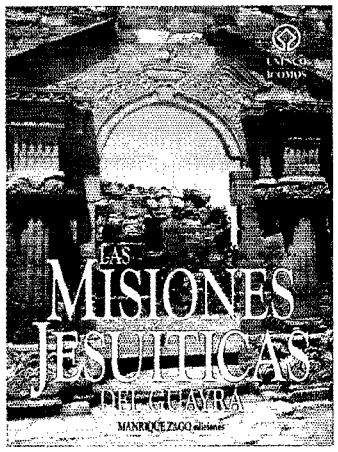
Museum Internacional

No 189 (Vol XLVIII, n° 1, 1996)

Instrumentos musicales



LAS MISIONES JESUÍTICAS DEL GUAYRÁ

Las misiones ocuparon un vasto espacio geográfico en la colonización de América y sus vestigios son un verdadero testimonio de la riqueza arquitectural y artística que produjo el encuentro cultural entre dos mundos. Este álbum, ilustrado con magníficas fotografías, no se limita a dar a conocer las riquezas naturales y culturales del Guayrá, sino que ofrece un verdadero análisis sociológico, antropológico, histórico y cultural del pueblo guaraní.

224 p., fotografías en color, 450 FF (ref. 3031667)

EDICIONES UNESCO

ARTE DE LA LENGUA MEXICANA

Publicada en el siglo XVI, esta obra monumental de Fray Andrés de los Olmos ocupa un lugar destacado entre las principales aportaciones a que dio lugar el encuentro de dos civilizaciones. Ancianos y sabios nahuas participaron con Olmos en la elaboración de esta obra maestra de la lingüística del Renacimiento. Además de presentar el antiguo manuscrito, esta edición transliterada hace asequible la gramática de la lengua náhuatl, hablada hoy en día por más de un millón y medio de personas.

215 p. y volumen facsimilar, 430 FF (ref. 3030717)

ARTE Y VOCABULARIO DE LA LENGUA GUARANÍ

El autor de esta obra capital en la historia de la lengua guaraní, Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652), originario de Lima, es conocido como un gran misionero protector de los indios guaraníes. Esta versión transliterada y facsimilar de la edición publicada en Madrid en 1640 constituye una importante contribución al rescate de un monumento histórico lingüístico que se inscribe en el proceso iniciado por la UNESCO para hacer reconocer las "ruinas jesuísticas" como patrimonio cultural universal.

92 pp., y volumen facsimilar, 420 FF (ref. 303139X)



TU PUEBLO ES TU PLANETA

Frente a las heridas que sufre cada día nuestro planeta, este libro para jóvenes lectores de 8 a 12 años enseña cómo respetar las plantas, los animales, los hombres que lo pueblan y el medio en el que viven, y a tomar conciencia de los peligros que lo amenazan.

254 p., 100 FF (ref. 3032221)

GRAMÁTICA O ARTE DE LA LENGUA GENERAL DE LOS INDIOS DE LOS REINOS DEL PERÚ

Los trabajos del domínico Fray Domingo de S. Thomas publicados en el siglo XVI, siguen constituyendo la verdadera partida de nacimiento de los estudios quechuísticos. Esta edición conjunta de su obra se ha realizado en base a la *princepts editio* existente en la Biblioteca Nacional de Madrid. Ofrece una versión transliterada de la *Grammatica*, basada en la edición de Lima en 1951, y una reproducción ampliada del texto original.

229 pp. y volumen facsimilar, 420 FF (ref. 3031403)

Ediciones UNESCO
1 rue Miollis
75732 París Cedex 15, Francia
Fax: (33-1) 42 73 30 07
Internet: HTTP://WWW.UNESCO.ORG

N.º 1, 1996

SUMARIO

Editorial 3

Documento especial: Las colecciones de instrumentos musicales

4 Las colecciones de instrumentos musicales: un desafío especial *Cynthia Adams Hoover*

6 La interpretación de instrumentos musicales: una colección universitaria en el Japón *Sumi Gunji*

9 La conservación de instrumentos musicales *Robert L. Barclay*

15 Un paseo a través de la historia de la música austriaca *Rudolf Hopfner*

21 Crear un contexto para los instrumentos musicales africanos *Jos Gansemans*

26 Un nuevo «mundo de la música» en París *Harriet Welty Rochefort*

31 El Museo de Gaitas de la Capilla de Morpeth: una colección de especialistas para un público no especializado *Anne Moore*

36 Restauración, reconstrucción y copia en las colecciones de instrumentos musicales *John Koster*

41 El cuidado de los instrumentos musicales *Una reseña de* Museum Internacional

Acontecimiento 43 Premio Europeo 1995 al Museo del Año *Kenneth Hudson*

Entrevista 49 Los nuevos laboratorios de investigación de los Museos de Francia *Una entrevista con Jean-Pierre Mohen*

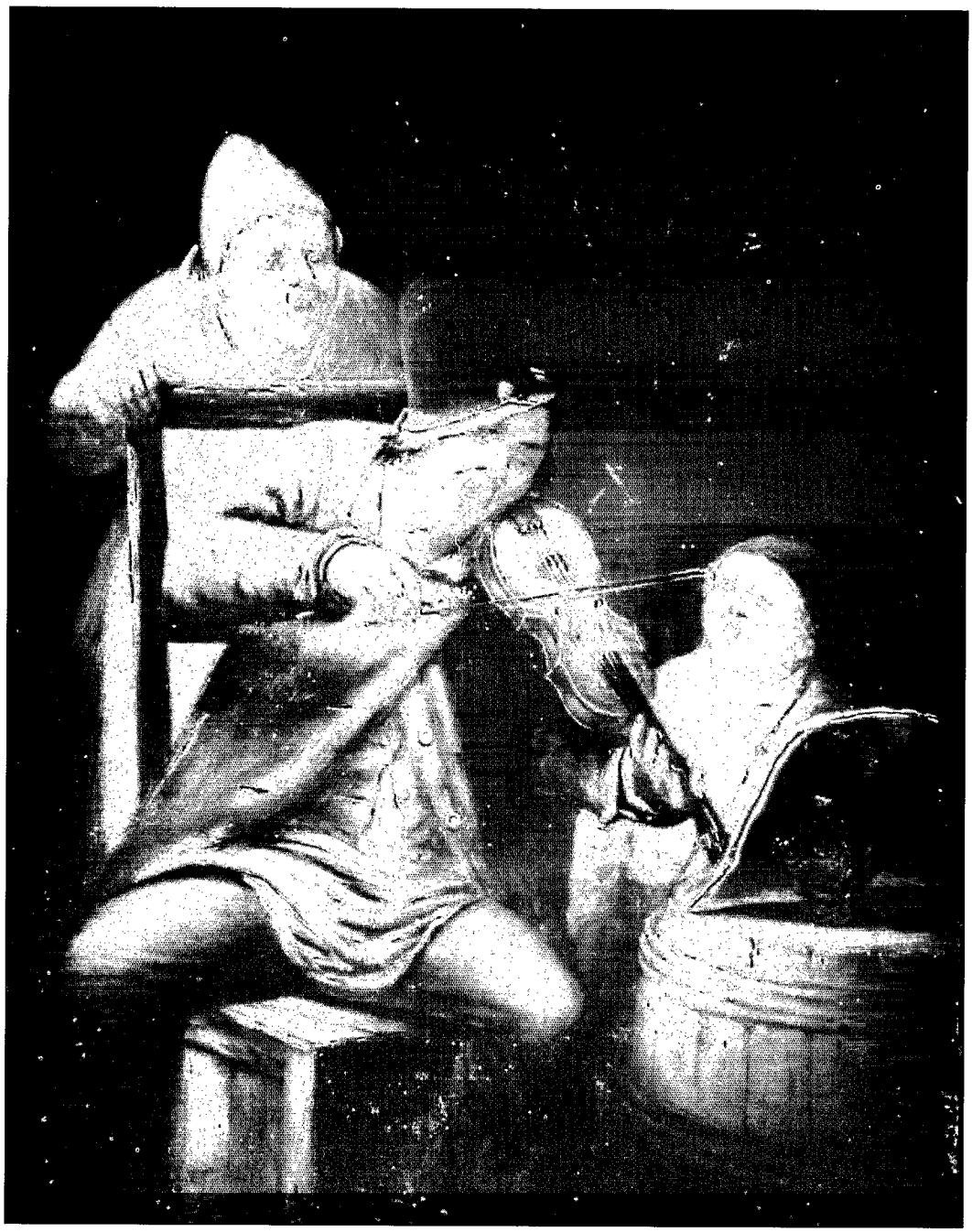
Innovación 52 Antiguos monumentos constituyen un nuevo museo en el Perú *Marco Albini*

Secciones 56 Libros

59 Museo-Museos

62 Tecnología actualizada

ISSN 0250-4979, *Museum Internacional* (París, UNESCO), n.º 189 (vol. 48, n.º 1, 1996) © UNESCO 1996



OBJETOS ROBADOS

Pintura al óleo sobre tela de Alexis Bafcop, denominada Les musiciens *(Los músicos), que representa a un violinista sentado con las piernas separadas frente a un tonel sobre el que reposa una partitura y, a su izquierda, un joven parado. Detrás del músico se encuentra una mujer con las manos puestas sobre el respaldo de la silla. Escena pintada al estilo de los maestros flamencos del siglo XVII. Monograma 'A.B.' en la parte inferior derecha. Dimensiones: 36 × 29 cm. Esta pintura fue robada el 23 de agosto de 1994 en un museo de Cassel, al norte de Francia. (Referencia 94/43-13/BM Interpol France).*

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

Editorial

«Un hombre no puede permanecer en una aldea donde no hay músicos».

Así dicen los habitantes de Dan, pueblo del África occidental. Sin embargo, la historia ha mostrado que esto es cierto para todos los pueblos de todos los continentes y de todos los tiempos.

La música y los instrumentos musicales están entre las más complejas creaciones de la mente humana. Ellos comunican los valores culturales y espirituales más profundos de una civilización, reflejando y transmitiendo su religión, mitología, historia y tradiciones. Es raro encontrar una civilización o un pueblo que no disponga de instrumentos musicales; ya se trate de la creación del artesano más competente o de simples objetos rudimentarios, constituyen los artefactos más comunes y significativos del patrimonio cultural. Su abundancia y diversidad son testimonios de la persistencia de la imaginación y del poder de invención humanos; desde los tiempos prehistóricos, fueron creados para producir sonidos organizados a fin de acompañar los momentos importantes de la vida diaria. Con el rápido ritmo de transformación —por no decir desaparición— de las sociedades tradicionales, la música suele ser el último vestigio cultural existente, que surge desde las profundidades de la memoria colectiva de la comunidad.

Desde hace mucho tiempo, la UNESCO se ha interesado en la protección del patrimonio cultural y sus esfuerzos en relación con los grandes monumentos y sitios de la humanidad son bien conocidos. Pero también ha abierto el camino para la documentación y la salvaguardia de un patrimonio intangible e incluso mucho más vulnerable, dándole así una renovada vitalidad que puede inspirar la creación contemporánea. Ya en 1976, la Organización adoptó un plan de diez años destinado a promover la música y las artes visuales en África y Asia y a facilitar la recolección y la grabación en el terreno, así como la creación de museos y archivos en los que se pudiera estudiar y preservar instrumentos musicales seleccionados y grabaciones. Dado que los instrumentos musicales son objetos que transmiten tanto sonidos como significados, difunden una gran cantidad de información no sólo en relación con los aspectos musicales, sino también con todos los otros campos que constituyen el contexto sociocultural. Por eso no es sorprendente que interesen a los museos de todo el mundo, y que su recolección y exposición constituyan una tarea compleja y multiforme que debe enfocarse con sensibilidad y cuidado.

Para ayudarnos a narrar esta historia, *Museum Internacional* recurrió a Cynthia Adams Hoover, conservadora de instrumentos musicales de la División de Historia de la Música de la Smithsonian Institution y presidenta del Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales del ICOM desde 1989 hasta 1995. Ella nos brindó abundantes y perspicaces puntos de vista y una orientación por la que le estamos profundamente agradecidos. Su ilimitada capacidad de cooperación fue otra ilustración de los estrechos lazos que unen al ICOM y a la UNESCO; y al cumplirse este año el 50.º aniversario del ICOM, queremos expresar a nuestra organización asociada nuestros mejores deseos de buena salud y prosperidad.

M.L.

Las colecciones de instrumentos musicales: un desafío especial

Cynthia Adams Hoover

Los «cómo» y los «por qué» de las colecciones de instrumentos musicales son descritos por la coordinadora de este número temático. Además de su trabajo en la Smithsonian Institution, Cynthia Adams Hoover ha organizado exposiciones y ha publicado obras como Music Machines – American Style, American Ballroom Music and Dance 1840-60, *así como numerosos artículos y ponencias sobre la historia del piano. También ha formado parte de los comités de redacción del* New Harvard Dictionary of Music, The New Grove Dictionary of American Music, The Complete Works of William Billings *y* New World Records.

Sería difícil imaginar una cultura sin música ni instrumentos musicales. Recolectar, preservar e interpretar el patrimonio musical único de muchas de las culturas del mundo constituye el gran placer y el desafío de quienes trabajan en los museos con colecciones de instrumentos musicales.

Históricamente, han sido muchas las razones para coleccionar instrumentos musicales. Familias nobles y ricas como los Habsburgo en Europa empezaron en el siglo XVI a coleccionar instrumentos como obras de arte, seleccionados en función de su rareza y fina ornamentación. (Éstos están albergados actualmente en el Museo de Historia del Arte de Viena). En Nara (Japón), muchos siglos antes, los regalos (incluidos los instrumentos musicales) destinados a rendir honores al templo budista recientemente construido fueron preservados, lo que ahora nos permite estudiar (en el Tesoro Nacional Shosoin) raros ejemplares del siglo XVIII.

Algunos coleccionistas del siglo XIX, de acuerdo con la tendencia taxonomista de la época, se dedicaron a descubrir las semejanzas de ciertos tipos de instrumentos musicales entre las diferentes culturas, en vez de registrar las tradiciones singulares de una cultura. Estaban más interesados en el modo en que se producía el sonido que en el papel del instrumento tocado en la cultura. Los instrumentos provenientes de todas partes del mundo eran clasificados en cuatro tipos principales de producción de sonidos: *idiófonos* (sonido producido por el propio instrumento sin ayuda de cuerdas ni membranas: por percusión, por punteo, por soplo y vibración, por frotamiento, por ejemplo, campanas, cémbalos, arpa judía); *de membrana* (sonido producido por membranas estiradas y ajustadas, por ejemplo, tambores); *de cuerdas* (sonido producido por cuerdas estiradas entre puntos fijos, por ejemplo, violines (frotamiento), guitarras (punteo), pianos (percusión); y *de viento* (sonido producido por el aire como agente vibrador, por ejemplo, flautas, trompetas). El sistema fue refinado por Erich von Hombostel y Curt Sachs en 1914 y una versión aumentada aún sigue siendo autoridad para la mayoría de colecciones de instrumentos musicales y la reciente *Art and Architecture Thesaurus,* elaborada por el Getty Trust Art Information Program. (Una traducción al inglés de todo el sistema de clasificación aparece en la *Galpin Society Journal,* n.º 14, marzo de 1961, págs 3-29).

Otras colecciones, como la del Musée Royal de l'Afrique centrale, comenzaron como «curiosidades» provenientes de las colonias belgas y se convirtieron en instituciones de investigación. Su personal profesional estudia y recolecta objetos — incluyendo la música y los instrumentos musicales—, y documenta el modo en que estos objetos se inscriben en el tejido social total de la vida cotidiana en África. Sus colecciones, por ejemplo, han preservado música y ejecuciones musicales actualmente perdidas debido a las convulsiones ocurridas en Rwanda. Muchos museos, como el de la Smithsonian Institution en Washington, D.C., tienen como fuente de sus colecciones la investigación de campo (visitas de campo efectuadas en el oeste americano y en Alaska en el siglo XIX, y muchas visitas de campo realizadas desde entonces por todo el mundo) e importantes donaciones y adquisiciones (por ejemplo, pianos que documentan la industria americana del piano y, más recientemente, instrumentos y archivos para documentar el jazz estadounidense y las tradiciones populares). Otras colecciones se concentran en un solo instrumento, como las gaitas en Inglaterra (véase el artículo dedicado al mu-

Museum Internacional (Paris, UNESCO), n.º 189 (vol. 48, n.º 1, 1996) © UNESCO 1996

seo Morpeth) o arpas judías en Siberia (como los participantes en la reunión del ICOM, celebrada en Noruega en 1995, aprendieron de nuestro colega Yakut Iván Alekseiev, un extraordinario coleccionista, especialista y ejecutante).

Mientras que la mayoría de los que trabajamos en los museos consideramos la preservación de nuestras colecciones como una de nuestras principales responsabilidades, quienes trabajan con los instrumentos musicales enfrentan un desafío especial. Si parte de la esencia de un instrumento es su sonido, ¿cómo presentar esta dimensión sin destruir importantes detalles históricos o, incluso, todo el objeto? Varios de los artículos, especialmente los de Robert Barclay y John Koster, abordan esta disyuntiva. Si bien se concentran esencialmente en la demanda de utilización de instrumentos que forman parte de la tradición europea occidental para ejecutar y registrar este resurgimiento de la música antigua, las cuestiones son igualmente importantes en relación con los instrumentos no occidentales, en la medida en que las huellas dejadas por el uso se pueden perder e importantes símbolos rituales pueden ser inadecuadamente sustituidos durante las restauraciones.

La ejecución directa es sólo uno de los medios para interpretar los instrumentos musicales. Varios artículos indican cómo muchas instalaciones de los museos actuales incluyen exposiciones que muestran los instrumentos en su contexto cultural (si bien algunos prefieren todavía organizar sus vitrinas de exposición con arreglo al tipo de instrumentos), con música apropiada difundida a través de auriculares, vídeos y CD interactivos. Gracias a talleres especiales, los visitantes pueden aprender también acerca del patrimonio musical y la cultura de la que proviene, e incluso cómo tocar los instrumentos. Como muy bien resume Anne Moore, el objetivo último «es cautivar el interés y la imaginación del mayor número posible de visitantes sin ser condescendientes, al tiempo que se mantiene la integridad de la colección y el interés del visitante "experto"».

Durante varios años, los miembros del Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales (CIMCIM) han tomado en cuenta el lugar de las colecciones de instrumentos musicales en el cambiante mundo de los museos. Somos conscientes de que en la medida en que los museos se orientan hacia objetivos temáticos más amplios y a una mayor integración en la sociedad contemporánea, el foco de la atención sobre colecciones especializadas (e incluso sobre los objetos mismos) no siempre se considera la prioridad fundamental de los museos de hoy. Pero dado que las nuevas tecnologías de la comunicación hacen el mundo más pequeño, también amenazan con homogeneizar las culturas y posiblemente eliminar tradiciones únicas. Atendiendo con urgencia algunas áreas del mundo, continuaremos concentrándonos en la recolección, conservación, exposición e interpretación del patrimonio musical de la humanidad de manera que esté disponible para que esta generación y las generaciones venideras lo estudien y disfruten. ■

La interpretación de instrumentos musicales: una colección universitaria en el Japón

Sumi Gunji

La creación de colecciones y la exposición de instrumentos musicales con fines primordialmente educativos plantea complejos problemas en términos de teoría y de método. Sumi Gunji, profesora en el Colegio de Música Kunitachi de Tokio, es especialista en historia de los instrumentos musicales, autora de numerosas publicaciones en este campo y ha traducido obras importantes del inglés y el alemán.

La primera vez que se empleó el término *organology* (organología) fue en la notable obra de Nicolás Bessaraboff, *Ancient European Musical Instruments.* El autor sostenía que: «... el estudio de la música y de sus instrumentos se puede realizar con arreglo a dos tipos de enfoques relacionados entre sí, pero distintos. En este caso, se puede reconocer con toda claridad la línea divisoria que separa la música propiamente dicha de los medios objetivos y materiales de su expresión. Al aspecto creativo, artístico y científico de la música podríamos darle pues el nombre de musicología. Al aspecto científico y técnico de los instrumentos de música podríamos darle el nombre de organología[1].»

En el presente artículo estudiaremos en qué medida el método fundado en la organología se adapta sistemáticamente a la interpretación de los instrumentos musicales de todas partes del mundo. Esta cuestión surgió de mi experiencia en la enseñanza de la organología y de la creación de una colección de instrumentos musicales en el Colegio de Música Kunitachi de Tokio.

La colección fue creada en 1980 para suministrar materiales de investigación a especialistas, educadores y estudiantes del colegio, así como al público en general. A fin de poder atender las necesidades específicas de todos los programas de estudio del colegio de música, es decir, interpretación, composición, musicología y pedagogía, la colección tenía que presentar material visible y audible referente a todos los tipos de instrumentos de música. Además de los problemas planteados por la adquisición y la exposición de los instrumentos, surgió otro más delicado en relación con su interpretación.

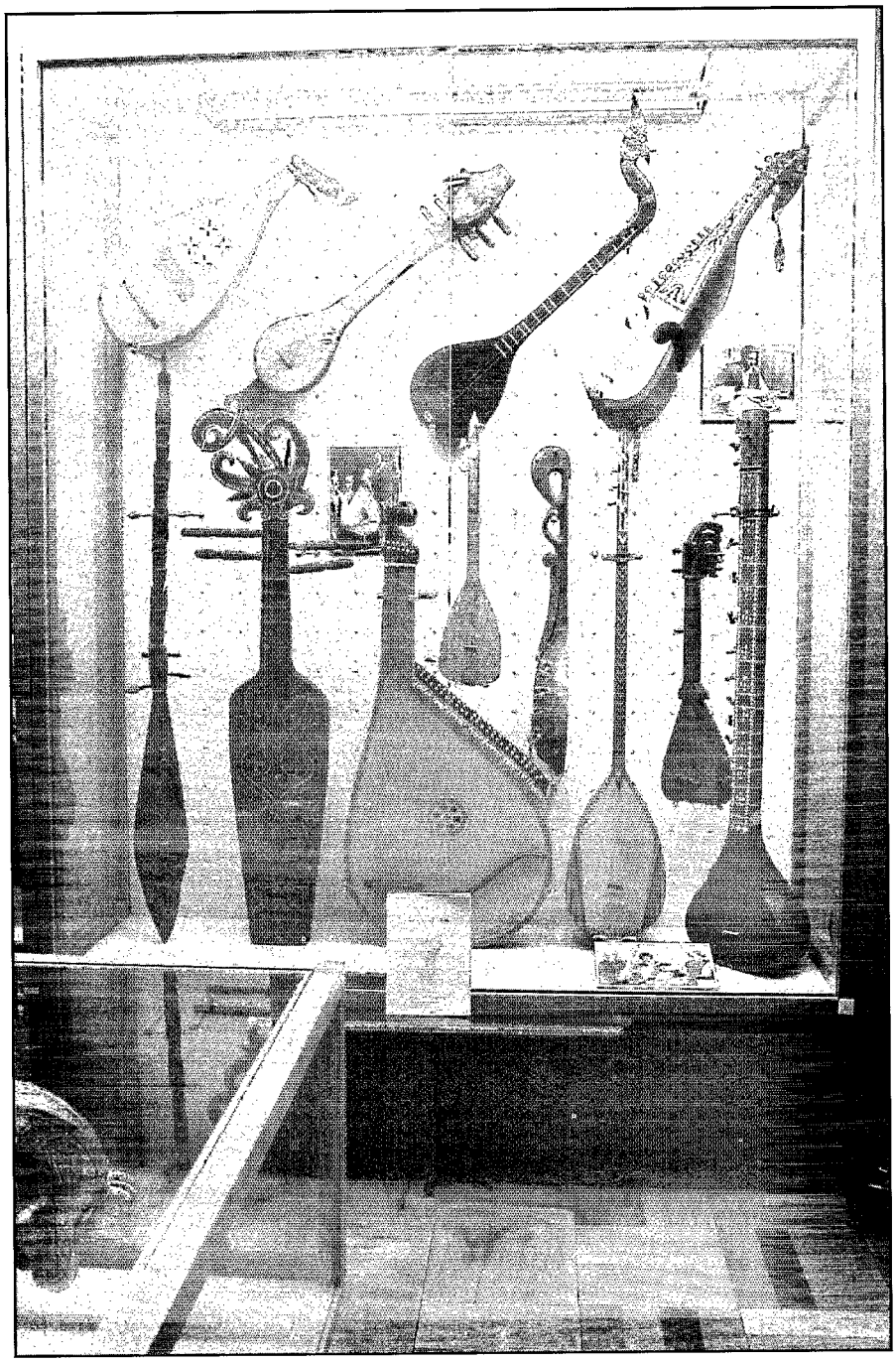
El modo que se suele utilizar para presentar una interpretación de los instrumentos de música es exponerlos de acuerdo con un tipo de clasificación determinado, como el sistema Sachs-Hornbostel[2], indicando sus nombres y, de ser posible, dando algunas explicaciones sobre su fabricación y la técnica de interpretación. Este método da resultados tratándose de instrumentos occidentales, pero los demás han de interpretarse de distinto modo —por ejemplo, de acuerdo con su origen etnográfico o folclórico— para reflejar sus características singulares.

Aunque el límite entre instrumentos de música occidentales y no occidentales —comprendidos los instrumentos de música folclórica europea— no está claramente definido, tenemos, sin embargo, una vaga noción de sus diferencias esenciales. La expresión «instrumentos de música occidental» suele aplicarse a los instrumentos utilizados para ejecutar la música europea posterior al siglo XVI, es decir, la llamada música clásica. En palabras de Bessaraboff, esos instrumentos han sido fabricados como los «medios objetivos y materiales» de expresión de la música y, por consiguiente, su evolución depende de las exigencias de los compositores o intérpretes que desean dar forma concreta a los sonidos ideales de su período estilístico. Ampliar el registro, modificar el timbre y dar mayor facilidad y seguridad a la ejecución del instrumento fueron los cambios más significativos y evidentes en la historia de los instrumentos musicales occidentales; los cambios estructurales estuvieron estrechamente relacionados con la evolución científica y social de Occidente.

Tratándose de instrumentos musicales no occidentales, es insuficiente dar como interpretación una simple explicación de su nombre y origen, tal vez con una mención de la forma en que se fabrica y se toca. Para que se entienda como es debido lo que hay que saber sobre el instrumento, hay que dar explicaciones suplementarias sobre su origen e historia, por

Museum Internacional (París, UNESCO), n.° 189 (vol. 48, n.° 1, 1996) © UNESCO 1996

Foto cortesía del autor

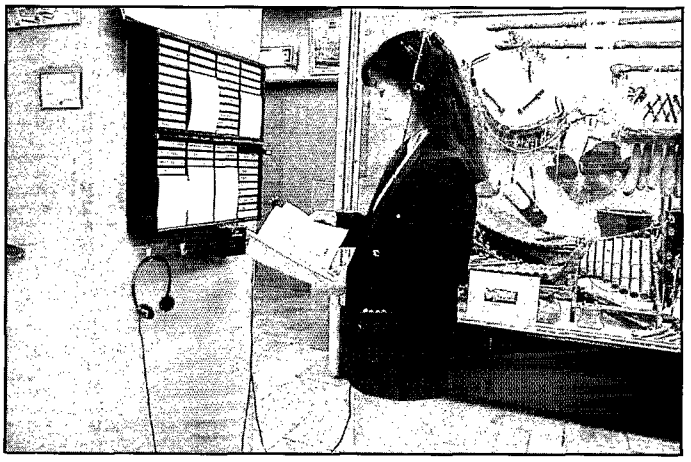


Una interpretación de fotógrafos: sala de exposición de la Gakkigaku Shiroyokan en el Colegio Kunitachi de Música, Tokio.

la sencilla razón de que la mayor parte de esos instrumentos provienen de objetos cuya función no es musical, sino que sirven para fines rituales, de comunicación, para señalar acontecimientos o para la vida diaria, y algunos de ellos todavía se utilizan con estos fines, así como para el deleite del aficionado a la música.

Otro aspecto que hay que tomar en cuenta es que en la música occidental y en la música no occidental las concepciones del sonido son distintas; en efecto, en los instrumentos no occidentales el sonido es más natural y se presta más a la improvisación que en los instrumentos occidentales. Los instrumentos de clave —instrumentos por excelencia de la música occidental— ilustran esta distinción: la altura de cada nota se fija de acuerdo con un sistema tonal templado, el timbre se crea armoniosamente y el ruido se limita bastante. Así, la fabricación de la mayor parte de los instrumentos occidentales está fundada en principios acústicos y

Foto cortesía del autor



Grabaciones de sonido: los visitantes del Colegio de Música pueden escuchar un casete que corresponde al instrumento de su elección.

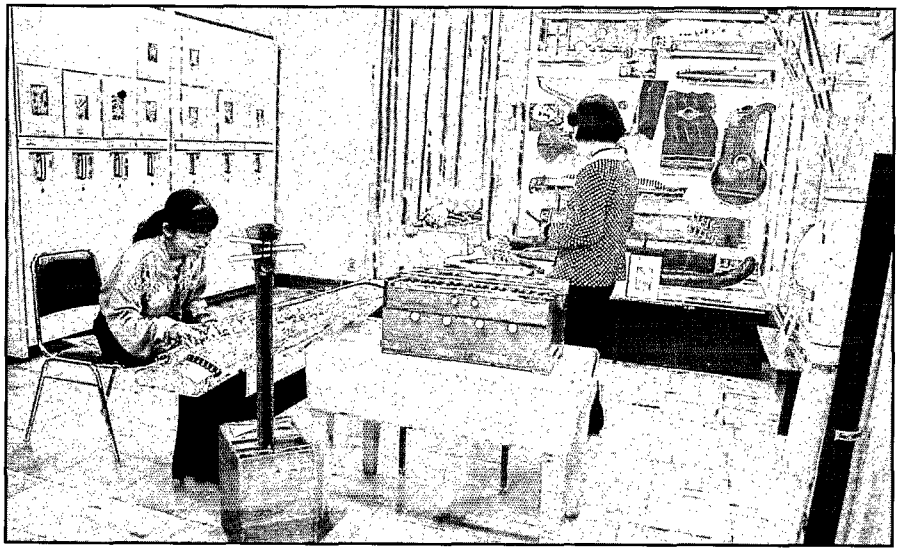
mecánicos. Sin embargo, los intérpretes que utilizan instrumentos occidentales son menos capaces de crear el sonido «ideal» gracias a su técnica de ejecución que los que utilizan instrumentos no occidentales, en los que el sonido puede variar considerablemente de acuerdo con el virtuosismo y la destreza del intérprete. En resumidas cuentas, cuanto más complejo desde el punto de vista mecánico es el instrumento, menos libertad de acción tiene el intérprete para crear su propio sonido original. Desgraciadamente, a veces el público cree que los instrumentos no occidentales son primitivos y los juzga únicamente por su apariencia, lo que puede impedir una genuina comprensión de lo que son. De ahí que sea indispensable añadir grabaciones o material de vídeo a los instrumentos que se exponen.

