y quizá en un CD-ROM y constituyó la más elocuente y conmovedora introducción a la cultura Nuu-chah-nulth que he visto en mi vida. Su fuerza radica en que se trata de una colaboración: en vez de presentar una introducción museística estándar a la cultura Nuu-chah-nulth — tomando piezas prestadas de las grandes colecciones mundiales y efectuando las investigaciones históricas y etnológicas que requeriría una exposición semejante — el artista y yo, junto con otros miembros del personal del museo, nos comprometimos en la tarea de hacer que los dibujos y palabras de Hamilton hablaran por sí solos. El resultado fue que su experiencia intensamente personal pudo (y todavía puede) ser compartida por el personal del museo y por los visitantes. Es poco probable que el Estado hubiese tomado la iniciativa de financiar una exposición semejante, pero quizá estamos en mejores condiciones al estar libres de las restricciones que entrañaría dicha financiación.

En conclusión, la museología nueva o crítica de que estoy hablando podría ser una museología útil al servicio de la comunidad y no del Estado y la élite. Una museología practicada por profesionales prestigiosos, creativos y entregados a su labor, que saben que existen otros expertos culturales además de ellos. Una museología sin plan quinquenal, que constantemente ausculta a la comunidad y responde ante lo que ve y oye. Una museología que, llegada ya a su madurez, puede desafiar, jugar con y separarse del siempre serio discurso académico.

Escuchemos, por último, unas palabras de Handler: «La finalidad de un museo es sobrevivir». Si los museos *deben* sobrevivir o no es una cuestión a la que, a corto o largo plazo, responderán los propios interesados. ■

Notas

1. Alma Wittlin, *Museums: In Search of a Usable Future,* Cambridge, Mass., The MIT Press, 1970, p. 76.
2. Franz Boas, Some Principles of Museum Administration, *Science,* 14 de junio de 1907, p. 921-922.
3. Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums,* Londres y Nueva York, Routledge, 1995, p. 8-9.
4. Homi Bhabha, *The Location of Culture,* Londres y Nueva York, Routledge, 1994, p. 182.
5. Peter Vergo, «Introduction», en P. Vergo (comp.), *The New Museology,* Londres, Reakton Books, 1989, p. 3.
6. Richard Handler, «An Anthropological Definition of the Museum and its Purpose», *Museum Anthropology,* Vol. 17, n° 1, 1993, p. 33-34.
7. J. C. Dana, *The New Museum.* Woodstock, Vt., Elm Tree Press, 1917, p. 9-39.

Foro

Kenneth Hudson, director del European Museum of the Year Award y autor de 53 libros sobre museos, historia social e industrial, así como sobre sociolingüística — entre los que se encuentra el famoso Museums of Influence —, *sigue planteando las cuestiones principales que deben afrontar actualmente los museos. Las reacciones de nuestros lectores sobre los temas presentados, así como las sugerencias sobre futuros temas son bienvenidas.*

El punto de vista de Kenneth Hudson sobre el secuestro de la palabra «arte»

En un viaje reciente a Umeå, en el norte de Suecia, visité un nuevo museo que forma parte de la Universidad y hablé con su modesto y estimulante director, Göran Carlsson. Antes de ir, me habían dicho que visitaría un museo de arte, pero me informaron mal. En efecto, el museo se llama *Bildmuseet* (Museo de las imágenes) y tuve la sensación de haber salido de la oscuridad para ingresar en el mundo de la luminosidad. He aquí, por fin, un museo creado por un hombre honesto, que odia la pretensión, la hipocresía y el esnobismo, y que estaba preparado para manifestar públicamente que no había creado un museo de arte, sino un museo de imágenes, un lugar donde se presentan conjuntamente y en calidad de objetos culturales equiparables todo tipo de representación visual, desde pinturas al óleo hasta carteles y portadas de catálogos, en una cruzada destinada a estimular la conciencia y la imaginación visuales. En palabras del propio Göran Carlsson: «eso es lo que se supone que es el arte».

Sus palabras me liberaron de un mundo de pesadilla habitado y controlado por gente poderosa, investida de un interés en lo que ellos han decidido denominar «arte». Ellos han incluido la «mafia» internacional organizada de historiadores del arte, marchantes, esnobs culturales, la gente que gana deshonestamente su vida como críticos de arte y, el cielo los perdone, los Directores de Museos de Arte, con letras mayúsculas. Estas personas, los verdaderos enemigos del pueblo, constituyen el «mundo del arte», que ha llegado a ser tan influyente, tan arrogante y tan desprovisto de humor durante los últimos cincuenta años y que aquí han sido reducidos a escala humana por un hombre honesto del círculo polar Ártico, lejos de Londres, París, Nueva York y los otros centros importantes de corrupción intelectual.

