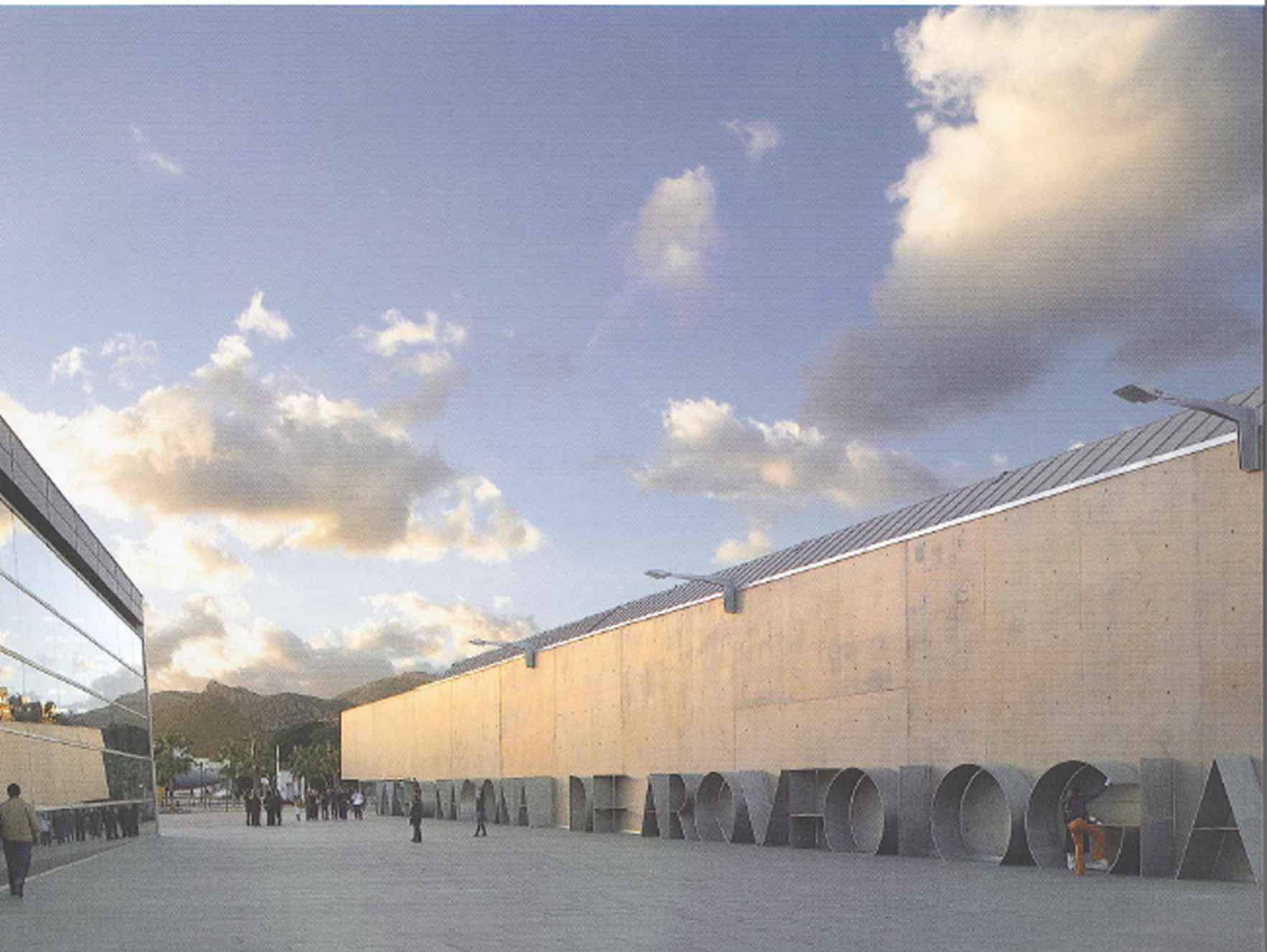
museos.es

Ministerio de Cultura

4 / 2008



museos
.es

Ministerio de Cultura

4/2008

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES
SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES

MUSEOS ESTATALES

www.mcu.es



MINISTERIO DE CULTURA

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Publicaciones, Información y Documentación

© de los textos: sus autores
© de las imágenes: sus autores

NIPO: 551-09-046-7

Imprime: Impresos y Revistas, S. A. (Grupo IMPRESA)



MINISTERIO
DE CULTURA

César Antonio Molina
Ministro de Cultura

María Dolores Carrión Martín
Subsecretaria de Cultura

José Jiménez
Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

DIRECCIÓN
Santiago Palomero Plaza

COORDINACIÓN GENERAL
Isabel Izquierdo Peraile

CONSEJO DE REDACCIÓN
Emilia Aglio Mayor
Eva Mª Alquézar Yáñez
Ana Azor Lacasta
Víctor M. Cageao Santacruz
Reyes Carrasco Garrido
Virginia Garde López
Alicia Herrero Delavenay
Consuelo Luca de Tena
María Luisa Sánchez Gómez
Mª Victoria Sánchez Gómez
Carmen Sanz Díaz
Enrique Varela Agüí

SECRETARIA DE REDACCIÓN
Clara Ruiz López

MAQUETACIÓN Y DISEÑO
d.b. Comunicación S. L.

TRADUCCIÓN
Ache Traductores
Clara Ruiz López

museos.es posee un espacio en Internet accesible desde la página Web del Ministerio de Cultura: *www.mcu.es/museos/*
A través de este micrositio es posible acceder a toda la información que genera esta publicación y a la descarga de forma gratuita de todos los números de la revista. Esta medida forma parte de las acciones que desde el Ministerio de Cultura se desarrollan con la intención de hacer accesible la información a través de las nuevas tecnologías a todos los usuarios de museos.

En cubierta: Museo Nacional de Arqueología Subacuática. ARQUA. © Duccio Malagamba.

Agradecimientos:
Judith Ara Lázaro (Museo Nacional del Prado), Gloria Bastieri (Centro Promozioni e Servizi de Arezzo), Elena Carrión Santafé (Subdirección General de Museos Estatales), Marta González Forch (Nieto Sobejano Arquitectos S.L.), Guillermo González Martín (Subdirección General de Protección de las Bellas Artes del Ministerio de Cultura), Roland Halbe (Roland Halbe Fotografie), Trinidad Nogales Basarrate (Museo Nacional de Arte Romano), Marcia Mattos (Diseño y producción editorial), José Luis Pérez Arredondo (Banco de México), Carmen Rodríguez Marzal (Estudio Vázquez Consuegra), Departamento de Español al día de la RAE.

museos.es permite la reproducción parcial o total de sus artículos siempre que se cite su procedencia.

Los artículos firmados son colaboraciones de la revista y *museos.es* no se hace responsable ni se identifica, necesariamente, con las ideas que en ellos se expresan.

: índice

Los museos, memoria del futuro 11
José Jiménez

Sección I. En torno al museo

Los museos como agentes de cambio social y desarrollo 16
José do Nascimento Júnior

Sección II. Desde el museo

La investigación en el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira: investigar para conservar, para conocer, para difundir 30
José Antonio Lasheras Corruchaga, Pilar Fatás Monforte, Carmen de las Heras Martín, Ramón Montes Barquín y Pedro Rasines del Río

El Museo Nacional de Arqueología Subacuática. ARQUA (Cartagena, Murcia) 42
Guillermo Vázquez Consuegra

El Museo Nacional Colegio de San Gregorio (Valladolid) 56
Enrique Sobejano García y Fuensanta Nieto de la Cierva

La difusión, una función del museo 64
Carmen Valdés Sagués

La propiedad intelectual en los museos 76
Ramón Casas Vallés

Especial Iberoamérica: Año Iberoamericano de Museos

Un museo en la Favela de la Maré: memorias y narrativas en favor de la dignidad social 98
Mario Chagas y Regina Abreu

EL sistema de documentación automatizada de colecciones en los museos de Chile: El Programa SUR® . . . 112
Daniel Quiroz y Lorena Cordero

La Red Nacional de Museos de Colombia 118
Ana María Cortés Solano

Política Nacional de Museos de Guatemala 124
Brenda Janeth Porras Godoy

Red Portuguesa de Museos. Un proyecto estructurante de la política museológica nacional 128
Clara Frâyao Camacho

La Red de Museos del Qhapaq Ñan (Perú). Una propuesta museológica para un itinerario cultural 136
Giuliana Borea Labarthe

Sección III. Panorama

El Museo de Bellas Artes de Bilbao: primer centenario 146
Javier Viar Olloqui

Roma: El Museo de los Foros Imperiales en los Mercados de Trajano. Conservación, puesta en valor y comunicación de la arquitectura antigua y de la decoración escultórico-arquitectónica 154
Lucrezia Ungaro

Encuentro con los museos de Rosario (Argentina) 170
Raúl D´Amelio

Sección IV. Itinerarios

Museología y arquitecturas en Iberoamérica. Itinerarios imaginarios. 182
Mª Luisa Bellido Gant

Sección V. Memoria del museo

Entrevista a Manuel J. Borja-Villel. 196
Redacción de *museos.es*

Entrevista a Concepción Cirujano Gutiérrez 204
Redacción de *museos.es*

Antonio Beltrán Martínez: hacia una semblanza 210
Miguel Beltrán Lloris

Sección VI. Exposiciones

Tesoros de la Casa Azul, una experiencia museográfica en el Museo Frida Kahlo (México D.F.) 222
Hilda Trujillo Soto

Los Etruscos. Los etruscos fuera de Italia (MAN, Madrid) 230
Giuseppina Carlotta Cianferoni y Débora Barbagli

Sección VII. Espacio abierto

Destacados del Sistema Español de Museos 238
Noticiario de la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura. 261
Premios 2007. 271

Sección VIII. Recensiones

MARTÍNEZ LATRE, C. (2007): *Musealizar la vida cotidiana: los museos etnológicos del Altoaragón*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Huesca 276
Santiago Palomero Plaza

BELLIDO GANT, Mª. L. (2007): *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Trea, Gijón . . . 279
Ana Azor Lacasta

BALLART HERNÁNDEZ, J. (2007): *Manual de museos*, Síntesis 282
Jaume Coll Conesa

JANES, R. y SANDELL, R. (2007): *Museum Management and Marketing*, Routledge 284
María Fernández Sabau

Los museos, memoria del futuro

Quizás sean los museos las instituciones culturales que han conocido un cambio más profundo en las últimas décadas. El hilo conductor de esa transformación es el desarrollo de una *cultura de masas*, un aspecto que ha hecho aparecer una tendencia a la banalización y el espectáculo que tal vez sea la deriva más problemática en lo que son hoy los museos. Pero, junto a ello, la *cultura de masas* implica también una demanda de acceso a los bienes culturales de un conjunto, variado y plural, de segmentos sociales cada vez más amplio.

En esa *demanda* podemos reconocer la actualización, a la altura de nuestro tiempo, de la dimensión profundamente *democrática* de los museos, que surgen, en los albores de la época moderna, precisamente como instrumentos de acceso de los ciudadanos a la cultura. En lugar de instituciones segregadas, cerradas en sí mismas, los museos actuales más vivos y dinámicos son aquellos que sitúan como eje de su *misión* la voluntad de *servicio público*: los destinatarios del trabajo de los museos son los ciudadanos.

Son estos los planteamientos que guían el programa político del Ministerio de Cultura, los museos como plataformas democráticas de conservación y actualización del patrimonio, como espacios para el conocimiento y el placer, al servicio de los ciudadanos. Para impulsar este programa, el Ministerio se propone desarrollar en los próximos años la Red de Museos de España, un proyecto que busca dar una mayor consistencia y visibilidad, tanto nacional como internacional, a nuestras colecciones públicas y propiciar una mejora y actualización generales de las metodologías de trabajo de nuestros museos. >>

Junto a la ya inminente articulación de la Red de Museos de España, la elaboración de una *nueva* Ley de Patrimonio Cultural de España, que deberá recoger las importantes modificaciones que han ido produciéndose en el concepto de *patrimonio* desde la promulgación de la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español todavía vigente hasta hoy, será también un instrumento decisivo en la modernización e impulso que el Gobierno de España quiere dar a nuestros museos. Todo ello en una perspectiva de coordinación e integración entre la administración estatal y las demás administraciones públicas: autonómicas y locales, o iniciativas privadas.

No sólo eso. Los museos de España, en correspondencia con el intenso dinamismo de nuestra sociedad, deben abrirse cada vez más a una perspectiva internacional, en la que el impulso de *la construcción cultural de Europa* y la intensificación de los lazos y vías de *colaboración con la comunidad iberoamericana de naciones* resultan dos ejes fundamentales.

Los museos en un proceso de cambio, de transformación. Los museos restituyendo las raíces culturales de los pueblos de España, su patrimonio plural. Espejos del tiempo sedimentado, resonadores de la memoria del futuro que hemos de intentar transmitir, desde la experiencia crítica del presente, a quienes habrán de venir después de nosotros.

José Jiménez
Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Los museos como agentes de cambio social y desarrollo

José do Nascimento Junior[1]
Departamento de Museus e
Centros Culturais de Brasil (IPHAN)
Brasil

José do Nascimento Junior es graduado en Ciencias Sociales, posgraduado en Antropología Social por la Universidad Federal Rio Grande do Sul (UFRGS) y profesor universitario. Ha sido coordinador de Museos y Artes Plásticas del Ministerio de Cultura de Brasil; coordinador del Sistema Estatal de Museos de Río Grande do Sul; director de varias instituciones museológicas. Actualmente, vicecoordinador del grupo de trabajo del Patrimonio Cultural de la Asociación Brasileña de Antropología; y director de Museos y Centros Culturales del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN). Ha publicado diversos artículos referentes al área de políticas públicas de cultura y museos.

[1] Correo electrónico:
nascimento@iphan.gov.br

Resumen: La presente comunicación intenta analizar el papel de los museos como agentes de cambio social y desarrollo, su contemporaneidad, y la inserción de estas instituciones en el contexto local. En esa línea, tratar los museos como agentes de desarrollo de las ciudades es un factor primordial ya que, los museos, constituyen uno de los factores que articulan la diversidad cultural, como instituciones vivas y, en consecuencia, fuentes generadoras de desarrollo. La construcción de políticas públicas culturales, específicas para el campo museístico, refleja la importancia cada vez mayor de la participación del Estado como agente impulsor y regulador de esas políticas, estableciendo, así, el carácter republicano de la acción estatal en el campo cultural, diferente de la lógica neoliberal. Ese escenario, pensado a partir de la diversidad museística iberoamericana, constituye un importante hito de referencia para que nuestros países aproximen la gestión y las políticas culturales a la realidad sociocultural de la región, haciendo posible una mayor inclusión social, y concibiendo los museos como herramientas al servicio de la sociedad.

Palabras clave: Museos, Museología, Políticas Culturales, Gestión Cultural, Cultura y desarrollo, Iberoamérica.

Abstract: The present text attempts to analyse the role of museums as agents of social change and development, the insertion of these institutions in the local context and their contemporaneity. Accordingly, considering museums as agents for the development of cities is of paramount value, given that museums constitute one of the central axes of cultural diversity as living institutions and consequently, a source of development. The creation of public cultural policies specific to the domain of museums is a reflection of the increasing importance of the State's role as the driving force and regulator of these policies. It also establishes the republican nature of state intervention in the cultural sphere, as opposed to neoliberal logic. This landscape, based on the diversity of Iberoamerica museums, constitutes a significant point of reference for our countries to bring management and cultural policies closer to the socio-cultural reality of the region, allowing for greater social inclusion and for museums to be perceived as a tool at the service of society.

Keywords: Museums, Museology, Cultural Policies, Cultural Management, Culture and Development, Iberoamerica.

«Los conservadores son pesimistas en cuanto al futuro, y optimistas en cuanto al pasado».

Lewis Mumford

«Si, las cosas son inalcanzables... ¡vaya! no es motivo para no amarlas... ¡Qué tristes los caminos, si no fuese por la mágica presencia de las estrellas!»

Mario Quintana

Un sistema de gestión participativo de la cultura tiene como elemento clave la creación de comités de cultura, de fondos, de

1. Museo Xapuri (Acre, Brasil). Foto: Cicero Almeida.



El debate nos debe encaminar hacia una reflexión sobre el papel del Estado que, manteniéndose alejado del «dirigismo cultural» y sin interferir en el proceso creativo, debe asumir plenamente su papel en la planificación, fomento, preservación y valoración del patrimonio cultural del país, y en la estructuración de la economía de la cultura, teniendo en cuenta siempre, el interés público y el respeto por la diversidad.



2. *Saturno devorando a sus hijos,* Francisco de Goya y Lucientes, Museo Nacional del Prado. Foto: Archivo fotográfico del Museo Nacional del Prado (Madrid).

mecanismos de incentivo, de formas de participación democrática y descentralizada de los productores culturales y de las comunidades en general. Con ello, se establece la base para implantar los elementos que constituyen las políticas culturales: formación, creación, producción, distribución, consumo, conservación y fomento. Esos elementos proporcionan una serie de referencias de carácter simbólico, teniendo en cuenta los ámbitos intelectual, artístico, social y recreativo como expresión creadora. A partir de esta relación, se pueden establecer políticas culturales como elementos de desarrollo cultural y económico, como un derecho de acceso a los bienes culturales y como garantía de las necesidades básicas de la población en la construcción de la ciudadanía, asumiendo un papel estratégico en la defensa de la diversidad cultural y de las identidades culturales locales frente a la globalización.

La cultura como un factor de cambio conlleva una reflexión profunda, sin olvidar la ambigüedad del propio concepto. La mayoría de los países iberoamericanos atraviesa un período muy particular: después de mucho tiempo, tienen la posibilidad de establecer, mirando hacia el futuro, una visión de nación planificada y basada en políticas públicas que posibiliten la inclusión de amplias capas de la población bajo parámetros de ciudadanía y que expresen, entre otros factores, la democratización del acceso a los bienes culturales y su producción.

El conjunto de políticas públicas culturales se ha entendido como un factor de desarrollo económico y de inclusión social, que implica un reconocimiento de la cultura como área estratégica para el desarrollo de un país. En esta perspectiva, lo que se pretende es generar un superávit cultural, como resultado de la adopción de políticas transversales integradas entre las áreas de educación, salud y cultura.

El debate nos debe encaminar hacia una reflexión sobre el papel del Estado que, manteniéndose alejado del «dirigismo cultural» y sin interferir en el proceso creativo, debe asumir plenamente su papel en la planificación, fomento, preservación y valoración del patrimonio cultural del país, y en la estructuración de la economía de la cultura, teniendo en cuenta siempre, el interés público y el respeto por la diversidad.

Sin duda, la estabilidad económica constituye un beneficio social para cualquier nación, pero ello no debe impedir comprender que la estabilidad en sí misma no posee suficiente valor, siendo indispensable asociarla a un crecimiento económico que represente una perspectiva de mejor distribución de la riqueza. En relación con los impuestos, por ejemplo, una encuesta reciente revela que a la población no le importaría pagar más por unos servicios públicos bien gestionados. Así, la cuestión no es pagar o no pagar más impuestos, pero sí respetar el derecho de cada uno a ser bien servido por aquello que paga, el equilibrio entre precio y beneficio, y entre calidad y equidad.

No se tiene conocimiento de ningún Estado del bienestar que no fomente políticas públicas comprometidas en ampliar el acceso a bienes y servicios públicos, garantizando los derechos, y con una estructura compatible con la dimensión y tareas acordes a esos derechos.

En ese marco, cabría preguntar: ¿qué sería un verdadero «choque de gestión»?



3. Vista exterior de noche, Museo Puerto Williams (Chile). Foto: Archivo fotográfico del DIBAM.

¿En qué consistiría, de hecho, una nueva práctica de los gestores públicos culturales en los países iberoamericanos?

Los actuales modelos de desarrollo económico cada vez han tenido menos en cuenta a las poblaciones desfavorecidas; esas poblaciones entienden que no hay salida, y ven frustrada toda posibilidad de construir un proyecto que les permita cambiar sus condiciones de vida. Esa realidad, presente en varios de nuestros países, pone en riesgo el tejido social y, como consecuencia, todo propósito de nación que sea inclusivo y democrático.

Incluso conscientes de que las desigualdades sociales son el resultado de políticas autoritarias y neoliberales, podemos afirmar que, en el ciclo de virtuosismo democrático en el que viven nuestros países, mantener esa realidad puede llevar a las poblaciones al desencanto respecto a la democracia, por falta de acceso a políticas públicas eficaces.

Idear un nuevo patrón de desarrollo parece ser el principal reto de los Estados contemporáneos. La importancia dada a los aspectos sociales se sitúa, cada vez más, en el centro de esa nueva imaginación administrativa, que contempla un sistema de valores en el que las políticas sociales se incorporen como núcleo de las políticas de desarrollo, huyendo, así, de una racionalidad burocrática que niegue esa dimensión.

El papel del Estado contemporáneo es el de eliminar los obstáculos que frenen las posibilidades de progreso del nuevo patrón de desarrollo, destacando lo social. Para ello, es necesario un profundo cambio de enfoque de los dirigentes gubernamentales iberoamericanos. El concepto que se deberá implantar en el siglo XXI es el del desarrollo humano y humanizador, más próximo a un desarrollo integral de los individuos y de las comunidades.

En nuestras sociedades multiculturales y pluriétnicas los temas relacionados con la cultura son desafíos constantes. El desarrollo pasa, necesariamente, por respetar la diversidad cultural, tomándola como punto de partida hacia la construcción de un espacio cultural iberoamericano. Las diversidades culturales y naturales son nuestros activos económicos más valiosos y, por ello, debemos prestarles la máxima atención en el sentido de preservarlas bajo la nueva lógica de desarrollo humano. Pensar sobre estos aspectos también implica plantear una nueva perspectiva para construir lo que denominamos como espacio cultural iberoamericano, y los retos impuestos para su consolidación.

El espacio de la diversidad que designamos «universo iberoamericano» todavía es una idea que deberá ponerse en práctica con ahínco. A pesar de las muchas cosas que nos unen, es necesario reconocer distintos aspectos del desconocimiento mutuo de nuestras realidades. Hoy, sólo somos una «comunidad de experiencias», compartimos algunos símbolos comunes, algunas referencias históricas. Pero no es suficiente: es necesario practicar la vivencia y la convivencia regional si, de hecho, queremos ser, en el futuro, una comunidad integrada, solidaria y cooperativa; es preciso construir hoy nuestras alternativas de futuro.

Si observamos detenidamente las complejidades que anteceden a esos retos podremos comprender que es necesario analizar el mundo iberoamericano, no sólo con los límites impuestos por las fronteras geopolíticas de nuestros países y continentes. Al considerar, por ejemplo, a la población latina que vive en el sur de Estados Unidos, o las más de doscientas lenguas indígenas existentes en Brasil, se torna más evidente la dimensión de la acción propuesta y las barreras que deberemos sortear si queremos alcanzar esa integración.



4. Museo de Che Guevara, Córdoba (Argentina).

Los museos en la construcción de un proyecto democrático

«Al final, acabamos diciendo que somos aquello que pensamos, amamos, realizamos. Y yo añadiría: somos aquello que recordamos. Además de los afectos que alimentamos, nuestra riqueza son los pensamientos que pensamos, las acciones que cumplimos, los recuerdos que conservamos y no dejamos desvanecer, y de los cuales somos el único guardián».

Norberto Bobbio

Actualmente existen alrededor de sesenta mil museos en todo el mundo, de los cuales el 90% se crearon después de la Segunda Guerra Mundial. La tarea de analizar el papel de esas instituciones tiene una importancia fundamental y deberá ser continua. De igual importancia es la idea que la sociedad tiene del museo, que implica una profundización en las acciones a desarrollar por los museos en lo referente a comunicación, educación e investigación, desarrollando actividades de carácter inclusivo.

La dinámica de las distintas expectativas que tiene la población con relación a los museos hace de esta institución una de las más complejas de las creadas por el ser humano, presente en su diversidad en más de ciento sesenta países.

Considerando esa realidad, los países iberoamericanos deben reflexionar detenidamente en el sentido de establecer políticas públicas de cultura, sobre todo en el área museológica.

En los principios orientadores de una Política Nacional de Museos deberá primar:

1. Establecer y consolidar políticas públicas en el área del patrimonio cultural, de la memoria social y de los museos, teniendo en cuenta la democratización de las instituciones y el acceso a los bienes culturales.
2. Valorar el patrimonio cultural que custodian los museos, considerándolo como unidades de valor estratégico en los distintos procesos de creación de identidades, sean éstas de índole nacional, regional o local.
3. Desarrollar prácticas y políticas educativas orientadas a respetar la diferencia y la diversidad cultural de la sociedad.
4. Reconocer y garantizar los derechos de participación de la sociedad, con técnicos y gestores culturales, en los procesos de registro y protección legal, así como en los procesos técnicos y políticos para definir el patrimonio museístico.
5. Estimular y apoyar la participación de los museos comunitarios, ecomuseos, museos locales, museos escolares y otros en la Política Nacional de Museos y en acciones de conservación y gestión del patrimonio cultural.
6. Incentivar programas y actividades que fomenten la conservación, preservación y sostenibilidad del patrimonio cultural sometido a un proceso museográfico.
7. Respetar el patrimonio cultural de las comunidades indígenas, afrodescendientes, e inmigrantes, considerando sus especificidades y diversidades.

Teniendo en cuenta estas directrices para una política nacional de museos, podemos

identificar siete ejes programáticos capaces de aglutinar, orientar y estimular la creación de proyectos y acciones museológicas:

1. Gestión y configuración del campo museológico, estableciendo redes y sistemas nacionales de museos; incentivar la creación de sistemas regionales y municipales de museos; creación de censos nacionales de museos; perfeccionar la legislación concerniente al sector; integrar a las diversas autoridades involucradas en la gestión del patrimonio cultural en los museos; creación de polos museísticos regionales; participación de las comunidades indígenas y afrodescendientes en la gestión y promoción de sus patrimonios culturales; establecer criterios laborales, seguidos de concursos públicos específicos para cubrir las distintas necesidades de profesionales en los museos, entre otras acciones.
2. Democratización del acceso a los bienes culturales, que implica principalmente acciones tendentes a crear redes de información entre los museos brasileños y sus profesionales; estimular y apoyar el desarrollo de procesos y metodologías de gestión participativa en los museos; crear programas destinados a la articulación del patrimonio cultural museístico con la vida social contemporánea, además de apoyar la realización de eventos multiinstitucionales, las exposiciones itinerantes, la publicación de la producción intelectual específica de los museos y de la museología y acciones de democratización del acceso a los museos.
3. Formación y capacitación de recursos humanos, basadas fundamentalmente en: acciones de creación y desarrollo de un programa de formación y capacitación en museos y en museología; incremento de la oferta de cursos de grado y postgrado, además de cursos técnicos y másteres; incluir contenidos y asignaturas específicas, referentes a la utilidad pedagógica de los museos y del patrimonio cultural en los currículos de la enseñanza básica y media; creación de centros didácticos y equipos itinerantes que presten formación a nivel nacional; y desarrollar programas de prácticas en museos nacionales y extranjeros, entre otras actividades.
4. Crear un archivo informatizado en cada museo, con políticas que apoyen el desarrollo de sistemas informáticos de documentación y gestión de colecciones; fomentar proyectos destinados a proporcionar información relativa a los museos en los medios de comunicación electrónicos, así como incentivar los proyectos institucionales de transferencia de tecnología a otras entidades.
5. Modernizar las infraestructuras museológicas, sobre todo en lo concerniente a labores de mantenimiento, adaptación, climatización y seguridad de los inmuebles que acogen el acervo museal, así como proyectos de modernización de las instalaciones destinadas a almacén y laboratorios de restauración y conservación. Favorecer la organización de exposiciones más innovadoras, incentivando proyectos de investigación y desarrollo de nuevas tecnologías de conservación, documentación e información.
6. Promulgar políticas destinadas a financiar los museos, teniendo en cuenta la divulgación de la producción cultural y



5. Escopeta, Museo Antioquia Medellín (Colombia). Foto: Archivo personal de Jose do Nascimento Junior.

Las políticas nacionales de museos deben establecerse como un proceso democrático y participativo, generando capilaridad en todas las regiones existentes y contando con agentes sintonizados y comprometidos con el desarrollo



6. Grupo de capoeira en la explanada del Museo Guggenheim de Bilbao (España).
Foto: Archivo personal de Jose do Nascimento Junior.

científica de los museos nacionales, regionales y municipales; establecer acuerdos entre las distintas jerarquías del poder público y la iniciativa privada, para promover la valoración y sostenibilidad del patrimonio cultural museístico; creación de un fondo de ayuda para el patrimonio cultural y los museos; perfeccionar o crear legislación específica de incentivos fiscales, teniendo en cuenta la democratización y distribución más equilibrada de los recursos destinados al patrimonio cultural museístico.

7. Adquisición y gestión del acervo cultural, dirigido a crear un programa de políticas integradas de intercambio, adquisición, documentación, investigación, preservación, conservación, restauración y difusión del patrimonio de las comunidades indígenas, afrodescendientes y de las distintas etnias que constituyen la sociedad brasileña, además de establecer criterios de apoyo y financiación destinados a acciones de conservación y restauración de bienes culturales, apoyando, a nivel nacional e internacional, toda actividad de investigación y control del tráfico ilícito de bienes culturales, así como acciones y mecanismos legales de reconocimiento, salvaguarda y protección de los bienes culturales vinculados a la historia y a la memoria social de interés local, regional o nacional.
8. Difundir, informar y educar, con la finalidad de establecer una serie de programas que permitan la articulación y sostenibilidad social de las instituciones museológicas, generando sinergias de diálogo con el público, fomentando los convenios y reforzando los procesos de acción pedagógica en los ciclos formativos y del público de los museos.

Las políticas nacionales de museos deben establecerse como un proceso democrático y participativo, generando capilaridad en todas las regiones existentes y contando con agentes sintonizados y comprometidos con el desarrollo.

La construcción de políticas públicas de carácter democrático, deberán basarse en un modelo de gestión que pueda plasmarse en el siguiente gráfico (figura 7).

El modelo de gestión, como se observa, contiene tres dispositivos de actuación:

- Institucionales: relativos a la organización institucional del sector museológico, en lo que atañe a la creación de redes o sistemas nacionales de museos, a los censos nacionales de museos, a los observatorios museales, a la creación de instituciones públicas exclusivas para museos y a la legislación específica para el campo museístico, incluso a través de leyes reguladoras.
- Fomento: relativos a los medios políticos y administrativos, pensados y desarrolla-

dos para revitalizar los museos, tales como programas de fomento y financiación, decretos, además de leyes que incentiven la cultura y programas regionales y locales que protejan los museos.

- Democratización: relativos a la formación de una red de colaboradores nacionales e internacionales. Las redes o sistemas nacionales de museos, por su capacidad de aglutinar y articular entidades y agentes sociales, constituyen un elemento importante. Implementación de acciones de divulgación en las que se integren todas las instituciones, como por ejemplo, el Día internacional de los Museos. Otros instrumentos de democratización constituidos por redes temáticas, foros y encuentros de debate y participación; creación de programas de capacitación y formación profesional así como programas de cooperación internacional.

Estos instrumentos son fundamentales para estructurar las políticas públicas en nuestros países y regiones, dando relevancia en los medios políticos a los museos, logrando hacer entender que son algo más que acciones puntuales de exposición, más que contenedores para atraer al público.

Las políticas nacionales o incluso regionales deberán ser sensibles al carácter estratégico de los museos como agentes de cambio social y desarrollo, situando los museos al servicio de la difusión de valores democráticos.

El museo como factor de desarrollo local

«L'homme y passe à travers des forêts de symboles, qui l' observent avec des regards familiers»

Charles Baudelaire

Las ciudades y la cultura necesitan ser objeto de reflexión constante. El progreso de las ciudades y de las culturas en los países iberoamericanos, se merecen una atención respetuosa. En ese sentido, es importante analizar las relaciones entre museo, ciudad y cultura, teniendo en cuenta la dimensión museal de la ciudad, el marco urbano de los museos y las perspectivas culturales específicas.

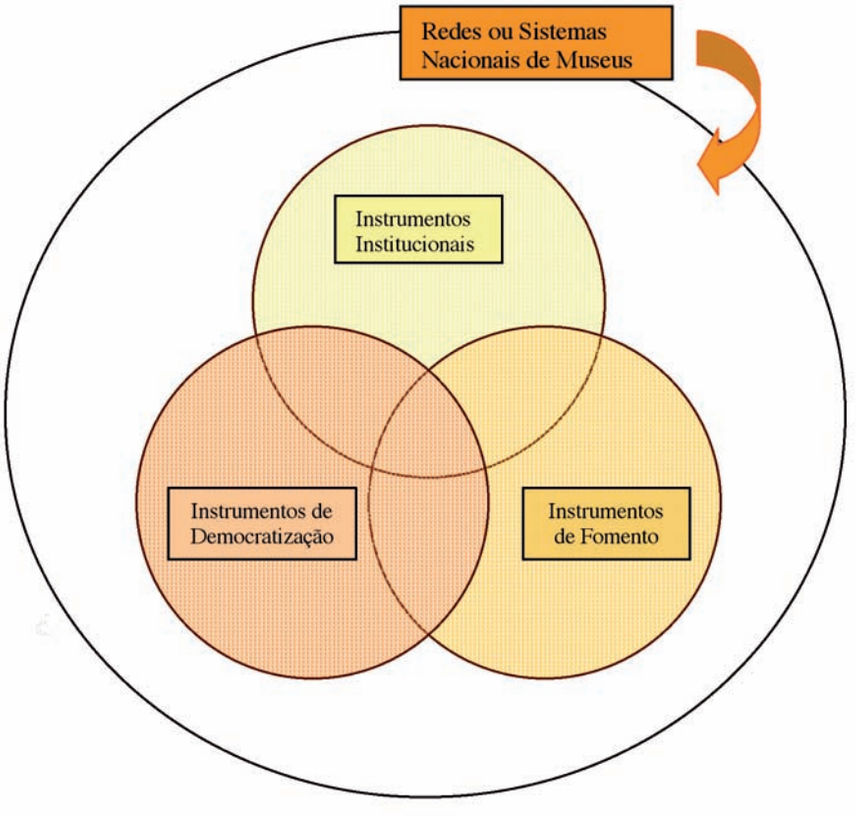
En los países iberoamericanos hay necesidad de una mayor reflexión por parte de los gestores, productores y agentes culturales sobre el papel de la cultura en las ciudades, que puede contribuir a la rehabilitación de los espacios urbanos.

Es importante señalar que la cultura -red simbólica de relaciones-, cuando se valora debidamente, contribuye a la dignidad humana y al ejercicio de la ciudadanía, y respetarla debe estar siempre presente en toda gestión pública. Sobre la base de lo anterior, cabe sugerir dos preguntas: ¿es posible contribuir en el logro de estrategias de desarrollo local a partir de políticas públicas de cultura? ¿De qué forma los museos pueden contribuir a la vivencia de la ciudad y al ejercicio de la ciudadanía?