Hay que tener presente que si Bessaraboff dividió el estudio de la música y de los instrumentos de música en dos categorías, la «musicología» y la «organología», fue para poder distinguir entre los aspectos creativo, artístico y científico de la música (musicología) y los aspectos científicos y técnicos de los instrumentos de música (organología). Sin embargo, se esforzó por dejar en claro que «existe un enfoque etnológico —tal vez uno de los mejores, en relación con los instrumentos no europeos» y, refiriéndose al sistema de Sachs-Hornbostel, señaló que «una importante clasificación de instrumentos de música ha sido publicada en una revista dedicada a la etnología».

A modo de conclusión, desearía recordar las palabras del propio Curt Sachs, quien en su libro *Geist und Werden der Musikinstrumente* señaló que la historia de los instrumentos musicales no es principalmente la de los logros técnicos encaminados a obtener mejores realizaciones musicales, sino un reflejo del desarrollo del espíritu humano y que el propio sonido ideal aparece como la manifestación del estado del alma. Cuando los instrumentos de música se interpretan tomando en cuenta la etnología y el folclore, así como la organología, constituyen uno de los mejores métodos para brindar una genuina comprensión de otras culturas. ■

Exposiciones en las que los visitantes pueden tocar los instrumentos presentados.

Foto cortesía del autor



1. Nicolás Bessaraboff, *Ancient European Musical Instruments. An organological study of the musical instruments in the Leslie Lindsey Mason Collection at the Museum of Fine Arts,* Boston, Cambridge, Mass., 1941, pág. xxvi.
2. «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch von Erich von Hornbostel und Curt Sachs», *Zeitschrift für Ethnologie,* vol. 46, 1914. (Existe una traducción al inglés de Anthony Baines y Klaus P. Wachsmann en *Galpin Society Journal,* n.° 14, marzo de 1961, págs. 3-29).

La conservación de instrumentos musicales

Robert L. Barclay

Las actitudes, las prácticas y los principios éticos relacionados con los instrumentos musicales de las colecciones museísticas han evolucionado considerablemente con el tiempo. No obstante, lo que resulta claro actualmente es que existe una posición intermedia bastante bien definida entre el polo que preconiza la restauración en exceso y el polo que sostiene la preservación a ultranza de la condición original. El autor es conservador principal en la Sección de Etnología del Instituto de Conservación del Canadá (Ottawa).

Los instrumentos musicales han sido una de las categorías de objetos más susceptibles de utilización indebida en las colecciones museísticas. La expresión «utilización indebida» puede parecer demasiado fuerte, pero aquí se emplea con pleno conocimiento de causa; en efecto, cada vez que se utilizan los objetos de los museos existe la posibilidad de utilizarlos mal. La función de un instrumento musical es, obviamente, producir música, y si esta función no se cumple, el instrumento ha perdido su razón de ser. Ésta es, en todo caso, la opinión de todos los músicos del sector privado que poseen instrumentos antiguos. Desgraciadamente, esta actitud se ha extendido en gran medida al cuidado de las colecciones museísticas. Prácticamente, todos los grandes museos de instrumentos musicales han tenido en algún momento de su historia, al menos implícitamente, una política de restauración de los instrumentos a fin de que pudiesen servir para interpretar música, y algunos la siguen teniendo. Durante los últimos 30 años, se ha procedido a la restauración de los instrumentos de teclado más importantes del mundo occidental, hasta un punto que actualmente se considera sumamente discutible.

A principios del decenio de 1960, comenzó el auge de la música antigua. El público, hastiado del manido repertorio musical del siglo XIX interpretado por una orquesta sinfónica, dinosaurio aparentemente inmortal, buscaba otra cosa. Había un interés cada vez mayor por escuchar la música del pasado interpretada con instrumentos de época y por visitar los talleres de los fabricantes para familiarizarse con los instrumentos que allí se encontraban. Este auge dio lugar a importantes descubrimientos en el ámbito de la dinámica y la expresión musical. Entretanto, las industrias de la grabación y la radiodifusión prosperaban gracias a la creciente demanda de interpretaciones auténticas en instrumentos originales. Para toda esta exploración del pasado se necesitaba material de estudio que los museos solían complacerse en facilitar. Existía la oportunidad de estudiar el funcionamiento de los instrumentos antiguos como nunca había sido posible hasta entonces, mostrar las colecciones del museo al público y obtener ingresos. Tal vez si los conservadores de instrumentos musicales de la época hubieran recibido una formación museológica, la intervención no habría sido tan considerable. Pero no fue así; en gran medida eran musicólogos o músicos que concebían el instrumento como una máquina funcional, lo cual era bastante natural y comprensible.

La restauración de instrumentos en el sector privado era una industria que databa de varios siglos. La modernización a gran escala de teclados, instrumentos de cuerda con arco y de otras partes de los instrumentos se venía efectuando prácticamente desde el momento en que los instrumentos se fabricaron por primera vez. Es sumamente raro, si no imposible, encontrar un instrumento antiguo que no muestre por lo menos alguna marca de conservación, cuando no una alteración radical. Entre los músicos se suele decir que sólo los malos instrumentos terminan en los museos, pues no sirven para interpretar música. Las palabras de Don Vicenzo Ascensio, fabricante y reparador de violines español de fines del siglo XVIII, se pueden citar como un pequeño ejemplo del alcance de la restauración de instrumentos en el pasado: «La viola más pequeña [...]. Desmonté y reemplacé la barra. Retiré asimismo la membrana que oprimía el tono, de los lados, y afiné el cuello.

[Para el violoncelo:] Reconstituí el centro (remendé la tapa del instrumento) y sustituí la barra por otra ajustada a pro-

porciones matemáticas basadas en las de Stradivarius. Corregí el espesor, reparé los cuatro esquineros, retiré el fondo e inserté un fragmento en el centro, pues era demasiado delgado. Tuve que reemplazar el cuello, y lo hice de la manera más cuidadosa posible. Luego afiné el instrumento, cuyo tono resultó excelente gracias a estos cambios[1].»

La restauración y la reparación eran corrientes antes de la era moderna; no hay, prácticamente, ningún instrumento de Stradivarius que haya sobrevivido en su estado original. En general, a menos que tuviera una función decorativa u otra no vinculada a la música, todo instrumento debía poderse tocar, pues de lo contrario perdía su razón de ser.

El floreciente movimiento de música antigua de los últimos decenios ha ejercido una fuerte presión en favor de la restauración en los museos que, hasta ese momento, habían podido preservar muchos de sus ejemplares más valiosos, en algunos casos durante siglos, de este tipo de intervención. La mayor parte de los conservadores de instrumentos acudieron al sector privado para formular consultas y, en definitiva, encargar la ejecución del trabajo. Ello ilustra el aislamiento en que funcionaban estos museos; mientras que, por una parte, los profesionales de la conservación refinaban sus procedimientos y aplicaban técnicas científicas pragmáticas a las obras de arte y los objetos, los conservadores de instrumentos musicales acudían en busca de ayuda a una fuente totalmente diferente, establecida desde mucho tiempo y mucho más preocupada por los imperativos del momento. Ello no significa que los restauradores no tengan principios y los conservadores sí —esta generalización simplista es el origen de demasiados malentendidos—, pero es cierto que los objetivos de la restauración en el sector privado y la conservación museística no se corresponden exactamente. Conviene tener presente que en el período que se examina, es decir, el decenio de 1960, la distinción entre conservación y restauración era bien comprendida por las personas vinculadas con el mundo de los museos de la época.

Conservación y restauración

Con frecuencia se sitúa a la conservación y la restauración en los extremos opuestos de un espectro; se puede practicar la conservación o la restauración, o una combinación de ambas. Sin embargo, este modelo no es muy apropiado, porque falla en lo que respecta a la restauración, al partir de la hipótesis insostenible de que ambas actividades se excluyen mutuamente. Es bastante obvio, desde un punto de vista social, que una restauración profunda de hecho prolonga la vida de un objeto; el objeto se conserva para el futuro mediante un tratamiento, con independencia de la intención y la índole de dicho tratamiento. Por consiguiente, un modelo más adecuado es el que considera la restauración como una parte de la conservación. Desde esta perspectiva, la conservación se define como cualquier medida adoptada para mantener o controlar el estado de un objeto, y la restauración sería una de estas medidas.

La restauración de un instrumento provoca una pérdida de sus atributos intrínsecos primigenios —las características del objeto que representan su estado original— al reemplazarlos o cubrirlos con atributos secundarios. Se trata de una transferencia jerárquica descendente, porque en el caso de los objetos de museo se parte del axioma de que el original es más valioso que el sustituto. Por ejemplo, si se reemplaza una tabla-clavijero carcomida por una nueva, fabricada con el

mismo material y siguiendo de cerca el modelo original, hay una pérdida neta del estado primigenio, al margen de los efectos que la operación pueda tener en la interpretación del instrumento y su consiguiente valor estético, cultural y monetario. Ello confirma la opinión de que «cada restauración, aun la más respetuosa del original y la mejor documentada, destruye siempre un vestigio y deja al instrumento en un estado que se aleja cada vez más del original[2]».

Cuando se restituye la funcionalidad de un instrumento perteneciente a un museo no se puede aceptar ese alejamiento cada vez mayor del estado original debido a la pérdida de los atributos primigenios; tampoco es aceptable en el caso de los ejemplares únicos pertenecientes al sector privado.

A continuación se examinan algunos casos de restauración extrema capaces de convencernos de que incluso en nuestros tiempos esclarecidos aún se sigue sometiendo a tratamiento a instrumentos de gran valor cultural. Un caso extremo es el procedimiento aplicado a un clavicordio de un museo europeo: además de utilizar una lijadora orbital para pulir, aplanar y afinar su tabla armónica resonante, su teclado está ahora tan limpio, perfilado y regular que cualquiera creería que es un instrumento flamante. En 1985, bajo los auspicios del Departamento de Obras Públicas del Canadá, se desmontó y reacondicionó completamente uno de los pianos Steinway utilizado por el pianista canadiense Glenn Gould, eliminando toda huella de los ajustes tan especiales que hicieron famoso a Gould. En Ontario existe un organillo tradicional, curiosidad de principios del siglo XIX, fabricado en el Canadá, que presentaba 13 perforaciones de 6 milímetros en la cámara de aire, fácilmente visibles y directamente realizadas en el acabado original, en un intento de corregir un supuesto error del fabricante. El restaurador, en un trabajo publicado sobre el tema, declara : «He oído que la perforación de estos agujeros produjo consternación. Es cierto que son bastante visibles, pero se hará lo posible para disimularlos. Desde el punto de vista del sonido del organillo y de su utilización, estas perforaciones eran necesarias desde hacía mucho tiempo y constituyen tal vez la mejora más eficaz que se haya hecho en los últimos decenios[3]».

Podría suponerse que, como actualmente todos conocen los principios de conservación y se ha difundido mucha información sobre el tema, las intervenciones sobre objetos culturales únicos, como los descritos anteriormente, habían pasado a la historia. No es así. Expondré el caso del pianoforte inglés más antiguo que se conoce, publicado solamente en 1989. El instrumento data de 1766 y fue fabricado por Johannes Zumpe en Londres. Durante la restauración se descubrió que la tabla armónica resonante estaba hecha en contrachapado triple, práctica sumamente rara en la época. El restaurador afirma: «Debo confesar que me arredré ante los colosales problemas técnicos que se me planteaban para fabricar una réplica exacta y en su lugar hice una tabla armónica resonante en madera maciza[4]». Si se pidiera a alguien que indicara la pieza de un instrumento de teclado que más contribuye a su calidad sonora, respondería, sin duda alguna, que es la tabla armónica resonante. Este restaurador la retiró por completo y la sustituyó por una pieza de madera que presentaba características acústicas totalmente diferentes: reemplazó una tabla armónica resonante isotrópica por otra no isotrópica. El artículo continúa describiendo la «calidad melodiosa de los agudos [...] y la resonancia de los bajos[...] notables en un instrumento tan pequeño», pero se des-

conoce totalmente, por supuesto, la calidad del sonido original.

Si bien desde una perspectiva museística eran erradas, todas las restauraciones mencionadas se llevaron a cabo con las mejores intenciones. Había un interés apasionado por los instrumentos y el deseo vehemente de hacerlos asequibles, restituyendo sus voces. De esta manera, se expresaba la concepción de que un instrumento musical no tiene valor alguno si no tiene voz, que es la antítesis de la reclusión del instrumento en «[...] un templo de silencio en el que se puede conservar como un mueble, olvidando su función musical[5]». Sin embargo, desde una perspectiva museística, el fantasma de un Steinway de Glenn Gould restaurado, el mejoramiento de un organillo canadiense único y la transformación del piano inglés más antiguo que se conoce pueden considerarse verdaderas tragedias. La tragedia se agrava con la publicidad que se dio a dos de esas intervenciones, confiriéndoles así cierta respetabilidad. Obviamente, no se la dio para quienes hacen de la integridad histórica, las técnicas originales y el principio de la intervención mínima su ocupación cotidiana, pero sí para los círculos que se ocupan de historia y de música. El hecho de que estos artículos nunca se publiquen en revistas como *Studies in Conservation* es un flaco consuelo, pues el tratamiento de esos objetos es irreversible.

Si se considera por un momento el reverso de la medalla, la profesión de la conservación en América del Norte —y cada vez más en Europa y en otros lugares— está adoptando una orientación más preventiva y opuesta a la intervención, a todas luces como una reacción a los excesos de los decenios anteriores. Pero así como se puede ser extremista en materia de restauración, también se puede exagerar en el sentido contrario: una preocupación desmedida por preservar los instrumentos musicales en su estado original les quita su razón de ser en un entorno museístico. Una colección de instrumentos musicales adquiridos nuevos y preservados sin utilizar no es muy expresiva, si bien para el conservador empeñado en la intangibilidad del instrumento el más mínimo uso, aun con los mayores cuidados, impide mantenerlo en su condición prístina. El argumento de los conservadores es claro, a saber, que estos objetos constituyen documentos de una práctica y tecnología pasadas, por lo que cualquier interferencia puede provocar una pérdida de información. Sin embargo, también es cierto que los objetos no usados dicen mucho menos que los que han sido utilizados, apreciados y mantenidos en perfectas condiciones de funcionamiento. Un instrumento recién salido de las manos de su fabricante no transmite ninguna historia sobre su utilización, mientras que otro que haya atravesado diversas etapas de la moda y las variaciones del gusto musical será una mina de información. Cuando en la colección de un museo hay un instrumento musical que se puede tocar sin peligro, pero se evita hacerlo debido a una política de conservación a ultranza, la situación es igualmente lamentable.

Acabamos de describir dos posiciones extremas: una se basa en la intención de disfrutar del bien cultural en el momento, mientras exista y sin que importe el costo; la otra, en la denegación del disfrute actual y el propósito de transmitir altruistamente las obras vírgenes a las generaciones futuras. La posición acertada se sitúa en un punto intermedio entre la utilización abusiva y la obsesión por conservar el objeto en su condición original. Se debe respetar el valor informativo de cada objeto y, al mismo tiempo, permitir la expresión de las propiedades

acústicas de los instrumentos que puedan usarse sin peligro o que ya han sido dañados. Conviene entender que el valor de un objeto histórico no se limita a su función primigenia. Como indicó Karp, «el valor de un instrumento musical antiguo no estriba exclusivamente en el hecho de que se lo pueda tocar (del mismo modo que el interés de un traje antiguo no radica en poderlo usar o el de una arma antigua en su capacidad letal)[6]». Suponer que porque no se toque un instrumento se ha de olvidar su función musical es pasar por alto el amplio espectro de recursos que tienen a su disposición historiadores, fabricantes de instrumentos, estudiantes y músicos en el contexto del museo moderno.

Código deontológico

No hace mucho tiempo, el Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales (CIMCIM) examinó la necesidad de un código deontológico específico para la conservación de instrumentos musicales. Así pues, en la Conferencia Trienal del ICOM, celebrada en Buenos Aires en 1986, se aprobó una resolución para abordar este problema. Sin embargo, la reflexión al respecto se basa en la hipótesis de que los instrumentos musicales de museo son, de alguna manera, diferentes de otros objetos. No es cierto. Están hechos de la misma amplia gama de materiales que los muebles, los relojes, las armas de fuego, las herramientas y otros objetos utilitarios; se deben manipular y tratar con el mismo cuidado; necesitan la misma atención en cuanto al control de los efectos del medio ambiente. Más aún, los principios deontológicos en vigor, en particular los que se aplican a la conservación, como los formulados por el grupo canadiense del International Institute for Conservation (IIC), establecen un marco bastante adecuado para una práctica razonable. Si se considera necesario disponer de un código deontológico específico para los instrumentos musicales, ¿también haría falta otro para los relojes, las máquinas herramientas, los instrumentos científicos, etc.? Obviamente, no. Es mucho más racional actuar de conformidad con los códigos deontológicos aceptados por los museos y los profesionales de la conservación. Si los abusos continúan, ello no se puede imputar a la falta de un código específico. Los códigos sólo pueden orientar y no imponer; además, corremos el riesgo de quedar abrumados por las reglamentaciones. Las democracias occidentales están aprendiendo que un mayor número de normas no implica necesariamente una disminución de la criminalidad y es mucho lo que en el ámbito de los instrumentos musicales podemos aprender de esta observación simplista. El último recurso, en definitiva, será siempre la sensatez y la sensibilidad con que los individuos reaccionan frente a problemas específicos, y el papel de los profesionales de los museos es sensibilizar a los propietarios de instrumentos valiosos de manera positiva y constructiva.

Una vez más, se vuelve a plantear el tema del aislamiento potencial de los museos de instrumentos musicales, a riesgo de contrariar a los pocos que se encuentran de lleno en la corriente principal de la conservación. Si se contempla la posibilidad de restaurar un instrumento para que esté en condiciones de ser utilizado, es fácil pensar que ello puede y debe ser hecho por un restaurador o conservador que trabaje solo. En realidad, una decisión semejante sólo se adopta tras consultar con el mayor número posible de especialistas, como se indica en el Código de Ética Profesional del ICOM: «Muchas veces es difícil decidir en qué grado se

pueden sustituir o restaurar las partes perdidas o dañadas de un espécimen u obra de arte de manera que sea aceptable, desde un punto de vista ético, en circunstancias particulares. Para tomar estas decisiones, se requiere la debida cooperación entre todos los que tienen una responsabilidad especializada respecto del objeto, incluido el director y el conservador del museo o el restaurador, y no conviene que uno solo adopte unilateralmente esa decisión».

Si en el ámbito de las colecciones de instrumentos musicales este tipo de consulta se hubiese efectuado rutinariamente hace 20 ó 30 años, es posible que en la actualidad los historiadores, fabricantes de instrumentos, músicos y estudiantes tuviesen muchos más instrumentos originales intactos para el estudio, y muy probablemente los investigadores dispondrían de muchos más ejemplares para realizar sus experimentos. Resulta mucho más fácil aprender sobre la historia, la tecnología y las prácticas de ejecución a partir de vestigios auténticos que de instrumentos musicales inadecuadamente restaurados.

La actitud prudente a la que nos hemos referido ha hecho que se considere a los conservadores como puristas que «imponen el silencio»; entre los músicos y directores de museos es muy conocido el estereotipo del conservador aséptico y enguantado, defensor del principio de no intervención. Es importante destacar que se trata de un estereotipo despectivo, acuñado como reacción ante los ataques de los partidarios de la sacrosanta restauración, empeñados en que el instrumento debe poder tocarse a toda costa. En efecto, el código deontológico no prohíbe hacer que el objeto cumpla su función original; por el contrario, el *Code of Ethics and Guidance for Practice* del grupo canadiense del International Institute for Conservation establece que: «Es responsabilidad del conservador, actuando solo o con otros, esforzarse constantemente por mantener un equilibrio entre la necesidad de la sociedad de utilizar un bien cultural y la preservación de dicho bien».

Es evidente que existe un punto intermedio racional entre los extremismos restauracionista y preservacionista. No se trata de una vía por descubrir. Existe abundante información a disposición de cualquier persona que considere la posibilidad de restaurar un instrumento musical; en los museos de todo el mundo hay especialistas dispuestos a responder a las consultas que se les formulen. En otras palabras, en el entorno actual, caracterizado por la riqueza de posibilidades de comunicación, prácticamente no hay excusa para trabajar solo en su rincón y hacerlo mal. Sin embargo, hay algunos especialistas, como los restauradores antes mencionados, que no tienen acceso a las publicaciones (lo que es sorprendente) o que simplemente no consideran que los aspectos históricos o tecnológicos de los instrumentos musicales antiguos son más importantes que sus cualidades musicales actuales. Es bastante probable que los enfoques preventivos adoptados en los últimos 20 años por los conservadores los hayan apartado de las consideraciones museológicas. A fin de abordar mejor la difusión de la información, el CIMCIM ha publicado una *Recommendation for the Conservation of Musical Instruments*[7] que contiene 20 referencias anotadas a publicaciones sobre el medio museístico, el cuidado de los instrumentos musicales, los principios éticos y las normas, las prácticas, etc., con la idea de presentar estas publicaciones a las personas ajenas al restringido mundo del museo, que desconocen lo que el museo trata de hacer o interpretan su actitud conservadora como intransigencia.

Ante los graves desafíos éticos y prácticos de los últimos decenios, el camino más fácil tanto para los usuarios como para los conservadores de instrumentos musicales fue aislarse en sus disciplinas y endurecer sus posiciones, a menudo en detrimento de los objetivos definidos por ambas partes para preservar e interpretar. Las claves son una comunicación eficaz y una difusión más amplia. El mensaje relativo al cuidado y la preservación de objetos únicos y no renovables del patrimonio cultural es claro: el objetivo es reunir a las partes, forjando el entendimiento mutuo y el respeto de las opiniones de cada uno. ■

1. W.H. Hill, A.F. Hill y A.E. Hill, *Antonio Stradivari: His Life and Work*, (edición facsímil) Nueva York, Dover, 1963, págs. 77-78.
2. M. Waitzman, «From "Ancient Musicland" to "Authenticity"», *Music and Musicians*, vol. 37, n.º 3, 1988, pág. 22.
3. G. Payzant, «Barrel Number 3 of the Sharon Temple Barrel Organ», *York Pionner*, vol. 80, 1985.
4. R. Maunder, «The Earliest English Square Piano?», *Galpin Society Journal*, vol. 42, 1989, pág. 82.
5. J. Montagu, «A Clavichord by Hieronymous Haas», *National Art Collections Fund Annual Review*, Londres, 1994, pág. 36.
6. C. Karp, «The Non-destructive Use of Museum Musical Instruments», (manuscrito inédito), 1983, pág. 6 (con autorización del autor).
7. Todas las publicaciones del CIMCIM pueden solicitarse a Arnold Myers, Edinburgh University Collections of Historical Musical Instruments, Reid Concert Hall, Bristo Square, Edinburgh EH8 9AG, Scotland, Reino Unido.

Un paseo a través de la historia de la música austriaca

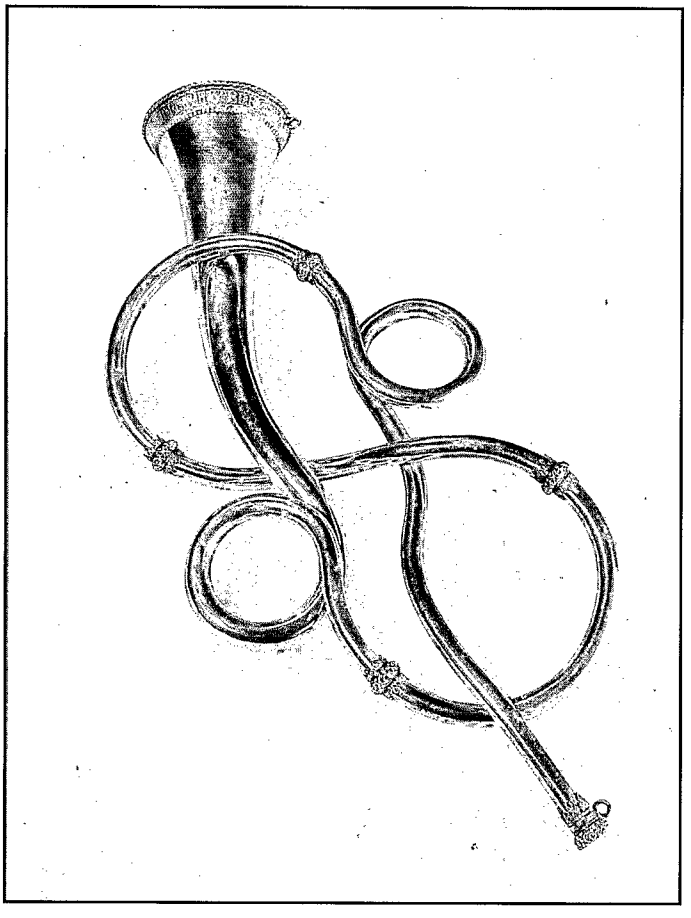
Rudolph Hopfner

Desde el otoño de 1993, la colección de instrumentos musicales antiguos del Kunsthistorisches Museum (Museo de Historia del Arte) de Viena ha sido transformada. Los organizadores han adoptado un nuevo enfoque muy acertado que, junto con una presentación muy actual, permite tener una impresión del sonido de muchos de los instrumentos expuestos. Rudolph Hopfner comenzó su carrera como profesor del Conservatorio J.M. Heuer del Wiener Neustadt y en la actualidad es investigador del Museo. Es violinista especializado en música barroca de varias formaciones musicales y además publica música antigua.

Antes de que se reorganizase la colección de instrumentos musicales antiguos del Kunsthistorisches Museum de Viena, la exposición se organizaba en gran medida según el sistema de Hornbostel-Sachs, es decir, agrupando los instrumentos de un mismo tipo. Sin embargo, esta estructura no permitía mostrar diferentes clases de conjuntos o cambios del entorno sociocultural; además, se producían perturbadoras superposiciones e incoherencias. Por lo tanto, era evidente que, más que simples ajustes, se requería un enfoque totalmente nuevo. Así surgió la idea de proponer al visitante un paseo a través de la historia de la música austriaca, ilustrado con antiguos instrumentos musicales que han sobrevivido hasta el día de hoy. Cada una de las doce salas del Neue Burg debería tener como foco de atención un músico, un compositor o un período destacado de la historia de la música. La visita comienza con la antigüedad clásica y el medioevo para mostrar las raíces del desarrollo de la música europea. A continuación hay un gran despliegue de objetos del Renacimiento y el Barroco, dándose preeminencia a los compositores que estuvieron al servicio de los emperadores de la Casa de Habsburgo. Hay varias salas dedicadas a los compositores vieneses clásicos: Joseph Haydn, Wolfgang A. Mozart y Ludwig van Beethoven. Instrumentos que pertenecieron a Franz Schubert, Robert y Clara Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf o a personas de su entorno inmediato son testimonios importantes del movimiento romántico. La exposición termina en el siglo XX, sección en la que destacan tres pianos de cola diseñados por los arquitectos Josef Hoffmann, Josef Frank y Norbert Schlesinger.

Las ventajas de esta presentación cronológica son obvias: los instrumentos que pertenecen a un mismo entorno ya no están separados (por ejemplo, el *Kunst- und Wunderkammer* —gabinete de curiosidades— del archiduque Fernando del Tirol); se pueden presentar de una manera más directamente comprensible los aspectos sociológicos (por ejemplo, los instrumentos para funciones musicales al aire libre del período Biedermaier); es posible mostrar modalidades características de conjuntos; y la inclusión de otros objetos (cuadros, por ejemplo) permite crear un ambiente que transmite la atmósfera de la época.

Además, el nuevo concepto permite incluir el aspecto más importante de un instrumento musical, su sonido. En 1991, con ocasión de la exposición especial dedicada a «El mundo sonoro de Mozart», estuvimos en condiciones de experimentar por primera vez un sistema de auriculares inalámbricos que presenta a los visitantes, mediante transmisión por rayos infrarrojos[1], el texto y la música a medida que recorren la exposición. La reorganización de la colección brindó otra oportunidad de utilizar este sistema. Ahora, cada sala está dividida en varias zonas acústicas en las que el visitante puede escuchar obras musicales y textos explicativos que describen los objetos expuestos. Muchas de las grabaciones que se escuchan mediante los auriculares inalámbricos que sirven de guía fueron realizadas con los mismos instrumentos que se exponen en la colección, constituyendo así un importante documento sonoro. Cuando fue imposible utilizarlos (por ejemplo, en el caso de la música de orquesta), se emplearon grabaciones existentes. Asimismo, incluimos documentos históricos sonoros, como el sonido de la orquesta de Johann Strauss grabada en un cilindro de cera. El texto guía de los auriculares se refiere esencialmente a los sonidos y a la historia de la música. La información complementaria sobre cada instrumento y las tendencias del desarrollo



© Kunsthistorisches Museum, Viena

Trompeta de diseño ornamental realizada por Anton Schnitzer en 1598, prestada a la colección de instrumentos musicales antiguos por la Gesellschaft der Musikfreunde.

histórico se pueden leer en los carteles que acompañan los objetos expuestos.

En el taller de restauración se realizaron copias de una pequeña espineta y un clavicordio de la colección, que se han instalado junto a los originales para que los visitantes puedan tocar música. El funcionamiento de distintos mecanismos (clavicordio, cémbalo, pianoforte) se ilustra con varios modelos. La tecnología de vanguardia también tiene su lugar en una colección de instrumentos musicales: una computadora permite visualizar sonidos gracias a un programa de análisis, ya sea en tiempo real —utilizando un micrófono—, o bien comparando acústicamente en los auriculares y visualmente en los espectrogramas conjuntos típicos que van desde la época medieval hasta la orquesta moderna. De esta manera, las diferencias acústicas se vuelven visualmente «perceptibles».

Una larga historia bien documentada

La Colección de Instrumentos Musicales Antiguos de Viena, que tiene que agradecer sus mejores piezas al apasionado interés por la música de los soberanos de la Casa de Habsburgo y a su fervor de coleccionistas, remonta a una larga historia bien documentada. El pilar fundamental de la exposición está constituido por dos colecciones que, desde sus comienzos, cumplían una función museística. La primera es la colección «Ambraser» que, como se sabe, fue reunida hacia fines del siglo XVI por el archiduque Fernando del Tirol, él mismo músico, en el castillo del mismo nombre cerca de Innsbruck. Conforme a la moda de la época, el concepto correspondía al de un *Kunst- und Wunderkammer* (gabinete de objetos artísticos y curiosidades). Los criterios con que se constituyó esta colección fueron el carácter excepcional, el valor y la ornamentación de los objetos. El primer inventario de la colección se hizo en 1596. Por consiguiente, la historia de muchos instrumentos valiosos que se exponen en nuestra colección puede seguirse sin interrupción durante casi 400 años. Después de la muerte del archiduque Fernando, la colección permaneció en el Tirol hasta que, a principios del siglo XIX, el emperador Francisco I dispuso su traslado a Viena. Finalmente, en el decenio de 1880 pasó a formar parte del Kunsthistorisches Hofmuseum (Museo de Historia del Arte de la Corte Imperial).