Estoy convencido de que no lograremos liberar el enorme potencial público de lo que los artistas de todo tipo producen hasta que dejemos de utilizar la palabra «Arte» con mayúscula y pongamos fin al grosero uso equívoco de una palabra buena y útil que ha confundido nuestro pensamiento y nuestros juicios durante tantos años. Poca gente parece darse cuenta de lo importante que ha sido el lavado de cerebro. Es natural e inevitable que el significado de las palabras se modifique y amplíe en el transcurso del tiempo, las lenguas se secarían y morirían si no fuera así. Pero existe una profunda diferencia entre cambio y abuso, entre ampliación y especialización del significado, y el secuestro de la palabra «arte» por parte de un sector desmesuradamente poderoso del sistema museístico y cultural establecido.

En inglés, el significado fundamental de «arte» fue, durante muchas generaciones, una competencia, oficio, negocio o profesión aprendidos durante una larga práctica y utilizados como una manera de ganarse la vida. Cuanto mayor era la competencia, mejor se ganaba uno la vida y, en general, mayor era la reputación que uno tenía en la comunidad. Durante el siglo XVIII, el término «bellas artes» empezó a ser utilizado para designar competencias especializadas en las que el espíritu y la imaginación estaban significativamente involucrados. Quienes las practicaban no eran necesariamente superiores a los arquitectos, los ebanistas, los herreros o los jardineros, pero la sociedad necesitaba un número menor de ellos y eran relativamente más escasos.

A medida que se pasó del siglo XVIII al XIX se comenzó a dar más importancia a lo que hasta entonces había sido una definición subsidiaria de «arte», es decir, la actividad u ocupación en la que una competencia estaba dirigida hacia la produc-

ción de objetos que eran ampliamente percibidos como bellos. Durante la época victoriana, la palabra «arte» se utilizó cada vez más para designar obras de arte consideradas colectivamente y en ese momento las cosas empezaron a decaer. De ahí en adelante fue permisible e incluso recomendable interesarse en algo que se consideraba el «arte» como totalidad. Después de eso, fue un paso rápido y fácil equiparar el «arte» con las «artes visuales», especialmente la pintura y la escultura. Hacia 1900, era casi totalmente cierto que un hombre tenía que tener un pincel o un cincel en su mano para ser calificado de artista. A mediados del siglo XX se inventó una nueva categoría de persona: el «aficionado al arte». Traducido, esto generalmente significa «persona que va a exposiciones de pinturas», pero algunas veces se hace extensivo para incluir a quienes poseen dinero para comprar cuadros como una inversión o para colgarlos en sus hogares y oficinas. La asociación específica de «arte» con pintura está casi siempre presente actualmente. Los que se interesan por los bellos muebles, las alfombras finas o los jardines bien diseñados pueden ser expertos o conocedores, pero no amantes del arte.

Este estrechamiento del significado de «arte» se ha convertido en una conspiración en la que los conspiradores son los comerciantes de arte, las casas de subasta, ciertos historiadores del arte de renombre, los centros de exposición que consideran que es conveniente y rentable describirse a sí mismos como museos de arte y, por supuesto, los medios de comunicación, que siempre acogen una palabra corta y de moda que no necesita ninguna explicación o definición. El público que frecuenta las exposiciones es, casi inevitablemente, un aliado voluntario de la conspiración. Haber estado en una avasalladora exposición de Cezanne o Vermeer es estar de moda, tener un nuevo tema de comadreo. Estas exposiciones, vitales para la prosperidad y la autoestima del negocio del arte, son esencialmente ocasiones sociales que tienen poco o nada que ver con la comprensión o la valoración de las pinturas. Desde un punto de vista estético, una colección de buenas reproducciones, un conjunto de diapositivas o un CD-ROM contribuyen más al desarrollo de la toma de conciencia, la sensibilidad y el conocimiento de una persona ordinaria que una visita cara, multitudinaria y fatigante a la última exposición «que no hay que dejar de ver».

El Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo de Arte Contemporáneo de Nîmes deberían ver sus nombres como insignias de culpa y vergüenza, y, como prueba de responsabilidad social, encontrar alternativas honestas lo más rápidamente posible.