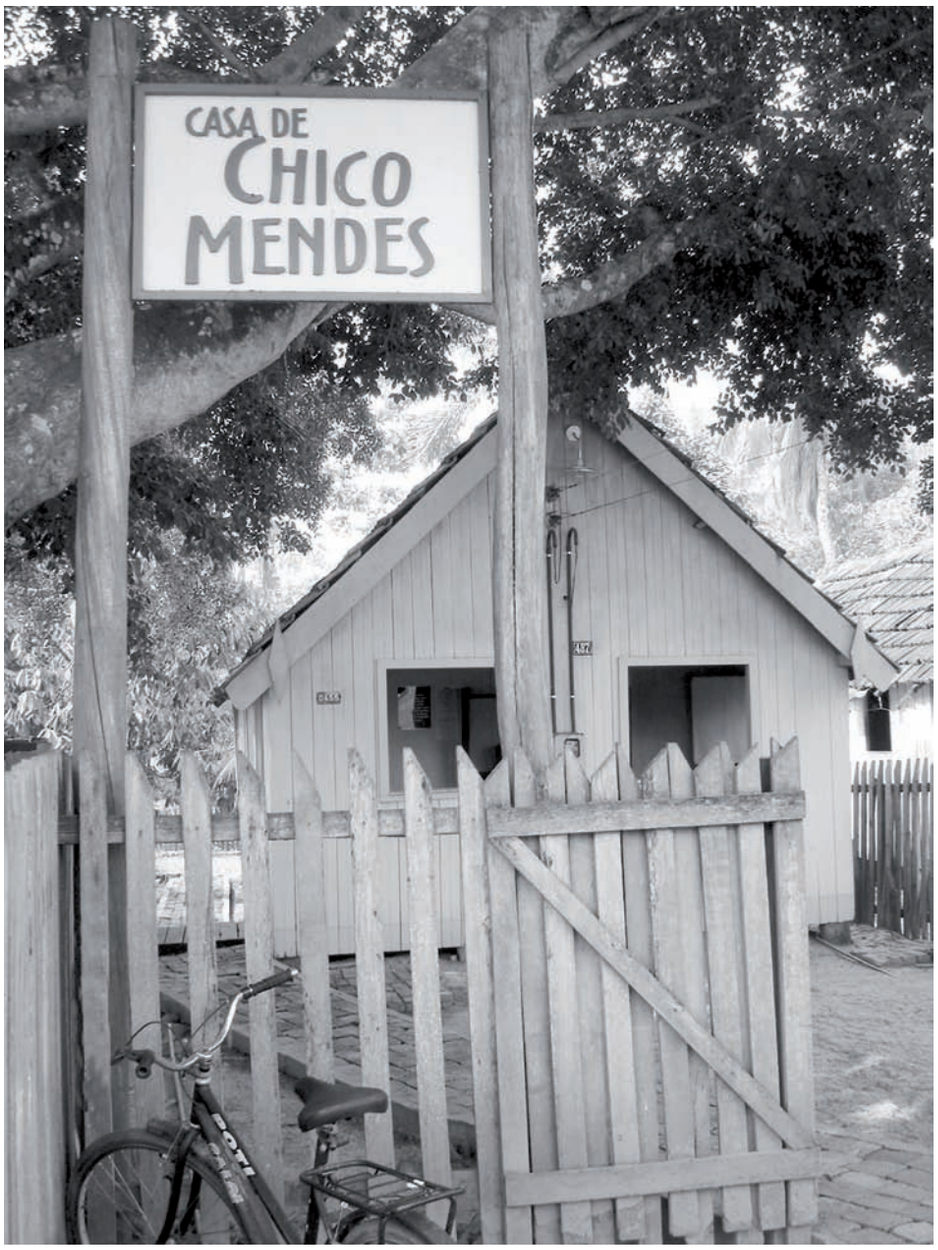
Las iniciativas dirigidas a desarrollar estrategias de rehabilitación y desarrollo de la ciudad no pueden ser parciales ya que, de lo contrario, se corre el riesgo de desaprovechar las inversiones realizadas en intervenciones puntuales en pequeñas zonas de la ciudad, en detrimento de una visión integral. Reflexionar sobre las políticas públicas significa pensar de forma sistémica, es decir, en la construcción de elementos que articulen los distintos factores sociales que intervienen en las ciudades. Los ayuntamientos y gobiernos regionales deben favorecer este tipo de inversiones.

Es interesante vincular esta situación al medioambiente. En las políticas medioambientales existen elementos importantes que se relacionan con la cuestión urbana, con ciudades, y que pueden ser de utilidad para las políticas culturales. Tenemos que analizar la ciudad como un espacio ecológico y culturalmente planificado. La ciudad es un bosque de símbolos y la cultura tiene el papel de articular esos símbolos e intentar transformar la ciudad en algo comprensible para sus habitantes.

La ciudad también es el espacio del conflicto, por ser el espacio de la diversidad. Así, el papel del poder público, como gestor, es, cada vez más, el de transformar la ciudad en algo legible, comprensible, ya que, cuanto más accesible sea para el ciudadano, más tolerante será. Una ciudad en la cual el ciudadano no logra reconocer sus espacios se transforma en una ciudad que aparta a las personas, que no permite



7. Redes del Sistema Nacional de Museos de Brasil.



8. Museu Casa Chico Mendes (Acre, Brasil).
Foto: Cicero Almeida.

crear espacios de sociabilidad y convivencia. Por ello, es importantísimo pensar en una estrategia de desarrollo local.

Las estrategias destinadas a establecer equipamientos culturales deben ser reforzadas dentro de ejes de la política cultural y económica de las ciudades. Antes de pensar en construir centros culturales y museos, debemos crear una pauta, un plan estratégico de desarrollo y revitalización de las ciudades para, a continuación, analizar qué significa eso desde el punto de vista de la materialización de espacios culturales o no.

Analizar la cultura como factor de desarrollo del sector servicios; la cultura generadora de empleo y renta; la cultura generadora de riqueza para las ciudades; la cultura como fuerza dinamizadora e innovadora de la creación; la cultura como factor de desarrollo regional y municipal; la cultura como valor afectivo de identidad local; la cultura promotora de la imagen de la ciudad y la cultura como factor de mejora de la calidad de vida del ciudadano. Si no logramos hacer este análisis en un plan estratégico del área de cultura, por y para las ciudades, corremos el riesgo de malgastar energía, dinero e inversiones. Ya no podemos pensar sólo desde un punto de vista de deleite cultural. La inversión en cultura debe unirse a una importante estrategia de desarrollo local, situando en el centro al ciudadano.

Democratizar el acceso de la población a los bienes culturales, democratizar la producción cultural y ampliar el consumo cultural significa, también, ofrecer al ciudadano una amplia oferta de servicios y actividades culturales y, al mismo tiempo, pensar la ciudad como un fenómeno cultural, totalmente articulada, como un organismo cuyo esqueleto sea la cultura. Sus venas tienen que alimentarse con cultura y, quizá, a través de la cultura podamos cambiar un poco la fisonomía de nuestras ciudades. Estimular la demanda cultural es una estrategia para atraer al potencial público de la cultura; apoyar la demanda de los grupos existentes; apoyar a quienes forman grupos participativos; implantar estrategias que reduzcan el «no-público».

No debemos temer la diversidad o el debate de la identidad. Son cuestiones que se construyen y deconstruyen a partir de piezas que se encajan y desencajan, como un juego. No podemos temer a lo que nos incita a construir una identidad ni a lo que nos repele hacia su deconstrucción, todo ello forma parte de los conflictos y de la diversidad, es intrínseco del espacio de la ciudad.

Por ello, en el debate sobre la construcción de espacios culturales como estrategia de rehabilitación, tenemos que tener en cuenta todas sus facetas, y pensar en estrategias a largo plazo, enfocadas al desarrollo de nuestras ciudades. La conti-

nuidad y el futuro se construyen con la participación de la comunidad, del barrio o del movimiento social, transformando el museo en una herramienta de inclusión de la comunidad en la ciudad, presentando al conjunto de la población contenidos en los que puedan reconocerse, donde estén plasmadas sus vidas, para que puedan experimentar la ciudad como un todo. Allí no hay barreras simbólicas, al contrario: es un espacio de convivencia, que invita al ciudadano y que, simultáneamente, reflexiona sobre el ciudadano y le hace reflexionar sobre su ciudad. Sólo así podremos hablar de políticas públicas de cultura, que tengan en cuenta la diversidad y las diferencias y que no refuercen las desigualdades.



9. Máscaras Tikunas, Museo do Índio (Río de Janeiro, Brasil).

Por una nueva imaginación museística iberoamericana

«El museo es un lugar para
colorear el pensamiento»
Diodato Aiambo
Miembro de la comunidad
indígena Tikuna

«El museo es el lugar que
consolida las cosas del mundo»
Orácio Ataíde
Miembro de la comunidad
indígena Tikuna

«Echar de menos es
amar un pasado que no pasó,
es recusar un presente que nos duele,
es no ver el futuro que nos invita....»
Pablo Neruda

La diversidad cultural existente en el contexto iberoamericano nos sitúa ante el reto de trabajar con esa complejidad la diversidad museística. Desde la mesa redonda de Santiago de Chile, en 1972, hasta el Encuentro Iberoamericano de Museos, en Salvador (Brasil, 2007), y leyendo los respectivos documentos aprobados en esas reuniones, se puede afirmar que el escenario museológico de la región estaba estancado en el sentido de crear mecanismos que articulasen las instituciones y las políticas hacia el campo de los museos.

El panorama museológico iberoamericano está constituido por más de diez mil museos, que reciben alrededor de cien millones de visitantes al año y custodian aproximadamente doscientos millones de obras. La importancia de estos números plantea la necesidad cada vez mayor de situar a los museos en el centro de las políticas culturales de los veintidós países de la región.

El potencial creativo de esta articulación queda demostrado en la agenda de 2008 -Año Iberoamericano de los Museos-, cuando comprobamos que se han inscrito más de novecientos eventos, y también con la creación del Programa Ibermuseus, que pretende ser un espacio de diálogo e intercambio de políticas en los distintos ámbitos de actuación de los museos.

Debemos concebir los museos como un lugar de «inventario de la diversidad cultural» de Iberoamérica, compartiendo acciones que tengan en cuenta el reconocimiento y la toma de poder social de los ciudadanos y ciudadanas de toda la región, por medio de los museos. Tenemos que entender que los museos, además de sus aspectos institucionales, son procesos, herramientas, tecnología, lenguaje, y deben estar al servicio de todos aquellos que quieran «apropiarse» de su contenido para la construcción social de la memoria, de una forma inclusiva.

Es imposible analizar la realidad social iberoamericana, tanto en los países del continente europeo como en el latinoamericano, sin otorgarles a las instituciones culturales una misión y función de cambio social. Esa es la utopía de la república y la democracia.

La articulación del campo museal permite que los sueños y proyectos museológicos antiguos se puedan desarrollar. Los resultados de los acuerdos institucionales -como, a fin de cuentas, una buena parte del trabajo en el mundo de los museos y del patrimonio- tienen mucho de dádiva. Dádiva, deuda realimentada, pero no sacrificio. El sacrificio tiende a la anulación de la dádiva.

Existen, como es sabido, diferentes acepciones, definiciones e imágenes asociadas con el término museo. Los museos se pueden concebir como «salas de curiosidades», «universidades del objeto», «templos», «forums», «teatros de la memoria», «laboratorios», «centros de convivencia», etc. Entre las distintas acepciones y conceptos posibles sobresale uno: el del museo como un espacio privilegiado de la *res publica*.

Considerando el museo como fenómeno cultural, es decir, como representación de una cultura y como expresión de la cultura occidental, y sabiendo que el 90% de los museos en el mundo se crearon a partir de 1946, la tarea de analizar y ampliar la relación con esta institución cultural, llamada museo, es muy reciente.

El museo tiene que imprimir huellas, plantear cuestiones, diferencias, diversidades y conflictos; tiene que encontrar un nuevo significado para su existencia y la del propio patrimonio



10. Casa Museo Quinta de Bolivar (Colombia). Foto: Archivo personal de Jose do Nascimento Junior.



11. Museo Indígena Pataxo Porto Seguro (Brasil). Foto: Museo de Indo.

En nuestra sociedad contemporánea, los museos privados o públicos son (o deben ser) espacios privilegiados de la *res publica*. No la república como algo que se perdió en el pasado, sino la república como un desafío actual para nuestros museos. Analizarlos bajo ese prisma también significa entenderlos como un lugar de derecho y ciudadanía, como un espacio de inclusión cultural, de resistencia y lucha contra los preconceptos de todo tipo, sean estos religiosos, raciales, sexuales o sociales.

Podríamos referirnos a una «ciudadanía institucional» que englobe a la institución, no sólo como una de las partes firmantes de acuerdos habituales, sino también como un grupo de personas involucradas en esos acuerdos, sin olvidarnos de los recursos y los procesos técnicos que emplean en sus actividades, las «reglas del juego», y las «escrituras míticas» que justifican la existencia de la institución y su perpetuidad. Reflexionar sobre el museo en su dimensión institucional es entenderlo como metáfora de la sociedad, como espacio de civismo, como mediador ante diversos sistemas simbólicos, es decir, como un lugar de poder y disputas ideológicas.

Esa condición de espacio de comunicación al servicio de la «política de los significados», favorece la comprensión de la polifonía museológica. De lo que se trata, cuando presentamos la propuesta de un museo dialógico, es de reflexionar sobre las propias institu-

ciones, en una etapa de crisis de la memoria, a partir del «dilema de Hermes», de la traducción, de la interpretación, de las construcciones de la alteridad, de la comprensión del «otro». Se trata de una disyuntiva sobre cómo transformar los museos en verdaderos «espacios de mediación cultural», «de fusión de horizontes», según lo sugerido por los hermeneutas. Ésas son las funciones de quienes trabajan para estas instituciones, trabajar de forma creativa en la construcción de una nueva perspectiva, en la cual el espacio constituye la dialéctica entre el interior y el exterior, en el sentido «bachelariano» de una «imaginación poética».

Un museo *res publica*, no se destina a los príncipes ni a sus colecciones, no se reserva a los conservadores y especialistas ni a sus ilustraciones, ni está consagrado a quienes detentan el poder económico ni a sus directores; el museo *res publica* se destina a los ciudadanos y su función social es, entre otras, ejercer el derecho a la memoria, a la historia y a la educación. Sin duda, el campo museal es un campo de tensión y, precisamente por ello, en él hay espacio para múltiples y diferentes prácticas, abordajes y enfoques.

El museo es un espacio antropofágico y, como tal, implica donación, recepción y retribución; articula lo material y lo inmaterial. Creemos nuevas dádivas y así crearemos nuevos museos. Salgamos de los palacios, caminemos en dirección a los palafitos.

Nuestro reto es garantizar que puedan oírse distintas voces, en eso se sostiene la museología crítica e inclusiva. El museo tiene que imprimir huellas, plantear cuestiones, diferencias, diversidades y conflictos; tiene que encontrar un nuevo significado para su existencia y la del propio patrimonio. De esta forma, el patrimonio dejará de ser un fin en si mismo, transformándose en un instrumento de cambio social.

A lo largo de los próximos años debemos establecer un diálogo o foro de debate con los gestores, con los trabajadores de los museos, con los ciudadanos y ciudadanas iberoamericanos, preocupados por la preservación del patrimonio, de la memoria y de los museos, y ejercitar, cada día, nuestra imaginación museística.

Don Quijote de Cervantes:
OPERIBUS CREDIT ET NON VERBIS

Bibliografía

AA.VV. (2005): *Cultura y sustentabilidad en iberoamérica*, OEI Organização Estados Iberoamericanos para la educacion, la Ciencia y la Cultura, Madrid.

AA.VV. (2007): *Musas*, 3, Departamento de Museus e Centros Culturais, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Cultura, Brasil. *www.museus.gov.br*

ABREU, R. y CHAGAS, M. de S. (2007): «Museu da Maré: memória e narrativas a favor da dignidade social», *MUSAS. Revista Brasileira de Museus e Museologia*, III, 3: 130-152.

CANCLINI, N. G. (2003): *Culturas Híbridas*, USP, São Paulo.

CANCLINI, N. G. (2003): *Org Culturas da Ibero-América, OEI Organização dos estados Iberoamericanos para a Educação a Ciência e a Cultura*, Moderna, São Paulo.

CANCLINI, N.G. (2005): *Diferentes, desiguais e desconectados*, UFRJ, Rio de Janeiro.

CARTA DE SALVADOR (2007): I Encontro Ibero-Americano de Museus, Salvador.

CHAGAS, M. de S. (2003): *Imaginação museal: Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro,* Tesis de doctorado presentada en el Programa de Postgraduado en Ciencias Sociales (PPCIS) de la Universidad de Estado de Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro.

CHAGAS, M. de S. y NASCIMENTO JUNIOR, J. do (2005-2006): «Política de museus, do patrimônio e da memória» en *Conferencia Nacional de Cultura*, Ministério da Cultura, Brasilia: 257-258.

CHAGAS, M. de S. y NASCIMENTO JUNIOR, J. do (2007): «Política Nacional de Museus», Ministério da Cultura, Brasília.

CUÉLLAR, J. P. (Org) (1997): *Nossa diversidade criadora, relatorio da comissão mundial da cultura e desenvolvimento*, Papirus, UNESCO, Brasilia.

LORENTE, J. P. y ALMAZAN, D. (2003): *Museologia critica y arte contemporáneo*, Prensas Universitaria de Zaragoza, Zaragoza.

MESTRE, J. S. y HERNÁNDEZ CARDONA, F. X. (2006): *Museologia critica*, Gijón, Trea.

MOUTINHO, M. (1993): «Sobre o conceito De Museologia Social», en *Cadernos de Museologia Lisboa*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia.

MILLER, T. y YÚDICE, G. (2002): *Politica Cultural*, Gedisa, Barcelona.

NASCIMENTO JUNIOR, J. do (2004): «O rumo da Política Nacional de Museus» en *Relatório da 1° Fórum Nacional de Museus*, Ministério da Cultura, Salvador.

NASCIMENTO JUNIOR, J. do (2006): «A construção de equipamentos culturais como estratégia de requalificação social de bairros e núcleos historicos» en *Cultura XXI,* Fortaleza Secult.

YÚDICE, G. (2002): *El Recurso de la Cultura*, Gedisa, Barcelona.

La investigación en el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira: investigar para conservar, para conocer, para difundir

José Antonio Lasheras Corruchaga,
Pilar Fatás Monforte,
Carmen de las Heras Martín,
Ramón Montes Barquín y
Pedro Rasines del Río[1]
Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira
Santillana del Mar (Cantabria)

José Antonio Lasheras, Pilar Fatás y Carmen de las Heras, son licenciados en Filosofía y Letras, especialidad de Arqueología, por las Universidades de Zaragoza y Cantabria y pertenecen al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos.

Ramón Montes y Pedro Rasines son investigadores contratados por la Subdirección General de Museos Estatales para el Museo de Altamira. Ambos son doctores en Prehistoria por las Universidades de Cantabria y Central de Barcelona, respectivamente.

Los autores han formado parte del equipo que integró museología y prehistoria para la elaboración del plan y proyecto museológico para la nueva sede del Museo de Altamira, Neocueva y contenidos de la exposición permanente. Son responsables de los proyectos de investigación arqueológica en la cueva de Altamira y yacimientos de su entorno y del proyecto de documentación y estudio del arte rupestre indígena de Paraguay. Asimismo son autores de numerosas publicaciones sobre prehistoria, museología y gestión de patrimonio.

Resumen: El Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira desarrolla diferentes programas de investigación en relación a la mejora del conocimiento científico y a la conservación de la cueva de Altamira; sobre las colecciones del museo y su catalogación y documentación; sobre el Paleolítico superior y el arte rupestre, la especialidad del museo, y colabora en diferentes proyectos tanto en España como en el extranjero. Esta intensa labor genera resultados científicos que se aplican a las otras áreas del museo y contribuyen a proyectar la imagen de la institución a los usuarios, y en definitiva, a la sociedad.

Palabras clave: Museo de Altamira, Cueva de Altamira, Investigación.

Abstract: The Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira carries out different research programmes relative to the improvement of the scientific knowledge and the conservation of the cueva de Altamira; to the Museum collections and their cataloguing and documentation; to the Upper Palaeolithic and rock art, the speciality of the museum and also it collaborates in different projects both in Spain and other countries. This tireless work generates scientific results that are applied to the other museum areas and contributes to project the image of the institution to the users of the museum and, ultimately the society.

Keywords: Museo de Altamira, cueva de Altamira, Scientific Research.

La cueva de Altamira fue descubierta en 1879 por Marcelino Sanz de Sautuola, personaje cultivado en las Ciencias Naturales y la Historia, adelantado de los estudios sobre Prehistoria en España. En ella se descubrió y dio a conocer el más antiguo, el primer arte de la humanidad, su cumbre, por añadidura; fue pionera en desvelar la fragilidad de la materia del arte paleolítico y en señalar la influencia de las variaciones ambientales como elemento fundamental de su conservación. Ha sido, en definitiva, uno de los primeros yacimientos en sufrir el rigor de las visitas masivas al convertirse, ya desde los años veinte del siglo pasado, en el destino turístico de un público motivado culturalmente y cada vez más numeroso.

El Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira (en adelante Museo de Altamira) fue creado en 1979, tras haber obtenido la Administración General del Estado la titularidad de la cueva de Altamira por cesión del Ayuntamiento de Santillana del Mar. La cueva de Altamira constituye la razón primordial de la existencia del museo si bien su colección estable comprende materiales arqueológicos procedentes de las excavaciones en la propia cueva de Altamira (1880, 1903, 1981, 2004-06), los hallazgos en la superficie de su entorno inmediato y los de otros yacimientos paleolíticos de Cantabria.

Los museos realizan tres procesos fundamentales y concatenados que pueden definirse como conservación, generación de conocimiento científico y divulgación del mismo. Hasta el desarrollo del Plan Museológico para Altamira (1997-2001) la

[1] Correo electrónico: investigacion.maltamira@mcu.es



1. Museo de Altamira, espacios internos para investigación. Al fondo la biblioteca. Foto: Museo de Altamira.

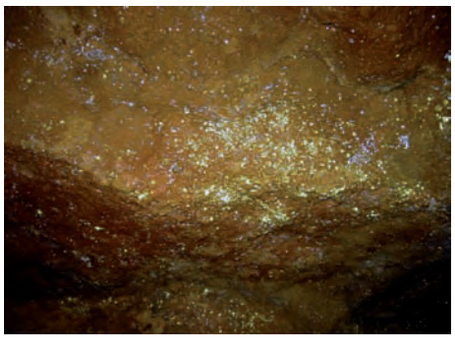
actividad del museo se limitó a la primera de ellas, al carecer del personal y de las infraestructuras necesarias para abordar el resto. Tras la inauguración de la nueva sede, el museo ha pasado de contar con un único conservador a los cuatro actuales (más dos ayudantes, dos auxiliares y un restaurador), y dispone de los espacios adecuados de almacenamiento para los fondos arqueológicos, zonas de trabajo para procesado de materiales, laboratorio de restauración y una biblioteca que, en enero de 2008, alcanzaba más de 17 000 volúmenes, fundamentalmente de Prehistoria y arte rupestre (figura 1).

Investigación para la conservación de la cueva de Altamira

Proyecto: «Estudio integral del estado de conservación de la cueva de Altamira y sus representaciones artísticas paleolíticas. Perspectivas futuras de conservación»
Realización: Convenio de colaboración Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales- Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Plazo de ejecución: 2007-2009

Desde 1993, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas colabora con el museo en la aplicación de las Ciencias de la Naturaleza a la conservación de la cueva de Altamira a través del Departamento de Geología del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid (en adelante MNCCNN) y del Instituto de Recursos Naturales y Agrobiología de Sevilla. Se trata básicamente de un mismo equipo de trabajo que hace posible la continuidad de las investigaciones en el tiempo y el desarrollo de objetivos y planes de investigación a largo plazo. La creación y la confianza en un equipo es una opción de trabajo y un modelo frente a otros, como la creación de comisiones yuxtaponiendo expertos de muy diversas procedencias para una determinada tarea.

El primer convenio de colaboración entre la Dirección General de Bellas Artes y el CSIC se firmó en 1993 para la realización de un estudio geotécnico de la cueva de Altamira por el Departamento de Geología del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Entre 1996 y 1999 se realizó un estudio multidisciplinar, coordinado como el anterior por Manuel Hoyos (MNCCNN-CSIC), en el marco del proyecto europeo «Deterioration of Prehistoric Rock Art», financiado por la Unión Europea, que sirvió para la obtención de datos fundamen-



2. Cueva de Altamira: Biofilms formados por diferentes tipos de bacterias. Foto: Alfredo Prada.

tales y para plantear actuaciones de relevancia en la conservación de Altamira. Se monitorizaron y registraron los principales parámetros medioambientales durante un año mientras la cueva seguía abierta a un cupo fijo de personas establecido en 1982; se observaron indicios de que el régimen de visitas, vigente desde 1982, generaba impactos perjudiciales para la conservación, y se identificó la presencia y procedencia de contaminantes de origen orgánico en las aguas de infiltración en el interior de la cueva y sus consecuencias para la conservación de las pinturas. En el transcurso de este programa se definió el «Área de Protección Total de la cueva de Altamira», superficie de terreno sobre la cueva en la que cualquier vertido o actividad humana puede afectar a su interior, por lo que el control y las limitaciones a cualquier alteración deben ser máximas. Este área se incorporó al Plan Museológico para Altamira (1997-2001) y sirvió para definir medidas preventivas como la eliminación de infraestructuras potencialmente nocivas (carreteras, instalaciones ganaderas, etc.), para decidir la ubicación adecuada del nuevo edificio para el museo o para acometer la restitución paisajística de los 160 000 m^2 de terreno sobre la cueva.

En el año 2002 se observó una nueva actividad microbiológica en el techo de los polícromos, lo que llevó a la Dirección del Museo a proponer al Ministerio de Cultura el cierre de la cueva de Altamira al público, que se produjo en septiembre de ese año. En 2003 se renovó el convenio de colaboración entre la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas para el análisis de las condiciones de conservación de la cueva de Altamira, dirigido por Sergio Sánchez-Moral (Geólogo del MNCCNN-CSIC). Se estudiaron las condiciones microambientales a lo largo de un ciclo anual (2004-2005) bajo condiciones próximas a las naturales, con la cueva cerrada a la visita pública. Se pudo constatar entonces que el anterior régimen de visitas generaba perturbaciones de carácter acumulativo en la temperatura y humedad relativa de la Sala de los Polícromos.

La renovación en 2007 de este convenio ha permitido la continuidad de los trabajos y el desarrollo de un nuevo proyecto de investigación con una duración de treinta meses: «Estudio integral del estado de conservación de la cueva de Altamira y sus representaciones artísticas paleolíticas», coordinado por Sergio Sánchez-Moral (MNCCNN, CSIC). Uno de sus objetivos es elaborar un modelo integrando los datos medioambientales (geología, clima y biología exterior e interior de la cueva) para definir las mejores condiciones posibles para la conservación del arte paleolítico.

En el estudio microbiológico se aplican técnicas moleculares que permiten superar el espectro tradicional de conocimiento limitado a las bacterias cultivables en laboratorio. El análisis se fundamenta en la determinación de los perfiles microbianos a través del ADN y del ARN para llegar a conocer la existencia de complejas comunidades de microorganismos que, de otra manera, permanecerían sin identificar. Las muestras analizadas contienen un 30% de microorganismos metabólicamente activos y un 70% de microorganismos no activos en el momento del muestreo. Son, en ambos casos, amenazas con nombre propio: *Bacillus Aspergillus, Penicillium, Cladosporium, Acidobacterias y Actinobacterias* (las más numerosas); *Sphingomonas,* muy significativas, con alta actividad metabólica, y *BSR* (bacterias sulfato-reductoras), productoras de sulfuro de hierro. En este micromundo se están descubriendo microorganismos, hasta ahora desconocidos, altamente sensibles a las variaciones climáticas del entorno y a los nutrientes que reciben de la cobertera edáfica exterior, como dos nuevas bacterias que han merecido el apellido altamirense, en concreto *Nocardia altamirensis* y *Aurantimonas altamirensis sp. nov*. (figura 2). La presencia de hongos ha sido detectada recientemente y se trata, al parecer, de hongos introducidos por insectos que penetran desde el exterior de la cueva en relación con el cambio climático. Los insectos transportan las esporas tanto en su interior, en forma de parásito, como adheridas a su propio cuerpo, y en contacto con el agua de infiltración de la cueva -con distintos nutrientes- colonizan rápidamente cualquier soporte con condiciones favorables. Los primeros datos sobre contaminación y problemas de conservación por hongos asociados a la actividad de insectos en las cuevas de Altamira y Lascaux son una aportación original de este equipo del CSIC (*Fungi and rock art cave*, a publi-



3. Excavación arqueológica en el abrigo de Cualventi (Alfoz de Lloredo, Cantabria). Foto: Museo de Altamira.

car en Nature, 2008-09). Los estudios para la conservación de la cueva y su arte rupestre han generado una bibliografía extensa en los últimos años que incluye más de cuarenta referencias en publicaciones nacionales e internacionales.

Cuando esta fase de estudio termine, en el año 2009, con sus datos y conclusiones, se podrán adoptar medidas correctoras específicas para la conservación de la cueva y de sus representaciones artísticas paleolíticas, y un régimen condicionado de visitas compatible con la más estricta conservación del arte rupestre de la cueva de Altamira.

Proyecto de investigación para el conocimiento de la Prehistoria de la cueva de Altamira

Realización: Museo de Altamira
Financiación: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria (Excavaciones en Cualventi, El Linar y Las Aguas); Museo de Altamira, Subdirección General de Museos Estatales (Intervenciones en el interior de Altamira); Instituto de Patrimonio Histórico Español (Excavación en el exterior de Altamira)
Plazo de ejecución: 2003-2008

Desde 2003 el Museo de Altamira desarrolla el proyecto de investigación «Los Tiempos de Altamira», dedicado a la época en que la cueva de Altamira fue utilizada como lugar de habitación y como santuario por grupos de cazadores-recolectores del Paleolítico Superior. Se pretende conocer cómo fueron las ocupaciones humanas en el territorio circundante a la cueva de Altamira, en el tramo bajo del río Saja y en su sector costero durante el Tardiglaciar. En este territorio se localizan otras cuevas con registros geoarqueológicos y artísticos de similar cronología y estilo a los de Altamira. Por ello, y con la finalidad de contextualizar la cueva en su entorno paleolítico, se excavó y estudió el arte rupestre de tres cuevas cercanas, a menos de 6, 5 Km de Altamira: Cualventi (figura 3), Las Aguas (figura 4) y el Linar (figura 5), las tres en Alfoz de Lloredo (Cantabria). Los trabajos han consistido en la limpieza de cortes estratigráficos preexistentes y en mínimas excavaciones exploratorias con el objetivo de obtener muestras y cultura material que permitan la reconstrucción paleoambiental y cronocultural de los depósitos sedimentarios. Los trabajos de revisión y búsqueda han producido nuevos hallazgos y permitido actualizar el conocimiento del arte de la zona entre 20 000 y 13 000 años antes del presente.

Actualmente se están elaborando los contenidos de una monografía que aparecerá en 2009, y que recogerá tanto los estudios específicos de los diferentes especialistas involucrados en el proyecto como su integración y síntesis elaborada por los técnicos del museo. Permitirá

La cueva de Altamira fue habitada durante más tiempo, lo que abre nuevas perspectivas para el estudio de su arte rupestre especialmente de las primeras expresiones que pueden ahora situarse en los inicios del arte rupestre peninsular, hace al menos 22 000 años



4. Excavación en la cueva de Las Aguas (Alfoz de Lloredo, Cantabria). Foto: Museo de Altamira.



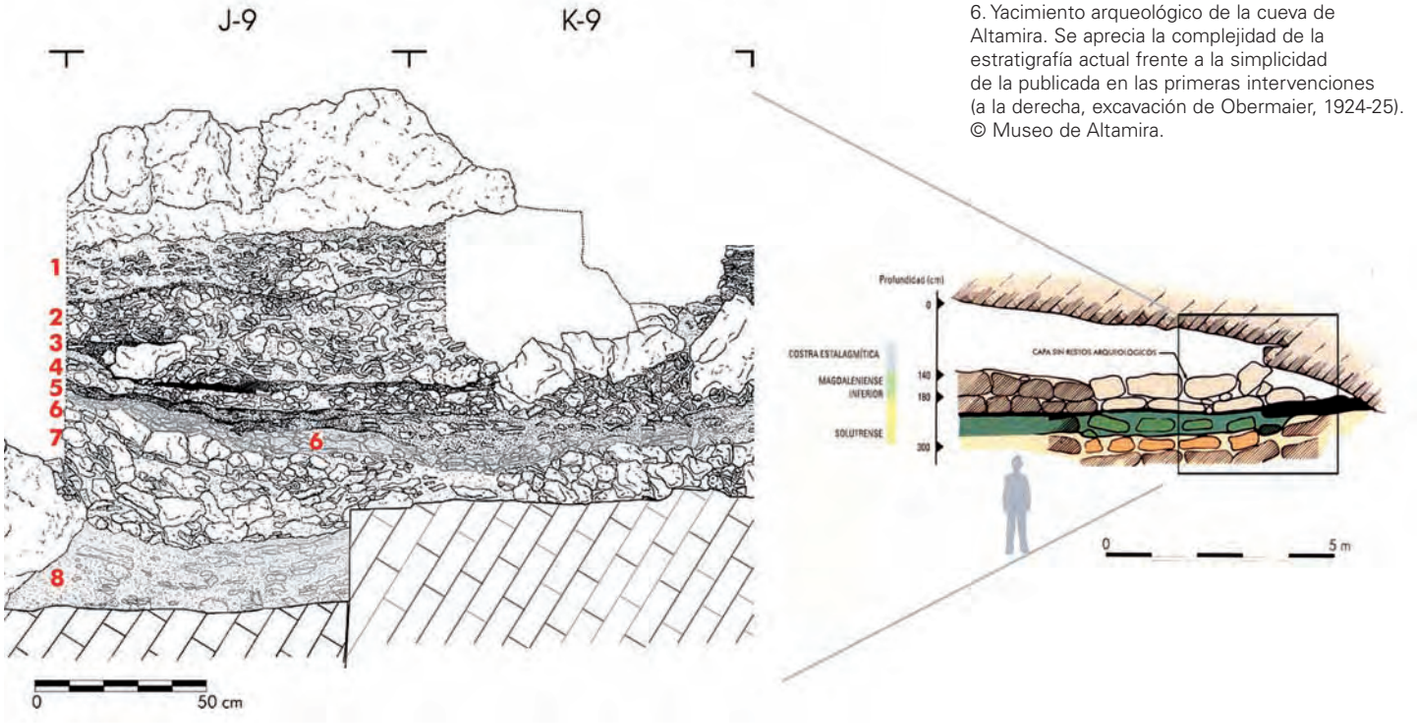
5. Caballo grabado sobre un hueso procedente de las excavaciones en la cueva del Linar (Alfoz de Lloredo, Cantabria). Foto: Alfredo Prada.

reconstruir la dinámica de la ocupación territorial, el aprovechamiento estacional de los recursos alimenticios, y establecer las relaciones técnicas, estilísticas y temáticas entre los diferentes conjuntos artísticos. El proyecto ha dado lugar ya a una decena de publicaciones en revistas especializadas y congresos.

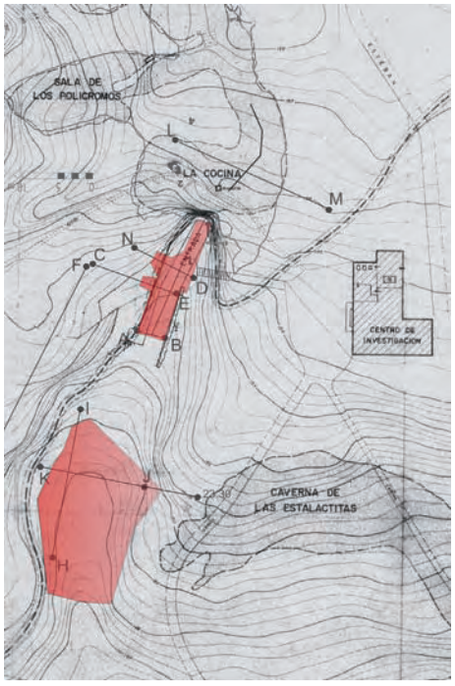
La segunda fase de la investigación se centra en la propia cueva de Altamira y en el estudio de sus ocupaciones paleolíticas pues, en contra de lo que podría pensarse, el depósito arqueológico se conoce muy poco y sólo a partir de antiguas excavaciones. En 2004 y 2006 se desarrollaron una serie de actuaciones en el yacimiento existente en el interior, que mejoraron notablemente el conocimiento de la estratigrafía arqueológica y de la propia extensión del yacimiento.