La colección «Estense», por el contrario, se orientó desde el comienzo hacia la

ejecución de la música. En el siglo XVII, los miembros de la Casa de Obizzo sentaron las bases, en su castillo de Catajo (cerca de Padua, en el norte de Italia), de una colección que comprendía instrumentos musicales y toda suerte de objetos relacionados con la música, además de armas. Se le fueron añadiendo nuevos objetos y hoy la colección contiene valiosos instrumentos del siglo XVIII, sin contar piezas únicas de finales del Renacimiento y principios del Barroco. Los duques de Módena heredaron la colección que, finalmente, acabó pasando a la Casa de Habsburgo.

Las dos colecciones se unieron en 1916, es decir, en el momento culminante de la guerra que supondría el fin de la monarquía austrohúngara. Más tarde, se incorporaron otros instrumentos notables pertenecientes a distintos departamentos de la Corte (la reserva de mobiliario y el tesoro imperiales). Algunas lagunas se cubrieron con nuevas adquisiciones (en su mayoría objetos más recientes). En 1938 se dio un paso importante en esta dirección al decidir tomar en préstamo instrumentos de los fondos de la Gesellschaft der Musikfreunde (Sociedad de Amigos de la Música de Viena). En la colección actual hay más de cien piezas de esta importante colección, incluyendo los recuerdos más significativos de compositores del siglo XIX.

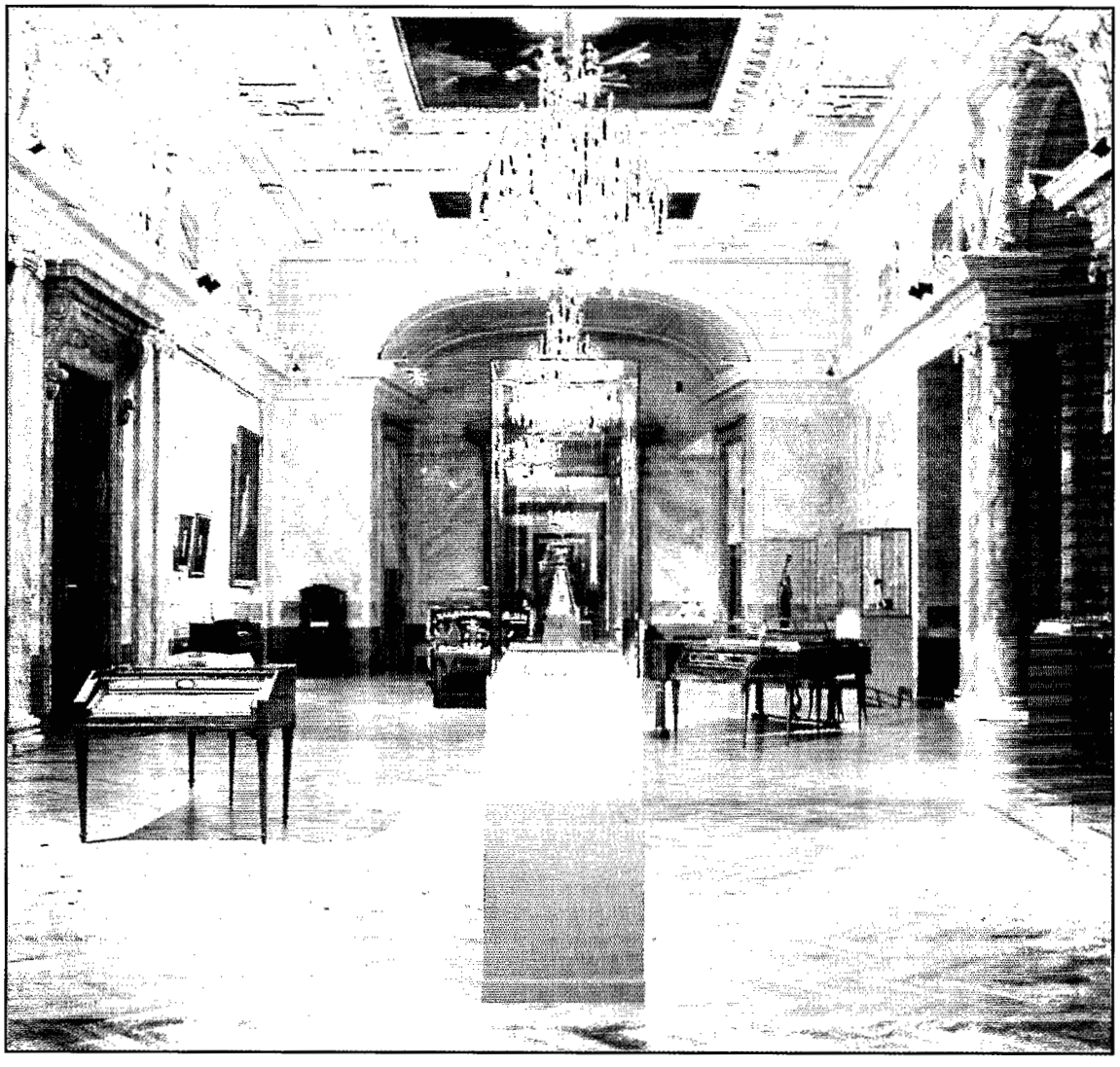
La colección fue evacuada durante la guerra, pero partes de la misma fueron abiertas a los visitantes del Neue Burg en 1947. La exposición completa, organizada por tipos de instrumentos, se abrió al público en 1966. Por desgracia, al cabo de algunos años se comprobó que ciertos factores impedían que se prestara la debida atención a aspectos vitales de la conservación. Al estar conectado el edificio con la red de calefacción de la ciudad, la temperatura media aumentaba en invierno, mientras que la humedad relativa disminuía. Los humificadores de aire sólo funcionaban durante las horas de apertura al público porque se carecía de sistemas de alarma contra el fuego. Esta situación provocaba enormes fluctuaciones cíclicas de la humedad. En verano, la fachada con grandes ventanales que da al sur, con una inadecuada protección contra la fuerte luz solar, hacía que la temperatura interior aumentase hasta niveles intolerables. Estos factores climáticos causaban graves daños a los objetos. Pianofortes que antes habían funcionado perfectamente se volvieron inutilizables al cabo de poco tiempo. Las tablas armónicas resonantes de los instrumentos de cuerda se rajaron y las fisuras de los instrumentos de viento hechos de madera se hicieron frecuentes.

Un nuevo comienzo

Hubo, pues, que cerrar la colección al público en septiembre de 1988. Al mismo tiempo, se inició una fase de planificación del reacondicionamiento general del edificio. Ahora que se encuentra casi finalizado, la situación ha mejorado considerablemente en muchos aspectos, aunque todavía no se han logrado los objetivos fijados en cuanto a la protección contra el calor y la humedad atmosférica constante. La experiencia ha mostrado que nunca se deben realizar de manera aislada obras que puedan modificar las condiciones climáticas existentes, pues a menudo leves mejoras en algunas áreas suelen provocar deterioros en otras. Cuando hay que tener en cuenta los intereses de los diferentes usuarios de un mismo edificio, como es nuestro caso, sólo un enfoque global permite encontrar una solución satisfactoria. Dada la estrecha relación que existe entre los procesos climáticos, las medidas aisladas no pueden dar resultados satisfactorios.

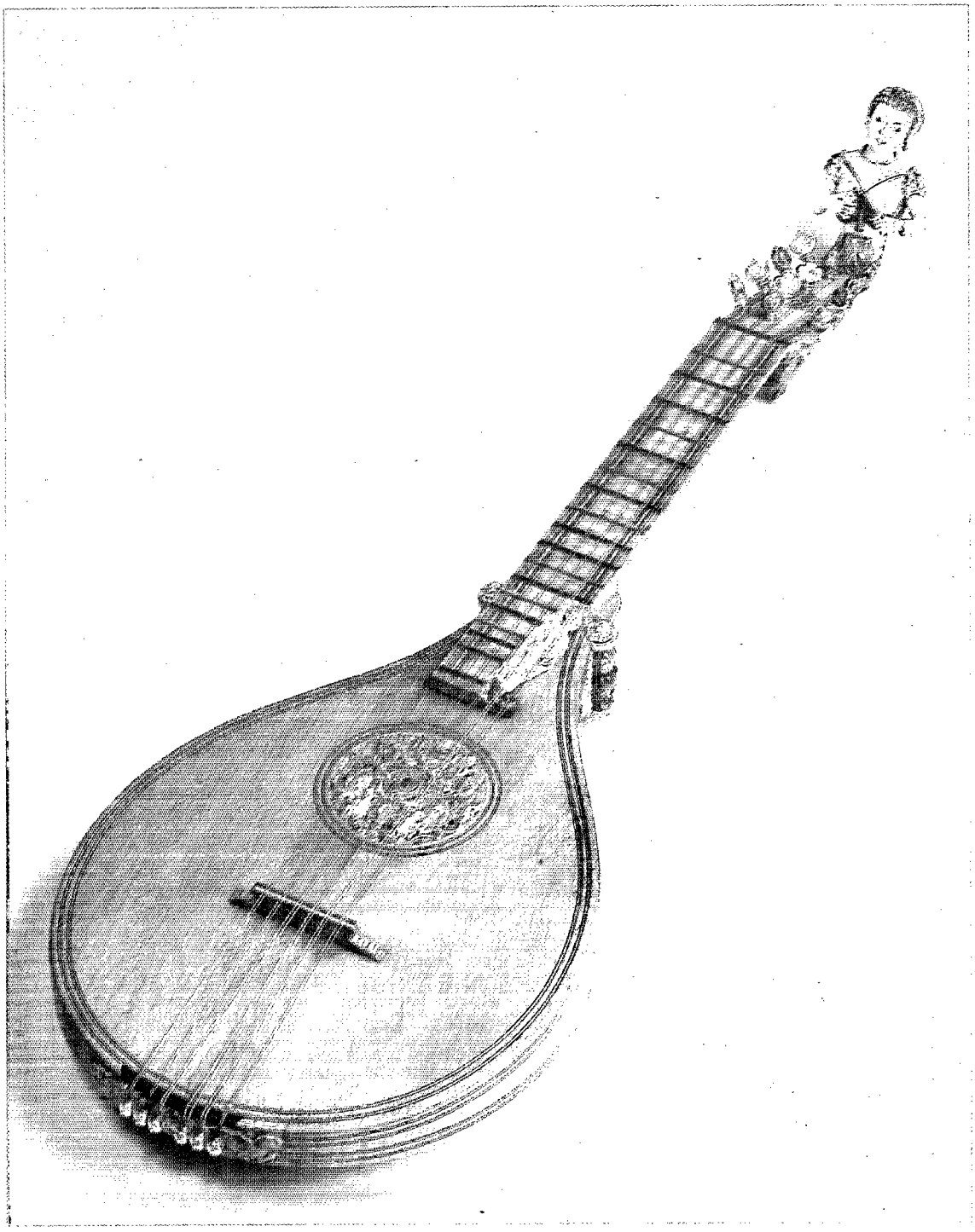
A pesar del aislamiento térmico de las ventanas, los veranos tórridos de los últimos años hicieron que la temperatura de las salas superase los 30° C. En invierno, la concentración de tuberías de calefacción en las paredes elevó la temperatura a más de 20° C, incluso con los radiadores apagados. El objetivo de una temperatura constante de 18° C es prácticamente imposible de alcanzar, porque la iluminación de la exposición y la calefacción de las salas adyacentes generan calor adicional. El nivel de humedad, en cambio, es más constante. La creación de zonas tampón ayudó a estabilizar su nivel en las salas centrales de exposición. Un moderno sistema de alarma contra incendios permite que los humidificadores de aire funcionen toda la noche, de manera que la humedad atmosférica relativa sólo desciende por debajo del 40% en situaciones excepcionales. A medida que avanzaba el trabajo

© Kunsthistorisches Museum, Viena



Vestíbulo de mármol del Neue Burg dedicado a Ludwig van Beethoven que constituye el centro de la nueva exposición.

© Kunsthistorisches Museum, Viena



Cítara de Girolamo de Virchi encargada por el archiduque Fernando del Tirol. Por su magnífica ornamentación, es una obra maestra del arte italiano de la fabricación de instrumentos musicales de cuerda.

de remodelación, también se fue modernizando todo el equipo de seguridad.

Actualmente, la colección posee algo menos de 1.000 piezas, a las que hay que agregar unos 300 objetos en préstamo, provenientes de otras colecciones del Kunsthistorisches Museum, de los fondos de la Gesellschaft der Musikfreunde y de particulares. Los objetos que se exponen actualmente al público son alrededor de 670. Todas las demás piezas forman una colección de estudio reservada a investigadores, previa solicitud. En los últimos años, la situación presupuestaria ha permitido realizar importantes adquisiciones. Como es natural, el grueso de la colección está constituido por piezas de fabricantes de instrumentos musicales austriacos, aunque los clavicordios de la región de Alemania del sur forman un

conjunto importante. Los criterios de las adquisiciones se pueden resumir de la siguiente manera: debe existir algún tipo de vínculo local (el fabricante, el propietario anterior o una modalidad de ejecución típica de nuestra región); se da la mayor importancia a que el instrumento esté en las condiciones originales (mástil y traste antiguos en los instrumentos de cuerda; ningún «reacondicionamiento» de las superficies ni renovación de las piezas mecánicas o hilos metálicos de los instrumentos de teclado). No obstante, un instrumento muy deteriorado, o que ha sobrevivido sólo fragmentariamente, puede ofrecer gran interés para realizar investigaciones y, por lo tanto, merece la pena adquirirlo.

Una de las principales diferencias entre los instrumentos musicales y los *objets d'art* es que los primeros tienen una función acústica; de ahí que querramos también que nuestros instrumentos se puedan tocar. Este criterio puede entrar fácilmente en conflicto con ciertos aspectos de la conservación en la actividad rutinaria de un museo. La época en que los instrumentos se restauraban para ser utilizados sin preocuparse por conservarlos en su estado original ya ha pasado, o al menos eso esperamos. Es difícil establecer directivas generales para definir las condiciones aceptables que permiten que un instrumento se pueda volver a tocar. Las medidas de conservación prevalecen generalmente sobre la labor de restauración, si bien es razonable suponer que las futuras generaciones desarrollarán métodos de trabajo y técnicas que resolverán con facilidad problemas que hoy parecen insolubles. Por otra parte, debemos recordar que el simple hecho de mantener permanentemente afinado un instrumento de cuerdas puede ejercer una tensión excesiva. Cuando se grabó la música de la guía acústica antes mencionada se utilizaron tres violas de gamba fabricadas por Antonio Ciciliano en el siglo XVI que no se habían utilizado desde hacía mucho tiempo. Se consideró razonable hacerlo empleando cuerdas finas. Una vez efectuada la grabación, se volvieron a exponer los instrumentos con cuerdas ficticias que no ejercen ninguna tensión.

Cuanto más nos acercamos al siglo XXI, las tareas que se asignan a un museo son cada vez más variadas y complejas, para lo cual estamos agrandando y modernizando considerablemente nuestros talleres. El turismo especializado, cuya naturaleza ambivalente es cada vez más evidente para los conservadores de los museos, obliga a los talleres de restauración a realizar esfuerzos particularmente importantes. Dado que la colección sólo cuenta con un restaurador a tiempo completo, los proyectos de restauración de cierta amplitud sólo se pueden realizar con ayuda de voluntarios, por lo general aprendices de distintas especialidades del oficio de restaurador o de artífice de instrumentos. Al mismo tiempo, aumentan constantemente los datos sobre medidas y planos disponibles. Tenemos proyectos de compilación de catálogos de diversos grupos de instrumentos, pero no se podrán editar antes de algún tiempo, dada la complejidad del trabajo preparatorio y sus altos costos. No obstante, se está preparando un índice general de todos los objetos, con una breve descripción, que se publicará dentro de poco, con lo cual se habrá dado un importante paso para que se pueda consultar la colección con fines científicos. ■

1. La guía acústica de la colección de instrumentos musicales antiguos se puede adquirir en forma de CD doble, acompañado de un folleto detallado e ilustrado que incluye la traducción del texto al inglés, italiano y japonés.

Crear un contexto para los instrumentos musicales africanos

Jos Gansemans

La famosa colección de instrumentos musicales africanos del Musée Royal de l'Afrique centrale de Tervuren (Bélgica), revela mucho acerca de la cultura material y social de muchos pueblos africanos. El autor es musicólogo y dirige tanto la Sección de Etnomusicología y Lingüística como el Departamento de Antropología Cultural del Musée Royal de l'Afrique centrale de Tervuren (Bélgica). Es autor de varios estudios sobre instrumentos musicales africanos y responsable de la edición de unos 20 discos y CD producidos a partir de las grabaciones realizadas en Zaire, Rwanda, las Antillas Neerlandesas y Puerto Rico.

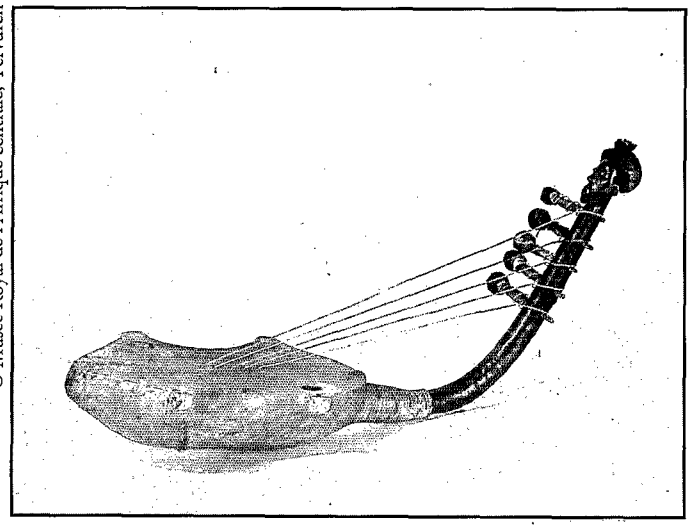
En la mayoría de los museos de Europa que albergan colecciones etnográficas de procedencia africana, su historia, riqueza y diversidad han sido determinadas por las posesiones coloniales de los países metropolitanos. El actual Musée Royal de l'Afrique centrale de Tervuren (Bélgica) no escapa a esta regla: en 1897 se formó el núcleo de una colección etnográfica, zoológica y geológica que se iría ampliando en los decenios siguientes hasta convertirse en un museo de fama internacional en lo que respecta al África central y, más precisamente aún, a Zaire, Rwanda y Burundi. En 1898, el rey Leopoldo II fundó en Tervuren el Museo del Congo, que en 1908 pasaría a ser el Museo del Congo Belga y en 1960 el Museo Real del África central, cuando el Congo Belga se transformó en un Estado independiente, la actual República de Zaire. Con esta nueva denominación, el museo expresaba su deseo de ampliar sus intereses a toda el África central e incluso al África subsahariana en general.

La historia del museo y su inexorable vinculación con la política de expansión belga a fines del siglo XIX determinaron la composición de la colección. Ésta posee actualmente (inventario del 31 de diciembre de 1994) unos 8.000 instrumentos musicales africanos, de los cuales los instrumentos de cuerda, con 764 piezas, representan el 10%; los de membrana, con 1.046 piezas, el 15%; los idiófonos, con 3.740 piezas, el 43%; y los de viento, con 2.465 piezas, el 32%. Como puede verse, los instrumentos de percusión, ya sean de membrana o idiófonos, constituyen la gran mayoría (58%) de los instrumentos musicales del África central.

En cuanto a su representación geográfica, la colección está en gran parte (alrededor del 80%) reservada a Zaire, Rwanda y Burundi. Entre 1885 y 1960, el Museo de Tervuren se enriqueció con un gran número de objetos etnográficos, entre ellos instrumentos musicales. Los enviaban tanto personas que trabajaban en África y tenían particular interés por los pueblos y las culturas con que convivían, como investigadores de la institución que se trasladaban al terreno a fin de estudiar la cultura material y espiritual de las etnias.

Aunque al comienzo el afán de coleccionar parecía muy fuerte, hay que reconocer que las informaciones «etnográficas» y «musicológicas» relativas a esos instrumentos eran más bien pobres. Saber en qué circunstancias y quién toca un instrumento explica a menudo el papel de la música y de ese instrumento en una sociedad. El instrumento añade un valor suplementario a la actividad musical y ocupa un lugar significativo en las estructuras sociales, religiosas y jerárquicas de una sociedad.

Los etnólogos que realizaron investigaciones sobre estos aspectos culturales y musicales en la primera mitad del siglo XX pudieron aprovechar las enormes posibilidades que se les ofrecían tanto para la recolección como para el estudio de los instrumentos y la música que producían. A



© Musée Royal de l'Afrique centrale, Tervuren

Arpa de cinco cuerdas de la etnia azande (Zaire).

su gran curiosidad y deseo de entender las culturas africanas debemos una gran parte de nuestra colección. La amplitud de nuestra colección ha permitido al Dr. J.S. Laurenty, especialista de renombre internacional, elaborar una clasificación y una taxonomía de las diferentes categorías de instrumentos. Sus estudios muestran la riqueza y diversidad de los instrumentos musicales de Zaire.

Si bien resulta casi imposible presentar un panorama de toda la colección del museo, nos ha parecido interesante hacer referencia a algunos tipos de instrumentos de nuestra colección.

Variedad, creatividad y comunicación

Tambores de piel (1.040 piezas)

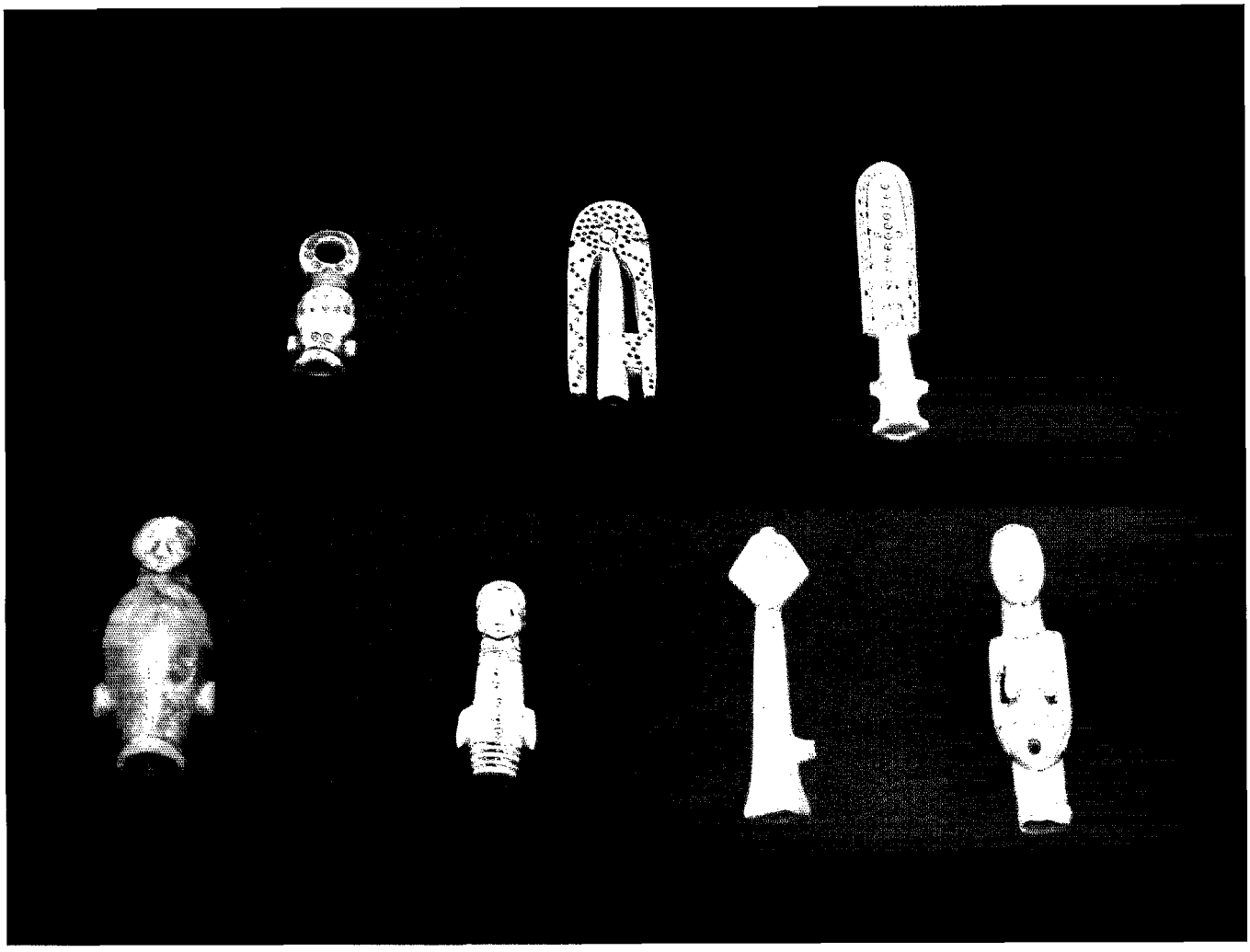
En el África subsahariana, los tambores de piel son instrumentos indispensables para realzar el ritmo propio de la región. Aunque se los encuentra en todas las culturas musicales, algunas etnias se destacan

© Musée Royal de l'Afrique centrale, Tervuren



Tambor antropomorfo de hendidura de la etnia yaka (Zaire).

© Musée Royal de l'Afrique centrale, Tervuren



Colección de silbatos de marfil procedentes de Zaire.

por la fabricación y la estilización del instrumento como, por ejemplo, los tshioko, los luba, los kongo, los kuba, por citar sólo algunas etnias de Zaire. Además del aspecto estético, los tambores también se diferencian por los sistemas utilizados para tensar las pieles: a veces se clavan, otras se atan y, por último, en algunos casos se emplean ambos sistemas. Los del segundo tipo —es decir, los tambores con piel atada y en los que nunca hay figuras esculpidas—, se caracterizan por un sistema de atado que es muy complejo y, al mismo tiempo, ingenioso.

Arpas (256 piezas)

Este instrumento, ampliamente difundido sobre todo en la parte norte del África central, tiene evidentes lazos históricos con las arpas del antiguo Egipto. Las hay de diversas formas: las que fabrican y tocan los pueblos azande, mangbetu y ngbaka son exponentes de un arte escultórico avanzado. Tanto la caja de resonancia como el mástil están muy bien esculpidos, con las mismas esculturas y figuras que los demás objetos etnográficos de marfil y madera de esas etnias. Son particularmente interesantes las arpas antropomorfas de los ngbaka que, por su forma, personifican a los espíritus que el músico —a menudo un hechicero, curandero o adivino— invoca, comunicándose con el mundo espiritual.

Zanza (687 piezas)

A partir de nuestra colección, el Dr. J.S. Laurenty identificó en Zaire no menos de 18 tipos principales de zanzas, instrumento típicamente bantú. El principio básico es el mismo para todos, aunque puedan diferir radicalmente según el material con el que estén fabricadas las laminillas (caña, metal), según la

forma de la caja de resonancia (caja, balsa, caparazón, calabaza, entre otras cosas), o según la forma en que se ordenan las laminillas y las alturas de los tonos. En este caso, también encontramos algunos ejemplares artísticamente ornamentados con figuras antropomorfas o geométricas.

No obstante, el papel que desempeña el instrumento —y la música que produce— es el mismo en todas partes: pertenece al ámbito del esparcimiento, ya sea para el propio entretenimiento o para entretener a una audiencia. Este instrumento ocupa un lugar importante en la tradición oral del África central.

Tambores de hendidura (408 piezas)
La primera función de este tipo de instrumento es la comunicación, es decir, la transmisión de mensajes dentro o fuera de la aldea, aunque también se le atribuye una función secundaria de acompañamiento rítmico en un conjunto musical compuesto por tambores de piel, xilófonos, tambores de hendidura y sonajeros. El tambor de hendidura se caracteriza asimismo por una variedad de tipos y formas, entre los cuales los tambores cilíndricos y trapezoidales son los más comunes. Los que tienen forma de tulipán (terminología de Laurenty) y, sobre todo, los tambores zoomorfos —esculpidos representando a un animal (antílope o búfalo)— son testimonios de un gusto artístico particular.

Por su función comunicativa, algunos tipos de tambores también son instrumentos de los que se valen los hechiceros y curanderos que quieren invocar a sus espíritus protectores. Los más representativos son los tambores-fetiche, de dimensiones reducidas, que utilizan los pueblos kongo y yaka.

Trompas y silbatos (2.256 piezas)
Los silbatos y las trompas constituyen otra categoría de instrumentos reservados para transmitir mensajes a corta distancia, que son utilizados sobre todo por los cazadores. Estos instrumentos tallados en madera, marfil, caña, calabaza o cuernos de animales son a menudo rudimentarios; los únicos que son trabajados artísticamente son las trompas de marfil y los silbatos. Las primeras, fabricadas con colmillos de elefantes, pertenecen a los jefes y son exponentes de un arte figurativo que representa escenas de la vida. Por su parte, los silbatos de caza muestran figuras antropomorfas y geométricas que también caracterizan a los demás objetos etnográficos esculpidos.

La valorización de la colección

En el desempeño de su función museológica, nuestra institución se basa, por una parte, en sus ricas colecciones y, por otra, en el estudio científico de las mismas y en los resultados de las investigaciones de campo que se realizan en África. La relación con el público y los visitantes del Museo es una de las tareas que figura en el programa del Servicio de Etnomusicología. Con ese fin, se actúa a varios niveles. Ante todo, cabe citar las salas de exposición del museo. Dos grandes vitrinas, que exponen los instrumentos de cuerda y los de percusión de membrana, por una parte, y los instrumentos de viento y los idiófonos, por otra, muestran unos 120 instrumentos representativos de los tipos más difundidos en el África central. Otros 80 instrumentos se encuentran dispersos y expuestos en múltiples vitrinas dedicadas a la cultura material de los pueblos africanos. En total se exponen 200 instrumentos, esto es, el 2,50% de la colección.

Se ha previsto instalar en un futuro próximo un espacio que al mismo tiempo haría la veces de sala de exposición y de auditorio para conciertos, conferen-

cias, funciones de vídeo y de cine. En ese nuevo local se prestará especial atención a las técnicas audiovisuales a fin de «animar» los instrumentos. Mediante las técnicas de CD-I el visitante podrá encontrar todo tipo de información sobre cada uno de los instrumentos expuestos, es decir, su fabricación, su difusión, su función musical y social, así como sobre la propia música.

