Museum Internacional

No 185 (Vol XLVII, n° 1, 1995)

Organizar el espacio de exposición



OBJETOS ROBADOS

Pintura al óleo titulada La Femme aux yeux noirs, *de Picasso (Dora Maar, 1941). Este cuadro es el retrato de una mujer de ojos negros, vestida con un traje rojo a rayas y que lleva un sombrero cónico. Firmado a la izquierda de la parte superior. Robado en un museo de Estocolmo en noviembre de 1993. Valor estimado en ocho millones de dólares. (Interpol Estocolmo -Referencia 1P 5-07/93/Ino)*

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

N.º 1, 1995

SUMARIO

Editorial 3

Documento especial: Organizar el espacio de exposición

4 Exponer para ver, exponer para conocer *Philippe Dubé*

6 Una cuestión de tiempo y espacio *Pnina Rosenberg*

9 Estructurar el pasado: las exposiciones arqueológicas *Susan Pearce*

14 La exposición como representación dramática *Frank den Oudsten*

21 Crear un contexto: un desafío para los museos indios *M. L. Nigam*

25 Diseño sonoro para exposiciones *Michael Stocker*

29 Una formación para una profesión que se transforma *Jane H. Bedno*

34 La Galería de los Primates: tradición e innovación en el Museo Natural de Historia de Londres

36 Inmersión total: las nuevas tecnologías crean nuevas experiencias *John C. Stickler*

41 El sentido del espacio *Raymond Montpetit*

ISSN 0250-4979, *Museum Internacional* (París, UNESCO), n.º 185 (vol. 47, n.º 1, 1995) © UNESCO 1994

Perfil 46 Cuando los hombres hablaban con las piedras *Serge Ramond*

Innovación 50 Explorar el significado de la vida: el Museo San Mungo de Vida y Arte Religiosos *Mark O'Neill*

Colecciones 54 Los coleccionistas y sus museos: hacia una tipología específica *Dolors Farró Fonalleras*

Secciones 59 La protección de los bienes culturales

61 Libros

63 Noticias de la profesión

Editorial

«Casi nada de lo que se muestra en los museos fue hecho para ser visto en ellos. Los museos brindan una experiencia de la mayor parte de obras de arte y artefactos del mundo que no guardan el más mínimo parecido con lo que pretendían sus creadores[1]».

En estas pocas palabras reside el desafío que afrontan los museos al planificar exposiciones permanentes o temporales. Si bien un diccionario nos da una definición estricta de la palabra «exposición» diciéndonos simplemente que es una «presentación» o «exhibición», los museos reconocen que las exposiciones tienen como objetivo de más largo alcance reunir al objeto y al visitante de manera significativa. Entre el amplio espectro de actividades que ahora se ofrecen, la exposición es todavía el motor que hace funcionar el museo y el objeto sigue siendo la piedra angular de la exposición. El estilo de la exposición puede colmar la brecha existente entre el mundo académico moderno y el conocimiento del público, asegurando así que los materiales del museo iluminan los conceptos e ideas. En cierto sentido, la historia misma de los museos es la historia de cómo diversas formas de instalación de las exposiciones han cambiado nuestra percepción de lo que vemos. El acto de seleccionar un objeto y yuxtaponerlo con otros está lejos de ser aleatorio, pues comporta profundas implicaciones que afectan al observador de diversas maneras.

Los últimos años son testigos de significativos cambios en la concepción y presentación de las exposiciones. Las consideraciones de orden científico, práctico y estético que dirigían el arreglo de las piezas ahora requieren las aguzadas competencias del diseñador profesional y el papel del conservador ha venido a recubrir no sólo los tradicionales estándares de carácter académico, sino también la capacidad para innovar en relación con los temas y mensajes de la exposición. El ambiente de la exposición es mucho más sensorial, estimulando al visitante no sólo a mirar y moverse, sino a tocar, escuchar, oler e, incluso, probar. Frecuentemente concebidas como una escultura, las exposiciones a menudo se bastan a sí mismas como obras de arte, ejemplificando una hábil selección y un arreglo inspirado a fin de trasmitir complejas nociones y lograr el efecto deseado. En palabras de Michael Belcher, de la Universidad de Leicester[2], éstas son concebidas como «composiciones tridimensionales que reconocen la importancia de los sólidos y los espacios vacíos, y se esfuerzan por satisfacer las relaciones espaciales». En el mejor de los casos, trasmiten la intención del diseñador con originalidad y creatividad. En último análisis, como señala Belcher, se las puede considerar por su propio valor, así como por el valor de la historia que cuentan, reflejando así el famoso truismo de Marshall McLuhan de que «el medio es el mensaje».

Para explorar estas cuestiones en detalle, *Museum Internacional* ha recurrido a Philippe Dubé, profesor y director del Programa de Museología en la Universidad de Laval (Quebec). Él es realmente el espíritu orientador detrás de este número temático y le estamos profundamente agradecidos por su pericia, perspicacia e inquebrantable sentido del humor.

M.L.

1. Susan Vogel, «Always True to the Object in Our Fashion», *Exhibiting Cultures,* Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1991.
2. Michael Belcher, *Exhibitions in Museums,* Leicester y Londres, Leicester University Press.

Exponer para ver, exponer para conocer

Philippe Dubé

En el campo de la museología, se reconoce actualmente que el medio exposición es el procedimiento privilegiado por los museos para, a la vez, exhibir su colección y comunicar su saber. Por consiguiente, un número especial sobre el acondicionamiento del espacio museístico es indispensable, ya que el medio profesional siente cada vez más la necesidad de hacer un balance de una cuestión central en la práctica museológica. Philippe Dubé ha respondido espontáneamente a la invitación de reunir a algunos especialistas que han abordado aspectos muy variados del modo de comunicación que denominamos «exposición».

Antes que nada, debe quedar claramente establecido que el lenguaje de los objetos ha sido siempre el medio de comunicación principal de la institución museística. En efecto, para ofrecer a la vista del visitante piezas de colección, su acondicionamiento en el espacio, bajo la forma de exposición, se impuso muy temprano como el medio más adaptado para trasmitir conocimientos, proponiendo una lectura simple y directa de un tema o de una temática por medio de testimonios materiales. Desde hace algunos decenios, la museología reflexiona sobre esta característica cultural propia del museo y trata de determinar los contornos teóricos. Si se hace un rápido balance de las ideas existentes sobre este vasto campo de estudio, podríamos afirmar sin grandes riesgos que, en definitiva, la exposición es a la vez *presencia, presentación y representación.*

Por *presencia* entendemos aquí la reunión de un conjunto material situado en un espacio dado para el mejor aprovechamiento del observador. Este enunciado nos permite reconocer inmediatamente la fuerza de los materiales básicos de la exposición que son los objetos, que imponen su propia lógica en todo proceso de exposición. Esto es lo que van a explorar Pnina Rosenberg y Susan Pearce sobre temas muy diversos, pero que tienen la ventaja de arrojar luz sobre las cualidades expresivas de una materia frecuentemente percibida como inerte. Por consiguiente, se trata de ver cómo los elementos en presencia interactúan y forman, una vez reunidos, un conjunto coherente y elocuente que crea un impacto tanto visual como intelectual.

Posteriormente, este conjunto se puede organizar de tal manera que se ofrezca a la vista por medio de una *presentación,* ya sea para el estudio o para el placer, un todo acondicionado de manera contundente. De hecho, es necesario comprender que la exposición posee sus propios lenguajes y que para un mejor dominio de sus numerosos códigos podríamos intervenir de manera más competente en el arte de exponer. Mohan L. Nigam y Frank den Oudsten abordan estos aspectos, cada uno a su manera, ya sea mediante la creación de un contexto o la escenificación teatral. Aquí todos los medios son buenos para realizar una presentación museística; no una rudimentaria suspensión o una banal instalación, sino más bien una organización en el espacio que quiere y sabe comunicar.

Dicho esto, en este acto de dar vida intervienen numerosas tecnologías que modulan no sólo la dimensión espacial de una exposición, sino que crean nuevas experiencias de saber. En efecto, John C. Stickler y Michael Stocker nos informan sobre los nuevos modos de exploración que, al actualizar el medio exposición gracias a los procedimientos utilizados, al mismo tiempo inscriben su acción en una voluntad de comunicar mejor. Y para garantizar esta calidad cada vez más exigida por el medio, Jane Bedno hace el balance de una profesión en constante movimiento, que se debe adaptar a un contexto sumamente cambiante.

Finalmente, hoy sabemos que la exposición interviene en el plano de la *representación,* ya que la reunión de objetos trata temas que revelan, al fin y al cabo, la parte inmaterial del todo reunido. Esto es lo que vamos a descubrir con Raymond Montpetit, quien sondea el universo de los signos en sus caprichosos itinerarios, tanto del lado del emisor como del receptor. Por lo tanto, era necesario efectuar este recorrido panorámico para apreciar en su justo valor todo el potencial del vehículo de conocimientos que siempre ha sido la exposición.

Estas son las rutas que serán explora-

Museum Internacional (París, UNESCO), n.° 185 (vol. 47, n.° 1, 1995) © UNESCO 1995

das en este número temático a fin de comprender mejor, en toda su complejidad, el funcionamiento de este medio museístico por excelencia. La exposición se crea a veces a grandes costos y otras con medios limitados, para bien o para mal, para satisfacción o no del visitante. Tendremos ocasión de ver que diversas disciplinas nutren la reflexión que se ha emprendido desde hace algunos años solamente y que una revisión de estas numerosas facetas era absolutamente necesaria para aprehender plenamente la amplitud de todas sus dimensiones.

Para una historia del acondicionamiento espacial

Cuando observamos de cerca el medio exposición, tal como lo conocemos hoy día, nos percatamos de que es el resultado de un largo camino recorrido por los museos a través del tiempo. Si profundizamos el análisis, nos damos cuenta rápidamente de que la museografía actual se basa en una herencia que está constituida por diversas secuencias históricas. En el campo de la exposición de las ciencias de la naturaleza, por ejemplo, a primera vista se desprenden tres grandes épocas que dan testimonio de otras tantas maneras de exponer.

En un primer período, es necesario evocar el reino de la «vitrificación», refiriéndose casi exclusivamente a los métodos del *in vitro,* donde el gabinete de curiosidades actuó como un arquetipo irreducible de este modo de presentación. Posteriormente, la búsqueda de la autenticidad y el gusto por una relación más directa, más verdadera con el objeto, nos mostró el espécimen en vida, según la dinámica propia del *in vivo,* mientras que el recinto, la jaula, viene a encuadrar y proteger el objeto, en este caso el animal que se observa. Finalmente, este marcado interés por lo viviente nos conduce ineluctablemente al sitio de origen donde el hábitat natural, en un proceso calificado de *in situ,* se convierte en el lugar, el espacio de encuentro privilegiado del visitante con el objeto que quiere ver.

Esta trama histórica de las maneras de exponer la naturaleza se prolonga en el tiempo por secuencias, sin obedecer por tanto a un desarrollo lineal. Pero en el curso de los últimos siglos, cada episodio —*in vitro, in vivo, in situ*— es la expresión no sólo de nuevos imperativos de presentación, sino de cambios importantes ocurridos en el dominio del conocimiento que evoluciona, como sabemos, al ritmo de los descubrimientos científicos. La ciencia, con su riguroso método de examen empírico, va entonces a influir enormemente en los modos de exposición museística gracias a su enfoque constantemente renovado de la materia estudiada. Esto quiere decir que la experiencia cognitiva dirige, hasta cierto punto, su modo de presentación y que para hacer la historia de la museografía es necesario mirar a través del espectro de las ciencias que anuncian constantemente su renovación, si no su superación.

Desde este punto de vista todo adquiere interés, ya que a partir del momento en que se reconoce que las maneras de exponer son tributarias de las maneras de pensar, estudiar el acondicionamiento del espacio museístico se convierte entonces en un ejercicio casi filosófico en el que los esquemas de pensamiento, en el transcurso del tiempo, proponen nuevos esquemas para exponer. Es así como el ver y el saber están, finalmente, ligados y que el examen en profundidad de uno de ellos nos informa inevitablemente sobre el otro.

Ahora bien, esta invitación a echar una mirada retrospectiva no significa que haya que descuidar una mirada prospectiva, pues el porvenir nos reserva sorpresas increíbles en el campo de la museografía. Y ello no sólo a causa de la emergencia de nuevas tecnologías y de su utilización como hipermedios, sino ante todo por un avance real en el campo del conocimiento que revelará un nuevo enfoque de la materia, un nuevo modo de aprehensión del mundo. Nunca más deberíamos dar cuenta de las maneras de ver sin referirnos explícitamente al saber. Ahora se trata de una evidencia que la mirada crítica no puede evitar, pues se corre el riesgo de no ver nada por falta de saber. Finalmente, ojalá nos esclarezca este número sobre el medio de comunicación por excelencia del museo y lo ayude así a establecer una relación más eficaz con su público. ■

Una cuestión de tiempo y espacio

Pnina Rosenberg

La forma de exponer una obra influye en nuestra manera de percibirla y de reaccionar ante ella. Pnina Rosenberg explica cómo «el lenguaje» de una exposición es el resultado de su entorno. La autora fue durante catorce años conservadora del Museo de Arte Japonés de Haifa (Israel) y actualmente es conservadora del Museo Nacional Marítimo de Haifa. Ha escrito profusamente sobre el arte japonés y actualmente está efectuando una investigación para su tesis doctoral sobre el tema del arte durante el Holocausto.

El visitante de las dos salas ovales del Musée de l'Orangerie en París, que están dedicadas a *Les Nymphéas* (Los Nenúfares) de Claude Monet, se encuentra en un paraíso creado por el hombre. Está rodeado de gigantescas pinturas que recrean el famoso jardín del artista en Giverny. No sólo son obras maestras de la pintura que dejan una huella indeleble en el espectador, sino que su montaje y el entorno tan especial son fruto de la inspiración y concepción del artista. Cuando Monet donó las telas a Francia, insistió en *dónde* y *cómo* debían exponerse sus obras. Después de muchos años de negociaciones, se escogió la Orangerie como el lugar más adecuado para sus obras de arte y se construyeron especialmente las dos salas ovales. Más tarde, estas salas se convirtieron en el reflejo del jardín de Monet, que también fue concebido por el propio artista para que sirviera de fuente de inspiración a su larga serie de los *Nenúfares*[1].

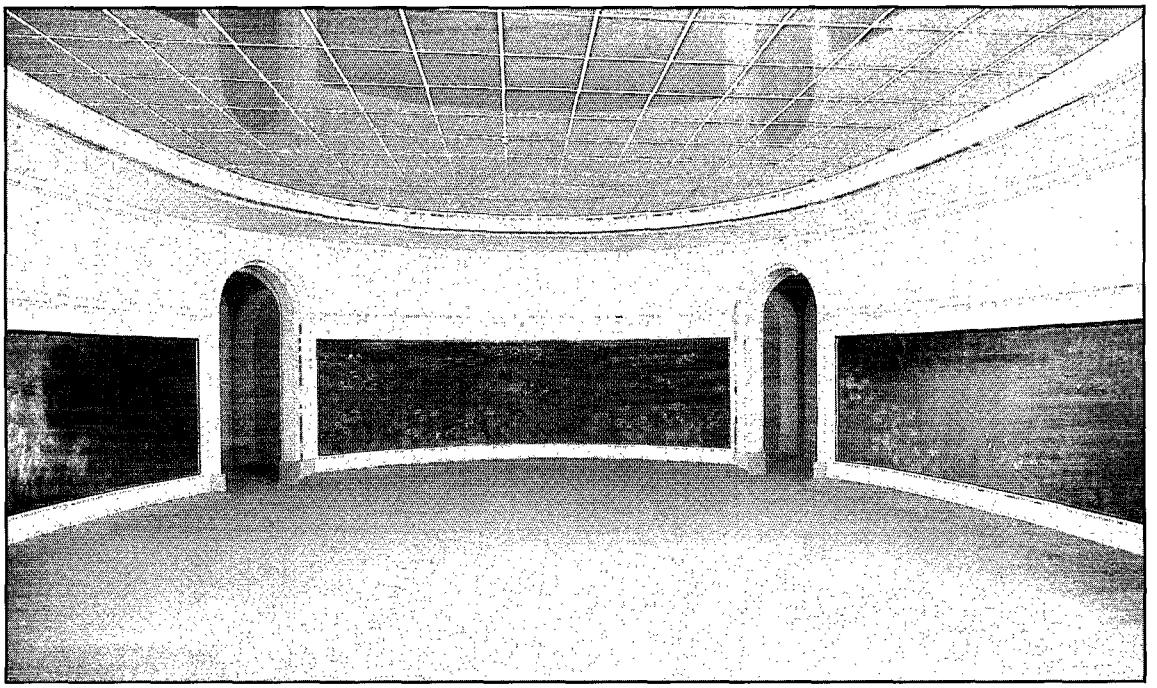
Mencionamos la historia de la sala donde se expone esta obra de Monet para destacar la importancia que tiene un lugar adecuado para las exposiciones en los museos. Hasta el siglo XX, la mayoría de los museos no habían sido concebidos originalmente para tal fin. Algunos de ellos, como palacios y otros edificios públicos, fueron transformados para presentar distintos objetos diseminados en un espacio determinado. Monet, artista sensible, tenía plena conciencia de la importancia de la organización espacial de las exposiciones y su enfoque constituye un ejemplo para los conservadores, diseñadores y arquitectos de museos, y para todos los que se encargan de preparar y montar exposiciones.

Los museólogos saben que ver una exposición es, por lo menos, un proceso dual: percepción visual y duración; las piezas expuestas siempre son vistas con los ojos del visitante y se necesita algún tiempo para comprenderlas. Los objetos artísticos pequeños y bidimensionales podrían percibirse en un lapso relativamente breve, mientras que una obra compleja y tridimensional exige más tiempo. Por supuesto, se trata de una generalización para mostrar la complejidad de la cuestión.

Al preparar una muestra, el conservador del museo debe tomar en cuenta diversos componentes, uno de los cuales es la organización espacial de las piezas. Si éstas tienen un carácter «conservador» que exige verlas a cierta distancia, esta concepción cambiará cuando se pide al público que participe más activamente, girando alrededor del objeto, tocándolo o manipulándolo.

Esta división es un poco arbitraria, ya que una exposición depende no sólo de sus componentes, sino también de su entorno especial e inmediato. Si la muestra se realiza en una institución reconocida como un museo o una galería, el medio mismo ya ejerce de por sí una influencia implícita y se comunica mediante un código derivado de su entorno. Esto no ocurrirá si los objetos se exponen fuera de lo que se considera un establecimiento convencional. Cuando los tesoros del arte japonés, por ejemplo, se exhiben en un santuario autóctono, trasmitirán un mensaje muy diferente del que dan cuando se exponen en una galería ostentosa en el extranjero o incluso en un museo de arte oriental fuera del Japón. Por tanto, el lenguaje de la exposición depende del entorno en que se presenta. La elección de la sala de exposición tiene diversas consecuencias que influyen necesariamente en el diálogo con el público. Pero éstos no son los únicos factores que el conservador debe tener en cuenta. Otros factores son la selección de los objetos, el público potencial, su comportamiento y reacciones, así como el acceso libre y fácil a la exposición.

Volvamos a las dos salas ovales de la



© Réunion des Musées Nationaux, París

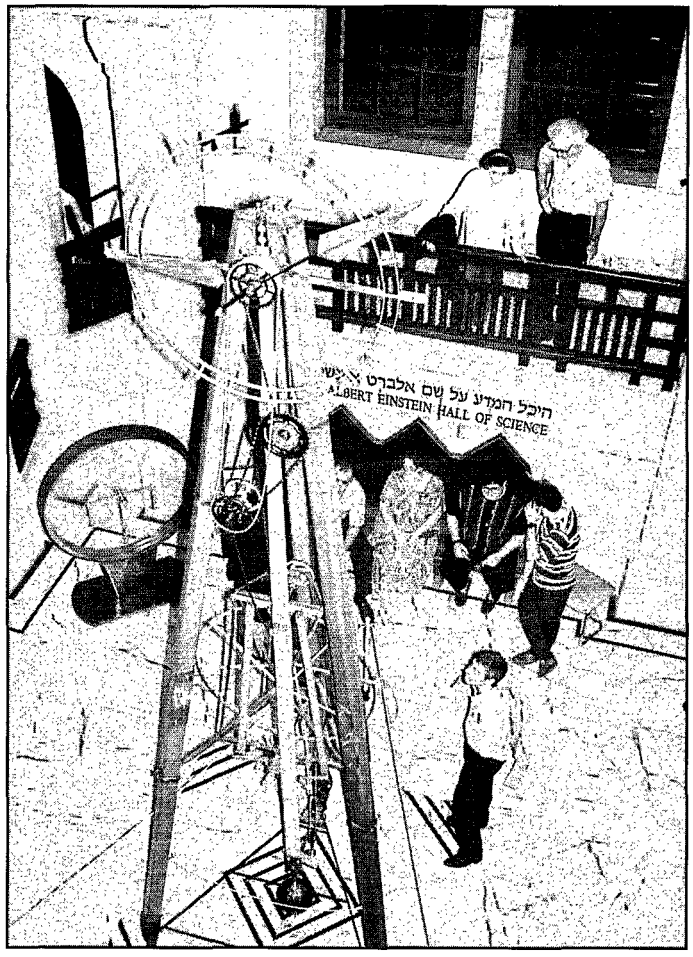
Les Nymphéas, *de Claude Monet. Vista desde el primer salón del Musée de l'Orangerie, París.*

Orangerie. Al entrar en la exposición de Monet, el visitante deja a sus espaldas una ciudad moderna y ajetreada, y se encuentra en un ambiente tranquilo que favorece la meditación. La drástica transición hace como si se encontrara un refugio al agobio cotidiano en estas gigantescas telas en las gamas del azul, el violeta, el verde y el blanco que envuelven al visitante inmediatamente y transforman su estado de ánimo para que esté en consonancia con la atmósfera de los *Nenúfares.* El visitante puede acercarse mucho y observar detenidamente los minuciosos detalles de esta pintura que se asemeja a un fresco, o puede preferir sentarse en los bancos colocados en medio de cada sala y aprehender las diversas composiciones como un todo único. Estas opciones se complementan mutuamente. Aunque estas salas de exposición se inauguraron hace más de medio siglo (1927), la presentación sigue siendo impresionante. Cuando una exposición se basa en una concepción acertada y sensata, no pierde su «atractivo», ni siquiera después de varios decenios.

«Permitido tocar»

Si la exposición de Monet se podría clasificar en la categoría «prohibido tocar», hay también exposiciones del tipo «tócame», la mayoría de las cuales se concentran en procesos y logros tecnológicos y científicos que exigen otro tipo de presentación. Su objetivo es permitir que los visitantes se desplacen *entre* los objetos expuestos, los hagan funcionar y participen plenamente. Aunque ambos tipos de exposición procuran garantizar que el visitante «absorba» por completo lo que ve, difieren en lo que respecta al nivel de toma de conciencia; mientras que las primeras son de carácter más espiritual y meditativo, las segundas son más sensoriales y la «recompensa» es más inmediata.

El Museo de Historia Natural de Londres y otras instituciones similares de todo el mundo crean otro tipo de entorno, más activo y dinámico. El Museo Nacional de Ciencias de Israel, el Centro Daniel y Matilde Recanati en Haifa, son un buen ejemplo de cómo crear esta atmósfera. La exposición itinerante *Art from the Exploratorium* (San Francisco), que fue albergada en el museo israelí, presentó fenómenos naturales que utilizan distintos artistas en sus obras. Por ejemplo, se ilustra el fenómeno del tornado en una forma artística que lo convierte en un objeto artístico en sí mismo. La exposición estaba en una sala enorme, lo que acentuaba la impresión sobrecogedora de las fuerzas naturales. Brindaba al especta-



© Abraham Hartog, Israel National Museum of Science

Arte del Exploratorium, San Francisco. Exposición prestada por el Museo Nacional de Ciencias de Israel, Haifa.

dor una experiencia artística y, a la vez, una mejor comprensión del universo en que vivimos. La «instalación» se hallaba en el centro de una sala muy vasta, en la que los objetos interiores transformaban el espacio urbano en una extensión de la naturaleza. Es interesante observar que el local de la exposición no había sido concebido originalmente como museo. Se trata del edificio histórico del Technion —el Instituto de Tecnología de Israel— construido en 1924 por el famoso arquitecto Baerwald, que fue transformado con suma inteligencia para cumplir su función actual.

Al analizar estos dos tipos de museos, hemos señalado que su organización espacial es bastante diferente. En la primera categoría, donde los objetos cuelgan de las paredes, el espacio está casi vacío y el espectador lo llena al desplazarse de un objeto a otro, mientras que en la segunda el espacio está «poblado» por los objetos y por el público. Por lo tanto, la tarea del conservador/diseñador es velar por que los objetos (esculturas, instalaciones, etc.) se integren armoniosamente con el entorno y los visitantes, y que no se conviertan en obstáculos o barreras[2].

Para efectuar mi análisis he utilizado dos ejemplos extremos. En realidad, la mayor parte de las exposiciones se sitúa en algún punto intermedio: las obras de arte cuelgan de las paredes y se exponen dentro o fuera de las vitrinas en el espacio libre de un edificio determinado. Existe una tercera categoría, el museo al aire libre, cuya organización espacial plantea otros problemas: su entorno natural inmediato debe corresponder a sus características, aunque no debe ser demasiado «tragado por ellas». El conservador que organiza este tipo de exposición se enfrenta fundamentalmente con muchos de los problemas que hemos mencionado anteriormente. Además, debe prestar atención a la delicada relación que existe entre los objetos y el público.

Originalmente, el museo fue concebido para albergar a las musas. En mi opinión, ellas deben inspirar tanto nuestros conocimientos técnicos como nuestra experiencia cuando, en nuestro trabajo de museólogos, intentamos organizar una exposición que cumpla diversas funciones y sea a la vez agradable y útil. ■

1. Para obtener más información sobre la historia de la instalación de *Les Nymphéas* de Claude Monet en el Musée de l'Orangerie, véase: Hoog, M., *Les Nymphéas de Claude Monet au Musée de l'Orangerie,* París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989, pp. 33-69.
2. Un interesante debate sobre el espacio como conceptualización y categorización se publicó en: Rauch, I., «Discourse, Space, Writing», *The American Journal of Semiotics* (The Semiotic Society of America), Vol. 9, N.° 4, 1992, pp. 5-9.

Estructurar el pasado: las exposiciones arqueológicas

Susan Pearce

Una exposición es en sí misma un objeto cargado de significados culturales y encarna una serie de opciones y reinterpretaciones que están relacionadas tanto con la mente de quien la diseña como con las piezas que presenta. Esas opciones no son fruto del azar, sino que obedecen a una lógica interna, como explica Susan Pearce, profesora de Museografía de la Universidad de Leicester y Presidenta de la Asociación de Museos de Gran Bretaña. Susan Pearce también es autora de Archaelogical Curatorship *(1990),* Museum Studies in Material Culture *(1992),* Museum Objects and Collections *(1992), y dirige la revista* New Research in Museum Studies.

Durante los últimos años, los arqueólogos han reconocido sus obligaciones para con el público y las exposiciones arqueológicas constituyen un medio evidente de saldar esa deuda. En términos generales, este tipo de exposiciones suelen tener gran éxito, pues al público le gusta contemplar los resultados de excavaciones recientes y ver el pasado desplegado ante sus ojos. Pero ello plantea varias cuestiones delicadas. ¿De quién es el pasado que se exhibe? ¿Cómo se interpreta? ¿Cómo se seleccionan los objetos que se exponen? Y ¿cómo influye en la comprensión del público la distribución de esos objetos del pasado en las salas de la galería?

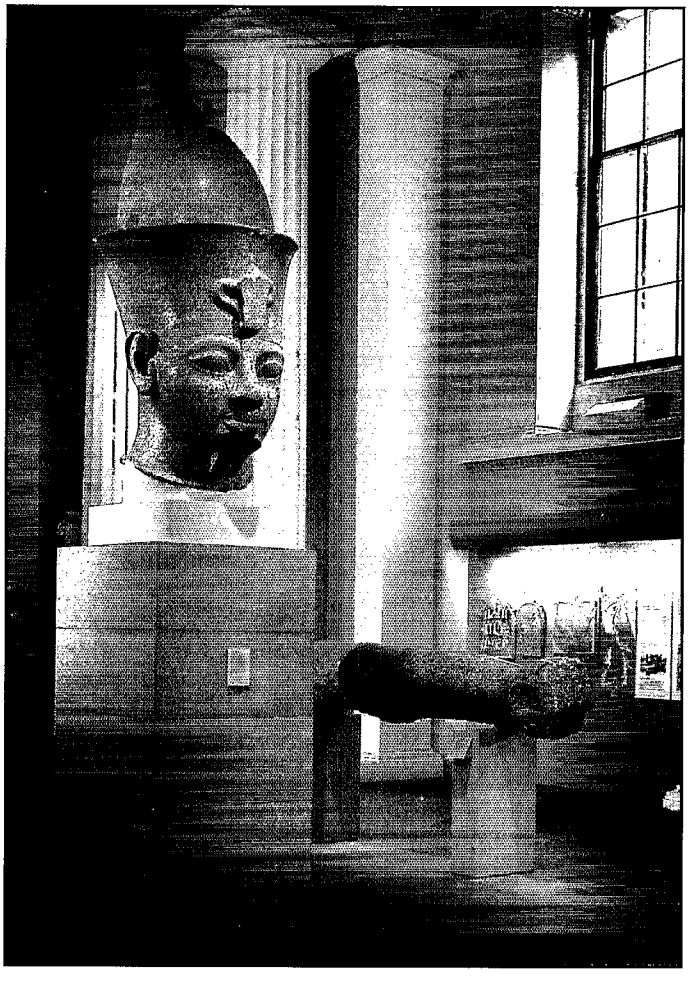
Estas cuestiones se pueden abordar de varias maneras. Un considerable acervo de pensamiento elaborado durante la posguerra, destinada a esclarecer la naturaleza de la comunicación y nuestra utilización de signos y símbolos en el más amplio sentido, resulta aquí de gran pertinencia y utilidad. Autores como Saussure y Barthes (para mencionar tan sólo a dos pensadores de gran influencia) nos brindan algo de lo que hasta entonces habíamos carecido, es decir, marcos teóricos fundamentales acerca de la naturaleza de los objetos y textos como sistemas de comunicación, gracias a los cuales es posible articular el discurso sobre las exposiciones. En términos semióticos, una exposición es a todas luces un sistema «lingüístico» en sí mismo —aunque complejo— que combina objetos de todo tipo, leyendas, gráficos, vitrinas y sistemas de iluminación que se estructuran de una manera determinada. Es éste un tema vasto (y fascinante), por lo que aquí procuramos explorar algunas vías sobre cómo podría efectuarse este análisis.