Comentario de Mikhail B.Gnedovsky, investigador principal del Centro de Planificación y Diseño de Museos, Instituto de Investigación Cultural de Rusia (Moscú)

En sus provocativas palabras, Kenneth Hudson describe el mundo de los museos de bellas artes como un callejón sin salida de la civilización. Su crítica está dirigida a la historia del arte y a toda la maquinaria social (de la cual los museos de bellas artes son sólo una parte) puestas en movimiento por sus conceptos.

Evidentemente, la historia del arte no es el arte, así como la historia de la naturaleza no es lo mismo que la naturaleza. De modo similar, la etnología no expresa un punto de vista inherente a una cultura indígena. En este caso estamos hablando de un tipo de museo académico, cuyo afán principal es imponer conceptos elaborados por una comunidad académica a la comunidad de profanos dispuesta a jugar el juego.

¿Cuál es el problema de los museos académicos? Creo que uno de sus defectos principales es que exponen el arte (o la cultura, o la naturaleza) de manera objetiva, es decir, con desapego. Desde un punto de vista gramatical, hablan de su objeto en tercera persona. Son «esos cuadros», «esos animales», «esos aborígenes», pero nunca «nuestro» o «tú». Por eso estimulan no la «conciencia y la imaginación», sino la posesividad simbólica e intelectual respecto de los objetos que se exponen. Aquí no hay ninguna necesidad de empatía o compasión; ellas están totalmente excluidas de la experiencia. «La hice» en lugar de «fui» o «estuve allí» sería el lema más apropiado para visitar una exposición de moda en un museo. No es de extrañar que haya tanto dinero (o, en este caso, vanidad) en juego, lo que incita a Kenneth Hudson a ir hasta el extremo de su ironía.

La alternativa parece obvia. Es posible imaginar (e incluso a veces visitar) museos que hablen en primera persona en nombre de los artistas y artesanos, o simplemente de cualquier persona o comunidad que busque los valores inherentes de una exposición. Debería haber una profunda diferencia de actitud entre los museos de arte y los museos de artistas, así como entre los museos etnológicos y los étnicos. También considero que un zoológico o un jardín botánico son fundamentalmente un intento de hacer que la naturaleza hable por sí misma. Y cuando está el mensaje «soy», es inevitable que el visitante responda «eres». Así entra en escena la segunda persona.

¿Significa esto que tenemos que eliminar todos los museos académicos para dar paso a una nueva generación de museos que hablen lenguas y expongan valores de las diversas comunidades vivas? No lo creo. Como lo hacemos con nuestra lengua natural, tenemos que usar las tres personas para lograr la comunicación. Lo mismo ocurre con los museos que brindan un lenguaje para la comunicación intercultural: hay que recurrir a las tres personas. Es sólo una cuestión de equilibrio útil. ■

Se invita a los lectores a enviar sus comentarios (que no deben exceder de tres párrafos) a: Jefe de Redacción, Museum Internacional, *UNESCO, 7, Place de Fontenoy, 75352 París 07 SP (Francia). Fax: (33) 01.45.68.55.91, haciendo referencia a:* Foro sobre el museo como foro público.

Tráfico ilícito

Varias publicaciones recientes ponen de manifiesto una creciente preocupación internacional

Los esfuerzos de la UNESCO para combatir la importación, exportación y transferencia ilícitas de propiedad de bienes culturales han servido para clarificar las cuestiones clave y han contribuido en buena medida a influir sobre las políticas de constitución de colecciones de los museos. Algunas publicaciones recientes dan testimonio de la urgencia de estimular el debate y la reflexión sobre esta cuestión.

Antiquities — Trade or Betrayed: Legal, Ethical and Conservation Issues, editado por Kathryn Walker Tobb, Londres, publicación conjunta de Archetype Publications y el United Kingdom Institute for Conservation Archaeology Section, 1995.

Distinguir el bien del mal en el comercio de antigüedades es una cuestión sumamente polémica, y los que proponen y los que se oponen suelen estar sólidamente atrincherados en posiciones completamente divergentes. Esta colección de ponencias refleja así un espectro amplio y diverso de opiniones, desde las de arqueólogos y representantes de organizaciones internacionales tales como la UNESCO y el ICOM, hasta las de inspectores de policía, directores de museo, juristas internacionales, periodistas y comerciantes de antigüedades. No se registra ningún consenso que apunte claramente a la solución de los problemas que acosan al mercado de antigüedades porque, si bien nadie aboga por el compromiso con obras de arte robadas, las antigüedades que han sido desenterradas clandestinamente no pueden contar fácilmente con dicha protección dada la dificultad de establecer no sólo que han sido robadas, sino a quién. La perspectiva de autorregulación en un mercado libre no da garantías al público en general y a una comunidad académica cada vez más consciente de la destrucción de los vestigios arqueológicos y de que la pérdida es irreparable. Esta publicación ha podido ver la luz gracias al decidido apoyo de la United Kingdom Institute for Conservation Archaeology Section, que organizó una conferencia bajo el título de «Conservation and the antiquities trade» [La conservación y el comercio de antigüedades], de la que en gran parte deriva este libro.