A fin de valorizar las colecciones fuera del Museo, se ha montado una exposición itinerante, denominada *Madimba na Ditumba,* dos palabras en kiluba que designan los «xilófonos y tambores». La exposición consta de unos 80 instrumentos distribuidos en 12 vitrinas. Se presta especial atención a los *zanza* de láminas y a los diferentes tipos de idiófonos. De esta manera, el visitante se puede hacer una idea de la creatividad africana y de la rica variedad que caracteriza a un tipo de instrumento, según las etnias que lo fabrican.

Dentro del Museo, el Servicio de Educación, junto con el de Etnomusicología, organiza talleres de música destinados a niños y adolescentes de 6 a 18 años, con un programa adaptado a cada edad. Los animadores utilizan la música como punto de partida a fin de que conozcan y comprendan más y mejor las culturas africanas. Como complemento, y sobre todo para propiciar un contacto físico con la cultura musical, los participantes aprenden y ejecutan algunos ritmos básicos en tambores *djembe,* bajo la dirección de un percusionista profesional.

A fin de poder estudiar las culturas musicales, además de la colección de 8.000 instrumentos, se puede recurrir a los archivos sonoros del Servicio de Etnomusicología, donde se almacenan 6.000 horas de música tradicional africana.

Las primeras grabaciones de nuestros archivos datan de 1910 y fueron realizadas en rollos Edison por J.J. Hutereau en el noreste de Zaire. Desde entonces, la colección se ha ido ampliando poco a poco, pero ha habido que esperar a que se inventaran y utilizaran las grabadoras en el trabajo de campo para empezar a coleccionar intensivamente la música tradicional. Evidentemente, en África la investigación de campo es la base de toda investigación posterior. Las misiones se aprovechan para «cosechar» el mayor número posible de informaciones sobre los instrumentos, tales como la fabricación, la técnica para tocarlos, su papel en la vida cotidiana, el entorno o la relación con la música vocal, etc. Este enfoque permite volver a situar el instrumento de música de África central en la cultura material y musical que le es propia.

Todavía existen posibilidades desaprovechadas de realizar investigaciones sobre los instrumentos, pero si se consideran las tendencias a la modernidad que se están haciendo patentes en las sociedades africanas, faltará tiempo para estudiar y grabar las músicas tradicionales que aún perduran. En efecto, es de temer que, dada la falta de músicos competentes y el abandono de la práctica de algunos rituales, ciertos géneros musicales desaparezcan. Además, debido a la carencia de documentos sonoros y escritos, a menudo resulta difícil saber cuál ha sido la historia y la evolución de los estilos musicales del África central hace más de 100 años.

Actualmente, las investigaciones del Servicio de Etnomusicología se centran en el proyecto «Música tradicional de la región interlacustre», en el que se estudian sistemáticamente las culturas musicales practicadas en el Kivu-Zaire, Rwanda, Burundi, el sur de Uganda y Tanzania occidental, a fin de constituir una antología completa de la cultura musical de esta región africana, incluyendo los instrumentos musicales. ■

Nota. Ya en 1902, el Museo Real publicó un primer libro sobre su colección de instrumentos, inaugurando una serie considerable de publicaciones que se editan hasta hoy. El autor del presente artículo ha preparado una lista selectiva que puede pedirse a la redacción de *Museum Internacional.*

Un nuevo «mundo de la música» en París

Harriet Welty Rochefort

La Cité de la Musique, *inaugurada recientemente en París, no sólo ha transformado un barrio anteriormente desangelado, sino que además ha empezado a atraer a un nuevo público. Un elemento importante del complejo es el* Museo de la Música, *que describe aquí Harriet Welty Rochefort, periodista independiente residente en París.*

Por un giro inesperado del destino, el antiguo matadero municipal situado en el barrio obrero del norte de París se ha transformado en un centro cultural gigantesco. Antaño última parada de vacas y cerdos desafortunados y, posteriormente, zona urbana deprimida, La Villette, como se la denomina, es hoy en día un ajetreado centro de actividades de científicos, músicos y público en general.

La decisión de esta transformación fue adoptada en 1979 por el gobierno de Francia, que no sabía qué hacer con 55 hectáreas de terreno abandonado que afeaban monstruosamente la ciudad. El resultado —una empresa ambiciosa, parte de los *grands projets* del ex Presidente François Mitterrand, que comprenden el Grand Louvre, la Ópera de la Bastilla y la nueva Biblioteca Nacional— es un parque urbano que alberga un Museo de la Ciencia y las Técnicas, la Sala de Conciertos Zenith, la Ciudad de la Música y su Museo de la Música.

Ahora, en lo que antes era un área sombría y en plena decadencia, el aire se llena de sonidos musicales. Alumnos e intérpretes de música de aspecto serio acuden apresurados a los ensayos, mientras que los amantes de la música pueden elegir entre asistir a un concierto o un ensayo, o visitar el Museo de la Música para contemplar una rara colección de preciosos instrumentos de todo el mundo. Todo el barrio es una activa colmena (y a pesar de la desaparición del matadero, los restaurantes de la acera de enfrente de la Ciudad de la Música siguen sirviendo la mejor carne de París).

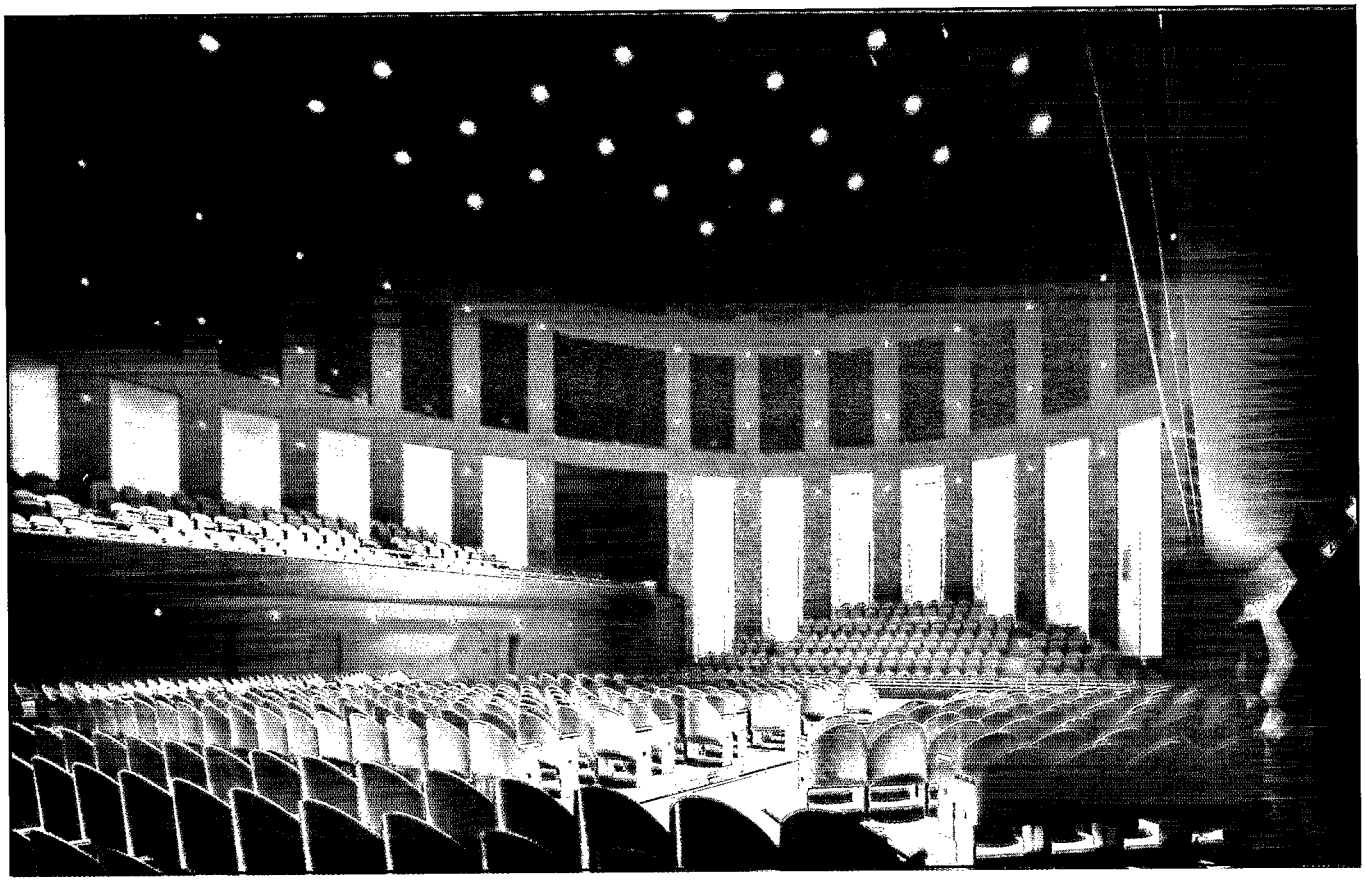
La Ciudad de la Música pasó a formar parte de los *grands projets* cuando la sede del Conservatorio Nacional de Música, situada en el centro de París, resultó pequeña para satisfacer las nuevas necesidades. Había espacio disponible en La Villette y el gobierno decidió implantar en el parque edificios para el conservatorio. El proyecto despegó en 1995 con el lanzamiento de un concurso de arquitectura. El Presidente Mitterrand encargó diseñar todo el conjunto, desde el conservatorio hasta el Museo de la Música, al arquitecto francés Christian de Portzamparc, quien había obtenido el Grand Prix d'Architecture de 1990 y el prestigioso premio Pritzker en 1994. En enero de 1995, tras diez años de altibajos debidos a problemas políticos y atrasos en la construcción, la Ciudad de la Música abrió sus puertas al público.

Merecía la pena esperar. De Portzamparc aplicó todo su talento a la creación de un auténtico «pueblo autónomo» para 2.000 músicos, en el que se dice que no hay dos metros cuadrados iguales. Situada en una amplia zona ajardinada, en la que el franco-estadounidense Bernard Tschumi ha diseminado 25 *follies* rojas (estructuras modernistas similares a las construcciones de plástico con que juegan los niños), la Ciudad de la Música se compone de un ala oriental y otra occidental que flanquean el gran salón situado en el centro de la entrada sur del parque. El ala oriental contiene una sala de conciertos modulable, de 800 a 1.200 plazas, un anfiteatro de 230 plazas, una sala de ensayos y vestuarios, más una videoteca interactiva y un centro de documentación, un laboratorio de restauración de instrumentos, las oficinas del Instituto de Pedagogía de la Música y la Danza y la Sede del Ensemble Inter-Contemporain, que dirige el compositor y director de orquesta Pierre Boulez. Tiene además un café restaurante y alojamientos para 82 alumnos del Conservatorio Nacional. El Museo de la Música, de 2.800m^2, también está situado en el ala oriental.

El ala occidental alberga el conservatorio y, desde un punto de vista arqui-

Museum Internacional (París, UNESCO), n.º 189 (vol. 48, n.º 1, 1996) © UNESCO 1996

© Nicolas Borel



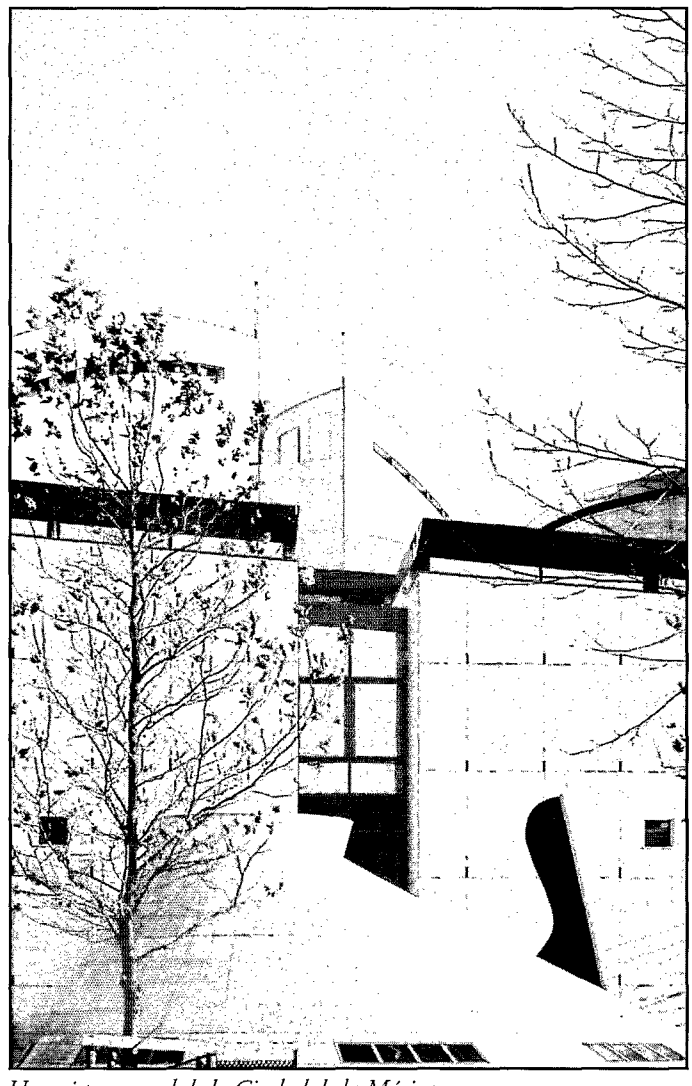
La sala de conciertos puede acoger de 800 a 1.200 personas.

tectónico, es más tradicional y clásica que el ala oriental, que está llena de pasadizos, recovecos y ranuras, y parece cerrada sobre sí misma. La arquitectura escultórica más complicada del ala oriental no siempre resulta fácil de comprender y, según un artículo de la revista *Connaissance des Arts,* los músicos dicen que tardaron dos semanas en aprender a desenvolverse entre los distintos edificios.

El ala oriental de la Ciudad de la Música parece en realidad una especie de triángulo en cuyo centro está la elipse de la sala de conciertos, «como un pedazo de tarta con una bola de helado encima», escribió el crítico de música David Stevens en el diario *International Herald Tribune.* Una de las características más sorprendentes de esta masa triangular es la zona pública, alargada, repleta de luz, en forma de espiral y cubierta que conduce a la sala de conciertos, puntuada por pianos de cola en miniatura. Portzamparc explica: «Es un estilo arquitectónico que está en movimiento, que no se puede aprehender de un solo vistazo, y es justamente en esta experiencia del movimiento, de su duración, de sus secuencias, de sus rupturas y de sus descubrimientos, donde la arquitectura coincide con la experiencia musical. En este caso, la arquitectura es un arte del movimiento y está hecha de sonidos».

Bienvenida a Stevie Wonder y a Pierre Boulez

El frío y ventoso día de invierno en que visité la sala de conciertos, los técnicos de sonido vestidos con jerseys negros de cuello alto se afanaban en preparar el concierto que Stevie Wonder daría aquella noche. La sala de conciertos es un rectángulo dentro de una elipse de suelo plano para poder instalar el escenario en cualquier parte de la sala. El techo, de 15 metros de altura, comprende cuatro plateas periféricas. Los alumnos encaramados en la cazuela pueden utilizar atriles de vidrio situados discretamente delante de ellos para seguir la música en las partituras. Una combinación de telones móviles motorizados y elementos del techo, que pueden ser absorbentes o reflectantes, permite modular la acústica.


© Nicolas Borel

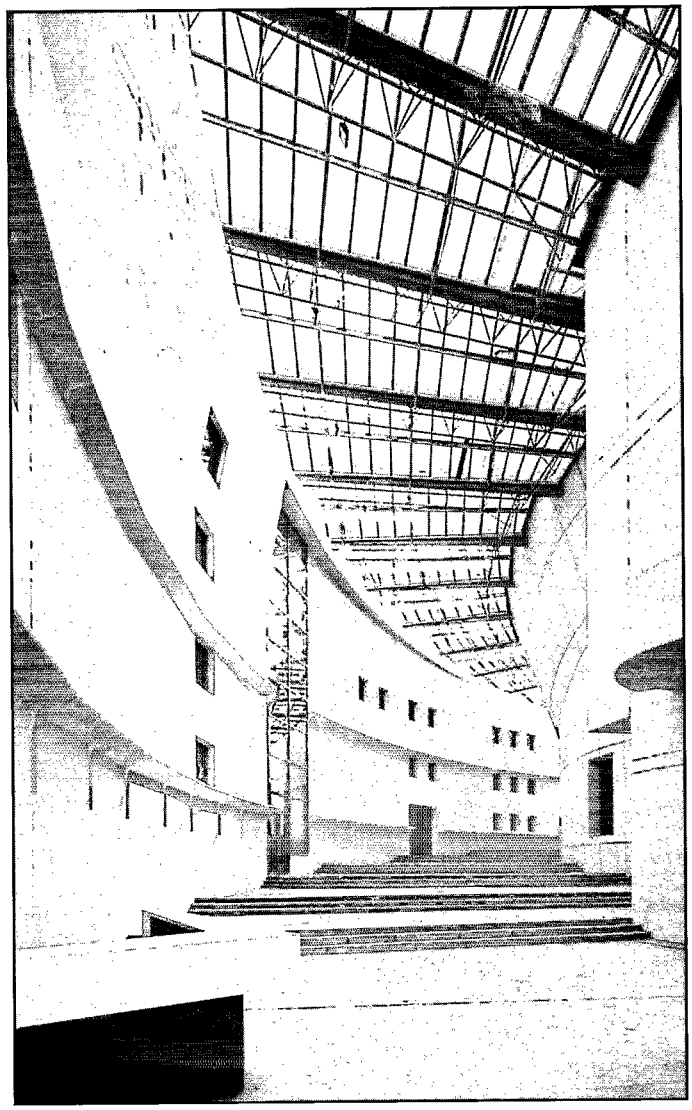
Una vista general de la Ciudad de la Música.

La idea subyacente en la Ciudad de la Música fue crear un verdadero «mundo de la música» no sólo para los músicos, alumnos e intérpretes, sino también para el público en general. El precio máximo de los billetes es de 160 francos franceses (unos 32 dólares de los EE UU) y se invita al público a asistir a los ensayos de los conciertos. La programación abarca desde la música del siglo XX, representada por el Ensemble Inter-Contemporain, hasta orquestas de cámara y jazz. En noviembre de 1996, la Ciudad de la Música acogerá a la Orpheus Chamber Orchestra y a la Orquesta de Cámara de Europa, dirigidas por Claudio Abbado y Nikolaus Harnoncourt. La Ciudad de la Música ha encargado obras a los compositores Georges Aperghis, Richard Galliano y George Russell, y ha programado importantes obras contemporáneas, como *Carré* para cuatro orquestas de Karlheinz Stockhausen y *Rituel in memoriam maderna* de Pierre Boulez. En la ciudad, todas las semanas hay conciertos de música de todo el mundo, así como conciertos de jazz y recitales de canto. Están en proyecto programas de verano y en el de 1996 se organizará una serie de conciertos de orquestas juveniles.

Además de los conciertos, la Ciudad de la Música realiza distintas actividades educativas. El laboratorio de investigaciones y restauración pondrá en contacto a fabricantes de instrumentos y conservadores de colecciones. El centro de documentación, con su base de datos nacional, colabora activamente con el centro de información sobre música y danza, así como con los centros de documentación del conservatorio para unificar el acceso informatizado, a fin de brindar una red común accesible tanto desde el país como desde el extranjero. Además, la Ciudad y el Conservatorio están elaborando una política de publicaciones, con objeto de crear y definir los «derechos pedagógicos» que en la actualidad no existen en los contratos. Además de las indispensables publicaciones en soporte de papel, como las guías y los catálogos, las actividades de comunicación se centran en los productos audiovisuales e interactivos.

El Museo de la Música, que se inauguró en el otoño de 1995, es «la joya de la corona» de la Ciudad de la Música y alberga una de las más ricas colecciones de instrumentos musicales del mundo, con más de 4.500 piezas del Conservatorio Nacional, que se fundó hace 200 años, distribuidas en cinco pisos y 2.800m^2. Junto al museo hay una librería y una tienda en un edificio redondo y achaparrado que parece una nave espacial o una tienda india. Con un personal de sólo 40 personas, el museo está bajo la supervisión del Ministerio de la Cultura; en lo que se refiere a la gestión de sus colecciones, depende de la Dirección de Música y Danza y de la Dirección de los Museos de Francia.

A lo largo del museo, se ordena en nueve «capítulos» una exposición permanente de 800 piezas, desde el Renacimiento hasta Stravinsky, junto a pinturas, esculturas y otras obras de arte inspiradas en la música. Para mostrar a los visitantes cómo se interpretaba la música en las distintas épocas, se han reproducido habitaciones de época. Los visitantes pueden ver los instrumentos que se utilizaban y una gran maqueta del lugar en que la obra fue compuesta, junto con información sobre sus antecedentes; pintu-



© Nicolas Borel

La «calle de la música».

ras y grabados complementan la exposición. De esta manera, los visitantes pueden viajar a través del tiempo desde, por ejemplo, la sala del Palacio Ducal de Mantua donde se estrenó el «Orfeo» de Claudio Monteverdi hasta la sala de exposiciones del IRCAM donde Mauricio Kagel estrenó su *Ex-position.*

Dentro del museo, las extrañas vitrinas del arquitecto de interiores Franck Hammoutène forman grandes volúmenes de vidrio desde el suelo hasta el techo, definiendo espacios de presentación a lo largo de un recorrido fluido, para lo que utilizó maderas cálidas con una pátina gris. Un eficaz sistema de aire acondicionado mantiene una humedad y una temperatura constantes, aspecto de suma importancia, dada la fragilidad de los instrumentos de música antiguos. Un anfiteatro de 200 plazas, apodado el *camembert,* se utiliza para demostraciones de instrumentos musicales, conciertos, actividades culturales y proyección de películas. Los conciertos que se programan en él versan sobre distintos temas y explican las relaciones que existen entre los inventos técnicos y la creación musical. Por ejemplo, la influencia del mecanismo doble inventado por Erard en la escritura de música para piano por Franz Liszt.

Los fondos documentales del museo comprenden unos 5.000 libros, enciclopedias, tesis universitarias y catálogos de museo, una colección de 15.000 fotografías, documentos sobre los instrumentos de la colección del museo y sus fabricantes, y sobre el trabajo de coleccionar instrumentos. Técnicos especializados en teclados y cuerdas, frotadas o pellizcadas, trabajan permanentemente en el museo en estrecha colaboración con los profesionales. El laboratorio presta diversos servicios, entre ellos la realización de múltiples pruebas técnicas y organológicas, la utilización de un cuarto fungicida e insecticida, y la experimentación de técnicas de investigación.

Los violines de Stradivarius y un sintetizador de Frank Zappa

Las colecciones de instrumentos remontan hasta la Revolución francesa. Albergada anteriormente en el Conservatorio Nacional de Música, fundado en 1864, la colección ha seguido creciendo y enriqueciéndose gracias a las donaciones de coleccionistas privados y a una activa política de adquisiciones. Entre las notables piezas que posee, hay cerca de 300 instrumentos de la colección de Antonin Louis Clapisson (1808-1866); los instrumentos de Adolphe Sax (1814-1894), el inventor del saxofón; 800 piezas de la colección de Geneviève Thibault de

Chambure y el clavicémbalo fabricado en 1677 por Louis Denis, adquirido en 1993. Además, cuenta con instrumentos de la escuela francesa desde el siglo XVII hasta el siglo XIX, con pianos Erard y Pleyel, gaitas Chedeville e instrumentos de viento Hotteterre. Los instrumentos de fabricación italiana están representados en particular por piezas de Amati, Guarneri y cinco violines de Stradivarius.

La directora del Museo de la Música, Marie-France Calas, quien dirigió el Departamento Audiovisual y la Fonoteca de la Biblioteca Nacional, que comprende la colección Charles Cros, antes de pasar al Museo de la Música en 1993, señala que toda la colección del museo procede de la antigua sede del conservatorio que se encontraba en el centro de París, la mayor parte de la cual se guardaba en sótanos: «Algunos de estos instrumentos se utilizaban y otros no. A lo largo de los siglos, muchos fueron destruidos. En cualquier caso, la colección era conocida únicamente por los *connaisseurs*».

Cuando el personal del museo empezó a hacer el inventario de la colección del conservatorio se encontró con algunas sorpresas agradables: además de instrumentos occidentales clásicos, descubrieron instrumentos de todo el mundo. El etnomusicólogo del equipo «está encantado con los tesoros que encuentra», afirma Marie-France Calas.

Actualmente, el museo está focalizando su atención en el siglo XX y su contribución a la música en el campo de la electrónica y la electricidad. Ejemplos de ello son la guitarra Selmer que perteneció a Django Reinhardt, el sintetizador modular E-Mu de Frank Zappa, así como guitarras eléctricas y otros instrumentos.

Uno de los principales problemas de una colección como ésta es la fragilidad de los instrumentos: la humedad o la sequedad en lo que se refiere a los instrumentos de madera; la corrosión en los de latón y un conjunto diferente de problemas en cuanto a los de marfil. Todos los saxófonos han sido sometidos a un tratamiento anticorrosivo especial y Marie-France Calas dice que es «extremadamente vigilante» de las condiciones en que están almacenados los instrumentos, tanto por lo que se refiere a su mantenimiento como a su seguridad.

La directora reconoce que la existencia de un museo dentro de una ciudad de la música es algo inusual, lo que no deja de plantear problemas. Así, por ejemplo, a los músicos no siempre les es fácil comprender por qué no pueden tocar el instrumento que tienen ante los ojos. «Seguimos una política de no prestar los instrumentos, porque consideramos que es importante que la gente entienda que los fondos del museo forman parte de la historia», dice. Naturalmente, hay excepciones a la regla: cuando se inauguró la Ciudad de la Música, el anfiteatro se llenó de música procedente de un precioso clavicémbalo Hemsch del siglo XVIII y de un clavicémbalo Ruckers-Taskin del siglo XVII. «El público estaba fascinado», señala Marie-France Calas. El público, recalca, es de vital importancia para el museo, que acoge una amplia variedad de actividades dentro y fuera de su recinto, y se dirige lo mismo a personas que a grupos, escuelas y profesionales.

Marie-France Calas señala que «estamos rodeados de gente del mundo de la música, la danza y las ciencias. El museo es el único elemento del patrimonio histórico de la Ciudad». Subraya que, a diferencia de las demás actividades que se llevan a cabo en el lugar, el museo es: «un lugar de memoria, un lugar en el que los instrumentos son testigos de la época en que se utilizaban. Cuando un instrumento llega a la colección, no lo modificamos. No vamos a hacer como Viollet-le-Duc. Sí podemos conseguir que se llegue a tocar un instrumento, dotándolo de mecanismos idénticos a los que tuvo, pero todas nuestras intervenciones son reversibles».

Se hacen copias fidedignas de los instrumentos que están demasiado estropeados. Los mecanismos de algunas piezas raras en buen estado no se restauran a propósito, de modo que se puedan utilizar con fines de estudio. «Un clavicémbalo de Louis Denis, del siglo XVIII, permanecerá tal como está y permitirá hacer avanzar las investigaciones en el campo de la organología», dice Marie-France Calas, para ilustrar el modo en que puede participar el museo en tareas de investigación. «Debemos tener presente que cada instrumento forma parte de la historia». A continuación agrega: «Nuestro desafío es ser tanto un lugar en el que se identifiquen y daten instrumentos y se realicen investigaciones como un museo abierto al público. Hay tantas cosas que hacer: investigaciones acústicas, cooperar con otros países, convencer a historiadores y músicos para que trabajen en el archivo, entrevistar a músicos vivos para que puedan contribuir a la historia de la música».

Un ambicioso proyecto para un museo de la música en una ciudad de la música. Su tarea apenas acaba de empezar. ■

El Museo de Gaitas de la Capilla de Morpeth: una colección de especialistas para un público no especializado

Anne Moore

Ubicado en una antigua capilla privada que se restauró para dar cabida a una pequeña colección selecta, el Museo de Gaitas de la Capilla de Morpeth, en el norte de Inglaterra, atrae tanto al público en general como a los antiguos aficionados a este instrumento, gracias a una presentación que combina elementos visuales y sonoros. Anne Moore, quien trabaja en el museo desde su creación y es su conservadora desde 1989, explica cómo se logró este objetivo.

El Museo de Gaitas de la Capilla de Morpeth abrió sus puertas al público en junio de 1987. Con ello llegaba a su término la última etapa del proyecto, que ejecutó el Consejo Regional de Castle Morpeth para rescatar esa capilla del siglo XIII, clasificada en el Grado 1, del ruinoso abandono en que había caído a comienzos del decenio de 1980.

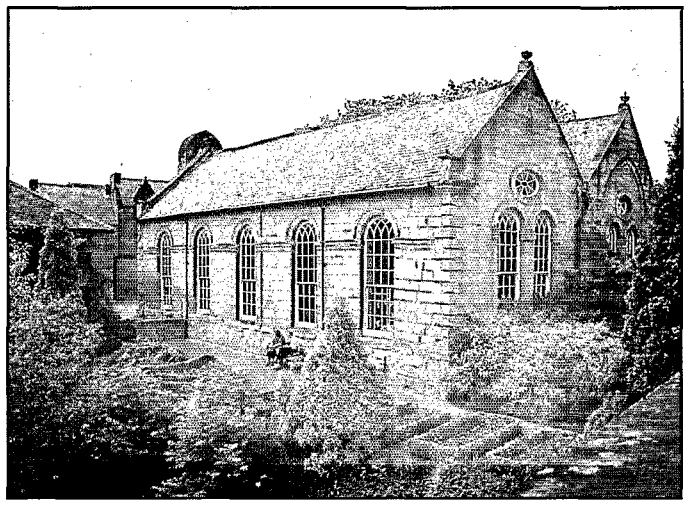
En el museo se exhibe la colección de gaitas de W. A. Cocks, compuesta por instrumentos que provienen en su mayor parte de Northumberland y su frontera con Escocia, mientras que los restantes son originarios de Irlanda, Francia, Italia, España y el resto de Europa. El conjunto presenta un aspecto único y muy especial del patrimonio de Northumberland, y tiene también gran importancia a nivel europeo. W. A. Cocks formó la colección en la primera mitad del siglo XX, reconociendo la importancia de los instrumentos en un momento en que se les atribuía muy poco valor. Además de instrumentos musicales, Cocks coleccionaba objetos relacionados con ellos, tales como libros, manuscritos, fotografías, recortes de periódicos y objetos diversos. La colección fue donada a la Society of Antiquaries of Newcastle upon Tyne en 1971 y se exhibió en dicha ciudad hasta que fue trasladada al nuevo museo de Morpeth.