Las distinciones originales de Saussure se pueden aplicar con gran utilidad a la cultura material del pasado, interpretada en su sentido más amplio, que comprende estructuras, muestras del medio ambiente y otros elementos cuya vida se prolonga en las colecciones y exposiciones de los museos. Saussure mostró que cada sociedad «elige», entre una amplia gama —pero limitada— de posibilidades, las formas que adoptarán sus sistemas de comunicación, entre ellos el lenguaje, el «conocimiento» aceptado, el parentesco, la comida y los objetos. Sin embargo, para que sea inteligible y útil, este material de comunicación debe estructurarse según las normas en uso en la sociedad, de modo que el lenguaje es una combinación de vocabulario y gramática, la comida es una combinación de alimentos crudos y cocidos, el conocimiento es una combinación de información e interpretación, y la cultura material una combinación de objetos y sus categorías de utilización. A este cuerpo estructurado, Saussure lo denominó la *lengua* de una sociedad. Cada acontecimiento real, cada frase hablada o escrita, cada comida, cada objeto aplicado a su uso específico, deriva de la *lengua.* A este uso Saussure lo denominó *habla.* Cualquier análisis de una secuencia de acontecimientos o de cualquier sociedad depende del análisis del *habla,* puesto que es lo único de lo que disponemos. Nuestros esfuerzos para entender la estructura «real» de un acontecimiento o de un grupo humano se limitan a ser inferencias del *habla* recopilada, gracias a las cuales podemos tener una idea de la naturaleza de la *lengua.*

Si aplicamos este tipo de análisis, por ejemplo, a la Galería del Bajo Egipto del Museo Británico, con sus fragmentos gigantescos de esculturas que representan una cabeza y un brazo separado de una estatua originalmente destinada a representar a Amenofis III, podemos formular una serie de ideas sobre la relación entre el objeto, su presencia y su exposición en

el museo. El rango de opciones al alcance de la sociedad del antiguo Egipto comprendía tanto la materia prima adecuada para realizar grandes esculturas como la capacidad de dirigir a los trabajadores para que adquirieran las competencias necesarias para producir esas obras. En la *lengua* de esta sociedad, las normas locales, es decir, el deseo de glorificar al faraón en piedra imperecedera, operaron con la tecnología disponible para darnos, en el *habla*, las esculturas concretas, tal como fueron creadas y erigidas, junto con los demás elementos de la cultura material creados por el antiguo Egipto.

© British Museum



Cabeza y brazo de Amenofis III tal como se exponen en la Galería de Antigüedades Egipcias del Museo Británico en Londres.

Algunas de esas obras han sobrevivido, convirtiéndose en parte de nuestro pasado y, como tales, se incorporan a la *lengua* contemporánea del mundo moderno. El pasado se elabora aquí a la luz de los conceptos contemporáneos sobre la teoría y la práctica de la arqueología, que a su vez proceden del conjunto de teorías y prácticas existentes en la escena intelectual actual. Lo que emerge es una sociedad antigua, tal como es representada en el «archivo museo». Este archivo es el resultado de una compleja mezcla de azar, oportunidad, excavación selectiva, comercio selectivo en el mercado del arte y las antigüedades, los distintos intereses de los especialistas, etc.

Este archivo principal se activa a su vez en una nueva versión de la *lengua* que es el museo. Aquí se reelabora en función de la teoría y la práctica actuales de los museos en materia de exposiciones, que a su vez tienen como referencia la teoría y la práctica generales vigentes. El resultado final de esta complicada secuencia es la sociedad antigua tal como es representada en la exposición arqueológica. En lo que se refiere a la galería egipcia, el resultado consiste en concentrar la atención en un solo aspecto de la cultura egipcia, el que rodea la representación monumental del faraón. Podemos ver que la totalidad del proceso implica una serie de reinterpretaciones en las que el material real es sometido a una serie de representaciones potenciales.

Creación y recreación de significado

Todo esto tiene una importancia capital. La creación y recreación constantes de significado, en virtud de las cuales los signos y símbolos generan otros nuevos, parecen ser un aspecto fundamental de cómo los seres humanos entienden el

mundo y definen su lugar en él. Es una parte importante del proceso imaginativo por el cual damos sentido a nuestro pasado común y a nuestra actividad presente, proceso en el que los museos y sus exposiciones desempeñan un papel significativo. Consecuencia de ello es que cada exposición constituye en sí misma un acto de comunicación, un medio que abarca muchos medios de comunicación diferentes, pero en el que el conjunto es más rico que la suma de sus partes. Es una tarea específica de la cultura, una síntesis cuyo contenido puede analizarse en distintos niveles y desde diferentes puntos de vista.

Cada exposición es una producción, al igual que una producción teatral; y, al igual que una representación teatral, es una obra específica de cultura que tiene sus propias reglas de juego. Si estas observaciones nos parecen obvias en su aparente naturalidad, no debemos por ello dejar de ver su importancia o su especificidad histórica como un aspecto de la tradición de la cultura occidental moderna. Toda exposición formula sus aserciones por medio de sus propias convenciones formales, entre las que figura en primer término el espacio limitado de la galería. La galería tendrá sus dimensiones específicas de longitud, anchura y altura; además, estará determinada por el tamaño y la posición de las ventanas, en el caso de que esté permitido el uso de luz natural. En este espacio, que debe contar al menos con una puerta de entrada y de salida, existen instalaciones tridimensionales, desde las necesarias para colgar cuadros modernos en las cuatro paredes desnudas hasta los complejos dispositivos de exposición que se utilizaron, por ejemplo, en la exposición temporal *Archaeology in Britain*, que el Museo Británico presentó en 1987. En relación con estas instalaciones se encuentran los propios objetos, así como pedestales, fuentes luminosas, leyendas, y otros accesorios.

Una exposición de museo comprende pues un espacio interno limitado, dividido en secciones por medio de vitrinas que, por la propia naturaleza de las salas, tienden a estar pegadas a las cuatro paredes y a dividir el espacio central. Los objetos, protegidos por un vidrio, se presentan en una cierta relación con el tamaño y el alcance del cuerpo humano. La selección de los colores de pintura y tejidos y, sobre todo, la iluminación —que permite modular la incidencia de estos aspectos y dirigir la atención del visitante— permiten ejercer cierta influencia, a veces considerable, en él.

La manera en que se organizan las instalaciones en el espacio, lo que podríamos denominar la morfología de la exposición, y sus consecuencias se han estudiado en el Royal Ontario Museum del Canadá y la Bartlet School of Architecture and Planning de la Universidad de Londres. El estudio de Ontario reveló que la mayoría de los visitantes eligen en sus desplazamientos el camino más corto entre dos puntos, por lo que el plano de la planta en la que tiene lugar la exposición influye de manera capital en lo que el público verá de la misma. Teniendo en cuenta estos factores, se puede crear un plano de exposición que vincule la jerarquía de la información y la circulación de los visitantes.

En los estudios que realizaron en la Escuela Bartlet, Peponis y Hesdin llegaron a conclusiones más de fondo, que ponen de relieve cómo la relación entre los espacios de una galería influye decisivamente en la manera en que se genera el conocimiento y en el tipo de conocimiento generado. Se pueden distinguir tres propiedades de carácter relacional. La primera se refiere a la separación relativa de los espacios entre una unidad de pre-



© British Museum

Vista de la exposición
Archaeology in Britain.

sentación y otra, y se define en términos de *profundidad;* en virtud de la adición de las separaciones espaciales, algunas exposiciones tienen mayor profundidad que otras. La segunda propiedad depende del número de itinerarios propuestos para pasar de un espacio a otro, es decir, el número de *anillos* en el plano. La tercera propiedad se refiere a la facilidad con que el visitante abarca la planificación de la estructura de la galería; esta propiedad se conoce como *entropía:* cuanto más entrópica es una galería, menos estructurada está.

Las connotaciones sociales de este análisis morfológico son importantes, porque la totalidad del proceso cristaliza lo que muchos conservadores y visitantes pueden sentir intuitivamente cuando recorren la galería. Para decirlo de manera directa, las exposiciones que tienen estructuras axiales fuertes, escasa profundidad y pocos anillos presentan el conocimiento como si fuera el mapa de un terreno bien conocido, donde la relación de las partes entre sí y con el todo se pudiera entender plenamente. En cambio, las exposiciones que responden a un plano que presenta un alto grado de entropía (o una estructura más débil), una profundidad considerable y abundantes anillos presentan el conocimiento como una propuesta susceptible de estimular respuestas adicionales o diferentes.

Comparaciones

Un análisis de dos planos de exposición diferentes mostrarán lo que queremos decir. Durante cierto período, el Museo Británico presentaba la exposición temporal *Archaeology in Britain* (La arqueología en Gran Bretaña) y la exposición permanente *The Early Medieval Room* (La sala de la Alta Edad Media). La primera era un ambicioso proyecto destinado a presentar nuevos enfoques sobre la arqueología y la nueva información que producían, cubriendo un período que iba desde el mesolítico hasta el siglo XVII de

nuestra era. La exposición temporal estaba dividida en 16 unidades, la última de las cuales, *Lindow Man* (El Hombre de Lindow), era, por así decirlo, el punto culminante de la misma. El plano de la exposición tenía, en general, una estructura axial, escasa profundidad y pocos anillos, interrumpido por tres áreas con un mayor número de anillos en las secciones 7, 8 y 9, en las secciones 12, 13 y 14, así como en la sección 16, *Lindow Man.* En esta exposición, el conocimiento arqueológico se presentaba como una secuencia conocida que el visitante podría aprender. Gracias a una refinada tecnología, se aplicó en cada sección el mismo enfoque para presentar la información.

The Early Medieval Room presenta un marcado contraste. Empezando por sus orígenes a finales de la Edad Antigua, traza el surgimiento de la Europa medieval mediante vitrinas de exposición que incluyen un conjunto sobre las migraciones de tribus y su asentamiento entre los años 400 y 1100 (vitrinas 1-15), un conjunto sobre los últimos tiempos de la antigüedad y el mundo bizantino (vitrinas 16-28), una secuencia sobre los germanos, anglosajones, celtas y vikingos, sobre todo en relación con el territorio británico (vitrinas 29-50) y una sección aparte para la nave funeraria de Sutton Hoo (vitrinas 51-56), que garantiza que ésta será una de las galerías más populares del museo. El material que se presenta en la sala está constituido principalmente por piezas «artísticamente» acabadas, especialmente en metal.

El plano se ajusta a un modelo de ejes entrecruzados, de modo que en cada punto el visitante puede optar por distintos itinerarios. Al mismo tiempo, el plano tiene una considerable profundidad y ofrece un complejo conjunto de anillos superpuestos y concéntricos. Todo esto significa que la secuencia cronológica es prácticamente imposible de seguir y, en efecto, no se hace mucho hincapié en ella en el contenido de la exposición. Se incita al visitante a ver el material a medida que decide y a formarse una opinión sobre, por ejemplo, cómo las formas clásicas influyeron en la artesanía de la Alta Edad Media. Los dos tipos de planos de exposición ofrecen dos modelos de conocimiento y crean diferentes relaciones entre el conservador y el visitante.

La suma de estos procesos de selección y estructuración que se materializa en la exposición pública no representa evidentemente la imagen «verdadera» de una sociedad en sentido objetivo, sino más bien la imagen mental del conservador y el diseñador, que será reflejada, a su vez, en la mente del visitante. Siempre y cuando, por supuesto, se incluyan datos correctos sobre el material (fechas, origen, materias primas, caracterización, etc.). En otras palabras, y siempre que el conservador haya realizado su labor con honradez, ¿hasta qué punto cuenta el carácter intensamente subjetivo de la interpretación del museo? La clave está en su carácter artístico. En un nivel fundamental, la creación artística de cualquier tipo supone que la gente comparte un criterio gracias al cual puede captar las verdades poéticas sobre la condición humana que se expresan en los artefactos sociales, incluyendo la cultura material (y, por supuesto, la exposición misma, que también es un artefacto). Si una obra de arte se aparta de la norma hasta el punto de que pierde sentido para el espectador dispuesto a entenderla, resulta un fracaso, y lo mismo sucede con una exposición. Si, por el contrario, la obra exhibida encuentra una respuesta en el espectador, empieza a tener éxito, y es en este nivel del entendimiento humano común donde nuestras interpretaciones de la gente del pasado encuentran su legitimidad. ■

La exposición como representación dramática

Frank den Oudsten

¿Cómo se pueden aplicar conceptos propios del teatro —como los de la dramaturgia y la narrativa— para concebir una exposición? Frank den Oudsten presenta un ejemplo de este enfoque novedoso que no deja de entrañar riesgos para un público no familiarizado con la metáfora ni la abstracción. El autor y su colega Lenneke Bueller, quienes dirigen un estudio de diseño en Amsterdam, fueron quienes proyectaron la exposición que se describe en el artículo que sigue. Actualmente trabajan en el diseño de la exposición permanente del nuevo Museo de los Medios de Comunicación que se inaugurará en Karlsruhe (Alemania) en 1997.

Cuando se planea un artículo sobre el valor de los aciertos en materia de teatro o cine en relación con la práctica de la exposición, es imposible escapar al debate general que sobre esta cuestión tiene lugar en el mundo de los museos. Durante el último decenio, por lo menos en Europa occidental, hubo intensos debates —tanto dentro como fuera de los museos— sobre la calidad y la eficacia de las exposiciones ofrecidas. Éste es un problema para cada tipo de museo, incluso si el museo de arte moderno no ha reconocido ninguna preocupación en relación con esta cuestión; se asume que el carácter crítico implícito del arte moderno tendrá su propio efecto sobre la exposición museística. De este modo, se presume que la exposición de arte moderno posee suficiente poder explosivo para captar la imaginación del público.

Ahora sabemos que este concepto es cuestionable. Como en el caso de otros museos, el museo de arte moderno está enfrentando la cuestión sobre cuál es la influencia que una exposición puede tener como medio. Aquí también difieren las opiniones entre quienes miran el museo como un templo o santuario del arte y quienes están más inclinados a experimentar con el potencial más académico del medio. Sin embargo, una diferencia decisiva entre el museo de arte moderno y otras categorías de museo es que el museo de historia natural o las colecciones de los museos de ciencias, por ejemplo, pueden tener piezas valiosas, pero no obras maestras. La colección no es por ello menos auténtica; se trata, simplemente, de que el objeto de museo no se basta a sí mismo como una pintura. Si se lo saca de su contexto, pierde entonces su sentido original y sólo recobra sentido para el público cuando el museo lo vuelve a colocar —lo presenta de nuevo— en otro contexto significativo. Es precisamente por esta pérdida del contexto original que otros tipos de museo tienen que confiar en la importancia que el diseñador de exposiciones añade al material del museo. Este valor agregado sólo se genera en un contexto que es coherente en lo que respecta al contenido y al espacio. Es precisamente por esta razón —el hecho de que la construcción de un contexto *ad hoc* de este tipo es algo tan complejo— por lo que los creadores de exposiciones tienen que sumergirse en las estructuras narrativas y en las leyes que rigen el arte dramático.

Por supuesto, los diseñadores talentosos de exposiciones siempre han experimentado con este factor, independientemente de las tendencias museísticas y a la sombra de las grandes manifestaciones que atraen al público. Frecuentemente aparecen exposiciones «a contracorriente», generalmente en los museos de arte o dentro de su campo. La mayor parte de los otros museos han apostado por algo diferente, o al menos así lo parece. La agitación que rodea la cuestión de la exposición aumenta aún más por la interacción de consideraciones de orden educativo y comercial. El principal resultado de esto ha sido que la exposición temática se ha convertido en un instrumento predilecto para tejer la deseada red de percepciones interrelacionadas alrededor de una colección. En la práctica, sin embargo, su éxito conoció una creciente discrepancia entre contenido y forma. ¿Por qué? Porque se carecía de un buen enfoque. Casi nunca se ha encomendado la supervisión a un creador de exposiciones, quien estaba en condiciones de convertir el conocimiento y la sensibilidad de un conservador en un material auténtico, y los dones estéticos del diseñador en una presentación coherente desde un punto de vista dramático.

Desde un comienzo, el debate sobre

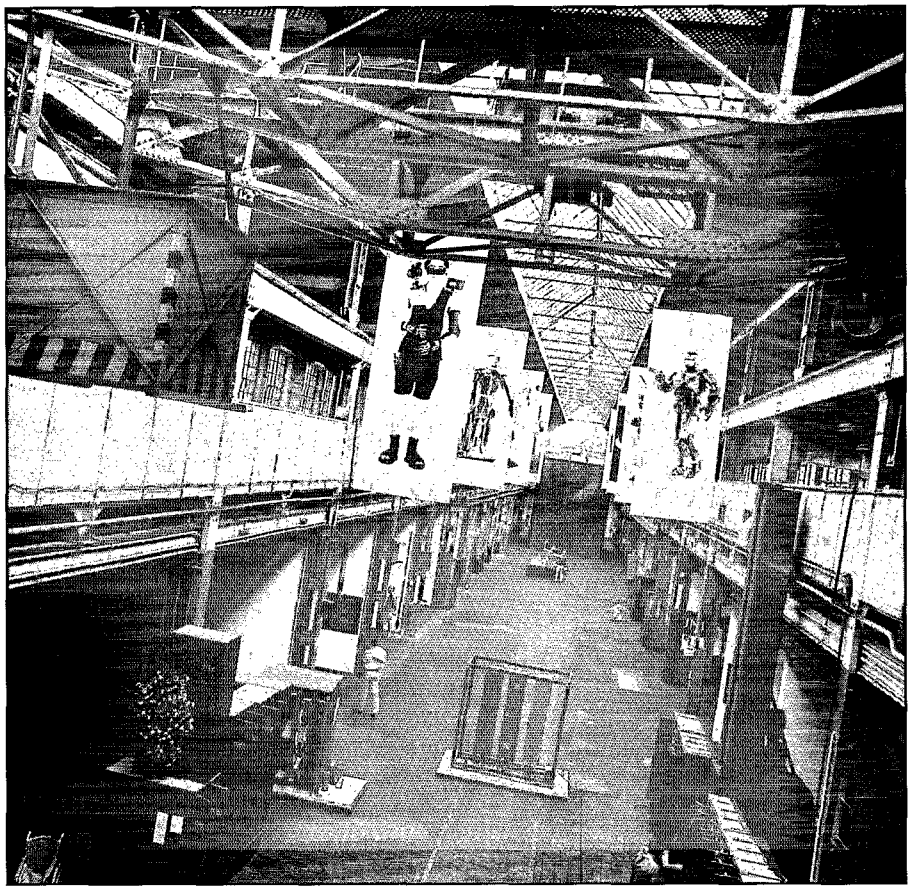


Foto: cortesía del autor

Vista de la Naxoshalle: grandes estandartes con «máquinas humanas» están desplegados a lo largo de toda la fábrica.

este problema tomó dos direcciones diferentes. Los educadores entusiastas dijeron: «Debemos saber más sobre lo que le gusta al público, a fin de lograr una presentación más eficaz del contenido.» Los creadores de exposiciones ambiciosos dijeron: «Debemos ampliar aún más nuestra visión y adquirir un mejor conocimiento de lo que el medio puede lograr en relación con una colección específica.» Estas dos tendencias se oponen más o menos diametralmente, por lo que debemos preguntarnos si es posible, o incluso deseable, un compromiso.

Un exponente de la primera orientación, a la que el N.° 178 de *Museo Internacional* dedicó gran atención, es el International Laboratory for Visitor Studies (ILVS) de la Universidad de Wisconsin en los Estados Unidos. La Fundación Camini, en los Países Bajos, es un exponente de la segunda orientación. Tras la realización de algunas actividades de corta duración, esta organización fracasó, debido en gran medida a la impaciencia de sus patrocinadores. Camini fue una reacción consciente contra el recurso a estadísticas y prescripciones, y encaró la posibilidad de introducir la dramaturgia y un mejor conocimiento en las estructuras narrativas de la práctica de la exposición.

Dado que nuestra oficina de diseño participó estrechamente en el proyecto de la Fundación Camini, desearía ilustrar el enfoque típico de Camini mediante un ejemplo práctico. Este enfoque, que consiste fundamentalmente en desarrollar un concepto dramático, se basa en ideas completamente diferentes a las que subyacen en el enfoque de los «estudios sobre el visitante», dictado por consideraciones de orden didáctico. Estos estudios constituyen un terreno movedizo como para que un diseñador de exposiciones intente colocar su visión sobre la materia en el primer plano de una manera concisa. Esto no se debe a que dichos estudios sean ineficaces desde el punto de vista educativo, sino más bien a que, desde una perspectiva artística, el diseño nunca podrá alcanzar un nivel óptimo de definición. Indudablemente, los estudios sobre el visitante mejoran el profesionalismo, pero destruyen el «gancho» del trabajo. Es el camino que conduce a una mayor precisión, pero también a lo menos sorprendente. Sin embargo, para muchos museos éste es el camino más atractivo, pues una exposición basada en los principios de Camini constituye siempre una empresa arriesgada.

El 1 de junio de 1992 se inauguró en una fábrica abandonada de Francfort del Meno (Alemania) una exposición denominada *In der Tradition der Moderne: 100 Jahre Metallgewerkschaften* (En la tradición de la modernidad: 100 años de sindicalismo metalúrgico). Esta exposición fue el resultado de un proceso de creación inspirado en las ambiciones de Camini, por lo menos al comienzo. Con

Foto: cortesía del autor



Los objetos expuestos fuera de la Naxoshalle forman parte de la Operation Starker Arm *sobre el rendimiento de las máquinas, presentada por el grupo BBM durante la inauguración.*

ocasión del centenario del influyente sindicato metalúrgico alemán, IG Metall, las ciudades de Francfort, Stuttgart y Berlín decidieron financiar una exposición y se encargó al historiador del arte Hans Peter Schwartz que la preparara. La Naxonshalle de Francfort era un lugar adecuado para el Museo de la Modernidad que se proyectaba crear. Schwartz, director potencial de dicho museo, veía la exposición como el primer proyecto que le permitiría mostrar sus puntos de vista sobre la exposición de objetos de este tipo. En palabras del propio Schwartz:

> Una exposición que esté orientada en gran parte a que el público la reciba de manera inmediata está obligada a apoyarse considerablemente en la fascinación inherente al objeto original. Esto crea problemas: no hay un Rembrandt de la historia industrial, como tampoco existe un Leonardo del desarrollo técnico. Esto no sólo es un hecho palmario, sino que hasta puede resultar muy interesante cuando se está creando un tipo diferente de exposición que no propone una experiencia pasiva de las obras maestras, de por sí subjetivas, sino más bien la reconstrucción activa de hechos y documentos que ponen en juego la memoria colectiva. Asimismo, además de presentar objetos originales, se deberá utilizar toda la gama de medios disponibles para una exposición.

Schwartz quería una exposición que no fuera determinada únicamente por el tema. El medio mismo debería desplegarse en una narración en la que la historia del movimiento sindical no sólo se contaría de una manera lineal, sino que mostraría también una compleja vinculación con otras áreas de la vida.

No obstante, en contraste con sus ambiciones para la presentación, el enfoque propuesto basado en el «contenido» apunta en la dirección de una exposición convencional. Esto se debe a que su análisis en tanto que historiador del arte, y los temas y sugerencias resultantes, no previeron una presentación del movimiento sindical lo suficientemente dinámica como para hacer imposible que el visitante escapara a la narrativa de la exposición.

Las dimensiones espaciales del local de la exposición constituían un factor determinante, ya que, en principio, una exposición es un fenómeno espacial, que generalmente los visitantes no absorben de manera lineal, sino a un ritmo que ellos mismos escogen. Teníamos que lidiar con un galería de unos 80 metros de largo, 20 metros de ancho y 15 metros de alto: un océano de espacio. Como deliberadamente no queríamos utilizar cada metro cuadrado de este espacio, sugerimos un enfoque en que el tema se desarrollaría en un número más o menos autónomo de presentaciones. Cada una de estas presentaciones estaría albergada en un espacio o compartimento concebido específi-

camente —como si se tratara de exposiciones dentro de una exposición— que tendría que ser coherente con el contenido, aunque no perfectamente interconectado. Por el contrario, era precisamente el vacío entre los compartimentos lo que podría sugerir relaciones no especificadas. Así, con una red de hilos invisibles, se crearía un pequeño archipiélago de «islas asociadas» en medio del «océano» de la antigua fábrica.

Para lograrlo, la elección de la metáfora adecuada era crucial. Esta metáfora tenía que brindarnos indicaciones sobre la forma y el contenido, y permitirnos dar todo su peso a cada parte, así como garantizar la coherencia del todo mediante una estructura de intriga, si bien oculta. Con esta finalidad en perspectiva, utilizamos un razonamiento basado en un conjunto de inspiraciones súbitas y observaciones intuitivas. Este tipo de método deductivo de «triple salto» puede ser totalmente cuestionable desde un punto de vista académico, pero no deja de ser útil en este caso, pues sólo apunta a ofrecer una perspectiva significativa. En nuestra opinión, esta perspectiva era de vital importancia para asegurar la coherencia de todos los esfuerzos realizados durante las fases preparatorias, sin anular los diversos márgenes de maniobra de los diseñadores. Esclareceré este razonamiento a grandes rasgos; eso es todo lo que puedo hacer en el marco limitado de este artículo, pero creo que será suficiente para esclarecer la idea subyacente en nuestro proyecto, así como los «puntos de articulación» de nuestra dramaturgia.

El triple salto y la manguera perforada

El aspecto fascinante de los cambios dentro de los sistemas complejos es que la corriente principal de un proceso de desarrollo nunca está sola. Siempre está acompañada de un conjunto de efectos colaterales predecibles y fortuitos, convenientes o no. La imagen más adecuada para ilustrarlo es la del jardinero que planta un árbol en un terreno estéril y lo riega todos los días. El árbol crece, pero la manguera del jardinero está perforada y, sin que se lo haya propuesto, otras plantas comienzan a brotar alrededor.

Si consideramos el proceso de industrialización como la corriente principal en la creación de la sociedad occidental moderna, entonces el desarrollo y la emancipación de la clase obrera, el crecimiento de las metrópolis, la fascinación por la movilidad, la ansiedad —y la adoración— por la máquina, etc., deben considerarse entre los efectos colaterales mencionados anteriormente.

Este conjunto de efectos colaterales habría de ser el punto de partida de nuestra exposición para formular un comentario implícito y actualizado sobre esa corriente principal.

Dado que el título de la exposición, *En la tradición de la modernidad: 100 años de sindicalismo metalúrgico* (título dado por Schwartz), sugiere una serie de interrelaciones, todas ellas pertinentes para el concepto de modernidad, nos pareció importante facilitar su comprensión mediante el esquema que presentamos más adelante.

El proceso de industrialización puso en marcha otro que denominamos «progreso». La modernidad representa la idea de que el progreso tecnológico también produce, más o menos automáticamente, el progreso social. Durante mucho tiempo, el optimismo suscitado por la creencia de que dicho progreso era posible constituyó una importante fuerza motriz, a pesar de que la noción de «progreso» es reversible. Ahora que no existe ninguna fe inquebrantable en la cultura tecnológica,

nuestra observación también debe modificarse. Lo que hace un siglo era considerado como progresista, ahora debe considerarse como retrógrado por otras razones.

Este conjunto de principios organizadores constituyó el fundamento de un plan de exposición compuesto de una «obertura» y de los elementos que describiremos más adelante. Una «alegoría del metal» destacaría la fascinación del material mismo. Una ópera multimedia titulada *Alle Räder stehen still* (que se puede traducir, aproximadamente, por «Todos los engranajes se paran») presentaría la creación, desarrollo y futuro del movimiento obrero. En la «galería de los inventores», se contaría el «mito de la máquina», con historias acerca de máquinas de trabajo, máquinas humanas y seres humanos mecanizados. Una fila de unas veinte marcas diferentes de automóviles (alemanes, por supuesto) constituiría el compartimiento de la «movilidad automovilística». Los vehículos estarían dispuestos en fila, con las luces encendidas. Cada automóvil sería una sala de cine personal, en la que el visitante podría escoger su programa en una colección de películas relativas al tema de la movilidad. El compartimento de la «metrópoli» constaría de dos pisos y presentaría el contraste entre el potencial de la ciudad y la imposibilidad de gobernarla. En el compartimento «visiones de los modernistas», los equivalentes electrónicos de los ideólogos y futuristas provenientes de los medios sindical, empresarial, académico y político debatirían el futuro del trabajo, la tecnología y la sociedad.

No se puede ilustrar detalladamente cómo se concretizaba cada sección. Por lo tanto, en este breve esbozo me referiré únicamente a nuestra propuesta de obertura.

La obertura

Si se concibe una exposición como la narración de momentos dramáticos, entonces, la introducción —es decir, la obertura— es de vital importancia. Así como en una partida de ajedrez el primer movimiento revela la estrategia del jugador y en una pieza musical los primeros compases determinan el tono de lo que sigue, en una exposición la obertura es el lugar que encierra el tema. Nuestro plan asignaba la mayor importancia a un ritual de iniciación de este tipo, porque nuestro objetivo era lograr una exposición asociativa de estructuras abiertas que funcionarían adecuadamente sólo si el público comprendía, intuitiva o racionalmente, el *leitmotiv* de los creadores.

Estábamos fascinados por la combinación de factores racionales e irracionales que parecían haber determinado todos los temas mencionados más arriba. Más aún, estos factores parecen ser inseparables, lo que hace que la metáfora de la manguera perforada sea muy útil, porque en este caso se han fundido dos visiones de la realidad en una sola imagen.

Para el lugar por el que los visitantes entrarían efectivamente en la exposición propusimos que se encargara especialmente una obra que sería una maquinaria monumental formada en parte por torniquetes como los del metro de París. En realidad, con esa instalación nos proponíamos evocar la imagen de una calculadora mecánica o de un mecanismo de relojería gigante movidos por un sistema de transmisión compuesto de innumerables ejes y poleas, del mismo modo que una sola máquina de vapor accionaría todo un «parque de máquinas»: habría un solo movimiento con el que estarían relacionados todos los demás.