Illicit Traffic in Cultural Property — Museums Against Pillage, editado por Harrie Leyten, Amsterdam, Royal Tropical Institute, en colaboración con el Musée National du Mali, Bamako, 1995.

Esta publicación está dirigida a los museos del mundo occidental que coleccionan objetos pertenecientes al patrimonio cultural o arqueológico de países en desarrollo. Recopilado con el apoyo de la comunidad museística neerlandesa y la asistencia del Ministerio de Relaciones Exteriores de los Países Bajos, el libro puntualiza que los problemas inherentes al tráfico ilícito de bienes culturales no conciernen solamente a los comerciantes internacionales, a los marchantes, a los agentes de aduana o a los departamentos de policía, sino que se refieren a la esencia misma de las responsabilidades del museo y van más allá de la percepción convencional del museo como inocente custodio del patrimonio cultural. Hasta hace poco tiempo, los museos de muchos países occidentales eran reacios a colaborar con los museos de los países en desarrollo para reducir el tráfico ilícito o discutir la posible restitución de objetos culturales o arqueológicos. Sin embargo, los tiempos están cambiando y cada vez hay mayor conciencia de que sólo uniendo sus fuerzas podrán los museos de todo el mundo contribuir a salvaguardar el patrimonio cultural de una nación para las futuras generaciones. El libro, que presenta el estado actual del tráfico ilícito de bienes culturales, se basa en varias disciplinas para presentar un panorama completo del problema y suministrar información general y fuentes documentales a los profesionales de los museos. Se debate la legislación internacional y las políticas de la UNESCO, al igual que las propuestas elaboradas recientemente para armonizar las legislaciones nacionales.

Protecting Cultural Objects through International Documentation Standards — A Preliminary Survey, por Robin Thornes, Santa Monica (California), The Getty Art History Information Program, 1995.

Este folleto de 52 páginas, que analiza las prácticas corrientes en relación con los diversos métodos destinados a registrar datos sobre bienes culturales robados, es el primer paso de un proyecto destinado a proteger los objetos culturales mediante un acuerdo internacional sobre la información mínima o esencial necesaria para identificarlos. El proyecto — emprendido por el Consejo de Europa, el Getty Art History Information Program, la United States Information Agency (USAID), el ICOM y la UNESCO —, denominado International Core Documentation Standards for the Protection of Cultural Objects (Normas internacionales de documentación básica para la protección de objetos culturales), brinda un foro a las organizaciones internacionales, los responsables de la formulación de política y otros actores clave interesados en el establecimiento de un consenso respecto de una norma de documentación internacionalmente aceptada. En esta publicación se presentan las conclusiones respecto del uso de la tecnología de la información, la documentación visual y las diversas categorías de información. La siguiente etapa fue convocar a los responsables de las bases de datos computarizadas existentes sobre objetos culturales robados a una reunión técnica en noviembre de 1996 en Praga, organizada por el Ministerio de Cultura de la República Checa y la UNESCO.

Pedido de contribuciones

Museum Internacional da la bienvenida a las sugerencias y artículos sobre todos los temas de interés para la comunidad museística internacional. Las propuestas de artículos individuales o de temas para documentos especiales deben remitirse a: Editor, *Museum Internacional,* UNESCO, 7 Place de Fontenoy, 75352 París 07 SP (Francia). Prometemos una rápida respuesta.

African Arts, otoño 1995, vol. 28, n° 4, «Protecting Mali's cultural heritage». Revista trimestral publicada por la Universidad de California, Los Angeles.

En este número especial se examinan las ramificaciones de las restricciones de emergencia impuestas en 1993 por los Estados Unidos a la importación de material arqueológico procedente de la región del Valle del río Níger (Malí). Presenta una visión general de opiniones autorizadas sobre temas tales como las distinciones entre antigüedades legales e ilegales, coleccionistas buenos y malos, propiedad pública y privada, excavaciones científicas y no científicas. Cabe señalar que esta ley fue la primera prohibición estadounidense de este tipo relacionada con un país africano y también la primera medida adoptada por un país importador de arte para tratar de contener el tráfico de objetos culturales robados o ilegalmente exportados de esa parte del mundo. La decisión de los Estados Unidos fue la respuesta a una petición formulada por el gobierno de Malí en virtud de la Convención sobre las Medidas que deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales aprobada por la UNESCO en 1970.