La naturaleza especial de la colección, la gran calidad de la presentación y el extraordinario sistema sonoro infrarrojo con que cuenta el museo fueron reconocidos de inmediato no sólo por los visitantes habituales, sino también por organizaciones que otorgan premios, como el National Heritage. Al año de inaugurarse, el Museo de Gaitas de la Capilla de Morpeth fue objeto de una mención destacada en el Museum of the Year Awards. En 1990, el museo mereció el elogio especial de la institución Gateway, que otorga los premios Interpret Britain Awards, «en reconocimiento a su notable enfoque interpretativo, que contribuye a aumentar la percepción y la comprensión del patrimonio británico».

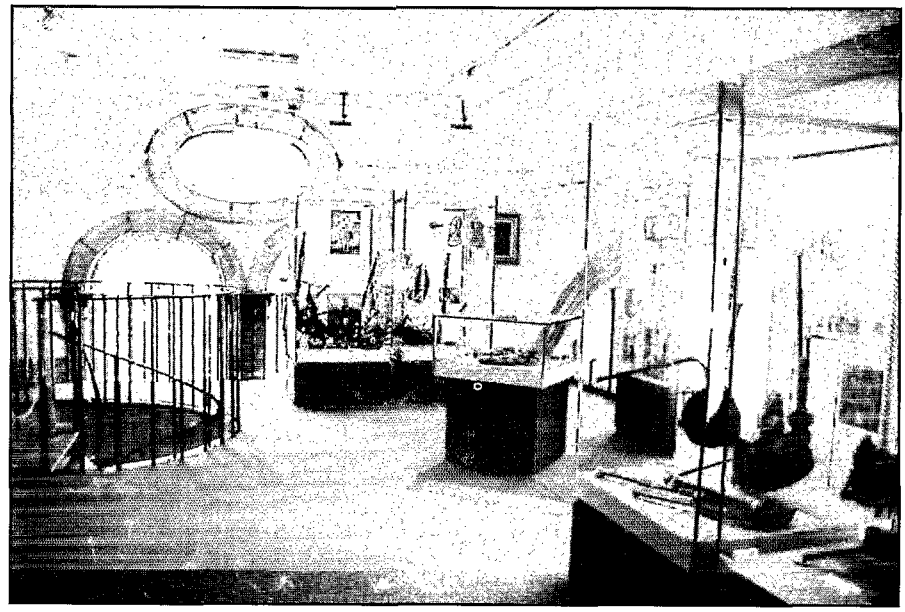
Cuando se instaló el museo en Morpeth hubo que resolver varios problemas de interpretación, uno de los cuales, y no el menor, era lograr que los visitantes potenciales abordaran su contenido con seriedad y sin ideas preconcebidas. Casi todos consideran que la gaita es un instrumento típico de Escocia y de carácter particularmente militar, una especie de arma suplementaria con la que se entraba en combate para levantar la moral de los soldados y aterrorizar al enemigo. Desde luego, la gaita tiene una historia larga y fascinante que remonta por lo menos hasta el siglo X. Se la encuentra a lo largo y a lo ancho de Europa, en todos los estratos de la sociedad, desde la familia real de Francia hasta el músico gitano itinerante de ínfima condición.

La mayoría de los visitantes piensa que todas las gaitas se caracterizan por un sonido potente y destemplado. El Museo de la Capilla de Morpeth se especializa en la gaita pequeña de Northumbria, instrumento de sonido delicado, concebido

Foto cortesía del autor



Exterior del Museo de Gaitas de la Capilla de Morpeth.



© Morpeth Chantry Bagpipe Museum

La galería principal del museo.

para música de cámara. La de Northumbria tiene un sonido muy distinto al de la gaita de las tierras altas de Escocia y la sonoridad de ambas difiere de la de otros instrumentos de la colección.

Hay tantas formas de tocar como clases de gaitas existen: en algunas el aire se sopla con la boca y en otras mediante un fuelle. Los sistemas de digitación pueden ser abiertos o cerrados. El único elemento común es el odre, y en el caso de las *launeddas* de Cerdeña, la propia boca del intérprete se utiliza como tal.

Interés, imaginación e integridad

Conviene hacer una pequeña digresión para describir brevemente la forma en que se exhibió la colección en su antigua sede del Museo de Black Gate, ubicado en Newcastle upon Tyne. El Black Gate era en gran medida un museo de gaitas para especialistas, creado por aficionados entusiastas para un público con aficiones semejantes, por lo que se hacían muy pocas concesiones al visitante ocasional. Se exhibían todos los instrumentos de la colección, que colgaban de un clavo en una hilera de vitrinas muy antiguas y polvorientas. Tal como se hacía, la interpretación del tema no permitía que los visitantes desprovistos de conocimientos especializados obtuvieran mucha información útil. Junto a cada pieza exhibida había una ficha muy técnica y detallada, que resultaba comprensible y de interés únicamente para un fabricante de gaitas experimentado. Se brindaba muy poca información secundaria; se presentaban escasas imágenes de músicos tocando la gaita y no había forma de saber cómo sonaba cada una de ellas. No se contaba con personal entendido que explicara estos asuntos o respondiera a las preguntas que pudiesen formular los visitantes.

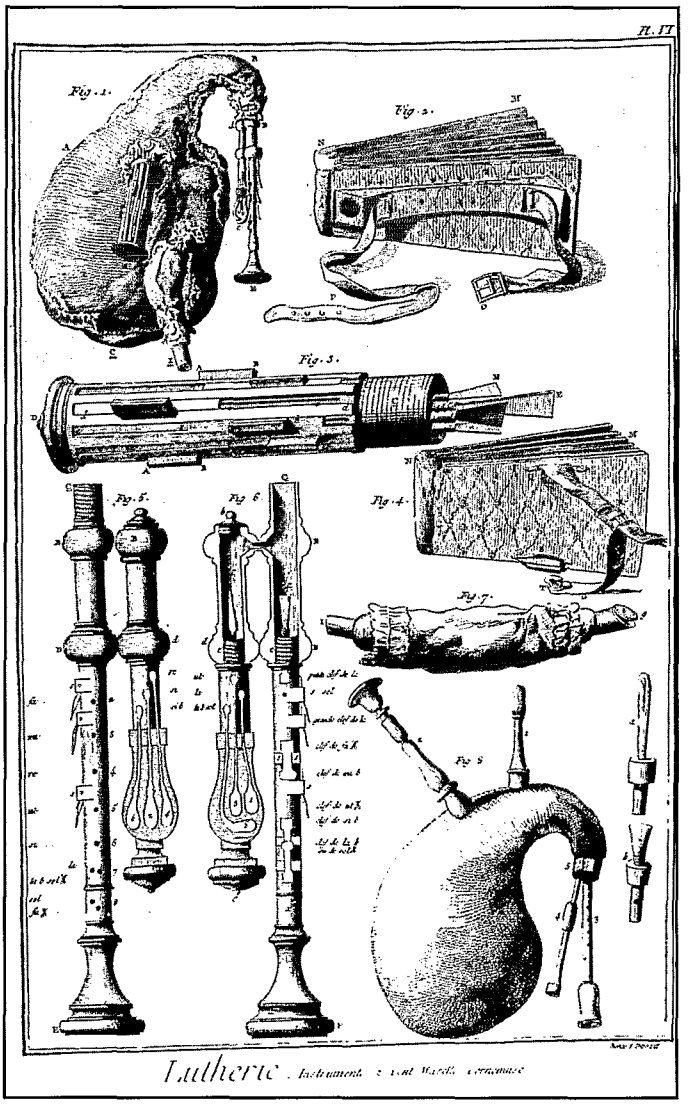
El nuevo museo se propuso como objetivo presentar sus colecciones sumamente especializadas de un modo que captara el interés y estimulara la imaginación del mayor número posible de visitantes sin una actitud condescendiente, manteniendo a la vez la integridad de la colección y el interés del visitante «experto».

Las nuevas conservadoras —Sarah Campbell, Gillian Crawley y Anne Moore— aprovecharon la afortunada circunstancia de que en el nuevo recinto de exposición de la Capilla era posible rehacer íntegramente el trabajo. Al comenzar el proyecto, ninguno de los miembros del equipo poseía conocimientos especializados sobre la gaita ni sobre la música que se toca con ella, pese a que algunos tocaban otros instrumentos y todos se interesaban mucho por una diversidad de expresiones musicales. Tanto ellos como la diseñadora de la exposición, Gill Humphrys, pudieron abordar el tema desde una perspectiva novedosa y objetiva.

El enfoque interpretativo de la colección se basó en tres temas principales: a) no todas las gaitas son escocesas, sino que constituyen un fenómeno europeo; b) cómo funciona una gaita y c) cómo suenan las gaitas. Se decidió presentar las gaitas de diversas maneras y en múltiples planos simultáneamente, a fin de estimular la imaginación y captar el interés del mayor número posible de visitantes. Se han presentado conceptos difíciles de manera sencilla; por ejemplo, una fotografía bien elegida, vistosa y de tamaño apropiado que muestra a un gaitero tocando el instrumento informa mucho más que lo que haría un largo «tratado mural» en el que se explicara la técnica del instrumento. El texto que acompaña la fotografía emplea términos técnicos, pero no abstrusos. Cuando es posible, suministra información personal sobre los gaiteros, humanizando así la muestra y otorgando una dimensión social al museo.

La misma sencillez de presentación caracteriza a las vitrinas escogidas para el museo, que son de líneas puras y superficie lisa, con paneles posteriores en los que se presentan imágenes y textos concebidos para ser leídos con facilidad —la mayoría de los cuales están en caracteres negros sobre fondo blanco— y se complementan con fotografías en color cuando es posible. En la ficha correspondiente a cada instrumento figura información básica sobre cada uno de ellos: nombre, fecha de fabricación, nombre del fabricante y materiales de que está hecho. No figura información de carácter muy técnico, pero se facilitan detalles como el nombre de quienes tocaron el instrumento en su origen u otros hechos de interés. Se anima a los visitantes a solicitar más información si la necesitan.

Se decidió exhibir cada instrumento en la posición en que se tocaba, en lugar de disponerlos horizontalmente o colgarlos, como se hacía en el museo antiguo. Esta última forma de presentación predispone al visitante a ver las gaitas más como objetos de arte que como instrumentos musicales. Cada uno de ellos pende de hilos de plástico resistentes y reposa en gruesos cojines de fieltro para evitar daños y reducir el desgaste. (Los instrumentos especialmente frágiles están dis-



© Morpeth Chantry Bagpipe Museum

Página de un manuscrito francés del siglo XVIII: Musette de Cour.



© Morpeth Chantry Bagpipe Museum

Robbie Greensitt tocando el dudy (gaita checa).

puestos horizontalmente o permanecen en la colección de reserva).

La música de gaita

El aspecto más importante de la muestra es la presentación de la música de gaita, que se hace de diversas maneras. Al llegar, el visitante escucha su sonido como música de fondo; se trata normalmente de grabaciones de gaitas de Northumbria, pero el repertorio incluye temas ejecutados en casi todo tipo de gaitas y puede variarse a petición de los interesados. Esta música crea el clima de la visita y predispone el ánimo del visitante. La sección principal del museo está dotada de un sistema sonoro de infrarrojos que transmite 10 temas musicales por cada vitrina de la galería. Cada visitante recibe un juego de auriculares, de manera que su recorrido por el museo vaya acompañado por la música apropiada, que cambia automáticamente al pasar de una sección a otra. Como no hay comentarios, sino sólo música, no existe el problema de llegar a la mitad de un tema y perder información. Tampoco hay dificultades de idioma para los visitantes extranjeros. De esta manera, el público puede no sólo apreciar el sonido de muchas gaitas diferentes, sino también distinguir entre ellas de manera mucho más directa que si tuviera que limitarse a leer fichas y texto.

Además, en el museo hay música «en vivo» permanentemente. Los dos empleados actuales tocan gaitas de Northumbria, por lo que pueden demostrar con precisión al visitante la técnica del instrumento y responder a sus preguntas sobre la cuestión. Otro recurso valioso es el acervo de talentos locales; se alienta a los gaiteros a practicar y tocar en el museo durante las horas regulares de apertura. El museo tiene contactos en toda Europa y por las tardes suele recibir la visita de gaiteros irlandeses, franceses e incluso italianos. Una ocasión memorable fue la aparición inesperada de una banda de 16 gaiteros de la localidad bretona de Lorient.

La parte de la exposición en la que se permite «emplear las manos», es decir, en la que el visitante puede coger los instrumentos e intentar tocarlos, contribuye considerablemente a que la visita resulte significativa e ilustrativa. Esta sección es, además, de gran valor para los visitantes invidentes.

La situación paradójica consistente en exhibir una colección de instrumentos musicales en desuso se resuelve de diversas maneras. En una parte de la exposición se muestra la mecánica de la lengüeta en un instrumento que funciona; el visitante tiene a su disposición un juego básico de gaitas para probarlas; asimismo, existe una colección moderna de instrumentos en uso destinada al visitante es-

pecializado, quien tal vez sepa tocar alguna clase de gaita. Presenciar una demostración de la técnica de un instrumento musical, o intentar tocarlo, permite comprender con claridad cómo funciona (y cómo suena).

Es importante que el museo no parezca un lugar frío y desangelado, un sitio a donde ir una tarde lluviosa en la que no hay otra cosa que hacer. El Museo de Gaitas de la Capilla de Morpeth es un lugar animado y vital, un museo «vivo». La exposición permanente va de la mano con un programa de actividades y de educación. Una de las galerías se diseñó de tal manera que el reducido espacio disponible se pudiera utilizar con un doble propósito: mediante vitrinas estrechas y paneles móviles, se puede transformar fácilmente en una pequeña sala de conciertos con una capacidad para 70 personas. La política consiste en presentar la gaita desde todos los ángulos posibles, exhibiéndola como instrumento folclórico y tradicional, pero también de música antigua, barroca, de jazz y popular.

El museo cuenta además con un programa de reuniones destinado a los gaiteros de Northumbria, quienes reciben asesoramiento sobre el cuidado y la técnica del instrumento. Se promueve la participación del público en estas sesiones. Ocasionalmente, se organizan «días de la gaita», actividades especiales que constan de charlas, talleres y conciertos a las que asisten también músicos de otras localidades. De esta manera, se despierta el interés de los gaiteros por convertirse en elementos «vivientes» del museo, cuyo objetivo es formar parte del mundo actual de la gaita y al mismo tiempo presentar la historia del instrumento.

El museo organiza sesiones periódicas de instrucción, entre las cuales han sido especialmente fructíferas las jornadas «A la gaita desde cero» *(Piping from Scratch),* cuya finalidad es lograr que un novicio total toque una tonada reconocible tras un día de instrucción intensa. Estas jornadas, siempre muy populares, han significado para muchos gaiteros el comienzo de una exitosa carrera y han permitido comprobar a otros si tienen o no aptitudes para tocar el instrumento.

A modo de conclusión, es justo afirmar que el Museo de Gaitas de la Capilla de Morpeth permite a un público no especializado apreciar una colección para especialistas; su finalidad es divulgar el conocimiento y compartirlo con el público más amplio posible, presentando la gaita y su música como parte del patrimonio vivo de Europa, y como vínculo singular y común con nuestro pasado. ■

Restauración, reconstrucción y copia en las colecciones de instrumentos musicales

John Koster

Los pros y los contras de la utilización de instrumentos históricos o copias se han debatido acaloradamente tanto en los círculos museísticos como musicales. John Koster presenta el punto de vista del Shrine to Music Museum de Vermillion, Dakota del Sur (Estados Unidos), donde es conservador y profesor asociado de museología. John Koster es autor de Keyboard Musical Instruments in the Museum of Fine Arts, Boston *(1994). En 1990/91 fue titular de una Andrew W. Mellon Fellowship en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.*

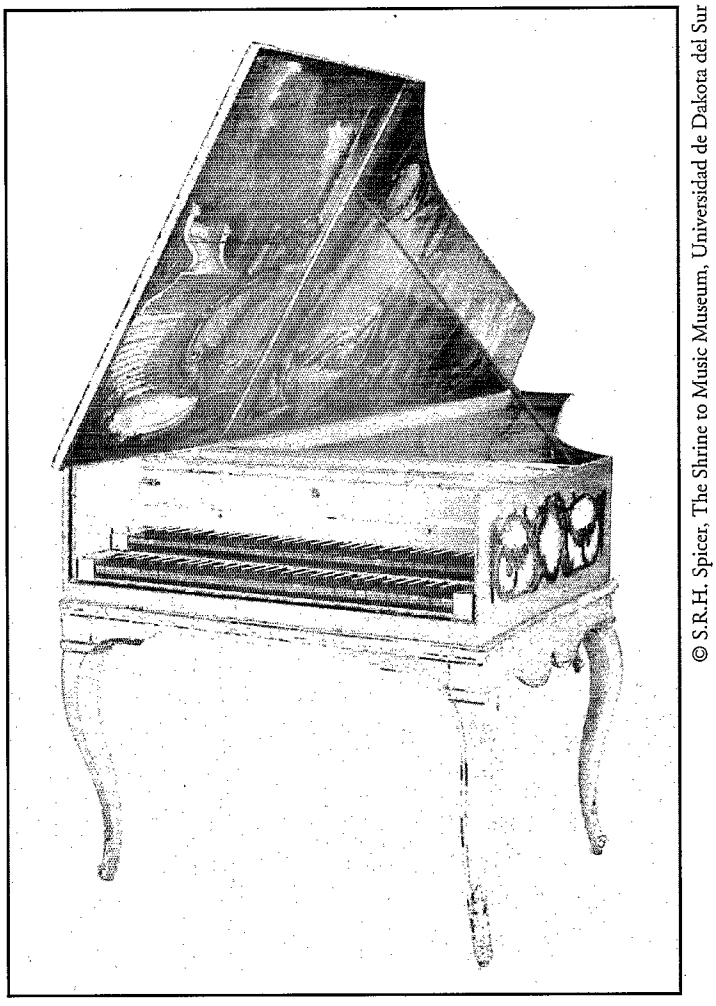
Los instrumentos musicales siempre han sido artefactos utilitarios. En este aspecto no difieren de otros objetos históricos. Los cálices y los retablos, por ejemplo, eran, junto con los órganos, «productos artesanales» destinados a cumplir determinadas funciones en los ritos religiosos. Sus fabricantes no podrían haber imaginado que esos objetos pudieran ser exhibidos algún día como obras de arte en los museos. El aspecto utilitario de los cálices y los órganos, que necesariamente había que manipular para utilizarlos, es más obvio que el de los retablos que (excepto por la manipulación ocasional para abrirlos y cerrarlos) sólo estaban destinados a ser vistos. Las circunstancias actuales en que se usa un retablo en un museo, donde la gente lo ve para recrearse estéticamente o con propósitos de investigación especializada, son físicamente idénticas a las circunstancias de uso original del objeto: se observa la luz reflejada por el objeto. Por supuesto, incluso los objetos que son manifiestamente utilitarios a menudo fueron hechos de manera que poseyeran algunas cualidades tales como una forma elegante o una decoración exquisita, que tal vez cumplían funciones simbólicas y que hoy contemplamos para enriquecernos estéticamente. Además, como sucede con los retablos pintados o esculpidos, podríamos admirar estos objetos por la habilidad técnica o la información histórica que presentan. Así, los órganos y los cálices de las colecciones de los museos, al igual que los retablos, se pueden utilizar de manera válida mediante la simple contemplación.

Sería absurdo afirmar que el público en general o incluso los investigadores no pueden apreciar o comprender adecuadamente un cáliz sin beber de él. Usarlo para beber, o sentarse en un mueble antiguo exhibido en un museo, sería un acto trivial y completamente contrario a la misión ética del museo moderno que es preservar sus colecciones. Esto ocasionaría un desgaste y un daño inevitables.

El acto análogo de tocar un instrumento musical antiguo no es en sí tan trivial. Es evidente que algunos ejecutantes podrían solamente desear sentir la emoción romántica de tocar instrumentos que podrían haber sido tocados por Bach o Beethoven y algunos oyentes podrían igualmente querer sentirse cautivados al oír instrumentos que podrían haber sido escuchados por Luis XIV o Goethe. Sin embargo, quedan dos razones legítimas principales para desear tocar y escuchar instrumentos musicales históricos. En primer lugar, esos objetos fueron fabricados para ser escuchados y generalmente es imposible imaginar esta experiencia con la misma claridad con la que, por ejemplo, uno se podría imaginar sentado en una silla antigua. En segundo lugar, las composiciones musicales, que son otras obras artesanales o artísticas, no pueden ser sentidas si no se interpretan, y es lógico pensar que no se pueden comprender completamente o incluso apropiadamente si no se tocan con los mismos medios que el compositor tuvo a su disposición. Así, hay razones imperiosas para tocar música antigua en instrumentos antiguos a fin de respetar la intención original del fabricante del instrumento musical y restablecer la intención original del compositor de una pieza musical. Esto, sin embargo, no es tan evidente como podría parecer.

La futilidad de la restauración

Virtualmente, todos los instrumentos históricos necesitan alguna restauración o, por lo menos, mantenimiento técnico, antes de poder tocarlos. En décadas recientes, sin embargo, la mayoría de los es-



© S.R.H. Spicer, The Shrine to Music Museum, Universidad de Dakota del Sur

Clavicémbalo de Jacques Germain, París, 1785.
Fondo Rawlins, 1983.

pecialistas encargados de la supervisión y el cuidado de las colecciones de instrumentos musicales de museos han mostrado cada vez más cautela en cuanto a la restauración de instrumentos para ponerlos en condiciones de ser utilizados. Tocar los instrumentos puede no sólo desgastarlos y deteriorarlos, sino que el mismo proceso de restauración —que no hay que confundir con el de conservación— puede destruir el material original y las características de la fabricación original. Por ejemplo, diversos componentes mecánicos de los pianos antiguos se sujetaban con piezas de cuero que, al cabo de dos siglos, se han debilitado y vuelto frágiles. El instrumento no podrá funcionar adecuadamente a menos que se le cambien esas piezas, pero si se cambian, entonces se habrá alterado irreversiblemente el material original. Incluso la instalación de nuevas partes para reemplazar componentes originales que faltan puede destruir vestigios potencialmente importantes. Las características de las viejas cuerdas que faltan, por ejemplo, podrían deducirse de las manchas o marcas dejadas en las partes del instrumento que rozaban, marcas que se borrarán al poner nuevas cuerdas. Dado que entre las principales responsabilidades éticas de un museo figuran la preservación de sus colecciones y el progreso de la investigación meticulosa, la restauración, que frecuentemente va en detrimento de estas finalidades, se hace con mucha menor frecuencia y, ciertamente, con mucha mayor prudencia que en el pasado.

Otro problema de la restauración es que los nuevos materiales que reemplazan partes deterioradas o desaparecidas son, a lo sumo, copias o reconstrucciones de los componentes originales. Así, todos los instrumentos restaurados son, hasta cierto punto, copias de sí mismos. Además, las partes originales frecuentemente son alteradas por el tiempo o la acción del hombre hasta el punto de que ya no pueden funcionar tal como se habían concebido originalmente. Por ejemplo, los orificios de la embocadura de las flautas antiguas frecuentemente fueron ensanchados más tarde para que los instrumentos pudieran seguir usándose con las orquestas más sonoras de períodos ulteriores. Aunque no se hubiera hecho esto, los orificios de las flautas y de otros instrumentos de viento de madera, que originalmente eran de sección transversal circular, por lo general se han ovalado debido a la expansión y contracción desigual de la madera. Así, no se puede pretender que los instrumentos históricos suenen como sonaban originalmente. Ciertamente, se puede argumentar que las intenciones de los fabricantes se reflejan mejor en las copias modernas exactas en las que se ha reconstruido el supuesto estado del objeto «original».



© S.R.H. Spicer, The Shrine to Music Museum, Universidad de Dakota del Sur

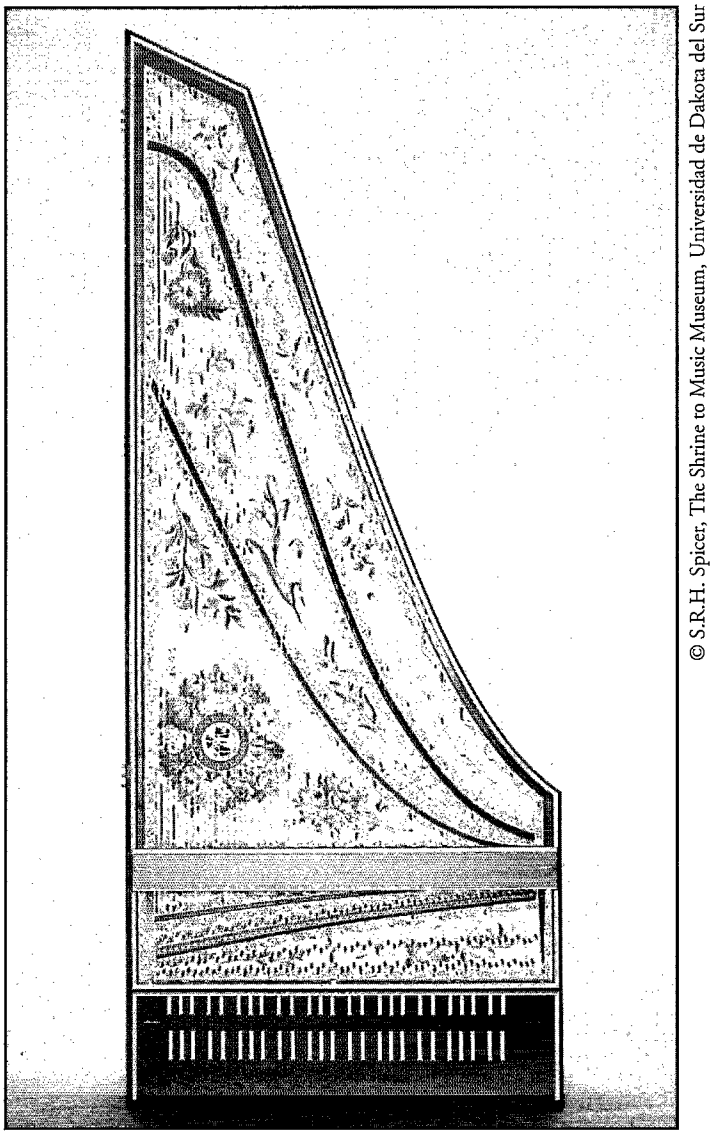
Copia del clavicémbalo alemán, fabricado por Thomas y Barbara Wolf.

Copias antiguas y reconstrucciones

Muchas de las colecciones generales de instrumentos musicales formadas en el siglo XIX y comienzos del XX incluyen copias de instrumentos. En general, éstas parecen haber sido adquiridas cuando ya no quedaban ejemplares históricos disponibles de un determinado tipo de instrumento. Hacia fines del siglo pasado, la colección del Conservatoire (ahora Musée Instrumental) de Bruselas, por ejemplo, tenía copias de chirimías hechas en el propio taller del museo a partir de originales de otro museo. En esa época, las copias adquiridas por los museos estaban destinadas evidentemente a servir más como medio didáctico para ilustrar el desarrollo tecnológico de la fabricación de instrumentos musicales que como instrumentos funcionales para la ejecución de música o como medios para la investigación.

Más o menos en la misma época, Francis W. Galpin, en el Reino Unido, además de completar su colección con copias de instrumentos, emprendió la reconstrucción de un *hydraulis* romano (órgano de tubos). Como no existía tal instrumento, su principal fuente de referencia fue un modelo en arcilla del siglo II encontrado en Cartago. Galpin era un distinguido historiador de instrumentos musicales y su reconstrucción de un *hydraulis* se debe considerar un intento académico serio para comprender, a partir de un objeto funcional, la perdida técnica de fabricación de un instrumento y una tradición olvidada de interpretación musical. El instrumento llegó al Museo de Bellas Artes de Boston en 1917, junto con el resto de la importante colección de Galpin.

Otro ejemplo significativo de arqueología musical nos lo ofrece el Musikinstrumenten-Museum de Berlín en 1930. Curt Sachs, director de la colección, compró en El Cairo un arpa egipcia de alrededor del año 700 a.C. En lugar de efectuar una restauración forzosamente radical del arpa original, se hizo una copia. Éste es un ejemplo especialmente evidente de lo que tiene de reconstrucción todo proceso de restauración y de copia. Las cuerdas y el cordal al que estaban sujetas faltaban en el original. Independientemente de si estas nuevas partes se añadían al objeto original o a una copia, era inevitable que las reconstrucciones se basaran en el testimonio de pinturas egipcias o de instrumentos etnográficos modernos análogos. Ya no es tan claro si la copia del museo de Berlín se hizo para mostrar el aspecto original del arpa o para revelar cómo podría haber sonado. En cualquier caso, el hecho constituye una clara ilustración del principio de que es mejor experimentar con una copia que aventurarse en la restauración de un objeto original insustituible.



© S.R.H. Spicer, The Shrine to Music Museum, Universidad de Dakota del Sur

Vista desde arriba del clavicémbalo de Wolf, que muestra la decoración de la tabla armónica resonante copiada por Sheridan Germann de la decoración original de Germain.

Historia de dos copias

Entre los instrumentos especialmente importantes y bellos del Shrine to Music Museum de Vermillion (Dakota del Sur) figuran un violín de Antonio Stradivarius (Cremona, 1693) y un clavicémbalo de Jacques Germain (París, 1785). En los últimos años, el museo ha adquirido también copias de estos dos instrumentos.

El violín stradivarius, denominado «el Harrison» porque ése era el nombre de un ex propietario, se halla en excepcional estado de conservación. Sin duda alguna, es el resultado de que el instrumento fue propiedad de coleccionistas aficionados durante la mayor parte del tiempo transcurrido desde 1800. El barniz, por ejemplo, ha permanecido en excelente estado porque no ha sido sometido al desgaste constante que producen los ensayos y ejecuciones. Aunque la arquitectura interna del instrumento, como la de prácticamente cualquier violín antiguo de calidad, fue alterada en el siglo XIX para ajustarlo a las normas modernas, el violín es uno de los escasos stradivarius que conserva el mástil original. Los fabricantes de violines de los siglos XIX y XX que decidieron colocar las cuerdas de los violines antiguos en un ángulo más alto y aumentar su longitud, generalmente lo hicieron descartando el mástil original y conservando sólo la voluta que se acopló a un nuevo mástil. Sin embargo, en el caso del Harrison el mástil se alargó y se le cambió el ángulo insertándole una pequeña cuña en la parte en que se une al cuerpo.

El tono del instrumento, que pertenecía a un famoso violinista que lo usó frecuentemente en sus conciertos y grabaciones durante dos décadas antes de que llegara al museo en 1985, es espléndido. Sin embargo, el violín ha permanecido en silencio desde su adquisición y si continúa la actual política del museo, nunca se volverá a tocar. Poco se ganaría con tener un stradivarius más para conciertos, pero se perdería mucho si uno de los ejemplares mejor conservados sufriera los efectos del desgaste u otros daños. Consideramos que es ilusorio el aserto que a veces se oye en el mundo de los violinistas de que hay que tocar un instrumento para que de alguna manera siga «vivo».