Al otro lado de la entrada, la atención del visitante sería atraída por una proyec-

ción gigante de la película *Der Lauf der Dinge* (El curso de los acontecimientos). Esta película de los pintores suizos Fischli y Weiss dura treinta minutos, pero cada lapso de cinco minutos es, poco más o menos, representativo del todo. *Der Lauf der Dinge* es una variación poética del conocido «efecto dominó». Dentro de un arreglo lineal consistente en una serie de construcciones inestables y torpes, se pone en movimiento el primer elemento para producir una reacción en cadena regida por las leyes de la física y la química. Como también en este caso el azar desempeña un papel, el proceso (o, mejor dicho, su versión filmada) constituye un comentario agudo y estimulante sobre el principio de causa y efecto.

Gracias a este contraste entre los dos lados de la entrada, la obertura constituiría un *pas de deux* entre máquinas racionales e irracionales. La previsibilidad y causalidad de la vieja visión mecanicista del mundo serían superadas por el proceso irracional presentado en *Der Lauf der Dinge*, que demuestra la paradoja de la «coincidencia voluntaria». Era necesario que este contraste revelara la dinámica de la exposición: se daría a la historia del sindicalismo el lugar destacado que merece. En otras palabras, su historia mostraría la relación entre la creación del proletariado en el siglo XIX y los efectos sociales de la difusión del conocimiento y del capital en nuestra época.

Ni carne ni pescado

Cuando se inauguró la exposición, todos coincidieron en que el tema se había puesto de relieve de manera extraordinaria y muy personal. Sin embargo, muchos visitantes consideraron que la exposición era incomprensible e incluso apenas «legible». El conjunto sólo recobró su elocuencia mediante las visitas guiadas.

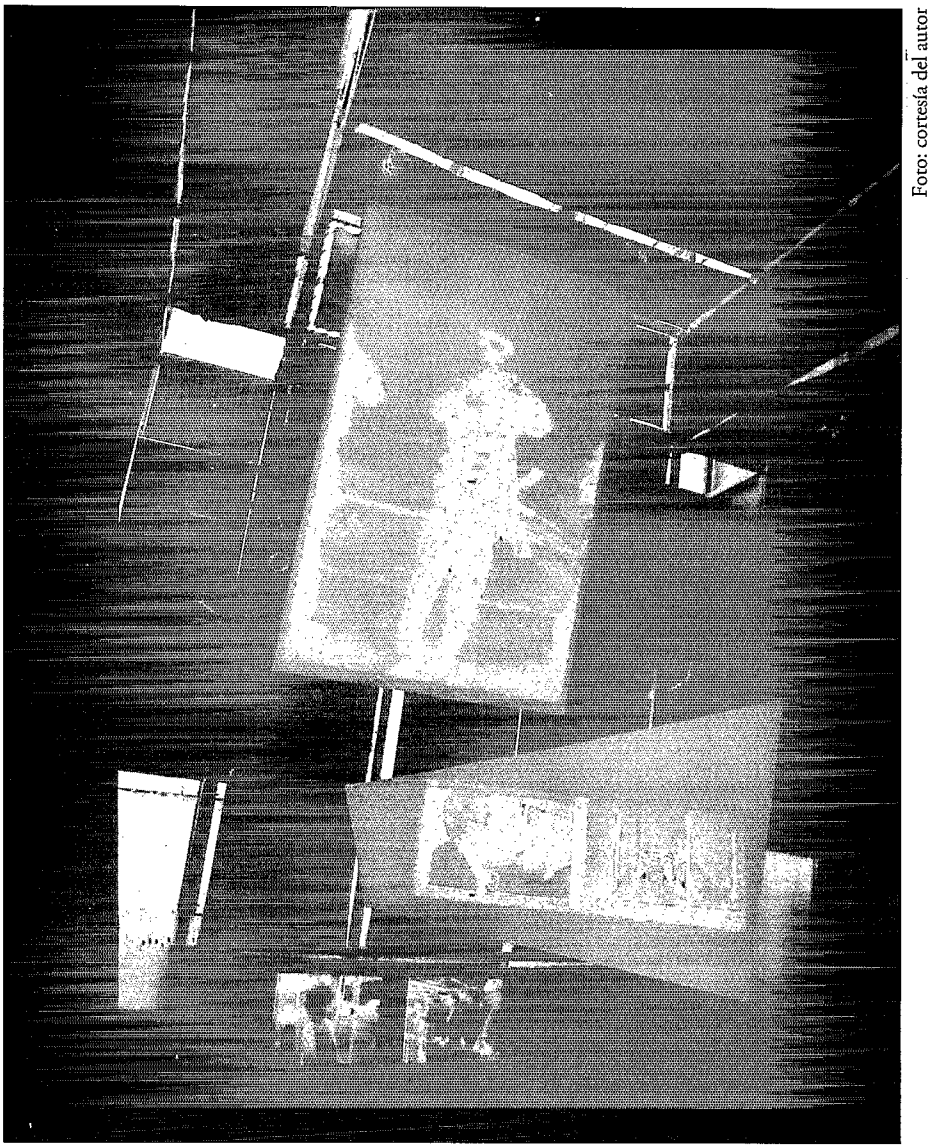


Foto: cortesía del autor

El teatro multimedia utiliza la proyección de diapositivas y vídeos para ilustrar la ópera Alle Räder stehen still.

¿Dónde estaba el error? La respuesta es sencilla: la exposición ya no era una exposición. Cuando en febrero de 1991 presentamos nuestra idea a *IG Metall,* quedó claro que el plan —o, mejor dicho, su nivel de abstracción— planteaba problemas. Aunque había reservas sobre el principio de la libre asociación, el principal escollo no estaba ahí. Cuando las personas no están habituadas a pensar con imágenes, les resulta sumamente difícil dar una forma concreta a conceptos abstractos en su imaginación.

En sí mismo, esto no constituye una sorpresa. Es un problema para el dramaturgo, quien al comienzo sólo dispone de palabras. Ciertamente, la presentación fue apoyada por una maqueta y otro ma-

terial visual, pero el sindicato no estaba plenamente convencido. La posición adoptada por *IG Metall* fue que la historia de su organización se presentara de una manera más clásica y directa. Éste fue el anuncio del inicio de una serie de concesiones y adaptaciones que dieron como resultado, conceptualmente hablando, una exposición que no era ni carne ni pescado. El conjunto aún poseía un gran poder de asociación, pero en lo que respecta a la experiencia, seguía siendo una amalgama de fragmentos más o menos interesantes. Al sembrar la confusión, la obertura fue en gran parte responsable de todo ello.

El límite entre la exposición y el mundo exterior se marcó con un pasaje que evocaba la memoria del portal de una fábrica. A la izquierda, las primeras imágenes cinematográficas de los hermanos Lumière mostraban a trabajadores que salían de una fábrica en 1895. A la derecha se encontraba una tipología de la arquitectura de la entrada en una fábrica como fortaleza, como puerta de una ciudad, como arco triunfal, como entrada funcional moderna, etc. A cada lado de la entrada real se colocaron dos grandes estatuas de zinc: un herrero con su martillo y un vaciador con su caldero. El conjunto de la sección tenía un ambiente especial, pero daba la impresión de encontrarse en una exposición histórica.

Una vez que se entraba en la exposición, se reforzaba esta idea mediante un aparato basado en gran parte en la obertura, pero que producía un efecto dramático del todo diferente. En efecto, la idea del mecanismo fundamental se combinaba con un nuevo elemento histórico: un «museo sentimental» destinado a compensar el escepticismo mostrado por *IG Metall.* Un centenar de armarios para ropa, tan característicos de una fábrica, contaban la historia de un siglo de sindicalismo (un armario por año), gracias a los objetos personales del trabajador. Algunos de esos armarios se habían instalado en forma de racimo en mecanismos que al moverse formaban distintas imágenes. Como el museo sentimental dominaba la zona de recepción del público, también se consolidó ahí la idea de la exposición histórica. Había, en efecto, un elemento mecánico, pero éste no se presentaba como tal, sobre todo porque el contrapunto original, *Der Lauf der Dinge,* se presentaba en otra parte de la exposición como sección independiente.

Lo que sucedió en esta exposición es lo que ocurre frecuentemente en las presentaciones de los museos: las metáforas siguen teniendo un carácter literario. Mucho de los conceptos se presentan metafóricamente, pero en la presentación final es preciso buscar esas espléndidas metáforas durante mucho tiempo y con todo empeño. El problema es doble: o bien las metáforas se han escogido mal, o bien es un rompecabezas situarlas en una forma adecuada.

En ambos casos, el enfoque dramático puede ser una solución. En la versión de *In der Tradition der Moderne* vista por el público, se incorporaron luego nuevas metáforas con objeto de dar coherencia (con fuerza retrospectiva) a la exposición. Al inaugurarla, Hans Peter Schwartz describió su labor de la manera siguiente:

> La mejor forma de caracterizar nuestra exposición es como una especie de gira desconstructivista de la fábrica. En otras palabras, hemos desmontado la fábrica, reduciéndola a sus elementos constitutivos, para luego reconstruirla de acuerdo con nuestros criterios. Y, como pueden ver, nuestra fábrica desconstructivista está una vez más produciendo cosas: ya no mercancías, sino (así lo esperamos) significados, o por lo menos sentimientos. ■

Crear un contexto: un desafío para los museos indios

M. L. Nigam

En los países en desarrollo, los museos tienen que atender un público que a menudo es semianalfabeto o incluso analfabeto. M. L. Nigam muestra en este artículo que los métodos y técnicas occidentales tradicionales, si bien pueden adaptarse con éxito para crear exposiciones científicas y técnicas, también pueden resultar totalmente inadecuados cuando se trata de exponer objetos de carácter artístico y arqueológico. El autor, ex director del Museo Salar Jung de Hyderabad, es uno de los principales museólogos indios. Fue elegido dos veces Presidente de la Museum Association of India y actualmente es Presidente del Congress of Indian Art Historians. Ha publicado una docena de libros y más de cuarenta artículos en revistas indias o extranjeras.

«Un museo —escribió Colbert— es como un iceberg, invisible en gran medida para la mirada distraída». Las exposiciones son el instrumento más eficaz para interactuar con los visitantes e ilustrarlos. Gracias a la exposición de objetos, los museos reflejan y fortalecen la memoria colectiva de la gente y permiten que adquieran una conciencia cultural. Los objetos museísticos, mudos testigos del pasado, requieren de un enfoque multidisciplinario para transmitir el conocimiento multidimensional relacionado con el desarrollo general de la sociedad humana. La información o conocimientos así obtenidos constituyen el mensaje que hay que transmitir a los visitantes. Puede decirse, por consiguiente, que una exposición de museo se ocupa esencialmente de tres elementos: los objetos del museo, el mensaje y la gente que va a recibirlo.

La mayor parte de las exposiciones giran en torno a un tema que contribuye a definir el «mensaje». Los fines y objetivos de una exposición dependen en buena medida del tipo de mensaje que pretende transmitir. Como la realidad objetiva es la fuente de todo conocimiento humano, los objetos concretos y visibles que constituyen los «hechos» del proceso histórico de desarrollo tienen, por consiguiente, una importancia considerable.

Para establecer una relación dinámica entre el museo y el público es necesario analizar los objetos, el público y las técnicas de exposición más eficaces. Los objetos seleccionados deben estudiarse de tal manera que revelen sus calidades intrínsecas y explícitas, su origen y procedencia, sus relaciones con objetos similares y la función que cumplen en la naturaleza y en la sociedad, en un espacio y tiempo determinados. Su manipulación y la elección de las técnicas de exposición estarán determinadas en gran medida por el mensaje que se quiere comunicar.

En los países en desarrollo, la mayor parte de los museos, basados en antiguos modelos europeos y que siguen principios de exposición importados de Occidente, no logran poner de manifiesto los valores sociales y las tradiciones que constituyen el trasfondo cultural de los objetos. Se suele prestar especial atención, sobre todo, a la descripción, procedencia, período y genealogía de los objetos. Se trata, sin duda alguna, de elementos esenciales para la historia del arte, pero no hay que olvidar que el significado social de los objetos, el papel y la función que desempeñan, tienen también una enorme importancia y han de ponerse de relieve si se quiere entender la cultura de la comunidad o la región a cuyo servicio, en último término, está el museo. Los nuevos significados que adquiere un objeto una vez que se ha incorporado a la colección del museo, sus distintas funciones, las influencias externas, así como las fases de apogeo y decadencia en su utilización son elementos que deben formar parte del conocimiento que hay que comunicar.

Pongamos un ejemplo: los bronces, las terracotas y los objetos del arte decorativo indio tienen, con independencia de su valor estético, funciones y significados socioculturales propios en la vida diaria de la gente. Tienden a perder su significado cuando se los separa del marco arquitectónico total del templo y se presentan en vitrinas herméticamente cerradas e iluminadas con luz artificial. No olvidemos, además, que las esculturas indias fueron hechas para que la piedra pudiera contemplarse a la luz del sol y ver cómo cambia gradualmente de tono. La luz artificial que se proyecta desde arriba hace que la escultura india parezca no tener relieve. No sólo pierde su contexto y función social iniciales, sino también su calidad estética.

Cómo atraer al visitante ocasional

En términos generales, los visitantes de los museos pueden dividirse en dos grupos. El primero comprende al personal del mundo académico, especialistas e investigadores, que están motivados y que suelen estar preparados para la visita. La segunda categoría está constituida por el gran número de visitantes ocasionales que acuden simplemente para explorar el museo, un poco al azar, buscando cosas que puedan interesarles. Ellos interactúan con los objetos expuestos disponiendo de un marco de referencia previo limitado y sin contar con la ayuda de alguien que los ayude a interpretar lo que ven. La situación es aún más grave en los museos de países en desarrollo como la India, donde más del 60% de los visitantes son analfabetos o semianalfabetos. El verdadero problema es el de la comunicación con estos visitantes ocasionales y desorientados. El auge sin precedentes del turismo interno en el país ha hecho que miles de visitantes de esta categoría crucen cada día el umbral del museo, con escasos conocimientos generales, sin esperar demasiado de su visita y sin saber exactamente lo que buscan. Por consiguiente, una exposición de museo debe presentar una síntesis de dos factores decisivos: en primer lugar, brindar conocimientos y experiencia y, en segundo término, placer sensorial, a fin de satisfacer al mayor número posible de visitantes.

A menudo, los planificadores de las exposiciones desconocen al público real que eventualmente visitará sus exposiciones. Se trata, por lo general, de universitarios y especialistas demasiado sumidos en sus conocimientos especializados sobre

Foro: cortesía del autor



Sala de pintura europea. Salar Jung Museum, Hyderabad.

el tema y que frecuentemente no logran comprender el punto de vista del visitante común. Por consiguiente, su orientación intelectual genera expectativas poco realistas. El resultado es un exceso de información que crea más confusión y desmotiva a los visitantes. La tendencia de los conservadores a preparar exposiciones temáticas de objetos históricos, artísticos o arqueológicos según una secuencia cronológica provoca indiferencia y decepción en los visitantes analfabetos o semianalfabetos. La gente sólo reconoce y encuentra interesantes los objetos, fenómenos y procesos con los que ya está familiarizada. La experiencia ha mostrado que la presentación temática de los objetos no suele captar la atención del visitante ocasional, simplemente porque no está acostumbrado a ellos. Por el contrario, si en la primera parte de una exposición se presentan objetos que el espectador puede reconocer, atraerán su atención. Una vez interesado y motivado, el visitante está seguro de descubrir el fenómeno desconocido con mayor curiosidad y fuerza.

No menos esencial, si se quiere dar a una exposición más eficacia y sentido, es efectuar en las primeras fases de la planificación un análisis del público en función del grado de instrucción, las actitudes, las expectativas o las ideas preconcebidas acerca del contenido de la futura exposición. Lo que suele atraer a la mayor parte de los visitantes a una exposición pública es precisamente la informalidad: la libertad para escoger itinerarios, temas, enfoques o el ritmo de la visita. Por consiguiente, siempre que sea posible, los visitantes no deben sentirse obligados a ver todo. Por ello hay que ser prudentes antes de imponer itinerarios. La posibilidad de explorar libremente e interactuar socialmente son elementos naturales importantes de la conducta humana en un medio como el museo y constituyen uno de sus principales encantos. El desafío consiste en articular los objetivos de comunicación y aprendizaje que se deben lograr gracias a la cuidadosa planificación del contenido de una exposición con el disfrute de estos intereses de carácter exploratorio, social y recreativo.

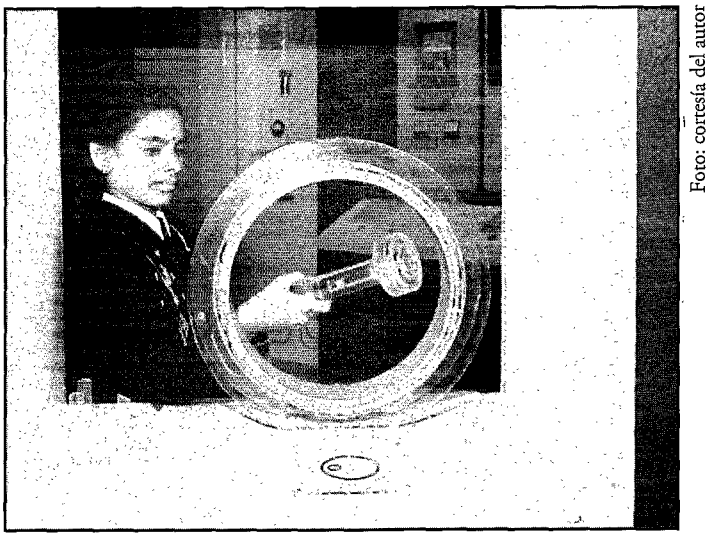


Foto: cortesía del autor

Las exposiciones participativas hacen participar al visitante en los procesos científicos fundamentales.

Ver y aprender

Los enfoques y estrategias que se aplican hoy en día en las exposiciones de los museos indios tienen dos aspectos: uno taxonómico y otro temático. En el primer enfoque, el material se presenta de acuerdo con una clasificación de los objetos. El segundo adopta una técnica parecida a la de la narración, esperándose que los visitantes sigan un camino a fin de comprender la evolución del tema. Próximo a este enfoque está el de la exposición «en situación», en el que los objetos se disponen en un contexto natural reconstituido (salas de época). El propósito consiste en divulgar el conocimiento científico de un campo determinado guiando al visitante para que establezca las relaciones entre los objetos expuestos y siga el desarrollo del tema como si evolucionara en la exposición. Por supuesto, todos estos enfoques son considerados tradicionales y se emplean en la mayoría de los países en desarrollo. En este caso, el objetivo es puramente didáctico: comunicar conocimientos específicos. Se presupone que los visitantes no saben nada sobre los objetos. De ahí que se añada más información escrita para educarlos. El principal defecto de estos enfoques es que se obliga a los visitantes a aceptar la interpretación que da el museo; no se les permite ver los objetos independientemente, experimentarlos y obtener sus propias conclusiones.

Sin embargo, se sabe que la mayor parte de los visitantes frecuenta los museos y las galerías para distraerse y gozar de su tiempo libre. Dado que lo que interesa ante todo a estos visitantes ocasionales es la exploración visual del entorno de la exposición, se sienten atraídos por exposiciones dinámicas y espectaculares en las que pueden «divertirse» y, si se sabe

interesarlos, algo aprenderán de la visita. Los objetos realmente singulares, que se ponen en movimiento o invitan a una participación sensorial (tocar, manipular), atraen fácilmente su atención. No obstante, el elemento de diversión o entretenimiento ha de utilizarse como un medio para alcanzar un fin y no como un fin en sí mismo. Las exposiciones en los centros científicos y los museos de historia natural o tecnología, a diferencia de las de los museos de arte y arqueología, presentan sobre todo reconstrucciones y no obras originales. El conocimiento ofrecido ya se conoce. Lo que cuenta aquí es la forma física de los objetos y sus aspectos funcionales. Se trata más bien de ver y aprender que de hacer frente a las sensibilidades humanas. Por tanto, los métodos tradicionales de exposición para divulgar determinadas materias siguen siendo válidos en los museos de ciencia y tecnología. En ellos se utilizan plenamente nuevos dispositivos tecnológicos y programas de animación.

En los museos de arte y arqueología, donde los objetos actúan como símbolos para comunicar una idea o una costumbre que constituye el núcleo de una cultura, las exposiciones tradicionales no logran los resultados esperados. Un objeto bello no es la belleza misma, sino el reflejo de dicha belleza. El objeto, como símbolo que refleja belleza, también ha experimentado múltiples transformaciones en el espacio y en el tiempo que revelan el desarrollo gradual de la sociedad. Por ello, la tendencia más reciente en la organización de exposiciones de arte y arqueología que se observa en la mayor parte de los países en desarrollo se esfuerza por reflejar la realidad a través de los objetos, más que vulgarizar el conocimiento de la historia del arte. Se trata de un enfoque más emocional. Los museos no sólo deberían comunicar información, sino también permitir al visitante relacionarse de manera directa e íntima con los objetos, verlos y sacar sus propias conclusiones. En esas exposiciones, el esfuerzo no se realiza para poner de relieve algún objeto en particular, sino más bien para establecer una estrecha relación entre ellos a fin de revelar la totalidad de un entorno social mediante la creación de una atmósfera original. Estos nuevos tipos de exposiciones de arte no diferencian entre objetos originales y material secundario.

A fin de crear contrastes y aumentar la tensión, el diseñador de la exposición trata de aprovechar plenamente el espacio, la luz, los colores e incluso la animación sonora. El espacio desempeña un papel importante en la concepción de una exposición, en la medida en que la forma y la dimensión de los objetos en relación con el espacio tienen un impacto emocional. La iluminación es también sumamente importante para la percepción de las cosas, pues la de formas, texturas y colores es lo que crea las imágenes visuales. Los visitantes pueden plasmar sus propias formas o conceptos imaginarios de acuerdo con el movimiento de la luz que juega con las sombras y suscita diversas sensaciones y actitudes. Como señaló Roland Barthes, especialista francés en semiótica, la naturaleza de la iluminación determina la intensidad de la experiencia. De manera similar, los colores tienen una repercusión emocional sobre la gente. Pueden desempeñar un papel significativo al introducir relaciones contextuales en la exposición según sean cálidos o fríos. Así pues, una exposición de obras de arte es un proceso imaginativo que juega con las emociones humanas para despertar la sensibilidad interna del espectador. No se trata tanto de aprender como de visualizar, experimentar y disfrutar del contenido real del arte, es decir, de la tradición, la belleza y la realidad auténtica. ■

Diseño sonoro para exposiciones

Michael Stocker

El sonido se está convirtiendo en un elemento cada vez más importante de la planificación y concepción de una exposición. Como lo señala Michael Stocker, puede realzar una exposición reforzando el mensaje de los objetos expuestos o puede ser considerado en sí mismo una «pieza» de museo que vale la pena preservar para las generaciones futuras. El autor es consultor en producción de sonido para exposiciones y dirige una empresa californiana de diseño de instalaciones técnicas entre cuyos clientes figuran el U.S. National Holocaust Museum en Washington, D.C., el Museo Papalote en Ciudad de México y el Lawrence Hall of Science en Berkeley (California).

Cuando se les pide que describan un museo, la mayoría de las personas empezarán hablando de dioramas, vitrinas de exposición, esculturas y pinturas. Si se les pregunta qué aprendieron en una exposición, pueden recordar lo que leyeron en una de las etiquetas o paneles de información. Si se les pregunta qué les causó mayor impresión en un museo, entrará en juego un lenguaje descriptivo del todo diferente, que denota un compromiso emocional y puede llegar hasta el más fino detalle de una muestra de tejido o bien explorar la grandeza de la arquitectura del museo.

Tal vez esas distintas descripciones ni siquiera parezcan referirse al mismo lugar. Sin embargo, tendrán en común la utilización del sonido en forma de lenguaje para iluminar y compartir una experiencia. Mediante el sonido, el sentido de esa experiencia puede ser transmitido a otra persona muy alejada en el tiempo y el espacio, o ser difundido instantáneamente a millones de personas en todo el mundo.

Quizá lo más sorprendente en relación con el sonido sea que si se simplifica suprimiendo las limitaciones del lenguaje, su sola expresividad puede transmitir las repercusiones emocionales de una experiencia a prácticamente cualquier persona capaz de escuchar. Como el sonido es muy eficaz para transmitir impresiones e información, es conveniente evaluar con atención la utilización, el contenido y la calidad del sonido cuando se diseña un museo, cuya finalidad principal es transmitir impresiones e información.

El sonido tiene múltiples facetas de forma y aplicación. Es tan predominante que a veces lo tomamos como algo completamente natural. El sonido se puede utilizar para transmitir información de hechos y cifras, transformar estados de ánimo, atraer amigos o repeler enemigos. Puede servir de vehículo de información entre tribus, nacionalidades e incluso entre especies. Una vez que se produce, un sonido puede desaparecer completamente en algunos instantes, pero también puede dejar una impresión que se mantenga durante muchas generaciones. En forma grabada, es el único material «original» que se puede sacar de un museo sin menoscabar sus colecciones.

El sonido se puede alterar fácilmente para modificar el contexto de una exposición: por ejemplo, para actualizar una exposición, a medida que se presenta más información exacta sobre el tema o para vincular una exposición con otra, según se modifique el tema. El sonido grabado o producido para los museos puede ser editado y recopilado para realzar producciones de vídeo y de cine patrocinadas por el museo, o bien pueden venderse o cederse los derechos de utilización a compañías o instituciones externas para que lo empleen en producciones independientes o en investigación académica.

Cuando describimos el sonido «útil», en la mayoría de los casos lo dividimos en tres categorías: musical, narrativo y de ambientación. Estas tres categorías equivalen a la música, el diálogo y los efectos sonoros utilizados en la producción cinematográfica. Cada uno de estos tres elementos puede utilizarse separadamente para crear una impresión completa y los tres pueden emplearse para complementar y realzar el sentido de una presentación visual.

El sonido «inútil» lo clasificamos como «ruido». Aunque un diseñador procura por lo general evitar el ruido en la producción del sonido de una exposición, es un elemento que debe considerarse, ya que puede resultar beneficioso en algunos contextos. Este aspecto del ruido es especialmente verdadero cuando se examina la «psicoacústica» de un espacio de exposición, cuestión que se analizará más adelante.


© United States Holocaust Memorial Museum

La cuidadosa aplicación de tratamiento acústico contribuyó a la aparente expansión del espacio de exposición del United States Holocaust Memorial Museum, Washington, D.C.

Todas las categorías de sonido pueden producirse específicamente, de modo que se ajusten a la concepción de una exposición, o bien pueden grabarse recurriendo a ejemplos vivos. El sonido producido específicamente para una exposición puede servir como «firma», cuya propiedad es exclusiva del museo, y utilizarse como instrumento de promoción o incluso distribuirse en forma de cinta magnetofónica, disco, disco compacto o producción radiodifundida, con objeto de reunir fondos.

El sonido grabado de ejemplos vivos forma parte de un conjunto de información cultural, espiritual, natural y científica. Ese material puede tener un valor importante como parte de la colección de un museo. Archivado de manera adecuada, será un recurso muy valioso para la futura reconstrucción de hábitats naturales, tradiciones culturales y conocimientos empíricos actualmente en peligro de desaparecer o en evolución. Aunque los derechos de reproducción de los sonidos vivos son, por lo general, propiedad del patrocinador y, como tales, pueden utilizarse como instrumento para generar ingresos y difundir conocimientos e información, la «propiedad» de las tradiciones que representan esos sonidos pertenece, en realidad, al acervo de la experiencia humana y los fenómenos naturales.

Aunque todas las formas de sonido suscitarán efectos emocionales en los visitantes del museo, se puede producir o presentar música para crear un estado emocional con consecuencias muy previsibles. Como elemento de fondo, la música puede unir vastas superficies del museo gracias al tema de la exposición. Como primer plano, puede incitar al visitante a captar el sentido de la exposición. Esto puede ser especialmente cierto en el caso de música cuya composición se centra temáticamente en el propósito de la exposición.

La música grabada «sobre el terreno» puede transmitir un gran volumen de información sobre la cultura de los ejecutantes. Un sencillo canto nupcial puede ilustrar el lenguaje, el papel de los sexos, los instrumentos musicales, la sensibilidad rítmica, tonal y estructural, así como la disposición emocional que la cultura en cuestión asocia con el matrimonio. El sonido general puede ilustrar claramente las diferencias entre la cultura como tema y la cultura del oyente, y la belleza del canto puede transmitir sus similitudes de manera muy sencilla.

El sonido narrativo puede presentarse en muchas formas, entre otras, guiones, presentaciones teatrales, extractos de obras literarias, diálogos «interactivos» con el visitante del museo e «historias orales». Ninguna forma aventaja a otra de manera clara o específica, por lo que la elección de la más conveniente dependerá del tipo y la cantidad de información que se quiera transmitir. Habrá de tenerse presente que unas pocas citas o palabras en el lugar adecuado pueden abrir al visitante muchas puertas de percepción, en tanto que una retahíla de hechos y cifras quizá no esté al alcance de su imaginación. Esto no significa que se deba evitar una presentación «locuaz». Por el contrario, si la historia es atractiva, o si el soni-

do de la voz es interesante o reconfortante, con una sola historia se puede sacar gran provecho de un pequeño espacio del museo y de una modesta inversión.

Preservar el pasado con el sonido

La historia oral constituye, sin duda alguna, el más alto nivel de presentación narrativa en términos de utilización duradera y múltiple. La ventaja de las historias orales y de las «historias vivas» sobre una producción en guión es que transmiten información subconsciente y no sólo una «lista de hechos». Además, la historia oral es valiosa porque constituye una información única y preciosa que se convierte en parte integrante de la exposición. Catalogada de manera adecuada, puede archivarse y utilizarse en investigación y educación para afianzar el propósito de la exposición original.

Tenemos la suerte de vivir en una época en la que todavía están vivas personas que recuerdan algunos de los acontecimientos que han transformado significativamente la historia. Han visto cómo los barcos de vela y los teléfonos manuales cedían su lugar a aviones supersónicos y a la voz y datos transmitidos por satélite. Recuerdan bancos de atún que se podían medir en días y no en kilómetros, así como la época en que la viruela y la poliomielitis constituían una amenaza para la vida. Es preciso grabar esos testimonios para la historia. No son únicamente las palabras que pronuncian, sino el sonido de sus voces lo que dará el sentido pleno a su experiencia.