Review of the International Criminal Police Organization, n° 448/449, mayo-julio 1994. Publicada por la Secretaría General de la INTERPOL, Lyon (Francia).

En este número especial se describe desde diferentes puntos de vista la situación actual del tráfico ilícito de bienes culturales. R. E. Kendall, Secretario General de INTERPOL, describe la trágica situación de los países que no disponen de medios para preservar su patrimonio cultural. En el libro se ponen de relieve dos esfuerzos preventivos que han dado buenos resultados, se muestra la acción preventiva y represiva de la policía y se llama la atención sobre el trabajo de las organizaciones internacionales implicadas en la elaboración de un marco legal común. La revista, que se publica en árabe, francés, español e inglés, se distribuye a la policía de 174 países.

Tecnología actualizada

La mayoría de las innovaciones museísticas actuales tiene en su origen un mensaje museográfico. Éste consiste en definir claramente la concepción de una exposición, de un nuevo museo o de un nuevo espacio museístico. Puede ser tan simple como el de la exposición de «98 obras de Henri Le Sidaner, escogidas a partir del catálogo descriptivo de la obra, redactado por el bisnieto del pintor»,[1] o más abstracto, como el de la exposición titulada «Fresco de la innovación social», que se basa en «algunas relaciones que permiten explicitar el vínculo entre el desarrollo científico y las consecuencias sociales que él engendra».[2] En todos los casos, es este mensaje museístico el que, como para la exposición, constituye el fundamento de la escenografía de cada CD-ROM, que es un subproducto del museo. Para que su empresa tenga éxito, los conservadores o los escenógrafos deben comprender los mecanismos de la escritura multimedia de carácter cultural. El escenario multimedia, estructura de esta escritura, respeta las características de la visita virtual y, por consiguiente, no pretende reemplazar la visita física o el contacto con los objetos originales. Por el contrario, gracias a una navegación agradable, el escenario multimedia permite la educación inicial de los visitantes sobre un cierto tipo de patrimonio. Si tiene éxito, despierta su curiosidad, estimula su reflexión y, sobre todo, ayuda a salvaguardar las identidades y el patrimonio cultural. Éste es el resultado al que llegan, cada uno a su manera, los autores de los cuatro CD-ROM siguientes.

La visita virtual por imitación

Algunos museos con colecciones de categoría han optado por una escenografía mimética. La visita retoma el decorado y el ambiente del museo al que hace referencia. El ejemplo del bastante exitoso *Musée du Louvre, Peinture Française,*[3] se basa en una simple visita a las salas de pintura francesa. Las grandes corrientes de este arte, desde la Edad Media hasta el siglo XIX, son inteligente y sucintamente comentadas por Jean-Pierre Cuzin, conservador general del patrimonio, encargado del Departamento de Pinturas del Museo del Louvre. Su aparición en la pantalla, bajo la forma de vídeo, recuerda al usuario la sensación de proximidad procurada por la visita guiada *in situ.* Concluida la introducción, el usuario tiene la posibilidad de transitar de una sala a otra y de simular, mediante el ratón, la visita virtual gracias al programa Quick Time VR. Al acercarse a uno de los cuadros, éste se ampliará progresivamente en la pantalla. Entonces se establece el contacto entre el visitante y la obra. Si se trata de un objeto, el usuario puede girar a su alrededor, acceder a diversas informaciones, seleccionarlas para crear su propio catálogo o mirar los otros objetos que se le han asociado.

Esta opción de escenografía multimedia, en la que el visitante, tanto en el CD-ROM como en el museo, recorre las colecciones a su gusto en un ambiente familiar, se justifica cuando el contenido expuesto no es representativo del conjunto de las colecciones que conserva la institución. En este caso preciso, el usuario sólo podrá tener, a pesar de todo, una idea general de una de las más grandes colecciones de pintura francesa del mundo. Aunque la visita se puede relacionar inteligentemente con la que el visitante podría efectuar en el palacio, no puede sustituirla.