Copias más o menos (generalmente menos) exactas de stradivarius se han hecho durante muchas generaciones, generalmente con el objetivo de fabricar un violín moderno como Stradivarius mismo lo hubiera podido hacer si hubiera vivido doscientos años después o bien fabricar un violín moderno como si uno

tuviera un stradivarius envejecido artificialmente con el cual comenzar. Con el nuevo auge de la práctica de las ejecuciones históricas, sin embargo, muchos músicos han tratado de tocar violines construidos como hace doscientos o trescientos años. Douglas Cox, conocido fabricante especializado en violines para música barroca, decidió hacer una copia exacta del Harrison, reconstruido en su forma original. Se emplearon varios días en examinar, medir y fotografiar el original. Al mismo tiempo, se hizo la selección final de las maderas que se utilizarán en la elaboración de la copia. Al fabricar la copia, Cox efectuó ligeros ajustes en las medidas para compensar la probable ligera contracción y distorsión del instrumento original. Cox presentó una ponencia sobre el proceso de copia en una reunión de especialistas en violines y después la publicó.

La copia del stradivarius cumple ahora varios objetivos en el museo. Ilustra visualmente las diferencias entre un stradivarius en su configuración original y en su estado moderno. Los profesores de música de la Universidad de Dakota del Sur (de la que el Shrine to Music Museum es un departamento) utilizan el instrumento para actuaciones tanto en el museo como en otros lugares. Aunque nadie puede decir con toda seguridad que ha hecho un instrumento nuevo que reproduce exactamente la calidad de tono del original cuando era nuevo, el instrumento permite por lo menos que los oyentes puedan apreciar el sonido de un violín barroco bien hecho, del que cabe suponer que se aproxima más al tono original del stradivarius Harrison que el tono que produciría el original alterado y envejecido, aun cuando fuera restaurado en su configuración inicial. Según los intérpretes, la copia produce objetivamente la «sensación» de un stradivarius en su estado original. Además, la copia servirá en el futuro como un excelente ejemplo de fabricación de violines a finales del siglo XX.

En cuanto al clavicémbalo de Germain, ya había sido restaurado para poder ser utilizado poco antes de su adquisición por el museo en 1983. La restauración fue emprendida principalmente para corregir una reparación errónea anterior que se había hecho en los años cincuenta. Gran parte de los sutiles vestigios que se pueden destruir con la restauración ya habían sido borrados. La mayoría de las partes mecánicas que se podrían haber desgastado de haber seguido tocando el instrumento eran reconstrucciones modernas. Por otra parte, la tabla armónica resonante y la estructura estaban en excelente estado, y no había lugar a dudas de que eran estables y podían seguir funcionando como lo hicieron originalmente. La calidad del tono del Germain del museo es exquisita y es muy probable que el actual tono y el funcionamiento mecánico del instrumento sean muy similares a los del instrumento cuando era nuevo. En contraste con la profusión de violines stradivarius que se pueden escuchar todavía, hay poquísimos clavicémbalos históricos que pueden servir como norma de calidad histórica para que los músicos y los fabricantes de hoy puedan aprender directamente. Así, el instrumento tocable se consideró un ejemplar fiable de su tipo, que no presentaba ningún problema apreciable de conservación y se tomó la decisión de reservar el instrumento para el uso estrictamente controlado en conciertos, demostraciones y ensayos por parte de personas calificadas. La experiencia subsiguiente ha confirmado lo acertado de esta decisión.

El clavicémbalo de Germain, como el violín stradivarius original, debe mantenerse en el clima cuidadosamente regulado del museo. Para el uso de profesores de música y alumnos en lecciones, prácticas y conciertos tanto dentro como fuera de la universidad, se encargó una copia del clavicémbalo de Germain a los destacados fabricantes Thomas y Barbara Wolf. Por razones prácticas, se hicieron unas cuantas concesiones de escasa importancia; por ejemplo, los plectros o púas que hacen sonar las cuerdas se hicieron de plástico moderno y no de cañón de pluma de cuervo como el original, y se le puso un soporte de tipo caballete más fácil de transportar que el de pata curva. Por otra parte, la pintura de la caja exterior y de la tapa interior del clavicémbalo original son resultado de una nueva decoración de comienzos de este siglo. El exterior negro y el interior bermellón mucho más simples de la copia, decorada sólo con franjas doradas, son más representativos de la decoración real de los clavicémbalos franceses del siglo XVIII. La pintura bellamente preservada de la tabla armónica resonante original del Germain fue reproducida en la tabla armónica resonante del Wolf por Sheridan Germann, el principal historiador moderno de la decoración de los primeros instrumentos de teclado.

Aunque una comparación directa del clavicémbalo de Germain y su copia muestra que el tono de la copia no llega a alcanzar la elegancia sin par del original, no hay duda de que la copia es un excelente ejemplo de fabricación de clavicémbalos de estilo francés. Esta copia y la del stradivarius Harrison del museo seguirán desempeñando durante largo tiempo las misiones artísticas y educativas que los originales ya no pueden cumplir. ■

Nota. Para saber más sobre el tema de las copias, véase la CIMCIM Publicación n.º 3 (1994) titulada *Copies of Historic Musical Instruments.* – Ed.

El cuidado de los instrumentos musicales

Una reseña de Museum Internacional

Una nueva publicación editada por la Museums and Galleries Commission de Londres aborda el tema de las normas para el cuidado de los instrumentos musicales en los museos. Esta obra recoge la opinión general prevaleciente hoy en día entre los profesionales sobre cuáles son las mejores prácticas a las que todos los museos deberían aspirar. Se basa en las conclusiones de un grupo de expertos compuesto por unos treinta conservadores y restauradores, y para prepararla se consultó a más de setenta especialistas de museos de Europa y América del Norte. La primera parte versa sobre las normas para administrar las colecciones y comprende la recopilación, la conservación y la restauración sobre el terreno, el cuidado de los instrumentos musicales que está permitido tocar, la documentación, el acceso, el préstamo de instrumentos musicales y la investigación. La segunda parte aborda los diversos aspectos de la protección, tales como robos, incendios, inundaciones, desastres, daños físicos, polvo, suciedad, agentes contaminantes y plagas. También se analizan aspectos relacionados con los edificios, el entorno, el transporte de instrumentos musicales, la protección de los principales archivos primarios y la protección de las personas contra los daños que los instrumentos musicales pudieran causarles. Esta información se completa con los apéndices, donde figuran un ejemplo de plan de cuidados, tablas de humedad relativa y temperatura, categorías de utilización y un glosario de términos. El prólogo de Stanley Sadie, que reproducimos *in extenso* a continuación, refleja el tono y el alcance de esta oportuna publicación.

Entre las innumerables clases de objetos que se conservan en nuestros museos, los instrumentos musicales ocupan un lugar muy especial, pues no fueron concebidos para ser contemplados, sino para ser utilizados y, más concretamente, para ser tocados y producir cierto tipo de vibración que crea el sonido. Los fabricantes de instrumentos no los construyeron para que duraran eternamente, y ni siquiera mucho tiempo. No habría nadie más sorprendido que los propios Ruckers o Stradivarius si supieran la larga vida que han tenido sus producciones, para no mencionar el valor que la sociedad les otorga desde hace unos tres siglos. Tampoco los artesanos de China o de África que fabricaban instrumentos quedarían menos perplejos si se enteraran del valor que se les da y los cuidados que se les prodiga en otras culturas. Todos ellos fabricaban instrumentos destinados a cumplir una función cultural específica que parecía propia de su tiempo y nunca se pretendió que fueran más que eso.

Hoy día tenemos una visión diferente de nuestro propio pasado, que se ha ido formando durante unos doscientos años, con unos gustos que, tanto en música como en otras disciplinas, en lugar de ir evolucionando con el tiempo, se han fijado. La música más apreciada por la mayoría del público actual es la de antaño, una selección de obras musicales que se consideran cánones en la materia. Esta música fue compuesta para instrumentos como los que preservamos. El deseo de conservar instrumentos es un subproducto no sólo de una civilización que mira hacia su pasado y conserva muy diversos tipos de objetos, sino también del interés por recrear las tradiciones de la ejecución musical y los sonidos de las épocas a las que esta música pertenece. Además, al haberse reducido las barreras culturales con el fin del colonialismo, mezclándose más las culturas y mejorando las comunicaciones mundiales, la disposición a abandonar el aislamiento cultural ha alimentado cada vez más la curiosidad y el interés por los instrumentos

que no pertenecen al mundo occidental. Pero la conservación de cualquier tipo de instrumento es de por sí enigmática, porque al igual que otros objetos, ellos han sido utilizados y, en muchos casos, hasta su deterioro total o al menos considerable. El mero hecho de utilizarlos los somete a una especie de desgaste que es más propio, diríamos, de las máquinas que de los objetos artísticos. Hay que añadir que podrían haber sido reparados o incluso modificados para adaptarlos a los cambios de gustos.

Para el músico y el aficionado corrientes, un instrumento musical existe con el único fin de ser tocado y producir sonido. Esto era algo incuestionable hasta no hace mucho tiempo y aún quedan reductos donde se sigue considerando casi como un axioma que un instrumento silencioso carece de utilidad. En efecto, las tradiciones de la organología inglesa, antiguas y distinguidas, se basan en un concepto de antigüedad más amplio y coherente con esta misma línea de pensamiento. Sin embargo, los historiadores y conservadores actuales adoptan otro punto de vista, en el que predomina la conservación de un instrumento como un medio para la investigación futura. En esta obra se reconocen plenamente las disyuntivas que plantea la diversidad de enfoques y se brinda una serie de valiosas orientaciones para abordarlos. No hay que olvidar una cuestión capital: ¿qué utilidad puede tener un instrumento que pertenece al pasado o a otra cultura como guía en nuestro empeño por reconstruir el mundo sonoro de su época o su origen, si no nos permitimos oirlo de manera que sepamos qué es lo que estamos tratando de recrear? Por otra parte, ¿cómo podemos arriesgarnos a destruir lo que tenemos?

No hay respuestas simples a estas preguntas, excepto para decir que forzar a que suene de nuevo un instrumento que ha permanecido silencioso desde hace tiempo, en muchos casos puede exponerlo a la destrucción, cosa que ningún conservador responsable puede permitir, a no ser que adopte las más severas precauciones. El objetivo de esta publicación es sentar las bases del cuidado y la conservación sin negar el propósito para el que fueron creados estos objetos. Su marcado carácter práctico y las serias advertencias que formula son muy saludables. Puede ser que, con estas premisas, los músicos tengan que renunciar a algunas de sus esperanzas y ambiciones, pero las consideraciones de largo plazo son de la mayor importancia y tiene que prevalecer el sentido de responsabilidad que le incumbe a la conservación. Esta obra, realizada en equipo, constituye una lúcida exposición de estos aspectos y de la mejor manera de llevarlos a la práctica. ■

Nota. Standards in the Museum Care of Musical Instruments 1995, [Normas para el cuidado de los instrumentos musicales en los museos], edición a cargo de Crispin Paine. Se puede obtener de la Museums and Galleries Commission, 16 Queen Anne's Gate, London SW1H 9AA por el precio de £16 en el Reino Unido y de £20 para otros países. Los cheques deben ser emitidos por medio de un banco domiciliado en el Reino Unido o un giro bancario internacional. (Se aceptan eurocheques). Para más información: teléfono: (54) 0171-233-4200; fax: (54) 0171-233-3686. – Ed.

Premio Europeo 1995 al Museo del Año

Kenneth Hudson

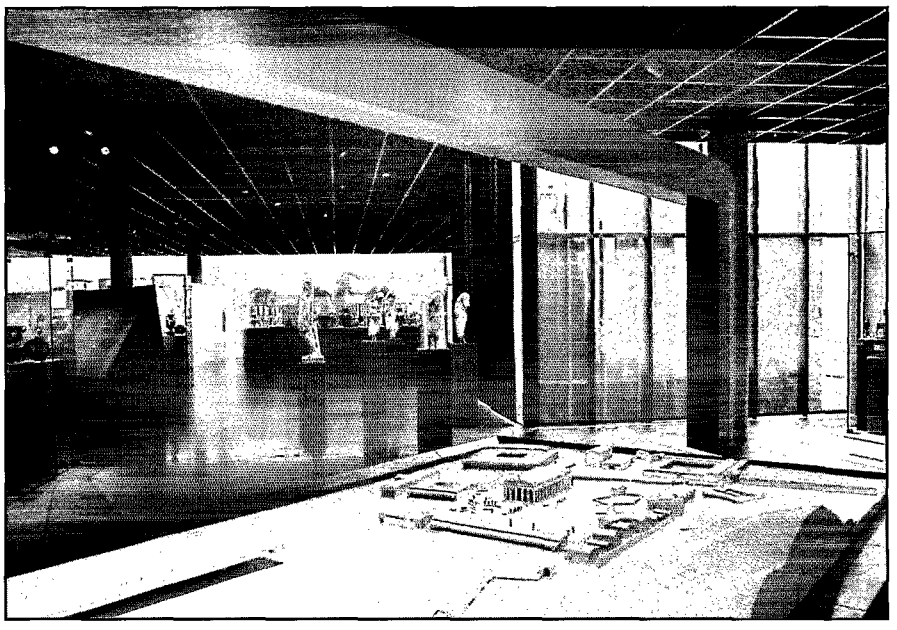
El Premio Europeo al Museo del Año constituye, en primer lugar y sobre todo, un reconocimiento de «las virtudes públicas» de un museo. Kenneth Hudson ha sido director del premio desde su creación y afirma «no haber hecho carrera alguna, sino haber vivido una existencia maravillosamente agradable», trabajando para universidades, produciendo emisiones, viajando por el mundo y, en los últimos 25 años, dedicándose al periodismo y a escribir 53 libros sobre museos, historia social e industrial, y sociolingüística, entre los que se encuentra el conocido Museums of Influence.

El Premio Europeo al Museo del Año (European Museum of the Year Award) se otorgó por primera vez en 1977 y desde entonces esta manifestación tiene lugar todos los años. Patrocina el premio el Consejo de Europa y lo administra una instancia independiente, el Fondo Fiduciario de Museos Europeos (European Museum Trust), organismo sin fines de lucro registrado en el Reino Unido. Su sede se encuentra en Bristol (Inglaterra) y los miembros de su comité de política internacional proceden de Alemania, Croacia, España, Finlandia, Francia, Italia, Países Bajos, Reino Unido, Suecia y Suiza. Estas personas no reciben remuneración alguna por sus servicios, aunque se les costean sus gastos de viaje. El comité actúa asimismo como jurado del premio y asume la considerable tarea de visitar todos los museos candidatos, que suelen ser entre 50 y 60 cada año. La cifra correspondiente a 1995 fue un poco menor que la habitual, mientras que la de 1996 es considerablemente más elevada.

El premio se reserva a los museos nuevos y a los que han sido reorganizados por completo recientemente. Se entiende por «museo nuevo» aquel que ha sido inaugurado en los últimos dos años. Entre los requisitos para aspirar al premio figura que el museo esté regularmente abierto al público. Las formas de propiedad y control no tienen importancia. Cualquier museo que reúna los requisitos exigidos puede presentar su candidatura, no requiriéndose la aprobación de un ministerio o de una organización profesional. Pueden aspirar al premio tanto los museos grandes como los pequeños.

El Comité del Premio Europeo al Museo del Año se ha colocado siempre en el punto medio de una línea que tiene en un extremo a los profesionales de los museos y en el otro al público que los visita. En este sentido, se diferencia del ICOM, que representa a los profesionales de los museos de todo el mundo. La entidad que otorga el Premio Europeo funciona con total independencia. Sus juicios y opi-

© Archivos del CIO. Foto: J.J. Strahm



Museo Olímpico, Lausana (Suiza). Vista de las galerías permanentes.

Foto cortesía del autor



Museo de Arqueología Submarina, Bodrum (Turquía). Pecio del siglo XI d.C.

niones no están sujetos en modo alguno a consideraciones políticas o intereses profesionales.

En los primeros cuatro meses de cada año, el comité recibe las candidaturas detalladas y entre principios de junio y mediados de noviembre sus miembros visitan los museos aspirantes. Por regla general, dos miembros del jurado visitan cada museo, que nunca corresponde al del país de alguno de ellos. Tras esas visitas, se elaboran informes escritos y a fines de noviembre el jurado se reúne en Estrasburgo para examinar los informes y adoptar la decisión sobre el museo premiado.

La primera tarea consiste en elaborar una lista de los museos finalistas, es decir, los candidatos cuyos méritos superan la puntuación media. Para el premio de 1995, de un total de 45 museos se seleccionaron 27 finalistas. Seguidamente, el jurado procedió a reducir este número a unos diez. Entre seis y ocho de estos museos recibirán una distinción especial, uno será declarado ganador absoluto y otro recibirá el Premio del Consejo de Europa, otorgado a los museos que, según los miembros del jurado, hayan contribuido a destacar o ilustrar la unidad cultural de Europa.

En la ejecución de estas tareas, los miembros del jurado siguen ciertos principios reconocidos que se resumen en un formulario normalizado de presentación de informe. Cada museo es examinado como un todo en relación con las nueve cualidades siguientes:

1. Qué es lo el museo contiene, es decir, sus colecciones.
2. Cómo presentan e interpretan dichas colecciones.
3. La atmósfera general del museo. ¿Es amigable y acogedora o fría y austera? El edificio, ¿está bien adaptado y es agradable?
4. Las relaciones entre los miembros del personal. ¿Son fáciles y democráticas? ¿Jerárquicas y formales?
5. El director. ¿Se adapta a su trabajo? ¿Tiene un buen sentido de las relaciones públicas?
6. ¿Es efectiva la política de relaciones públicas y la publicidad?
7. La calidad de los servicios ofrecidos al público. ¿Hay un lugar para el estacionamiento de los vehículos? ¿Un café o un restaurante? ¿Vestuarios? ¿Retretes?
8. La tienda del museo. ¿Está bien abastecida, con material correspondiente al museo?
9. Las actividades educativas. ¿Están bien planificadas? ¿Son imaginativas? ¿Se las utiliza bien?

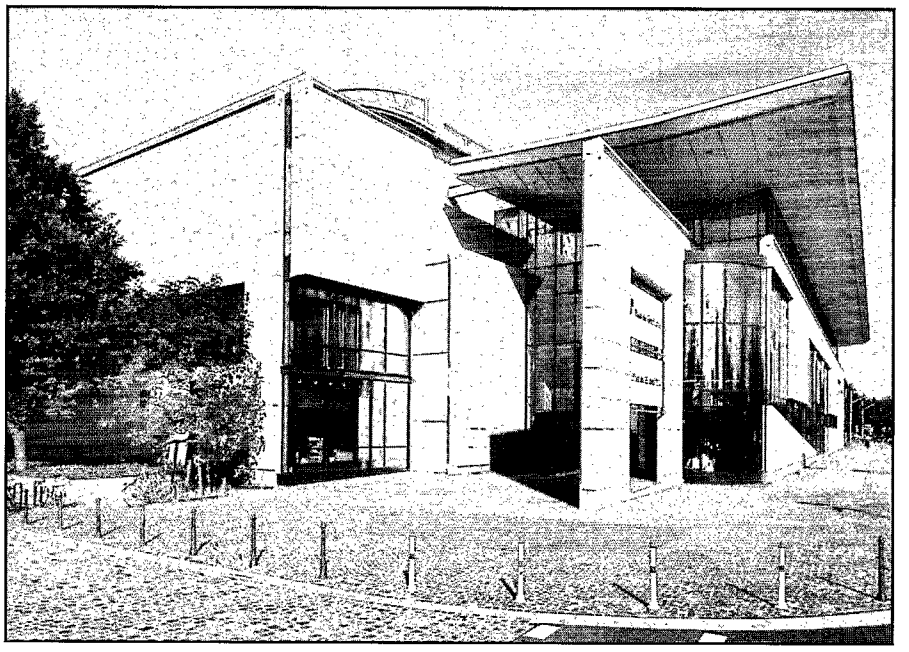
Consideramos que éstas son las virtudes públicas de un museo que a nosotros nos incumbe juzgar. Sólo incidentalmente nos interesan lo que podríamos llamar las virtudes profesionales, es decir, la conservación, la catalogación, la seguridad, la investigación o las calificaciones académicas del personal. Para obtener la información que necesitan, nuestros miembros deben concertar una cita con el director y sus colegas y pasar varias horas en el museo. Las visitas rápidas o anónimas no son útiles para nuestros propósitos. Tras muchos años de experiencia, los miembros del jurado del Premio Europeo están capacitados para obtener respuestas completas y fiables a sus preguntas.

Descubrimiento de nuevas orientaciones

Nuestro sistema de visitas constituye una actividad fascinante, costosa y que lleva tiempo, pero que nos permite evaluar el estado de los museos europeos en una medida que no sería posible de otro modo. En reiteradas ocasiones nos hemos percatado de que el museo descrito en el papel y el museo real pueden ser dos instituciones totalmente diferentes. Es necesario visitarlos para comprenderlos. Consideramos que nuestra primera función es descubrir nuevas ideas y luego contribuir a hacerlas circular de un país a otro. Éste, y no la concesión de un premio, ha sido el propósito de toda nuestra actividad desde 1977. Por supuesto, el premio anual propiamente dicho es importante, en particular para el museo que lo gana, pero mucho más significativos son los motivos por los que fue creado. Conceder el premio a tal museo y no a tal otro indica que el primero encarna determinadas cualidades, apunta en ciertas direcciones que nos parecen particularmente importantes para el futuro de los museos europeos.

Durante el proceso constituido por las visitas y la presentación de informes del año pasado se pusieron de manifiesto algunas tendencias. Una fue el celebrado resurgimiento de los museos italianos tras lo que, para nosotros, había sido un largo período de profundo sopor. La cosecha de nuevos museos italianos que se presentaron al premio de 1995 fue renovadora, variada y estimulante: máquinas de pesar en Campogalliano, perfumes en Parma, papiros en Siracusa, arte moderno aceptable, muy bien expuesto, en Bolonia y en Milán, arqueología presentada como historia de la humanidad en Viareggio. Se notaba, por fin, que el gigante cultural se había despertado.

Foto cortesía del autor



Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (Alemania).

El grado de imaginación y originalidad demostrado por los candidatos de Finlandia es una prueba convincente de que no son necesarias grandes sumas de dinero para crear excelentes museos. El Museo del Niño y la parte nueva del Museo de la Ciudad en Helsinki, instalado al lado del elocuente testimonio de la cultura burguesa rusa en Karelia, la Casa Wolkoff en Lappeenranta, así como las viviendas de los obreros preservadas en Tampere, muestran que Finlandia es un país que trata de conservar todos los aspectos de su pasado que son significativos para los ciudadanos de hoy.

Austria continúa ofreciendo una muestra excelente de nuevos museos locales que, como en Suiza, se apoyan en una dinámica combinación de fondos públicos y privados. Nos impresionaron mucho la eficaz participación de los voluntarios en Spittal/Drau y Zwettl y los ingeniosos acuerdos de financiación del Museo del Niño en Baden (Suiza), que permite a los propietarios privados mantener el control de sus impresionantes colecciones, al mismo tiempo que las ponen plenamente a disposición del público en general.

Los candidatos franceses de este año, Marsella, Nimes y Saché, resultaron decepcionantes. Se estimó que sus deficiencias obedecían principalmente a la falta de iniciativa y de recursos en el plano local, pero también a la ausencia de una reflexión suficiente sobre lo que el museo estaba tratando de hacer y de una estimación realista del número de visitantes. Daban la impresión de pertenecer a los años de decadencia de una vieja tradición. En cambio, los tres candidatos españoles presentaban una concepción nueva y diferente de la corriente general, corriente que, en el caso español, abarca el arte, la historia y la arqueología. El Museo de Textiles de Barcelona ha logrado romper con los moldes tradicionales; el Museo de Ciencia y Tecnología de Cataluña sigue impulsando firmemente su interesante concepto de un museo industrial organizado como un grupo de minimuseos separados en diferentes sitios; y en Asturias, el nuevo Museo de la Minería y la Industria en El Entrego ha acometido la ímproba tarea de crear rápidamente un gran museo, con una combinación de fondos nacionales y europeos.

Existe un grupo interesante de museos especializados que no siguen una fórmula particular —el Museo de la Piedra en Praga, espléndidamente planificado y organizado; el Museo de la Cerveza en Pilsen; el museo construido alrededor de los baños públicos romanos en Rottenburg; el Museo Marítimo de la isla griega de Oinoussai, antaño famosa y próspera por su industria de construcción naval en madera; el Museo del Hambre en Strokestown (Irlanda) y el Museo de Exploración Antártica en Dundee.

Distinciones y premios

La primera de las distinciones especiales concedidas este año correspondió al Museo de Cultura Local Tradicional de Spittal/Drau (Austria), cerca de la frontera con Eslovenia. Con la ayuda de un grupo de voluntarios abnegados, dos directores admirables, padre e hijo, han constituido

importantes colecciones de gran calidad y las han instalado en un edificio histórico cuyo valor corresponde plenamente al de su valioso contenido. El museo dispone de un vasto y acertado programa educativo y de publicaciones, así como de una red cada vez más vasta de contactos internacionales. Todo ello se ha logrado en un período muy breve y con un presupuesto limitado.

La mayor parte de los museos de piedras son lugares deprimentes y caóticos, depósitos mal señalizados de piezas de piedra tallada potencialmente interesantes y para las cuales las autoridades no han encontrado otro lugar. El Museo Nacional de Praga decidió que había llegado el momento de organizar algo mejor. Se sustituyó la disposición anterior, en gran medida inútilmente desordenada, por una disposición metódica de los fragmentos que ilustran la historia de la piedra de construcción y la edificación en piedra en la República Checa, particularmente Praga. Al mismo tiempo, ha tratado de exponer las piezas de una manera que resulte estéticamente agradable.

El Museo de la Ciudad de Helsinki ha hecho un esfuerzo valiente e imaginativo por resolver un problema que ha preocupado durante muchos años en los museos de historia, a saber, ¿cómo convencer a los hombres y mujeres de hoy de que se identifiquen con los acontecimientos del pasado y perciban como propias las dificultades y luchas de ayer? Mediante una serie de imágenes de la vida en Helsinki en diferentes períodos históricos y la utilización de sonidos apropiados para reforzar la actitud creada y las asociaciones suscitadas por esas imágenes, el museo ha logrado comunicar a sus visitantes la sensación del pasado, ofreciendo lazos sentimentales con personas que murieron antes de que ellos nacieran.

Westfalia-Lippe, que comprende una gran parte de la zona sumamente industrializada del Ruhr (Alemania), ha creado lo que se llama una Asociación para el Paisaje. Esta admirable institución pública es responsable de la protección y presentación al público de una serie de importantes monumentos industriales que se consideran museos; uno de ellos, aspirante a nuestro premio, es el enorme transbordador decimonónico del canal Dortmund-Ems, asociado a un museo que explica su contexto y funcionamiento. Consideramos que los logros de esta asociación merecían ser dados a conocer ampliamente fuera de Alemania.

El Museo Morandi de Bolonia es una iniciativa distinta de la mayor parte de los museos de arte contemporáneo, tanto en Italia como en otros lugares del mundo. Ocupa parte de un bello y valioso edificio en el centro de la ciudad y está dedicado a la obra de un artista local distinguido y estimado por todos, que no perteneció a ningún movimiento ni siguió ninguna tendencia en particular y cuyas pinturas atraen inmediatamente al hombre de la calle. El museo presenta a Giorgio Morandi como a una persona completa, en un entorno en que el visitante se siente inmediatamente a gusto.

El Museo de Härnösand se destina a los habitantes de una vasta zona de la Suecia septentrional, económicamente importante, pero con escasa densidad poblacional. Ha utilizado técnicas modernas para presentar la historia de la región, pero de una manera integrada con su atmósfera y sus características geográficas. Es sumamente apreciable la sutileza con que se ha obtenido este resultado y los extraordinarias talentos arquitectónicos y de diseño que han sido necesarios.

Nuestros colegas que visitaron el Museo Lindwurm de Stein am Rhein (Suiza) señalaron particularmente la «poesía» y el «encanto» que caracterizaban la conver-

sión de este complejo de edificios provincianos en un museo que ilustra el modo de vida de una familia acomodada de mediados del siglo pasado. Observaron en especial la esmerada atención que se prestaba a los detalles, tanto en la restauración arquitectónica como en la disposición interna. El encanto no fue sólo intelectual, pues se nos dio la oportunidad de rastrear y sentir la vida misma del pasado.

La inclusión del Museo de Arqueología Subterránea de Bodrum (Turquía) en nuestra lista de museos que merecían una distinción especial no sólo nos permitió llamar la atención de la comunidad internacional hacia un excelente museo, sino que nos brindó la ocasión de hacer justicia al Instituto de Arqueología Subterránea con que el museo ha estado siempre estrechamente asociado. El museo y el Instituto han convertido a Bodrum en un centro de excelencia científica y museológica en el Mediterráneo oriental.

La ciudad inglesa de Southampton ha realizado recientemente una considerable inversión en la ampliación, reorganización y renovación de su Galería Municipal de Arte a fin de hacerla más agradable y cómoda para el uso y para atraer a una mayor variedad de visitantes. Nos impresionaron el enfoque dinámico y práctico del director y la manera en que la galería se ha integrado en la vida social de la ciudad.

Asimismo, el jurado decidió otorgar una mención especial a Gabriele Mazzotta, director de la fundación Antonio Mazzotta de Milán, por su labor como creador de un centro de exposiciones de calidad excepcional, que probablemente habrá de tener una influencia profunda y de largo alcance sobre la situación de los museos en Italia, por sus exitosos esfuerzos para promover la cooperación internacional en el ámbito museístico y por la permanente y elevada calidad de su programa de exposiciones.

El Premio 1995 del Consejo de Europa se otorgó a la Casa de la Historia de la República Federal de Alemania, de Bonn. Nuestra recomendación se basó en el espíritu de iniciativa mostrado por el Parlamento alemán, que aprobó el proyecto y facilitó los fondos necesarios, así como en su insistencia en que el museo debe ser un centro de debate y no un instrumento didáctico. Consideramos que otros países europeos se podrían beneficiar si contaran con un museo nacional de historia.