Así como grabar el legado de la experiencia humana puede contribuir a preservar las tradiciones y la sabiduría de nuestras culturas, grabar el sonido de los hábitats naturales puede coadyuvar a preservar nuestras regiones salvajes que están en vías de desaparición. Cuando las personas escuchan la belleza del canto de las aves en una mañana de primavera, o el misterio de los sonidos nocturnos de la selva tropical, se despierta un nuevo respeto por esos hábitats. Constituye una satisfacción constante observar cómo un modelo estático de hábitat natural, que el visitante de un museo puede sencillamente *mirar,* se transforma cuando va acompañado de la reconstrucción de los sonidos auténticos; cobra tanta vida que el visitante *observa* realmente modelos de aves o ranas como si estuvieran a punto de comenzar a moverse. Dado que incluso en las selvas alejadas de Sudamérica o en los desiertos del oeste de los Estados Unidos no pasan diez minutos sin que se oiga el ruido de una sierra de cadena o un avión, es aún más importante preservar los sonidos de la naturaleza.

Presentación del sonido

Al considerar la forma de presentar el sonido grabado en un lugar público es menester evaluar múltiples elementos, entre los cuales tenemos los métodos de reproducción y las tecnologías de control, los tipos de transductores del sonido o de altavoces que se utilizan, así como el medio acústico en que se va a presentar el sonido. En la evaluación de los factores que determinarán la elección final, se debera considerar si se quiere que el sonido sea un elemento mayor de la exposición o un elemento de apoyo, si se va a utilizar para transmitir información o para crear un ambiente.

Actualmente existen tantas posibilidades de sistemas de reproducción y control que muchas publicaciones comerciales están dedicadas a su promoción y comprensión; lo mismo sucede con los transductores de sonido y los altavoces. Desde luego, supera los límites del presente artículo examinar todas esas posibi-



Foto: cortesía de Gail Lester, Golden Gate National Recreation Area

Altavoces ocultos presentan los vívidos cuentos de los indios miwok de California en una réplica de una choza tradicional de Tulé.

lidades; baste decir que al especificar un sistema de presentación del sonido destacan como objetivos muy importantes del diseño la atención a la fidelidad del sonido y las consideraciones de durabilidad, necesarias por tratarse de una utilización pública continua.

Tal vez el aspecto más descuidado en la concepción del sonido para una exposición sea el diseño acústico del ambiente. Una excesiva reverberación, poca inteligibilidad y ruidos de fondo son otros tantos factores que pueden menguar el impacto potencial de una exposición. A este respecto, la acústica desempeñará un papel importante, incluso si el sonido no es un elemento de presentación. Por ejemplo, si se creara una réplica de un bosque natural dentro de una construcción de madera, vidrio y acero saturada de reverberaciones auditivas y ruidos de gente, el visitante tendría sencillamente la experiencia de un modelo artificial de hábitat silvestre dentro de una gran construcción. Sin embargo, si se tratara acústicamente la superficie que rodea el hábitat a fin de atenuar el ruido y los efectos de la reverberación, el visitante no se distraería con los ruidos del edificio que lo rodea. Si se introdujeran luego los tenues ruidos de un arroyo y unos pocos insectos, sería mucho más probable que los visitantes se imaginasen a sí mismos en medio de un bosque que en un edificio contemporáneo.

El efecto de este tipo de diseño acústico se denomina «psicoacústica», que se refiere al efecto psicológico producido por la acústica de un espacio determinado. Aunque las personas reciben de su entorno inmediato ciertas claves visuales fuertes y directas que les facilitan una visión empírica de su espacio circundante, la acústica, al igual que el olor y la visión periférica, aportará las claves subconscientes que dan al visitante el sentido del lugar en el que se encuentra. Al planear un espacio público se puede utilizar el diseño psicoacústico para crear «zonas de espera», permitiendo que las personas se sientan a gusto, o bien para estimular el flujo de la circulación, induciendo un sentido de movimiento y actividad. Mucho más importante aún para los espacios de exposición es que la creación de espacios acústicos que contradicen o complementan la experiencia visual del visitante puede abrir «ventanas de percepción» gracias a las cuales la experiencia se difunde en el subconsciente.

Aunque históricamente se ha considerado que la concepción del sonido desempeña un papel de apoyo en el museo, ella comprende muchos aspectos que merecen ser desarrollados. Eso puede ocurrir sobre todo en los países más industrializados, en los que el museo rivaliza en cuanto a su aporte de esparcimiento con hogares dotados de los equipos más modernos, deslumbrantes parques temáticos, y sensacionales películas y juegos de vídeo. Dada la flexibilidad y el impacto potencial de una presentación bien concebida del sonido, siempre se justifica la realización de una cuidadosa evaluación de la posibilidad de incorporar el sonido en la exposición. En efecto, el sonido puede actuar como algo más que el simple realzador de los elementos visuales de una exposición. Si se graba y produce de manera sensata y cuidadosa, puede convertirse en un valioso y singular elemento de una colección única de un museo. ■

Una formación para una profesión que se transforma

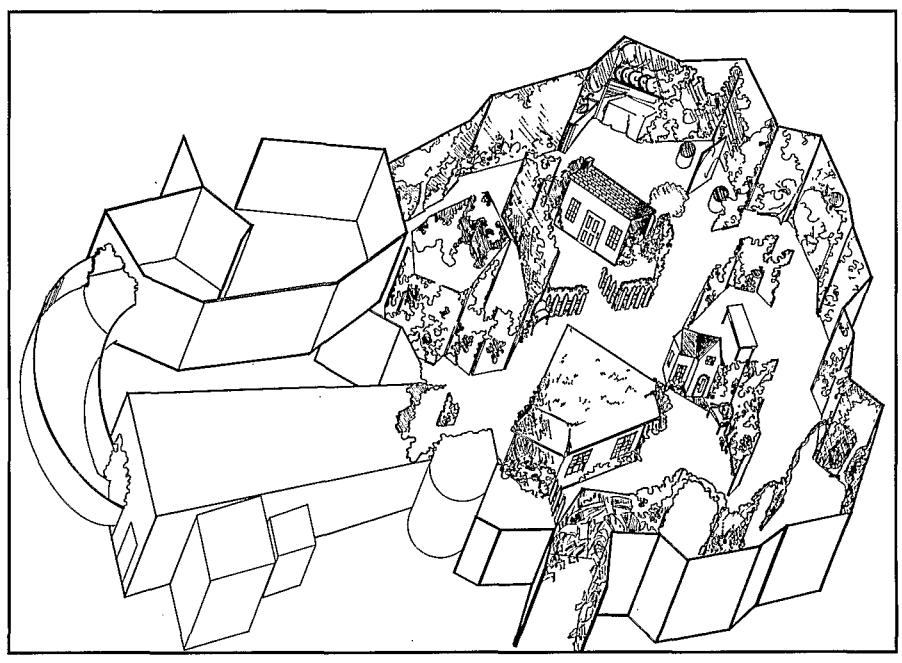
Jane H. Bedno

El Graduate Program in Museum Exhibition Planning and Design *de la University of the Arts en Filadelfia (Estados Unidos de América) es una institución académica pionera, la primera en su género en este campo. Jane H. Bedno es la primera directora del programa. Como presidenta de una de las principales empresas de diseño de Chicago, estuvo a cargo de varias exposiciones galardonadas en el Museum of Science and Industry, el Botanic Gardens y el Lincoln Park Zoo de dicha ciudad.*

Desde 1990, un pequeño grupo de estudiantes está cursando estudios de planificación y diseño de exposiciones de museo en la University of the Arts en Filadelfia. Estudian, bajo mi supervisión, con diversos expertos en las distintas especialidades del programa de estudios, entre ellos funcionarios de los museos de la región, consultores especialistas y profesores de otros departamentos de la Universidad. Los primeros estudiantes obtuvieron su diploma de Maestría en Bellas Artes en 1992 y, desde entonces, se han matriculado cuatro promociones más. El grupo de nueve personas que se matriculó en 1994 estaba compuesto por un director de Taiwan, un diseñador industrial, un diseñador de exposiciones, un administrador cultural, un realizador cinematográfico y un joyero, todos ellos de los Estados Unidos de América. Puede decirse que prácticamente lo único que todos estos estudiantes tienen en común es su condición y experiencia de estudiantes universitarios del primer ciclo que dan testimonio de sus capacidades intelectuales y conceptuales, así como de su voluntad de explorar nuevas ideas y experiencias. Se integran en un programa riguroso, muy estructurado y a tiempo completo que dura como mínimo dos años, durante los cuales siguen un conjunto de cursos que combina la enseñanza teórica y la práctica, trabajan al menos tres meses en un internado del departamento de exposiciones de un museo y redactan una tesis sobre el tema que hayan elegido, relacionado con la planificación o el diseño de exposiciones.

Tal vez la distinción que se hace entre planificación y diseño en el contexto de las exposiciones no sea familiar para algunos lectores. Ella refleja los cambios que se han producido en estos últimos años en la realización de exposiciones y en la comprensión de las normas que actualmente rigen la práctica. Para ser eficaz, una exposición contemporánea debe ba-

© Jennifer R. Spitzer, 1992



Dibujos de un proyecto para la tesis sobre La llave del país de las maravillas: percepción y realidad, *plan y diseño de exposición científica basado en* Alicia en el país de las maravillas.

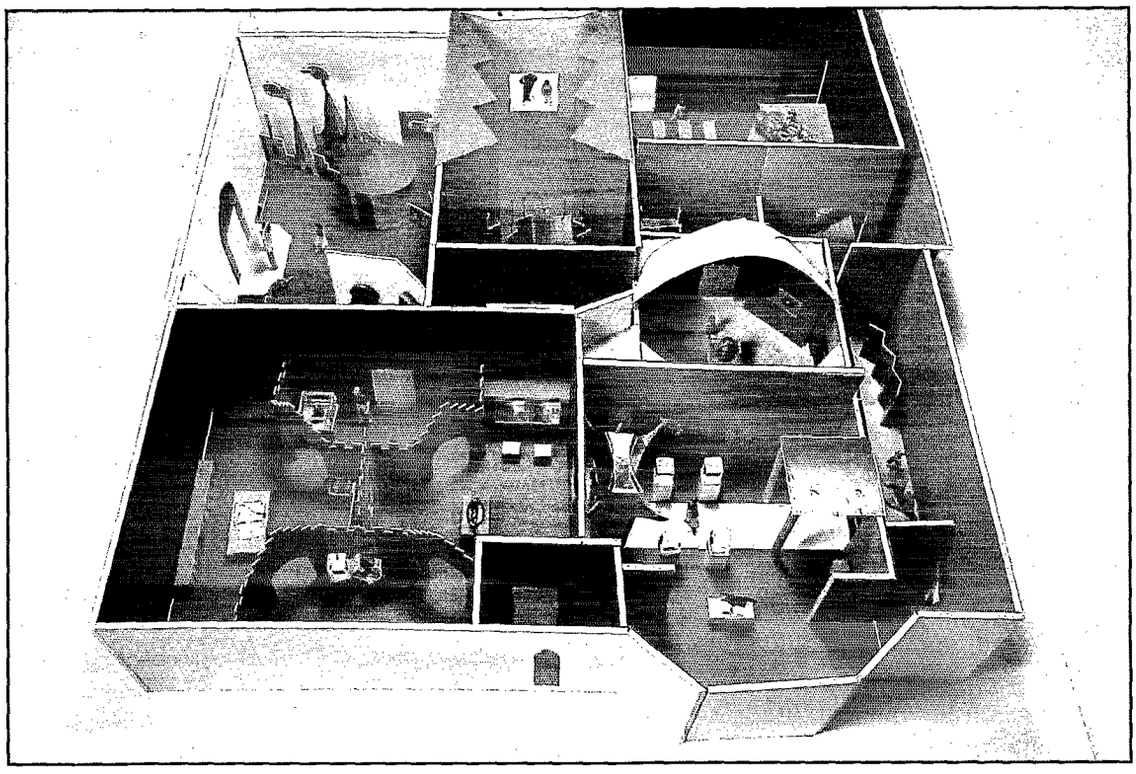
sarse en una planificación minuciosa y organizarse de modo que el visitante no tenga que devanarse los sesos infructuosamente para encontrar algún sentido a la visita. Dicha planificación requiere tanto buen criterio para realizar el diseño como capacidad para aprovechar eficientemente el potencial físico de los elementos de la exposición.

Los orígenes de este programa singular se remontan a 1981, cuando un grupo de directores de exposiciones de museos y diseñadores de exposiciones independientes se reunieron en la American Association of Museums para crear una asociación de profesionales de la exposición. Este grupo adoptó el nombre de National Association for Museum Exhibition (NAME). La NAME se proponía definir la profesión de planificador y diseñador de exposiciones de museos, y conseguir que se equiparara de algún modo con las demás profesiones del mundo museístico. Para llegar a esta definición de la profesión era indispensable determinar la combinación específica de formación y experiencia que constituyera la base necesaria de la competencia profesional. La NAME realizó diversos estudios y celebró algunas reuniones informales durante varios años para llegar a un consenso entre los interesados sobre los estándares para dicha formación. La University of the Arts manifestó su interés en la creación de un programa de segundo ciclo basado en esas directrices y, en consulta con la NAME, se preparó un programa de estudios. Como antiguo miembro de la junta directiva de la NAME y universitaria que ya dirigía un programa de estudios superiores de diseño, encontré sumamente interesante la idea de un programa de Maestría en Bellas Artes en Planificación y Diseño de Exposiciones de Museos, por lo que en 1990 acepté la dirección del programa y matriculamos a nuestro primer grupo de estudiantes.

La University of the Arts es una institución original, una pequeña pero auténtica universidad dedicada exclusivamente a las artes, con un historial notable y reconocida internacionalmente. La creación del programa sobre exposiciones y de un programa gemelo de pedagogía museística expresaba la voluntad de la universidad de ampliar sus actividades a campos especializados, en particular los relacionados con los modos de comunicación nuevos y en gestación, y de crear programas de estudios superiores de segundo ciclo muy específicos y bien definidos.

Una combinación de teoría y práctica

En el plan original se introdujeron inmediatamente algunos cambios. Al comienzo, la universidad tenía la intención de aceptar únicamente a estudiantes con formación universitaria de primer ciclo en bellas artes y artes aplicadas; el programa de estudios inicial estaba centrado de modo casi exclusivo en el desarrollo de competencias, con la realización de un «proyecto» de exposición como tarea final de los estudiantes. Los rápidos cambios que estaban experimentando tanto la concepción como los objetivos de los museos estadounidenses me indujeron a pensar que convenía adoptar un enfoque más amplio, tanto por lo que respecta a la selección de los estudiantes como al contenido del programa de estudios. Cuando acepté el cargo de directora, la universidad había avalado la idea de admitir a estudiantes con una sólida formación universitaria de primer ciclo, aun cuando carecieran de una formación específica en artes plásticas, y de ampliar el programa para dar mayor importancia a



© Diana J. Larsen, 1992

Maqueta de una exposición sobre Los dragones, animales de la imaginación, *basada en la existencia universal del dragón como un elemento mítico cultural.*

los estudios sobre el público, los procesos conceptuales y la teoría del aprendizaje. Se amplió también el concepto del proyecto final, que se combinó con una tesis escrita, no limitándose ya a la realización de una exposición de museo en regla (aunque no se descartara esta alternativa como una opción). Sobre todo, me pareció que convenía prestar más importancia al proceso que al producto, pero reconociendo que los profesionales de las exposiciones han de conocer lo esencial de las técnicas que se utilizan en la práctica, así como la teoría. Los estudiantes que carecen de experiencia previa del diseño aprenden las competencias básicas del «tablero de dibujo» y se familiarizan con la tipografía, adquieren un conocimiento práctico del trabajo del proyectista, del dibujo de proyectos, del diseño asistido por computadora (DAC) y de algunos programas de tratamiento de textos e imágenes. Se procura también que comprendan concreta e intelectualmente lo que son los efectos espaciales, la iluminación, la experiencia psicocinética y los efectos de la experiencia perceptivo/sensorial. Las clases en taller abordan el diseño ambiental, la señalización, el diseño gráfico, las técnicas de iluminación, la instalación tradicional de las colecciones, los problemas de acceso, los materiales y métodos de construcción, así como los medios electrónicos. Las clases y los seminarios abordan la historia de los museos, el derecho administrativo, la ética y los estudios sobre el público. El curso principal, de tres semestres de duración y doce horas semanales en el taller, lleva a los estudiantes, a través de una sucesión gradual de proyectos, desde los conceptos elementales tridimensionales hasta la creación de pequeñas exposiciones interactivas con una base temática y de grandes exposiciones de colecciones. Finaliza con un proyecto de un semestre de duración en el que los estudiantes trabajan en grandes equipos en un museo regional en la planificación y el diseño de una auténtica exposición, haciendo los dibujos, preparando una propuesta formal, un presupuesto, cronogramas y toda la documentación indispensable para la realización de una exposición.

Con esta formación pretendemos que cada estudiante llegue a comprender fundamentalmente lo que es el proceso de creación de exposiciones significativas; de ahí que hayamos incluido una importante dimensión teórica, que comprende el estudio de la semiótica, los efectos espaciales, las características físicas, la iluminación, el simbolismo de las imágenes, los medios experimentales, el texto escrito y hablado. Se les enseña a reconocer la totalidad constituida por el contenido y las colecciones, así como a entender la importancia del contexto que el propio visitante introduce en la experiencia. En los seminarios se abordan los temas de la estructura y la metáfora, las relaciones entre el arte y la sociedad, y la crítica. La formación está organizada con arreglo a la estructura tradicional de cursos de la universidad, pero los elementos de los cursos están integrados de tal modo que los estudiantes puedan ocuparse simultáneamente de un proyecto en distintos

cursos: se aprende la tecnología del DAC dibujando planos de plantas y componentes de exposiciones, mientras que otro curso aborda los enfoques gráficos, y el estudio de cuestiones fundamentales de contenido y dirección constituyen el núcleo de la actividad principal en el taller. El primer año está dedicado esencialmente a los procesos de conceptualización y planificación, así como a la adquisición de competencias básicas; el segundo año comprende prácticas en las que todos los estudiantes trabajan juntos en equipo. A lo largo de toda la secuencia principal de actividades de tres semestres de duración en el taller, van cobrando cada vez más importancia los proyectos realizados en equipo. Tras un año de estudios, los estudiantes hacen unas prácticas en régimen de internado que les exige participar activamente en las actividades de la institución que los acoge, en vez de contentarse con ser simples observadores. Por lo general, se trata de prácticas remuneradas. Entre las instituciones anfitrionas figuran algunos conocidos museos estadounidenses de artes, ciencias, historia y museos para niños, pero hay también algunos menos tradicionales, como ecomuseos, parques zoológicos, jardines botánicos y acuarios. Tras finalizar sus prácticas, varios estudiantes han vuelto a las instituciones donde las hicieron, aceptando un empleo permanente. A los estudiantes que no tienen una experiencia previa de trabajo en un museo se les suele aconsejar que sigan un segundo período de prácticas. Aunque tanto los cursos como el internado en los museos se completan en dos años y que la tesis se puede preparar al mismo tiempo, la mayoría de los estudiantes suelen quedarse un semestre más para terminar su labor y prepararse para ingresar en la vida profesional (o reincorporarse a ella).

La importancia de la innovación

El elemento del programa que requiere mayor dedicación es sin duda alguna la preparación conjunta de la tesis y del proyecto. Los estudiantes deben identificar una cuestión o necesidad a la que no se ha prestado todavía suficiente atención en los museos. No basta con reformular un concepto de exposición básico que pudiera encontrarse ya en la literatura sobre el tema o en un museo concreto, y la mayoría de los estudiantes ha logrado enfrentar el desafío. El ingenio de estos jóvenes (y a veces no tan jóvenes) graduandos, junto con el tiempo efectivamente dedicado a la investigación adecuada y la reflexión necesaria, ha producido algunos guiones de exposición apasionantes y perfectamente elaborados. Los estudiantes que preparan una tesis no están obligados a ajustarse a los protocolos de investigación tradicionales para desarrollar el contenido de la exposición (aunque se les pide que presten atención escrupulosamente a la base factual generalmente aceptada) y se espera que utilicen sus estudios informales paralelos para poner a prueba sus premisas. Se exige a los estudiantes un excelente dominio de la expresión escrita, con arreglo a lo que espera de ellos la profesión. En los Estados Unidos, generalmente se le pide a un museo que incluya material escrito muy completo en todo plan de exposición como elemento esencial para buscar financiación; por consiguiente, en el programa se prepara a los estudiantes para hacer frente a esta responsabilidad.

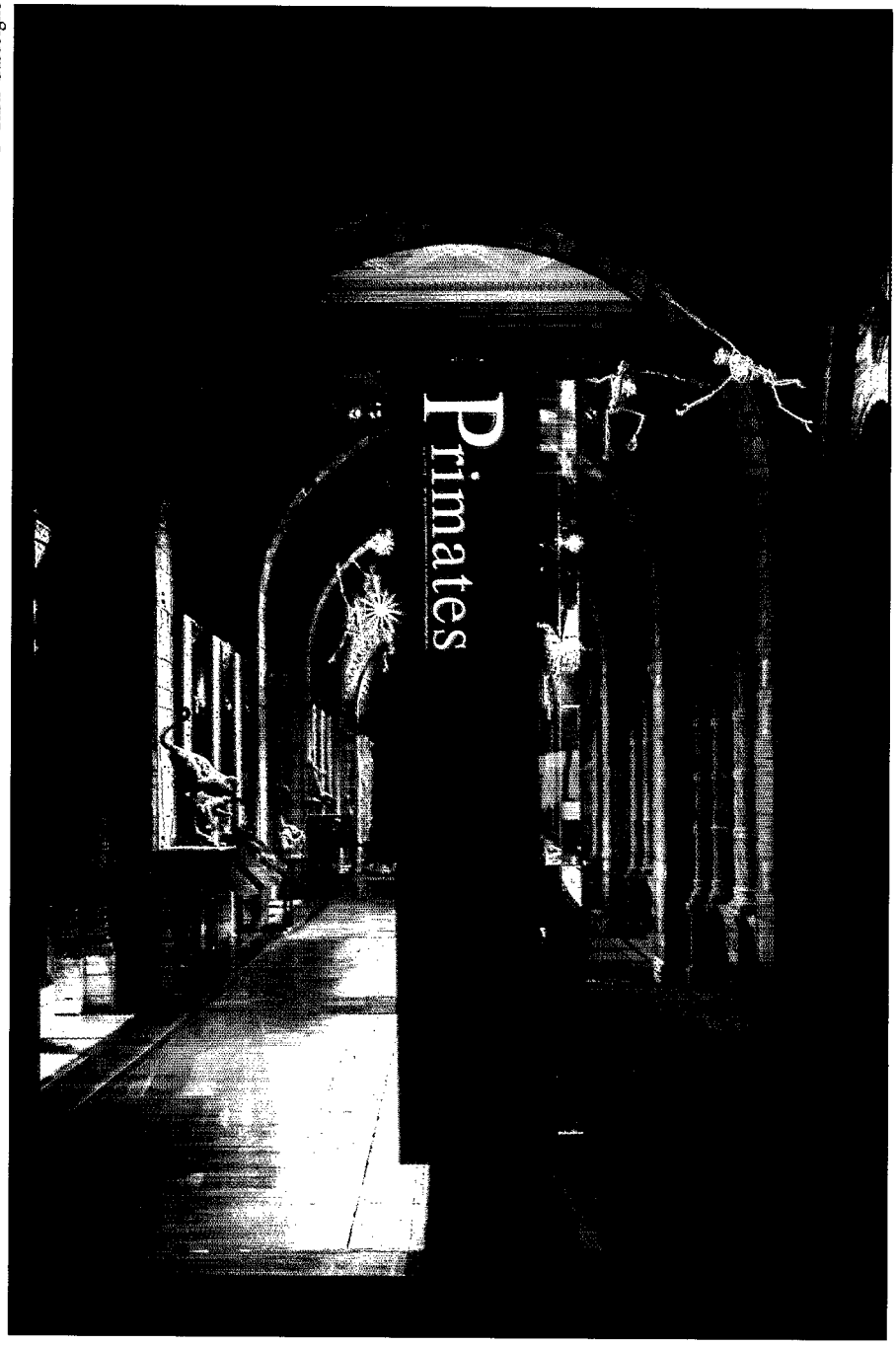
Las tesis han adoptado distintas formas. Una estudiante de historia del arte que conocía bien las colecciones pertinentes presentó la identificación y las atribuciones específicas en términos de conservación de los objetos comprendidos en un plan para una exposición temá-

tica sobre dragones, cuya característica singular era la incorporación de experimentos preparados para niños en el marco de la exposición formal. Una tesis preparada por un arquitecto versaba tanto sobre el contenido histórico-arquitectónico como sobre el bosquejo de la exposición, al mismo tiempo que estructuraba un proceso de interpretación mediante el cual una ciudad pudiera interpretar una serie de lugares históricos exteriores. Algunas de las tesis más notables representaban exploraciones de temas totalmente desconocidos para los autores. Un estudiante con formación en teatro propuso una exposición potencialmente realizable sobre desechos y recuperación, concebida para un museo de ciencias, que incorporaba elementos programáticos destinados a fomentar cambios de comportamiento del público. Un historiador concibió una exposición temática sobre los efectos emocionales y culturales de la producción y utilización de la bomba atómica. En una tesis anterior se utilizó la obra *Alicia en el país de las maravillas* como base narrativa de una exposición sobre conceptos científicos relacionados con la percepción. En otra se presentó de modo detallado un plan para incorporar exposiciones temporales en los elementos permanentes de una galería comercial. En una de las tesis se presentaba un cuidadoso análisis de las necesidades que tienen los museos más pequeños de contar con un sistema de instalación de exposiciones temporales y se presentaba dicho sistema, examinando minuciosamente los problemas de almacenamiento, reutilización y las implicaciones ecológicas del material de exposición utilizado. Otra tesis se centraba en la elaboración de normas de presentación de la información gráfica en las exposiciones. Actualmente estamos estudiando la posibilidad de introducir un elemento de colaboración en el proceso de redacción de la tesis, examinando las posibilidades de trabajar con otras disciplinas.

El programa lleva ya cuatro años funcionando y todavía están poniéndose a prueba, modificándose y reorganizándose sus premisas fundamentales. Algunas tendencias interesantes —unas previsibles y otras más sorprendentes— han surgido de la experiencia para obtener el título de las tres primeras promociones de estudiantes. Uno de los resultados más alentadores ha sido el éxito que han tenido los estudiantes a la hora de encontrar un empleo en el campo de la preparación de exposiciones de museo, pese a la letárgica situación económica de los Estados Unidos de América y a sus consecuencias para los museos. A mi entender, esto se debe a que nuestros diplomados están mejor preparados para afrontar los problemas intelectuales y tienen un conocimiento más profundo de la teoría que la mayor parte de los diseñadores; simultáneamente, también han adquirido más conocimientos prácticos que la mayor parte de los titulados en otros programas de enseñanza superior. Cada año, y sin que nos lo hayamos realmente propuesto, el grupo de estudiantes ha adquirido características propias. Los primeros estudiantes, en 1990, tenían formación artística, dos en bellas artes, uno en fotografía, otro en historia del arte y tres en artes aplicadas. Tres de ellos habían tenido ya una experiencia laboral, habiendo trabajado en museos como empleados de relativamente poca categoría. Todos están trabajando actualmente en museos o en empresas consultoras de diseño. El segundo grupo era más heterogéneo: un escenógrafo, un decorador de interiores, un diseñador gráfico de museo con un título de primer ciclo en ciencias políticas, un aparejador con un título de segundo ciclo de arte dramático y danza, un naturalista e historiador del arte que había pasado algunos años en situación de desempleo. Nuestro maestro de obras/coreógrafo es ahora director de planificación y diseño de exposiciones en un museo de ciencias biológicas; su compañero de clase diseñador gráfico/politólogo es coordinador de exposiciones en un museo de salud y medicina; el decorador de interiores trabaja en una gran empresa de diseño; el escenógrafo organiza exposiciones en un centro científico y el historiador del arte se ocupa de una colección de archivos históricos mientras termina su tesis. El tercer grupo empieza apenas a intentar incorporarse a la vida profesional. Sólo uno de sus miembros, una arquitecta, ha terminado su tesis y trabaja actualmente en una empresa consultora de diseño que desempeña un papel importante en la preparación de exposiciones en parques zoológicos.

¿Qué conclusiones pueden sacarse ya de esta experiencia? Es evidente que los estudiantes no se transforman totalmente al incorporarse al programa de planificación y diseño de exposiciones de museo. En último término, su éxito es el resultado de una combinación de competencias, experiencias y capacidades intelectuales que ya tienen, y la formación en materia de exposiciones museísticas crea un contexto que les permite utilizar todas esas cualidades personales en el mundo de los museos. En los dos años, o algo más, que pasan en Filadelfia, adquieren un buen conocimiento del proceso de creación de exposiciones de museo, proceso que, por lo demás, la profesión está aún intentando definir con más precisión. Todavía es demasiado pronto para tratar de evaluar los efectos que va a tener el programa en sí en la profesión de especialista de exposiciones de museo, pero los resultados de nuestros estudiantes nos permiten entrever su gran potencial. ■

La Galería de los Primates: tradición e innovación en el Museo de Historia Natural de Londres



© Chris Gascoigne

¿Cómo integrar un diseño de exposición contemporáneo en un edificio antiguo sin tener que modificar radicalmente —o destruir— la arquitectura original? Este problema tan común se resolvió de manera inusitada en la nueva Galería de los Primates instalada en el Museo de Historia Natural de Londres, un edificio de estilo victoriano maduro ricamente decorado.