La primera vez que se excavó en la cueva de Altamira fue en 1879 por su descubridor, Marcelino Sanz de Sautuola. Fue de nuevo excavada en 1903, en 1924 y 1925 por Hugo Obermaier y en 1981 por J. González-Echegaray (en una intervención de tan sólo cuatro metros cuadrados que afectó únicamente al nivel superior). A partir de estas intervenciones se describió un depósito arqueológico formado exclusivamente por dos niveles, atribuidos uno al Solutrense superior y otro al Magdaleniense Inferior, sin llegar a delimitarse el contacto entre ellos y sin contar con datos sedimentológicos, paleoambientales y cronológicos.

En dos momentos diferentes (2004 y 2006) se limpió y amplió el corte estratigráfico conservado de las intervenciones anteriores y se procedió a la toma de muestras para diferentes análisis (sedimentología, palinología…) nunca antes realizados en Altamira. Ahora sabemos que la secuencia del depósito arqueológico es muy compleja y alcanza ocho niveles (frente a los dos definidos en las publicaciones anteriores), a los que se ha asociado una batería de dataciones de C14 AMS (figura 6), y se ha identificado un nuevo horizonte en la base de la estratigrafía. En consecuencia podemos afirmar que la cueva de Altamira fue habitada durante más tiempo, lo que abre nuevas perspectivas para el estudio de su arte rupestre especialmente de las primeras expresiones que pueden ahora situarse en los inicios del arte rupestre peninsular, hace al menos 22 000 años.



6. Yacimiento arqueológico de la cueva de Altamira. Se aprecia la complejidad de la estratigrafía actual frente a la simplicidad de la publicada en las primeras intervenciones (a la derecha, excavación de Obermaier, 1924-25). © Museo de Altamira.



7. Proyecto de excavación en el exterior de la cueva de Altamira. © Museo de Altamira.

Los resultados ofrecidos por el proyecto confirman el gran interés que tendrá la excavación en extensión del área vestibular de Altamira. No obstante, y dado que probablemente una parte importante del registro arqueológico se encuentra en el exterior de la cueva, junto a la entrada actual, es éste el lugar elegido para la siguiente excavación programada. Se trata de un espacio colapsado por los bloques desplomados que han ocultado lo que, durante el Paleolítico Superior, fue la zona principal de la vida cotidiana. Por este motivo, el Museo de Altamira encargó, en 2007, a la empresa SOT-Prospección Arqueológica y al Grupo de Prospección Geofísica de la Facultad de Geología de la Universidad de Barcelona, la realización de un reconocimiento geofísico mediante geo-radar y tomografía eléctrica en la entrada a la cueva de Altamira para conocer la estructura del subsuelo. En función de los resultados ofrecidos por este estudio y del conocimiento de los antecedentes arqueológicos, en el segundo semestre de 2008 se excavará en el exterior, en dos zonas, una junto a la puerta actual y otra situada a unos siete metros de la anterior (figura 7). La primera tiene como objetivo localizar los niveles arqueológicos exteriores, su excavación y correlación con la estratigrafía del interior; la posibilidad de completar la secuencia arqueológica llegando hasta las primeras ocupaciones de Altamira -algo que es imposible en el interior por los gruesos bloques desprendidos del techo-, hace que este proyecto revista una gran trascendencia científica. La segunda intervención, más alejada de la entrada, se realiza en una zona donde la geofísica ha revelado la existencia de un grueso paquete de sedimentos que puede contener restos del Paleolítico Inferior y medio y de donde tal vez procedan los bifaces y hendedores encontrados en 1928 durante la construcción del antiguo aparcamiento y que se mencionan como recogidos en los «alrededores de Altamira».

La investigación de campo, los análisis y diferentes estudios de cada yacimiento son competencia de un total de veintiún especialistas vinculados al Museo de Altamira, CSIC, CENIEH, IGN, y a varias universidades y museos.

Proyecto «Patrimonio cultural del pueblo Paî Tavyterâ en Jasuka Venda, Paraguay».

Realización: Museo de Altamira
Financiación: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y Museo de Altamira-Subdirección General de Museos Estatales
Plazo de ejecución: 2008-2009

Jasuka es, para el pueblo Paî Tavyterâ, el nombre de la evanescente materia primigenia de la que surge Dios creador del mundo y de la Humanidad. Jasuka Venda es el lugar umbilical donde eso ocurrió y es, por tanto, el nombre del cerro donde tuvo lugar la creación. Este cerro (Cerro Guazú en la toponimia paraguaya) de casi ocho mil hectáreas es propiedad privada de la sociedad indígena Paî Retâ Joaju (en adelante PRJ). Desde hace unos años, la PRJ, acompañada por la Sociedad de Apoyo Indígena (en adelante SAI) ha realizado varios proyectos financiados por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AECID) que han permitido la conservación del bosque primario (asediado por incendios provocados para su destrucción y sustitución por pasto alóctono, invasivo para la ganadería extensiva), y su recuperación simbólica para los propios *paî* como factor de cohesión social y de supervivencia de su propia identidad (figura 8).

En el marco de esta recuperación patrimonial y a petición de la Paî Retâ Joaju, el Museo de Altamira ha iniciado la documentación y valoración de su patrimonio cultural inmaterial (su tradición oral, creencias, ritos y ceremonias) y del patrimonio arqueológico en el que destacan varios abrigos con arte rupestre. El trabajo de campo lo ha realizado en abril de 2008 un equipo integrado por cinco trabajadores del museo (tres arqueólogos, un restaurador y un encargado de producción) y tres arqueólogos contratados específicamente para el proyecto.

Se trata de grandes abrigos con centenares de figuras grabadas con la técnica del surco profundo sobre afloramientos de arenisca. Se representan temas o motivos geométricos y no figurativos en gene-



8. Abrigo con arte rupestre en Jasuka Venda, Paraguay. Foto: Museo de Altamira.

ral, no obstante, en algún abrigo hay escasas figuras esquemáticas humanas, representaciones de vulvas y de lo que suele llamarse en la bibliografía específica huellas de puma o jaguar, de ñandú y de venado (o de guanaco, según regiones), así como plantas de pies: el llamado «estilo pisadas».

Este tipo tan característico de arte rupestre se extiende desde el sur de Argentina hasta el norte del mismo país, se identifica en Bolivia y Brasil (algún raro ejemplo aislado), con cronología en general posterior al segundo milenio antes de nuestra Era y continuidad hasta época reciente poco anterior a la colonización hispánica. La magnitud y densidad de los abrigos que hemos prospectado en Paraguay en 2004 y 2006 es muy superior a la de todo lo publicado en esos países, y pudiera desempeñar u ocupar una posición central en su distribución. La identificación simbólica que aún hacen los actuales Paî con los lugares con arte rupestre es un factor añadido al interés desde el punto de vista prehistórico, y complementario o recíproco con el interés de los Paî por conocer nuestra valoración e interpretación de las «inscripciones» existentes en el territorio de su propiedad.

Luces y sombras en la investigación desarrollada por los museos

Decía G.H. Rivière (1989) que «la función de investigación constituye la base de todas las actividades de la Institución, ya que es lo que ilumina su política de conservación y acción cultural». Esta información no ha perdido su vigencia por cuanto contiene la doble naturaleza de la investigación que se realiza en los museos, la de adquisición de nuevos conocimientos y la que traslada los resultados de la labor científica a todas las áreas del museo. Esta transversalidad de la investigación museística ha sido abordada por otros autores, como Carretero (1996) y Olmos (2001), percibiendo la reciprocidad de las diferentes funciones museísticas en la que los investigadores deben tener clara la finalidad aplicada de su trabajo, al tiempo que la investigación se integre y se desarrolle con plenitud en el seno de la institución. Hablaremos por tanto de investigación básica o fundamental como aquella realizada sobre los objetos, la especialidad del museo y los diferentes ámbitos de la museología, y aplicada u operativa cuando se trasladan los resultados a los usuarios,

La investigación que se realiza en los museos posee una doble naturaleza: la de adquisición de nuevos conocimientos y la que traslada los resultados de la labor científica a todas las áreas del museo

al público, utilizando los objetos como vehículo de conocimiento, a través de las exposiciones, de los talleres y de otras actividades de difusión.

Se define «investigar» como «realizar actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático con el propósito de aumentar los conocimientos sobre una determinada materia» (Real Academia Española), es decir, como la búsqueda sistemática mediante la aplicación del método científico. Si definimos investigación como la aportación de nuevos conocimientos, no debemos tampoco restringir su carácter de científico por tratarse de estudios mayoritariamente cualitativos, comunes a las ciencias sociales, y no de tipo cuantitativo como es habitual en las ciencias físico-naturales, -lo que habitualmente se considera Ciencia, con mayúsculas-.

Como bien dice Eco (1998): «Se considera "científico" incluso un nuevo modo de leer y comprender un texto clásico, la localización de un manuscrito que arroja nuevas luces sobre la biografía de un autor, una reorganización y relectura de estudios precedentes que lleva a madurar y sintetizar ideas vagamente dispersas por los textos».

El estudio de las colecciones asignadas al museo, la realización de revisiones documentales y bibliográficas, los estudios historiográficos sobre la disciplina o el pasado de la institución forman parte de la investigación científica desarrollada por el museo. Se trata, en la mayor parte de los casos, de tareas que pueden desarrollarse internamente, con los recursos propios de la institución, mejorando en su globalidad el conocimiento y la valoración de la propia colección estable o de aspectos museísticos con ella relacionados. El problema parece surgir cuando se enfoca el segundo de los ámbitos propios de la investigación museística, el de la especialidad, un concepto menos concreto que requiere en muchos casos establecer relaciones dentro de una disciplina científica y asumir proyectos de largo desarrollo. Además hay museos que, debido a su temática, requieren de un trabajo de campo y de investigación sobre el terreno fundamental para su propia supervivencia. En este sentido, los museos arqueológicos, los antropológicos o los de ciencias naturales, no se conciben sin una labor de investigación continuada, que permita actualizar los conocimientos de unas ciencias en continua renovación. No se trata tanto del acopio de nuevos materiales, ya que en el caso de los arqueológicos nacionales han perdido las competencias como receptores de excavaciones arqueológicas, como de participar del progreso de unas ciencias que desarrollan una velocidad de transformación y de aplicación de nuevas tecnologías realmente importante, que afectan al grado de conocimiento de la propia ciencia, transformándola inacabadamente, cuestionando cronologías, métodos y clasificaciones, renovándose en continuo. Se trata de una labor que puede salvar de la muerte a estos centros, manteniéndolos vivos y en primera línea de los avances científicos y tecnológicos.

El primer escollo es la falta de reconocimiento de los museos como Organismos Públicos de Investigación (OPIs). Sin este requisito impuesto por la Ley 13/1986 de Fomento y Coordinación de la Investigación Científica y Técnica, (la conocida Ley de la Ciencia), los museos quedan al margen de las convocatorias de los planes nacionales de investigación I+D, salvo que figuren como asociados, nunca como titulares, en proyectos presentados por los organismos reconocidos, como el CSIC o las Universidades. En consecuencia no es posible acceder a las diferentes líneas de financiación que permitan el desarrollo de los programas o la contratación de especialistas con cargo a programas como el Juan de la Cierva o Ramón y Cajal. Esta situación, conocida y siempre recurrente cuando se aborda el tema de la investigación, es especialmente delicada en el caso de los museos nacionales que, además de esta cualidad, ostentan de forma oficial la denominación de centro de investigación. Se trata de una condición que no hace sino aumentar su indefinición jurídica y funcional acerca de las tareas específicas que están llamados a desarrollar y de los instrumentos legales y económicos de los que deberían estar dotados para cumplir esta alta finalidad. Es decir, se genera una contradicción al esperarse investigación de un centro que carece de presupuestos específicos y personal especialista para la función que tiene encomendada. En este sentido, la diversidad de vías de financiación de nuestros propios proyectos da fe de la lucha titánica que deben sostener los profesionales de los museos hasta conseguir un presupuesto que permita abordar un determinado proyecto. Esta incertidumbre mengua el potencial de trabajo y entusiasmo, y dificulta la planificación efectiva y a largo plazo de



9. Neocueva de Altamira, iluminada sólo con lámparas de tuétano para «La Noche de los Museos». Foto: Eusebio Dohijo.

diferentes líneas de investigación. La paradoja es completa al comparar y analizar las dificultades que el equipo de un museo puede encontrar para presupuestar y gestionar un proyecto de investigación arqueológica, mientras que desde nuestra propia Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales se ofrecen subvenciones abiertas a cualquier centro, fundación o asociación para proyectos arqueológicos en el extranjero. Frente a esta situación, museos de otros departamentos desarrollan una importante labor de documentación científica, catalogación e investigación en relación con las colecciones y con su especialidad, fomentando el conocimiento y actualización continua. Quizá el más conocido sea el Museo Nacional de Ciencias Naturales. El Centro Nacional de Investigación sobre la Evolución Humana (CENIEH), radicado en Burgos, se encuentra en proceso de creación y dotación de personal investigador e infraestructuras pero su nacimiento, en marzo de 2004, se vincula al futuro Museo de la Evolución Humana y, todo ello, a los yacimientos de la Sierra de Atapuerca. También el equipo paleontológico vinculado a la Fundación Conjunto Paleontológico Teruel-Dinópolis desarrolla una importante labor de investigación.

Proyección y rentabilidad de la investigación en el museo

La investigación en el museo se rentabiliza tanto internamente como en el exterior. En el caso del Museo de Altamira, se refleja en el desarrollo de proyectos de investigación en arqueología experimental para su inclusión en la oferta didáctica del museo; en la abundante producción bibliográfica relacionada con los diferentes programas de investigación y en la participación en comités y proyectos en el extranjero.

La arqueología experimental, es decir, la reconstrucción de técnicas y procesos tecnológicos propios de la Prehistoria, ha dado lugar al desarrollo de diferentes actividades de difusión destinadas a los usuarios del museo. Nos gustaría resaltar la iniciativa de iluminar la Neocueva de Altamira con lámparas alimentadas con tuétano y mecha de fibras vegetales con motivo de la celebración de la Noche de los Museos. Los visitantes disfrutan un día al año de una visita nocturna con la débil luz que desprenden estas lámparas, comprobando cómo se alumbraban nuestros antepasados paleolíticos cuando se adentraban en las cavernas. La parte experimental ha permitido contrastar y refutar algunas de las premisas iniciales, entre otras, el elevadísimo gasto energético que supondría este sistema como iluminación general, difícilmente sostenible por una sociedad de cazadores-recolectores; la parte de divulgación científica ha resultado una experiencia inmejorable, ya que la observación de las pinturas de Altamira con la única iluminación de estas lámparas de tuétano es considerada por los visitantes una experiencia inolvidable (figura 9).

Otro de los trabajos realizados por el museo en el campo de la arqueología experimental ha dado lugar a la realización

de un taller sobre las técnicas de caza en el Paleolítico. El equipo científico que elaboró los contenidos de la exposición permanente del Museo de Altamira decidió incorporar un pequeño hueso procedente de las excavaciones antiguas de la cueva del Castillo (Puente Viesgo, Cantabria), que había sido identificado, con dudas, como el único propulsor descubierto hasta ese momento en la Península Ibérica. Se trataba por tanto de un elemento relevante para explicar las técnicas de caza durante el Paleolítico Superior, pero su poquedad contrastaba con la suntuosidad de los ejemplares procedentes de yacimientos franceses, tallados con esculturas de bulto redondo, ante cuya calidad artística una pieza como la que nos proponíamos estudiar no era más que un artefacto ciertamente insignificante. Este fue el punto de partida para la realización de su estudio minucioso y de la reconstrucción experimental tanto de la propia pieza, como de su enmangue y funcionalidad, que permitiera verificar o no su utilización como arma de caza. La experimentación verificó la hipótesis inicial y se tradujo en un taller de caza en el que el usuario puede experimentar la captura de un bisonte o un ciervo lanzando su azagaya con ayuda de un propulsor, réplica exacta del estudiado.

El ejercicio de tiro de azagaya con propulsor, aunque es una actividad lúdica de gran aceptación por parte de todos los participantes, proporciona fundamentalmente una extraordinaria oportunidad para la recapitulación de conocimientos adquiridos a lo largo de la visita por todo el museo. Al final, aunque el visitante ha sido partícipe de una experiencia física a través de los lanzamientos, la verdadera experiencia es la asimilación de las condiciones, tan distintas a las actuales, a las que los hombres del Paleolítico tenían que enfrentarse para conseguir su alimento. El uso del propulsor nos revela una forma de caza al acecho, el ojeo y selección previa de la pieza dentro de la manada; el acercamiento con sigilo, evitando ser detectados y el riesgo de que sólo pudiera haber una oportunidad de disparo (García y Gutiérrez, en prensa) (figura 10).

A parte de la realización de actividades de divulgación científica, los museos deben proyectar su imagen científica hacia otro tipo de usuario, el experto, el investigador. La organización y asistencia a congresos, la edición de la serie *Monografías del Museo de Altamira* y la abundante producción bibliográfica de todos los investigadores vinculados al museo, dan una idea de la intensidad del trabajo que se viene desarrollando en el centro a pesar de su limitada infraestructura. Baste decir como ejemplo que, entre 1994 y 2007, la producción bibliográfica del personal técnico y de los investigadores vinculados al Museo, ha generado más de ciento veinte referencias sobre Prehistoria, Museología y Conservación.



10. Taller de caza con propulsor. Foto: Museo de Altamira.

Bibliografía

CARRETERO, A. (1996): «La Museología ¿una práctica o una disciplina científica?» en VV.AA.: *Formación y selección de los Profesionales de Museos*, *Museo*,1: 27-42.

ECO, H. (1998): *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Barcelona, Gedisa.

OLMOS, R. (2001): «Investigadores y Museos, una lectura entre otras muchas» en *Museos locales, los usuarios de los museos, Museo*, 6: 209-219.

RIVIÈRE, G.-H. (1989): *La Muséologie*, Madrid, Akal.

Selección bibliográfica de las últimas publicaciones sobre Altamira (2006-2008)

FATÁS MONFORTE, P. (2006): «Actividad y trabajo para todos los públicos» en IGLESIAS, J.M. (Coord.), *Cursos sobre el Patrimonio Histórico*, 10: 45-54.

FATÁS MONFORTE, P. (2007): «La comunicación desde el Museo de Altamira» en *La comunicación en la gestión cultural,* Vitoria-Gasteiz, Grupo Xabide: 187-200.

FERNÁNDEZ VALDÉS, J. M., MONTES BARQUÍN, R.; LASHERAS CORRUCHAGA, J. A.; BLASCO LAFFON, E.; SOUTULLO GARCÍA, B.; HERAS MARTÍN, C.; RASINES, P. y FATÁS, P. (en prensa): «La estratigrafía del yacimiento de la Cueva de Altamira» en *Actas de la 1ª Mesa Redonda sobre Paleolítico Superior Cantábrico (San Román de Candado, Asturias, 26-28 abril de 2007*), Monografías del Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de la Universidad de Cantabria, Santander, Universidad.

GARCÍA MUNUA, J. A. y GUTIÉRREZ SÁEZ, J. L. (en prensa): «La utilización del propulsor» en II *Jornadas de Arqueología Experimental de Caspe,* Zaragoza, Universidad.

HERAS MARTIN, C. de las y LASHERAS, J. A. (2006): «La grotte d'Altamira, Espagne: La conservation de l'art paléolithique», *Revue Monumental*, vol. 2: 48-51.

HERAS MARTÍN, C. de las y LASHERAS, J. A. (en prensa, a): «Musealización y difusión: el ejemplo de Altamira» en *Jornadas de reflexión sobre la conservación de la pintura rupestre en Andalucía (*Antequera, 18 al 20 de enero de 2007), Sevilla, Junta de Andalucía.

HERAS MARTÍN, C. de las y LASHERAS, J. A. (en prensa, b): «Conservar y proteger la Cueva de Altamira» en *Medio siglo de Arqueología en el cantábrico oriental y su entorno*, Actas del Congreso Internacional de Vitoria (27 al 30 de septiembre de 2007) organizado por el Instituto Alavés de Arqueología.

HERAS MARTÍN, C. de las; MONTES BARQUÍN, R.; LASHERAS, J. A.; RASINES, P. y FATÁS MONFORTE, P. (2007): «Nuevas dataciones de la Cueva de Altamira y su implicación en la cronología de su arte rupestre paleolítico», *Cuadernos de Arte Rupestre de Moratalla*, 4: 117-130.

HERAS MARTÍN, C. de las; MONTES BARQUÍN, R.; LASHERAS, J.A.; RASINES, P. y FATÁS MONFORTE, P. (2007-2008): «Dos rodetes paleolíticos procedentes de las Cuevas del Linar y Las Aguas, Alfoz de Lloredo (Cantabria)», *Revista Veleia, Homenaje al Dr. Ignacio Barandiarán,* 24-25: 161-174.

JURADO, V.; GONZÁLEZ, J. M.; LAIZ, L. y SÁIZ-JIMÉNEZ, C. (2006): «Aurantimonas altamirensis sp. nov., a member of the order Rhizobiales isolated from Altamira Cave», *Int J Syst Evol Microbiol*, 56: 2583- 2585.

LASHERAS, J. A. (2006a): «Los museos en el marco de la gestión del patrimonio Arqueológico» en IGLESIAS, J.M. (Coord.), *Cursos sobre el Patrimonio Histórico*, 10: 23-34.

LASHERAS, J. A. (2006b): «El patrimonio prehistórico y arqueológico en la lista mundial: una mirada particular desde Altamira» en *La representatividad en la lista del Patrimonio Mundial: el Patrimonio Cultural y Natural de Iberoamérica, Canadá y Estados Unidos* (Santiago de Querétaro, México, 2003), México, Conaculta-INAH: 45-52.

LASHERAS CORRUCHAGA, J. A. (2007): «Tecnología en los tiempos de Altamira» en VV.AA., *1 Encuentro Internacional Tecnologías para una Museografía Avanzada.* Madrid, ICOM España: 22-23.

LASHERAS, J. A.; MONTES, R.; RASINES, P.; MUÑOZ, E.; FATAS, P. y HERAS, C. de las (en prensa): «Proyecto científico "Los tiempos de Altamira". Limpieza del yacimiento y cortes estratigráficos, documentación topográfica y fotográfica de la cavidad y su arte rupestre y toma de muestras de la Cueva de Cualventi (Oreña, Alfoz de Lloredo. Cantabria)» en *Actuaciones Arqueológicas en Cantabria 2000-2003,* Santander: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.

LASHERAS, J. A. y MONTES, R. (en prensa): «Novedades de Arte Rupestre Paleolítico en cavidades del entorno de Altamira» en *Seminario de Arte Rupestre de la Real Academia de Cultura Valenciana* (Gandía, 2006).

LASHERAS, J. A.; MONTES, R. y MUÑOZ, E. (en prensa): «El Proyecto científico "Los tiempos de Altamira": nuevos hallazgos de arte rupestre paleolítico en el centro de la región cantábrica» en *El mensaje de Maltravieso cincuenta años después, 1956-2006,* Cáceres, Junta de Extremadura.

LASHERAS, J. A. y FATÁS MONFORTE, P. (2006): «The new Museum of Altamira: finding solutions to turism presure» en AGNEW, N. y BRIGLAND, J. (Eds.), *Of the past, for the future. Integrating Archaeology and Conservation*, Los Angeles, Getty Conservation Institute: 177-183.

LASHERAS, J. A. y HERAS MARTÍN, C. de las (2006): «Cueva de Altamira and the conservation of its Palaeolithic art», *Coalition: CSIC Thematic Network on cultural heritage, Electronic Newsletter***,** 12: 7-13.

LASHERAS, J. A. y HERNÁNDEZ, Mª. A. (2006): «Explicar o contar. La selección temática del discurso histórico en la musealización» en *III Congreso Internacional de Musealización de Yacimientos Arqueológico*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza: 129-136.

PORTILLO, M. C.; GONZÁLEZ, J. M. y SÁIZ-JIMÉNEZ, C. (2006): «Diversity of sulfate-reducing bacteria as an example of the presence of anaerobic microbial communities in Altamira Cave (Spain)» en FORT et al. (Eds.), *Heritage, Weathering and Conservation.* London, Taylor and Francis, vol. 1: 367-371.

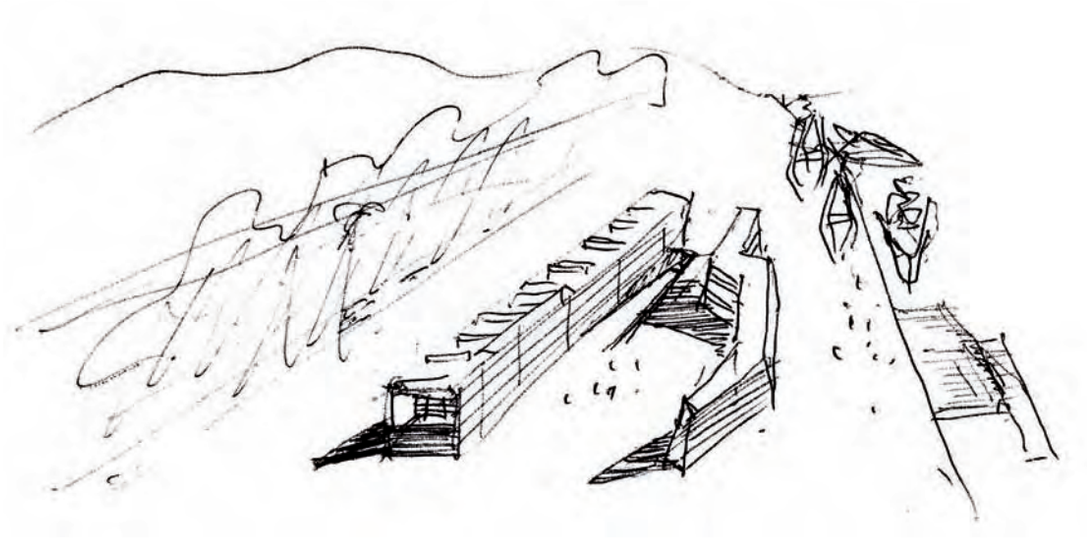
RASINES, P.; MONTES, R.; LASHERAS, J. A.; MUÑOZ, E.; HERAS MARTÍN, C. de las y FATAS MONFORTE, P. (en prensa): «Los tiempos de Altamira: Un proyecto de investigación de la Cueva de Altamira y su entorno paleolítico», en: *Medio siglo de Arqueología en el cantábrico oriental y su entorno,* Actas del Congreso Internac. de Vitoria, del 27 al 30 de Sept. de 2007, organizado por el Instituto Alavés de Arqueología.

El Museo Nacional de Arqueología Subacuática. ARQUA (Cartagena, Murcia)

Guillermo Vázquez Consuegra[1]
Arquitecto
Sevilla

Guillermo Vázquez Consuegra es titulado por la Escuela de Arquitectura de Sevilla (1972). Ha sido profesor de Proyectos hasta 1987 y profesor invitado en las Universidades de Buenos Aires, Lausanne, Syracuse (Nueva York), Bolonia, Venecia y Visiting Scholar de la Getty Center de Los Angeles. Asimismo, ha sido director de los Cursos de Arquitectura de la Universidad Complutense de Madrid desde 1993 hasta 2004 y profesor honorario de la Universidad de Sevilla desde 2005. Actualmente es profesor de la Accademia di Mendrisio di la Universitá della Svizzera italiana.
Ha participado en numerosas exposiciones nacionales e internacionales destacando las de la Biennale di Venecia (1980 y 2004), la Triennale di Milano (1988), el Centro Georges Pompidou de París (1990), The Art Institute of Chicago (1992), y The Museum of Modern Art of New York (2006) así como las de todas las Bienales de Arquitectura Española. Sus obras y proyectos han sido profusamente publicados en las principales revistas nacionales y extranjeras habiendo participado en numerosos seminarios y conferencias por todo el mundo. Ha sido distinguido con numerosos premios nacionales e internacionales, entre otros el Premio Nacional Construmat (1989), Premio Fundación C.E.O.E (2001), Premio Il Principe e l´Architetto (2005), Premio Nacional de Arquitectura Española (2005) y Premio Andalucía de Arquitectura en su primera edición (2007).
Entre sus principales obras construidas destacan los edificios de viviendas sociales en Sevilla, Madrid, Cádiz y Rota; el Pabellón de la Navegación de la Expo´92 en Sevilla; el acondicionamiento del Palacio de San Telmo para Sede de la Presidencia de la Junta de Andalucía; el Museo de la Ilustración en Valencia; el Museo del Mar en Génova; la ordenación del Borde Marítimo de Vigo; el Ayuntamiento de Tomares (Sevilla); el Archivo de Castilla-La Mancha en Toledo; el Palacio de Justicia de Ciudad Real; el Centro de Visitantes de Baelo Claudia en Bolonia (Cádiz) y el Museo Nacional de Arqueología Subacuática (Cartagena).

[1] Correo electrónico:
estudio@vazquezconsuegra.com



1. Croquis de proyecto. © Estudio Vázquez Consuegra.

Resumen: Este texto presenta las actuaciones llevadas a cabo en el muelle de Alfonso XII de Cartagena con motivo de la construcción de los espacios que albergarán la nueva sede del Museo Nacional de Arqueología Subacuática. ARQUA. Se hace referencia a la revitalización de esta antigua zona industrial y a la perfecta adaptación del edificio con la ciudad y su relación con el mar. Asimismo se resumen las fases de redacción del programa y del proyecto arquitectónico y la ejecución de la obra. Por último se describe el edificio del museo con sus diferentes espacios y funciones.

Palabras clave: Arquitectura de museos, Proyecto arquitectónico, Patrimonio Arqueológico Subacuático, Cartagena.

Abstract: This text presents the work undertaken in the Alfonso XII quay in Cartagena for the construction of the areas that will house the new Museo Nacional de Arqueología Subacuática. ARQUA. Reference is made to the revitalisation of this former industrial area, to the perfect adaptation of the building and its relationship with the sea. Additionally, the phases of the drafting of the programme and the architectural project as well as the building work are summarised here. Finally, there is a description of the museum building and its different spaces and functions.

Keywords: Architecture of museums, Architectural project, Underwater Archaeological Heritage, Cartagena.

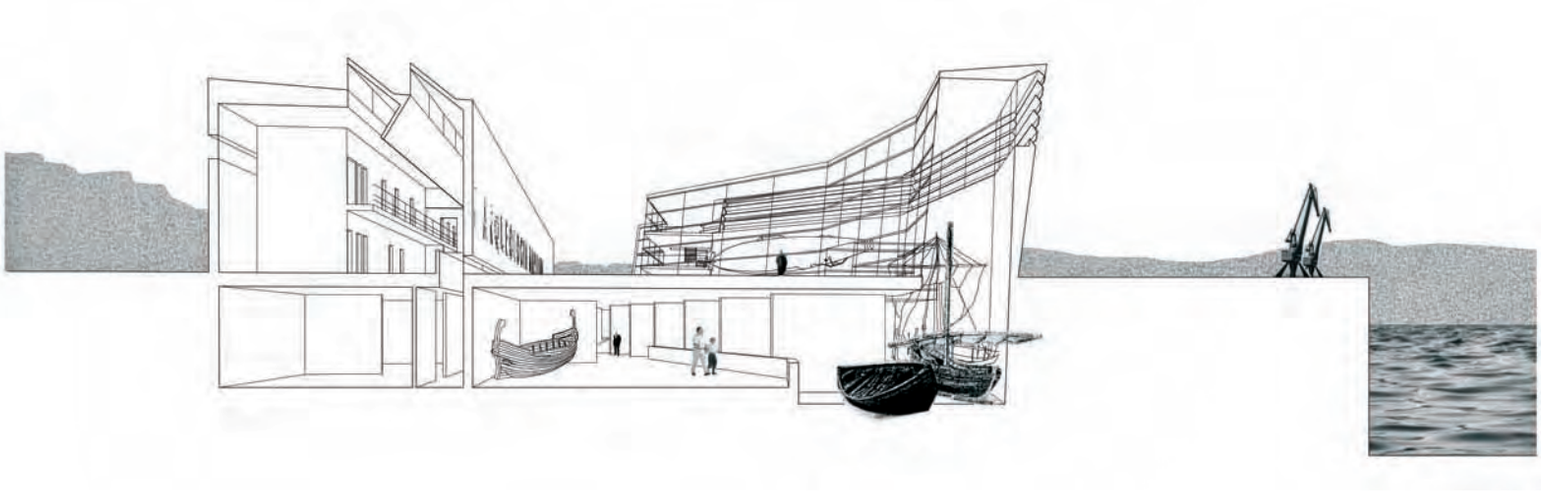
2. Fachada sur del volumen del lucernario con sistema de lamas de zinc para protección del soleamiento directo. © Duccio Malagamba.







3. Ángulo del vestíbulo del museo con iluminación cenital. © Duccio Malagamba.



4. Perspectivas-Secciones fugadas del museo. © Estudio Vázquez Consuegra.

Estudio de viabilidad: 1995-1996
Concurso de proyecto y obra: 1998
Proyecto de ejecución: 1999
Construcción: 2001-2008

Cartagena, continuando los pasos de las ya numerosas experiencias de *waterfront* llegadas desde Estados Unidos, con ejemplos relevantes en algunas ciudades españolas como Barcelona o Vigo, decidió hace unos años colonizar los terrenos del muelle de Alfonso XII, reservados hasta entonces a instalaciones y faenas portuarias. Este muelle, tensado y recto, construido en 1872 por delante de las murallas de Carlos III, en terrenos ganados al mar, constituye el borde físico de una ciudad caracterizada por su imponente y hermosa geografía. Construcciones industriales vinculadas a viejos usos portuarios fueron demolidas. En su lugar nuevos edificios, como el Museo Nacional de Arqueología Subacuática, contribuirán a generar un nuevo foco de actividad que revitalizará la cornisa marítima y la ciudad. Darán lugar a un nuevo territorio de intercambio cívico para todos los ciudadanos, en ese espacio fronterizo y privilegiado donde la ciudad acaba y empieza el mundo.

El paisaje portuario se caracteriza por su incesante movilidad. El ir y venir de los grandes cargueros o buques de la Armada, las estibaciones de contenedores o el continuado ajetreo de las grúas dibujan un paisaje en tránsito, cambiante, nunca acabado. La arquitectura propuesta para el museo no se inspira ni en las formas de los barcos, como sugería la tradición moderna, ni en la arquitectura urbana de la ciudad, sino que responde a las condiciones específicas del lugar. Pero los lugares trascienden su propia territorialidad física, y el edificio, enraizándose en su lugar, evoca, al mismo tiempo, el mundo de otros lugares.

Al tratarse de un museo, el programa del edificio propuesto contempla, por una parte, funciones técnicas internas de investigación, restauración, conservación y protección del patrimonio arqueológico sumergido y, por otra, salas de exposición y espacios públicos. La opción proyectual de construir dos edificios sobre la tersa plataforma del muelle de Alfonso XII bien podría responder a estas consideraciones de programa. La limitación de la edificabilidad máxima sobre la rasante de la parcela haría imprescindible construir bajo la cota del muelle, a fin de cumplimentar la demanda de superficie solicitada.

Pero van a ser, a su vez, consideraciones de otro orden las que finalmente nos lleven a plantear la idea del edificio excavado. De una parte el tema de la institución: arqueología subacuatica; es decir, la exhibición y difusión del patrimonio subacuático referente a todos aquellos rastros de la existencia humana que tengan un carácter cultural, histórico o arqueológico y que hayan estado bajo el agua. Consideramos, pues, pertinente que el visitante del museo se adentre penetrando en el interior de la tierra, en referencia al mundo subacuático y subterráneo, procedencia



5. Extremo Este del edificio. Acceso a exposiciones temporales. © Duccio Malagamba.

del patrimonio sumergido. Es un edificio que toma, por tanto, de la «subterraneidad» el argumento del proyecto. Y, en segundo lugar, se trata de un terreno de relleno. La plataforma que constituye el muelle de Alfonso XII se produce como consecuencia del aterramiento del espacio frente a las murallas marítimas de la ciudad de Cartagena. Es, por tanto, un espacio donde antes estuvo el mar.