El Premio Europeo 1995 al Museo del Año se otorgó al Museo Olímpico de Lausana (Suiza). Tres razones nos llevaron a adoptar esta decisión. En primer lugar, la coordinación entre el arquitecto, el diseñador y los museólogos ha sido excepcionalmente eficaz. El resultado es un edificio de apariencia placentera, cómodo para trabajar y agradable de visitar. En segundo lugar, el museo combina el pasado y el presente de una manera sumamente lograda y atractiva. Ha sido concebido como un centro internacional de actividades vinculadas con el deporte y los juegos olímpicos, y no sólo como un museo de historia. En tercer lugar, todos los recursos técnicos de los que hoy día disponen los museos han sido empleados en Lausana con gusto, disciplina, buen sentido y gran eficacia. Se ha evitado, como sucede en muchos otros museos modernos, que la máquina se convierta en el socio dominante; simplemente se ha conservado su lugar como obediente servidora de la humanidad. ■

Los nuevos laboratorios de investigación de los Museos de Francia

Una entrevista con Jean-Pierre Mohen

El jueves 16 de febrero de 1995, Jacques Toubon, Ministro de Cultura y de la Francofonía, inauguró los nuevos locales del Laboratorio de Investigación de los Museos de Francia que se encuentra en el palacio del Louvre, cerca de la Puerta de los Leones del Pabellón de Flore. Esta nueva construcción subterránea, con una superficie de 5.000 m², se estructura en torno a un pozo de luz abierto en los jardines del Carrousel por los arquitectos Eric Saunier y Jérôme Brunet.

Creado en 1931 para poder examinar las colecciones de los museos con métodos científicos, este laboratorio ha experimentado un rápido desarrollo gracias a personalidades como René Huygue y Madeleine Hours. André Malraux, entonces Ministro de Cultura, impulsó su actividad y contribuyó a que fuera instalado en 1968 en el pabellón de Flore, en el Louvre, con una superficie de 800 m².

Desde entonces, esta institución, convertida en el Laboratorio de Investigación de los Museos de Francia, ha experimentado el crecimiento y la diversificación constantes de sus actividades. Dirigido desde febrero de 1994 por Jean-Pierre Mohen, conservador general del patrimonio, el laboratorio tiene por misiones:

Observar, analizar y fechar cuadros, esculturas y otros objetos antiguos por medios científicos de investigación y a petición de los responsables de las colecciones públicas nacionales y locales.

Observar la parte invisible mediante rayos infrarrojos, ultravioleta y rayos X, gracias al equipamiento cada vez más complejo (microscopia, fluorescencia por iluminación ultravioleta, fotografía infrarroja, radiografía, etc.).

Datar por termoluminiscencia.

Efectuar análisis por cromatografía o con el Acelerador Grand Louvre de Análisis de Partículas Elementales (AGLAE), que está equipado, entre otras cosas, con un haz de salida diseñado especialmente para analizar objetos de arte.

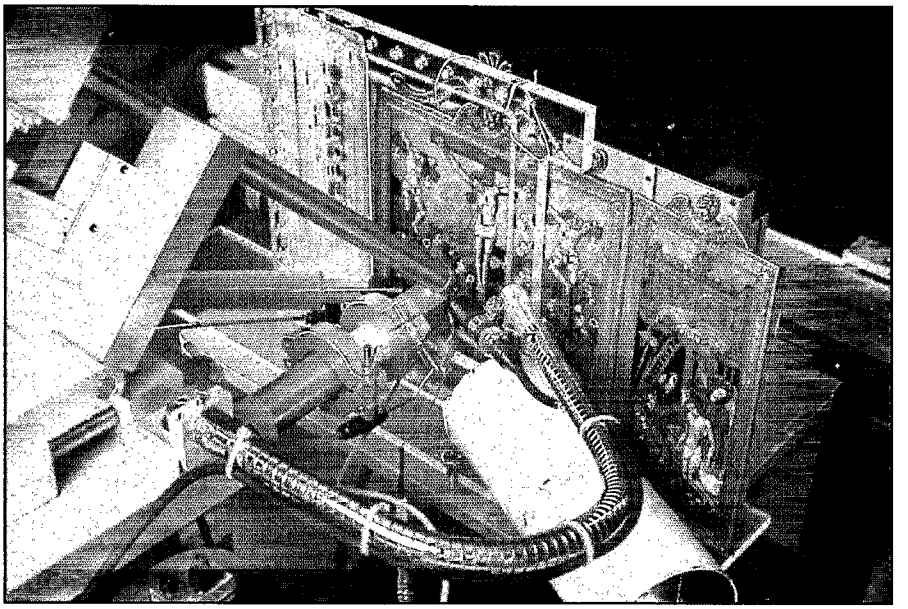
Inventar nuevos métodos trabajando con los socios más competentes. En efecto, el análisis de las obras de arte supone una colaboración entre los historiadores del arte y los científicos, que puede conducir a inventar o a adaptar nuevos métodos de investigación y difusión.

Divulgar por medio de publicaciones — sobre todo gracias a *Techne,* la nueva revista del laboratorio— e informar mediante la enseñanza y la recepción de estudiantes.

Los nuevos locales del Laboratorio abarcan una superficie de 5.000 m² distribuidos en tres niveles debajo de los jardines del Carrousel. Se trata de una estructura ovalada de hormigón que los arquitectos Jérôme Brunet y Eric Saunier han iluminado con luz natural en los tres niveles utilizando el vidrio como elemento estructural. En el nivel correspondiente a los jardines del Carrousel, esta audaz concepción se traduce en una losa de vidrio de 64 m², cuya particularidad radica en que está totalmente sostenida por vigas de vidrio sin adición de ningún otro material.

¿Qué consecuencias va a tener para el Laboratorio el aumento de la superficie de 800 m² a 5.000 m²?

Llevábamos instalados en el pabellón de Flore más de 25 años. Al desarrollarse con los años las actividades del Laboratorio, cada vez estábamos más faltos de espacio y, gracias a estos 5.000 m² con que vamos a contar, podremos seguir con nuestro trabajo en condiciones francamente mejores. También vamos a poder reagruparnos en torno al acelerador de partículas AGLAE, —que, como Vd. sabe, está instalado en una sala del sótano desde 1990—, y consolidar así la cohesión de nuestro equipo en torno a este aparato central. Se podrán desarrollar algunos sectores como el examen fotográfico, la radiografía y la química, entre otros y, en general, prestar un mejor servicio a los conservadores, que cada vez recurren más a nosotros.



© D. Bagault, Laboratoire de Recherche des Musées de France

Este tríptico de la crucifixión esmaltado en cobre (Limoges, siglo XV) es sometido a análisis mediante el bombardeo de iones por medio del Acelerador Grand Louvre de Análisis Elemental (AGLAE), que permite la realización de análisis del color de manera no destructiva.

Este traslado constituye una etapa importante en la trayectoria del Laboratorio. ¿Cómo la describiría?

En efecto, el traslado a estos nuevos locales que acaba de visitar constituye una etapa importante. Nos brinda la oportunidad de hacer un balance, «reajustar» nuestra organización y planificar mejor nuestro trabajo. El nuevo organigrama que acabamos de diseñar reequilibra las responsabilidades y precisa la función de cada uno. Además, esta mudanza nos ofrece la ocasión de darnos a conocer mejor tanto a los profesionales de los museos como al público en general. La inauguración va acompañada de un importante esfuerzo de comunicación, como lo acreditan la carpeta de prensa preparada por la Direction des Musées de France (DMF), la guía del Laboratorio publicada por la Réunion des Musées Nationaux (RMN), un número especial de la revista *Connaissance des Arts* y algunos artículos en el número de febrero, un número especial de *Techne*, la nueva publicación del Laboratorio titulada *Autoportrait d'un laboratoire*, algunos artículos en el número de febrero de *La Revue du Louvre*, etc. Cabe recordar, por otro lado, que el día 17 de febrero se reservó a los conservadores para que descubrieran las nuevas instalaciones, y los días 6 y 7 de marzo se organizaron las jornadas «puertas abiertas» destinadas a darnos a conocer al público en general.

¿Cuántas personas van a trabajar en las nuevas instalaciones?

Seremos, aproximadamente, 60 de plantilla. Como sabe, la originalidad de este equipo reside en que combina al 50% las competencias de las ciencias humanas, a cargo de conservadores y documentalistas, con las de las ciencias exactas, a cargo de ingenieros y técnicos. Formamos un equipo realmente pluridisciplinario y en los años venideros vamos a esforzarnos por trabajar juntos mejor aún; a ello contribuirá en gran medida la disposición de los nuevos locales, con todos los despachos conectados entre sí, las salas de reunión y un anfiteatro con una capacidad de unas 100 plazas.

¿Qué actividades del Laboratorio desearía desarrollar especialmente?

Gracias al acelerador de partículas AGLAE, se va a desarrollar el estudio de los materiales, en el que hasta ahora predominaba el análisis físico y que cada vez dará más cabida al análisis químico. El análisis de la transformación de los materiales, la alteración de los elementos, la evolución de formas y materias, etc., es fundamental para caracterizar las obras y efectuar la conservación preventiva. Conocer mejor los mecanismos de envejecimiento de las distintas materias es esencial para conseguir una mejor protección. Sólo se protege bien cuando se conocen adecuadamente estos procesos. Otro eje de desarrollo importante es el de la imagen, que cada vez aparece con más frecuencia en nuestros trabajos y que, además, es uno de los principales soportes de nuestra comunicación con el exterior, es decir, no sólo con los conservadores y los investigadores, sino también con el público en general; comunicación que deseamos potenciar. A todo esto hay que añadir una serie de cambios posibles,

pero que aún no sabemos en qué van a consistir. Entre nuestras misiones se encuentran la de innovar constantemente y abrir nuevos campos de investigación a fin de satisfacer mejor la demanda de los conservadores. La puesta a punto del haz de salida del acelerador de partículas AGLAE, que permite analizar una obra sin necesidad de obtener una muestra, es algo único en Francia y no cabe duda de que su uso va a aumentar.

¿Figura entre las funciones del Laboratorio la divulgación de sus trabajos?

Por supuesto. El Laboratorio tiene una misión muy importante de divulgación de sus trabajos, que se acompaña de una misión educativa. Los científicos del Laboratorio ejercen la enseñanza en diversos centros como la École du Louvre, la École du Patrimoine, el Institut Français de Restauration des Oeuvres d'Art (IFROA), el Institut de Paléontologie Humaine y algunas universidades como París I. Además, el Laboratorio es depositario de unos fondos documentales muy abundantes que tratamos de manejar de forma sintetizada para informar mejor tanto a nivel interno como externo. Actualmente continuamos la reflexión sobre cuál es la mejor manera de reunir y resumir informaciones todavía demasiado dispersas, tales como imágenes, documentos, cifras o comentarios. Gracias al programa europeo multimedia *Narcisse,* que dirige el Laboratorio, se puede acceder a los resultados de estos trabajos. En el plano externo, esto se concreta en la edición de nuevos productos multimedia como, por ejemplo, el CD-ROM *Poussin,* editado en septiembre de 1994 con motivo de la exposición que tuvo lugar en la galería nacional del Grand Palais. En los nuevos locales dispondremos de un área específica para el programa *Narcisse,* lo que facilitará la elaboración de informes por obra, numerizarlas, constituir bases de información *in situ* y difundir CD-ROM diseñados por el Laboratorio. Después de los CD-ROM *Arts et Sciences* y *Poussin,* tenemos previsto realizar uno sobre Corot y luego quizás otro sobre Picasso.

Un laboratorio como éste tiene que ser una institución volcada hacia el exterior, ¿no es cierto?

El Laboratorio ha establecido relaciones mediante convenio con el Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) y con el Comisariado de la Energía Atómica. Jean-Michel Dupouy, mi adjunto, es un científico que proviene de este centro. Además, el Laboratorio mantiene una estrecha colaboración con los talleres de restauración de los museos de Francia —una delegación del Laboratorio trabaja directamente con el Servicio de Restauración en Versalles—, con el Laboratorio de Investigación de los Monumentos Históricos, con el Centro de Investigación sobre la Conservación de Documentos Gráficos en París... También tenemos, por supuesto, relaciones privilegiadas con algunas universidades, como la de Orsay o la de París VII, y con los principales laboratorios extranjeros, como los de Oxford, Florencia, Ottawa, Washington, Bruselas, Roma, Los Angeles, etc. El Laboratorio es verdaderamente todo lo contrario de una institución encerrada en sí misma. A lo largo del tiempo se ha ido tejiendo toda una red de socios que funciona de manera regular. ■

Nota. Esta entrevista apareció por primera vez en *La Lettre des Musées de France,* n.º 52, febrero de 1995. – Ed.

Antiguos monumentos constituyen un nuevo museo en el Perú

Marco Albini

Las excavaciones patrocinadas por el Banco Wiese de Lima, bajo la supervisión personal del Dr. Augusto Wiese, su propietario, han revelado un ejemplo sumamente interesante de monumentos del relativamente poco conocido período moche, entre ellos una serie extraordinaria de relieves pintados, a diversos niveles, que constituyen un testimonio de la vida social de esa era. Alentados por la UNESCO, un grupo de arquitectos italianos encabezados por Marco Albini ha ideado una solución insólita —y extraordinariamente sencilla— para transformar el sitio en un museo al aire libre. El autor trabaja en la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán y ha enseñado diseño industrial en la Universidad Internacional de las Artes de Venecia; ha sido profesor invitado en la Escuela de Arquitectura de la Cornell University y en la New York University en los Estados Unidos de América.

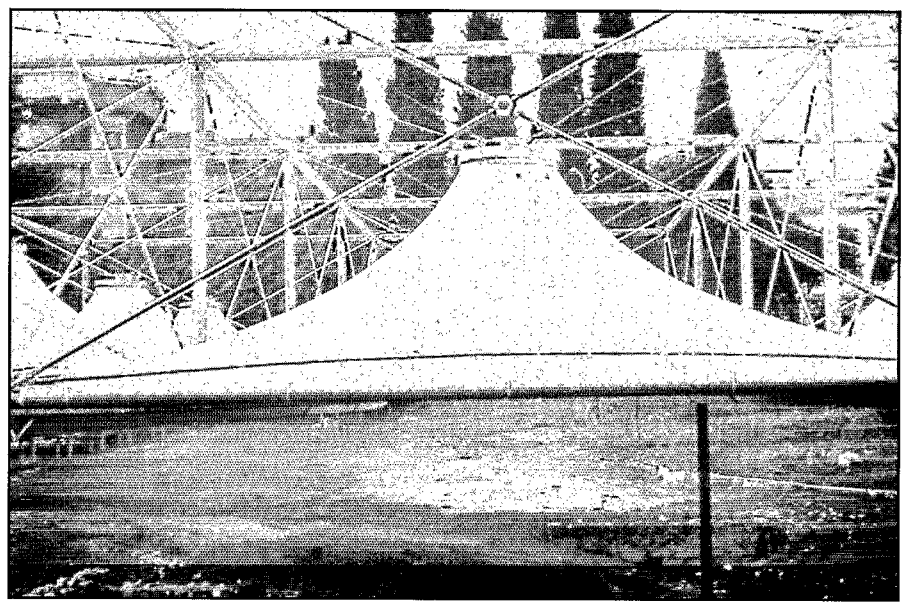
La cultura moche (200-750 d.C.) del valle de Piura y Nepeña, en la costa septentrional del Perú, representó uno de los períodos más florecientes del área andina. Los trabajos en cerámica y las monumentales construcciones de adobe son famosas por la habilidad de sus artesanos y las coloridas pinturas de temas religiosos. Como casi ninguna otra cultura de ese período muestra indicios de pinturas sobre relieves de adobe, la importancia de este descubrimiento, que representa el primer ejemplo que se estudia científicamente, no se puede sobreestimar.

La Huaca Cao, una gran pirámide de 30 metros de altura que data de más de 15 siglos, está situada en Trujillo y forma parte de uno de los asentamientos arqueológicos más importantes de la costa septentrional del Perú denominado «El Brujo», que comprende además la Huaca de la Luna, con notables hallazgos arqueológicos y frescos sobre adobe, y varias otras pirámides aún no excavadas. La mitad de la Huaca Cao ha sido excavada y presenta una forma arquitectónica escalonada comparable a un zigurat, cuya parte expuesta a la vista presenta varias series de relieves de adobe y pinturas sobre el muro vertical de las terrazas.

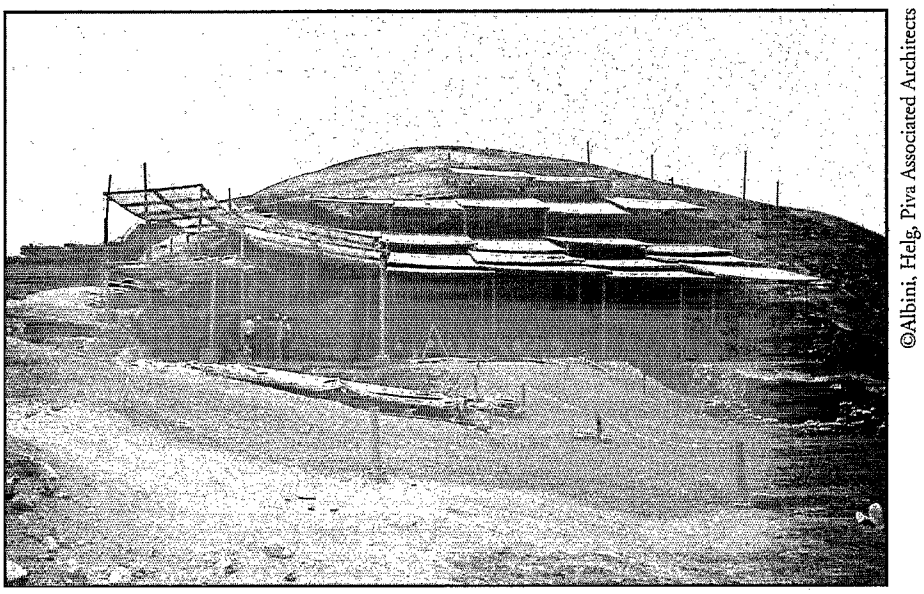
El tema principal de los frescos se refiere a la jerarquía religiosa dominante de la época: prisioneros camino del castigo, símbolos divinos y escenas de ceremonias religiosas. Lo que resulta verdaderamente sorprendente es la vividez de los colores, que han permanecido intactos a través de los siglos —una colorida imagen que contrasta netamente con el desierto monocromo es la primera impresión que el visitante tiene desde cierta distancia. Estos hallazgos constituyen, por su grandeza, singularidad y excelente estado de conservación, un espectáculo monumental que debe ser preservado como tal y sometido a la apreciación de los expertos y otras personas interesadas.

Por esta razón, el Banco Wiese solicitó asesoramiento al Dr. Silvio Mutal, Coordinador Regional de los programas culturales de la UNESCO en América Latina, quien recurrió a un grupo de arquitectos

©Albini, Helg, Piva Associated Architects



Fase 1 del proyecto «El Brujo» mostrando el sistema experimental.



©Albini, Helg, Piva Associated Architects

El sitio de la pirámide de Huaca Cao con el techo provisional.

italianos en busca de ayuda para diseñar un proyecto que debía satisfacer dos exigencias básicas: por una parte, construir un sistema de protección contra la intemperie que garantizara la conservación de los relieves policromos y, por la otra, mantener la apariencia natural de las excavaciones y el monumento al aire libre, evitando el empleo de estructuras arquitectónicas imponentes que pudiesen alterar el contexto. La principal preocupación fue encontrar una solución diferente de la que parece proponerse en todo el mundo para los museos de sitio, que consiste en colocar los hallazgos en un edificio de vidrio a fin de protegerlos del deterioro causado por los agentes atmosféricos.

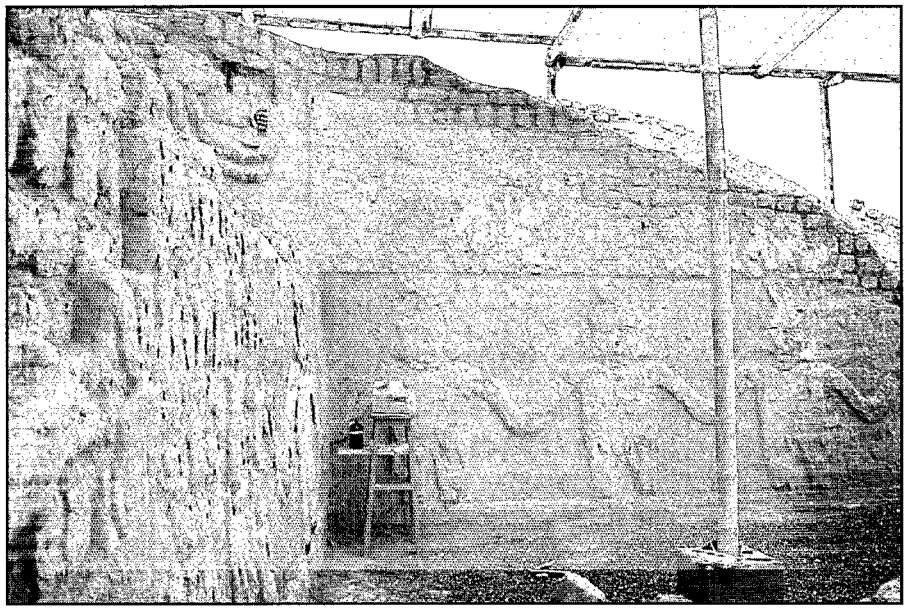
Esta solución, que también había sido propuesta para la excavación de «El Brujo», resulta sumamente perjudicial tanto para el medio ambiente como para los fines de la conservación. De hecho, la práctica de rodear los vestigios con una superficie de vidrio altera totalmente el contexto ambiental y modifica la apreciación de las obras de arte, insertándolas en un marco moderno de manera completamente artificial. Además, el cambio súbito de las condiciones microclimáticas del aire libre a un volumen cerrado con aire acondicionado produce modificaciones incontroladas del bioclima que pueden originar efectos no previstos en la textura superficial de los relieves y las pinturas. Pero el resultado más desalentador de este sistema es el efecto que provocan sobre el ambiente las enormes cajas de vidrio que emergen en medio del desierto o en otro contexto natural, creando una imagen artificial e incompatible que destruiría el placer de «descubrir» las antiguas obras de arte. Así pues, en el caso de «El Brujo» se propuso que los materiales arqueológicos se mantuvieran al aire libre y no se encerraran dentro de un edificio, lo cual daría lugar a difíciles problemas de control ambiental y tendría, con toda seguridad, un efecto desfavorable sobre el paisaje.

El sitio se convierte en museo

Tomando en consideración las conclusiones a que se llegó con respecto al microclima creado por una cubierta temporal de tela de poliéster instalada en un lugar durante más de un año, y también sobre la base de los resultados y experiencias recogidos en Italia al cubrir excavaciones arqueológicas, se propuso instalar una simple techumbre de protección lo más ligera y translúcida posible, que no resultara molesta desde el punto de vista visual. El techo, especialmente diseñado y construido, protegería sólo desde arriba, ya que estaría abierto a los costados, permitiendo así apreciar libremente el paisaje y los relieves. Los objetivos fundamentales del proyecto eran garantizar la conservación de las pinturas y el material arqueológico y convertir al sitio en museo, con el menor efecto posible sobre el ambiente y brindando las mejores condiciones de visibilidad y de visita.

Para garantizar la conservación de los relieves y las pinturas habría que tener bajo control tres factores: las variaciones de la humedad y la temperatura relativas, comprendida la protección contra el sol y

©Albini, Helg, Piva Associated Architects



Los relieves de adobe policromos, tamaño natural.

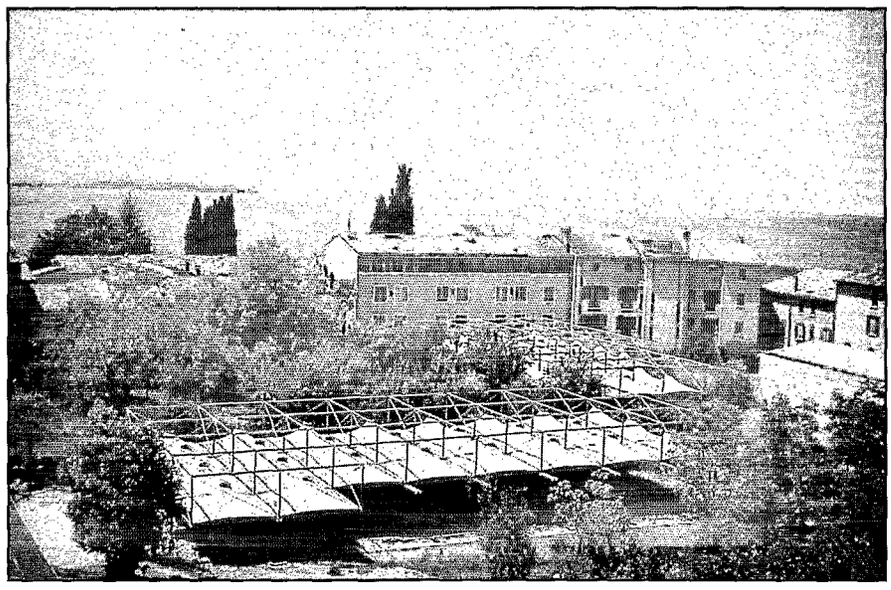
la lluvia; la condensación superficial sobre las pinturas, y los fenómenos de viento y remolinos que podían hacer que la arena dañara los relieves. La validez de la solución de la techumbre dependería de la eficacia del tratamiento de consolidación ya efectuado sobre las pinturas y del producto utilizado (etilsilicato 40) a fin de garantizar la resistencia al aire libre. Dicho tratamiento había dado resultados satisfactorios en la consolidación de las excavaciones de Chanchán y, por lo tanto, llegamos a la conclusión de que todo lo que hacía falta para el proyecto «El Brujo» era controlar la luz y la alteración por exposición a la intemperie. Esto se podía garantizar mediante una techumbre apropiada que, idealmente, se construiría desde el principio, mientras las excavaciones estaban aún en curso, a fin de probar su eficacia a través del tiempo y controlar tanto los efectos como los resultados. Además, permitiría que las excavaciones ya efectuadas pudieran ser visitadas inmediatamente por un público de expertos, objetivo muy importante, pues representa la finalidad social de la misión arqueológica.

Una vez diseñada la techumbre adecuada, las demás condiciones que se deben satisfacer en lo que se refiere a la estructura del museo son las siguientes: debe ser lo más transparente y liviana posible a fin de reducir al mínimo el efecto sobre el ambiente; debe permitir una visión sin trabas de los vestigios y lograr una luz difusa suave; no debe haber discontinuidades en la superficie de la cubierta, ni otros elementos o pilares intermedios deberían interferir en la apreciación de las pinturas y el material arqueológico, a fin de lograr la mayor unidad posible de visión y percepción del conjunto.

La solución propuesta satisface estos requisitos y es muy probable que se construya en el Perú en 1996 como primera fase experimental para reemplazar el techo provisional actualmente en uso. Esta solución ya ha sido adoptada para proteger las excavaciones y los mosaicos de una villa romana en Italia.

Una solución de bajo costo y de «baja tecnología» procedente de Italia

El proyecto para el Parque Arqueológico de Desenzano del Garda (Italia) surgió de la necesidad de proteger las decoraciones del piso de mosaico que cubre la mayor parte del área excavada de una villa romana del siglo III d.C. y transformarla en un parque arqueológico donde el público pudiese caminar libremente bajo la techumbre, siguiendo las sendas indicadas mediante signos gráficos y paneles. El diseño se inspiró en cuatro principios básicos: a) flexibilidad de uso; b) transformabilidad y extensibilidad de la estructura; c) reversibilidad, ligereza, facilidad de montaje; y d) efecto mínimo sobre el am-



©Albini, Helg, Piva Associated Architects

Villa romana en Desenzano del Garda. Vista general de la zona arqueológica.

biente e interferencia mínima con el material arqueológico.

El modelo adoptado consiste en una rejilla modular compuesta de paralelepípedos de sección cuadrada, con lados de 4 metros y una altura de 1,80 metros, formados por tubos de acero pintados y ensamblados por medio de articulaciones específicas multidireccionales. Una vez ensamblada y montada, esta rejilla o enrejado forma un bloque rígido capaz de abarcar grandes extensiones, con un número limitado de soportes verticales situados sólo en el perímetro. Una característica importante: es posible aplicar los soportes verticales a cualquiera de las articulaciones específicas, lo cual permite cambiarlos de posición en el último momento e incluso durante el ensamblaje, en caso de que la base del soporte entre en contacto con material arqueológico. La rejilla modular puede extenderse a voluntad, después o incluso antes de las excavaciones.

El material del techo, de poliéster de alta resistencia reforzado internamente para evitar la deformación por la tensión, es muy liviano y fácil de montar, y provee una luz constante, suave y agradablemente difusa. La cubierta está formada de conos con bases cuadradas, sujetos mediante cables a las esquinas superiores de la rejilla de tubos metálicos, y contribuye a dar solidez al sistema, además de facilitar la evacuación del agua de lluvia, permitiendo así la autolimpieza. Constituye una pantalla contra los rayos del sol y permite controlar la temperatura a fin de evitar cambios térmicos e índices excesivos de humedad relativa. Los pilares tubulares, similares a los de la techumbre, no necesitan grandes cimientos (una base cúbica con lados de 60 cm es suficiente) y pueden tolerar un desalineamiento o desequilibrio de carga moderado. El agua de lluvia se elimina mediante canales situados debajo de los elementos de poliéster, que transportan el agua más allá de los límites del área cubierta.

Las ventajas que ofrece el sistema son numerosas: protección contra el sol, la lluvia y el viento; control de la temperatura y la humedad relativas, que permanecen casi constantes; eliminación de pilares intermedios y otras obstrucciones, permitiendo así una vista unitaria o completa del monumento; máxima ligereza, reversibilidad, facilidad de transporte y construcción; claridad del lenguaje arquitectónico que rechaza toda suerte de enfoque mimético o analógico. La contemporaneidad de la intervención está afirmada claramente. Por último, es de muy bajo costo y requiere escaso mantenimiento. (La techumbre del sitio del Perú se puede construir a un precio de unos 130 dólares por m^2, es decir, un total de 100.000 dólares para el proyecto completo que tiene unos 800 m^2). Además, a diferencia de lo que ocurre con las construcciones de vidrio, el único mantenimiento que requiere la estructura de la cubierta del techo es la limpieza de la superficie exterior de las pirámides de poliéster. De esta manera, la construcción y el mantenimiento se pueden costear fácilmente y ofrecen resultados positivos en términos de medio ambiente y de facilidad de visita, es decir, lo esencial de un museo de sitio. ■

Libros

Art restoration: The Culture, the Business and the Scandal, por James Beck, en colaboración con Michael Daley, Londres, John Murray, 1993.