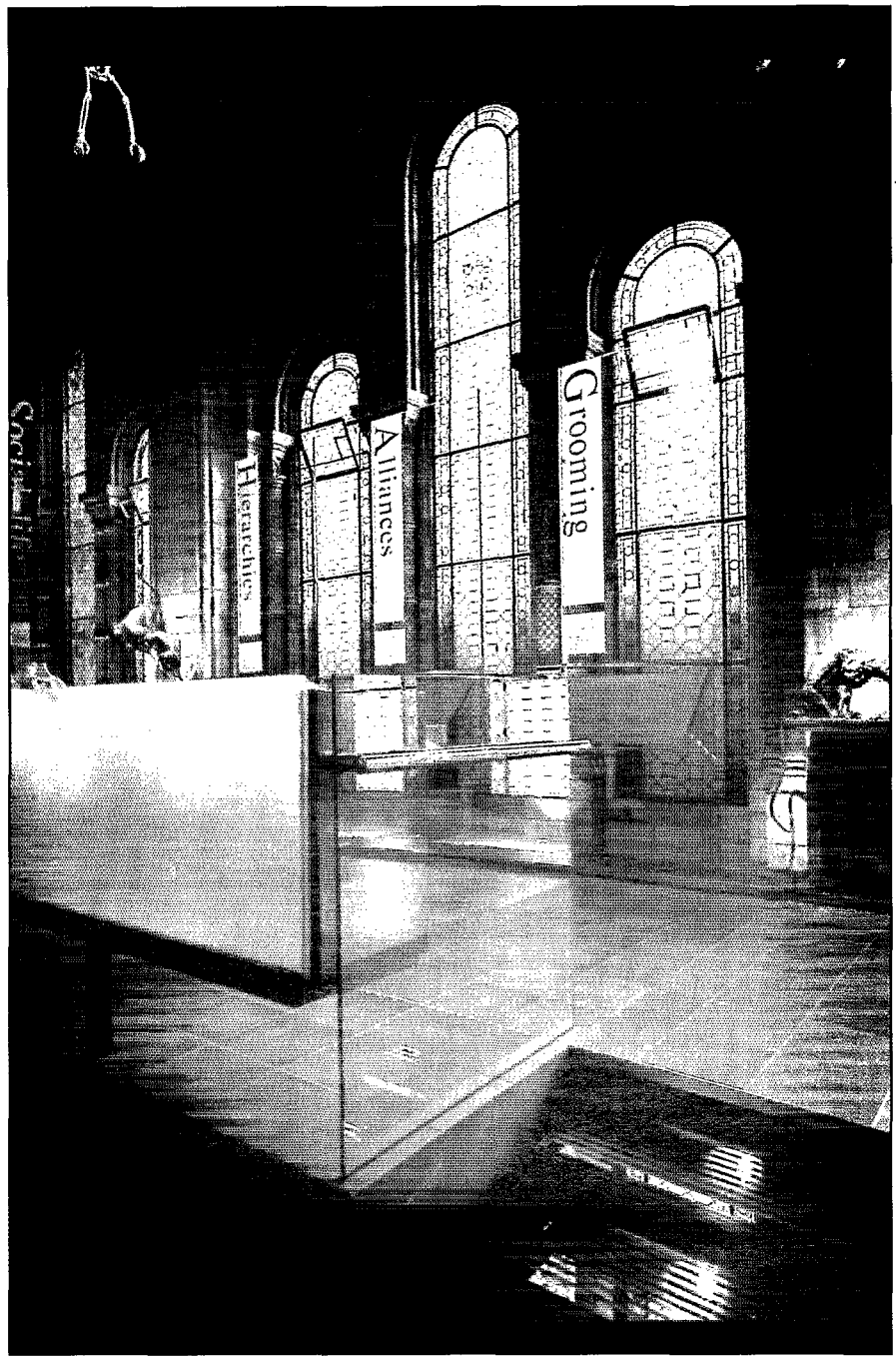
La galería, situada en el primer piso de la sala principal, está limitada a un lado por una balaustrada y al otro por espléndidas vidrieras. Anteriormente albergaba grandes cajas de madera oscura con especímenes de animales disecados, que obstaculizaban la vista de las grandes vidrieras desde la parte central de la sala, por lo que el visitante sólo veía el dorso liso de las cajas.

La primera tarea consistió en despejar ese espacio, colocando las cajas en otro lugar del museo, y lograr la mayor visibilidad posible para la nueva disposición.

El resultado es una exposición a la que se llega por la escalera principal, instalada sobre un nuevo piso realzado que se extiende a lo largo de los 36 metros del ala del balcón. Los seis ventanales que constituyen el ala del balcón crean un orden arquitectónico riguroso y definen el ritmo de la exposición, ya que a cada ventanal corresponde un tema particular en el marco del tema general.

El piso, hecho de pizarra oscura que hace juego con la terracota listada del edificio, crea un espacio donde se han instalado los cables y los complejos sistemas de proyección que constituyen uno de los rasgos innovadores de la galería. Unos peldaños de vidrio llevan del piso realzado al suelo de mosaico, destacan la presencia de las vidrieras en cada una de las principales divisiones estructurales existentes, refuerzan el ritmo y dan acceso a una serie de lugares estratégicos desde

Museum Internacional (París, UNESCO), n.° 185 (vol. 47, n.° 1, 1995) © UNESCO 1995



© Chris Gascoigne

donde se domina la magnífica sala principal. Los materiales utilizados —bronce, vidrio y piedra, en correspondencia con los del edificio— han sido empleados de manera sobria y moderna. La nueva arquitectura refleja la tradición del edificio, pero al mismo tiempo aparece como un elemento nuevo, netamente distinto.

Se ha querido que la exposición permita distintos niveles de interpretación. Una parte está organizada con un criterio museológico más familiar en la disposición de las vitrinas de exposición, atriles y textos, artefactos, piezas fundidas, ilustraciones y elementos interactivos. En contraste, el muro con vidrieras presenta muestras del papel creador de la humanidad mediante realizaciones artísticas, la introducción de la poesía y algunas esculturas especialmente encargadas. Se ha actualizado la concepción de la vitrina de exposición tradicional para que corresponda a la tecnología moderna, utilizándose en su lugar láminas de vidrio de 3,6 metros de altura con un soporte mínimo. Las láminas sostienen atriles de vidrio donde se proyectan pequeñas películas, viniendo la imagen desde arriba gracias a un complejo sistema óptico de láminas de vidrio intercaladas con espejos. Estas grandes pantallas —a cuyo lado están adosados grandes rótulos o «supergráficos» que señalan los distintos temas— corresponden a la escala del marco arquitectónico existente y permiten al mismo tiempo apreciar la calidad de las vidrieras. La unidad de la exposición se refuerza con música y efectos sonoros especialmente compuestos para ella.

La composición total se puede ver como el punto de conjunción de dos tradiciones museológicas: la que encarna la galería original y la del Museo de Historia Natural. Mediante una serie de vitrinas de exposición se examinan temas como las características físicas, la capacidad de aprendizaje, la comunicación, el comportamiento social y la conservación. Gracias a las comparaciones entre la humanidad y los demás primates, el visitante ya no es un simple observador externo, sino que se observa también a sí mismo, sintiéndose más cerca de los otros primates. Aunque se inspira en gran medida en el pasado, se puede decir que la nueva exposición es experimental y futurista. ■

Fotos: cortesía de Pawson Williams Architects

Inmersión total: las nuevas tecnologías crean nuevas experiencias

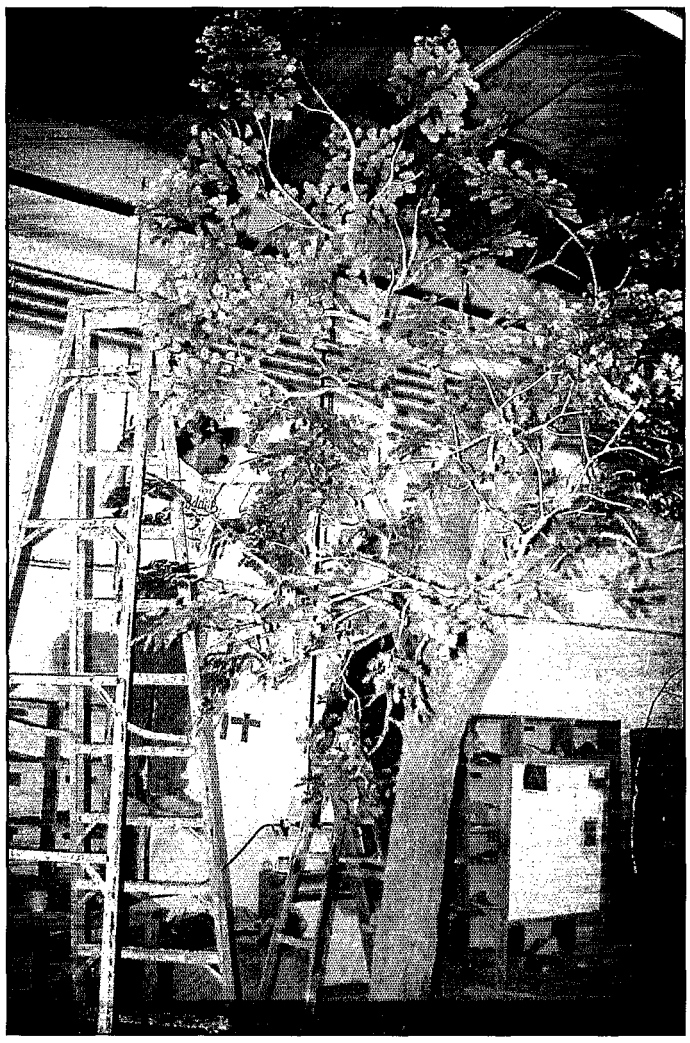
John C. Stickler

Los nuevos materiales de construcción y los medios electrónicos han cambiado la faz de las exposiciones de los museos en todo el mundo. La época del espectador pasivo ha quedado atrás, afirma John C. Stickler, y cada vez más se atrae al visitante hacia el corazón mismo de la exposición, estimulándolo a participar y responder. El autor escribe libros y artículos sobre temas comerciales y turísticos en su casa de adobe situada en el desierto de Arizona. Su interés por los ambientes artificiales que crea una empresa vecina le inspiró el presente artículo.

¿Cómo pueden competir los museos de nuestra época con la televisión? Los telespectadores están cautivados por la acción y el entusiasmo que emanan de la pantalla, mientras que los visitantes de museos sólo contemplan piezas inmóviles colocadas en una vitrina.

Éste es un desafío que afrontan los administradores de museos en todo el mundo, conscientes de la necesidad de entretener a sus visitantes y ofrecerles, al mismo tiempo, esa forma de educación que sólo los museos pueden proporcionar.

Foto: cortesía del autor



Un artesano de la empresa Larson Company da los toques finales a un roble de montaña artificial, Tucson (Arizona), 1993.

Dos palabras clave, «inmersión» e «interacción», se combinan con la tecnología más avanzada para permitir a los museos de hoy conservar su atractivo frente a la televisión, el cine y los juegos de vídeo. Si el diorama constituye el ejemplo estereotipado de las presentaciones tradicionales de los museos, el concepto de «inmersión» suprime la vitrina y permite al público adentrarse directamente en la exposición.

Históricamente, las instituciones de instrucción «recreativa» del público daban a sus colecciones un alcance bastante limitado: los parques zoológicos exhibían animales terrestres, los acuarios estaban llenos de peces, los jardines botánicos cultivaban plantas y árboles, mientras que los museos focalizaban su atención en la historia de la humanidad, la cultura y las ciencias. Las técnicas de exposición eran también limitadas: los parques zoológicos tenían jaulas, los jardines botánicos invernaderos y los museos dioramas. Pero ya no es así.

Hoy en día, estas categorías se ensanchan y las fronteras tienden a superponerse. Los administradores de museos se dan cuenta de que pueden tomar prestadas buenas ideas a los jardines zoológicos y botánicos, a los campos de juego y parques de atracciones (como Disney World) para mejorar considerablemente su capacidad de educar y, al mismo tiempo, aumentar el placer de los visitantes.

«Muchos de los progresos realizados en la organización de exposiciones naturalistas son consecuencia directa del avance de los conocimientos científicos y biológicos, así como de la disponibilidad de nuevas tecnologías y materiales de construcción», sostiene Daniel Kohl, vicepresidente del Departamento de Diseño de la Larson Company, en Tucson (Arizona). Esta empresa estadounidense es pionera en la creación de entornos realistas y

naturales en parques zoológicos, jardines botánicos y acuarios en todo el mundo.

Los progresos en las técnicas de exposición, señala Daniel Kohl, han sido posibles gracias a la utilización de nuevos materiales de construcción como los uretanos, vinilos, acrílicos y epóxidos, así como al empleo de las tecnologías electrónicas más recientes como la informática y la robótica, las fibras ópticas y el láser.

Exploración, descubrimiento y análisis

El Museo de Ciencia e Historia de Fort Worth (Texas) tiene unos 2.800 m^2 de superficie de exposición cubierta y recibe aproximadamente 1,1 millón de visitantes al año. Es uno de los nueve museos de los Estados Unidos de América avalados por la National Science Foundation. Los administradores del museo deseaban ampliar el área de exposición sin que ello implicara inversiones considerables, y realizar una exposición interactiva, es decir, una exposición en la que los visitantes pudieran hacer algo y participar en el proceso educativo.

Don Otto, director del Museo de Fort Worth, explica:

> En 1988 se descubrieron restos de dinosaurios en el cauce de un arroyo en el norte de Texas, una especie desconocida del período cretáceo, de 113 millones de años de antigüedad. Nosotros quisimos capitalizar el impacto que causó esta noticia en la región. El museo posee en el patio de entrada unos 840 m^2 de espacio abierto propio, lo que nos permitió construir una caja de arena de aproximadamente 420 m^2, con un arroyuelo artificial y piedra caliza del cretáceo aflorando en uno de los lados.

Este proyecto, que responde a una concepción sumamente interactiva, se inauguró en mayo de 1993. La Larson Company se encargó de su diseño y construcción, a un costo de 500.000 dólares.

La caja de arena, de un metro de profundidad, se convirtió en el juego *Dino Dig* (Descubre un dinosaurio). Se enterraron en la arena huesos artificiales de dinosaurio de diversos tamaños: un fémur de dos metros de largo, una columna vertebral, el hueso de un miembro inferior y un cráneo, cada uno perteneciente a especies diferentes. Los visitantes, en su mayoría niños, reciben instrumentos de luciferina para que puedan excavar y convertirse en «paleontólogos». A medida que descubren los huesos, el personal del museo los ayuda a identificar sus descubrimientos.

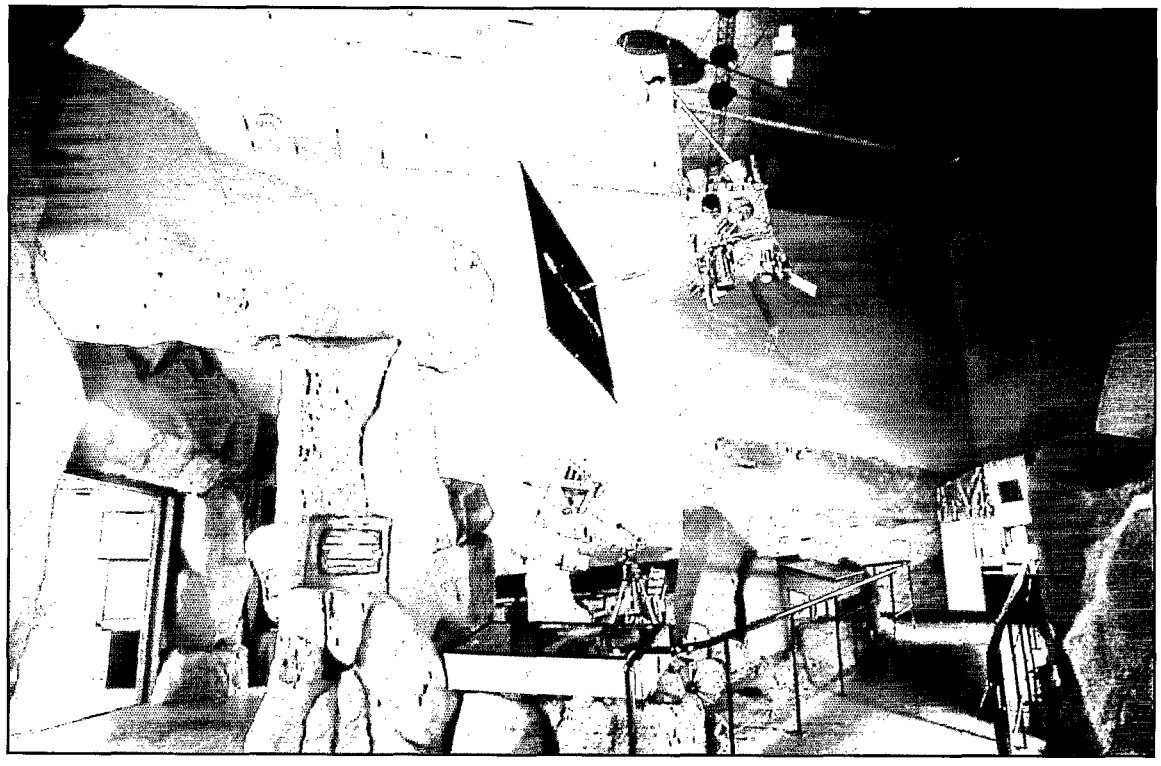
La excavación arqueológica está conectada con la Sala de Paleontología cubierta, en la que se exponen esqueletos de dinosaurios similares a las esculturas expuestas en el exterior. «En este "lecho de esqueletos" colocamos también pequeñas piedras fósiles, que abundan en la zona de Fort Worth», agrega Don Otto. «Los niños las identifican y pueden llevárselas como recuerdo. Eso les encanta.»

Esta actividad conduce a los participantes a través de las tres etapas del método científico: exploración, descubrimiento y análisis. Se trata pues de una experiencia mucho más significativa y memorable que contemplar una vitrina —o ver la televisión.

El acceso a *Dino Dig* tiene lugar únicamente a través del museo y este espacio al aire libre está supervisado por personal del museo. Don Otto agrega que la caja de arena recibe diariamente un promedio de 1.000 visitantes, algunos de los cuales pasan hasta dos horas en el lugar.

Las instalaciones y esculturas situadas dentro del recinto no plantean problemas de seguridad; pero la réplica del Acrocantosaurio (un pariente carnívoro del Tira-

Foto: corresía del autor



Imitación de la superficie de Marte, National Air and Space Museum, Smithsonian Institution, Washington, D.C. 1992.

nosaurio Rex), de unos 12 metros de longitud, colocada en el exterior, planteó algunos problemas. Poco después de su instalación, algunos visitantes nocturnos empezaron a desprender y robar sus colmillos (de unos 13 centímetros de longitud), a pesar de haberse colocado una barrera protectora de acebos. Se solucionó el problema instalando detectores de movimiento en los árboles cercanos al dinosaurio. Cuando alguien se acerca a la escultura, los detectores activan los irrigadores rotativos circundantes. Desde entonces no se necesitan colmillos de sustitución.

Jardines botánicos

Los jardines botánicos asumen cada vez más un papel educativo y, dejando de ser espléndidas y ordenadas rosaledas inglesas y europeas, se convierten en sofisticados escaparates vivientes de raras especies de flora y fauna. El proyecto *Trail of Evolution* (Rastros de la evolución), completado en el Jardín Botánico de Brooklyn a un costo de 20 millones de dólares, se inspiró en el *Jungle World* (El mundo de la jungla), un proyecto anterior del Jardín Zoológico del Bronx, también en Nueva York. Los *Royal Gardens* (Jardines Reales) de Kew (Londres) están planificando una exposición «de inmersión», con carácter educativo, que consistirá en un recinto igualmente diversificado en el que se presentará la evolución de las especies vegetales.

Estos espacios dejaron de ser simples invernaderos y pasaron a convertirse en entornos del siglo XX que pueden reproducir las condiciones naturales existentes hace millones de años. Así, los visitantes se ven inmersos en la historia natural, al adentrarse en un espeso bosque tropical con vegetación y plantas que se extinguieron antes de que aparecieran los primeros seres humanos.

El Museo de Ciencias Naturales de Houston (Texas) constituye un buen ejemplo de tecnología de punta para la exposición de especies naturales. Este museo, que recibió a 2,3 millones de personas en 1993, ocupa el cuarto lugar en los Estados Unidos de América en términos de número de visitantes. Durante 1994, el Museo añadió alrededor de 8.300 m^2 de espacio de exposición, a un costo de 19 millones de dólares. Dentro de sus instalaciones se encuentran la Casa de las Mariposas y la Floresta Tropical, en una estructura cónica de vidrio de



© The Larson Company

Ambiente artificial en Le Biodome, Montreal (Canadá), 1991.

aproximadamente 2.300 m² de superficie y una altura de 17 metros.

Hayden Valdes, director de Exposiciones del museo, afirma: «Éste es un entorno de inmersión. Queremos transportar al visitante a otro mundo». La floresta tropical incluye una cascada de más de 12 metros de altura, la reproducción de un antiguo templo maya, una gruta lacustre, flores tropicales, plantas medicinales, una inmensa bóveda vegetal (artificial), un estanque de pirañas, peces ciegos que habitan cavernas y «miles» de mariposas. El recinto puede recibir diariamente hasta 6.000 personas.

El visitante disfrutará no sólo de la experiencia visual de encontrarse en un bosque tropical sino que, además, percibirá la atmósfera húmeda, los olores naturales y los sonidos de la jungla. Diversos sistemas sonoros activados por los visitantes y controlados por computadora garantizan que si alguien pasa dos veces por un mismo punto del recorrido podrá escuchar los diferentes sonidos de la jungla.

Terrell Falk, la portavoz del museo, afirma que los visitantes pueden caminar realmente entre nubes de mariposas de colores en su hábitat natural. Las mariposas son originarias de Asia, América Central y América del Sur. «Una tercera parte de estas mariposas proceden de nuestro propio criadero», dice ufana Terrell Falk.

Próximamente se inaugurará otra jungla en el vecino Estado de Oklahoma. En 1993, el Jardín Zoológico de Tulsa, clasificado como «museo viviente», atrajo a 500.000 visitantes. También allí se está construyendo un bosque tropical que costará 5 millones de dólares y ocupará unos 1.700 m² en un invernadero de 15 metros de altura.

Según David Zucconi, Director del Zoológico, «ésta será una exposición de inmersión y permitirá vivir una experiencia total de la jungla. La vegetación provendrá exclusivamente de América Central y del Sur, además de peces, reptiles y animales. En esta exposición, los seres humanos que habitan los bosques tropicales tendrán un papel central. Demasiadas exposiciones de especies botánicas excluyen a los pueblos aborígenes. Los visitantes del jardín de Tulsa verán muchos vestigios culturales en el bosque tropical».

Zucconi encomia la nueva tecnología de que disponen los museos. «La nueva tecnología permite realzar cualquier exposición. Tratamos de integrar en nuestras nuevas instalaciones los equipos audiovisuales más avanzados. En el otoño de 1994 inauguraremos una nueva exposición sobre paquidermos, relacionada con nuestro diorama sobre la caza del mamut por los paleoindios en esta zona. Estamos preparando una trompa de elefante controlada por una computadora que el visitante puede accionar. ¿Sabía usted que hay 40.000 nervios en la trompa de un paquidermo?»

Gracias a la nueva tecnología, los visitantes de un museo pueden también verse «inmersos» en el espacio ultraterrestre. *¿Y ahora, a dónde, Colón?,* es una exposición en el Museo Nacional del Espacio de

la Smithsonian Institution, en Washington, D.C. Inaugurada en diciembre de 1992, esta muestra forma parte de la sección «Explorando nuevos mundos» de la galería e incluye una reproducción realista de la superficie del planeta Marte. (Este museo recibe anualmente, en promedio, entre 8 y 9 millones de visitantes.)

Utilizando imágenes retroproyectadas a la Tierra desde los módulos orbitantes y aterrizadores de exploración cósmica del Viking, se ha creado un paisaje de «rocas» rojizas con espumas de uretano para poder reproducir exactamente los tamaños, formas, colores y texturas de una parte de los Valles de Kasei, un profundo desfiladero del planeta rojo. Se tiene la impresión de que está recubierto por una delgada capa de polvo marciano, también rojizo. Un mural de unos 27 m^2 y una tenue iluminación especial recrean un amanecer en Marte.

Los visitantes penetran en este simulacro de paisaje marciano y pueden elegir entre dos caminos. Uno conduce a un hábitat humano con un jardín hidropónico viviente, excavado en las rocas, en el que se cultivan lechugas, fresas y tomates a partir de semillas suministradas por la NASA. El segundo lleva a un auditorio con veinticuatro butacas en el que se proyectan continuamente tres películas sobre exploración espacial.

Victor Govier, director del proyecto, indica que hay negociaciones en curso con el gobierno de España para reproducir la exposición sobre Marte en este país.

«Antes de que abandonen el museo, se invita a los visitantes a participar en una encuesta tocando una pantalla interactiva de computador. Se le pregunta si los Estados Unidos de América deberían continuar sus exploraciones espaciales y si habría que enviar seres humanos o robots al espacio. Una abrumadora mayoría responde afirmativamente y prefiere que se siga enviando astronautas», destaca Govier.

Inmersión total

Una espectacular aplicación del concepto de inmersión consistiría en llevar a los visitantes a las profundidades submarinas y ponerlos cara a cara con los peces. Gracias a la tecnología moderna, la empresa Sea World está haciendo justamente eso en su popular parque acuático de Orlando, Florida. En la exposición *Terrores del abismo,* los visitantes caminan dentro de un tubo de acrílico transparente que los conduce directamente ante grandes tanques de agua de mar con tiburones vivos, anguilas morenas y barracudas.

«La gente entra en el medio oceánico», dice Jerry Goldsmith, vicepresidente de Sea World. «Antes de penetrar en el tubo, los visitantes ven una película de cuatro minutos de duración. Luego, la pantalla se levanta y descubren a los tiburones que están esperándolos. Bajo el agua, los altavoces difunden música ambiental, que acompaña al público durante su recorrido.» Entre 30.000 y 40.000 personas visitan diariamente esta exposición, cuyo costo ascendió a 6 millones de dólares.

«Los tiburones son un detalle espectacular para captar la atención de la gente», confiesa Goldsmith. «Así, sin darse cuenta, los visitantes escuchan un mensaje ecológico. Sistemáticamente disipamos muchos de sus miedos con respecto al mar y les decimos que el terror más grande sería destruir a estas maravillosas criaturas, al no cuidarlas como corresponde.»

La Larson Company tuvo un papel preponderante en el diseño y la instalación de las cinco exposiciones de vanguardia que acabamos de describir. Daniel Kohl, vicepresidente de Larson, concluye diciendo: «La inextricable complejidad del mundo natural exige que nuestras exposiciones sean una síntesis de diversas tecnologías y que integren los múltiples relatos de la naturaleza en una gran historia general.» ■

El sentido del espacio

Raymond Montpetit

Las exposiciones obedecen a una lógica interna que trasciende el mero estudio de las obras expuestas. Cada día se inspiran más en las técnicas narrativas propias de los medios de comunicación y siguen con frecuencia un «guión» cuyo propósito es transmitir un mensaje claro a un público bien definido. El autor es director del Programa de Maestría en Museología de la Universidad de Quebec (Montreal).

La cuestión del espacio ocupa un lugar central en diversos sistemas filosóficos. Las cosas percibidas lo son siempre yuxtapuestas en el espacio y es en el espacio donde podemos conocer lo real exterior. El espacio, en particular su dimensión de profundidad, es el lugar de ese nexo primordial entre las cosas y yo. Maurice Merleau-Ponty afirma incluso que «la existencia es espacial». En este artículo quisiéramos reflexionar sobre algunos elementos de esa realidad fundamental de la exposición, a saber, que es un medio del espacio, que su acción específica es situar en el espacio, dar lugar a las cosas y a los significados.

En términos de espacio, la exposición puede definirse intrínseca y extrínsecamente. Desde un punto de vista interno, está vinculada al espacio porque es un lugar al que se acude para seguir un recorrido y porque, en función del visitante, produce una espacialización del sentido por medio de los objetos materiales que acumula y dispone.

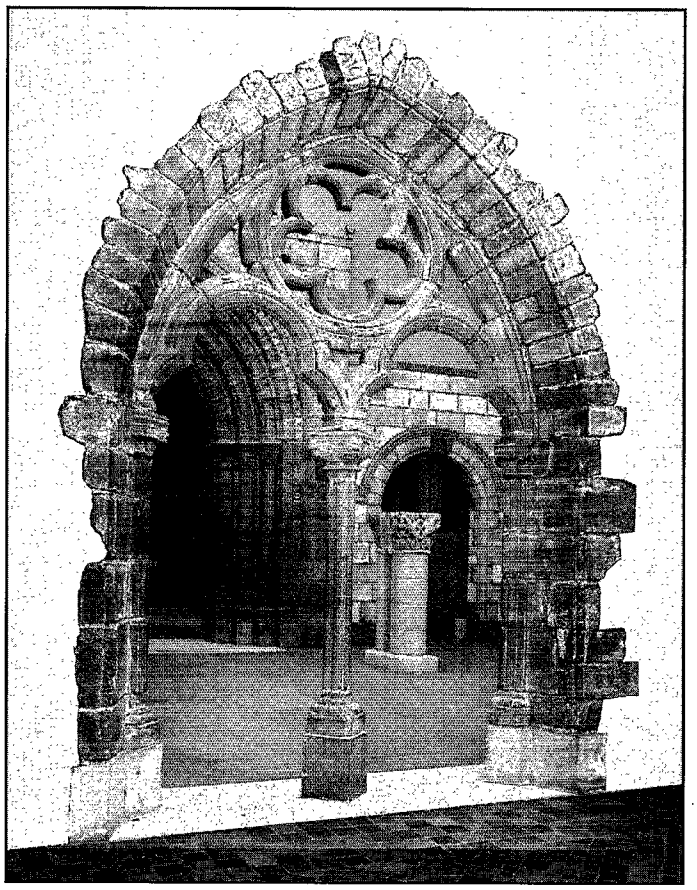
A un nivel más general y desde fuera, la exposición es una realidad que concierne al espacio social. En efecto, ocupa un lugar en el escenario de lo «social», en el que es un lugar de difusión cultural entre otros; además, contribuye a la producción y circulación de significaciones en la colectividad. Al asegurar la visibilidad de los bienes y valores culturales y favorecer su apropiación, la exposición participa también en la constitución de un espacio imaginario de pertenencia. Al hacerlo, actúa como el ejemplo mismo de nuestra relación perceptiva con las cosas del mundo; reproduce, de manera microscópica y ejemplar, la situación existencial que es la nuestra, que hace que seamos seres en relación espacio-temporal con el mundo que percibimos e interpretamos sin cesar, en un esfuerzo por poder apropiárnoslo y que cobre sentido a nuestros ojos.

Espacio físico de los objetos, espacio social de circulación del sentido y espacio imaginario de apropiación por parte del visitante, la exposición es, ciertamente, y por diversas razones, una realidad de orden espacial.