Los materiales, objeto de la exposición, vuelven así a su lugar de procedencia, ahora bajo la pesada capa de piedra del viejo muelle portuario. El edificio emerge a superficie con sólo dos elementos: el volumen de espacios internos[2] y el gran lucernario del museo excavado. Entre ambos, una amplia rampa desciende conduciendo al visitante al interior del museo. La experiencia del acceso al mismo se percibe, por tanto, como la metáfora de una inmersión en el mar. El primer volumen, largo, prismático y opaco, se dispone junto a la vía de tráfico trazada por delante de las murallas y en paralelo al cantil del muelle. El otro, quebrado, anguloso y más transparente, adopta una geometría que le permite conformar entre ambos una suerte de plaza sobre el muelle, de vestíbulo del edificio, de antesala del museo. Un espacio público para la exposición al aire libre, desde donde se podrán percibir algunos de los elementos expuestos en el interior de la pieza del lucernario.

[2] Inicialmente, este edificio englobaba los espacios propios del Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas, ente funcionalmente asumido en la actualidad por el Museo Nacional de Arqueología Subacuática. ARQUA.



6. Espacio interior del volumen del lucernario desde el acceso al museo. © Duccio Malagamba.

La posición del edificio de espacios internos, en paralelo a la nueva vía de tráfico, que segrega la ciudad de los nuevos territorios colonizados, va a permitir preservar para el ciudadano este espacio de acogida del museo. El lucernario, de trazado quebrado y azaroso, se adelanta hacia el mar tensionando con su geometría angulosa la traza rectilínea del cantil del muelle.

Merced a su condición de edificio excavado, el volumen construido sobre la cota de superficie es sólo la mitad de lo permitido por las normativas municipales, por lo que hemos reducido al mínimo la construcción sobre el muelle, cediendo así espacio público para el uso y disfrute de los ciudadanos. Este nuevo espacio urbano, resultado de la forma en que estas dos piezas se sitúan en la parcela, es una plaza pública y al mismo tiempo el vestíbulo abierto del nuevo museo. Es ciudad y al mismo tiempo es arquitectura. Una arquitectura que pone su acento en su dimensión urbana, que se distancia de su condición de objeto para convertirse en paisaje.

Además, para dar razón de ser a la ubicación del edificio al borde del Mediterráneo, en el proyecto original se dispuso bajo tierra una pieza destinada a exposiciones temporales, que se prolongaba hasta alcanzar el borde del muelle, gestionando su relación con el mar a tra-



7. Ingreso a la sala de exposiciones temporales. © Duccio Malagamba.

vés de un gran ventanal, paisaje de luz y de mar; diversas circunstancias impidieron finalmente la construcción de este elemento.

Un largo proceso

Un anteproyecto encargado por el Ministerio de Cultura, denominado *Estudio de Viabilidad*, es redactado entre 1995 y 1996, y presentado públicamente a la ciudad tanto por parte de este organismo como del Presidente de la Región de Murcia. Sin embargo, este proceso va a quedar interrumpido hasta 1998 en que es convocado un concurso nacional de proyecto y obra. La adjudicación de este concurso nos lleva a la redacción, un año más tarde, del preceptivo proyecto de ejecución.

Hasta el inicio de las obras en el año 2001 una serie de circunstancias, protagonizadas por ambas instituciones, motivaron que algunos elementos del proyecto vencedor del concurso no quedaran incorporados al definitivo proyecto de ejecución. Así, razones económicas impedirían, como hemos indicado anteriormente, la construcción de la pieza subterránea de exposiciones temporales, la sala que había sido denominada «Ventana al mar», aplazándola para una segunda fase. De la misma manera, una discutible interpretación de la necesidad de integrarse en el contexto protegido de las murallas de Carlos III supuso la disminución de la altura y volumetría del proyecto inicial, afectando a la localización de las áreas de servicios del volumen de espacios internos, que habrán



8. Vestíbulo abierto del museo. A la izquierda acceso a exposiciones temporales. © Duccio Malagamba.

de buscar acomodo en un nuevo edificio. Por último, la reciente e inexplicable construcción de la dársena de grandes yates, una serie de muelles y pantalanes construidos directamente contra el cantil del muelle de Alfonso XII, alejando el mar del edificio del museo y privatizando un espléndido espacio público junto al agua, acaba definitivamente con la posibilidad de la futura construcción de la sala de exposiciones temporales.

La principal consecuencia de estas decisiones ha sido que el espacio destinado, en planta baja, a algunas funciones de investigación y almacén ha sido habilitado para exposiciones temporales, al suprimirse definitivamente la construcción de esa pieza subterránea que mediaba entre el edificio y el mar. Por tanto, el museo cuenta ahora con dos accesos públicos en lugar del ingreso único: a exposiciones permanentes a través de una rampa descendente, prevista en el proyecto primitivo y situada en el espacio abierto entre los dos volúmenes y a exposiciones temporales, con acceso independiente a cota del muelle, por el testero del volumen de espacios internos, protegido por una amplia y generosa marquesina.

Organización general

El museo se desarrolla principalmente en una planta excavada en la plataforma del muelle de Alfonso XII, al tiempo que los espacios internos se organizan en tres niveles, uno de ellos igualmente enterrado y los otros dos sobre la cota del muelle, de manera que espacios públicos e internos comparten un espacio excavado en el que se producirán las necesarias relaciones funcionales.

En la cota sobre rasante, la planta superior del volumen de espacios internos (a veces con dos niveles) conforma un volumen prismático que recorre longitudinalmente la parcela, con una anchura de diez metros y una longitud que supera los ciento cincuenta metros. Un volumen estático y alargado que con los amplios lucernarios, en dientes de sierra y orientados a Norte, propone resonancias formales que evocan las viejas instalaciones industriales y tinglados portuarios.

El lucernario quebrado, que permitirá llevar la luz natural al espacio interior del museo, será la otra pieza que con la anterior se constituyan en las dos únicas emergencias sobre la plataforma del muelle.

Con una altura poco mayor de ocho metros, sección variable y una geometría compleja adopta una forma libre y dinámica en contraste con el volumen más neto y exacto de la otra pieza. Ambos volúmenes definen un espacio urbano acotado por la concavidad que la traza angulosa del lucernario dibuja sobre el suelo, un espacio que fluye hacia el mar a través de la apretada hendidura producida en el volumen del lucernario. Este espacio podría cubrirse en verano con elementos textiles, como las velas marinas, protegiéndolo del fuerte soleamiento y procurando un ambiente sombreado y confortable.

La rampa descubierta de acceso al edificio permite acordar la cota del muelle con la del vestíbulo principal situada cuatro metros más abajo. Esta pieza pone en relación las distintas dependencias que conforman el área pública del museo: taller de actividades, salón de actos, acceso a espacios internos y contiene todos aquellos servicios propios del espacio de recepción del museo: taquillas, guardarropa, aseos públicos, tienda y acceso a cafetería. La localización del vestíbulo en el extremo oriental del edificio proporciona una visión perspectiva y completa de la gran sala de exposiciones, puesta en valor y enfatizada por la situación de la plataforma del vestíbulo a una cota ligeramente más elevada que las de las salas de exposiciones. La presencia de tres niveles en el espacio deprimido del museo, conectados por suaves y espaciosas rampas, ayuda a entender este espacio como un volumen excavado y tallado en la plataforma del muelle. El espacio situado en la cota más baja está bañado por la luz norte del gran lucernario, cuya traza coincide con uno de los límites exteriores del recinto expositivo. El espacio situado a la cota más alta, de mayor capacidad y menor altura, tiene como límites el espacio anterior y el edificio de espacios internos, posibilitando así el registro a talleres y almacenes destinados a la conservación de los fondos del museo.



9. Espacio abierto, vestíbulo exterior y antesala del museo. © Duccio Malagamba.





Páginas anteriores:
10. Sala de colecciones de reserva. © Duccio Malagamba.
11. Biblioteca. © Duccio Malagamba.

El espacio reservado a las salas de exposición permanente es un espacio absolutamente espectacular en relación al aparente escaso volumen del museo. Bajo el lucernario la sala alcanza una altura de catorce metros, lo que supone una dimensión extraordinaria e insólita para el Museo Nacional de Arqueología Subacuática. ARQUA. Esta gran altura va a permitir que el museo pueda albergar objetos de una envergadura considerable, suspender otros de la cubierta, superponer piezas en el espacio, etc. ofrecer, en definitiva, un recinto cualificado y capaz, aconsejable en un proyecto museográfico flexible y dinámico, que refleje la actividad desarrollada por el propio museo.

En el interior del gran vacío del lucernario, protegido al Sur por una fachada de lamas metálicas de chapa de cinc, se localiza la cafetería, un amplio balcón-mirador sobre la sala de exposiciones con magníficas vistas sobre el mar, y acceso desde el vestíbulo del museo, pero también con entrada independiente desde la calle.

La sala de exposiciones temporales se localiza ahora en el extremo occidental del edificio del otro volumen, con acceso desde el muelle a través de un gran voladizo que protegerá igualmente las labores de carga y descarga. Se trata de un amplio espacio, fluido y continuo, generosamente bañado por una luz homogénea, matizada y difusa, abierto a la hermosa visión lejana de las montañas que enmarcan el puerto de Cartagena.

El edificio de usos internos se desarrolla en dos plantas completas, a niveles de baja y sótano y una entreplanta continua, que recorre las dos terceras partes del edificio, por encima de la cota de rasante. Todas las actividades contenidas en el complejo programa, que se refieren a las áreas internas y semipúblicas, como las áreas de conservación y administración, departamento de educación o almacenes de colecciones se localizan en este largo y estrecho edificio. Amplios lucernarios recorren longitudinalmente su cubierta proporcionando iluminación natural y ventilación a los espacios de doble altura, reservados a sala de exposiciones temporales así como a la biblioteca.

El nombre del museo, con letras de enorme tamaño, recorre el ilimitado lienzo de hormigón coloreado que constituye la fachada interior del volumen de usos internos, evocando, en su diseño, su condición de volumen emergente, de museo sumergido.



12. Edificio del museo desde el muelle de la Curra. © Duccio Malagamba.

Bibliografía sobre el proyecto arquitectónico

AA.VV. (2006): *On-Site*: *New architecture in Spain. The Museum of Modern Art*, New York.

AA. VV. (2006): *On-Site: Arquitectura en España, hoy*, Madrid.

COLEGIO DE ARQUITECTOS DE VALENCIA (2001): *Vázquez Consuegra, G. Proyectos y Obras 1996-2001*, Icaro, Diputación de Valencia.

GONZÁLEZ DE CANALES, C. (2006): «Tres temas sobre la Arquitectura-Puerto en Guillermo Vázquez Consuegra» (Cartagena, Ayamonte, Génova y Vigo), *Neutra,* 14: 84-91.

GULINELLO, E. (2002): «Architetture di mare. Genova, Ayamonte y Cartagena», *Paesaggio urbano*, 4, Milán: 30-39.

GULINELLO, F. (Coord.) (2002): *Guillermo Vázquez Consuegra*, Facoltà di Architettura di Bologna, Faenza, *MAD'E*, 2, Roma.

GULINELLO, F. (Coord.) (2007): *Guillermo Vazquez Consuegra*, Facoltà di Architettura di Bologna, Comune di Ravenna, Faenza Editrice.

LÓPEZ, J.F. (1999): «Inmersión en la Historia», *Periódico del arte*, 20: 36.

VÁZQUEZ CONSUEGRA, G. (1999a): «Museo Nacional de Arqueología Marítima de Cartagena», *Revista de Museología*, 17: 84-89.

VÁZQUEZ CONSUEGRA, G. (1999b): «Museo Nacional de Arqueología Marítima», *Arquitectura*, COAM, 318: 70-75.

VÁZQUEZ CONSUEGRA, G. (2001): «Museo Nacional de Arqueología Marítima en Cartagena», *Arte y Cemento*, 1904: 106-111.

VÁZQUEZ CONSUEGRA, G. (2002): «Museo Nacional de Arqueología Marítima en Cartagena», *Catálogos de Arquitectura*,10, Murcia: 108-113.

VÁZQUEZ CONSUEGRA, G. (2003): «Museo de la Ilustración de Valencia y Museo Nacional de Arqueología Marítima en Cartagena», *Materia y Forma*, Biblioteca TC, Valencia: 28-155.

VÁZQUEZ CONSUEGRA, G. (2005): *Guillermo Vázquez Consuegra. Opere e progetti, Documenti di architettura, 163,* Electa, Milano.

VÁZQUEZ CONSUEGRA, G. (2006a): «Museo Nacional de Arqueología Marítima en Cartagena», *Arquitectura Viva*,104: 96-97.

VÁZQUEZ CONSUEGRA, G. (2006b): «Museo de Arqueología Marítima» en *Living Deco*, 9: 131.

VÁZQUEZ CONSUEGRA, G. (2007a): «L' Arquitecture en Espagne après l´ère de la transition», *Tracés*, 07, 133, Ecublens: 7-14.

VÁZQUEZ CONSUEGRA, G. (2007b): «Precisión y elegancia», *Salir Salir*, 74: 84-91.

Bibliografía sobre el Museo Nacional de Arqueología Subacuática

AZUAR, R., *et alii* (2006): «El Museo de Arqueología Marítima de Cartagena y la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático», *Mus-A,* 7: 74-81.

AZUAR, R. *et alii*, (2007): «El Plan Museológico del Museo Nacional de Arqueología Subacuática (Cartagena, Murcia)», *museos.es*, 3: 48-63.

AZUAR, R., (en prensa): «The new Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Subacuáticas of Cartagena (Murcia, Spain)», *Medelhavsmuseet. Focus on the Mediterranean*, 4.

AZUAR, R. y NAVARRO, M. (2007): *El Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas de Cartagena*, Rete dei Musei, Enti di Ricerca e Tutela del Patrimonio Culturale Marino del Mediterráneo (Palermo-Sicilia).

AZUAR, R., CASTILLO, R. NAVARRO, M. PÉREZ M. A. (en prensa): «El Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas de Cartagena», Actas del *IV Congreso de Arqueología de Colombia.*

NEGUERUELA, I. (1996): «Anteproyecto para la futura sede del Museo-Centro Nacional de Arqueología Marítima-Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Subacuáticas», *Cuadernos de Arqueología Marítima*, 4: 229-237.

NEGUERUELA, I. (2000a): «Protection of shipwrecks. The experience of the Spanish National Maritime Archaeological Museum», *Underwater archaeology and coastal management. Focus on Alexandria*, UNESCO publishing: 111-116.

NEGUERUELA, I. (2003): «Panorama del Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Subacuáticas», en Fernández, C. y Palacio, R. (Eds.): *La conservación del material arqueológico subacuático, Monte Buciero*, 9: 149-187.

NEGUERUELA, I. (2005): «Notas sobre el pasado y presente del Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas de Cartagena», *Revista de Museología*, 33-34: 79-94.

NEGUERUELA, I. *et alii* (1999): «Proyecto museológico para la construcción de la nueva sede del Museo-Centro Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Subacuáticas (MNAM-CNIAS)», *Cuadernos de Arqueología Marítima*, 5: 9-50.

Enrique Sobejano[1]
Fuensanta Nieto
Nieto Sobejano Arquitectos S.L.
Madrid

El Museo Nacional Colegio de San Gregorio (Valladolid)[2]

Enrique Sobejano y Fuensanta Nieto son Arquitectos titulados por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y por la Universidad de Columbia de Nueva York y socios fundadores de Nieto Sobejano Arquitectos. Entre 1986 y 1991 fueron directores de la revista *Arquitectura* editada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Asimismo han realizado numerosos proyectos arquitectónicos por los que han sido galardonados con diversos premios y distinciones entre los que destaca el Premio Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, recibido en 2007 por el proyecto arquitectónico del Museo Nacional de Escultura (Valladolid). Sus proyectos han formado parte de distintas exposiciones como la *Biennale di Venecia* (2002 y 2006); la *Bienal Española de Arquitectura* (2003); *On Site: New Architecture in Spain,* Moma, Nueva York (2006) o *La Mujer Construye*, Utrecht (2007), entre otras. En la actualidad son profesores de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid (UEM) y de la Universität der Künste de Berlin (UdK) respectivamente, e imparten conferencias en diversas universidades e instituciones nacionales e internacionales.

Resumen: El artículo describe las intervenciones arquitectónicas llevadas a cabo en el Colegio de San Gregorio, construido en el siglo XV y, desde 1932, sede del Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Recoge las ideas y el proceso seguido desde el punto de vista de los arquitectos autores del proyecto de rehabilitación y ampliación.

Palabras clave: Transformación, Historia, Museo, Estructura formal, Rehabilitación, Arquitectura de museos, Proyecto arquitectónico.

Abstract: The article describes the architectural interventions undertaken in the Colegio de San Gregorio, built in the 15th century and site of the Museo Nacional Colegio de San Gregorio since 1932. It contains the ideas and the process that was followed from the viewpoint of the architects responsible for the renovation and extension project.

Keywords: Transformation, History, Museum, Formal structure, Renovation.

Intervenir en un edificio de gran valor histórico y artístico, como es el Colegio de San Gregorio de Valladolid, exige inevitablemente tomar postura ante su transformación en el espacio y en el tiempo. Puesto que la realidad del conjunto de San Gregorio es múltiple y compleja, también lo es la aproximación con que la arquitectura contemporánea ha de enfrentarse a su transformación y adecuación. En consecuencia, la imagen del arquitecto como autor y único responsable intelectual de la obra se pone en cuestión cuando se trata, como en este caso, de ampliar un edificio ya existente, concebido en otra época por otros arquitectos y transformado notablemente a lo largo de los siglos. Difícilmente se comprendería que un artista modificara una obra ajena en el campo de la música, la pintura, la escultura, la literatura o el cine; sin embargo, la arquitectura asume por naturaleza la posibilidad de su transformación, en un continuo proceso de modificaciones llevadas a cabo por diferentes autores a lo largo del tiempo. Quizá por ello, la arquitectura moderna mantuvo desde sus orígenes una difícil relación con la historia, lo que ha hecho que la intervención en edificios del patrimonio cultural haya fluctuado entre actitudes excesivamente conservadoras o miméticas, por una parte, e imposiciones ajenas a la propia historia del edificio, por otra.

Concurso de ideas: marzo 2000
Proyecto de ejecución: marzo 2001
Construcción: 2002-2007

Cuando nos enfrentamos al proyecto de rehabilitación y ampliación del entonces Museo Nacional de Escultura, fuimos conscientes desde un principio que habría de ser el propio edificio, a través de su estructura formal y espacial, el que sugeriría las claves de la intervención.

El antiguo Colegio de San Gregorio constituye para Valladolid no sólo uno de los edificios más significativos de su patrimonio

[1] Correo electrónico: nietosobejano@nietosobejano.com
[2] Por Real Decreto 1136/2008, de 4 de julio, se cambia la denominación del Museo Nacional de Escultura por la de Museo Nacional Colegio de San Gregorio. (B.O.E.de 5 de julio de 2008).

1. Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Planta primera. Salas de exposición. © Roland Halbe.



La nueva propuesta nació con una doble finalidad: recuperar y revalorizar los elementos arquitectónicos significativos y dotar al edificio de las condiciones necesarias para su función museística

arquitectónico, sino un testigo de su propia historia. Construido por iniciativa del obispo Fray Alonso de Burgos en 1487 como centro de formación de frailes dominicos, se trata de un ejemplo muy notable del período hispano-flamenco de finales del siglo XV, Monumento Nacional desde 1884 y sede del Museo de Escultura desde 1933. El conjunto está compuesto por dos edificios: el Colegio propiamente dicho y la Capilla funeraria del fundador. La fachada principal, con su portada labrada, atribuida al taller de Gil de Siloé, es uno de sus elementos más destacados y da paso al llamado Patio de Estudios, al que originalmente abrían dos aulas (de Física y de Metafísica), y desde el que se accedía al verdadero núcleo del Colegio: el claustro. La planta inferior albergaba los espacios principales: el salón de actos, una cámara abovedada adjunta y el refectorio, mientras que en la planta superior se encontraban la sala capitular y la biblioteca, así como las celdas de los frailes. Completaba el conjunto una capilla anexa, construida en 1490 por Juan Guas con la sacristía obra de Simón de Colonia. Un corredor ya desaparecido adosado al muro de la fachada principal conducía a la capilla bajo una estructura en dos niveles ocupada por celdas de los frailes. En la parte posterior del Colegio se construyó en 1524 el llamado Edificio de las Azoteas, que constaba de cuatro plantas y sobresalía notablemente en altura con respecto al resto del conjunto. En 1824 se produjo el derrumbamiento de las plantas superiores del Edificio de las Azoteas y de todo el lienzo de tapial de la fachada de la antigua huerta, de modo que hasta nuestros días han llegado pocos elementos originales de dicho edificio a excepción de la fachada sur del mismo.

Los diferentes usos que sufrió el antiguo Colegio durante el siglo XIX, tras la desamortización -cuartel, presidio, gobierno civil y oficinas administrativas- generaron numerosas transformaciones que llegaron a desvirtuar casi completamente el carácter del edificio original hasta que, tras haber sido declarado Monumento Nacional en 1884, se llevó a cabo una extensa restauración del claustro, la portada, los artesonados, así como la estructura de cubierta, sustituida por cerchas metálicas en lugar de las antiguas armaduras de madera. A consecuencia de estas importantes intervenciones, a comienzos del siglo XX muchos de los artesonados ya habían desaparecido o habían sido sustituidos; las



cubiertas habían sido ejecutadas completamente de nuevo, elementos de piedra del claustro y cresterías eran en gran medida reconstruidos, los cuerpos superiores y forjados del Edificio de las Azoteas habían sido desmontados tras su derrumbamiento, el corredor y celdas adosadas al muro que conducía a la Capilla habían desaparecido, así como la antigua aula de Metafísica. En 1932 se decidió convertir el antiguo Colegio en sede del Museo Nacional de Escultura, lo que



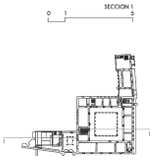
2. Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Claustro. Planta primera. © Roland Halbe.

implicó importantes obras para la adecuación del conjunto a los nuevos usos previstos, con añadidos tales como un nuevo pabellón de aseos, refuerzos estructurales en todo el edificio, restauración de elementos de piedra y de artesonados, sustitución de las carpinterías y solados e incorporación de nuevas instalaciones.

El museo permaneció en uso continuado a lo largo del siglo XX, con numerosas obras menores y adecuaciones parciales, hasta que en 2002 se acometió el proyecto de rehabilitación, restauración y ampliación tras la convocatoria de un concurso nacional. La nueva propuesta nació con una doble finalidad: recuperar y revalorizar los elementos arquitectónicos significativos y dotar al edificio de las condiciones necesarias para su función museística como instrumento de conservación, no sólo de sí mismo, sino de las valiosas colecciones, fundamentalmente de escultura religiosa de madera policromada que alberga.

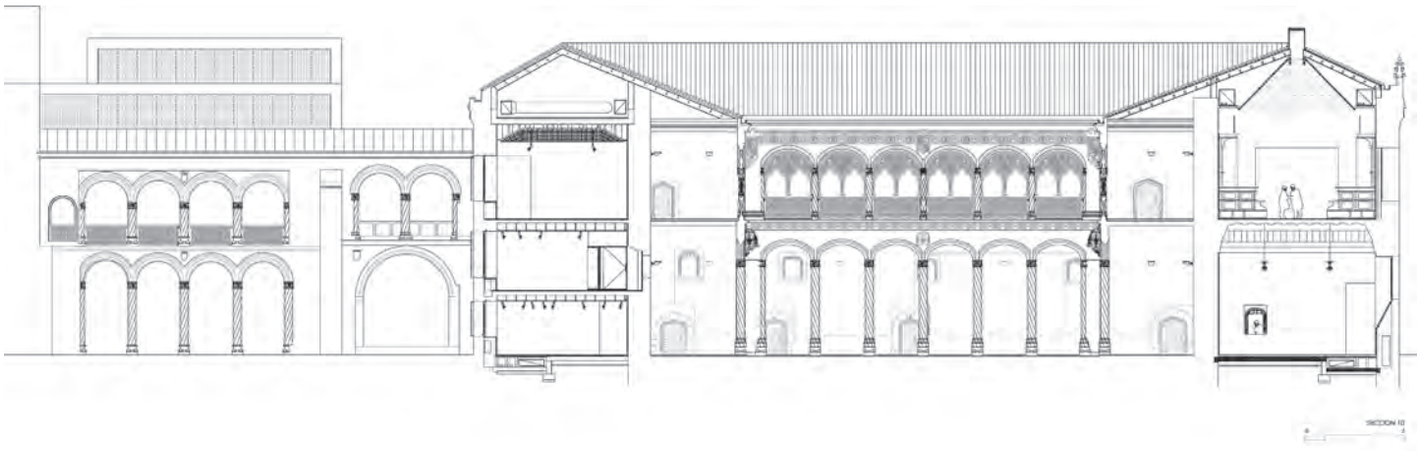


3. Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Sección longitudinal. Claustro histórico y edificio de accesos. © Nieto Sobejano Arquitectos S.L.





5. Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Edificio de azoteas. Exterior. © Roland Halbe.



4. Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Sección longitudinal. Claustro histórico y edificio de azoteas. © Nieto Sobejano Arquitectos S.L.

Las huellas que las distintas intervenciones fueron dejando a lo largo de los siglos en el antiguo colegio reflejan la propia vida del edificio, que lejos de congelarse en un determinado momento en el tiempo, se ha ido adaptando con mayor o menor fortuna a los más diversos usos, así como a la evolución de métodos constructivos y a las necesidades funcionales e higiénicas. El nuevo proyecto no debía plantearse, en nuestra opinión, como una actuación genérica y unitaria sobre el conjunto, sino como una suma de intervenciones de distinta intensidad, específicas para cada espacio y circunstancia del edificio, pues múltiple y no unitaria es también la realidad del conjunto de San Gregorio.

Afortunadamente, y pese a las numerosas modificaciones parciales que habían tenido lugar a lo largo de los años, el colegio ha mantenido hasta hoy una estructura formal plenamente reconocible, caracterizada por tres elementos de gran valor arquitectónico: la fachada con su portada y el adyacente Patio de Estudios, el Claustro y los espacios que lo circundan, y la Capilla. Exceptuando esta última, por haber sido restaurada con anterioridad, nuestra propuesta parte como objetivo fundamental de la recuperación y puesta en valor de los elementos anteriormente descritos.

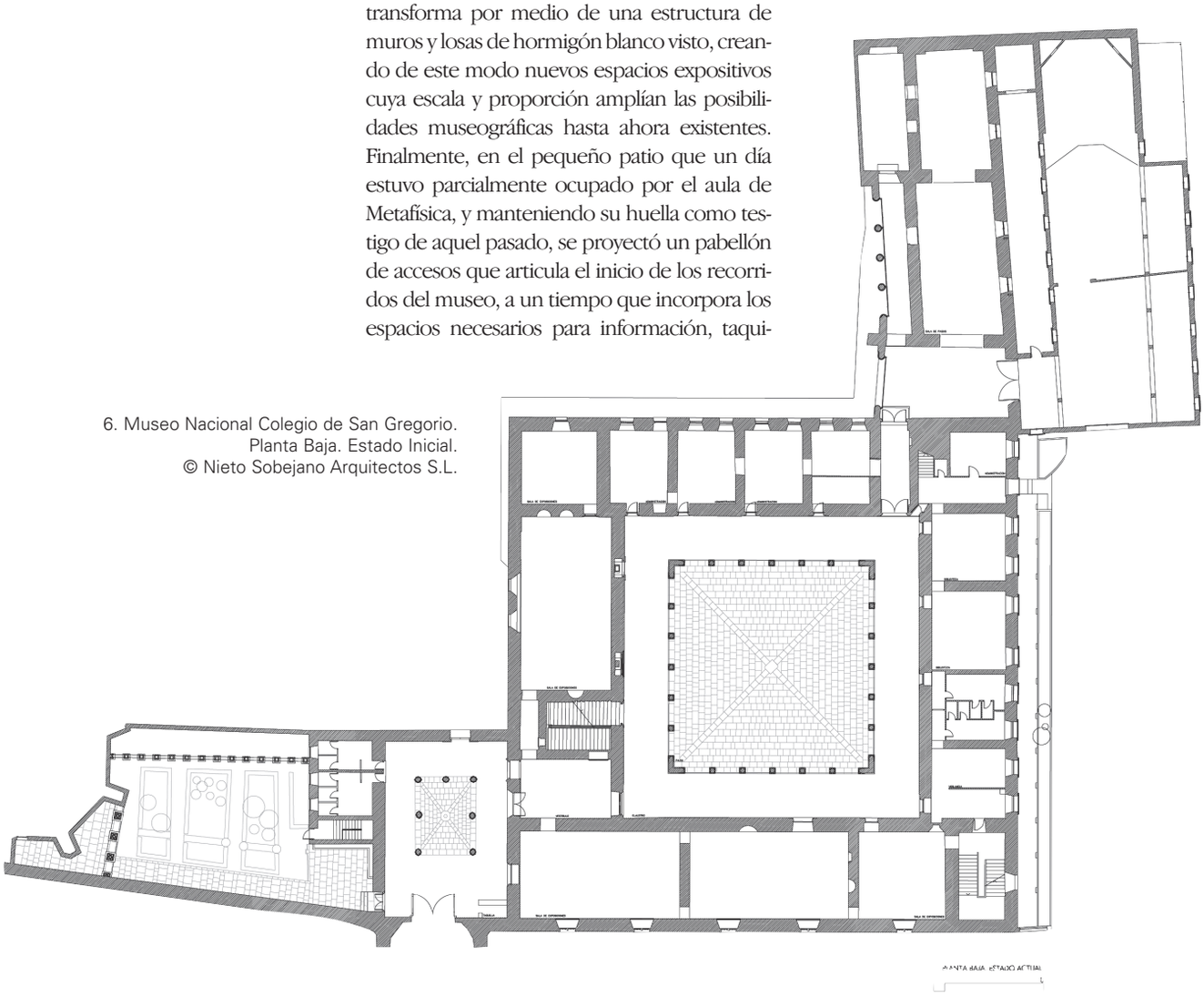
Junto a estos espacios o elementos arquitectónicos que podemos definir como «originales» pese a haber sido algunos de ellos restaurados o reconstruidos a finales del siglo XIX, existen otros que, por diversos motivos, desaparecieron o fueron transformados hasta tal punto que han perdido hoy todo valor arquitectónico o histórico. En esta categoría deberíamos considerar las construcciones existentes en el pequeño jardín de acceso a la Capilla y también los restos del llamado Edificio de las Azoteas, a excepción de la notabilísima fachada de la Galería abierta al suroeste. Finalmente, era importante adecuar a las actuales necesidades museográficas el tratamiento interior de las salas de exposición, en cuanto a sus materiales, iluminación, e instalaciones de climatización y control ambiental y de seguridad. A excepción de una serie de valiosos artesonados -en unos casos originales y en otros restaurados o incorporados de otros edificios- los revestimientos, solados y carpinterías, resultado de las intervenciones realizadas en el siglo XX, respondían a criterios obsoletos que afectaban negativamente a la presentación de la propia colección y a la comprensión del propio edificio.

El proyecto responde a un criterio de rehabilitación integral, lo que implicó actuar en distintos niveles de intervención. Desde el punto de vista estructural las obras afectaron a la consolidación de elementos originales, (muros de piedra, artesonados estructurales, etc.), pero también al refuerzo o reconstrucción de elementos de importancia, como son la totalidad de las cubiertas, cuya nueva estructura metálica que sustituía a la que había sido incorporada el pasado siglo, permite albergar la mayor parte del sistema de

climatización y control ambiental, así como el registro superior de los artesonados originales de madera. Galerías de servicio enterradas en planta baja completan las actuaciones necesarias para lograr algo que estaba en nuestro ánimo desde un principio: que la presencia de los elementos mecánicos y de instalaciones necesarios no alteraran los espacios de un edificio concebido en épocas en las que, lógicamente, ninguno de dichos sistemas existían.

Junto a estas obras, que podríamos definir como de restauración -pese a los complejos trabajos de muy diferente condición que implicaron-, en dos lugares específicos se llevaron a cabo intervenciones en las que nuevas construcciones o ampliaciones manifestaban la voluntad de establecer un diálogo entre formas y materiales contemporáneos con la arquitectura del pasado. Estas actuaciones corresponden, en primer lugar, al edificio de las Azoteas, cuyo espacio interior arruinado se transforma por medio de una estructura de muros y losas de hormigón blanco visto, creando de este modo nuevos espacios expositivos cuya escala y proporción amplían las posibilidades museográficas hasta ahora existentes. Finalmente, en el pequeño patio que un día estuvo parcialmente ocupado por el aula de Metafísica, y manteniendo su huella como testigo de aquel pasado, se proyectó un pabellón de accesos que articula el inicio de los recorridos del museo, a un tiempo que incorpora los espacios necesarios para información, taquillas, aseos, guardarropa, etc. Su estructura arquitectónica, concebida como un vacío a doble altura, que parece estar en flotación sobre el pequeño patio que linda con el ábside de San Pablo, se resuelve con la utilización de materiales nobles: madera, piedra caliza, hormigón blanco y cobre, que pertenecen tanto a la historia del edificio original como a la contemporaneidad con la que convive.

El proyecto se suma así a la serie de transformaciones y cambios de uso que en el Colegio de San Gregorio han tenido lugar desde su fundación hasta hoy. Nuestra labor no ha consistido, en última instancia, más que en tratar de desvelar las leyes ocultas que el edificio lleva implícitas, en continuar la obra que otros autores iniciaron en el pasado. Cada nueva intervención se asemeja a la inserción de un nuevo capítulo en un texto siempre inacabado: la historia de un edificio que contiene la génesis de su propia transformación en el espacio y en el tiempo.



6. Museo Nacional Colegio de San Gregorio.
Planta Baja. Estado Inicial.
© Nieto Sobejano Arquitectos S.L.

7. Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Pabellón de accesos. © Roland Halbe.



La difusión, una función del museo

Carmen Valdés Sagüés[1]
Servicio de Museos
del Gobierno de Navarra
Navarra

Carmen Valdés Sagüés es doctora en Historia con la tesis *La difusión cultural en el museo. Servicios destinados al gran público* y Máster en Museología. Desde 1992 es Técnico Superior del Museo de Navarra por oposición y desde 2003 directora del Servicio de Museos del Gobierno de Navarra. Asimismo es miembro del Consejo Ejecutivo de ICOM España (1998-2004) y de la Junta Directiva de la Asociación Profesional de Museólogos de España.

Resumen: El museo es una institución cultural y educativa que constituye en sí misma un servicio público. Tanto el estudio teórico como la práctica de la difusión en el museo exigen una reflexión sobre la esencia del museo, así como sobre el conjunto de funciones, tareas, profesionales, y otros aspectos de esta institución puesto que todos ellos juegan un papel en el proceso de puesta a disposición de los ciudadanos del museo, sus fondos y valores.

Palabras clave: Difusión, Sociedad, Educación permanente, Exposición, Servicios.

Abstract: The museum is a cultural and educational institution that constitutes a public service in itself. Both the theoretical study and the promotion of awareness, carried out within the museum, call for reflection upon the essence of the museum and its body of functions, tasks, professionals and other aspects, given that they all play a role in the process of ensuring that the museum, its funds and values are available to citizens.

Keywords: Communication, Society, Lifelong learning, Exhibition, Services.

El museo, como creación humana, evoluciona y está sujeto a revisión y discusión. En los últimos años, desde 2003, el Consejo Internacional de Museos (ICOM) así como su Comité Internacional para la Museología (ICOFOM) han promovido sendos debates sobre la definición de museo y sobre su esencia misma[2]. En este proceso se ha puesto en evidencia la diversidad de concepciones sobre la noción de museo. Sin embargo, no se duda de su carácter de servicio público, de su finalidad de apertura a los ciudadanos, de su existencia en beneficio de la sociedad.

No parece que se pueda analizar hoy en día el museo sin considerar que poner sus fondos, información y valores a disposición de los ciudadanos es esencial en su existencia como institución cultural. Así lo reconoce de manera generalizada y expresiva la legislación de nuestro país, tanto la estatal como la autonómica, además de las cartas de servicios que los museos de titularidad pública están implantando desde 2005 y en las que detallan los servicios y compromisos que voluntariamente adquieren con los ciudadanos[3].