El libro de James Beck y Michael Daley, *Art restoration: The Culture, the Business and the Scandal* tiene un carácter fundamentalmente polémico. Las críticas dirigidas contra las restauraciones de *La Tumba de Ilaria del Carretto,* de Jacopo della Quercia en la Catedral de Lucca; de las pinturas de Miguel Angel en el techo de la Capilla Sixtina en Roma y de los frescos de Masaccio en la Capilla Bracacci de Florencia corresponden a la lógica de la historia de la restauración, ya que la limpieza de obras tan famosas ha suscitado en todas las épocas debates apasionados. Sin embargo, el tono del libro y la toma de posición de los autores tienen como consecuencia, por su extremismo, impedir la reflexión en vez de estimularla.

Las controversias en materia de restauración nos enseñan mucho sobre la manera de reaccionar que tiene cada época en función de la cultura estética del momento. Así, la limpieza del techo de la Capilla Sixtina provocó en algunos lo que Kathleen Brandt denominó muy acertadamente un «choque cultural». En efecto, la visión de una pintura de Miguel Angel de colores apagados y en una armonía monocromática parda era aceptada desde hacía varias generaciones de historiadores del arte. Así pues, el choque psicológico provocado por la modificación de este aspecto familiar era previsible. De igual manera, una campaña de restauración semejante se debía emprender con prudencia, basándose en estudios previos serios, análisis de laboratorio y debates interdisciplinarios, antes de encomendarla a restauradores de reconocida competencia. Así se procedió con los frescos de Miguel Angel. Sin embargo, James Beck no está convencido y para probárnoslo alimenta de capítulo en capítulo una polémica digna, en ciertos aspectos, del siglo XIX y, en otros, conforme en todo punto a las ideas que nutrieron, después de la guerra, las querellas sobre la limpieza de los cuadros de la National Gallery. Haciendo caso omiso de todas las teorías desarrolladas por C. Brandi y P. Philippot, para sólo citar a aquellos cuya reflexión ha influido más en las intervenciones de los restauradores en estos últimos decenios, el autor formula sus propias tesis sin proporcionar a los lectores las pruebas planteadas para justificar las medidas de restauración que critica. Con frecuencia rechaza incluso los argumentos de tipo científico, considerando que son manipulados según las necesidades de los restauradores.

Con esta disposición de ánimo, J. Beck nos gratifica con un largo capítulo introductorio en el que relata el proceso que se entabló contra él en Italia por haber criticado la restauración de la *tumba de Hilaria,* que describe detalladamente. A continuación discute la restauración de otras dos obras maestras del Renacimiento: el fresco de *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso,* de Masaccio, y las pinturas de Miguel Angel en la Capilla Sixtina. El autor pone de relieve algunos elementos comunes a estas intervenciones. El trabajo fue patrocinado, lo que tuvo como consecuencia que se tratara de crear un acontecimiento, en particular mediante la supresión de retoques que dejan aparecer «cosas nunca vistas» y contribuyen así a «vender la restauración». Se utilizaron productos insuficientemente conocidos, como sucedió también, según él, con las *Bodas de Caná* del Veronés en el Louvre. Por último, los restauradores modificaron el aspecto material de las obras para que respondieran al gusto del día, falsificando así la voluntad estética inicial del artista. Por ejemplo, sostiene que habrían suprimido la hoja de higuera que ocultaba el sexo de Adán en el fresco de Masaccio, quitando a la escena su verdad psicológica, ya que ese retoque *a secco* podía muy bien ser, según J. Beck, un añadido tardío de la mano del Maestro que, alterado por el paso del tiempo, habría sido retocado durante restauraciones ulteriores.

Como la restauración del techo de la Capilla Sixtina es la que ha merecido más atención por parte de J. Beck, quisiéramos sintetizar brevemente sus argumentos. Los colores descubiertos por la limpieza efectuada recientemente son excesivamente luminosos. Algunos eruditos

Museum Internacional (París, UNESCO), n.º 189 (vol. 48, n.º 1, 1996) © UNESCO 1996

ven en este hecho la revelación de un Miguel Angel colorista insospechado y hábil, imagen que se opone a la que ha perpetuado la crítica tradicional, según la cual el pintor concede más importancia al dibujo que al color. Los detractores de la restauración, entre los que se encuentra J. Beck, consideran que es el resultado de una limpieza excesiva que suprimió una veladura final de cola efectuada *a secco* (llamada por Condivi en 1533 *l'ultima mano),* que habría tenido por función equilibrar el conjunto de la composición cromática, profundizar las sombras y resaltar el aspecto escultural de las figuras.

James Beck no aporta ningún elemento de prueba de tipo documental en apoyo de la idea de que los colores actuales no son los que quería Miguel Angel. Además, ni siquiera compara el resultado obtenido con el resultado parecidísimo del *Tondo Donni* ejecutado por el Maestro en 1505, cuyos colores vivos fueron descubiertos por la restauración de 1985, para gran sorpresa de la crítica que citaba esta pintura como ejemplo de la tendencia de Miguel Angel a una paleta sombría.

Tampoco señala el autor la ausencia de fuentes literarias y el silencio de artistas contemporáneos de Miguel Angel acerca de un «velo de color» que se habría aplicado a un fresco para atenuar o modificar el efecto. Además, se trata de una técnica que no ha sido observada por la crítica moderna en otras obras del Maestro.

En apoyo de su tesis de la supresión de una capa original efectuada por los restauradores, J. Beck alude a la falta de documentos de la época que mencionarían explícitamente la aplicación en las bóvedas de una capa de cola animal en los siglos XVII y XVIII para paliar las eflorescencias salinas provocadas por infiltraciones de agua. Además, no cree en los resultados de los análisis realizados por los restauradores bajo la dirección de G. Colalucci, que confirman que esa capa de cola es posterior a la ejecución de los frescos, y no presta la menor atención al trabajo realizado por ese equipo para repertoriar los retoques ejecutados *a secco* por Miguel Angel, para protegerlos durante la limpieza. Por último, James Beck afirma que el solvente utilizado, el AB57, era un producto poco conocido y peligroso que atacó la superficie de los frescos. Sin embargo, este solvente ya había sido puesto a punto en los años 1970 por Paolo y Laura Mora en el Instituto Central de Restauración de Roma. El producto fue utilizado posteriormente por estos mismos restauradores, cuya prudencia goza de reconocimiento internacional, para limpiar la *Camera degli Sposi* de Mantegna en Mantua y para los frescos del Giotto y de Simone Martini en Asís. El autor parece ignorar que en el difícil ámbito de la restauración los resultados obtenidos no dependen tanto de la calidad del producto —una vez que ésta se ha establecido científicamente— como del rigor y la destreza técnica del restaurador en su realización. Ahora bien, en este caso concreto, la concentración del producto, la duración de su aplicación y la neutralización de su efecto son otras tantas decisiones que fueron tomadas basándose en una larga experiencia.

En conclusión, si J. Beck critica en su obra la conservación-restauración, no contribuye para nada a enriquecer el debate sobre la limpieza iniciado en el siglo XIX, que aún no ha concluido. Por lo demás, las premisas de su razonamiento son falsas, ya que adopta una actitud superada que consiste en oponer arte y ciencia, que P. Coremans trataba ya de conciliar en 1965, enfrentando así a historiadores y restauradores del arte. Según Beck, únicamente el primero sería el depositario del juicio histórico y estético formulado sobre la obra, mientras que el segundo sería un simple técnico que sólo se interesa en la estructura física y técnica de los objetos que trata.

Esta visión anticuada y un tanto simplista no tiene en cuenta la evolución de las mentalidades que se ha producido en la profesión y que ha conducido a la creación de formaciones interdisciplinarias impartidas en escuelas especializadas o incluso en universidades, concretando así una idea por la que P. Philippot ya abogaba en 1960.

El restaurador actual tiene forzosamente que conciliar el planteamiento del historiador del arte para respetar la dimensión estética de la obra, del científico

para reunir todos los elementos objetivos de información que le permitan decidir cuáles son las medidas adecuadas de intervención y, por último, del artesano, para adquirir las competencias manuales indispensables para una buena restauración. Estos tres tipos de enfoques fueron perfectamente respetados para la restauración de los frescos del techo de la Capilla Sixtina.

En el penúltimo capítulo, J. Beck critica con virulencia lo que denomina el *Restorator Establishment*, es decir, todas las profesiones que gravitan en torno a la restauración. Entre éstas, los coleccionistas, los marchantes de arte, los patrocinadores y los fabricantes de productos desempeñan un papel particularmente nocivo. La obra de arte debe defenderse de este grupo de presión; el *Art Watch International*, organización fundada y presidida por el autor, pretende asumir este papel protector. Por último, el libro concluye con un capítulo titulado *Acción preventiva*, en el que J. Beck define la *Carta de Derechos de la Obra de Arte* partiendo del principio de que «toda obra de arte tiene el derecho inalienable a una existencia honorable y digna». Ahora bien, este derecho goza ya de reconocimiento universal y la mayoría de las ideas expuestas en esta carta son admitidas desde hace mucho tiempo por la profesión, si bien es cierto que, en la práctica, no siempre se respeta la teoría, lo que a veces da lugar a restauraciones drásticas. Estas últimas se explican en parte por la moda de la restauración, la proliferación de exposiciones retrospectivas y la afición del público por las obras «restauradas», pero éste es otro debate.

En la actualidad, las medidas de conservación toman la delantera en las mentalidades sobre las intervenciones de restauración. Sin embargo, estas últimas siguen siendo a veces necesarias —la capa de cola, al contraerse, arrancaba en algunos lugares la superficie pintada del techo de la Capilla Sixtina— o se justifican estéticamente cuando un ensombrecimiento generalizado, relacionado con la historia material de una obra, borra completamente su estructura espacial y su gama cromática.

Teniendo en cuenta todo esto, sugerir, como lo hace J. Beck, que el restaurador se abstenga de restaurar porque no puede intervenir con neutralidad en el trabajo de otra persona o de otra cultura es contentarse con volver a la filosofía de Ruskin sin proponer ninguna solución alternativa. La única manera de evitar intervenciones criticables es procurar que la profesión aúne sus esfuerzos para conseguir un alto nivel de formación de los restauradores y mantener un diálogo abierto e interdisciplinario, porque es un vector esencial de progreso. Por otra parte, conviene sensibilizar al público y a las autoridades culturales y políticas mediante una información permanente sobre el vasto dominio de la restauración y sus problemas cruciales específicos, y no sólo atraer la atención sobre los «negociados» o los «escándalos» de la restauración. ■

Esta recensión ha sido realizada por C. Périer-D'Ieteren, profesora en la Universidad Libre de Bruselas y presidenta del Comité de Conservación del ICOM.

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.

Museo-Museos

El 25 de enero de 1995, conservadores, arquitectos, artistas e historiadores del arte se reunieron todo el día en el auditorio del Louvre en torno a un tema: la luz en el museo. Es una cuestión de capital importancia en estos tiempos en que a veces se cuestiona que la iluminación artificial sea la más adecuada para ver la pintura (Pierre Rosenberg, comisario de la exposición «Poussin» en el Grand Palais en 1994, optó incluso por presentar una parte de la colección con luz natural, lo que le valió numerosas críticas dada la penumbra reinante); cuando se conoce muy bien el efecto de la luz, natural o artificial, en la conservación de las obras; cuando se iluminan las exposiciones con fibra óptica y, sobre todo, cuando se crea tal vez un mayor diálogo entre arquitectos y conservadores.

La arquitectura, sobre la que hemos decidido hablar en estas crónicas «Museo-Museos», es realmente el núcleo del problema, ya que, como decía Louis Kahn, «la estructura es creadora de luz». Gracias a las conferencias de dos arquitectos, Christian Devillers, antiguo alumno de Kahn, y Henri Ciriani, así como a las proyecciones que presentaron, nuestra mirada pudo percibir, por un lado, la luz repartida con sensibilidad y delicadeza y, por otro, la armonía que se desprende del aprovechamiento de las características de la luz exterior.

Louis I. Kahn y la luz

Louis Kahn (1901-1974) cuenta en su haber con la realización de dos centros de arte y un museo en los Estados Unidos: la Yale University Art Gallery (1951-1953), el Kimbell Art Museum de Fort Worth (1967-1972) y el Yale Center for the British Arts (1969-1977, acabado tras su muerte). En el primer edificio, Kahn se inclina por dejar que se vean, clara y discretamente, tanto las estructuras como los materiales (hormigón y ladrillo). Así, utiliza la luz del día que atraviesa un muro-cortina de hierro y cristal, junto con la iluminación artificial; la escalera, sin embargo, asciende por una especie de columna de luz cenital. El Yale Center for the British Arts, destinado a albergar una colección de arte inglés, una biblioteca y un centro comercial, fue el último proyecto de su vida. Detrás de una fachada de acero inoxidable en bruto cuya irisación varía en función del día y más allá de una entrada discreta, los revestimientos de roble de las paredes y un hormigón de esmerado acabado crean la intimidad adecuada para este tipo de pintura. En este caso, la luz natural penetra en abundancia por los tragaluces que forman el techo.

Pero es en el Kimbell Art Museum de Fort-Worth donde Kahn va a aprovechar plenamente la luz natural y a deleitarse



© Christian Devillers

Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas (Estados Unidos), diseñado por el arquitecto Louis I. Kahn.

con las posibilidades que brinda. Richard Brown, el conservador que encargó el edificio para exponer la colección Kimbell, no quería luz cenital, sino una luz artificial incandescente. En aquella época no se sabía con exactitud cuánta luz convenía a los objetos de arte; ahora bien, el edificio de Kahn se basa en la aportación de la luz natural. La estructura se divide en seis tramos abovedados de seis metros de ancho, el primero de los cuales constituye la entrada, rematados por un difusor que irradia la luz del sol. Estos espacios están interrumpidos por «ríos de luz» que adquieren distintas tonalidades según se trate de una superficie con vegetación o con agua: patio verde, patio azul...; el tono del conjunto viene dado por el hormigón claro y la toba calcárea. Aunque siempre se utilizan los mismos elementos, cada estancia tiene una identidad propia, lo que permite conciliar quietud y movimiento dentro de una cierta intimidad con la obra contemplada. Esta intimidad y este ambiente cálido se perciben nada más llegar, en cuanto se cruza un bosquecillo de acebos. La luz suave y los patios, lugares de descanso para la mirada, hacen que el visitante recorra sin cansarse estos espacios situados a igual altura.

Los museos de Henri Ciriani

Arquitecto galardonado por el Musée de l'Historial de la Grande Guerre en Péronne (Somme) y por el Musée de l'Arles antique, Ciriani tiene una concepción poética y dramática de la luz, brillantemente expresada tanto en su arquitectura como en su discurso. Explica de buen grado que el hecho de que los dos museos que ha construido no sean pinacotecas le ha permitido jugar libremente con la luz. El Musée de l'Historial de la Grande guerre está situado en las proximidades del castillo de Péronne, cuya pesada masa herida se perfila fuera, desde la primera sala, como si anunciara la llegada de terribles batallas. La naturaleza también es perceptible y, según Ciriani, la arquitectura es su complemento. A esta «luz emoción» sucede la «luz iluminación», racional, funcional y fría, que ilumina el relato de la guerra homicida. Pinturas murales, objetos, mapas y pantallas electrónicas interactivas narran la historia en una sala en la que la luz se ha dosificado de manera que predomine una especie de «opresión». La última sala, con una luz radiante, es la del alivio del final de la guerra; a continuación se desemboca sobre la naturaleza redescubierta.

«Una vez reconocida esta capacidad que posee la luz para fijar las cosas que sin ella carecerían de materialidad arquitectónica, es posible diferenciar las luces», resume Ciriani.

La otra obra de Henri Ciriani, el Musée de l'Arles antique, sustituye al primer museo de antigüedades creado en 1784 en la iglesia de Saint-Honorat des Alyscamps. Maurice Rouquette, el conservador, ha querido «brindar una imagen coherente de la ciudad, desde la prehistoria hasta finales del siglo VI», para explicar a los habitantes de Arles su pasado. Por otra parte, es consciente de que la ciudad de Arles sólo puede sobrevivir hoy en día gracias a su patrimonio, que ha dado pie a actividades económicas de alto vuelo (como las ediciones Actes Sud o Harmonia Mundi) y del que este museo, inaugurado en marzo de 1995, constituye el símbolo prestigioso.

El edificio está construido en una isla de forma triangular en el Canal del Ródano, en las inmediaciones del circo romano. Los doce años necesarios para su diseño y realización fueron, según dos personas implicadas, el conservador y el arquitecto, doce años de un compañerismo ejemplar, como se desearía que fuera siempre para que este tipo de empresas puedan llegar a buen fin. La luz meridional que ilumina los mármoles antiguos, los colores —azul del cristal esmaltado de la fachada del museo, blanco de los espacios de encuentro y ocre de las paredes del centro de investigación arqueológica—, fueron escogidos por Ciriani para que recordaran el cielo y la tierra de Provenza. La terraza que remata el edificio corona este «museo de sitio» y permite al visitante una lectura del paisaje que lo hace tomar conciencia de su integración a un territorio cargado de historia.

Para evocar de la mejor manera posible el papel que desempeña la luz en los



© Jean-Marie Monthiers

Vista interior de la segunda sala del Musée de l'Historial de la Grande Guerre, Péronne (Francia).

museos, hay que escuchar a Kahn cuando describe su museo en Fort Worth: «La luz natural se distribuye en el interior de las bóvedas de hormigón siguiendo una forma que refleja. Esta luz brinda a la estancia el brillo de la plata sin tocar directamente los objetos expuestos, pero reafirmando el sentimiento de saber en qué momento del día estamos. Sabíamos que el museo estaría lleno de sorpresas. Los azules aparecerían hoy de una manera y mañana de otra, según el carácter de la luz. No habría nada inmóvil, como una lámpara eléctrica que apenas da un ápice de luz. Así, al igual que hay distintos momentos en el tiempo, el museo presenta humores cambiantes y, mientras subsista como edificio, nunca habrá un día que se parezca a otro [...]. Algunas veces la sala se oscurece —¿por qué no?— y a veces hay que acercarse para ver [...]. Y la nube que pasa provoca la sensación de que la sala se comunica con el visitante, indicándole que hay vida en el exterior. Expresa el don de dar vida que tiene la pintura, pues yo creo que el arte es un donador de vida [...]. La luz, este gran donador de presencias [...]. La luz natural es la que el pintor ha utilizado en su obra [...]. Y la pintura puede revelarse en sus diferentes aspectos, si se acepta mirarla según los distintos humores de la luz. He ahí un ejemplo de lo que se entiende por la naturaleza de alguna cosa. Creo que eso es realmente la naturaleza de las piezas de un museo[1]».

El placer de citar un largo pasaje de este arquitecto no es vano, pues el museólogo puede encontrar en cada palabra el eco de sus preocupaciones habituales, es decir, la calidad y la inocuidad de la luz sobre el objeto y, al mismo tiempo, sus variaciones que, por la vida cambiante que confieren a las obras, refuerzan su presencia y hacen más activo a quien las contempla; la visión pictórica que acaso fue la del propio artista. ¿No es esto brindar a cada visitante la posibilidad de sentir por un instante el sentimiento amoroso del coleccionista, de la persona capaz de vivir con la obra? ■

Informe de Mathilde Bellaigue, del Laboratoire de Recherches des Musées de France.

1. *La lumière selon Kahn* (La luz según Kahn). Textos escogidos y adaptados por Christian Devillers (próxima publicación: *Écrits de Louis I. Kahn, Paris, Éditions du Linteau).*

Tecnología actualizada

Tecnología multimedia y museos

Para ser un multimedia, una aplicación debe ser interactiva, asociar el sonido, la imagen o el texto en una pantalla y, eventualmente, generar transacciones. Los soportes de difusión capaces de almacenar un volumen importante de información son los discos compactos.

El CD-ROM es un disco láser digital de 12 cm de diámetro que se puede consultar mediante una computadora. Como la «visita» de su contenido se realiza desde un escritorio en una pequeña pantalla, generalmente se lo utiliza en los trabajos de investigación. El CD-I, el CD-Foto o el CD-Portfolio se presentan de la misma manera que el CD-ROM y se leen por medio de un televisor. Su utilización se parece a la de las videocasetes, con el añadido de la interactividad. El videodisco es un disco láser analógico de 30 cm de diámetro. Se utiliza cada vez menos, salvo en ciertos terminales interactivos. Finalmente, existen aplicaciones de los multimedia que se pueden consultar a distancia. Esas aplicaciones están almacenadas en el disco duro del editor y circulan mediante una red digital, como Internet, hasta una computadora provista de un módem. Su utilización se asemeja a la de un mensaje comercial o informativo.

Los multimedia que se aplican a las colecciones museográficas permiten una nueva modalidad de uso. La interactividad hace que la visita sea espontánea e individualizada. La compresión de los datos digitalizados da acceso a informaciones múltiples que enriquecen la apreciación, la comprensión y el conocimiento del patrimonio cultural presentado. La infografía da nueva vida a los objetos, corrigiendo o construyendo virtualmente su representación iconográfica.

En definitiva, es importante saber que estas aplicaciones no pretenden reemplazar las visitas tradicionales, sino suscitar un interés renovado por ellas.

CD-ROM y museos

Hay que distinguir dos formas de utilización posible de los CD-ROM en los museos. La primera se refiere a los CD-ROM destinados al uso interno, para enriquecer las exposiciones a diversos niveles. En este caso, se trata de productos de interés general, de referencia, de descubrimiento de campos científicos o incluso de directorios de empresas y organismos que pueden contribuir a las diferentes actividades museísticas. La segunda se refiere a los CD-ROM de difusión de las colecciones. Las representaciones de las piezas de las colecciones son digitalizadas para constituir la base de datos del CD-ROM. La calidad de las imágenes, los comentarios, las referencias y el contenido en general forman parte de los criterios que determinan la calidad del producto final.

El CD-ROM *Le Musée de l'homme* (versiones en francés y en inglés) producido por Havas, ODA y el Musée National d'Histoire Naturelle (F) es un buen ejemplo de aplicación de los multimedia a los museos. La selección de 800 objetos de las colecciones de antropología, prehistoria y etnología constituye una introducción a la riqueza del patrimonio común de la humanidad. La posibilidad de yuxtaponer las imágenes y de desplazarse dentro de la aplicación hace que este CD-ROM sea más que un catálogo de exposición, una herramienta pedagógica muy atractiva.

En ese mismo registro, *Le Louvre* (versiones: F, UK, G), coproducido por Montparnasse Multimédia y la Réunion des Musées Nationaux, ofrece dos opciones: explorar el Palacio del Louvre y contemplar un centenar de cuadros. En cada una de ellas se ofrece la biografía de un artista, un soberano o un arquitecto, así como un comentario general sobre la obra y a veces un análisis más detallado. Las maquetas del palacio que son comentadas evolucionan virtualmente a lo largo de la historia. Este CD-ROM presenta el Museo del Louvre de manera original y es una enciclopedia viviente muy interesante.

Las producciones museográficas en CD-ROM permiten también agrupar obras que están físicamente dispersas. Las ediciones AKAL (S) y Fernand Hazan (F) en colaboración con Thames and Hudson Ltd. (UK) y Vidéomuséum (F) han

publicado *The Multimedia Dictionary of Modern and Contemporary Art* en CD-ROM. Este diccionario interactivo comprende 2.500 datos descriptivos de artistas, movimientos y trabajos provenientes de museos, galerías y colecciones de todo el mundo.

Informatización de inventarios

Antes de constituir una base de datos para un CD-ROM, es necesario comprobar el estado de las piezas conservadas. Para realizar este trabajo, un número cada vez mayor de instituciones ha adoptado soportes lógicos de gestión de inventarios museográficos. Estos soportes facilitan la utilización de colecciones que hasta entonces estaban mal definidas o mal catalogadas, permitiendo el aprovechamiento óptimo de los servicios internos de los museos. Un número creciente de estos productos integra la gestión de la imagen digitalizada para facilitar el acceso a los documentos y conservar una traza de los objetos en caso de robo, pérdida o destrucción.

La elección del soporte lógico depende de las necesidades específicas del museo y de las particularidades del soporte. Sus funciones básicas son catalogar, investigar, gestionar y archivar la información. Sus funciones complementarias más corrientes son la integración automatizada de las imágenes digitalizadas, la consulta a distancia, la gestión de los traslados de los objetos y la gestión de los servicios anexos del museo. Otros criterios que hay que tener en cuenta son el mantenimiento, la formación, la asistencia técnica, la frecuencia de la actualización, la flexibilidad de aplicación y la cantidad de usuarios. Por ejemplo, un museo de arte moderno preferirá hacer un inventario de sus colecciones en un soporte lógico especializado como *GCOLL* de Vidéomuséum (F) en lugar de *Snap!* de Willoughby (US), soporte lógico de gestión de colecciones de carácter más general.

Para informatizar esos inventarios, la Société des Musées Québécois (SMQ) ha realizado un estudio detallado del mercado de soportes lógicos museográficos[1] y ha optado por el denominado *Micromusée* de Mobydoc (F). Actualmente, 160 museos en todo el mundo utilizan este soporte lógico polivalente de gestión de colecciones. Existe en inglés (Welsh National Museums), en francés (elegido y aconsejado por la Direction des Musées de France, y en Suiza y Bélgica) y próximamente en árabe (Musée d'Antiquité de Argel). Este multilingüismo se acompaña del respeto de las normas internacionales y la preocupación de adaptarse a los adelantos tecnológicos, lo que hace de este soporte lógico un producto completo y, según algunos, un estándar *de facto.* ■

Informe de Marine Olsson, técnica en el Centre National d'Etude et de Recherche en Technologies Avancées (Dijon, Francia), responsable del estudio de factibilidad de los inventarios informatizado y fotográfico de las piezas de los museos de Borgoña y de su puesta en red.

1. *La gestion automatisée des collections: analyse d'applications informatiques pour les musées québécois*, SMQ, version 2.0, enero 1994.

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.° 189 (vol. 48, n.° 1, 1996)

Portada:
Cello, por Goffriller (1659-1742), colección privada.
Reservados todos los derechos

Contraportada:
Arpa antropomorfa del pueblo Ngbaka de Zaire.
© Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren

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*
Tomislav Šola, República de Croacia
Shaje Tshiluila, Zaire

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

© UNESCO 1996

CPPAP n.° 74565

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

CORRESPONDENCIA

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

SUSCRIPCIONES

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

Tarifas de suscripción para 1996
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 1996
Instituciones: 198 FF
Individuos: 126 FF

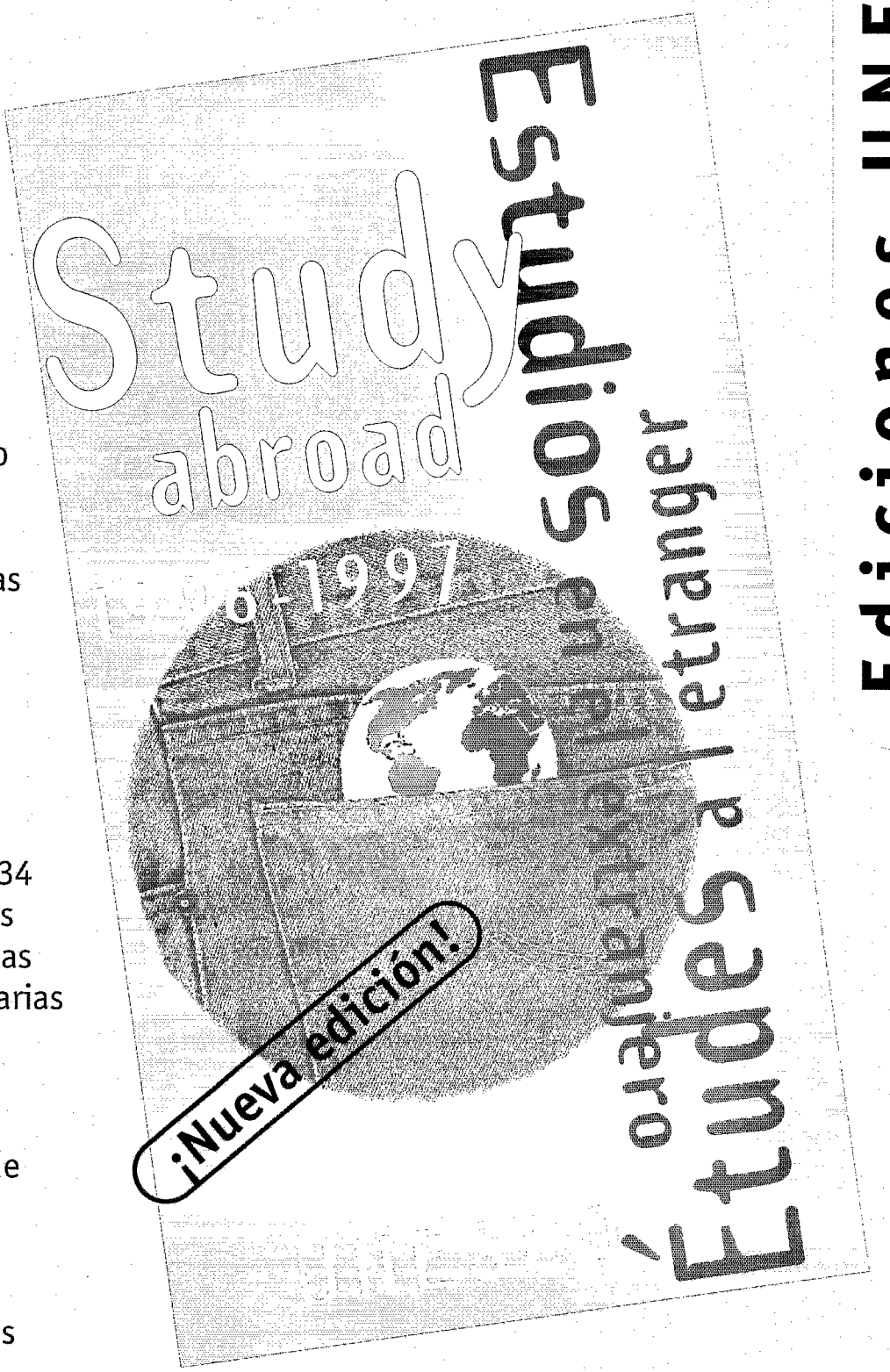
Números sueltos
Instituciones: 55 FF
Individuos: 39 FF

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

Estudios en el extranjero

29.ª EDICIÓN

Ediciones UNESCO



Una guía internacional única en su género para conocer las posibilidades de estudios propuestas por universidades, instituciones especializadas y organizaciones internacionales

3.082 cursos en 134 países, en todas las disciplinas, incluidas las artísticas, literarias y científicas

Condiciones de admisión, gastos de estudios

Becas, ayuda financiera, trabajos para estudiantes

Trilingüe: inglés/francés/español
1376 p., 120 FF (+ 15 FF gastos de envío)

Pago por cheque o tarjetas Eurocard, MasterCard o VISA
Pedidos: Ediciones UNESCO, Unidad de Ventas , 1, rue Miollis, 75732 París Cedex 15 (Francia).
Fax : (33-1) 42 73 30 07