La exposición: objetos, desplazamiento

La primera condición de la exposición en un museo se refiere al espacio; se trata de desplazar los objetos y reagruparlos en un lugar nuevo que se convierte en su espacio de exhibición. Los objetos expuestos no se encuentran ya, temporalmente o durante un período previsible, en su lugar habitual, es decir, ahí donde la vida corriente esperaría encontrarlos en la lógica de sus preocupaciones utilitarias. Si la curiosidad y el estudio hacen necesaria esta recolección, sabemos también que, al crear un museo, esos desplazamientos de monumentos y obras provocan grandes debates. Algunos consideran esta recolocación como una forma adecuada y necesaria de conservación con fines de conocimiento y transmisión a las generaciones futuras; otros estiman que ese desplazamiento es una forma sutil de «vandalismo», porque ataca la significación real de esos objetos al sacarlos de su medio de origen, poniendo así fin a su función activa.

El espacio del museo se afirma neutralizando el objeto y cortándolo de sus redes originales de sentidos y usos, para utilizarlo de otra manera. Por una parte, ese alejamiento reduce el objeto a sus propiedades visibles y, por otra, lo ofrece liberado de sus vínculos primigenios a apropiaciones productoras de nuevos significados. La exposición nace de esa separación, de esa transferencia de objetos, reunidos «fuera del espacio primigenio», hacia otro espacio. Dos grandes momen-



© Eric Mitchell, 1993, Philadelphia Museum of Art

«La exposición nace de esa separación, de esa transferencia de objetos, reunidos "fuera del espacio primigenio", hacia otro espacio.» Ventana arqueada del claustro del Monasterio del Gran Carmelo en Limoges (Grandes Carmes des Arènes), Francia, siglo XIII, expuesta en el Philadelphia Museum of Art.

tos marcan ese desplazamiento: el de la recolección y el de la puesta en exposición propiamente dicha.

El orden de la colección

En efecto, durante mucho tiempo la realidad de la exposición se fundaba en la colección: exponer apenas se distinguía de coleccionar; la colección se forma, se ordena, ocupa el espacio y se expone gracias a un mismo gesto de reunión. La exposición, aspecto visible de la recolección, corresponde entonces al espacio de disposición de la colección y depende del lugar que ocupan los objetos reunidos y de los significados que se sugieren por su agrupación.

Transportar, coleccionar, nombrar, transponer, exponer, sugerir; todos estos gestos forman una cadena activa por la cual los objetos desplazados vuelven a tener sentido para un coleccionista y sus invitados. Los numerosos objetos colocados, por ejemplo, en la primeras colecciones privadas y los gabinetes de curiosidades, lo están menos para conferir a cada uno de ellos una visibilidad adecuada que para disponerlos en función del rango que se les asigna en el orden simbólico y secreto de este «teatro del mundo». Asimismo, en los siglos XVII y XVIII se exponían los especímenes de las ciencias naturales según la lógica de clasificación del saber taxonómico. Se observa entonces que el espacio físico en el que se exponen los objetos es tan significativo como los objetos mismos. El observador, que es un iniciado y conoce los principios de ese orden subyacente, puede ver a la vez los objetos y su situación en el espacio, la materialidad y el orden invisible en este cuadro de conjunto que encarna la exposición.

La lógica de la exposición

En la actualidad prevalece el segundo momento de la lógica del desplazamiento, es decir, aquel en que la exposición se libera a la vez de la colección y de los principios inherentes a los conocimientos de una disciplina. La exposición responde ahora a una lógica diferente de la de la colección, es algo distinto de su ubicación permanente en el espacio. En consecuencia, no se trata de mostrar toda la colección. Las reservas se convierten en el lugar primigenio de la colección, mientras que las exposiciones se realizan en



© Fukagawa Edo Museum, Tokio

En los denominados agrupamientos por contexto, «los objetos se disponen en la exposición como si estuvieran en su contexto original: la exposición instala entonces "decorados" completos...». Calle principal en el Fukagawa Edo Museum, una reproducción de un distrito ribereño en Edo, el Tokio original, del siglo XIX.

otro espacio, en las salas públicas del museo. Exponer exige seleccionar entre los objetos aquellos que responden a cierto propósito particular que decide abordar el responsable de la exposición. Se dan así dos órdenes distintos: el de disposición de la colección en las reservas y el de puesta en exposición, que es completamente distinto y distribuye los objetos según su propia lógica del momento.

Distinta de la colección, la puesta en exposición difiere también de las jerarquías y categorías de las diversas disciplinas. En efecto, exponer no se basa ya en cualquier disposición que se escoge. La utilización del espacio no evoca ya ni retoma un orden natural secreto de las cosas, así como tampoco viene dictada por las definiciones y clases de un saber vinculado con la naturaleza de los objetos. Aunque no cabe duda de que la exposición se basa en los resultados de las investigaciones de la historia, la arqueología, la historia del arte y las demás ciencias, estos conocimientos no determinan ya la manera en que la exposición utiliza el espacio para colocar en él sus elementos. La exposición se articula pues según una lógica que le es propia y opta por este o aquel modo de distribución de las obras escogidas, en función de sus propios objetivos de comunicación.

Uno de los principales factores que orientan esta puesta en exposición es el hecho de que la exposición quiere dirigirse cada vez más a todos y asumir su naturaleza de lugar público abierto a la colectividad. Asimismo, la exposición se inspira parcialmente en los relatos narrativos que se encuentran en otros medios, por ejemplo, la prensa de gran tirada, la televisión y el cine. La exposición suele estructurarse según una especie de «guión», con una introducción, un desarrollo en partes y una conclusión. Trata pues de que todos los visitantes puedan captar a primera vista los principios que determinan la distribución general de los espacios y las agrupaciones de objetos en conjuntos. Al igual que una revista distri-

buye sus páginas en titulares con caracteres grandes, resúmenes en negrita y textos seguidos con caracteres menudos, la exposición distribuye los objetos según un espacio modulado de visibilidad en el que algunos objetos más importantes dan el tono de una sala y atraen la atención, mientras que otros, más discretos, actúan en sordina y completan la información de detalle. De este modo, la exposición traduce en el espacio una lógica que es común a otros medios de comunicación y familiar al público, conservando al mismo tiempo su especificidad unida a la presencia simultánea de objetos reunidos bajo una mirada móvil.

Dos grandes principios de reagrupamiento dominan la puesta en exposición: el primero se refiere al establecimiento de series de objetos similares y se basa en un rasgo común, por ejemplo, objetos similares por su función o sus materiales; cronologías evolutivas; objetos de una misma región, cultura o época; objetos relativos a una misma persona; obras de un mismo artista; una misma corriente estética o una misma temática. El segundo principio rige los reagrupamientos denominados contextuales: los objetos expuestos se combinan de modo que simulen entornos reales y reconocibles. Esos conjuntos de objetos se disponen en la exposición como si estuvieran en su contexto original: la exposición instala entonces «decorados» completos como los de los «*period rooms*» (salas de época) u otros escenarios de vida reconstituidos, procurando hacer olvidar el desplazamiento de piezas en que se funda.

La exposición: un lugar social

Las exposiciones tienen lugar en un espacio público y constituyen manifestaciones que ocupan un lugar en la vida cultural y social. Forman parte de la actualidad y, por ello, son objeto cada vez más de una publicidad planificada. Los otros medios de comunicación (prensa, radio y televisión) «cubren» las exposiciones y reproducen elementos de su contenido. Además, los catálogos, carteles y demás recuerdos prolongan su existencia. Todo ello confiere a estas manifestaciones una eficacia que sobrepasa ampliamente su duración y el número real de visitantes: esta presencia en los medios de comunicación permite dirigirse incluso a quienes no la visitan; ellos, sin verla, conocen su existencia y obtienen cierta información sobre su contenido.

La organización y celebración de exposiciones constituyen hechos sociales: esta programación puede analizarse como uno de los lugares de expresión de la gestión social de los mensajes. Lo que se organiza como exposición es objeto de una selección y debe responder a criterios que determinan lo que una colectividad selecciona y pone en cartel, lo que le es posible pensar y escenificar; en resumen, aquello de lo que quiere y puede hablar. Michel Foucault ha descrito cómo la producción del discurso es controlada, seleccionada, organizada y redistribuida por una serie de procedimientos. El discurso de las exposiciones también está regido por estas reglas; su lógica no depende únicamente de las piezas que se presentan sino que además obedece a otros imperativos sociales tales como el mecenazgo, la comandita, la diplomacia internacional, la comercialización, las relaciones públicas del museo, las celebraciones nacionales e internacionales, etc.

La exposición es en verdad parte integrante de una política cultural que fija los grandes objetivos dentro de las finalidades y acciones que superan con mucho la actitud estudiosa en relación con los objetos conservados.

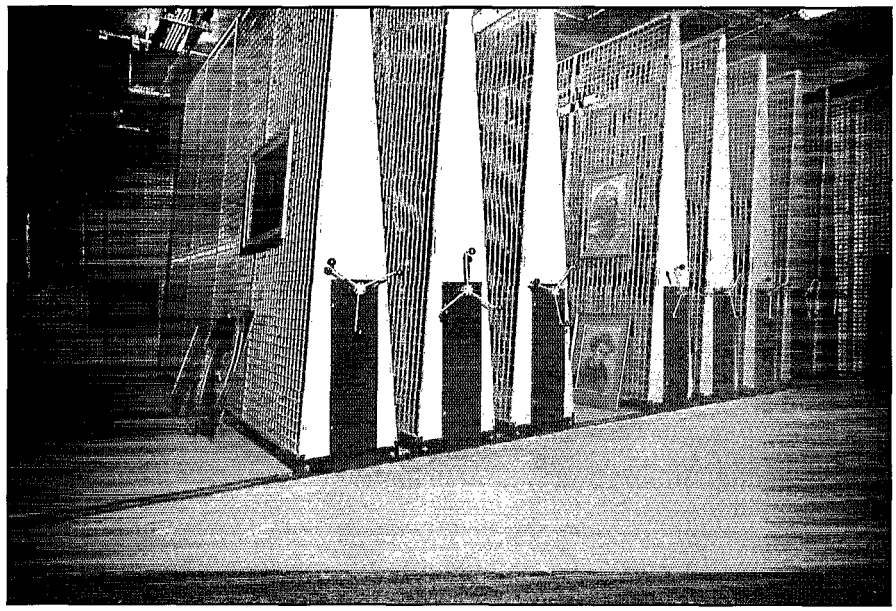
La exposición: espacio de nuestro patrimonio

A nuestro juicio, si en la actualidad las exposiciones despiertan más interés y han cobrado popularidad, se debe a que participan en la tarea de definir y transmitir a una comunidad ideas y valores necesarios para mantener la conciencia de sí de este grupo. Las exposiciones contribuyen a instaurar relatos explicativos, sitúan en la historia y entre las demás culturas; proponen un sentido a la aventura humana y estimulan la conciencia de participar en ella, en un momento en el que otros lugares y medios de transmisión cultural pierden eficacia y se debilitan.

Al igual que otros sectores de la cultura contemporánea, las exposiciones que se ofrecen a una comunidad se realizan en diversos espacios de referencia en los que involucran a quienes las visitan. Algunas interpelan al visitante como miembro de un grupo local: la aldea, la ciudad o la región; otras lo sitúan en el espacio nacional, el suyo o el de otras culturas, actuales o de épocas pasadas. Por último, otras colocan al visitante en el conjunto de la humanidad, apelando a una conciencia universal que hace aparecer con mayor acuidad problemáticas como la de los derechos humanos y de los pueblos, o la del medio ambiente.

Hoy en día nos parece fundamental la función de la exposición que da lugar y forma a múltiples pertenencias, y sitúa al visitante en el centro de universos culturales de distinta escala. Así, la exposición adquiere un papel preponderante como lugar de actualización de estas «colectividades de pertenencia» y abre en el espacio social de un grupo un espacio concreto de recepción por el que penetran y toman lugar realidades planetarias que también lo conciernen. Las exposiciones se convierten entonces, por decirlo así, en la concretización, en la metáfora espacial de la «aldea global» y del hecho de que todos son a la vez de su cultura y son interpelados por lo universal. Y, como el patrimonio de cada uno resulta de la apropiación de cosas locales, regionales y nacionales, pero además de cosas lejanas, la exposición hace presentes en forma concreta esos elementos distantes y los presenta como patrimonio de todos.

La exposición, como otros medios de reproducción, desplaza y acerca; pone el universo a nuestra disposición creando un espacio de encuentro en el que cada uno se halla físicamente en el corazón mismo de su patrimonio para experimentarlo. Pensar la exposición como una espacialización nos incita hoy a poner de relieve que una exposición es, sin duda alguna, un lugar flexible de recepción que favorece la constitución y frecuentación de un patrimonio cuyas fronteras son cada vez más ilimitadas. ■



© Feralp System, Marne-la-Vallée

«No se trata de mostrar toda la colección. Las reservas se convierten en el lugar primigenio de la colección...» Reservas del Musée Bourdelle, París.

Cuando los hombres hablaban con las piedras

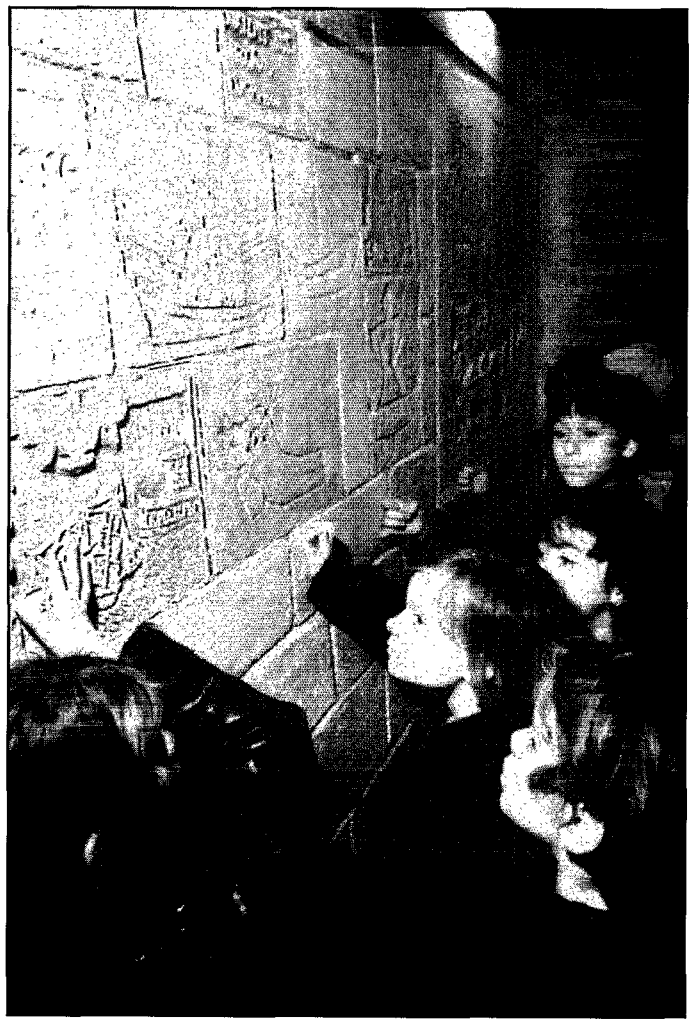
Serge Ramond

El Musée des Graffiti Historiques, en el pueblo de Verneuil-en-Halatte (Francia), es el único museo de graffiti en Europa. Gracias a las técnicas del estampado y el moldeado, estos mensajes del pasado han sido reconstituidos y preservados de la corrosión, la erosión y el vandalismo. Abarcando más de 3.000 años de historia, la colección de unos 3.500 moldes de yeso es el resultado de un cuarto de siglo de infatigable investigación encabezada por Serge Ramond.

Las piedras de los edificios, mensajeros por sus marcas y signos diversos, grabados, inmutables testigos del tiempo, se descubren al azar a lo largo de los caminos: en las iglesias, las torres, los molinos y antiguos calabozos. Hay que acercarse a ellos todo lo posible para iniciar la búsqueda de un mundo misterioso muy particular: el de nuestros predecesores.

Los graffiti, tan criticados en nuestros días —y a menudo con razón—, constituyen, sin embargo, un testimonio de expresión popular desde épocas remotas, con el que la gente ha querido dejar una huella de su existencia sobre los muros de su entorno y de su hábitat. Incluso si se lo define como un acto popular circunstancial, gratuito y no académico, no deja de ser una forma grave de vandalismo. Por ello es posible imaginar que el clero de los siglos XVII y XVIII o el poder civil de entonces no avalaran estas laceraciones de la piedra bajo la forma de entalladuras e incisiones a veces profundas, que atentaban contra la estética de los edificios y, en consecuencia, podían considerarse como una degradación irreversible.

© Dominique Sellier

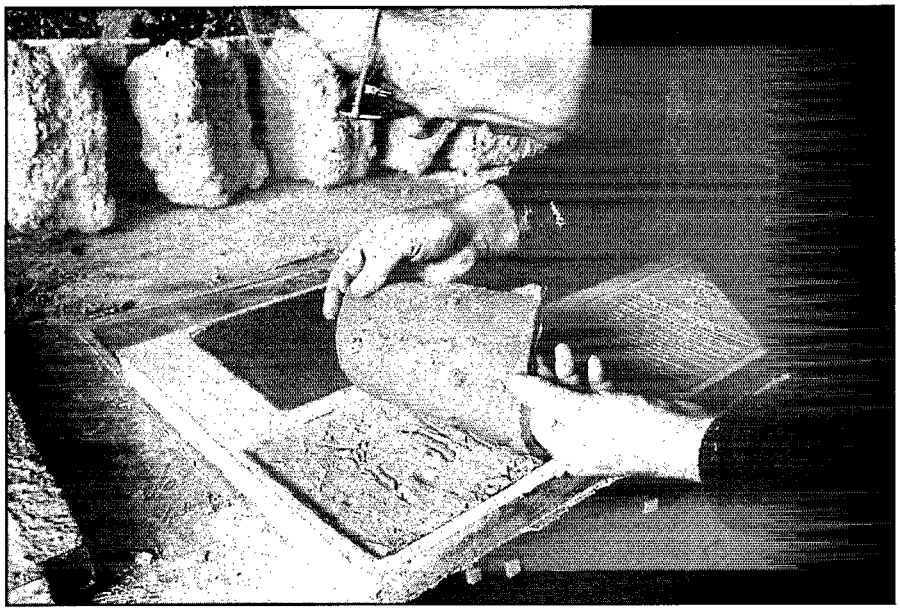


Niños atraídos por los graffiti realizados por los reclusos de La Rochelle.

Pero sucede que estas huellas grabadas tienen hoy un interés científico indiscutible, ya que aportan información que esclarece las preocupaciones, la mentalidad y las costumbres de entonces. Ellas son la transmisión de una memoria colectiva transformada en frágil patrimonio, actualmente en vías de desaparición.

Además, la omnipresencia de fugaces momentos vividos, materializados en la piedra, es muy interesante y a menudo conmovedora, en el caso de los graffiti de los reclusos condenados a largas penas. En efecto, los grabados trabajados día a día mediante el raspado de la piedra se convirtieron en esculturas cuyo carácter *naïf* no puede disociarse de un auténtico arte bruto. Sin embargo, las marcas simbólicas, que tienen con frecuencia una connotación cristiana o ritual, plantean un verdadero interrogante por su aspecto lúdico, votivo o esotérico. Durante mucho tiempo, los responsables de los monumentos históricos de Europa restaron importancia a estas formas de expresión a menudo ingenuas, grabadas en su mayoría en los muros de las iglesias. Algunos investigadores cobraron conciencia del fenómeno graffiti y emprendieron investigaciones locales o temáticas en diversas regiones para desembocar en la redacción de una tesina, una tesis o, simplemente, un artículo.

© Dominique Sellier



Serge Ramond en su taller preparando un molde.

No podemos considerar graffiti las marcas de tallado de la piedra del destajista o los signos de los gremios de artesanos, que eran prácticas habituales entre los canteros de la Edad Media, ya fuera para señalar el orden de ensamblado de las piedras o para firmar una parte ya construida. El año 1968 reveló en Francia la fuerza evocadora de los graffiti. Mientras que los muros de París se cubrían de graffiti-consignas, tales como *«La culture est l'inversion de la vie»* (La cultura es la inversión de la vida); *«Jouir sans entraves»* (Gozar sin límites); *«Ne travaillez jamais»* (No trabajéis nunca); *«Consommez plus, vous vivrez moins»* (Consumid más, viviréis menos), nosotros nos interesábamos por otros graffiti, mucho más elocuentes y estéticos. Por primera vez, el trasluz del sol sobre el grabado de la piedra desgastada por seis siglos de inmutable existencia transformaba los muros de una iglesia en una maravilla artística. Así comenzó nuestra investigación de la pequeña historia de los hombres y prosigue aún hoy día.

Nuestra primera intención fue reproducir las imágenes o la escritura utilizando la técnica del estampado, para lo que tuvimos que elaborar una metodología. Los múltiples ensayos con diversos materiales nos permitieron dar con una técnica práctica. Así, primero hacemos una impresión del grabado con plastilina y, a continuación, obtenemos un molde, a veces en dos ejemplares. Uno de ellos permite realizar el estampado (traspaso al papel), lo que evita tener que manchar la piedra original. El segundo molde, en óptimas condiciones de belleza e interés histórico, se destina a la museografía. Para ello conviene circunscribir los graffiti, en la medida de lo posible, al contexto más preciso posible y asociarlos a un hecho histórico.

Esta museografía planteó el problema de la selección en la presentación. En efecto, ¿cómo clasificar esta colección de documentos de una diversidad desconcertante? Dado que los registros se realizan por sitio o por monumento, contribuyen

a la confección de un inventario general. A continuación convendría completar esta tarea, que se realiza en cada sitio, con un inventario temático. Para el museo optamos por una presentación por sitio, con objeto de definir con la mayor exactitud posible la datación de los documentos.

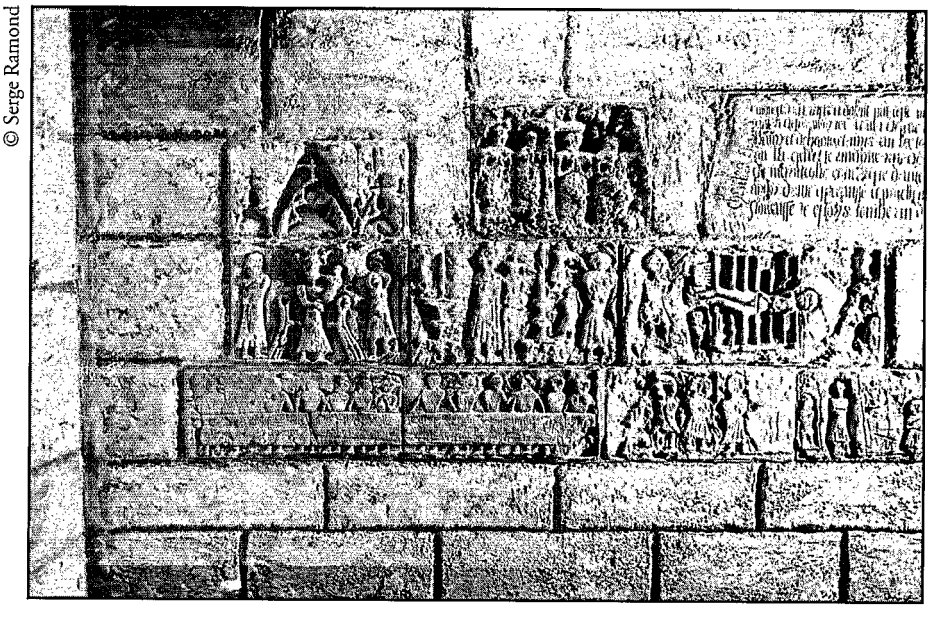
Una escena de la Inquisición, un proceso, una quema en la hoguera, un combate entre caballeros o, más simplemente, un navío o una inscripción constituyen otros tantos temas que deben situarse en el tiempo. Para ello intervienen varios parámetros: la antigüedad del edificio en el que se hicieron los graffiti, el estilo de los grabados, las vestimentas, los objetos, las formas arquitectónicas, etc.

La antigüedad se puede calcular por intervalos de 50 años o más. Esta dificultad disminuye con el material de los siglos XVI y XVII, pues las fechas figuran claramente junto a las representaciones figurativas y los patronímicos.

Aunque constituyen una excepción, los conjuntos de moldes recubiertos con una delgada pátina dan la ilusión de que se trata de piedras originales. Extendidos sobre un muro a lo largo de 380 metros, utilizando una iluminación oblicua sabiamente distribuida, la historia de estos grabados abarca desde el año 1800 A.C. hasta principios del siglo XX. Se trata de un viaje de iniciación en el que los hombres se descubren, con sus fantasmas, su tedio, su sufrimiento, su rebelión y, a veces, incluso su odio. Pero, también, su amor. ¿Quiénes son los escribas de tales testimonios?

Son los hombres del paleolítico, quienes pintaron y grabaron las paredes de las grutas que habitaban. En la Edad del Bronce, eran pastores o agricultores. Para exorcizar los maleficios o pedir al cielo que protegiera sus rebaños, sobre la roca que mira al sol, puntearon escenas sorprendentes y símbolos, participando así en un ritual mágico en el que se evocaba la idea de caza, agricultura o guerra. Este tipo de graffiti realizado sobre piedra predomina a lo largo del eje alpino hasta Italia, así como en la costa occidental de Suecia. En Pompeya, los gladiadores, en

© Serge Ramond



En la mazmorra: un conjunto de moldes de graffiti del siglo XIV, procedentes del Château de Selles en Cambrai.

sus cuarteles, inscriben sobre los revestimientos de yeso las orgullosas victorias de sus combates. Otros, en períodos de elecciones, denuncian a sus adversarios con inscripciones murales. En el camino de Santiago de Compostela, los peregrinos dejan una huella de su paso en forma de herradura entallada sobre la piedra caliza de los edificios. Asimismo, los compañeros del deber en los siglos XVII y XVIII, que eran canteros, recuerdan su patronímico de aprendices: «L'Espérance la Berrichon», «La Verdure Le Picard 1656», «Joli Cœur de Loudun, 1648», etc. Otros compañeros, especializados en el recubrimiento de superficies, dejaron también una huella de su paso y, a veces, de algún acontecimiento significativo:

R. BOVLIE/MAITRE COUVREURE/DE CETTE EGLISE/
A. ESTIN LE FEU/DE SOV LA POMME/LE 26/6/1712.[1]

Los visitantes o transeúntes ocasionales, a menudo anónimos, expresaron en las escaleras de caracol de los campanarios y en los muros de la parte sur de las iglesias todo un simbolismo de signos cristianos o profanos, que escapan a veces a cualquier disquisición racional. En cambio, en las mazmorras del siglo XIII cohabitaron poderosas imágenes de temática religiosa y política, que invadieron los penumbrosos muros.

El museo de Verneuil, que recrea la atmósfera de los claustros, conserva y reúne importantes vestigios universales; es un instrumento de reflexión y trabajo para los estudiantes de ciencias humanas y una verdadera biblioteca de piedras para los artistas y los buscadores de sueños.

Al recorrer el museo, los visitantes no permanecen insensibles. Salen de él maravillados y emocionados y, con frecuencia, vuelven a visitarlo. Se organizan visitas guiadas, de tres horas de duración, para muchos grupos de miembros de asociaciones, recorriéndose más de 3.000 años de historia en cuatro niveles de exposición. El museo dispone de un modesto presupuesto de funcionamiento, pues recibe una subvención de 9.000 francos del municipio y otra de 15.000 francos del Consejo General de la Región.[2] (Es de señalar que el Ministerio de Cultura, incluso a nivel regional, muestra una total falta de interés por este museo.)

Anualmente, el museo recibe entre 2.000 y 3.000 visitantes, de los que sólo la mitad paga entrada. Cuenta, además, con 70 asociaciones miembros inscritas, que contribuyen a «enriquecer» el presupuesto de funcionamiento. Los fondos disponibles permiten sufragar los diversos gastos administrativos, los viajes de investigación, los trabajos de documentación, la museografía, etc. El edificio que alberga las colecciones data de 1935 y pertenece al municipio, que se encarga de su mantenimiento. Como contrapartida, éste es heredero de todas las colecciones. En la actualidad, un funcionario municipal se encarga de la vigilancia del lugar los domingos. La seguridad de los locales no está garantizada, ya que hasta ahora no se ha instalado ninguna alarma contra incendio ni un circuito cerrado de vídeo que permita una estrecha vigilancia de los moldes directamente presentados al público.

El personal del museo se limita al conservador y a su esposa, quienes reciben a los visitantes y conducen las visitas guiadas. En el futuro, el personal municipal deberá sustituir a estas dos personas y administrar el museo, que podría abrirse al público varios días por semana.

En el museo de Verneuil-en-Halatte, reserva de la memoria por excelencia, son las épocas, los individuos y las culturas lo que encontramos a medida que lo recorremos. Para quienes lo frecuentan, el museo constituye un itinerario de hitos históricos, un lugar pleno de innegable encanto. ■

1. Se refiere a un incendio bajo la aguja de la catedral de Amiens.
2. Unos 1.600 y 2.600 dólares de los EEUU, respectivamente — Ed.

Explorar el significado de la vida: el Museo San Mungo de Vida y Arte Religiosos

Mark O'Neill[1]

El museo más reciente de Escocia ha suscitado críticas, controversias y elogios entusiastas. Al presentar un amplio panorama de varias de las principales religiones del mundo, el museo transmite un mensaje sincero y abierto en favor de la comprensión y del respeto mutuos. El autor del presente artículo es conservador principal de Historia de los Museos de Glasgow y dirigió el equipo que creó el Museo San Mungo. Antes de incorporarse al servicio municipal de museos, en 1990, fue conservador de una institución independiente, el Springburn Museum, galardonado y reconocido como el «primer museo genuinamente comunitario de Gran Bretaña».