La visita virtual por inmersión

A partir del cuadro *Les grandes baigneuses,* el usuario del CD-ROM *Moi, Paul Cézanne*[4] se sumerge en los lugares familiares al pintor. La obra se expone en una estación, un paisaje, un bar, un museo y su taller. La banda sonora, específica de cada uno de estos lugares, permite atraer al visitante a un ambiente intimista para llevarlo a guiarse por sus propias intuiciones. Él se desliza en cada uno de estos grabados en negro y blanco, al acecho de elementos coloreados interactivos, guiños de ojo de la época o de pinturas del artista. Los iconos de navegación sólo aparecen si el usuario pasa el ratón sobre una zona sensible, dejándole entonces la opción de entrar o de proseguir su exploración. Este CD-ROM ofrece un mundo completamente diferente del de la visita

de la exposición, dejando a esta última la irreemplazable emoción transmitida por las obras, para ofrecer, en su lugar, el encuentro no menos banal con su autor. Gracias a su escenografía original, este CD-ROM, que vio la luz con motivo de la exposición que se realizó desde el 30 de septiembre de 1995 hasta el 7 de enero de 1996 en el Grand Palais en París, logró un gran éxito no sólo como medio para atraer a los visitantes hacia el acontecimiento, sino como complemento de su visita.

La visita virtual por sustitución

Cuando es difícil salvaguardar un patrimonio encerrándolo en un espacio, siempre es posible construir virtualmente este espacio y crear así un verdadero museo. Éste es el caso de la antropología que, basándose en hechos y gestos, en lo intangible, encuentra un soporte ideal en el CD-ROM, donde la combinación de la imagen, el texto y el sonido permite la «visualización» de una estructura social o de un sistema de parentesco, en suma, de lo abstracto. Esto es lo que realizaron los ciberetnólogos de la Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales de París con un CD-ROM titulado *Récit de voyage au pays d'Inrian-Jaya* [Relato de un viaje multimedia al país de los papúes de Inria-Jayan].[5] El CD-ROM hace de verdadero museo virtual, pues la cultura que se presenta, la de los papúes, está en vías de extinción. El fondo documental está constituido por archivos existentes y documentos reproducidos del natural para la ocasión, que ilustran tanto los caminos de la sal como la talla de la piedra o los intercambios entre las tierras altas y las tierras bajas. Este tipo de escenografía se adapta particularmente al contenido etnológico. Por lo demás, las exposiciones museísticas sobre estos temas utilizan cada vez más animaciones que combinan imágenes, textos y sonidos para transmitir mensajes muy frecuentemente abstractos.

La visita virtual por analogía

Finalmente, el mensaje que está en el origen de un CD-ROM cultural puede retomar el de la exposición utilizando para la ocasión un excedente de información, inadecuado en la exposición museística, que ofrecerá diferentes niveles de lectura. Éste es el caso, por ejemplo, del CD-ROM *Picasso*,[6] que acompaña la exposición retrospectiva presentada en el Grand Palais en el otoño de 1996. En este caso, el objetivo es mostrar cómo el maestro era, a la vez, el primer gran pintor moderno, pero también el último pintor clásico. La ilustración de este proceso se apoya en la presentación de quinientas obras de Picasso que provienen tanto de museos como de colecciones privadas de todo el mundo. La especificidad del CD-ROM descansa, pues, más en el volumen de las piezas reunidas que en su presentación.

La estrategia de la escenografía del CD-ROM es un ejercicio similar al de la escenografía de una exposición museística. Una puede apoyar a la otra y el conservador deberá efectuar su elección sobre esta visión de complementariedad entre realidad y virtualidad, específica de cada tipo de contenido.

Notas

1. Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Lieja (Bélgica), *Exposition internationale Le Sidaner*, 7 de septiembre al 17 de noviembre de 1996.
2. Cité des Sciences de París–La Villette, *Fresque de l'innovation sociale*, 13 de marzo al 1° de septiembre de 1996.
3. *Musée du Louvre, Peinture Française*. ODA, RMN, Musée du Louvre, 1996. CD-ROM Mac-PC.
4. *Moi, Paul Cézanne*, Télérama/Index +/RMN, 1996. CD-ROM Mac-PC.
5. *Récit de voyage au pays d'Inrian-Jaya*, Globe-mémoires, 1996. CD-ROM Mac-PC.
6. *Picasso*, Grolier Interactive Europe, 1996. CD-ROM Mac-PC.

Informe de Marine Olsson, técnica en el Centro Nacional de Estudio y de Investigación en Tecnologías Avanzadas (Dijon, Francia), responsable del estudio de factibilidad de los inventarios informatizado y fotográfico de las piezas de los museos de Borgoña y de su puesta en red.