El museo tiene dos pilares esenciales, la colección y la sociedad. Y todas las tareas del museo tienen como objetivo relacionarlos entre sí con la finalidad de hacer comprensible la colección a la sociedad. Para ello, es necesario realizar un complejo conjunto de trabajos que permitan:

- Conocer los objetos que el museo posee y su significado, base indispensable para el desarrollo del resto de las funciones del museo. De ahí la necesidad de desarrollar adecuadamente la documentación de la colección y su investigación.

[1] Correo electrónico: cvaldess@navarra.es
[2] Para el debate de ICOM, *Nouvelles de l'Icom* (2004), 57, 2. Para el de ICOFOM, Mairesse y Desvallées, 2007
[3] El Museo Zumalacárregui (Ormaiztegui, Guipúzcoa), en su carta de servicios publicada en junio de 2007, dice que «es un servicio público de la Diputación Foral de Guipúzcoa, cuyo fin es acercar al público general y especializado el siglo XIX en el País Vasco, período de grandes cambios sociales, culturales, económicos y políticos, e inicio del mundo contemporáneo. Para ello, además de preservar, investigar e incrementar los contenidos y colecciones, propone un viaje dinámico a lo largo de esta época clave para conocer y comprender la sociedad actual, fomentando recursos educativos no formales» (*www.zm.gipuzkoakultura2.net*) (14 de febrero de 2008).



1. Estación de ferrocarril de Pau (Francia), 2008.
Publicidad de una exposición en el Museo Nacional Castillo de Pau. Foto: Carmen Valdés.

- Asegurar su adecuada conservación mediante todos los sistemas necesarios, y su restauración, si fuera necesario.
- Presentar los objetos al público de la forma que caracteriza la comunicación del museo: la exposición, ya sea permanente o temporal, y dotarla de los elementos de interpretación necesarios.
- Y desarrollar las acciones, instrumentos, actividades y servicios expresamente concebidos para difundir la colección del museo, sus valores e información, y también la propia institución del museo.

Estas funciones del museo (conservación, investigación, exhibición) pierden su razón de ser si no están directamente orientadas a servir a alguien, a los ciudadanos, fundamentalmente en el presente, pero también en el futuro.

La difusión depende y se relaciona con otros muchos elementos que se desarrollan en el museo por lo que hablar de la difusión cultural en el museo lleva a considerar numerosos aspectos de concepto y de gestión del museo.

Las funciones del museo y su evolución histórica

Entre las numerosas definiciones de museo destacaré dos. La del Consejo Internacional de Museos (ICOM), por ser probablemente la más aceptada entre los profesionales de todos los países, y la que recoge la Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español. La de ICOM fue establecida en 1974, aunque desde entonces ha sido modificada en varias ocasiones. La definición de la Ley de Patrimonio Histórico Español es muy parecida a ella.

«Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo» (Consejo Internacional de Museos, ICOM, 2007).

«Son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural» (Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, Tít. VII, Cap. II, art. 59.3).

Ambas definiciones indican, con términos variados, las funciones del museo: conservar, investigar, difundir, comunicar, exponer, exhibir. Pero estas funciones han ido evolucionando con el mismo desarrollo de esta institución. Con el paso del tiempo se ha dado mayor importancia a una u otra función.

Se conocen museos públicos ya en el siglo XVII en Italia, Francia, Suiza e Inglaterra. Pero es en el siglo XVIII cuando el interés por la educación contribuyó al nacimiento del

El museo tiene dos pilares esenciales, la colección y la sociedad. Y todas las tareas del museo tienen como objetivo relacionarlos entre sí con la finalidad de hacer comprensible la colección a la sociedad



2. Musée Dauphinois (Grenoble, 2006). Cartel exterior. Foto: Carmen Valdés.

museo abierto a todos y con una clara finalidad pedagógica. En este contexto, las antiguas galerías particulares incluyendo las reales (a excepción de la británica, que sigue perteneciendo a la Corona) se convirtieron en grandes museos nacionales abiertos al público, además de los creados por particulares, sociedades arqueológicas y academias.

Tradicionalmente se considera que la Revolución Francesa marcó un hito fundamental en la evolución del museo[4]. En 1791 la Convención aprobó la creación del Museo de la República, el actual Museo del Louvre. Reunía las colecciones de la Corona, de nobles emigrados, de conventos suprimidos y las obras procedentes del resto de Europa como botín de guerra.

Se trata de un museo público no sólo porque está abierto a todos los individuos, sino también porque lleva consigo la nacionalización del patrimonio histórico-artístico, la democratización de los bienes culturales, jurídicamente de naturaleza pública, y la universalización de la educación. Los jacobinos consideraban el disfrute del arte como un derecho natural de todos los hombres y el museo como un elemento para la educación de los franceses como ciudadanos. Para ello este museo puso en marcha exposiciones temáticas, catálogos baratos y otros medios[5].

También como consecuencia de la mentalidad pedagógica del siglo XVIII, Christian Von Mechel organizó, entre 1779 y 1781, la colección Imperial y Real de Viena según escuelas y maestros en estricto orden cronológico, un criterio expositivo que no tardó en imponerse y que es reclamado, en beneficio del público, cuando todavía no ha sido implantado (Galard, 1993: 139-141).

Sin embargo, el siglo XIX se centra en el interés por las civilizaciones antiguas y la arqueología y, por lo tanto, el museo es visto como un instrumento para la conservación y el estudio de los testimonios del pasado. Aunque, al mismo tiempo, se discuten importantes temas museológicos como la efectividad del museo en el fomento del arte, la conveniencia de exponer colecciones etnográficas junto a las arqueológicas y artísticas, y la elección del destinatario principal del museo: el historiador, el artista o el público. Respecto a este último aspecto, los conservadores se van inclinando hacia el público por lo que mantienen el orden cronológico de la exposición, pero suavizan el criterio historiográfico.

La disposición clara y fácilmente comprensible que ya se podía encontrar en Viena y en algún otro museo (Dusseldorf, Florencia) en el siglo XVIII, se extiende durante el siglo XIX y llega a su máxima expresión en el Victoria & Albert Museum, fundado en 1852 con la expresa intención de instruir y formar el gusto de los obreros

[4] Es preciso señalar que, a pesar de que el actualmente denominado Museo del Louvre haya pasado a la historiografía como el primer museo público, ya se ha mencionado la existencia de algunos en el siglo XVII y, sobre todo, hay que destacar el Museo Británico, creado en 1753 por el Parlamento Británico con la expresa finalidad de servir de utilidad y provecho al público en general. Incluso, desde 1747, con Luis XV y Luis XVI ya había habido intentos de abrir parte de las colecciones reales francesas en el Palacio del Louvre.

[5] «This museum demonstrated for the first time both the immense power of museums to appeal to a vast public, and the enormous inherent educational potential» (Hooper-Greenhill, 1991: 187).



3. Museo de Navarra (Pamplona), 2005. Visita teatralizada para niños. Foto: Ana Elena Redín.

para intentar así mejorar el diseño y la calidad de los productos industriales.

Naturalmente hay otros aspectos que se desarrollan en esta época, por ejemplo, la creación de museos en tanto que símbolos de identidad nacional, como consecuencia del auge del nacionalismo y la formación de los primeros museos dedicados al arte moderno de forma exclusiva (Munich, Londres, Berlín).

Sin embargo, el final del siglo XIX y el paso al siglo XX supone el desarrollo de las funciones de conservación e investigación en detrimento de la educativa. Se prima el objeto, se le rinde culto de tal forma que se vuelve distante e inaccesible al espectador. Es el origen de las numerosas y duras críticas que acusan al museo de haberse convertido en mausoleo y cementerio para el arte.

La reacción se producirá en una nación moderna, Estados Unidos, antes de la Segunda Guerra Mundial, donde la función social del museo se convierte en la finalidad esencial de esta institución. Como señala Germain Bazin, la tradición inglesa de la enseñanza en los museos pasa a América y aquí se convierte en institucional (Bazin, 1967: 267-269).

Los museos americanos nacen gracias a la iniciativa privada y se basan en los principios de eficacia y rendimiento inmediato. Se persiguió la creación de colecciones de obras maestras para darlas a conocer y fomentar el desarrollo del arte con el fin de promover el crecimiento moral y cultural de los ciudadanos.

A partir de la Segunda Guerra Mundial se inicia el gran desarrollo del número de museos en todo el mundo, al mismo tiempo que los países involucrados en reformas políticas, sociales, económicas, educativas, etc. de signo democrático ven como una obligación ineludible el acercamiento del museo a la sociedad. En este proceso destaca la declaración de la mesa de Santiago de Chile en 1972.

Dice Giovanni Pinna que la novedad de la visión moderna del museo no está en haber inventado y asumido funciones totalmente nuevas, sino más bien en la socialización de las antiguas funciones, una socialización que ha creado un sentido social del museo y que ha llevado, en lógica consecuencia, a la necesidad de desarrollar acciones típicamente públicas como la tutela de los bienes culturales y la didáctica (Binni y Pinna, 1989: 82).

La difusión, una función del museo

Difundir, según el diccionario de la Academia Española, es «propagar», «extender», «poner al alcance del público una cosa»... pero puede ser también definido más específicamen-

te como «poner al alcance de la generalidad de la gente algo que antes estaba reservado a una minoría» (Moliner, 1990: I, 1026) o «...poner al alcance de todo el mundo un tema complejo, cultural, científico o técnico» (Mota de la, 1988: 245).

Estas dos últimas acepciones reflejan algunos de los problemas a los que se enfrenta el museo: por un lado, la existencia de unos conocimientos complejos (en nuestro caso materializados en las colecciones de los museos, ocultos en ellas) ya sean de una u otra materia, y por otra, y como consecuencia, la diferencia existente entre todo el mundo o la generalidad de la gente, que no comprende esos temas, y la minoría que sí posee esos conocimientos, por lo tanto, una élite[6].

Sin olvidar que una misma persona puede ser élite en un ámbito, en un museo, y ser totalmente profano en otra materia, en otro museo, según la naturaleza de las colecciones del museo en cuestión y de los conocimientos previos de dicha persona.

La difusión es la función que se encarga directamente de poner en relación el museo con la sociedad, la que comunica el contenido de las colecciones del museo al público, la que facilita la transmisión del mensaje del patrimonio guardado en el museo, así como también de los fines y valores de la propia institución, que forma parte de nuestra historia como una de las instituciones culturales de mayor trascendencia. Sin esta función, que actúa de intermediaria, solamente una pequeña parte de la sociedad, una minoría instruida, se interesaría por el museo, accedería a él y sería capaz de comprender el significado de lo expuesto[7].

Naturalmente no se puede pensar que la importancia que hoy en día se da a la difusión es casual. Se basa en la idea de que el patrimonio adquiere todo su valor mediante la contemplación y comprensión por parte de los integrantes de la sociedad. «Sin una comunicación efectiva, los museos no tienen finalidad» (Middleton, 1990: 13) lo que se sustenta en las nociones de democratización cultural y de democracia cultural.

En su evolución reciente los museos se han visto influenciados por cambios producidos a mediados del siglo XX en numerosos campos, especialmente de la cultura y de la educación en los que se definieron nuevos derechos y posibilidades.

La democratización cultural surge en los años setenta como consecuencia del reconocimiento de los derechos humanos y, en particular, del derecho a la cultura. Persigue facilitar el acceso de todos los individuos a la cultura a través de la difusión de los conocimientos y de la creación de equipamientos culturales, es decir, el disfrute de los bienes culturales por toda la sociedad. Se le ha criticado que crea consumidores pasivos de una *única* cultura.



4. Fundación Museo Jorge Oteiza (Alzuza, Navarra), 2007. Visita guiada para adultos.
Foto: Fundación Museo Jorge Oteiza.

[6] D. Poulot considera la coexistencia de un público regular y conocedor, y otro ocasional y profano uno de los aspectos más difíciles de la cuestión del público en el museo (Poulot, 2003: 104).

[7] Este artículo general no puede tratar un asunto, obviamente de extraordinaria relevancia, como es el del resultado de los esfuerzos que se realizan desde el museo por llegar al público. La bibliografía sobre el tema es muy amplia, incluye estudios de público y evaluación de proyectos. En este debate intervienen fundamentalmente profesionales de los museos y de la universidad, en particular desde las facultades de Bellas Artes, Pedagogía y Psicología.



5. Villa romana de Arellano (Navarra). Yacimiento abierto al público en 2008. Elemento auxiliar de interpretación en el recorrido. Foto: Jesús Sesma.

La democracia cultural se desarrolla durante los años ochenta y se basa en la existencia de múltiples culturas ya que considera que la cultura no es la académica sino la *cultura-forma de vida* que cada uno crea. En consecuencia, fomenta las actividades de creación. No rechaza la democratización cultural a la que considera un primer paso. Se le ha criticado la dificultad de su aplicación y despierta el recelo hacia lo imprevisible.

Educación formal, educación no formal, educación informal

El definidor de estas categorías, en su obra *La crisis mundial de la educación* (1968) y otras posteriores, fue Philip H. Coombs, primer director del Instituto Internacional de Planificación Educativa, creado en los años sesenta por la UNESCO en París, vicepresidente del Consejo Internacional para el Desarrollo de la Educación, y en España, miembro de la Comisión Asesora Internacional para la Reforma de la Educación.

Coombs señaló la existencia, a partir de la Segunda Guerra Mundial, de una serie de desfases entre los sistemas educativos y sus entornos, lo que denominó «crisis mundial de la educación». Los desfases a los que se refería eran el carácter cada vez más anticuado de los contenidos de los antiguos programas de estudios en relación con el progreso del conocimiento y las necesidades reales de aprendizaje de los alumnos, la inadecuación entre la educación y las necesidades que la sociedad tenía de desarrollarse y avanzar, la falta de relación entre educación y empleo (es decir, la falta de correspondencia entre los titulados teóricamente capacitados para las distintas especialidades y las necesidades del sector productivo), las graves diferencias educativas entre los variados grupos sociales existentes en cada país, y el aumento progresivo de los costos de la educación que se alejaban rápidamente de los recursos que los países podrían y querrían invertir en ella.

Coombs también exponía las causas de estos desfases. Por una parte, la sociedad había aumentado fuertemente sus aspiraciones en el aspecto educativo. Cada vez más sectores sociales esperaban acceder a los niveles superiores de enseñanza. Además, se pedía la intervención educativa en sectores hasta entonces no atendidos por la escuela: por ejemplo, en el ocio infantil. Por otra, los recursos eran escasos, la inercia caracterizaba a los sistemas educativos tradicionales por lo que sus adaptaciones eran muy lentas y, finalmente, los comportamientos tradicionales de la propia sociedad no le permitieron aprovechar la educación al máximo. Es decir, la crisis tenía componentes educativos, sociales y económicos por lo que su solución necesitaba adaptaciones mutuas entre la educación y la sociedad. Se debería aportar más dinero, además de una sincera voluntad de cambio a través de nuevas iniciativas y autocríticas.

Coombs enfatizaba la necesidad de desarrollar medios educativos diferentes de los escolares. A estos nuevos medios los denominaba indistintamente educación informal y educación no formal. Con ambos términos quería indicar la gran variedad existente de procesos educativos no escolares, es decir, situados al margen del sistema convencional de enseñanza reglada.

Pasados unos años, P. H. Coombs y M. Ahmed establecieron las siguientes definiciones:

- Educación formal, «sistema educativo altamente institucionalizado, cronológicamente graduado y jerárquicamente estructurado que se extiende desde



6. Museo de Artes y Costumbres Populares (Sevilla), 2004.
Punto de información sobre el museo para el público. Foto: Carmen Valdés.

los primeros años de la escuela primaria hasta los últimos años de la universidad».

- Educación no formal, «toda actividad organizada, sistemática, educativa, realizada fuera del marco del sistema oficial, para facilitar determinadas clases de aprendizaje a subgrupos particulares de la población, tanto adultos como niños».
- Educación informal[8], «un proceso que dura toda la vida y en el que las personas adquieren y acumulan conocimientos, habilidades, actitudes y modos de discernimiento mediante las experiencias diarias y su relación con el medio ambiente».

Es decir, la educación formal es la educación reglada, la que depende del sistema de enseñanza oficial, reglamentada en su duración, programación, horario, etc. Sin embargo, las llamadas educación no formal y educación informal tienen un carácter fundamentalmente no reglado y no obligatorio.

La educación no formal no es obligatoria ni está reglamentada, pero sí está organizada (por ejemplo, cursos de reciclaje) y tiene objetivos conscientes de aprendizaje. La educación informal no es sistemática y es la más relacionada con el concepto básico de todas ellas, la educación permanente.

La noción de educación permanente es la más amplia y la base de todas las anteriores, sostiene que la persona se educa durante toda su vida (*lifelong learning*) aunque obviamente de distinta forma según los diversos momentos de su vida. Todo educa en la vida[9]. Por lo tanto, la educación formal, la educación no formal y la educación informal forman una red que permite el aprendizaje de las personas durante toda su vida a través de múltiples medios, también el museo.

El museo custodia una colección de objetos que muestra en exposición. A esta se pueden añadir, según la capacidad y los deseos de cada museo, unos recursos didácticos y otras actividades culturales. Cuando los grupos escolares, ocasionalmente también otros grupos, hacen uso de los recursos didácticos que el museo ha preparado para ellos con el fin de darles a conocer los valores e información de unas determinadas piezas, el museo se está integrando en la educación formal. Cuando un visitante contempla una exposición, permanente o temporal, el museo, a través de los objetos exhibidos, de la forma en que estén dispuestos y de los elementos complementarios, colabora en la educación informal que nos afecta a todos a lo largo de toda nuestra vida. Y finalmente,

[8] Los estudios anglosajones generalmente no diferencian entre educación no formal y educación informal.

[9] La Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, dice en su artículo 5: «1. Todas las personas deben tener la posibilidad de formarse a lo largo de la vida, dentro y fuera del sistema educativo, con el fin de adquirir, actualizar, completar y ampliar sus capacidades, conocimientos, habilidades, aptitudes y competencias para su desarrollo personal y profesional. 2. El sistema educativo tiene como principio básico propiciar la educación permanente. A tal efecto preparará a los alumnos para aprender por sí mismos y facilitará a las personas adultas su incorporación a las distintas enseñanzas, favoreciendo la conciliación del aprendizaje con otras responsabilidades y actividades».



7. Museo de Arte e Historia (Ginebra), 2006.
Plataforma para salvar los escalones de acceso a una sala. Foto: Carmen Valdés.

cuando alguien hace uso de determinados servicios ofrecidos por el museo, participa en actividades organizadas con el objeto de difundir sus funciones y contenidos científicos relacionados con sus colecciones, el museo se coloca en la esfera de la educación no formal.

Esta capacidad del museo para ser activo tanto en la educación formal, como en la educación no formal y en la educación informal, en definitiva, ser elemento fundamental de la educación «durante toda la vida», demuestra que el museo es una institución educativa. No en el sentido importante, pero limitado, de realizar actividades con intención pedagógica, sino en el de que es, en esencia, educativo en todos y cada uno de sus aspectos, funciones, tareas y objetivos. Porque todo ello puede ser aprovechado por cualquier individuo interesado, porque sus colecciones atesoran importantes conocimientos sobre nuestro pasado y presente y, en consecuencia, de proyección de nuestro futuro.

La difusión, como una función del museo, por una parte organiza y lleva a cabo todas las actividades que ayudan a hacer el museo más inteligible para un público cada vez más amplio, facilita los servicios de acogida y, por otra, colabora con los departamentos científicos, o debería hacerlo, en la concepción y creación de las exposiciones tanto permanentes como temporales.

La difusión actúa mediante todos los medios a su alcance, empezando por la exposición como medio de comunicación característico del museo, y debe dirigirse a todo tipo de público, un público formado por individuos que presentan grandes diferencias sociales, culturales, económicas, de salud, tiempo, intereses,... Por lo tanto, la oferta y las formas de atraerles tendrán que ser distintas.

Pero es inútil hablar de todo esto si el museo no es visitado. Es importante ser consciente de que si no se conoce la existencia del museo, no se podrá visitar; si no se sabe qué hace un museo, no se tomará la decisión de visitarlo; si se cree que es para gente que *sabe más*, uno no se atreverá a visitarlo. Así pues, es primordial darlo a conocer y hacerlo accesible: psicológica, física e intelectualmente accesible[10].

Servicios y actividades de difusión

Respecto a las vías para hacer efectiva la difusión, éstas son enormemente variadas, dependen de la naturaleza de las colecciones, de los medios técnicos, espaciales y económicos de los que dispone el museo,

[10] Respecto a la accesibilidad del museo, se recomienda consultar el documento «Hagamos accesibles los museos» redactado por la Asociación Profesional de Museólogos de España (APME) en 1999 (APME, 1999: 225-229)(*www.apme.es*), así como Lang (2001): 473-487.

La difusión es la función que se encarga directamente de poner en relación el museo con la sociedad, la que comunica el contenido de las colecciones del museo al público, la que facilita la transmisión del mensaje del patrimonio guardado en el museo, así como también de los fines y valores de la propia institución, que forma parte de nuestra historia como una de las instituciones culturales de mayor trascendencia

pero también, y de manera fundamental, de las personas que la llevan a cabo.

Los servicios que un museo puede ofrecer al público para facilitar su acceso a las colecciones, su información y el placer del descubrimiento son muchos y diversos. Estos no sólo incluyen una amplia oferta de actividades (exposiciones con incorporación de elementos auxiliares de interpretación, visitas guiadas, talleres, conferencias, viajes, préstamos de materiales, etc.) sino también otras prestaciones, como sistemas de información en el interior y en el exterior del museo, y elementos destinados a conseguir la comodidad del público. Las variaciones que pueden experimentar cada uno de estos servicios es grande -especialmente en el caso de las actividades- y es susceptible de modificaciones; pueden realizarse en relación con la exposición permanente o con una exposición temporal; estar destinados a un tipo de público o a otro; ser organizados durante el período escolar o durante las vacaciones... La variedad de este panorama hace muy difícil su sistematización.

Para que una persona entre en un museo debe, evidentemente, conocer su existencia, saber a qué se dedica y qué realiza, para lo que el museo tiene que darse a conocer. Sin lugar a dudas, informar sobre el museo es el primer servicio que se debe ofrecer, sobre todo, al gran público. Esto implica señalización y cartelería, publicidad, campañas especiales como el Día del museo, la Noche de los museos, la Primavera de los museos...

La primera actitud del museo hacia el visitante que entra es la de acogida, lo que implica horarios adecuados, tarifas variadas, señalización interior, información básica gratuita y elementos que faciliten la comodidad. La oferta esencial del museo son las exposiciones, permanente y temporales. El público que las visita puede recibir apoyo ante los objetos, en las mismas salas (visitas guiadas, audioguías, visitas escolares, pieza del mes...). Además, se le puede invitar a profundizar en algún aspecto a través de actividades realizadas en otros espacios del museo o incluso fuera de él. Por último, se le puede ofrecer más documentación en la propia sala, en un lugar específico como una biblioteca o mediateca, y, también puede adquirir publicaciones, reproducciones y otros objetos.

Además, el desarrollo de internet en la última década permite que el museo se relacione con los ciudadanos a través de este nuevo medio. Cada vez se ofrece una información más amplia sobre el museo y sus colecciones, visitas y actividades e incluso recursos didácticos especializados,



8. Museo Rodin (Paris), 1995. Visitante leyendo en el jardín. Foto: Carmen Valdés.



9. Museo Frederic Marés (Barcelona), 2004. Café. Foto: Carmen Valdés.

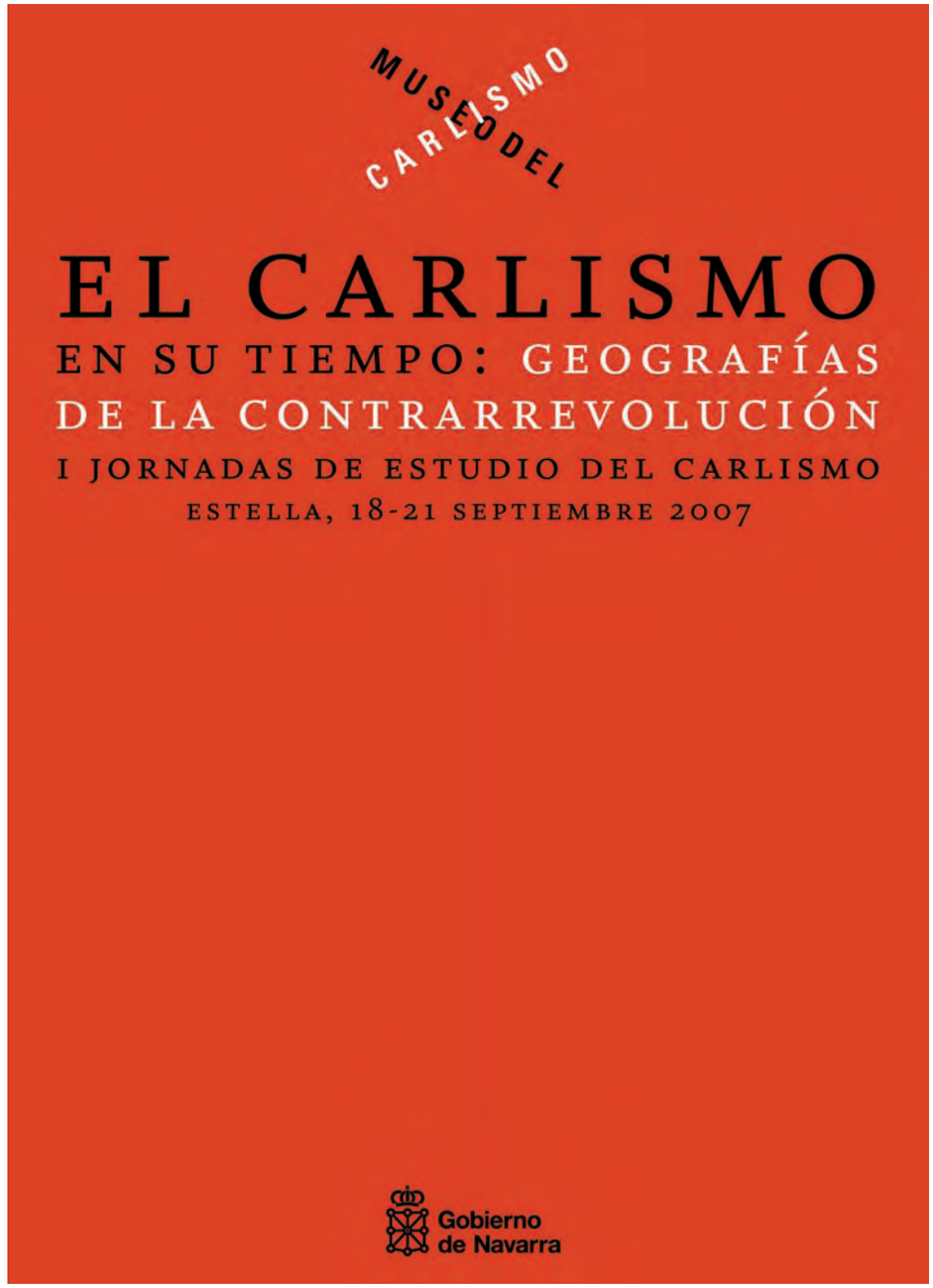
como, por ejemplo, EducaThyssen (web del Museo Thyssen Bornemisza) y Learn On Line (web de la Tate Modern).

Naturalmente, los criterios de elección de las actividades a realizar y de los servicios a ofrecer no serán los mismos en un museo implantado en una capital, rodeado de otras infraestructuras culturales públicas y de una amplia oferta privada, que en un museo enclavado en una pequeña localidad en la que es el único equipamiento cultural, e incluso social, y donde debe jugar un papel mayor que el que teóricamente justificarían sus colecciones. La planificación de las actividades y servicios también tendrá en cuenta los recursos de todo tipo con que cuenta el museo, los objetivos que considera prioritarios y los segmentos de público que considera preferentes. Inevitablemente, siempre será necesario elegir y optimizar los recursos. Esta planificación de la difusión deberá formar parte de la gestión del museo, de su planificación general.

En cualquier caso todo este abanico de actuaciones no tiene sentido si el público

no accede a él o lo hace con algún prejuicio. Es en este aspecto en el que el desarrollo de una identidad institucional acorde con las características de cada museo y atractiva al público puede favorecer la difusión del museo.

Para finalizar, no se puede obviar la cuestión de la finalidad, de los objetivos de todo este esfuerzo puesto en marcha por los museos y su personal. Durante mucho tiempo se insistía en la educación (enseñar, o mejor, provocar las ganas de aprender). Sin embargo, desde los años noventa del siglo XX se ha extendido la idea del deleite, del disfrute. Probablemente los profesionales de los museos no debamos decidir sino poner los medios y el esfuerzo para que el museo sea comprensible y accesible para todos de manera que pueda ser utilizado por cada visitante con la finalidad que desee en cada momento. Tal vez para encontrar, en palabras de Tomislav Sola, «le plaisir de comprendre» (Mairesse y Desvallées, 2007: 120).



10. Logotipo del Museo del Carlismo en el folleto de su primera actividad pública. El museo, en proyecto, se instalará en Estella (Navarra). Foto: Carmen Valdés.

Bibliografía

AA.VV. (1991): *Le futur antérieur des musées*, Ed. du Renard, París.

AA.VV. (2004): *A Manifesto for museums. Building Outstanding Museums for the 21st Century*, National Museum Directors' Conference, Reino Unido.

ALCALDE, G. y RUEDA, J. M. (2004): *L'ús del Museu d'Art de Girona. Análisi de la utilització del centre en el període 2002-2003*, Universitat de Girona, Girona.

AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS (1992): *Excellence and Equity. Education and the public dimension of museums*. A report from the American Association of Museums, Washington.

APME (1999): «Hagamos accesibles a los museos», *Museo*, 4: 225-229.

BAZIN, G. (1967): *Le temps des musées*, Desoer, Liège.

BINNI, L. y PINNA, G. (1989): *Museo. Storia e funzioni di una machina culturale dal'500 a oggi,* Garzanti, Milán.

CAILLET, E. (1995): *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.

COOMBS, P. (1985): *La crisis mundial de la educación. Perspectivas actuales*, Santillana, Madrid.

GALARD, J. (1993): *Visiteurs du Louvre*, RMN, París.

GARCÍA BLANCO, A. (1999): *La exposición, un medio de comunicación*, Akal, Madrid.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (1998): *El museo como espacio de comunicación*, Trea, Gijón.

HOOPER-GREENHILL, E. (1991): *Museum and gallery education,* Leicester University Press, Leicester.

HOOPER-GREENHILL, E. (ed.) (1995): *Museum, Media, Message*, Routledge, London.

ICOM (2008): *Estatutos y Código de deontología de ICOM para los museos*, actualizados en *www.icom.org* (14 febrero 2008).

KAVANAGH, G. (ed.) (1991): *Museum languages*, Leicester University Press, Leicester.

KOTLER, N. y KOTLER, P. (2001): *Estrategias y marketing de museos*, Ariel, Barcelona.

LANG, C. (2001): «Action éducative et amélioration de l'accesibilité des musées pour une diversification du public» en AA. VV.: *L'avenir des musées*, RMN, Paris: 473-487.

LANG, C., REEVE, J. y WOOLLARD, V. (2006): *The responsive museum. Working with audiences in the twenty-first century*, Ashgate, Aldershot.

MAIRESSE, F. y DESVALLÉES, A. (dir.) (2007): *Vers une redéfinition du musée?*, L'Harmattan, París.

MIDDLETON, V.T.C. (1990): *New visions for Independent Museums in the UK*, Association of Independent Museums, Singleton.

MOLINER, M. (1990): *Diccionario del uso del español*, Gredos, Madrid.

MORÁN, J. M. (1987): «El concepto de museo. La función del museo en las diferentes épocas, hasta los años 40 del siglo XX», en *Museo y Sociedad*, ANABAD Galicia, Madrid: 19-55.

MOTA, I. H. de la, (1988), *Diccionario de la comunicación*, Paraninfo, Madrid.

PÉREZ SANTOS, E. (2000): *Estudio de visitantes en museos. Metodología y aplicaciones*, Trea, Gijón.

POULOT, D. (2003): «Quelle place pour la «question du public « dans le domaine des musées?», en DONNAT, O. y TOLILA, P. (ed.), *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*, Presses des Sciences Po, Paris: 103-121.

PREZIOSI, D. y FARAGO, C. (ed.)(1973): «Résolutions adoptées par la Table ronde de Santiago du Chili», *Museum,* XXV, 3: 198-200.

PREZIOSI, D. y FARAGO, C. (ed.) (2004): *Grasping the world. The idea of the museum*, Ashgate, Aldershot.

SOLA, T. (2007): «La définition du musée: étendue et motifs», en MAIRESSE, F. y DESVALLÉES, A. (dir.): *Vers une redéfinition du musée?*, L'Harmattan, Paris: 113-120.

TILDEN, F. (2006): *La interpretación de nuestro patrimonio*, Asociación para la Interpretación del Patrimonio, Sevilla. Primera edición, en inglés, 1957.

VALDÉS SAGÜÉS, M. C. (1999): *La difusión cultural en los museos: servicios destinados al gran público*, Trea, Gijón.

La propiedad intelectual en los museos

Ramón Casas Vallés[1]
Universidad de Barcelona
Barcelona

Ramón Casas Vallés es profesor titular de Derecho civil y de Propiedad Intelectual en la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona y miembro permanente de la Comisión de Propiedad Intelectual del Ministerio de Cultura. Ha publicado una amplia bibliografía sobre el tema.

Resumen: La legislación de propiedad intelectual es uno de los elementos que define el marco jurídico de los museos. Buena parte de sus actividades tiene por objeto obras y prestaciones con derechos de autor y afines. Los museos no son sólo consumidores sino también importantes productores de material protegido. Desde ambos puntos de vista, resulta crítico un buen conocimiento del sistema de límites (temporales y materiales) y una clara conciencia del papel que cumplen los contratos como herramienta para la adquisición de derechos. Éstos nacen ligados al autor. Los morales nunca se separarán de él y algunos pueden incluso sobrevivirle encomendados a los herederos. Lo mismo sucede con los derechos patrimoniales o económicos si no se produce la correspondiente cesión o se trata de una de las llamadas obras colectivas. Hay algunas presunciones que pueden facilitar la tarea (por ejemplo, en relación con las obras creadas por empleados). Pero en general, la ley se decanta por el autor. No obstante, no todas sus previsiones son imperativas, cosa que deja considerable espacio al pacto.

La propiedad intelectual, en realidad, no es una materia mucho más complicada que otras con las que los responsables de los museos lidian a diario. Aunque hay casos límite (acaso con demasiada presencia en este artículo), su gestión debería ser algo rutinario. Hacer una auditoría de las actividades habituales del museo (en el mundo físico y en el digital), redactar protocolos de actuación y disponer de algún personal formado bastaría para tener una relación normal con la legislación de propiedad intelectual.

Palabras clave: Propiedad intelectual, Museos, Derechos de autor, Derechos afines a los de autor, Obras y prestaciones protegidas, Adquisición de derechos, Contratos, Duración de la propiedad intelectual, Límites a la propiedad intelectual, Exposiciones, Puesta a disposición electrónica, Derecho de participación de los artistas plásticos.

Abstract: Copyright law is one of the key elements in the legal framework of museums. Many of their activities have to do with copyrights and related rights. Museums are not only consumers but also important producers of protected works and other subject matter. From both perspectives it is essential for them to have a good knowledge of the basic rules, specially on the term protection as well as exceptions and limitations to exclusive rights. Museums must also be aware of the crucial role that contracts play as a tool to obtain the rights they need. Rights are vested in authors. Moral rights shall be with them forever and some of them shall survive their death, usually to be managed by heirs. Economic rights, on the contrary, may belong to the museum (in the case of collective works) or be acquired by means of contracts. There are some statutory presumptions that make such a transfer easier (e.g. employees' works). As a matter of principle the law stands for the author, but contracts have considerable room.

Copyright is not more difficult than other legal issues usually managed by museums. Certainly there are *hard cases* (probably over-represented in this article), but dealing with Copyright should become a routine for museums. Audits of the usual activities and protocols and some trained personnel in the team should be enough to develop and establish relation with Copyright.