Según Emmanuel Kant, la naturaleza ha inventado dos maneras de separar a los pueblos: la lengua y la religión. Incumbe a la civilización allanar estas diferencias que generan odios mutuos y pretextos para la guerra. Hasta hace poco tiempo, muchos europeos podían haber creído que este proceso civilizador ya había tenido lugar. Cuando, en agosto de 1990, surgió la idea de un museo de las religiones, algunas personas consideraron que constituiría una afirmación de que la religión pertenecía a un pasado irreversible en una sociedad secular. Sin embargo, en Glasgow, ciudad que mantiene estrechos vínculos geográficos y étnicos con Irlanda del Norte, una vasta mayoría era consciente del persistente poder de la religión. Los trágicos acontecimientos acaecidos en el Asia central y en la ex República de Yugoslavia, así como el resurgimiento del antisemitismo y la xenofobia en la Alemania reunificada y en los países del antiguo bloque oriental constituyen una prueba de la necesidad de ejercer una vigilancia constante para que siga imperando la tolerancia ante la diversidad, ya sea ésta de carácter racial, religioso, cultural o lingüístico.

San Mungo no es un museo «objetivo». Existe explícitamente para promover un conjunto de valores y el respeto de la diversidad de creencias humanas. Para ello muestra la importancia de la religión en los esfuerzos de la humanidad para encontrar un significado a la vida. El museo abarca cinco continentes y 3.000 años de historia, desde el neolítico hasta el presente. Sin embargo, no pretende ser exhaustivo. En efecto, habida cuenta de los muchos miles de religiones que han existido —y siguen existiendo— ello habría sido imposible. Pero sí aspira a exponer una muestra significativa de la experiencia religiosa de la humanidad.

El museo no surgió como resultado de una colección sistemática de objetos religiosos, sino que recurrió a la gran reserva de colecciones de antropología, bellas artes y artes decorativas que poseen los museos de Glasgow, así como a la historia local. Intenta ir más allá de estas disciplinas, exponiendo los objetos de manera tal que conserven parte de su poder espiritual y desdibujando los límites entre las diversas disciplinas, así como entre lo sagrado y lo secular. El proyecto tampoco fue el fruto de una planificación a largo plazo; al igual que muchos otros museos, aprovechó las dificultades de un edificio. Cuando un centro para visitantes a medio terminar, cerca de la catedral medieval de San Mungo, tropezó con dificultades financieras, el Consejo Municipal de Glasgow acudió en su socorro. La idea de utilizar este edificio para proceder a un amplio estudio de las religiones del mundo parecía muy interesante. Los políticos de la ciudad, plenamente conscientes de los riesgos que podía entrañar el tema, avalaron inmediatamente el proyecto, que tuvo que satisfacer una serie de requisitos. El museo debía ser una atracción turística de nivel internacional, que formase una trilogía con la Burrell Collection y con el Kelvingrove Museum and Art Gallery. También debía servir a la población local, para quienes la religión formaba parte de su acervo cultural, a pesar de que muchas personas ya no fueran creyentes. Para el personal del museo, constituyó la oportunidad de exhibir de manera dinámica algunos de los objetos más cargados de significado que poseíamos, lo que nos permitiría combatir el racismo mostrando espléndidos exponentes de culturas étnicas minoritarias de la ciudad en un marco mundial. También nos permitiría explorar un tema fascinante, excepcionalmente abordado en un museo: el significado mismo de la vida.

Al disponer de muy pocos modelos en

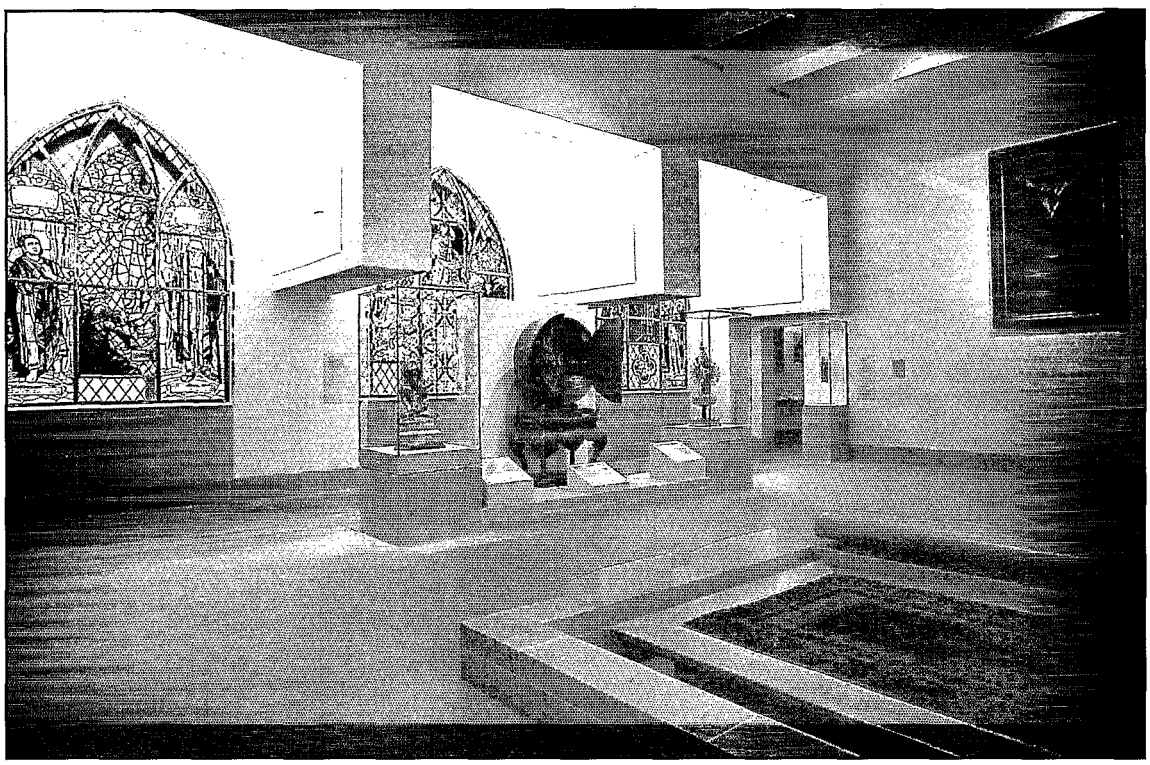


Foto: cortesía del autor

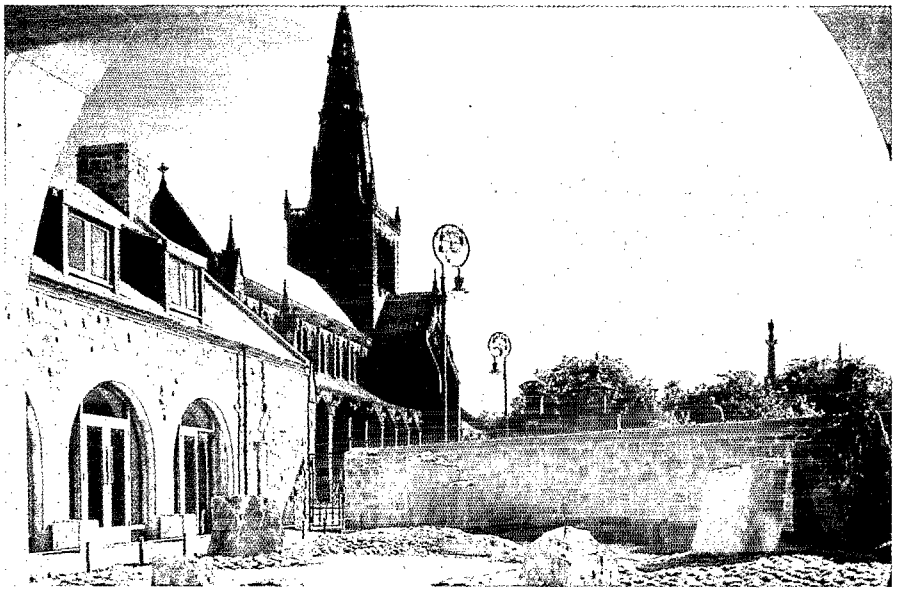
La Galería de Arte Religioso, con el Cristo de San Juan de la Cruz *de Salvador Dalí, una alfombra de oración islámica y objetos budistas provenientes de la India, el Japón y el Tíbet.*

los que inspirarnos, vimos que no había una manera simple de abordar un tema tan monumental. Tras innumerables debates, decidimos trabajar en tres ámbitos principales: la sala central sería la galería de arte, en la que expondríamos objetos que comunicaban algo del significado de las religiones de las que constituían una representación directa gracias a su fuerza estética. Esto creó sorprendentes yuxtaposiciones, ya que el *Cristo de San Juan de la Cruz,* de Salvador Dalí, pasó a compartir una sala con una mampara ancestral del pueblo kalibari de Nigeria, una alfombra de oración turca del siglo XVII y una pintura mítico-animista de aborígenes australianos. Los arquitectos diseñaron la sala de manera tal que, aunque los objetos tuvieran dimensiones y cualidades visuales muy diferentes, todos fueran tratados con idéntico respeto.

Se plantearon problemas de equilibrio aún mayores en la Galería de la Vida, destinada a mostrar de qué manera la religión impregna la vida cotidiana, desde el nacimiento hasta la mayoría de edad, en el sexo y el matrimonio, la religión y la política, las misiones religiosas, la guerra, la paz, las persecuciones y la muerte. En esta sala se agruparon por temas objetos que atraviesan el tiempo y el espacio. Isis y Horus comparten una vitrina con la Virgen María y el Niño y con Guan Yin; en otra conviven un libro de Tarot, una figurilla yoruba que es un amuleto contra la viruela y una botella de agua bendita de Lourdes. Juana de Arco y una armadura de la Jihad Islámica se encuentran junto a un escudo de cazadores de cabezas de Borneo y a la espada de un Cruzado del siglo XII. Para ilustrar las persecuciones decidimos utilizar un solo ejemplo: el Holocausto, que cuestiona gravemente la pretensión de Occidente de ser un mundo «civilizado». Así, exhibimos un libro de oraciones donado por un superviviente de los campos de concentración, quien reside actualmente en Glasgow. Los objetos están acompañados de pequeñas fotografías que los sitúan en un contexto determinado. Intercaladas en las tarjetas explicativas, pueden leerse citas de habitantes de Glasgow, de religiones muy diferentes, a quienes se entrevistó sobre sus creencias. Los diseñadores respondieron a la desafiante complejidad del material construyendo plintos esculpidos para contener los objetos en espacios que, por su forma o relación con los demás, fueron calculados para revelar el significado de cada pieza.

En el centro de la Galería de la Vida se exhiben objetos de las seis principales religiones del mundo: el budismo, el cristianismo, el hinduismo, el islamismo, el judaísmo y el sikhismo. El recinto contiene también una exposición sobre la vida en el más allá, que constituye la sección más vasta del museo. Ésta incluye una procesión de figuras funerarias procedentes de las antiguas civilizaciones de China, Egipto y el Perú, una momia egipcia y varias figuras que encarnan la justicia divina (una estatua Ming de Yenle y un bronce egipcio que representa a Osiris). Estos objetos conducen a distintas secciones dedicadas al paraíso, el infierno y la reencarnación, así como a los mediadores (ángeles, santos y demonios).

La Galería Escocesa está organizada por temas y no según un orden cronológico; se concentra en la transmisión de la fe (cómo pasa la religión de una generación a otra), la historia de protestantes y



© Vera Zolberg

El jardín zen, con la catedral medieval de Glasgow y la necrópolis victoriana al fondo.

católicos (la Reforma en Escocia y los conflictos con los irlandeses católicos inmigrantes a partir del siglo XIX), la caridad, los misioneros (en particular David Livingstone) y personas y lugares (de qué manera la identidad del pueblo escocés puede incluir el apego a un lugar distante, ya sea Roma, Amritsar, Jerusalén o La Meca.)

El museo se presenta mediante un corto vídeo que muestra a los habitantes de la ciudad, de religiones diferentes, hablando sobre el significado que tiene para ellos la fe que profesan. En el patio del museo, un conocido jardinero de Kioto creó un jardín japonés zen. Contra el telón de fondo que ofrecen la catedral y el cementerio del siglo XIX, este austero jardín parece haber estado allí desde tiempos inmemoriales.

Participación comunitaria

Tras prolongados debates, decidimos dar al museo el nombre del santo que fundó Glasgow en el siglo VI. Al igual que en muchos otros aspectos del museo, consultamos a varias comunidades religiosas de la ciudad al respecto. Para algunos el nombre era demasiado cristiano, mientras que otros consideraban un error utilizar el nombre de un santo para un lugar consagrado a una multiplicidad de religiones. Sin embargo, la mayoría lo consideró adecuado, ya que hacía referencia a una figura conocida por todos los escolares de Glasgow y reflejaba también la importancia de la religión en la vida de la ciudad. Nuestro departamento de comercialización nos dijo que esta denominación era más cálida, fácil de recordar e interesante que, simplemente, el Museo de la Religión. La segunda parte del título, «de Vida y Arte Religiosos», refleja el hecho de que el museo sólo podía abordar lo espiritual por medio de obras de arte u objetos utilizados por la gente en su vida cotidiana.

Dado que el museo se inauguró dos años y medio después de haber surgido la idea y dieciséis semanas después de haberse finalizado su construcción, los debates tuvieron límites concretos. También estuvieron condicionados por nuestros principios irrevocables, a saber, que como funcionarios municipales no podíamos emitir juicios con respecto a los méritos de las diversas religiones, ya sea de manera implícita o explícita, y que la razón de ser del museo era promover el respeto de creencias distintas de las propias. Si bien la finalidad global del museo era celebrar la búsqueda espiritual de la humanidad, consideramos también que debíamos reflejar los aspectos negativos de la religión, en particular en relación con la guerra, las persecuciones, el trato reservado a las mujeres y los aspectos destructores de la obra de los misioneros.

Nos aproximamos a las comunidades una por una, en lugar de tratar de crear un comité. Necesitábamos averiguar de qué manera deseaban estar representadas en el museo y ser sensibles a sus preocupaciones. Pero tuvimos que asumir la responsabilidad de la estructura y el equilibrio global dentro del museo. La mayor parte de los grupos participaron entusiastamente en el proyecto. Las comunidades judía y sikh fueron muy serviciales y nos ayudaron a encontrar objetos de impor-

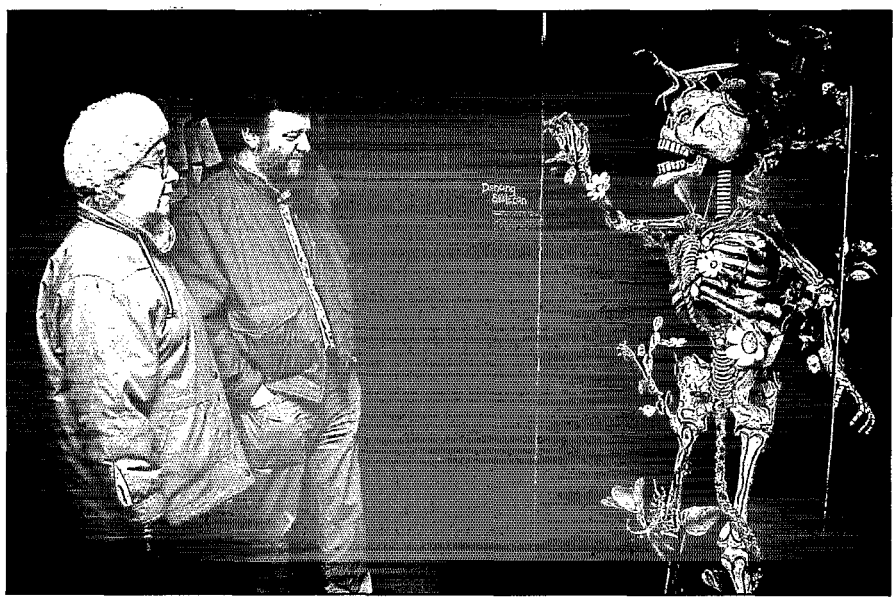


Foto: cortesía del autor

Esqueleto utilizado en la celebración del Día de los Muertos, *encargado especialmente para el museo a Felipe Linares, de Ciudad de México.*

tancia fundamental, que no poseíamos en nuestras colecciones. La comunidad hindú celebró una ceremonia de bendición de una estatua de Ganesh que encargamos a la India. El consejero en educación de la Mezquita Central nos ayudó a aclarar la sección de creencias en la Galería de la Vida; consideró que la combinación de objetos en las vitrinas circundantes resultaría mucho más aceptable si se asignaba también un espacio propio a cada una de las religiones principales. La idea original de presentar una exposición de iconografía comparada se convirtió en sendas introducciones a las seis religiones principales, en un intento de acercarse todo lo posible a la concepción que tienen los creyentes mismos.

El museo se inauguró el 4 de abril de 1993. Muchos grupos religiosos hallaron en él aspectos que reprobaron y nos escribieron para decírnoslo; pero, en general, la mayoría reservó una acogida favorable al proyecto. Gran parte de las críticas se referían a omisiones en las denominaciones o aspectos de la vida religiosa que no podían representarse mediante objetos. Otros afirmaban que algunas creencias no recibían la debida atención o se veían disminuidas por la inevitable concisión de las tarjetas explicativas. Las críticas más abiertas provinieron de la Iglesia de Escocia, por considerar que no se había reconocido suficientemente su papel de iglesia nacional. Se acusó también al museo de exagerar y de subestimar los conflictos provocados por la religión, mientras que diversos grupos feministas organizaron manifestaciones para protestar contra la manera en que se interpretaba la mutilación genital femenina.

El museo recibió elogios de órganos de prensa tan diversos como el *Workers Press,* un periódico de izquierda, para el que el proyecto «no estaba nada mal», y el *Spectator,* un órgano conservador, que afirmó que «por lo que respecta a la interpretación y a la inspiración renovadora de la sociedad, el Museo San Mungo es probablemente el más importante que se haya inaugurado en Gran Bretaña desde el Museo Victoria & Albert, en 1852». Un crítico estimó que contrarrestaba el desequilibrio existente en la historia de las religiones que se inclina por la palabra escrita, ya que desde tiempos inmemoriales la mayor parte de la gente que no sabía leer hallaban en los objetos signos de lo divino. Otros consideraron que el museo era «valiente» y «fascinante a nivel espiritual y temporal».

Si bien esperábamos una viva respuesta, la andanada de críticas negativas nos conmocionó. Aunque algunos errores embarazosos de la *Guía del Museo* debilitaron nuestra posición, nos atuvimos a nuestra intención original de aceptar todas las observaciones como contribuciones para una revisión que efectuaríamos al finalizar nuestro primer año de existencia, con el propósito de introducir cambios que conviertan al museo en una entidad más transparente, equitativa y rigurosa. Consideramos que, dada la complejidad del tema, ese lapso de reflexión era esencial. Quizá la celebración de más consultas hubiera disipado algunas controversias, pero también hubiera podido socavar los valores cívicos de respeto y tolerancia, y disminuir nuestra capacidad de abordar los aspectos negativos de la religión.

Durante sus primeros seis meses de existencia, el Museo San Mungo recibió tres galardones y fue visitado por 150.000 personas, entre ellas más de 80.000 habitantes de Glasgow, es decir, una sexta parte de la población de la ciudad. El 84% de los visitantes calificó al museo de muy bueno o excelente; el 79% profesaba una religión, y de éstos, el 84% consideró que su propia religión había recibido un trato equitativo.

Muchos museos ofrecen una vasta perspectiva del presente o una huida hacia reinos de apacible contemplación de la belleza. Otros interpelan al espectador abordando cuestiones difíciles o dolorosas. El Museo San Mungo integra los tres enfoques de una manera que refleja el hecho de que las identidades culturales y religiosas no son únicamente temas de estudio interesantes, sino cuestiones de la más profunda significación y, en algunos casos, de vida o muerte. ■

1. Agradezco a Elizabeth Carnegie, Patricia Collins, Harry Dunlop y Antonia Lovelace su valiosa ayuda en la preparación de este artículo.

Los coleccionistas y sus museos: hacia una tipología específica

Dolors Farró Fonalleras

«Museos pequeños e íntimos [...] que a menudo tienen su origen en una sola persona». Es así como Museum *describía el fenómeno del «museo de padre único» (ver* Museum, *N.° 172). Dolors Farró Fonalleras sostiene que aunque cada uno de estos museos se caracteriza por su sorprendente individualidad y la visión idiosincrásica de su fundador, existen tendencias comunes que los sitúan fuera de las instituciones predominantes. La autora inició su carrera museística en el Museo Nacional de Arte de Cataluña en 1974 y se incorporó al Museu Frederic Marés como conservadora en 1985, del que llegó a ser directora en 1986.*

Existen museos que han nacido a raíz de donaciones en los que los nombres de quienes los fundaron, en lugar de perderse en el anonimato, perviven en centros que conservan el carácter unitario que les infundió el fundador. Son los llamados «museos de autor», «museos de padre único» o, con un cierto grado de imprecisión, «museos de coleccionistas».

No dudaríamos en reclamar para ellos el reconocimiento de una tipología museográfica específica, dado que, a pesar del prestigio de que gozan algunos, no existe, por ejemplo, un comité internacional que los agrupe; en las guías suelen aparecer en el capítulo de «otros museos» o bien relacionados a partir de la disciplina que corresponde a la mayoría de objetos que conservan.

Sin embargo, considerados globalmente, es fácil percatarse de que constituyen un capítulo particular de la museología que, además, puede resultar sumamente atractivo si consideramos la variedad y singularidad de propuestas que existen. Agreguemos, por ejemplo, los museos más cercanos al ámbito artístico y encontraremos, por lo menos, un Musée Ingres en Montauban (Francia), es decir, la casa o taller del artista en la que, además, se expone su colección particular; un Museo Poldi Pezzoli (en Milán) o la casa convertida en museo al readaptarla con las colecciones; una Wallace Collection, el museo instalado originalmente en la casa que el hijo ilegítimo del marqués de Hertford tenía en Londres; un Musée Nissim de Camondo (París); las casas, los palacios y castillos abiertos al público, así como las colecciones instaladas en edificios públicos o legados a alguna institución, como lo fue la actual Dulwich Picture Gallery de Londres.

En el presente artículo dejaremos de lado los que son exclusivamente talleres de artista o residencias abiertas al público y esbozaremos algunas reflexiones sobre aquellos que responden al modelo particularmente homogéneo de los creados en Europa a mediados del siglo XIX y principios del XX.

A este grupo, además del museo del Conde Poldi Pezzoli (1881)[1] o de la colección Wallace (1900) ya citados, podrían pertenecer, entre otros, el Musée Guimet (París, 1888), el Isabella Stewart Gardner Museum (Boston, 1903), el Musée Jacquemart-André (París, 1913), el Musée Cognacq-Jay (París, 1929) o la Frick Collection (Nueva York, 1935). Asimismo, con un espíritu que tiene muchos puntos de contacto con los anteriores, en 1946-48 se creó el Museu Frederic Marés de Barcelona, que presentamos más adelante.

Pero el museo precursor y paradigmático, convertido en meta obligada de todos los coleccionistas de la época, fue el Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny, abierto al público en 1844. Los fondos provenían de las colecciones lapidarias cedidas por el municipio de París y, sobre todo, de la colección particular de Alexandre Du Sommerard, quien se había instalado en el palacio contiguo a las Thermes en 1832. Además de escultura y pintura, su colección se componía de cerámica, mobiliario civil y religioso, orfebrería, objetos de cristal, relojes, armas y objetos de cerrajería, esmaltes, marfiles, figuras napolitanas, tapices, tejidos y bordados, es decir, todos aquellos exponentes que constituirían la base de muchos futuros museos de coleccionistas y sin cuya presencia no se consideraba completa una colección.

Hoy, los museos de coleccionistas, con su atmósfera de casa particular, poco abierta al exterior, siguen impresionando por la acumulación de obras que traduce el objetivo primordial del fundador. El vi-



© Jordi Lladó

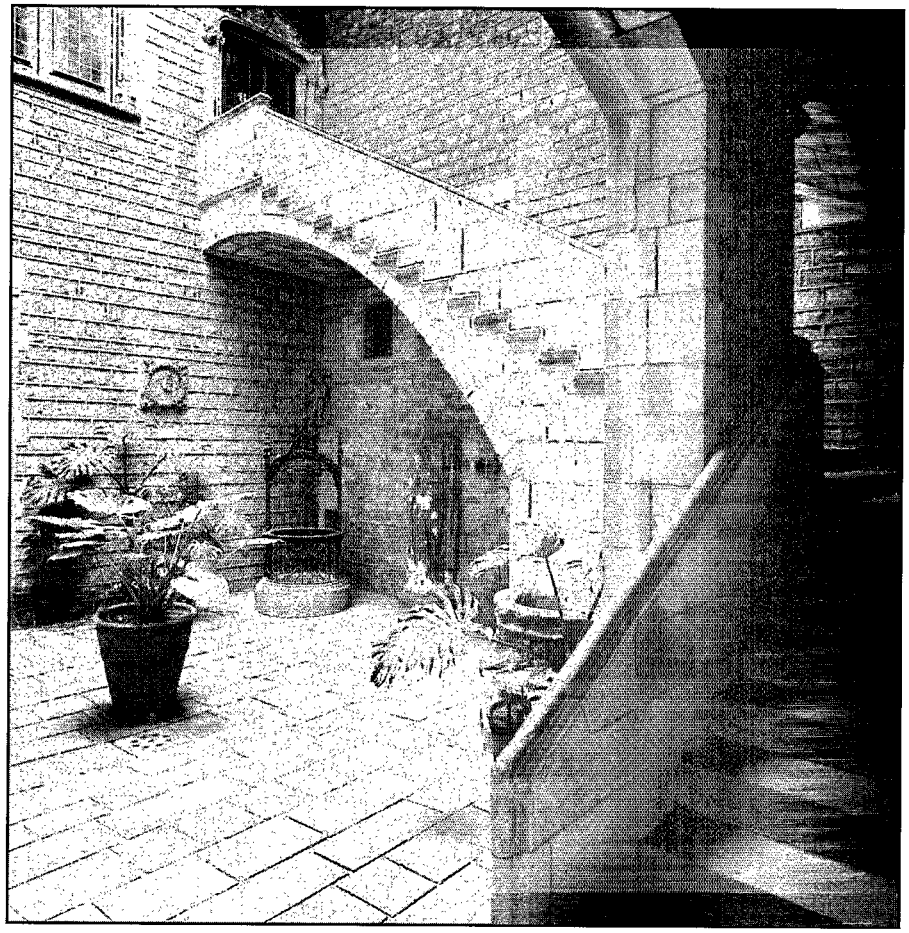
El estudio de Frederic Marés, cuyo retrato aparece a la izquierda.

sitante, agobiado primero, reconfortado después por la tranquilidad de las salas de exposición y por la sensación de haber «descubierto» un museo a su medida, suele manifestar su admiración por quien pensó en proporcionarle la delectación personal.

Cada museo de coleccionista tiene «su público», que no puede ser mayoritario, porque sería incluso una contradicción respecto al gusto del coleccionista por mostrar sus tesoros sólo a quienes saben apreciarlos.

Sea cual fuere la solución jurídica adoptada para la donación, siguen teniendo la connotación de «algo aparte», conservando una cierta independencia incluso respecto a las directrices museográficas en boga. Cuando no se han dejado en legado, el coleccionista, además de defender su forma y esencia, se convierte en un destacado atractivo de la visita.

La disposición de los fondos no suele responder a una sistematización científica, sino a un esquema inicialmente decorativo (reforzado por el nombre de las salas), en el que pueden abundar los muros tapizados de pintura, las series de objetos, las opciones guiadas siempre por un sentido estético que traduce la creatividad del coleccionista y el deseo latente de impresionar a los «espectadores». A veces aparece una escalera monumental y no es infrecuente encontrar una sala donde se concentran muchas de las mejores piezas del museo.



© Jordi Lladó

Recreación del patio-jardín medieval en el Museo Frederic Marés, completado con detalles arquitectónicos de diferentes orígenes.

Marcados por la trayectoria histórica y coetánea de la ciudad donde surgen, los museos de coleccionistas nos recuerdan hoy cuál era y por qué existía un determinado mercado artístico del que era autóctono, que aparecía a raíz de influencias e intercambios externos. Con ellos podemos reconstruir, por ejemplo, la organización intelectual de una ciudad o la situación económica de un país hasta llegar a los cambios introducidos en la dirección del gusto y la historiografía artística por parte de estos reconocidos personajes centrales del mundo del arte.

La herencia de un romántico pragmático

En 1944, Frederic Marés i Deulovol hizo la primera presentación pública de su colección y anunció su decisión de ofrecerla a la ciudad de Barcelona, a lo que el Ayuntamiento respondió facilitando un conjunto de edificios en proceso de restauración donde se habían ubicado antiguas dependencias del Palacio Real Mayor, de origen medieval. La inauguración oficial se haría en 1948.

En España existían algunos museos de coleccionistas: la Biblioteca-Museu que el político, historiador y poeta Víctor Balaguer donó en 1900 a Vilanova y la Geltrú (Barcelona), quizá se encuentre entre los más antiguos; en 1916 se instalaron las colecciones, en su mayor parte de artes aplicadas, de los Condes de Valencia de Don Juan en Madrid; en 1933 se inauguró el Museu del Cau Ferrat, que el pintor y escritor Santiago Rusiñol legó a la ciudad de Sitges (Barcelona); el Museo Lázaro Galdiano (Madrid), otro de los más característicos, se inauguró en 1951.

Frederic Marés tuvo una vida tan prolongada (1893-1991) que pudo completar sobradamente su obra, inspirada por un idealismo romántico, pero llevada a cabo con el indispensable pragmatismo que también lo caracterizaba. Escultor, académico militante y tratadista[2], dirigió la Escuela Superior de Bellas Artes (que reconvirtió en Facultad) y la de Artes Aplicadas, en las que también impartió clases. Había llegado a Barcelona a la edad de 10 años. Su padre abrió dos comercios de compra-venta de libros antiguos. De él heredó su afición por la bibliofilia y una colección que amplió profusamente. Dados los pocos medios económicos de que disponía la familia, invirtió astucia, tenacidad, capacidad para convencer a las consecutivas administraciones y, sobre todo, los frutos de su carrera de escultor, en la formación de sus colecciones.

Consiguió así reunir dos fondos de diferente carácter. En primer lugar, la colección inspirada en la más pura tradición del coleccionismo europeo de mediados del siglo XIX y principios del XX. Esta colección de colecciones (que hoy suman más de 50), contiene, por supuesto, pin-

tura, cerámica, trabajos de forja, abanicos, relojes, muebles, monedas y medallas, y un sinfín de objetos, algunos quizás más particulares, como las colecciones de amuletos, de labores realizadas en cabello, fototipias para coleccionar que acompañaban las cajas de fósforos. La segunda gran colección contiene principalmente escultura hispánica desde la época prerromana hasta el siglo XIX y es de una envergadura poco común.