Noticias profesionales

Ferias de museos y exposiciones

MUTEC 97, la Feria Internacional de Museos y Técnicas de Exposición, se celebró del 17 al 20 de junio de 1997 en Munich (Alemania). A la primera MUTEC, celebrada en 1995, acudieron 182 expositores de 12 países y más de 3.500 visitantes profesionales de 30 países, un alto porcentaje de los cuales procedía de Europa central y oriental, y de Rusia. Con sus muestras de bienes y servicios, que van desde materiales de construcción, dispositivos de iluminación, técnicas de exposición y presentación, e infraestructuras de bibliotecas y archivos hasta los servicios para visitantes, administración de tiendas y equipos de comunicación, MUTEC 97 trata de atraer a un público aún más amplio interesado profesionalmente en los museos, los monumentos, las galerías, los centros culturales y las colecciones privadas.

Para mayor información pueden dirigirse a:
MUTEC 97
Messe München GmbH
Messegelände, D-80325 München (Alemania)
Tel: (49 89) 510 70
Fax: (49 89) 510 76 75

«Expressions du Musée», la feria comercial de objetos y productos derivados de los museos y de otras instituciones del patrimonio cultural y artístico, se celebró por segunda vez del 11 al 13 de enero de 1997 en el Carrousel del Louvre de París. La feria, que es un punto de encuentro entre los museos y el mundo de la distribución, la mercadotecnia y el comercio, organizó además una serie de seminarios profesionales sobre temas tales como la edición multimedia, las licencias y patentes, así como las nuevas formas de distribución. A la primera edición de «Expreessions du Musée», celebrada en 1996, acudieron más de tres mil compradores, entre ellos conservadores de museos, responsables de tiendas y profesionales del diseño de 25 países.

Para mayor información pueden dirigirse a:
Expressions du Musée
40, rue de l'Echiquier
75010 París (Francia)
Tel: (33 1) 44 83 98 81

Cursos de administración de museos

Las nuevas tecnologías y sus repercusiones en los museos es el tema central del cursillo para administradores de museos organizado en 1997 por el Programa de Administración de Museos de la Universidad de Colorado, Boulder (Estados Unidos de América), del 29 de junio al 3 de julio de 1997. Catorce ponencias de siete importantes personalidades de los museos pasaron revista a las nuevas y probablemente futuras tecnologías en áreas tales como la planificación, la financiación, el personal, las colecciones, las exposiciones, la educación, la investigación, la mercadotecnia, la recolección de fondos, los miembros de los museos, la evaluación, las bibliotecas y los archivos. Además, el programa de mediados de carrera ofrecerá una presentación panorámica de la utilización actual de las nuevas tecnologías en los museos, algunas previsiones sobre los museos del futuro y el papel de la tecnología, así como sugerencias sobre la mejor manera en que los museos se pueden preparar para el empleo generalizado de la tecnología en su funcionamiento. El programa está abierto a todos los directores, subdirectores, jefes de departamento y otros administradores principales de los museos.

Para mayor información pueden dirigirse a:
Victor J. Danilov
Director, Museum Management Program
250 Bristlecone Way
Boulder, CO 80304 (Estados Unidos de América)
Tel: (1 303) 473 91 50
Fax: (1 393) 443 84 86

Por octavo año consecutivo, el Deutsches Museum ofrece un cursillo de una semana de duración sobre los principios y métodos de la administración de museos a cargo del personal directivo del museo. El cursillo de 1997 se impartirá en inglés del 28 de septiembre al 3 de octubre y en alemán del 22 al 27 de junio y del 23 al 28 de noviembre. Los temas tratados incluyen la financiación, la arquitectura, el diseño y la producción de exposiciones, la gestión de las colecciones, la conservación, la gestión de proyectos, la redacción de etiquetas, las publicaciones y la seguridad.

Para mayor información pueden dirigirse a:
Hauptabr. Programme
Deutsches Museum
D-680538 München (Alemania)
Tel: (49 89) 217 92 94
Fax: (49 89) 217 92 73

Nuevas publicaciones

Magyar Muzeumok [Museos húngaros] es una revista trimestral ilustrada sobre las actividades y novedades en materia museística en Hungría. Los artículos van acompañados de un resumen en inglés y abarcan temas tales como las exposiciones permanentes y temporales, las reseñas de libros y publicaciones periódicas, la formación profesional y la conservación.