Keywords: Copyright and related rights, Museums, Protected Works, Term of protection, Exceptions and Limitations, Exhibitions, Making available rignt, Resale royalty right.

[1] Correo electrónico: rcasas@ub.edu

1. Exposición *En las alturas y sin red* (Joan Brossa, Museo de Santa Cruz, Toledo). Foto: David Blázquez.


A

Un título equívoco

El título de este artículo bien podría ser una declaración militante, destinada a presentar la propiedad intelectual como una idea del pasado: una suerte de reliquia condenada a desaparecer en la moderna sociedad «de la información o del conocimiento»[2]. No se trata de una simple ocurrencia. Hay toda una corriente de opinión, con una considerable capacidad de agitación, en tal sentido. Se nos augura «un mundo sin copyright», como si de una liberación se tratara[3]. Constituye ciertamente una posición minoritaria. Entre las personas informadas, la propiedad intelectual cuenta con una muy justificada valoración positiva, sin perjuicio de las objeciones, a veces importantes, que puedan hacerse a aspectos concretos de su configuración. No obstante, hay que reconocer que provoca como mínimo incomprensión entre amplios sectores de la población. Personas que ven de forma inmediata la ilicitud del robo de un cuadro, tienen en cambio dificultades para valorar la difusión digital no autorizada de una fotografía de ese mismo cuadro.

Nadie podía sospechar hace unos años que esta institución llegaría a desatar pasiones más allá de los sectores directamente interesados y de un reducido círculo de especialistas. Y, sin embargo, así es. Basta pensar en los debates en torno a la copia privada, el préstamo bibliotecario, el intercambio P2P o la interoperabilidad de dispositivos digitales. Complejos asuntos de propiedad intelectual convertidos en apasionado tema de conversación popular, profunda o superficial, que lo mismo da. Desde luego, un fenómeno insólito en otros tiempos. Ha sido la tecnología la que ha cambiado las cosas. Gracias a esta hada madrina, la propiedad intelectual, como Cenicienta, ha salido del rincón al que sus ricas hermanastras -las patentes y las marcas- la tenían relegada y ahora está en el centro de todas las miradas. Para bien, aunque también para mal[4].

La revolución digital ha reconfigurado las relaciones en torno a los bienes intelectuales, difuminando fronteras y papeles antes bien separados. En «el mundo de ayer» la relación entre autores y público era, por lo general, indirecta. La cultura dependía de insustituibles actores secundarios. Eran los intermediarios, industrias o empresas, quienes convertían las obras en productos, para hacerlos llegar luego a sus destinatarios. Éstos, faltos de contacto inmediato con el creador, se limitaban a consumir pasivamente lo que otros decidían, compartiéndolo luego en ámbitos muy restringidos. Sus actos se movían en el terreno del mero uso sin trascender nunca al de la explotación. Ahora, por el contrario, los autores pueden relacionarse directamente con el público y éste, por su parte, disfruta de una libertad extraordinaria, tanto para crear o recrear como para ampliar la red de sujetos con quienes comparte cuanto consideramos cultura.

La propiedad intelectual ha dejado de ser algo lejano. Los ciudadanos constatan a diario cómo les afecta. Basta fijarse en los museos. No hace mucho, los visitantes acudían sin más pretensión que vivir una experiencia, fiada luego a la mera capacidad de recordar. Por lo general, quienes disponían de cámaras fotográficas no sentían la necesidad de reproducir las obras expuestas. ¿Para qué hacer fotos si la memoria podía refrescarse con postales, láminas, catálogos o libros ilustrados? Tras la revolución digital, en cambio, buena parte de quienes acuden a un museo no sólo disponen sino que llevan consigo cámaras capaces de hacer decenas o centenares de fotografías de apreciable calidad. Resulta lógico que quieran usarlas para captar exactamente lo que desean. Sobre todo, cuando pueden hacerlo en un formato -el digital- ideal para eventuales reutilizaciones tanto en entornos privados (salvapantallas del ordenador, por ejemplo) como públicos (*blogs* o bitácoras, páginas electrónicas etc.).

Este tipo de actividades, sin embargo, implica entrar en los dominios de la propiedad intelectual, con una alta probabilidad de conflicto. Seguimos teniendo mentalidad de usuarios, pero el moderno instrumental tecnológico nos sitúa de lleno en un ámbito antes reservado a quienes *explotan* el material protegido. El descubrimiento de esta realidad resulta a veces traumático al coincidir con requerimientos amenazadores o incluso acciones judiciales. Todo ello afecta a la valoración social de una institución que, pese a sus indudables méritos, ha visto poco a poco empañada su buena imagen, hasta el punto de que los mismos especialistas han empezado a preguntarse acerca de los motivos de esta situación.

[2] Es oportuno aclarar, antes de pasar más adelante, que la expresión «propiedad intelectual» puede usarse en sentido amplio (incluyendo patentes, marcas y derechos de autor) o en sentido restringido (limitada a los derechos de autor). Esto último es lo tradicional en España y lo que se hará en este artículo, salvo expresa indicación en contra. Una segunda aclaración concierne a la expresión «derechos de autor» que también puede usarse con mayor o menor amplitud. Cuando, por ejemplo, se contraponen las patentes o las marcas a los derechos de autor, se sobreentiende que esta última expresión es una forma abreviada de referirse a los derechos de los autores y, a la vez, a los llamados derechos vecinos, afines o conexos, que nuestra ley llama «otros derechos de propiedad intelectual» y que se reconocen a otros sujetos (artistas, productores, realizadores de meras fotografías etc.) sobre sus respectivas prestaciones (la actuación, el fonograma, la grabación audiovisual, la mera fotografía…). Si interesara separar los derechos de autor y los afines (por ejemplo, para distinguir entre la posición del compositor de una pieza musical y la de los artistas que la interpretan o ejecutan), hablaríamos de derecho de autor en sentido estricto. Esta distinción entre derechos de autor *strictu sensu* y «otros derechos de propiedad intelectual» resulta básica para establecer la *cartografía conceptual* en esta materia. En tercer y último lugar, es oportuno aclarar también la relación entre «derecho de autor» y «copyright». Ambos términos se usan a menudo como sinónimos expresados en lenguas diferentes. Pero en otras ocasiones, por el contrario, con ellos se pretende destacar las diferencias entre dos formas de entender la propiedad intelectual: de un lado, la propia de los países de «Common Law» (Reino Unido, EUA, Australia…) y, de otro, la de los países de «Civil Law» (Europa continental, América latina…). Sobre una sólida base común e incluso una cierta convergencia, hay importantes diferencias de fondo entre ambas. Por ejemplo: en materia de derecho moral (ajeno a la tradición del «copyright», aunque se está admitiendo poco a poco); en relación con el concepto de autor (para nosotros siempre una persona natural, nunca una persona jurídica); o en lo que atañe a las reglas de la contratación (mayor intervencionismo a favor del autor en las leyes de la familia del «Derecho de autor»).

[3] SMIERS, J. *Arts Under Pressure. Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalization. Un mundo sin copyright* es el comercial título de la traducción española: SMIERS, J. (2006).

[4] La plástica imagen de la tecnología como hada madrina y la propiedad intelectual como Cenicienta es de Chafee (1945: 503-529 y 719-738).



2. MUSAC (León). Foto: David Blázquez.

La propiedad intelectual es justa… y nos conviene

No sería razonable enrocarse en una defensa a ultranza de la propiedad intelectual basada en reclamar actos de fe. Hay que explicar por qué existe y por qué resulta oportuno mantenerla, si es preciso con ajustes y correcciones. Las leyes deben ser comprendidas y aceptadas por sus destinatarios, aunque cumplirlas suponga un sacrificio. Basta pensar en el sistema fiscal, cuyo sentido y necesidad social nadie discute.

Lo importante, por consiguiente, no es tanto el instrumento como su porqué. ¿Merecen o, al menos, conviene que tengan reconocimiento y protección las creaciones de la mente? Difícilmente se oirán respuestas negativas. La unanimidad, en cambio, desaparece cuando se pregunta por el tipo de protección adecuado; en particular cuando el candidato es el *terrible derecho* de propiedad, la forma de poder más intensa que cabe otorgar a los individuos sobre un objeto determinado, ya sea físico o inmaterial[5].

Hay quien sostiene que los bienes intelectuales, por su propia condición, deberían ser comunes desde su nacimiento. No es esta, sin embargo, la tesis acogida en las leyes y tratados internacionales. Se da en este punto una significativa coincidencia de las dos grandes tradiciones del *copyright* y el derecho de autor. La primera parte de una visión utilitarista. Aunque el destino natural de las creaciones intelectuales sea el dominio público, se considera oportuno someterlas temporalmente a dominio privado, a fin de asegurar la posición de los creadores y, en última instancia, el bien común. Si queremos contar con un rico capital intelectual, se piensa, hemos de permitir que quienes lo producen puedan explotarlo durante un plazo razonable, transcurrido el cual quedará a disposición de todos.

El segundo enfoque, el del *derecho de autor*, fija su atención no tanto en la comunidad como en el individuo. Es justo reconocer al autor la soberanía sobre su criatura (la obra). No obstante, se acepta que ese control esté sujeto a restricciones y que, al fin, pasado cierto tiempo, se extinga por completo en favor de la colectividad. Utilidad social y justicia individual son así los dos grandes argumentos a favor de la propiedad intelectual. Anteponer uno u otro puede tener consecuencias (por ejemplo, en cuanto al reconocimiento de derechos morales o en materia de límites). Pero ambos están en la base de todos los sistemas legales hoy existentes.

[5] La calificación de la propiedad como un derecho «terrible y acaso no necesario» es de Beccaria (1764).

El museo en la encrucijada: Tener para dar

Aunque con importantes diferencias en función de su variadísima tipología, los museos se sitúan de lleno en el ámbito público y, por tanto, también en el de la propiedad intelectual. No sólo exponen objetos que pueden estar sujetos a derechos de autor o afines. En ellos también se investiga; se organizan exposiciones temáticas, seminarios y ciclos de conferencias; se publican libros, catálogos y láminas; se restauran obras de arte; y se lleva a cabo merchandising de todo tipo a partir de sus fondos. La tecnología digital no ha hecho sino multiplicar su potencial. Las tiendas se han llenado de Cds y otros soportes con colecciones de imágenes digitales o productos multimedia y no hay museo que no tenga o se plantee tener una página electrónica para dar acceso a sus fondos, facilitar reproducciones, enviar postales y felicitaciones o, en breve, preparar la próxima visita mediante la descarga de un programa guía audio o video en un dispositivo portátil. Los medios de los que hoy disponen los museos para cumplir su misión de preservar, incrementar y difundir la cultura son, sencillamente, fabulosos.

¿Cómo encaja esta efervescencia de actividades e iniciativas en la legislación de propiedad intelectual? Por una parte, para los museos, ésta puede constituir un obstáculo a su tarea; y quizá sea esa la percepción inicial de algunos profesionales, enfrentados a la enojosa necesidad de obtener permisos, a veces incluso para la utilización de sus propios fondos. Pero, por otra, resulta obvio que los derechos de autor y afines constituyen una importante herramienta de control y de obtención de recursos, siempre insuficientes. La misión del museo es dar. Pero quien quiera dar, ha de tener.

Los museos son grandes consumidores de propiedad intelectual. Pero también la producen y explotan. Desde ambos puntos de vista es del todo lógico que, en los últimos tiempos, haya aumentado su interés por esta materia, con la consiguiente publicación de artículos y libros e incluso la constitución de grupos de trabajo especializados[6]. El espacio aquí disponible, sin embargo, no permite ir más allá de una visión general, siempre susceptible de profundización en el futuro. Nos centraremos en cuatro cuestiones: el objeto de la propiedad intelectual (sobre qué puede ostentarse); el contenido (en qué consiste ser propietario intelectual); la adquisición de derechos (cómo se produce); y, en fin, los límites temporales (duración) y materiales (excepciones o limitaciones).

El objeto de la propiedad intelectual: Un universo en expansión

La propiedad intelectual se reconoce sobre «obras y prestaciones». Con la primera expresión nos referimos a cualquier expresión formal original de la creatividad humana. Con la segunda, en cambio, a un conjunto heterogéneo de bienes intelectuales que no generan derechos de autor sino «otros derechos de propiedad intelectual» afines a aquellos. Sus titulares son los artistas (respecto de sus interpretaciones o ejecuciones), los productores de fonogramas y grabaciones audiovisuales (respecto de estos objetos), las entidades de radiodifusión (en relación con sus emisiones o transmisiones), los fotógrafos (con respecto a las llamadas «meras fotografías»), los editores y otros sujetos (con referencia a ciertas obras en el dominio público) y los fabricantes de bases de datos (a los que se reconoce un derecho lealmente calificado como *sui generis*).

Muchas de estas *prestaciones* son importantes para la actividad de los museos, que puede traducirse en actuaciones, grabaciones, bases de datos, fotografías etc. Sin ir más lejos, una audioguía, aparte de incorporar una obra, puede dar lugar a derechos afines a favor del locutor (*vid*. art. 105 LPI). No obstante, por razones de espacio, y sin perjuicio de aludir a algunas de ellas, me centraré en las *obras*; es decir, en aquellos objetos intelectuales sobre los que se reconocen derechos de autor.

Forma y originalidad

Como queda dicho, la obra es una expresión formal original. No hay pues derechos de autor sobre las meras ideas ni sobre las expresiones de forma carentes de originalidad. Lo primero puede comprometer o reducir sensiblemente la protección de algunas creaciones artísticas

[6] Como el *Museums Copyright Group* británico (*http://www.museumscopyright.org.uk*).

cuyo peso específico no está tanto en el desarrollo formal -a veces inexistente o irrelevante- como en la idea subyacente. Es lo que sucede, por ejemplo, con los llamados *ready mades*. ¿Deben reconocerse derechos de autor sobre un objeto hallado en un vertedero o, si se prefiere, sobre la decisión de proponerlo como obra colocándolo sobre un pedestal? ¿Y, en su caso, cuál debe ser el alcance de la protección? ¿Era realmente una obra de arte el famoso *Urinario* que Marcel Duchamp presentó, provocativamente, en la exposición organizada por la Society of Independent Artists de Nueva York en 1917? La cuestión resulta polémica y habría que acudir al contexto (es decir a la particular forma de presentar el objeto) para intentar justificar una respuesta afirmativa (*vid*. Walrawens, 1999; y Treppoz, 2006).

Problemas semejantes suscitó, en fechas más recientes, el empaquetado del *Pont Neuf* de París de Christo. Su reproducción no autorizada en un cortometraje dio lugar a un litigio en el que se reconoció que el puente velado era una obra protegida, con los correspondientes derechos de autor (Cour d'Appel, París, 13 de marzo de 1986). Ello no impide, sin embargo, que cualquiera pueda empaquetar de nuevo el mismo puente u otros objetos. Los tribunales tuvieron pronto ocasión de recordarlo cuando el propio Christo demandó a una agencia publicitaria, a raíz de una campaña en la que se hacía uso de «su» idea (Tribunal de Grande Instance, París, 27 mayo 1987). Tampoco hay propiedad intelectual sobre el estilo. Cualquiera puede pintar a la manera de Miró o Dalí. Es probable que, en determinadas circunstancias, tenga que arrostrar acusaciones de competencia desleal, fraude o engaño a los consumidores. Pero ninguna relacionada con la propiedad intelectual, salvo si ha copiado total o parcialmente, o ha transformado, obras concretas.

El principio de desprotección se aplica asimismo a los hechos y datos. Como las ideas o los métodos constituyen el «material en bruto» de la creación. Reconocer derechos de propiedad sobre la información en sí (no sobre la forma en que se selecciona o presenta) resultaría socialmente inadmisible. Ello plantea problemas particulares en el caso de algunas obras, como las científicas; cosa que puede afectar a los museos que incluyen la investigación entre sus actividades (estudios para establecer la autoría o procedencia de una obra o la composición y antigüedad de un objeto, excavaciones o campañas arqueológicas etc.). Este tipo de trabajos genera abundante material literario, gráfico, fotográfico, audiovisual etc. sujeto a propiedad intelectual; a veces de titularidad conflictiva. Pero los resultados desnudos escapan a ella. No hay propiedad sobre la verdad, más allá del obligado reconocimiento a quien la estableció o descubrió.



3. Restauración de una escultura conservada en los Museos Capitolinos (Roma). Foto: Clara Ruiz López.

Además de la distinción entre sustancia (común) y forma (privatizable), el segundo elemento que permite establecer el ámbito objetivo de la propiedad intelectual o, para ser más exactos, de los derechos de autor, es la originalidad. Sin ella no hay obra ni derechos. La importancia que se le atribuye corre pareja con la dificultad para definirla y apreciarla. Suele asociarse con la impronta o marca del creador (enfoque subjetivo) o con la novedad del resultado producido (enfoque objetivo). Pero no es un criterio de manejo fácil. Basta considerar tres hipótesis de interés para los museos, entre muchas otras: la restauración, la copia y la reproducción fotográfica.

Los derechos de autor y afines constituyen una importante herramienta e control y de obtención de recursos, siempre insuficientes

Restauración y autoría: La verdad no es negocio

¿Ostenta el restaurador derechos sobre la obra restaurada? Su tarea no es meramente mecánica. Exige grandes conocimientos y criterio, además de esfuerzo y habilidad. Sin embargo, el restaurador no es un creador. Su tarea está al servicio de otro; y no en el sentido en que puede estarlo, por ejemplo, un traductor, sino de una forma más radical. Por definición, la obra literaria está encarnada en un idioma. No es otra cosa que las palabras con las que está construida. Llevarla a otra lengua (*tra ducere*) supone crear una obra diferente, aprovechando el margen de libertad que permite la relación entre la nueva y la de origen. El restaurador, en cambio, nos presenta una obra ajena sin tomarse libertades. No produce otra forma expresiva: restablece la antigua, en la medida en que sea posible. Habrá propiedad intelectual sobre los materiales generados a lo largo del proceso (cuadernos de notas, apuntes, esquemas, libros, fotografías, filmaciones…), pero no sobre la restauración en sí, que se consume o desaparece en la propia obra restaurada.

No obstante, en su tarea de repristinación de la verdad, el restaurador no siempre es un sujeto transparente, ni su tarea una mera aplicación de habilidades no creativas. De hecho, contra la aproximación teórica, hay una cierta tendencia al reconocimiento de derechos a su favor. Los tribunales británicos y franceses, por ejemplo, han aceptado la autoría de un musicólogo que había recuperado y expresado en notación moderna algunas partituras incompletas de Michel-Richard De Lalande, compositor de corte de Luis XIV y Luis XV, pese a no haber pretendido otra cosa que restablecerlas sin añadir ningún elemento creativo propio (Sawkins v. Hyperion Records Ltd, [2005] England and Wales Court of Appeals, Civ 565, 19 de mayo de 2005 y Tribunal de Grande Instance, Nanterre, 19 de enero de 2005).

Más polémico aún es lo sucedido con los rollos del Mar Muerto, un caso de proporciones bíblicas en el sentido más auténtico de la expresión (*vid* Nimmer, 2001-2002). En 1947 un pastor jordano que apacentaba su rebaño, encontró en una cueva unas vasijas selladas. Una de ellas contenía unos rollos de pergamino envueltos en lino, a los que el pastor, que esperaba encontrar un tesoro en monedas o joyas, no dio valor alguno. Los rollos se dispersaron y dañaron. Sólo algunos sobrevivieron para protagonizar una extraordinaria peripecia, con todos los ingredientes de una novela apasionante: guerras, movimientos de fronteras, tensión religiosa, rivalidad académica, etc. Los rollos contenían manuscritos de libros bíblicos en hebreo y arameo y otros materiales relacionados con un grupo judío que habría vivido en la zona de Qumran entre el año 200 a. C. y el 60 de nuestra era. Durante decenios, diversos expertos se aplicaron para intentar restaurarlos y transcribirlos, todo ello en un ambiente de competencia y secretismo. La reproducción facsímil en un libro de uno de los fragmentos, sin la autorización del investigador que lo había restablecido, daría lugar a un caso límite en materia de propiedad intelectual. Huelga decir cuánto esfuerzo y conocimientos hubo detrás de la reconstrucción. ¿Pero puede hablarse de obra cuando el presunto autor nos sirve el resultado de su trabajo como la verdad? Conviene recordar que la propiedad intelectual no se reconoce por el esfuerzo, ni por los conocimientos o habilidad desplegados. Lo que se retribuye es la creación de una forma original. Descubrir no es crear. Desde este punto de vista, la demanda debía haber fracasado. Y, sin embargo, el Tribunal Supremo israelí la estimó, declarando que el restaurador de esas antiguas palabras ostentaba sobre ellas derechos de propiedad intelectual (Eisenmann *v.* Quinrom, 30 de agosto de 2000)[7].

¿Puede ser autor un copista?

Pasemos, de forma más breve, al segundo caso. ¿Ostenta derechos de autor el artista que copia una obra ajena? Los principios que rigen esta materia apuntan a una respuesta negativa. La conclusión parece clara si se trata de una copia servil, ya tenga las mismas o diferentes proporciones. Así, la Audiencia de Guipúzcoa ha rechazado que hubiera plagio por la reproducción no consentida de unas estatuillas en bronce que eran, a su vez, meras copias de las originales en mármol expuestas en el Museo

[7] *Vid*. una traducción no oficial de la sentencia al inglés del prof. M. BIRNHACK en *http://lawatch.haifa.ac.il/heb/month/dead_sea.htm#_ftn1*

Nacional de Arte Romano (Secc. 3ª, 21 de julio de 2004). Pero en el campo de las artes plásticas se tiende a asociar originalidad con ejecución personal. Bastaría que nos dijeran que la copia había sido realizada por un gran artista para que, olvidando que la originalidad nada tiene que ver con el renombre, nos esforzáramos en verla como una obra en sí. De hecho, ni siquiera hizo falta eso para que un tribunal francés reconociera la condición de autor y los consiguientes derechos a un escultor que había ejecutado la copia de uno de los «trofeos» que originariamente decoraban una de las fachadas del Palacio de Versalles. Bastó con decir que la copia no era servil e invocar litúrgicamente la existencia de «originalidad y creatividad» (Serge Bloch c. Sté. France, Tribunal de Grande Instance, Paris, 28 de mayo de 1997[8]). La propiedad intelectual, como se ve, es una suerte de *Ave Fénix* capaz de renacer de sus cenizas. Creemos estar ante una virgen gótica del siglo XIII o unas pinturas etruscas que presumimos caídas en el dominio público desde hace centenares o miles de años… y resulta que lo que tenemos ante nosotros no es sino el trabajo de un habilidoso copista que acaso reivindique su condición de autor y reclame derechos de algún tipo sobre su obra.

Incluso puede darse el caso de que el copista o «replicante» sea el propio autor, una situación bien conocida a lo largo de la historia y que, por lo visto, va a repetirse, en virtud de un acuerdo entre el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el autor, en el extraño caso de la desaparición de la escultura *Equal-Parallel/Gernica Bengasi* de Richard Serra. Pocas dudas hay sobre que esa copia tendrá la consideración de original[9].

Fotografiando el arte

El tercer caso, la fotografía de una obra de arte, resulta mucho más frecuente. Su calificación jurídica es crucial para los museos, en particular cuando se trata de obras que ya han entrado en el dominio público. Esta es la situación, por ejemplo, de la *Dama de Elche* o las pinturas de Altamira. Sin embargo, las excelentes imágenes que aparecen en el número 3 de 2007 de esta misma revista no omiten el símbolo ©, respectivamente a favor del IPHE y el Ministerio de Cultura (*vid*. páginas 84 y 150). Impedir que otros tomen fotografías y ostentar derechos sobre las realizadas por el propio personal o por terceros bajo encargo, puede reportar ingresos al museo y, en cualquier caso, resulta una efectiva forma de control.

¿Puede considerarse autor, con los derechos consiguientes, quien realiza una fotografía de una pintura o escultura? La cuestión es vieja y ha llegado en más de una ocasión a los tribunales de diferentes países. En el Reino Unido se ha reconocido el *copyright* a las fotografías de unos muebles, publicadas en una enciclopedia de antigüedades y que una empresa especializada en la confección de páginas electrónicas pretendía utilizar para ejecutar el encargo de un cliente (Antiques Portfolio *v*. Rodney Fitch, High Court of Justice, Chancery Division, 10 de julio de 2000). También en Francia ha habido varias sentencias en el mismo sentido, aceptándose con argumentos varios que la fidelidad propia de la tecnología empleada no excluye por completo la originalidad. Así, ante unas fotografías de cuadros de Salvador Dalí, el tribunal razonó que el fotógrafo, además de acreditar su habilidad técnica, había llevado a cabo elecciones de luz, filtro, encuadre, etc. que satisfacían la exigencia de originalidad (Editions Artfise *c*. S.e Descharnes, Cour de Paris, 27 de enero de 2006). Pese a todo, no se trata de un asunto pacífico, como acredita el conocido caso norteamericano Bridgeman Art Library *v.* Corel Corp (United States District Court, SDNY, 18 de febrero de 1999), en el que se rechazó, por falta de originalidad, la existencia de derechos de autor sobre fotografías de obras plásticas ya en el dominio público. La cuestión, como se ve, no puede resolverse de forma general y habrá que atender a cada caso.

En algunos países, como el nuestro, hay que contar además con la existencia de un segundo expediente de protección que resulta aplicable a las fotografías carentes de originalidad (en el lenguaje legal, «meras fotografías»). Su realizador carece de derechos de autor. Pero se le reconoce un derecho afín, de contenido sólo patrimonial y limitado a veinticinco años (art. 128 de la Ley de Propiedad Intelectual, en adelante LPI). Esta tutela alternativa proporciona una red de seguridad muy útil

La creatividad humana puede manifestarse en la forma de concebir y organizar una exposición y, por tanto, ésta puede tener y a menudo tendrá la condición de obra, con los consiguientes derechos de autor

[8] El escultor perdió, no obstante, el pleito porque la reproducción de la escultura en una filmación publicitaria era marginal. La sentencia se recoge en la *Revue Internationale du Droit d'Auteur (RIDA)*, 175, enero, 1998: 329-332.

[9] Tomo la información sobre el caso de MARÍN LÓPEZ (2006).

para los museos; aunque, de otro lado, puede provocar algunos problemas pues la distinción entre obras fotográficas y meras fotografías no es de fácil manejo; en particular desde que la Unión Europea armonizó a la baja la originalidad de aquéllas (art. 6 de la Directiva 2006/116/CE, sobre plazo de protección).

Consideremos, por poner un ejemplo, las quince obras maestras que el Museo Nacional del Prado tiene a disposición del público en su página electrónica[10]. Las imágenes son de alta resolución y pueden ampliarse hasta llegar a apreciar las pinceladas. ¿Se trata de obras (originales) o de meras fotografías (carentes de originalidad)? En el primer caso, el autor ostentaría derechos morales y acaso se sentiría tentado de quejarse tanto por la omisión de su nombre como por la abrumadora presencia del logo del museo. En el segundo, en cambio, los únicos derechos del realizador serían económicos, bastando su adquisición por parte del museo para evitar cualquier cuestión (…salvo, acaso, las relacionadas con el derecho moral sobre las propias pinturas fotografiadas, cuya tutela *post mortem auctoris* corresponde, entre otros, al Estado, de acuerdo con el art. 16 LPI).

Una lista abierta: edificios y exposiciones

No es posible extenderse más en estas páginas sobre la rica problemática asociada al objeto de la propiedad intelectual desde el punto de vista de los museos. Pero creo oportuno subrayar algunos otros principios básicos y, al hilo de ellos, mencionar dos casos de interés. Por lo pronto, debe quedar claro que la noción legal de obra protegida es independiente de la naturaleza del lenguaje expresivo (literario, visual, gráfico, sonoro…). Tampoco importa que la creación esté o no concluida (bocetos, borradores…), ni que se haya fijado (creación oral, lumínica…). Asimismo son indiferentes el mérito (obra maestra, *amateur*, bodrio…) y el destino (obras aplicadas…). La protección, además, se obtiene por el mero hecho de la creación, sin necesidad de formalidades (registro y uso del símbolo ©).

Sobre esas bases y tras una definición general (art. 10.1 LPI), nuestra ley proporciona una larga lista de obras protegidas (artículo 10.2 LPI). Importa subrayar que es sólo ejemplificativa. No están todas las que son. Entre las creaciones ausentes se cuentan los edificios y las exposiciones.

El art. 10.2 sólo alude, en su apartado "f", a «los proyectos, planos, maquetas y diseños de obras arquitectónicas y de ingeniería». No obstante, hay amplio acuerdo en admitir que los propios edificios y construcciones en general también pueden tener la condición de obra, con los derechos de autor -y potenciales conflictos- consiguientes; por ejemplo, con ocasión de reformas o reconstrucciones[11]. Esta fundada opinión ha obtenido refrendo judicial en diversos países. Entre nosotros, ha sido acogida, al menos en primera instancia, en el notorio caso que ha enfrentado al arquitecto Santiago Calatrava con el Ayuntamiento de Bilbao a cuenta del puente Zubi Zuri (sentencia del Juzgado Mercantil núm. 1 de Bilbao de 23 de noviembre de 2007[12]).

El problema de las exposiciones es mayor si cabe y se ha acrecentado en los últimos tiempos. La ley admite que las colecciones pueden tener en sí mismas el estatuto de obras, siempre y cuando constituyan una «creación intelectual» (art. 12.1,I LPI). La originalidad, en este caso, no debe buscarse en el contenido sino en el continente y a él se limitan los derechos de autor. Como explica el art. 12.1,II LPI, la protección dispensada a las colecciones que alcanzan la condición de obra «se refiere únicamente a su estructura en cuanto forma de expresión de la selección o disposición de sus contenidos, no siendo extensiva a éstos». Los fondos de los museos, a menudo, son el resultado de una mezcla de criterios objetivos, oportunidad y simple azar. La estructura de la presentación, por su parte, tampoco suele responder a decisiones creativas. En principio, por ejemplo, una gran colección como la del Museo Nacional del Prado no es una obra en el sentido legal, ni por la selección ni por la disposición de los fondos, organizados conforme a criterios cronológicos, de escuelas, países o autores que cualquier otra persona o institución es libre de utilizar. Sin embargo, sería un error generalizar, ignorando la multiplicidad de situaciones posibles. Sin cambiar de escenario, basta pensar en las exposiciones temporales que organiza el propio Museo Nacional del Prado; o, pasando al mundo

[10] *http://www.museodelprado.es/index.php?id=140&L=0*

[11] El art. 5.3, m) de la Directiva 2001/29/CE, conocida como *de la Sociedad de la Información*, permite a los Estados introducir en sus leyes una excepción a los derechos de reproducción y comunicación al público «cuando se use una obra de arte en forma de edificio o dibujo o plano de un edificio con la intención de reconstruir dicho edificio». La legislación española, sin embargo, no reconoce esta excepción.

[12] Pero la obra arquitectónica o de ingeniería no es una obra cualquiera. Presenta peculiaridades que le dan un estatuto particular. No hay que sacrificar todos los intereses en conflicto en el ara del derecho de autor. En el *caso Zubi Zuri*, por ejemplo, la demanda de Calatrava fue desestimada por entenderse que el atentado contra la obra no afectaba al derecho moral. Conforme al criterio del Juzgado, la presencia de un interés público excluía la ilegitimidad del daño y obligaba al afectado a soportarlo. Sobre el caso puede verse CASAS, R. (2007) «Obra arquitectónica y derecho de autor: El caso Calatrava», *Pe.I (revista de propiedad intelectual)*, 27: 75-83.



4. Exposición *El Greco. Toledo 1900* (Museo de Bellas Artes de Valencia, 2008). Foto: David Blázquez.

digital, en las creaciones multimedia que permiten una visita ordenada de forma particular. No hay duda de que la creatividad humana puede manifestarse en la forma de concebir y organizar una exposición y, por tanto, ésta puede tener y a menudo tendrá la condición de obra, con los consiguientes derechos de autor; aunque también se ha sugerido una posible tutela afín análoga a la de los directores de escena (art. 105 LPI) (*vid*. Dufour, 1999).

Una vez más, los tribunales han tenido ocasión de pronunciarse. Son conocidos los casos franceses sobre la colección de automóviles Schlupmf y el Museo del Cine Henri Langlois (*Cour d'Appel* de Paris, 25 de mayo de 1988 y 2 de octubre de 1997, respectivamente). En ambos, aunque se fallara en contra de los demandantes, se reconoció alguna suerte de protección a la colección; y, en el segundo, específicamente, derechos de autor[13]. Para los museos, por tanto, se trata de una oportunidad y un problema, que deberán tener muy presente cuando preparen la organización de exposiciones y ello tanto si recurren a personal propio como, más aún, externo a la institución. Como explica B. Dufour, las exposiciones viajan, se alquilan, se venden, dan lugar a *merchandising* y a productos multimedia y todo ello pone en juego derechos no sólo morales sino también económicos, tanto de los autores como de los titulares derivativos, no siempre susceptibles de conjurarse mediante el recurso a la categoría de la obra colectiva, que atribuye los derechos a título originario a quien tiene la iniciativa, coordina y divulga la obra (art. 8 LPI).

El contenido de la propiedad intelectual: fama y dinero

«La propiedad intelectual está integrada por derechos de carácter personal y patrimonial, que atribuyen al autor la plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra, sin más limitaciones que

[13] En los dos casos el conflicto surgió a raíz de decisiones que parecían amenazar la autonomía y unidad de las colecciones. En el del museo Henri Langlois, los herederos de éste invocaban el derecho moral para oponerse al traslado a un nuevo Museo de las Artes de la Imagen. La Cour d'Appel reconoció a Henri Langlois la condición de autor porque: «No sólo ha seleccionado los objetos y proyecciones que componen la exposición sino que también ha imaginado la presentación en un orden y según una escenografía original». Las sentencias de primera instancia y apelación se recogen en los números 172 (abril, 1997: 306-310) y 176 (abril, 1998: 422-428), de la *Revue Internationale du Droit d'Auteur* (RIDA).

las establecidas en la Ley». En estos términos define el art. 2 LPI en qué consiste ser propietario intelectual o, mejor dicho, autor, pues para los derechos afines hay que estar a sus propias normas[14].

El omnipresente autor… vivo o muerto

Los derechos morales son irrenunciables e inalienables y vienen enumerados en el art. 14 LPI, que atribuye al autor las siguientes facultades: decidir si la obra debe ser divulgada y en qué forma y si ha de serlo con su nombre o anónimamente; exigir el reconocimiento de su autoría; reclamar respeto a la integridad de la obra; modificar ésta, sin perjuicio de los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de interés cultural; retirar la obra del comercio por cambio de convicciones intelectuales o morales; y acceder al ejemplar único o raro de la obra cuando se halle en poder de otro, a fin de ejercitar el derecho de divulgación o cualquier otro que le corresponda.

Algunos de estos derechos (modificación y retirada) mueren con el autor. Otros (atribución e integridad) le sobreviven sin límite de tiempo (art. 15.1 LPI). Uno más (divulgación) lo hace sólo por un plazo de setenta años y, además, debilitado pues, muerto el autor, el derecho de inédito cede ante el derecho de acceso a la cultura (arts. 15.2 y 40 LPI).

La protección *post mortem* de los derechos que sobreviven al autor corresponde a quien éste haya designado y, en su defecto, a los herederos (art. 15 LPI). Cuando unos y otros falten o se ignore su paradero la legitimación la ostentarán, de forma indistinta, «el Estado, las Comunidades Autónomas, las Corporaciones locales y las instituciones públicas de carácter cultural» (art. 16 LPI). Tan sólo hay un derecho moral cuya suerte tras el fallecimiento del autor resulta dudoso. Se trata del derecho de acceso. La ley no asigna a nadie su ejercicio, lo que lleva a pensar que muere con el autor, salvo en la medida en que se trate de divulgar la obra. Pero, en sentido contrario, no parece razonable vaciar de contenido los derechos patrimoniales de los herederos ni, sobre todo, reducir las posibilidades de acceso social a la obra.