Cuando Frederic Marés instaló estas colecciones, lo hizo guiado por los mismos principios que han regido muchos museos de coleccionistas, si bien la poética del coleccionismo es mucho más evidente en la disposición de la primera, a la que llamó «museo sentimental». Para la colección de escultura prefirió una ordenación más sobria, con preocupaciones de simetría y disposición lineal de las obras en galerías de una cierta inspiración neoclásica.

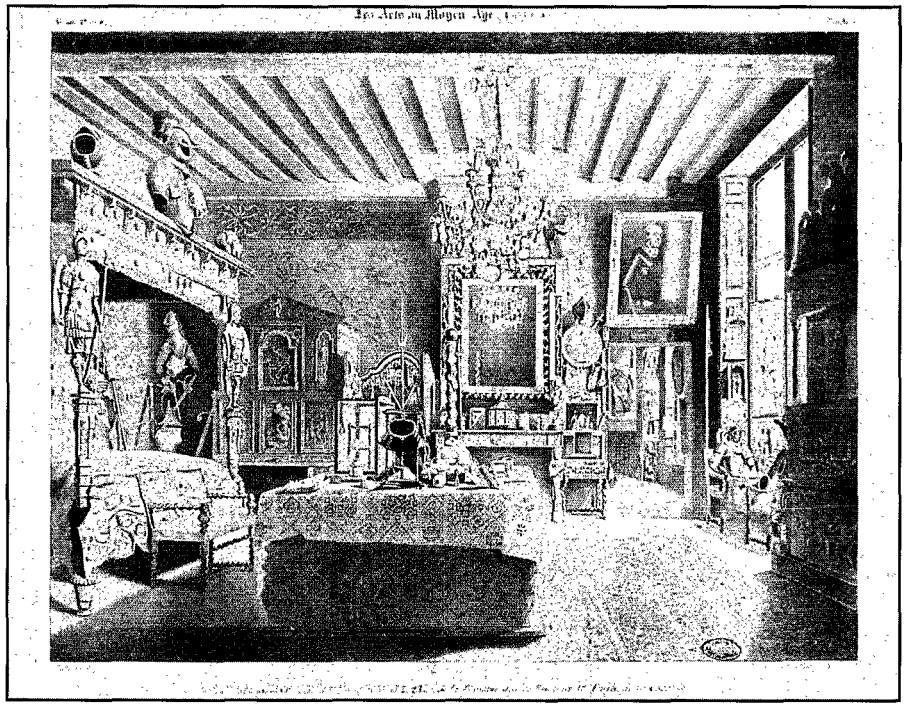
Sin embargo, además de las salas de exposición, es imprescindible considerar el museo en su conjunto. De esta manera encontraremos referencias precisas que nos recuerdan la evolución del gusto y el tratamiento de las colecciones, así como de los principios de exposición, desde que en la edad moderna nace el coleccionista particular como tipo cultural. Para abreviar, citaremos sumariamente: las piezas dispersas que conformarían una pequeña colección marginal de «naturalia» (con esqueletos completos de animales o huesos fragmentarios, fósiles, conchas, alguna simulación de objeto natural vestido por orfebre, etc.); los catálogos con abundancia de calificativos e hipérboles con los que se intenta despertar la curiosidad del visitante; la existencia de un «studiolo» con biblioteca; el patio-jardín interior con esculturas, relieves, algún escudo. En el Museu Frederic Marés, éste tiene, además, las características de «reconstrucción arqueológica», con fragmentos de distinta procedencia, que enlazaría con las evocaciones de un Alexandre Lenoir (1761-1837) en su Musée des Monuments Français y, por supuesto, estaría en sincronía con el Musée de Cluny, incluso anecdóticamente, con la colocación de una fuente en el mismo, lo cual no consideramos que sea casual, a pesar de lo obvio que pueda parecer.

Frederic Marés, como todo coleccionista, muestra con la colección su visión personal del arte y plasma en un espacio real su idea de museo. Puede estar sutilmente oculto, pero siempre hay un discurso.

En muchas ocasiones se ha trabajado notablemente para mantener inalterables dichos discursos; sin embargo, también se han roto muchas promesas de perpetuación con las que el coleccionista auténtico, con ideales filantrópicos, pensaba satisfacer su necesidad de eternidad. «Nunca se lamentará suficientemente la destrucción de la disposición original en el curso de este siglo», se quejaba recientemente A. Mottola Molfino, refiriéndose al tan citado Musée de Cluny[3]. Efectivamente, las reformas llevadas a cabo, el traslado de los fondos del renacimiento a Écouen y el depósito de colecciones en otros museos, han acabado desdibujando un testimonio elocuente y olvidado del «compromiso formal reiterado por el ministro de que la colección Sommerard se conservaría como un todo y no sería dispersada en las otras colecciones públicas[4]».

Lo que sucede es que la permanencia de los museos de coleccionistas es mucho más frágil que la de otros tipos de museo. A veces sufren un retraso museográfico que puede darse tras una época de estancamiento durante la que, a las deficiencias técnicas habituales (relativas a las instalaciones, control ambiental, espacios públi-

© Réunion des Musées Nationaux, París



Grabado de A. Godard, publicado en Les Arts du Moyen Âge, *por A. Du Sommerard, que representa la denominada* Salle François I^er *en el Musée de Cluny en 1839.*

cos, etc.), hay que agregar las que suelen ser inherentes a su tipología (el posicionamiento que le infundía el fundador se desvanece, la forma de exponer las obras, la falta de documentación, la diversidad de los fondos, etc., dificultan los trabajos técnicos). Es entonces cuando pueden ocurrir actuaciones drásticas o parciales, a partir del desconocimiento o la falta de interés por el orden original, que acaba truncándose en un mensaje desordenado e incomprensible hasta perder su validez.

En 1985 intentamos paliar uno de los retrasos del Museu Frederic Marés. Organizamos la documentación de los fondos y publicamos el primer catálogo en 1991, reencontramos al público con actividades complementarias, se hicieron pequeñas mejoras en la instalación, etc.

En 1992 nos propusimos trabajar en un «estado de la cuestión» global. Para ello organizamos unas sesiones de discusión que concluyeron con la redacción del documento *Remodelado. Primeras indicaciones museológicas.* A medida que avanzábamos en el trabajo, iban apareciendo necesidades de revisión y nuevas posibilidades. Sin embargo, nos percatamos de que siempre el punto de partida que parecía más adecuado era el que, lejos de apartarnos del modelo, nos ayudaba a reencontrarlo y potenciarlo.

Esto nos llevó a pensar que quizás la opción de futuro para los museos de coleccionistas pudiera seguir siendo la de trabajar en la renovación desde la estabilidad, es decir, en saber hacerse imprescindibles por lo fundamental (las obras, y un correcto y eficaz funcionamiento técnico), sin acomodarse demasiado a la opción consumista o a las tendencias actuales que le harían cambiar lo «íntimo que hay que descubrir» por lo «directo y rápidamente inteligible». Dejando que estos microcosmos basados en la complexión del individuo puedan seguir siendo, como quería Mario Praz, «otro lugar para la fantasía, terreno fecundo de evasión intelectual[5]». ■

1. Las fechas que se dan corresponden a las de apertura al público.
2. Son particularmente útiles, en relación con el tema que nos ocupa, sus memorias *El mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades,* Barcelona, 1977.
3. *Il libro dei musei,* Turin, Umberto Allemandi, 1992, p. 100, («Archivi del collezionismo»).
4. *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art, de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance exposés au Musée,* París, 1883, nota 1, p. ix.
5. Véase Stefano Susinno, «Mario Praz, collezionista», *Le Stanze della Memoria,* Milan-Roma, Arnoldo Mondadori-De Luca, 1988.

La protección de los bienes culturales

La UNESCO y la revisión de la Convención de La Haya

A finales de 1992, la UNESCO y el Gobierno de los Países Bajos encargaron conjuntamente un estudio completo de la legislación internacional vigente en materia de derecho humanitario relacionada con la protección de monumentos, museos y otros bienes culturales en caso de conflicto armado de cualquier tipo (comprendidas las guerras civiles y las insurrecciones internas, y no sólo las guerras entre Estados en el sentido tradicional). El creciente clamor internacional pidiendo dicho estudio y el fortalecimiento de la legislación internacional se debe particularmente a las decenas, si no centenares, de actos manifiestos de barbarie contra bienes culturales y a las acusaciones de prácticas de «purificación étnica» en el plano cultural en ex Yugoslavia, aunque no hay que olvidar que tanto las organizaciones internacionales como los especialistas en el tema se ocupan desde hace ya bastante tiempo de estos problemas.

El foco de atención era la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado, La Haya, 1954 (habitualmente conocida como La Convención de La Haya). Sin embargo, se estudiaron también otras iniciativas y acuerdos regionales anteriores en el campo del derecho internacional. Era importante tratar de descubrir las razones que llevaban a la destrucción, aparentemente deliberada, de los símbolos culturales del enemigo real o imaginario, ya se tratara de otro país, o simplemente de otra comunidad cultural o religiosa en el mismo país.

El informe, sometido a la UNESCO a fines de mayo de 1993 tras un período de amplias consultas, muestra claramente que son muy pocos los gobiernos que, tras haber ratificado la Convención de La Haya, han tratado seriamente de cumplir las obligaciones que establece. La parte principal del informe comienza por una recapitulación histórica de la evolución de los conceptos de protección de los bienes culturales en tiempo de guerra desde hace varios siglos hasta la Segunda Guerra Mundial. A continuación se analiza, tema por tema, tanto las disposiciones detalladas como los problemas observados en la aplicación de la legislación internacional vigente, incluyendo los problemas de definición, es decir, términos como «protección», «salvaguardia» y «respeto de los bienes culturales» en la acepción que tienen dichos términos en el derecho humanitario internacional. El capítulo sobre la preparación en tiempo de paz de la aplicación de la Convención muestra claramente que su eficacia depende en gran medida de la voluntad de los Estados partes para actuar adecuadamente con bastante antelación a cualquier perspectiva de guerra. Esta acción debería incluir la preparación para la protección física de los monumentos, los museos, las principales bibliotecas y los depósitos de archivos y sus colecciones en previsión de un eventual conflicto armado, internacional o interno.

Por desgracia, desde 1954 sólo unos cuantos Estados, como Austria, Suiza y los Países Bajos, se han esforzado seriamente por cumplir con las obligaciones que el tratado establece al respecto. Lo mismo puede decirse del deber de establecer las correspondientes obligaciones y sanciones legales en el código militar y penal del país, para que éste pueda cumplir con las obligaciones estipuladas en la Convención. Ha quedado ya establecido, al menos desde el juicio de Nuremberg tras la Segunda Guerra Mundial, que la comisión de delitos graves contra símbolos culturales y religiosos y bienes culturales en general pueden ser juzgados y castigados como crímenes de guerra, y que la obligación de descubrirlos y castigarlos incumbe a los Estados directamente interesados. Normalmente, dicha obligación se refiere a los crímenes de guerra cometidos en el propio territorio de un Estado o que han sido perpetrados por sus propias fuerzas militares u otros nacionales en cualquier parte del mundo.

Sin embargo, por vez primera desde los años cuarenta, se ha creado un Tribunal Internacional de Crímenes de Guerra en relación con las atrocidades que se han cometido recientemente en la ex Yugosla-

via y se está encargando activamente de juzgar algunos casos de crímenes de guerra «culturales». Efectivamente, en el informe se hace hincapié en la importancia de la exitosa acción del Tribunal de las Naciones Unidas en algunos casos que podrían sentar precedente y constituir un claro mensaje destinado al mundo entero en relación con otros conflictos.

Habida cuenta del carácter cada vez más inquietante de lo que ha ocurrido y sigue ocurriendo en las guerras civiles y otros conflictos internos durante los últimos decenios, se ha prestado especial atención a un fenómeno que aparentemente está cobrando una importancia cada vez mayor y que consiste en convertir deliberadamente en objetivo militar determinados símbolos culturales y religiosos importantes del enemigo. Esto se ha visto tal vez con mayor claridad en la ex Yugoslavia, debido a la presencia de los medios de comunicación internacionales. No cabe la menor duda, si observamos los hechos, de que esta inquietud y preocupación está plenamente justificada y que no se trata de algún tipo de invento de los medios de comunicación ni de propaganda de uno u otro de los campos en lucha, aun cuando pueda haber habido probablemente algunos ejemplos de ambas cosas. En demasiados casos, la eliminación de todo testimonio de la presencia del «otro» no ha sido un accidente de la guerra, sino un importante objetivo bélico en sí mismo.

De hecho, las Naciones Unidas deseaban vivamente que el «genocidio cultural» quedara específicamente definido y declarado fuera de la ley en la convención de 1948 sobre el genocidio. Lo trágico —a la vista de los acontecimientos ulteriores— es que esta disposición fue suprimida en el texto final a petición de algunas potencias democráticas que veían con inquietud las eventuales consecuencias de dicho concepto para sus políticas de promoción activa de sus lenguas y culturas «nacionales», tanto en sus propios territorios como en sus colonias.

En el informe se llega a la conclusión de que en el derecho internacional actual, y en particular en la convención de 1954, hay pocos errores: si sigue habiendo problemas se debe a deficiencias en la aplicación. Conseguir que todos los países ratifiquen oficialmente y apliquen la Convención constituye una de las principales prioridades. Actualmente, varias grandes potencias internacionales no han ratificado aún la Convención, entre ellas los Estados Unidos, Canadá y el Reino Unido. Además, existen en el mundo regiones enteras, en particular América Latina y el África subsahariana, donde sólo la han adoptado una minoría de Estados. Por lo tanto, el informe concluye con una serie de recomendaciones a la UNESCO, a las Naciones Unidas, a los Estados —sean o no partes en la Convención— y a las organizaciones no gubernamentales, y con una serie de propuestas de modificaciones y agregados en caso de que se revise el texto de la Convención.

A fin de promover un debate lo más amplio posible sobre el estudio y sus recomendaciones, la División del Patrimonio Material de la UNESCO distribuye gratuitamente el informe en sus versiones inglesa y francesa. La referencia completa es: Patrick J. Boylan, *Review of the Convention on the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict (The Hague Convention of 1954)*, París, UNESCO, 1993. (Referencia del documento: CLT-93/WS/12)

Nota del Editor: Patrick J. Boylan, autor de este artículo y del informe de la UNESCO, es vicepresidente del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y jefe del Department of Arts Policy and Management, City University, Londres.

Llamamiento a contribución

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

Libros

Managing New Museums: A Guide to Good Practice, por Timothy Ambrose (Edinburgh, Scottish Museums Council, 1993).

Es posible que algunos lectores reconozcan el título y el tema: el mismo autor publicó en 1987 un libro titulado *New Museums – A Start Up Guide.* La obra tuvo mucho éxito e inspiró esta nueva versión que no se interesa tanto en la creación de nuevos museos como en la gestión eficaz de los que ya existen. (Vale la pena recordar otro libro reciente del mismo autor, escrito en colaboración con C. Paine, que apareció con el título *Museum Basics,* un amplio y detallado estudio preparado para el ICOM.)

El título del libro (que se podría traducir como *La gestión de los nuevos museos: guía para empezar una práctica correcta*) merece algunos comentarios. «gestión» es un término que parece poner a cubierto de un futuro incierto; «nuevos» evoca un buen comienzo, pues difícilmente resistimos al encanto de la novedad; «guía» produce un sentimiento de seguridad, pues es común sentir confusión y no hay nada más tranquilizador que la meta prometida de una «práctica correcta».

¿Qué ofrece el libro? En 6 capítulos que cubren 140 páginas, se examinan complejos temas: los primeros pasos (se presenta información básica sobre el museo como institución, a quién contactar y cómo planificar los cambios); la gestión de las colecciones (se examinan en forma sucinta las fases que van desde la adquisición hasta la investigación y el cuidado); el museo y sus usuarios (contiene todo lo que entra en esta categoría, desde la definición de usuario hasta las maneras de atraer al público a las exposiciones); la gestión del museo (un vasto tema técnico considerado en sus aspectos básicos). Dos breves capítulos finales indican lecturas complementarias (bibliografía exclusivamente británica) y otras fuentes de información (también centrada en el usuario británico). Se incluye además un índice.

El libro se basa en el supuesto de que (a fin de cuentas) todo el mundo está de acuerdo en lo que significa administrar eficazmente un museo. En la medida en que analiza la práctica, constituye una transferencia de conocimiento profesional. Pero, ¿para quién? Es de lectura fácil para un conservador experimentado, pues está exento de ambigüedades y no deja lugar a la especulación. En efecto, sugiere por implicación que tales cosas no existen cuando se tiene una clara visión de lo que constituye una «práctica correcta». ¡Ojalá fuera cierto! Sin embargo, la necesidad o posibilidad de ir más lejos subsiste como una cuestión abierta, aunque no evidente. Muchos conservadores preferirán este enfoque, pues sugiere que la profesión se puede aprender leyendo el libro.

En los aspectos metodológico y taxonómico, el autor presenta información abundante y precisa, por lo menos en aspectos básicos que muchos museólogos pueden no conocer o tienden fuertemente a olvidar. Muchos lectores podrán aprovechar los buenos consejos y recordatorios enunciados en forma de lista de control. Si muchos conservadores y directores de museos conocieran la lista de control y los breves consejos relacionados, por ejemplo, con las instrucciones destinadas a los arquitectos, se evitarían muchas frustraciones y pérdida de dinero. Sería injusto acusar al libro de carecer de ideas nuevas o de ejemplos inspiradores, pues su propósito es enseñar los conocimientos básicos en forma sucinta. En este sentido, constituye una síntesis del estado de la cuestión que aporta algunas novedades, pero también recuerda las normas que se deben respetar. Así, se expresa varias veces en forma enfática que «un museo sin colecciones no es un museo». Si bien esta aseveración es hasta cierto punto aceptable, la afirmación que sigue es más discutible: «Las colecciones son la razón de ser del museo». Personalmente, preferiría que me dijeran que las colecciones son un medio y no un fin en sí mismas. Más adelante, al encontrar un epígrafe de un capítulo que dice que «los museos son para el público; los museos que logran el éxito son aquellos que dan la prioridad a sus usuarios», empiezo a sospechar (basándome en mi experiencia) que los conservadores de museo no difie-

ren mucho de los políticos, salvo que estos últimos no admitirían jamás que su único objetivo es la conquista del poder y el dinero.

Algunos puntos me parecen poco claros. Por ejemplo, la distinción entre *marketing* (que, según el autor es «adaptar los recursos disponibles a los deseos y las necesidades del público»), «promoción» (que consistiría en «velar por el interés del museo»), «publicidad» (relacionada con la «promoción») y «relaciones públicas» (definida como «la gestión de las relaciones entre los directivos y los usuarios del museo de manera que sean armónicas»). Aunque es agradable encontrar todo esto explicado brevemente en un solo lugar, me parece que la primera categoría me dice lo mismo que la última (con la ventaja de que ésta es más clara).

Si está buscando algunas palabras en este libro, tal como «ética», no se decepcione. En primer lugar, se trata de un manual breve y, en segundo término, no se plantea la pregunta más allá de la noción de «código de conducta». Un lector avanzado habría apreciado la formulación de una frase que dijera que la misión del museo se basa en una constante redefinición de su compromiso profesional, es decir, en una preocupación ética.

Una vez puntualizados estos aspectos, debo decir que se trata de un libro bien diseñado y organizado. Muchos lectores apreciarán el hecho de que en los márgenes figuren extractos y citas que permiten recordar en todo momento el tema principal o las conclusiones. También incluye útiles referencias cruzadas entre los temas. Dignas de encomio son las medulares observaciones intercaladas en el texto, sin pretensión, como si se tratara de verdades que hubieran sido aceptadas durante cierto tiempo pero que, sin embargo, deben ser objeto de análisis para cualquier museólogo decente. Éste es el caso, por ejemplo, de la alusión a «la participación del público en el proceso de investigación y recolección» o la afirmación de que «todos los museos del Reino Unido funcionan en el seno de una sociedad multicultural, por lo que deben prestar atención al multiculturalismo en los servicios que ofrecen».

En cambio, estoy menos convencido de que «el éxito en la gestión de un museo dependerá de cómo logre derrotar [...] a la competencia», ofreciendo un mejor producto. Aunque ello sea cierto en términos generales, se presta a malas interpretaciones; si se lo tomara al pie de la letra, destruiría algunos de los valores por los que aboga el mismo Timothy Ambrose.

En síntesis, al tratarse de un libro que es al mismo tiempo breve y omnicomprensivo, contiene simplificaciones peligrosas: «[...] la planificación prospectiva es una tarea relativamente simple y directa». No lo es, y el autor lo sabe mejor que nadie, pues ofrece elementos para lo que es, en último análisis, la compleja tarea de comprender el museo, conocer sus públicos, ser consciente de sus circunstancias particulares, aprehender sus procesos de trabajo y ofrecer una visión global.

El libro está destinado esencialmente a los profesionales británicos, medio en el que tendrá las repercusiones más importantes. Los profesionales de otros países podrán sin duda aprovecharlo, pero no dejarán de percibir ese hecho. Escrito en forma clara y fácil de abordar, seguramente tendrá mucho éxito. Pero algunas de sus virtudes se convierten en flaquezas: no se menciona el término «museología», lo que tal vez refleje la idea de que el trabajo en el museo es simplemente una «ocupación» y no una «profesión» por derecho propio. Esta reticencia podría menoscabar nuestra actividad, pues nos dejaría inermes ante la escena pública. Los métodos y las normas son fundamentales, pero no representan necesariamente la verdad. Si no lo precisamos con suficiente claridad, alguien podría decir que ¡la poesía no es otra cosa que rimas! Un museo que tiene éxito es siempre algo más que la suma de sus partes (administrativas). Estoy seguro de que el autor de este útil libro comparte este punto de vista.

Esta nota crítica es obra de Tomislav Sola. Miembro del Comité Consultivo de Redacción de Museum Internacional, *el autor es un conocido especialista en museos y enseña en la Universidad de Zagreb.*

Noticias de la profesión

El programa de subvenciones Getty

En 1992-93, en el marco de este programa se concedieron 189 subvenciones por un monto total de unos 7,5 millones de dólares a particulares e instituciones de 51 países. Desde que se creó el programa, nunca se habían otorgado tantas subvenciones en un año. Oscilaban entre 10.000 y 250.000 dólares y se atribuyeron a proyectos muy variados: la especialización en historia del arte, la promoción del conocimiento del arte, así como la conservación de obras de arte y arquitectura. A Francia se le asignó unos 200.700 dólares, de los cuales aproximadamente 80.000 se destinaron a la restauración del retablo *El martirio de San Esteban* de Peter Paul Rubens, que se encuentra en el Musée des Beaux Arts en Valenciennes, así como de otras obras de la colección, y unos 35.000 dólares para la conservación de pinturas de los artistas rusos Natalia Goncharova y Mijail Larionov, que se encuentran en el Musée National d'Art Moderne en París.

Para más información (incluyendo folletos, solicitudes y directrices), diríjase a:
The Getty Grant Program
401 Wilshire Boulevard, Suite 1000
Santa Monica, CA 90401 (Estados Unidos de América)
Tel.: (1) (310) 393 42 44
Fax: (1) (310) 395 86 42

Australia adquiere una colección de arte asiático contemporáneo

La Queensland Art Gallery, localizada en South Brisbane (Australia), ha adquirido 18 obras que constituirán la base de la única gran colección de arte asiático contemporáneo en Australia y una de las pocas que existen en el mundo. La Kenneth and Yasuko Myer Collection of Contemporary Asian Art se constituyó gracias a una de las mayores donaciones privadas que ha recibido la galería a lo largo de su historia. En palabras de su Director, Doug Hall, «será el centro motor de una colección de arte contemporáneo que se enriquecerá con obras procedentes de toda la región de Asia y el Pacífico, hasta ahora dejada de lado por los museos de arte de Europa, América y Australia».

Para más información diríjase a:
Queensland Art Gallery
PO Box 3686
South Brisbane
Queensland 4101 (Australia)
Fax: (61) (07) 844 88 65

Nuevas publicaciones

Keyguide to Information Sources in Museum Studies. 2ª ed. Por Peter Woodhead y Geoffrey Stansfield. Publicado por Mansell, Cassell PLC, Stanley House, 3 Fleets Lane, Poole, Dorset, BH15 3AJ (Reino Unido), 1994, pp. 256 (ISBN 0-7201-2151-5).

Esta edición corregida y aumentada de la *Keyguide* que tuvo una gran acogida en 1990 es una guía integrada sobre la documentación, los auxiliares de referencia y las principales fuentes de información institucionales sobre museos y estudios museísticos en todo el mundo. Consta de tres partes: la primera está dedicada a una revisión crítica panorámica de los estudios museísticos, su literatura y otras fuentes de información; la segunda brinda una bibliografía anotada y la tercera ofrece un directorio internacional de organizaciones.

The Museum Directory 1994-95. Publicado por The Museum Development Company Ltd., Studio Five, Mill Lane, Woolstone, Milton Keynes MK15 OAJ (Reino Unido), 1994, pp. 400 (ISBN 1-873114-14-1).

Este directorio constituye una guía completa con secciones dedicadas a dar a conocer las fuentes de información, asesoramiento y mejores técnicas, así como a las organizaciones que se ocupan del patrimonio en el Reino Unido. El *Museum Directory* ofrece una lista de aproximadamente 4.000 proveedores especializados en productos y servicios, así como centenares de organizaciones que pueden ser de utilidad en este campo. Los estudios de caso prácticos versan sobre una variada gama de campos relacionados con los museos y el patrimonio, tales como estudios de mercado, ventas al por menor, seguridad, protección ambiental, fondos de beneficencia, técnicas de iluminación, sistemas de almacenamiento, catálogos de venta por correspondencia, patrocinadores, creación de organizaciones de amigos y fuentes europeas de financiación.

Training in Conservation. Publicado por The Conservation Unit of the Museums and Galleries Commission y the UK Institute for Conservation, con el apoyo de Historic Scotland: Scottish Conservation Bureau, 1993, pp. 48 (ISBN 0-948630-08-6).

Distribuido por The Conservation Unit, 16 Queen Anne's Gate, Londres SW1H 9AA. Esta nueva guía ilustra la forma en que se han multiplicado los cursos que se imparten para responder al aumento de la demanda tanto en el Reino Unido como en el extranjero. La amplia gama de especialidades tomadas en cuenta incluye la tapicería, los materiales plásticos, los vidrios de colores, las expresiones artísticas que utilizan el papel, el material fotográfico, los materiales de biblioteca y archivo, la restauración de relojes y muebles antiguos y la conservación de objetos arqueológicos. Un folleto complementario, *Working in Conservation,* da cuenta de la labor cotidiana de siete especialistas cuyas actividades van desde la actual conservación de armaduras en el castillo de Durham hasta la restauración de los espejos del Hampton Court Palace tras un incendio.

Les Sources de l'histoire de l'art en France : répertoire des bibliothèques, centres de documentation et ressources documentaires en art, architecture et archéologie. Por Marie-Claude Thompson, con la asistencia de Catherine Schmitt y Nicole Picot. Publicado por la *Association des bibliothécaires français,* 1994, pp. 300 (ISBN 2-900177-08-1). Distribuido por La *Documentation française,* 29 quai Voltaire, 75344 París Cedex 07 (Francia).

Éste es el primer estudio de alcance nacional de este tipo realizado en Francia, que presenta unas 600 fuentes de información especializada disponible en una gran variedad de instituciones. Cinco índices facilitan la búsqueda por ciudades, departamentos, instituciones, tipo de biblioteca y palabra clave.

Conservation and Management of Archaeological Sites. Revista trimestral publicada por James & James Science Publishers, 5 Castle Road, Londres NW1 8PR (Reino Unido).

Esta nueva revista internacional publica documentos originales de investigación y de crítica relativos a todos los aspectos de la conservación y presentación de sitios arqueológicos en todo el mundo. Cubre temas tales como documentación histórica y presentación de informes sobre el estado de los sitios arqueológicos, análisis del deterioro y vigilancia del entorno, protección y techado de las ruinas, análisis y tratamiento de los materiales de construcción, estructuras y superficies ornamentales, gestión de sitios y visitantes, legislación nacional e internacional, así como cuestiones culturales, sociales, éticas y teóricas relacionadas con la conservación e interpretación de los sitios arqueológicos.

Conservation of Documents in Libraries, Archives and Museums. Por R. S. Singh. Publicado por Aditya Prakashan, New Delhi, 1993, pp. 159 (ISBN 81-85689-39-3). Disponible en las librerías especializadas o directamente en el editor: F-14/65, Model Town II, Delhi 110 009 (India).

La conservación de los documentos y su preservación para la posteridad constituyen «una interesante amalgama de ciencia y arte», que requiere una comprensión total de los problemas y la utilización de técnicas científicas, así como una adecuada evaluación de la estética, historicidad, autenticidad y valor. El autor explora las cualidades físicoquímicas del papel, factores de deterioro y métodos de conservación de manera que se reduzca la brecha entre conservadores y científicos, así como para llamar la atención sobre el enfoque interdisciplinario que se necesita para desarrollar mejor las prácticas de conservación.

Boletín de suscripción

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

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

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

Apellido, nombre

Escribir a máquina o en letra de imprenta

Dirección

Código postal Ciudad

País Fecha

Enviar este boletín de suscripción con el pago correspondiente:

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

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

❑ Cheque en francos franceses a la orden de PROPUBLIC;

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

❑ Tarjeta de crédito VISA n.° Fecha de vencimiento

Nombre del titular Firma

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

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

museum internacional

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

N.° 185 (vol. 47, n.° 1, 1995)

Portada:
Sala triangular con pintura roja y luz amarilla, 1980, por Bruce Nauman
Foto © Giorgio Colombo
Milan - ADAGP, París 1995

Contraportada:
Vista del Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds, Suiza. Dibujo de Alexandre Luthi, fotografías de Bierre Bohrer, Le Locle.
Foto: © Musée des Beaux-Arts de la Chaux-de-Fonds

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

COMITÉ CONSULTATIVO DE REDACCIÓN

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

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

© UNESCO 1995

CPPAP n.° 74565

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

CORRESPONDENCIA

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

SUSCRIPCIONES

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

Tarifas de suscripción para 1995
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 1995
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
Filadelfia, P A 19104
Estados Unidos de América