Para mayor información pueden dirigirse a:
Magyar Muzeumok
H-1476 Budapest 100
PF.54 (Hungría)

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° 194 (vol. 49, n° 2, 1997)

Portada:
Detalle del programa de la obra *Missionaire* (Misionero), representada en el Théâtre Libre en París. Litografía de Henri de Toulouse-Lautrec, 1893-94.
© Bibliothèque Nationale, París, Lauros-Giraudon

Contraportada:
Ben Thomas en el papel del Rey Lear, en la representación de la obra *El Rey Lear* de Shakespeare, escenificada por la Talawa Theatre Company; vídeo grabado para el London Theatre Museum's National Video Archive of Stage Performance.
© Graham Brandon. Cortesía del Theatre Museum, V&A

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, Zaire

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

SUBSCRIPCIONES

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

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

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

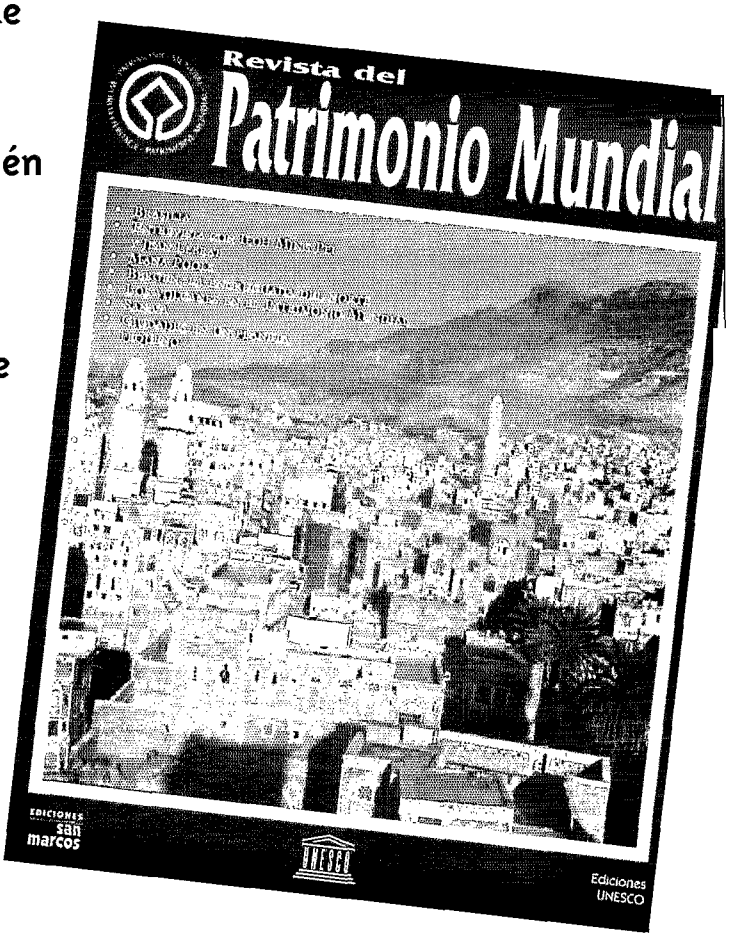
Países en desarrollo

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

Usted tiene en sus manos *Museum Internacional*, la única revista verdaderamente internacional que ofrece a los profesionales de la cultura del mundo entero un foro calificado para compartir sus inquietudes sobre la conservación y la preservación de lo que fue pero que debe permanecer.



La UNESCO se preocupa también de la conservación de otros monumentos y sitios excepcionales, creados por el hombre o la naturaleza, y que por su singular valor se han declarado patrimonio de la humanidad.



En la nueva *Revista del Patrimonio Mundial* se ofrece en cada número una aventura por los múltiples senderos de ese patrimonio común.

Tres niveles de lectura: espléndidas fotos, noticias y artículos de especialistas. Historia, contexto, riesgos de deterioro por el turismo de masa, las guerras o la ignorancia.

La *Revista del Patrimonio Mundial* permite concretamente a cada uno de nosotros participar en la conservación de la memoria colectiva.

Revista del Patrimonio Mundial,
trimestral,
80 p, color, papel brillante.
Solamente distribuida por subscripción.
Existe en español, francés o inglés.
Precio: 4 números + envío aéreo:
España 4.100 pts, Américas 48 $US.

UNESCO Publishing,
1 rue Miollis,
75732 Paris Cedex 15 (Francia),
fax: +33 1 45 68 57 41,
Internet:
www.unesco.org/publishing
Con su subscripción
usted aportará al Fondo
del Patrimonio Mundial.