Los conflictos derivados de la existencia de derechos morales en los que pueden verse involucrados los museos son abundantes. Resultan particularmente críticos cuando afectan a obras plásticas o fotográficas. Éstas sólo existen a través del original y ello exige buscar un equilibrio entre los derechos del autor y los del propietario del objeto. Cuadros dañados o destruidos, edificios reformados, bocetos inéditos subastados, esculturas sometidas a restauración… La mera exposición de los casos que han llegado a los tribunales españoles agotaría el espacio disponible (v*id*. Marín López, 2006).

La propiedad intelectual como fuente de ingresos…y pagos

El segundo ingrediente de la propiedad intelectual es de naturaleza patrimonial. El autor ostenta un derecho general sobre cualesquiera actos de explotación de su obra y, en particular, sobre la reproducción, distribución (puesta a disposición del público por medio de ejemplares), comunicación pública (puesta a disposición sin valerse de ejemplares) y transformación (modificación de la obra para producir otra diferente). Está en manos del autor autorizar o prohibir la realización de tales actos (en cuyo caso hablamos de derechos exclusivos). En ocasiones, no obstante, la ley le priva de tal poder y le relega a la condición de mero rentista (y entonces hablamos de derechos de simple remuneración). Todos ellos son importantes, sin excepciones, desde el punto de vista de la actividad museística. En particular, el derecho de reproducción, verdadero cancerbero de la explotación de obras y prestaciones protegidas en la sociedad de la información y sin duda el primero que deben hacerse ceder los museos. Sin perjuicio de ello, creo oportuno mencionar de forma específica dos derechos de carácter exclusivo (exposición y puesta a disposición interactiva) y uno más de simple remuneración y que el autor conservará en todo caso (participación o *droit de suite*).

a) Derecho de exposición. La exposición de obras de arte o de sus reproducciones es la modalidad de comunicación pública típica de los museos (art. 20.2,h LPI). En principio, la propiedad de un soporte (libro, disco, cuadro…) no atribuye derecho de explotación alguno sobre las obras incorpo-

[14] Los derechos afines sólo tienen contenido económico, salvo en el caso de los artistas que también tienen reconocidos algunos derechos morales.



5. Turistas en Toledo. Foto: David Blázquez.

La puesta a disposición interactiva es el derecho por excelencia de la sociedad de la información y adquirirlo, junto con el de reproducción, resulta básico para asegurar la plena presencia de los museos en las redes digitales

radas (art. 56.1 LPI). Sin embargo, en el caso de las obras plásticas y fotográficas se establece que el propietario del original «tendrá el derecho de exposición pública, aunque [la obra] no haya sido divulgada, salvo que el autor hubiera excluido expresamente este derecho en el acto de enajenación del original» (art. 56.2 LPI). Esta regla ha sido criticada por los autores afectados y, en particular, por la entidad de gestión que administra sus derechos (VEGAP, *www.vegap.es*). En varias ocasiones han reclamado su modificación para asegurar a los titulares, al menos, una remuneración por este concepto. Hay que tener en cuenta que el art. 56.2 LPI supuso un cambio de criterio en relación con la anterior normativa, en la que el autor conservaba el derecho de exposición pública salvo pacto en contrario (art. 9 LPI de 1879). Incidentalmente, cabe observar que ninguna previsión da alcance retroactivo al actual art. 56.2 LPI, cosa que podría plantear problemas si se trata de obras de autores fallecidos antes del 7 de diciembre de 1987, fecha de su entrada en vigor.

Otra cuestión de interés en relación con la exposición de obras plásticas o fotográficas por parte de su propietario se refiere a la posibilidad de que el autor se oponga a que se realice «en condiciones que perjudiquen su honor o reputación profesional» (art. 56.2 LPI). Se trata de una facultad relacionada con el derecho moral a la integridad (art. 14.4º LPI) y podría dar lugar a conflictos de orden constitucional cuando la forma de exponer constituya un ejercicio de la libertad de expresión (art. 20 Constitución).

b) Puesta a disposición interactiva. Se trata de una modalidad del derecho de comunicación pública y se refiere a los actos que permiten a «cualquier persona» acceder a la obra de que se trate «desde el lugar y en el momento que elija» (art. 20.2,i LPI). Es el derecho por excelencia de la sociedad de la información y adquirirlo, junto con el de reproducción, resulta básico para asegurar la plena presencia de los museos en las redes digitales. Su manifestación más típica consistiría en colgar una obra o prestación en una página electrónica. En esta forma de explotación, el público deja de definirse con criterios físicos (personas congregadas en un mismo lugar) o temporales (personas que, aun ubicadas en lugares diferentes, coinciden en el tiempo). La libertad es máxima. Eso es lo que quiere indicarse con el término «interactividad». Los usuarios pueden acceder a las obras a su criterio, sin necesidad de desplazamientos físicos ni de sujetarse a una programación preestablecida. El público no es ya simultáneo ni sucesivo sino anárquicamente concurrente.

El autor adquiere los derechos económicos y morales por el mero hecho de la creación de la obra (art. 1 LPI). La herramienta para la adquisición de derechos son los contratos, tanto posteriores como anteriores al momento de la creación

A fin de evitar equívocos, no obstante, conviene dejar claro que «cualquier persona» no significa «todo el mundo» (también hay puesta a disposición cuando se facilita el acceso a través de una Intranet o previa identificación, con o sin pago). La expresión «cualquier lugar» necesita igualmente alguna aclaración. Por supuesto, la exigencia se cumple cuando se usan dispositivos portátiles que permiten el acceso desde la casa, el trabajo, la calle, los medios de transporte… Pero cabe que la libertad sea mucho menor. En este sentido, también hay puesta a disposición cuando sólo es posible acceder desde dispositivos ubicados en un espacio determinado como, por ejemplo, una biblioteca o un museo. Finalmente, la expresión «cualquier momento» no implica que las obras deban estar a disposición del público de forma indefinida. Se trata, simplemente de que, durante el lapso de tiempo de la puesta a disposición, es el usuario quien decide el concreto momento de acceso. Y nada impide que ese lapso pueda ser muy breve, como sucede en el caso de las redes *peer to peer* o P2P.

c) Derecho de participación[16]. Este derecho, también conocido por su denominación francesa (*droit de suite*), es un tanto marginal. Pero tiene una fuerte carga simbólica. Es exclusivo de las obras de artes plásticas y gráficas y guarda relación directa con su irreproducibilidad esencial, que impide explotarlas mediante ejemplares en sentido propio. Por ello se atribuye al autor un derecho de participación, irrenunciable e indisponible entre vivos, que le permite reclamar un porcentaje del precio de reventa de sus obras, a cargo del vendedor. Este derecho, reconocido en España desde 1987 (art. 24 LPI), ha sido objeto de armonización en la Unión Europea. La Directiva correspondiente (2001/84/CE, de 27 de septiembre) está aún pendiente de incorporación a nuestro ordenamiento, cosa que ya ha motivado una sentencia condenatoria contra España por parte del Tribunal de Justicia de la Comunidad (sentencia de 31 de enero de 2008, Asunto C-32/07). Para la incorporación -que es urgente- habrá que tomar decisiones que afectan a las magnitudes cuantitativas (precio umbral y, en algún aspecto menor, porcentaje), al tipo de gestión (individual o colectiva) y a algunas otras cuestiones (como las llamadas «reventas promocionales», que serían las realizadas por galeristas que han comprado directamente al autor).

Para los museos, la cuestión más importante es el ámbito de aplicación del derecho. El art. 1.2 de la Directiva lo refiere a «todos los actos de reventa en los que participen, como vendedores, compradores o intermediarios, profesionales del mercado del arte, tales como salas de venta, galerías de arte y, en general, cualquier marchante de obras de arte». No se menciona a los museos; aunque sí aparecen en el preámbulo. En el Considerando 18 de la Directiva tras excluir los actos de reventa «efectuados directamente entre personas que actúen a título privado sin la participación de un profesional del mercado del arte», se añade: «Este derecho no debería, por tanto, aplicarse a los actos de reventa por parte de personas que actúen a título privado a museos no comerciales abiertos al público». Por tanto, salvo en el caso de mediación profesional -y no lo es la intervención de los propios expertos de la institución- las reventas a estos museos no quedan sujetas al derecho de participación.

La adquisición de derechos: el contrato

El autor adquiere los derechos económicos y morales por el mero hecho de la creación de la obra (art. 1 LPI). Este es un principio capital. Las personas jurídicas no son autores (art. 5 LPI) ni, en consecuencia, titulares originarios de derechos de autor, con la única e importante salvedad de las ya mencionadas obras colectivas (art. 8 LPI)[15] y lo previsto para los programas de ordenador. Si los museos quieren derechos -y es claro que han de quererlos, pues los necesitan- se los han de hacer ceder. Bastaría esto para justificar la existencia en todo museo de un departamento de propiedad intelectual o, al menos, de alguien capaz de gestionar la problemática correspondiente. La herramienta para la adquisición de derechos son los contratos, tanto posteriores como anteriores al momento de la creación. Todo el tiempo que se emplee en su estudio y redacción constituirá una excelente inversión.

[15] Pueden tener este carácter una exposición, una enciclopedia, una obra multimedia… Pero se trata de una cuestión de hecho (es decir, no sujeta a pactos) que hay que apreciar en cada caso.

[16] Una vez entregado este trabajo, se ha presentado a las Cortes el *Proyecto de Ley relativo al derecho de participación en beneficio del autor de una obra de arte* (BOCG, Congreso, Serie A, 9 de julio de 2008).



6. *Medúsea*, Paco Rojas. Foto: David Blázquez.

En ayuda del débil…

La Ley dedica amplia atención a esta materia. Su enfoque no es neutral y se decanta -aunque no tanto como ellos querrían- del lado de los creadores, parte débil de la relación. Renunciando, una vez más, a una exposición detallada, cabe hacer algunas observaciones sobre esta esencial materia,

En primer lugar, los derechos e incluso las modalidades de explotación son independientes (art. 23 LPI). Quien, por ejemplo, adquiere los derechos de reproducción y distribución para publicar una obra como libro, no podrá explotarla mediante fascículos. Mucho menos colgarla en su página electrónica. Para esto último tendría que adquirir, además del de reproducción, el derecho de comunicación al público en su modalidad de puesta a disposición interactiva. La ley es clara al decir que las cesiones se circunscriben «a las modalidades de explotación expresamente previstas y al tiempo y ámbito territorial que se determinen» (art. 43.2 LPI). A falta de pacto, el tiempo de la cesión se limita a cinco años; el espacio, al país en que se realiza

la cesión; y las modalidades de explotación «a aquella que se deduzca necesariamente del propio contrato y sea indispensable para cumplir la finalidad del mismo» (art. 43.2 LPI). En segundo lugar, los contratos deben formalizarse por escrito. Esto no significa que un contrato verbal no sea válido. Pero en cualquier momento se podrá exigir que se documente, so pena de resolución (art. 45 LPI). En tercer lugar, si la cesión de derechos no es gratuita, el autor debe ser remunerado de forma proporcional. La posibilidad de pagos a tanto alzado sólo cabe en casos legalmente tasados y aun entonces con la posibilidad de reclamar una remuneración equitativa si se produce una manifiesta desproporción entre lo pagado al autor y los beneficios del cesionario de los derechos (arts. 46 y 47 LPI). En cuarto lugar, si el adquirente -por ejemplo un museo- quiere los derechos de forma exclusiva debe hacérselos ceder expresamente con este carácter, aunque aun entonces el autor conservará el derecho de publicar sus obras en colección escogida o completa (art. 22 LPI). Si la cesión no es exclusiva, el cesionario tendrá que aceptar la concurrencia de otros (arts. 48 a 50 LPI).

Aunque este tipo de pactos ha generado una fuerte oposición de los autores, y en particular de VEGAP[17], nada impide a un museo adquirir todos los derechos sobre una obra, para todo el mundo y por todo el tiempo que reste hasta su entrada en el dominio público, siempre que se cumplan las exigencias legales (mención expresa de derechos y modalidades, remuneración proporcional si la cesión es onerosa, forma escrita…). Ahora bien, sin entrar ahora en detalles, conviene no olvidar que la ley impone al cesionario en exclusiva el deber de «poner todos los medios necesarios para la efectividad de la explotación concedida» (art. 48, II LPI). El incumplimiento de esta obligación puede dar lugar a la resolución del contrato, con referencia a aquellos derechos o modalidades que el cesionario mantenga indebidamente en barbecho. Se trata sin duda de una poderosa arma en manos de los autores; aunque la experiencia enseña que a menudo prefieren no ejercitarla para no enturbiar sus relaciones con la institución cesionaria.

…Y del fuerte cuando lo necesita

Como se ha visto, la ley de propiedad intelectual protege a los autores. Pero en ocasiones también interviene a favor de quienes han de adquirir sus derechos. A este objeto establece algunas presunciones de cesión. Entre ellas, aparte de las específicas para obras audiovisuales o programas de ordenador, destaca la que afecta a los asalariados, incluyendo al personal funcionario. Ante todo habrá que estar a lo convenido. Pero si no hay pactos al respecto, la ley presume que el empleado ha cedido los derechos de explotación con carácter exclusivo, aunque sólo «con el alcance necesario para el ejercicio de la actividad habitual del empresario en el momento de la entrega de la obra», sin que quepa utilizarla «para un sentido o fines diferentes» (art. 51 LPI).

No hay en cambio presunción alguna en el caso de la obra encargada, contra lo que a menudo se piensa. Ejecutado el encargo, si no se ha previsto nada, lo único que en principio adquiere el comitente es el objeto que se le entrega y, a lo sumo, el derecho a usarlo. Lo mismo sucede con los concursos públicos, en cuyas bases deberán establecerse con claridad las condiciones que afectan a la propiedad intelectual de las obras presentadas[18].

Viejos derechos, nuevas posibilidades

La cuestión de los derechos se suscita con frecuencia cuando los avances tecnológicos permiten nuevas formas de explotación. ¿Pueden llevarse a la red los artículos publicados en una vieja revista?... ¿Puede digitalizarse y ponerse a disposición del público una fotografía cuyos derechos se adquirieron, por ejemplo, en 1985?... El art. 43.5 LPI dispone que la transmisión de derechos de autor «no alcanza a las modalidades de utilización o medios de difusión inexistentes o desconocidos al tiempo de la cesión». El criterio protector al que responde esta norma ha estado en el centro de no pocos pleitos, en los que los autores han argüido, a menudo con éxito, que la cesión de derechos efectuada en su día no amparaba la explotación digital porque, sencillamente, era desconocida. Puede verse, entre nosotros, la sentencia de la Audiencia Provincial de

[17] *Vid* GUTIERREZ, J, (sin fecha) «Compraventa de obras de arte y cesión del derecho de autor», en *http://www.arteyderecho.org/ES/Derechos_de_Autor/Ensayos_y_Conferencias_*

[18] *Vid* no obstante el art. 277 de la Ley 30/2007 de Contratos del Sector Público.



7. Exposición *En las alturas y sin red* (Joan Brossa, Museo de Santa Cruz, Toledo). Foto: David Blázquez.

Barcelona en el *caso La Vanguardia Digital* (Secc. 15ª, 10 de marzo de 2006), en el que, no obstante, las pretensiones de los fotógrafos demandantes fueron desestimadas en atención a los contratos y, sobre todo, a las fechas de entrega de las obras. La cuestión merecería atención específica y acaso una reforma legal, pues las dificultades para obtener los derechos correspondientes afectan negativamente al desarrollo de la sociedad de la información. En cualquier caso, y sin entrar en detalles, vale la pena señalar que el transcrito art. 43.5 LPI no parece dotado de alcance retroactivo. También es oportuno recordar que la vieja LPI de 1879, a diferencia de la actual, admitía la venta de la propiedad intelectual; aunque, a cambio, colocaba sobre el adquirente la espada de Damocles de una curiosa reversión a favor de los herederos forzosos, una vez transcurridos veinticinco años desde la muerte del autor (art. 6 LPI de 1879). Resulta llamativa la poca conflictividad de esta norma. Sin perjuicio de alguna resolución ya lejana (*caso Zorrilla*, sentencia del Tribunal Supremo de 12 de febrero de 1946), en fechas recientes sólo me consta la dictada a propósito de una obra teatral (*caso La Passió de Esparreguera*, sentencia del Juzgado de Primera Instancia de Martorell, 16 de mayo de 2006).

Obras huérfanas

La adquisición de derechos u obtención de una licencia puede producirse a través de una relación directa con el autor o bien acudiendo a la sociedad de gestión que administre sus derechos. En algunas ocasiones, sin embargo, no hay interlocutor: bien porque no se sabe quien es el titular, bien porque, aun sabiéndolo, su localización resulta imposible tras una búsqueda diligente. En este caso se suele hablar de obras huérfanas. Se encuentran en esta situación muchas fotografías y filmaciones, así como otros materiales depositados en archivos, bibliotecas y acaso museos. Si hay motivos para pensar que tales materiales no están en el dominio público, lo más razonable es abstenerse de usarlos pues la orfandad puede desvanecerse en cuanto se dé comienzo a la explotación, con el consiguiente riesgo de demandas judiciales. Por ello, al menos quienes tienen algo que perder, tratan las obras huérfanas más bien como obras apestadas (pueden contagiar pleitos). Esta problemática, que evoca la de las «manos muertas», priva a la sociedad de una parte de su capital intelectual. Es lógico que haya sido objeto de atención normativa en algunos países y que se cuente entre las que podrían ser objeto de una iniciativa europea.

Límites temporales: Un pacto fáustico

La propiedad intelectual, a diferencia de la ordinaria, no es eterna. Recae sobre un objeto que es doblemente social: por su origen (nadie crea en el vacío) y por su destino (las obras y prestaciones son una forma cualificada de comunicación humana). Por tal razón la propiedad intelectual, a diferencia de la ordinaria, está sujeta a un plazo, transcurrido el cual las obras entran en el dominio público. A partir de ese momento, podrán ser explotadas por cualquiera, sin más deberes que respetar los derechos morales de atribución e integridad. La entrada en el dominio público se produce a los setenta años contados desde el 1 de enero del año siguiente a la muerte del autor o del último coautor superviviente en caso de obra en colaboración (arts. 26 y 28.1 LPI). Si la obra es colectiva, o de autor anónimo, el plazo correrá a partir de la divulgación lícita (arts. 27.1 y 28.2 LPI). Si se trata de obras no divulgadas, los setenta años se contarán desde el momento de la creación (art. 27.2 LPI). Conviene tener presente que, tratándose de autores fallecidos antes del 7 de diciembre de 1987, el plazo de protección será el de la anterior LPI de 1879 (ochenta años *post mortem auctoris* para el supuesto básico).

El establecimiento de un plazo es una de las claves del acuerdo entre la sociedad y los autores. Este acuerdo se ha descrito en alguna ocasión como un pacto fáustico. La sociedad, oficiando de diablo, ofrece al autor, en el papel de Fausto, lo máximo que cabe pedir, que no es el amor ni la eterna juventud sino la propiedad: la forma de poder privado más intensa que cabe concebir sobre un objeto. El diablo sólo pide a cambio que, pasado cierto tiempo, el autor rinda su alma, es decir, su obra. Es un trato justo.

Es sabido, no obstante, que siempre ha habido una clara tendencia a estafar al honesto diablo. El folclore popular está lleno de gente deshonesta que, después de haberse hecho construir puentes y castillos en una noche, elude al amanecer el cumplimiento de sus obligaciones mediante todo tipo de subterfugios. Hoy en día podrían servir a tal fin las medidas tecnológicas de protección aplicadas a las obras y prestaciones en formato digital. Pero, al margen de ellas, las propias leyes proporcionan también algunas herramientas a las que acudir.

El recurso a la propiedad ordinaria: el espacio y las cosas

Por lo pronto, para mantener el control de la obra aun después de su entrada en el dominio público, cabe acudir al recurso indirecto de la propiedad ordinaria tanto del espacio que alberga los objetos expuestos como de estos mismos en cuanto «cosas».

Son muchos los museos e instituciones que prohíben tomar fotografías, a pesar de no ostentar la propiedad intelectual sobre los objetos exhibidos, ya sea porque no están sujetos a ella (museos de mineralogía o de entomología), porque han entrado en el dominio público (museo de pintura antigua) o porque, aun estando vigentes los derechos, es el autor quien los ostenta (museo de arte moderno, cuando la institución sólo tiene el derecho de exposición). ¿En qué se basa entonces la prohibición? Sin entrar en sus razones (que pueden ir desde exigencias de conservación hasta el deseo de asegurarse una fuente de ingresos), la explicación jurídica es tan simple como contundente: el museo es propietario del espacio y puede establecer las condiciones de ingreso. Si alguien las infringe y toma fotografías, no estará violando derechos de propiedad intelectual, pero sí un contrato. Impedir que otros tomen fotografías y ostentar los derechos sobre las autorizadas es pues una eficaz forma de mantener en el mercado de la propiedad intelectual obras ajenas a él o caídas ya en el dominio público.

A partir de la propiedad ordinaria, también se ha planteado el posible reconocimiento de derechos sobre la imagen de los objetos. Se trata de una pretensión muy discutible, pero algunas sentencias francesas e italianas la han acogido favorablemente, con referencia a la imagen de edificios y pinturas. En Francia, por ejemplo, en respuesta a la demanda de la propietaria, se impidió la comercialización de postales que reproducían el primer edificio liberado por las tropas aliadas en Normandía (*caso Café Gondrée*, *Cour de Cassation*, chambre civile, sentencia de 10 de marzo de 1999). Más tarde, no obstante, se recogieron velas, en un caso suscitado por la utilización de la imagen de un edificio histórico en una campaña publicitaria (*caso Hotel Girancourt*, *Cour de Cassation*, chambre civile, sentencia de 7 de mayo de 2004). En Italia el conflicto -más interesante para nosotros- giró en torno a la reproducción de varias de las pinturas de Caravaggio situadas en la iglesia de San Luis de los Franceses de Roma. Aunque la demanda de la institución propietaria del templo fracasó, el tribunal reconoció *obiter dictum* que «entre las facultades reconocidas al propietario se cuenta la de explotar económicamente sus bienes de la forma que considere conveniente; en el caso en cuestión, mediante la prohibición de la reproducción fotográfica de los cuadros sin obtener autorización previa y sin la adecuada compensación» (Trib. Roma, sentencia de 27 mayo de 1987[19]).

El recurso a la propiedad intelectual: Hades y Proserpina

La posibilidad de rescatar obras del dominio público también puede ampararse, en algún caso, en la misma legislación de propiedad intelectual. El art. 129.1 LPI reconoce a «toda persona que divulgue lícitamente una obra inédita que esté en el dominio público (…) los mismos derechos de explotación que hubieran correspondido a su autor». Tales derechos, de naturaleza afín a los de autor, tendrán una vigencia de veinticinco años a partir de la divulgación (art. 130 LPI)[20]. Este expediente podría entenderse limitado a obras literarias pues, además de hablarse de obras «inéditas», la rúbrica del Título que lo alberga alude a «producciones editoriales».

[19] *Apud* Resta (2004).

[20] Si se trata de obras en el dominio público pero no inéditas, el reconocimiento del derecho afín depende de que «puedan ser individualizadas por su composición tipográfica, presentación y demás características editoriales».



8. *El espejo de Pablo,* Estudio de Pablo Sanguino. Foto: David Blázquez.

La propiedad intelectual, a diferencia de la ordinaria, está sujeta a un plazo, transcurrido el cual las obras entran en el dominio público. A partir de ese momento, podrán ser explotadas por cualquiera, sin más deberes que respetar los derechos morales de atribución e integridad

Sin embargo, parece más razonable aceptar que rige para todo tipo de obras. La norma tiene cobertura en el art. 4 de la Directiva 2006/116/CE, sobre plazo de protección, y se justifica por la voluntad de estimular la puesta a disposición del público de las obras de que se trata. El art. 5 de la misma Directiva, por cierto, permitiría proteger las ediciones críticas y científicas de obras en el dominio público, algo que los investigadores han reclamado en más de una ocasión.

Normas equivalentes a nuestro art. 129.1 LPI han dado lugar en otros países a algunas operaciones de rescate tan espectaculares como polémicas. Una de ellas la ha protagonizado el *Disco solar de Nebra*, al parecer la más antigua representación europea de la bóveda celeste. El disco, una pieza de bronce de unos tres mil años de antigüedad, fue sacado a la luz por unos cazadores de tesoros y, una vez recuperado, dio lugar a diversos pleitos, tanto en el terreno de las marcas (pues se registró como tal) como de la propiedad intelectual. En este último ámbito, el Tribunal de Magdeburgo (sentencia de 16 de octubre de 2003) reconoció derechos afines al Estado de Sajonia-Anhalt, que es quien invirtió en la restauración, conservación y divulgación del disco (art. 71 de la Ley alemana de Derecho de autor)[21].

[21] Puede verse una referencia al caso en Lewinsky (2005). Para localizar en Internet imágenes del disco basta introducir en un buscador «Nebra Sky Disc». *Vid.* en particular la página electrónica del *Landesmuseum für Vorgeschischte* del Estado de Sajonia-Anhalt, *http://www.lda-lsa.de/himmelsscheibe_von_nebra/.*

El caso francés aun es más extremo en términos temporales, pues ha tenido por objeto signos, pinturas y dibujos de unos treinta mil años de antigüedad descubiertos en una cueva. En el marco de un conflicto con los investigadores y en aplicación del art. L-123-4 del Código de la propiedad intelectual, la *Cour d'Appel* de Nimes reconoció derechos vecinos o afines, sobre las *obras póstumas* halladas, al Estado francés en su condición de propietario de la cueva[22].

Ninguna de las dos sentencias tuvo al parecer en cuenta que, con toda probabilidad, tanto el disco como las pinturas habían sido ampliamente divulgadas entre el público de su época. Como se ve, la ley de propiedad intelectual, permite en ocasiones una segunda vida, en el terreno de los derechos afines, a las obras caídas en el dominio público. Tras hablar de diablos y, por tanto, infiernos resulta inevitable pensar en Hades y Proserpina. No me consta que en España se haya producido alguna de estas situaciones, aunque el art. 129 LPI ha sido invocado en alguna ocasión. Concretamente para intentar impedir la publicación no autorizada de un *Libro de Horas* (sentencia Juzgado Mercantil núm. 2 de Madrid, 14 de junio de 2005). La demanda, sin embargo, fracasó. En primer lugar porque la obra no era inédita (art. 129.1 LPI). En segundo porque se trataba de una edición facsímil y, por tanto, faltaba toda posible individualización (art. 129.2 LPI).

Límites materiales: El cielo puede esperar… el diablo no

Aparte de los límites temporales, la propiedad intelectual también está sujeta a límites materiales o sustantivos que permiten utilizar las obras protegidas sin esperar a su entrada en el dominio público. En este caso, los efectos del pacto entre autor y sociedad no son diferidos sino inmediatos. Por lo general, los límites responden a derechos fundamentales o intereses generales considerados prevalentes (libertad de expresión, derecho a la información, investigación, educación, acceso a la cultura, seguridad pública etc.). Para su reconocimiento legal deben respetar la llamada «prueba de los tres pasos», según la cual los límites deben circunscribirse a determinados casos especiales, no dañar la explotación normal de la obra ni perjudicar injustificadamente los intereses legítimos del titular (art. 40 bis LPI). Se trata, otra vez, de una materia que demanda más espacio del disponible. Sin olvidar otros más generales (copia privada, cita, informaciones de actualidad, parodia….), bastará con mencionar aquí aquellos límites que son de particular interés para los museos o específicos para ellos.

El paisaje urbano

El primero es el recogido en el art. 35.2 LPI. Afecta a las «obras situadas permanentemente en parques, calles, plazas u otras vías públicas». Tales obras «pueden ser reproducidas, distribuidas y comunicadas libremente por medio de pinturas, dibujos, fotografías y procedimientos audiovisuales». Sin entrar en algunos aspectos conflictivos (¿vías públicas o espacios públicos? ¿«situadas en» o «realizadas para»?), esta norma afecta a muchas creaciones: relieves y fachadas, edificios en general, monumentos, esculturas en gran formato e incluso jardines que respondan a una concepción original. Los autores y su entidad de gestión se han quejado con frecuencia de la amplitud de este límite; en particular por no prever una compensación cuando la utilización de la obra sea comercial.

Límites específicos a favor de los museos

Algunos límites pueden ser utilizados por cualquiera y otros, en cambio, sólo por ciertos sujetos. Entre los beneficiarios de límites *ad hoc* se cuentan los museos y otras instituciones, como las bibliotecas y archivos, de titularidad pública o integradas en instituciones de carácter cultural o científico (art. 37 LPI [23]). La Ley les permite prescindir de la autorización del autor o titular para llevar a cabos ciertos actos de reproducción, distribución y comunicación al público, sin perjuicio de la necesidad de compensar algunos de ellos. Es oportuno también llamar la atención sobre algún límite que podría estar en nuestra ley pero que, por ahora, no ha sido admitido.

a) Reproducciones con fines de investigación y conservación. Las reproducciones permitidas son las que hacen los museos sin finalidad lucrativa y «exclusivamente para fines de investigación o conservación» (art. 37.1 LPI). Fotocopiar un artículo o parte de un libro o digitalizar una imagen para

[22] La sentencia se recoge en la *Revue Internationale du Droit d'Auteur (RIDA)*, 195, janvier 2003: 352-357.

[23] Hay alguna diferencia en las relaciones de beneficiarios de los apartados 1 y 2 de este artículo (el segundo alude también a instituciones de carácter educativo). Pero ahora podemos prescindir de ella.



9. *Fantasía sobre Fausto,* Mariano Fortuny, Museo Nacional del Prado.
Foto: Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado. Madrid.

que un investigador, interno o externo, pueda llevar a cabo su tarea puede hacerse sin pedir permisos ni pagar compensación alguna. Lo mismo cabe decir, por ejemplo, cuando se trata de materiales susceptibles de deterioro o pérdida. Se trata de un límite útil. Sin embargo, no debe pervertirse mediante lecturas laxas. Investigación es investigación y no otra cosa. Los servicios de reprografía abiertos al público en general, por ejemplo, quedan claramente excluidos y necesitan una licencia que deberá solicitarse a las entidades de gestión correspondientes (CEDRO, *www.cedro.org*, para textos y VEGAP para imágenes). También hay que ser comedidos con el término «conservación». Hacer una copia de un manuscrito para facilitar su manejo es una cosa. Evitar comprar un segundo ejemplar de un libro muy solicitado, disponible en el mercado, con el mero argumento del deterioro, otra muy diferente.

b) Préstamo. En relación con la distribución, la única modalidad permitida es el préstamo. Los museos y demás instituciones aludidas en el art. 37.2 LPI pueden llevarlo a cabo sin pedir autorización y, hasta hace poco, sin pagar a los titulares de derechos. Esta cuestión merece un breve comentario. La Directiva 92/100/CEE (actualmente sustituida por la 2006/115/CE), al armonizar el régimen del alquiler y el préstamo en la Comunidad Europea, exigió que se reconociera a los autores y otros sujetos un derecho exclusivo sobre tales actos de explotación, aunque admitiendo excepciones «en lo referente a los préstamos públicos». El eventual límite debía incluir, a favor de los autores, «*una remuneración por esos préstamos*» de la que, no obstante, podría eximirse a «determinadas categorías de establecimientos» (art. 5 de la Directiva derogada y 6 de la vigente). España, al incorporar la Directiva, recogió la excepción pero sin prever remuneración alguna. Todos los préstamos quedaban a salvo de ella. Esto motivó una sentencia condenatoria del Tribunal de Justicia de la Comunidad (sentencia de 26 de octubre de 2006, Asunto C-36/05) y la consiguiente reforma legal para cumplirla. Esta reforma se llevó a cabo a través de la Ley 10/2007 de la Lectura, del libro y de las bibliotecas. Mediante su disposición adicional primera se ha dado nueva redacción al art. 37.2 LPI, añadiendo que los titulares de los establecimientos beneficiarios del límite «remunerarán a los autores por los préstamos que realicen de sus obras en la cuantía que se determine mediante real decreto». Esta remuneración es de gestión colectiva obligatoria. Transitoriamente, hasta la aprobación del anunciado real decreto, la cuantía de la remuneración se fija en «0,2 euros por cada ejemplar de obra adquirido con destino al préstamo» (nueva Disposición adicional 20ª LPI). Acogiéndose a la posibilidad abierta por la directiva, el legislador español ha decidido eximir de la obligación de pago a «los establecimientos de titularidad pública que presten servicios en municipios de menos de 5 000 habitantes» y a «las bibliotecas de las instituciones docentes integradas en el sistema educativo español» (art. 37.2, III LPI).

Tanto los términos del nuevo art. 37.2, III como la Ley utilizada para la reforma indican que lo que se tuvo en mente fue la problemática particular de las bibliotecas. No, en cambio, la de otras instituciones como los museos. Éstos podrían caber en la primera parte de la exención (si es que hay museos que presten servicios en municipios tan pequeños). Pero no en la segunda, salvo, claro está, en lo que atañe a sus propias bibliotecas. En cualquier caso, no hay que pasar por alto que la Directiva, además de definir los derechos exclusivos armonizados, incluyó la siguiente explicación: «Procede en aras de la claridad, excluir de los conceptos de alquiler y préstamo a tenor de la presente Directiva, determinadas formas de puesta a disposición como puede ser la puesta a disposición de fonogramas o de películas […] para fines de representación pública o radiodifusión, la puesta a disposición con fines de exhibición o la puesta a disposición para consulta *in situ*. […] El préstamo no incluye la puesta a disposición entre entidades accesibles al público» (Considerando 13 de la Directiva derogada y, con algún cambio menor, 10 de la vigente). Estas explicaciones son para nosotros Derecho positivo, pues se incorporaron a la LPI tanto para el alquiler (art. 19.3) como para el préstamo (art. 19.4). En cualquier caso, se trata de una materia cuya problemática requeriría un análisis más detallado, a la vista de las prácticas concretas de los museos. Sin perjuicio de

ello, conviene no olvidar que las definiciones y, en su caso, el límite afectan al derecho de distribución. No en cambio a otros, como el de comunicación pública. En particular, no cabe hablar de préstamos virtuales o digitales.

c) Comunicación al público incluida la puesta a disposición interactiva. La Directiva 2001/29/CE, de la Sociedad de la información, autoriza excepciones a los derechos de reproducción y comunicación, «cuando el uso consista en la comunicación a personas concretas del público o la puesta a su disposición, a efectos de investigación o de estudio personal, a través de terminales especializados instalados (entre otros lugares, en museos accesibles al público), de obras y prestaciones que figurar en sus colecciones y que no son objeto de condiciones de adquisición y licencia» (art. 5.3, n Directiva). Este límite fue incorporado a la ley española mediante la Ley 23/2006 y hoy figura en el art. 37.3 LPI, aunque en términos más estrictos. En este sentido, sólo se contempla la investigación (no el estudio personal), se exige el uso de una «red cerrada e interna» y que los «terminales especializados» se ubiquen «en los locales» de los establecimientos de que se trata. Además se exige que los autores cobren una remuneración equitativa. Las reproducciones que puedan ser necesarias para llevar a cabo la comunicación o puesta a disposición podrán hacerse al amparo del art. 37.1 LPI, dado que la única finalidad contemplada, como queda dicho, es la investigación.

Una vez más, es evidente que no se ha pensado en la problemática de los museos sino, sobre todo, de las bibliotecas. Tantas cautelas se explican desde el punto de vista de los autores y editores de obras literarias. El límite, tal como ha quedado, no parece que vaya a ser de gran utilidad a los museos. Quizá, redactado en otros términos, podría haber cubierto la digitalización y consulta multimedia a través de terminales instalados en el museo. Pero la exigencia de fines investigadores no da mucho margen de maniobra.

d) Límites posibles. A diferencia de otros sectores, parece que los museos no saben o no quieren hacerse oír con ocasión de la elaboración de algunas normas que les afectan. La cuestión de los límites es un buen ejemplo. Son pocas las actividades que un museo puede llevar a cabo sin recabar autorizaciones cuando están involucradas obras y prestaciones con derechos vigentes. Basta pensar en la simple inclusión de un pase de diapositivas, una filmación o una creación multimedia en el marco de una exposición. No se trata, por supuesto, de ir más allá de lo que permiten las obligaciones internacionales asumidas por España en virtud de Tratados y Directivas. Tampoco de mermar unos derechos de autor que ya afrontan numerosos problemas. Pero hay algunos límites generales que quizá podrían haberse definido pensando también en la problemática de los museos. Y, sobre todo, hay un límite específico cuya incorporación habría tenido sentido.

Un ejemplo de lo primero lo tenemos en el límite de ilustración de la enseñanza, contemplado en el art. 5.3, a) de la Directiva de la Sociedad de la Información y que nuestra Ley circunscribe al «profesorado de educación reglada» para sus actividades educativas «en las aulas» (art. 32.2 LPI). La redacción se comprende desde el punto de vista de los titulares de derechos, justamente temerosos de posibles interpretaciones desviadas de redacciones más abiertas. Pero para trazar una frontera entre el mundo físico y el virtual -y al parecer de eso trataba- probablemente no era imprescindible restringir su ámbito de aplicación a «las aulas».

En cuanto a lo segundo, el art. 5.3, j) de la repetida Directiva autoriza excepciones o limitaciones a los derechos de reproducción y comunicación pública «cuando el uso tenga la finalidad de anunciar la exposición pública o la venta de obras de arte, en la medida en que resulte necesaria para promocionar el acto, con exclusión de cualquier otro uso comercial». En el caso de las exposiciones, que es el que más interesa a los museos, no se trata de facilitar la comercialización de productos o subproductos como, por ejemplo, láminas o catálogos. Lo pretendido es, simplemente, dar a conocer el evento y promocionarlo. Actualmente no cabe más uso informativo que el muy limitado que pueda amparar el art. 35.1 (informaciones de actualidad). Este límite está reconocido en las leyes de numerosos países europeos (entre ellos Alemania, Austria, Bélgica, Holanda, Suecia, Francia y Reino Unido; en estos dos últimos casos sólo para los anuncios de ventas[24]). En mi opinión habría que considerar su inclusión en nuestra ley; aunque por otra parte, en estas materias, la prudencia aconseja no hacer nada que no pidan los propios interesados.

Bibliografía

BECCARIA, C. de (1764): *De los delitos y de las penas* [trad. española de J.A. de las Casas (1980), Alianza, 2ª ed., Madrid: 64-65.

CHAFEE, Z. (1945): «Reflections on the law of Copyright», *Columbia Law Review*, 45: 503-529 y 719-738.

DUFOUR, B. (1999): «Des expositions comme œuvres de l'esprit», *Revue Internationale du Droit d'Auteur (RIDA)*, 180, abril, 1999: 1-85.

MARÍN LÓPEZ, J. J. (2006): «El Conflicto entre el Derecho Moral del Autor Plástico y el derecho de Propiedad sobre la Obra», *Cuadernos de Aranzadi Civil*, 2006: 38.

NIMMER, D. (2001-2002), «Copyright in the Dead Sea Scrolls. Authorship and Originality», 38, *Houston Law review*, 1: 5-217.

RESTA, G. (2004): «L'appropiazione dell'immateriale. Quali limiti?», *Il Diritto dell'informazione e dell'informatica*, 2004, XX-1: 34.

SMIERS, J. (2006): *Un mundo sin copyright. Artes y medios en la globalización*, trad. de J. BARBA y S. JAWERBAUM, Gedisa, Barcelona.

TREPPOZ, E. (2006): «Quelles(s) protection(s) juridique(s) pour l'art contemporain ?», *Revue Internationale du Droit d'Auteur (RIDA)*, 209: 51-125.

WALRAWENS, N. (1999): «La notion d'originalité et les oeuvres d'art contemporaines», *Revue Internationale du Droit d'Auteur (RIDA)*, 181: 96-167.

[24] *Vid.* el estudio comparativo del IVIR (2007) para la Comisión Europea: *Study on the Implementation and Effect in Member State's Laws of Directive 2001/29/EC on the Harmonisation of certain aspects of Copyright and Related Rights in the Information Directive,* February, 2007. Disponible en *http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/studies/studies_en.htm.*

Un museo en la Favela de la Maré[1]: memorias y narrativas en favor de la dignidad social

Mario Chagas[2]
Departamento de Museos y
Centros Culturales del IPHAN
Regina Abreu[3]
Universidad Federal del
Estado de Río de Janeiro

Mário Chagas es poeta, museólogo, posgraduado en Memória Social (Unirio)y doctor en Ciencias Sociales (Uerj). Ha dirigido el Museo Joaquim Nabuco y el Museo del Hombre del Nordeste, y ha sido jefe del Departamento de Dinámica Cultural del Museo Histórico Nacional, coordinador técnico del Museo de la República y director de la Escuela de Museología de la Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro (Unirio). Ha participado en la renovación y creación de diversos museos en Brasil y ha publicado numerosos libros y artículos entre los que destacan: *Museália* (1996), *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos* (2003), *Há uma gota de sangue em cada museo* (2006) y *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas* (2007). En la actualidad es editor de *Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia*, consultor del Ecomuseo da Ilha Grande (RJ), del Museo de las Missões (RS) y del Museo de la *Maré* (RJ), coordinador técnico del Departamento de Museos y Centros Culturales del IPHAN (DF), profesor adjunto de la Escuela de Museología y de Programas de Posgrado (Unirio), y profesor visitante de la Universidad Lusófona de Humanidades y Tecnologías de Lisboa.

Regina Abreu es diplomada en Ciencias Políticas y Sociales por la Pontifícia Universidad Católica de Rio de Janeiro, especialista en Année Préparatoire à la Recherche en Sciences Sociales por la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales y especialista en Séjours Cultura (Ministère de la Culture et de la Communication). Tiene una maestría en Antropología Social por la Universidad Federal de Rio de Janeiro y es doctora en Antropología Social por la misma Universidad. En la actualidad es profesora adjunta de la Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro (Unirio), miembro del consejo editorial de los *Anales del Museo Paulista* y de *Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia* (Demu/Iphan). Tiene amplia experiencia en la área de la Antropología, con énfasis en los campos de la teoría antropológica, los museos, el patrimonio, la memoria social, la identidad cultural, la literatura brasileña, colecciones y subjetividad.

[1] El término «maré» en portugues, corresponde a la palabra «marea» en español. El término «favela» en portugues significa un conjunto urbano de habitaciones populares (una espécie particular de barrio popular) que, inicialmente, ha hecho de modo independente la ocupación del territorio. La favela de la Maré és ubicada en una antigua zona de manglares, afectada por la marea (NT).

[2] Correo electrónico: pmariosc@gmail.com

[3] Correo electrónico: abreuregin@gmail.com

[4] Servicio Social de Industria.

Resumen: El Museo de la Maré trabaja con memorias, tiempos, identidades y representaciones simbólicas, reinterpretando el mapa cultural de la ciudad y mostrando a otras comunidades populares que es posible ejercer el derecho a la memoria, al patrimonio y al museo, piezas claves en la construcción de futuros con dignidad social. El Museo de la Maré desafía la lógica de la acumulación de bienes culturales y de la valorización de las narrativas monumentales, pues afirma como núcleo principal de interés, no la preservación sino la vida social de los habitantes de la Maré y los procesos de comunicación dentro y fuera de la favela. La experiencia del museo como herramienta de comunicación y trabajo contribuyó a la lucha contra el prejuicio de los museos -tradicionalmente considerados como dispositivos de interés exclusivo de las élites económicas- y también al respeto de las favelas, en general tratadas como lugares de violencia, de barbarie, de miseria, donde no hay humanidad. El Museo de la Maré se afirma como un museo universal, sin perder de vista su dimensión nacional y regional y también sin dejar de tratar las diferentes localidades de la favela, de la vida social de más de 130 000 personas y, especialmente, de sus cotidianos inmersos en historias, tradiciones, fiestas, esperanzas, proyectos, sueños y reflexiones diversas.

Palabras clave: Museo, Favela de la Maré, Museología social, Memoria, Patrimonio, Río de Janeiro.

Abstract: The Museu da Maré works with memories, times, identities and symbolic representations, reinterpreting the cultural map of the city and showing other popular communities that they can exercise the right to memory, heritage and museums, key elements in the construction of a future with social dignity. The Museu da Maré challenges the logic of accumulating cultural assets and the financial appreciation of monumental narratives, affirming itself as a major centre of interest, not to preserve but rather to promote the social life of Maré's population and the communication processes within and outside the *favela* (shanty town). The experience of the museum as a communication and work tool helped to combat prejudices about museums – traditionally considered to be areas of interest reserved for the economic elites. It also contributed to increase respect for *favelas,* which are generally treated as areas of violence, savagery and misery that are void of all humanity. The Museu da Maré presents itself as a universal museum, without losing sight of its national and regional importance and without forgetting the different parts of the *favela* – of the social life of over 130 000 people and in particular of everyday rites that are steeped in a multitude of traditions, history, festivals, hopes, projects, dreams and reflections.

Keywords: Museum, Favela da Maré, Social Museology, Memory, Heritage, Rio de Janeiro.

Un museo en la Favela de la Maré: memorias y relatos a favor de la dignidad social

«Rua Guilherme Maxwell, 26, atrás do Sesi[4]. Esa es la localización del museo más reciente de Brasil. No está situado en un lugar cualquiera, está en el corazón del mayor conjunto de favelas de Rio, Maré, y, según el Ministerio de Cultura, será el primer museo del país que funciona dentro de una favela».



1a. Grafiti en la pared interior del Museo Maré. Foto: Jorge Campana.

Con estas palabras, el periódico *Folha de São Paulo* anunciaba el 9 de mayo de 2006 la inauguración del Punto de Cultura Museo Maré, celebrada el día anterior. Los periódicos de esa semana destacaron la presencia del Ministro de Cultura Gilberto Gil y de diferentes autoridades relacionadas con la política cultural de Brasil. Los periodistas acogieron con gran entusiasmo esta iniciativa porque con ella, se anunciaba una gran novedad: ¡un museo en la favela! Este acontecimiento sonaba poco común para una prensa que no está familiarizada con los debates museológicos, y auguraba un cambio significativo en el panorama de los museos brasileños, una nueva dimensión artística que parecía distanciarse del imaginario de los suntuosos, monumentales y palacianos museos, ornamentados con objetos de lujo o reliquias tan protegidos y que se exhiben como trofeos de los actos notables de élites sociales y económicas.

El título del artículo, publicado en el periódico *Carioca o Dia* (09/05/07), llamaba la atención, algo diferente estaba sucediendo: «La historia de la exclusión». El texto subrayaba que el nuevo museo nacía con una misión hasta entonces desconocida por los museos brasileños: «Lejos de la suntuosidad de los museos más conocidos, se inauguró esta semana el Punto de Cultura Museo Maré. Se trata del primer museo concebido a través de la historia de sus propios habitantes».

Sin embargo, el carácter innovador de esta iniciativa no respondía al hecho de estar ubicado en una favela. En 1996, se creó, por ejemplo, el Museo de Limpieza Urbana, llamado *Casa de Banhos Dom João VI*, situado en el barrio favela de Caja (*vid* Chagas, 1998). Fue un proyecto que el equipo del Museo Maré conoció, visitó y debatió. Asimismo, el ayuntamiento de la ciudad de Río de Janeiro inauguró en el año 2005 el Museo al Aire Libre del Morro da Providência. Tanto en el caso del Museo de Limpieza Urbana, administrado por la Compañía de Limpieza Urbana (Comlurb), como en el proyecto Museo al Aire Libre de Morro da Providência, administrado por el ayuntamiento, no son las comunidades locales quiénes se sitúan en el centro de los intereses, los debates y las acciones administrativas y gerenciales. La prensa destacaba esencialmente que no se trataba



1b. Grafiti en la pared interior del Museo Maré. Foto: Jorge Campana.

de la primicia de un museo en una favela sino de un museo situado en una mega favela, que había sido construido y administrado por la comunidad local, en el que se ponen de manifiesto temas locales y universales, con la mediación de una organización no gubernamental y el apoyo del Ministerio de Cultura, por la intermediación del Departamento de Museos y Centros Culturales del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional y de la Secretaría de Programas y Proyectos Culturales.

Conviene destacar que esa iniciativa museológica se enmarca en un conjunto de acciones que permiten identificar la manifestación de la voluntad de memoria, de patrimonio y de museo[5] de diferentes grupos sociales. En este caso, se trata de una necesidad vital de un grupo de jóvenes habitantes del conjunto de favelas llamado *Maré* que, ejerciendo el derecho a la memoria y a la manifestación escrita de la historia, comienzan a crear relatos en primera persona (del singular y del plural) y a escribir una historia prácticamente desconocida, que tiene como referencia el punto de vista de quien nació, creció y vivió en alguna de las diferentes comunidades del Conjunto Maré (Vieira, 2006). Los testimonios que figuran a continuación están recogidos espontáneamente en un libro destinado a recibir «sugerencias, impresiones, ideas y opiniones de los visitantes», que muestra la importancia del museo para los habitantes de Maré:

«Viví en un palafito, hoy vivo en el Pinheiro, tengo 31 años y ya me han disparado. Fui agredido física y mentalmente. Pero esta visita hace que se note la evolución de un pueblo que no tenía ninguna oportunidad, un pueblo que lucha, que sufre y que ciertamente, vence día tras día. Digo esto como un vencedor que tiene mucho que hacer para seguir la lucha». Marcos Antônio A. Santos, visita realizada el 5 de junio de 2006.

«Hoy visité el museo por primera vez: pasaba por aquí y decidí entrar. Fue una de las mejores experiencias que he vivido en estos últimos años. ¡Es increíble! Está bien saber que tenemos una historia, cultura y tradición etc. No somos única y exclusiva-

[5] La voluntad de museo (mismamente cuando el nombre que se utiliza es otro) sigue siendo un fenómeno universal. En el carnaval de 2007, o G. R. Escuela de Samba «Porto da Pedra» presentó una carroza alegórico que representaba el Museo de la Favela Vermelha, en Sudáfrica.



2. Vistas desde el CEASM. Al fondo, parte del Campus de la UFRJ (Universidad Federal de Río de Janeiro) situada en la Ilha do Fundao. Foto: Jorge Campana.



3. Entrada principal al CEASM, sede del Morro do Timbau. Foto: Jorge Campana.

Se trata de una necesidad vital de un grupo de jóvenes habitantes del conjunto de favelas llamado Maré que, ejerciendo el derecho a la memoria y a la manifestación escrita de la historia, comienzan a crear relatos en primera persona (del singular y del plural)

mente indicadores económicos de pobreza; somos personas. Me complace saber que hay gente que es consciente de ello y nos hace recordar lo que a veces olvidamos. Gracias». Mónica Pereira, visita realizada el 10 de julio de 2006.

El proceso que culminó en la creación del Museo Maré (figura 1) se remonta aproximadamente a 1998, cuando se creó el proyecto llamado Red Memoria de Maré. Dos años después se realizó en el seno de la Fundación Oswaldo Cruz una jornada para debatir el tema de la apropiación cultural. Esta jornada posibilitó el encuentro y posterior desarrollo de colaboraciones entre los organizadores de la Red Memoria de Maré y algunos miembros de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (Unirio) (figura 2). Este partenariado contribuyó a la realización de talleres de museología en la sede del Centro de Estudios y Acciones Solidarias de Maré (CEASM) en la localidad de Timbau (figura 3); a la inauguración del Archivo Doña Orosina (2001); a la elaboración de

El Museo Maré se alza como un museo universal, sin perder de vista su dimensión nacional y regional y sin olvidar las diferentes localidades de la favela

dos tesis doctorales (Oliveira, 2003 y Silva, 2006); a la realización de exposiciones temporales en el Museo de la República (2004), en el Castelinho de Flamengo (2004) y en el Centro Cultural del Tribunal de Cuentas del Estado (2004) y, por último, a la construcción del museo, que constituye en su esencia una «herramienta de comunicación concebida y gestionada por el mismo grupo de habitantes que, años atrás, había creado la TV Maré, trabajando con videos comunitarios, grabando declaraciones de sus habitantes a partir de una metodología propia de la historia oral, con el fin de exhibir estos videos en una plaza pública y celebrar un posterior debate con los propios espectadores de la comunidad» (Chagas, 2007).

El Museo Maré desafía la lógica orientada a la acumulación de bienes culturales y la valorización de las grandes hazañas épicas en la medida en que establece como núcleo principal de interés la vida social de los habitantes de Maré y los procesos de comunicación dentro y fuera de la favela.

Parte del acervo iconográfico reunido en el museo consta por ejemplo de copias de otros acervos esparcidos por la ciudad de Río de Janeiro. En este caso, la originalidad reside en el estilo establecido y en la cantidad de material que se ha recogido. Hoy en día, el Museo Maré es una de las principales fuentes de estudio sobre la memoria y la historia de la favela así como su acervo, que reúne más de tres mil doscientos objetos. Está compuesto por mapas, videos, fotografías, recortes de periódicos y otros documentos escritos, objetos personales y de uso doméstico, símbolos religiosos así como juegos y juguetes.

La concepción del museo como herramienta de comunicación y trabajo contribuye a la lucha contra el prejuicio asociado a los museos (considerados tradicionalmente como dispositivos de interés exclusivo de las élites económicas) y también, en relación con las favelas (comúnmente tratadas como zonas de violencia, barbarie, miseria y degradación social). La polémica desatada por la creación de este museo señaló un hecho que incluso siendo obvio, a menudo no se tiene en cuenta: la favela como un lugar de cultura, de memoria, de poesía, de trabajo y no únicamente, como una zona donde predominan las balas perdidas o el escenario de un teatro de guerra donde la policía se enfrenta a los delincuentes y los delincuentes a la policía.

El Museo Maré se alza como un museo universal, sin perder de vista su dimensión nacional y regional y sin olvidar las diferentes localidades de la favela, la vida social de más de 130 000 personas y, en especial, su día a día lleno de historia, fiestas, esperanza, proyectos, sueños y diversas reflexiones.

¿Cuántas veces nos detenemos y escuchamos historias de la ciudad de Río de Janeiro dentro de ese espíritu de pluralidad y diversidad? ¿Cuántas historias quedan aún por contar? ¿De qué forma estas historias pueden desencadenar un pensamiento más amplio, comprensivo y generoso de la ciudad, un pensamiento que conduzca a prácticas y proyectos participativos, capaces de articular los diferentes puntos del tejido urbano con la diversificación de sus habitantes?

Así, envueltos en estos pensamientos, volvimos a visitar el Museo Maré y, tras la visita, llegamos a la conclusión de que se trata de un museo que extrapola las fronteras espaciales y geográficas, temporales e históricas. Se trata, en su totalidad, de un museo impregnado de humanidad que siendo propio de una comunidad, rompe con la lógica de un gueto, de un museo con un valor simbólico de excepción, una capacidad notable de comunicación y que, por este motivo, se convierte en expresión viva de una utopía de museo de una ciudad que solamente será construida si somos capaces de integrar los relatos que conforman su rico acervo: los relatos de las clases populares.

Memorias del lugar[6]

El museo está construido en el interior de una antigua fábrica de transportes marítimos (la Compañía Libre de Navegación, cedida por un periodo de diez años, con cerca de 800 m^2 y una área construida de 668 m^2). El museo está próximo al cruce de la Avenida Brasil con la autovía Línea Amarilla. Ésta es una zona de la ciudad de gran movimiento y que tiene una situación estratégica desde el punto de vista de los flujos urbanos del municipio de Río de Janeiro.

Muchos fueron los experimentos que numerosos gobiernos realizaron en esa zona, soterrando y construyendo vías de acceso para desahogar el creciente número de vehículos en una ciudad con una his-

[6] *Cf.* en *www.ceasm.org.br* informaciones facilitadas por la dirección del Museo Maré (Antônio Carlos Vieira, Cláudia Rose Ribeiro, Luís Antônio de Oliveira y Marcelo Pinto Vieira).

toria que demuestra la precariedad de las infraestructuras urbanísticas y la ausencia de políticas públicas. La propia formación del denominado Conjunto Maré es el reflejo de esa historia. Este complejo, alberga dieciséis comunidades[7] de entre las cuales, siete poseen orígenes diferenciados e idiosincrasias muy complejas. El barrio favela Maré aún está lejos de constituirse como un todo armónico.

En la favela Maré, la tensión está siempre presente, siendo el escenario de muchos y diferentes conflictos. Todo está sometido a una dramaturgia muy particular. Las identidades son cambiantes, deslizantes e híbridas. El trabajo que se desarrolla con la memoria de la favela no constituye la excepción, es tenso, denso y dramático. De este modo, el museo puede utilizarse como un mecanismo para propiciar la unión y lograr la cohesión social o por el contrario, tensar las relaciones hasta el punto de fragmentarlas.

El origen de la ocupación de Maré se remonta al siglo XIX cuando todavía existían paisajes bucólicos como la Ensenada de Inhaúma, donde algunos pescadores levantaron sus primeras viviendas. Este fenómeno es fruto de las migraciones demográficas que obligaron a un elevado número de personas de amplios sectores de las clases populares procedentes del campo o del *sertão*[8], fundamentalmente, de la región del nordeste y del estado de Minas Gerais a emprender la aventura hacia la vida urbana.

La zona era un rincón de la Bahía de Guanabara que estaba formado por playas, islas y manglares. Las playas eran de agua y arena limpia; la vegetación aún era frondosa y los manglares fuente de alimentación de varias especies animales; había aves acuáticas, cangrejos y muchos peces y camarones. Por aquel entonces, existía ya un intenso flujo comercial en la región por ubicarse en las proximidades del Puerto de Inhaúma que se había creado en los tiempos del Brasil colonial para la comercialización de diferentes productos. El puerto estaba situado donde hoy termina la Avenida Guilherme Maxwell, en el cruce con la calle Praia de Inhaúma. El puerto desempeñó un papel económico crucial para los suburbios de la ciudad y, a principios del siglo XX, acabó desapareciendo.

Esta zona y sus alrededores, que, durante los siglos XVII y XVIII, fue conocida bajo el nombre de «Mar de Inhaúma», formaba parte de la «Freguesia Rural de Inhaúma», concentrando un elevado número de feligreses de la orden jesuita e integraba una gran propiedad: la Hacienda del Ingenio de Piedra. Estos terrenos albergaban los actuales barrios de Olarias, Ramos, Bonsucesso y parte de Manguinhos. A finales del siglo XIX, comenzaron a construirse barrios en torno a la línea férrea y a sus estaciones. Con la reforma urbana (1902-1906) del alcalde Pereira Passos, la región recibió un gran contingente de población de las clases sociales más bajas que habían sido previamente expulsadas del centro de la ciudad. En esa misma época, la Ensenada de Inhaúma que se extendía desde Caju hasta Timbau, vio sus terrenos poblados de manglares destruidos por diferentes soterramientos.

Sin embargo, la ocupación efectiva se dio a partir de los años cuarenta con la llegada de los inmigrantes al Morro do Timbau. Los años cuarenta estuvieron marcados por el deseo de desarrollo industrial en la ciudad de Río de Janeiro. Durante este período, la región de Leopoldina ya se había constituido como núcleo industrial. De este modo y dado que las mejores zonas de los suburbios se habían convertido en objeto de especulación inmobiliaria, las clases más pobres de la población únicamente pudieron ocupar las tierras húmedas y anegadizas de la Bahía de Guanabara (figura 4).



4. Palafito sobre la Bahía de Guanabara (Maré). Foto: Archivo Orosina Vieira, CEASM.

[7] Las diciséis localidades o comunidades que forman el Conjunto de Maré son las siguientes: el Morro do Timbau (1940), a Baixa do Sapateiro (1947), Marcílio Dias (1948), Parque Maré (1953), Parque Roquete Pinto (1955), Parque Rubens Vaz (1961), Parque União (1961), Nova Holanda (1962), Praia de Ramos(1962), Conjunto Esperança (1982), Vila do João (1982), Vila do Pinheiro (1989), Conjunto Pinheiro (1989), Conjunto Bento Ribeiro Dantas (1992), Nova Maré (1996) y Salsa e Merengue (2000).

[8] Vasta región semiárida del nordeste de Brasil.

Timbau era una región rodeada por terrenos anegadizos y manglares, con una densa vegetación y árboles centenarios que al poco tiempo, se convirtió en un área de construcción de casas hechas de barro y madera. Una antigua vecina de la zona, que se identifica como Hermana Elsa, en una visita realizada al museo, entre los días 20 y 23 de octubre de 2006, corrobora esa crónica histórica con una anotación manuscrita en el libro de «sugerencias, impresiones, ideas y opiniones», colocada en la salida de la exposición: «Me gustó la visita al museo, vine de Ceará en el 54, primera habitante del morro do Timbau = hija de Angelo Gustavo y Rosalía (abuelos de Marli)».

De forma paulatina, los inmigrantes procedentes de la región nordeste de Brasil, comenzaron a establecerse al pie del Morro do Timbau, en la denominada «Baixa do Sapateiro». Se trataba de una zona de tierras cubiertas de agua con abundante vegetación tropical. Los recién llegados se vieron obligados a construir sobre el lodo y comenzaron a fabricar los inconfundibles palafitos (humildes casas de madera soportadas por estacas). Millones de personas que ocuparon esos terrenos emplearon esa técnica y construyeron una comunidad sobre las aguas. Con el tiempo, la imagen de la Baixa do Sapateiro pasó a ser la de una ciudad fluctuante, de tal forma que comenzó la proliferación de este tipo de casa en la región. Era una vida difícil para los habitantes que se enfrentaban a toda clase de adversidades: el vaivén de las casas con las tormentas, las mareas altas dos veces al día inundando el suelo de las chabolas con aguas contaminadas de la bahía, las ratas, la insalubridad, los recuerdos de los niños que se hundían bajo las maderas podridas que unían las casas, y únicamente asomaban cuando la marea bajaba. Sin embargo, se respiraba un ambiente festivo y alegre. Los inmigrantes aportaron a la ciudad sonidos, ritmos y creencias, las Fiestas Juninas, festejos del Día de Reyes «Folias de reis», cumpleaños, bodas, bautizos, fiestas religiosas, novenas, rezos y tradiciones culinarias. En el libro antes mencionado, Darlene Aparecida Guerra escribe (…) «solamente quien pasó por Maré y vivió en los palafitos sabe lo que representa el museo para nosotros».

La construcción de la Avenida de Brasil, concluida en 1946, fue decisiva para la ocupación en la zona, que prosiguió en la década de los cincuenta, dando como resultado la creación de otras comunidades como Rubens Vaz y Parque União. En los años sesenta, con el proyecto de urbanización y modernización de la Zona Sur de la ciudad de Río de Janeiro, durante el Gobierno de Carlos Lacerda (1961-1965), surgieron otros polos de atracción para la población que había sido desplazada. Uno de ellos fue Nova Holanda. En un principio, era un lugar formado por casas y cobertizos, llamado «Centro de Habitações Provisórias» o «Centro de Viviendas Provisionales», destinado a la recepción de la población que llegaba de las favelas del Esqueleto, Praia do Pinto, Morro da Formiga y Morro do Querosene.

Lo que en un principio debía ser un fenómeno de carácter transitorio, rápidamente se transformó en una realidad permanente. Las personas debieron adaptarse a esta nueva realidad y empezar a relacionarse con familias procedentes de lugares diferentes. Comenzaba a esbozarse así, la historia del Conjunto Maré.

Desde ese momento hasta el inicio de los años ochenta, la «ciudad de palafitos» se convirtió en el símbolo de la miseria nacional. Fue entonces, cuando el Gobierno Federal inició su primera gran intervención en la zona: el Proyecto Río, que preveía la erradicación de estas regiones anegadizas con la consiguiente enajenación de los palafitos cuyos habitantes abandonarían para alojarse en casas prefabricadas.

Aquí encuentran su origen las comunidades de, Vila do João, Vila do Pinheiro, Conjunto Pinheiro y Conjunto Esperança. Dirigido por el entonces ministro del Interior Mário Andreazza, el Proyecto Río llevó a cabo una serie de importantes actuaciones en la región, entre ellas la expulsión de los habitantes de los palafitos y el soterramiento de la Baixa do Sapateiro. En 1988, se creó la 30ª Región Administrativa que abarcaba la zona de Maré. Se trata de la primera ciudad que se instaló en una favela y el inicio del reconocimiento de la región como barrio popular. En los años ochenta y noventa, se construyeron las viviendas Maré y Bento Ribeiro Dantas, para acoger a los habitantes de las zonas de riesgo de la ciudad. La pequeña comunidad inaugurada en el año

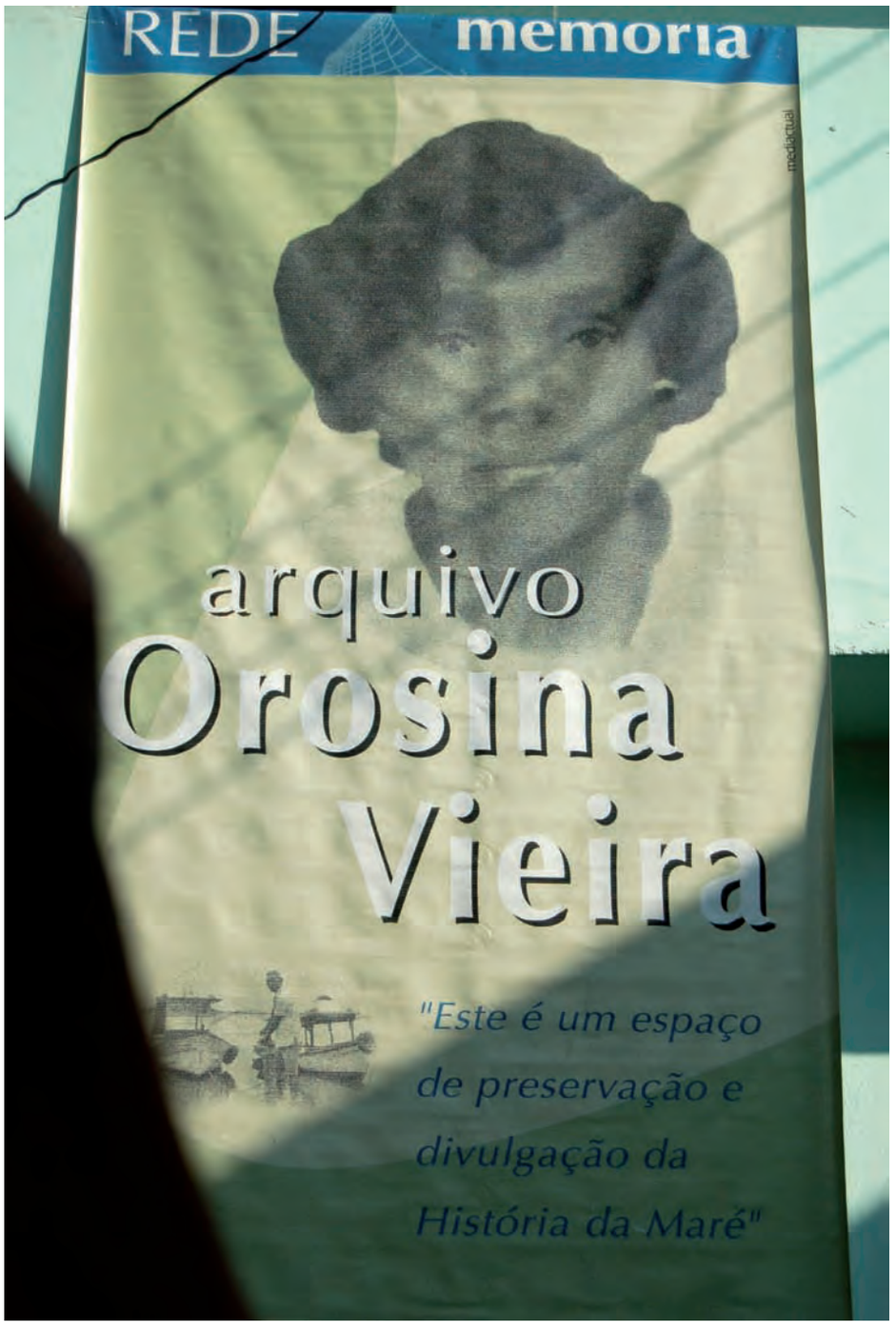
2000 por el ayuntamiento y bautizada por los habitantes «Salsa y Merengue» era ya una extensión de la Vila do Pinheiro.

En los últimos cincuenta años, la población de Maré no cesó de crecer y la ocupación siguió produciéndose de manera anárquica. Desde la construcción de las Líneas Roja y Amarilla, Maré pasó a ser caracterizada como el nexo de la ciudad de Río de Janeiro con otras regiones del país. A finales del siglo XX, la favela Maré presentaba el peor índice de desarrollo humano de la ciudad.

En este contexto, algunos jóvenes de esta zona que, a pesar de los bajos índices de escolarización en la región, llegaron a la universidad, organizaron una asociación civil sin fines lucrativos, cuya finalidad última era cambiar el rumbo de la historia de Maré y crear una red de solidaridad. La iglesia del Morro do Timbau puso a disposición de estos jóvenes una sala y así, fundaron el Centro de Estudios y Acciones Solidarias de Maré (CEASM). Una de sus primeras iniciativas fue la realización de un curso preuniversitario con el fin de facilitar el acceso de estos jóvenes de la favela a la universidad. Al poco tiempo, fueron surgiendo otros proyectos como el Cuerpo de Danza de Maré, el periódico *O Cidadão*, el Grupo Maré de Historias, la biblioteca, el laboratorio de informática, el taller de moda Marias da Maré y la Red Memoria de Maré.

Esta labor basada en la cultura, la educación y la memoria fue ganando consistencia con las investigaciones en los archivos históricos de la ciudad y el estudio de la documentación sobre la historia de la región. El trabajo se fue incrementando dando origen a una hemeroteca y a un archivo de fotografías, de documentación impresa y de historia oral, que recibió el nombre de uno de los primeros líderes de Maré, Doña Orosina Vieira (figura 5). Para algunos habitantes, Doña Orosina, encarna el mito fundador de la favela. Sin embargo, esta cuestión es objeto de polémica al igual que el debate que suscita el origen de Maré.

Uno de los visitantes del museo escribió en el libro de «sugestiones, impresiones, ideas y opiniones»: «El museo es muy bonito, únicamente tengo que hacer una puntualización. El primer habitante de Maré es el señor Otávio da Capivari, y la primera comparsa de carnaval es la de los Tamanqueiros que después se transformó en Cacique de Ramos»[9].



5. Cartel institucional del Archivo Orosina Vieira. Foto: Jorge Campana.

Con el tiempo, el CEASM adquirió dos sedes: una en Timbau y la otra en Nova Holanda. Más adelante, conquistó el espacio de la antigua Fábrica de Transportes Marítimos. Se trata de una zona amplia y de fácil acceso. Así, surgieron numerosas ideas para la ocupación de este espacio: una casa de cultura, un cine, un teatro, una escuela de danza, un museo, una escuela de informática y otras.

[9] El comentario del visitante no está firmado ni tiene una fecha. No obstante, debido al orden de los comentarios en el libro es posible comprender que la visita se realizó el día 26 de mayo de 2007.

El museo cuenta historias a partir de diferentes puntos de vista y, de alguna manera, el visitante se siente identificado. Emociona, aconseja, acoge y permite al visitante interpretar a su manera la narración, proyectando su memoria en otros tiempos y espacios

Esta vocación hacia la realización de una obra, cuya referencia esencial se encuentra en la memoria histórica marcó definitivamente el destino de la antigua fábrica. Desvelar los recuerdos de los antiguos habitantes de la zona, incluso de los más jóvenes parecía la herramienta adecuada para la construcción de mezclas singulares, vínculos, nuevas relaciones más sanas y procesos de cohesión entre los habitantes de una región azotada por la violencia y relegada al olvido por los poderes públicos. El equipo del CEASM era conciente de que el Conjunto Maré tenía su propia historia, sus personajes y sus tradiciones. Con la convicción de que el patrimonio y la memoria de esta comunidad contribuirían sustancialmente al fortalecimiento de la dignidad social de los vecinos de la favela, el equipo del CEASM con la participación de la comunidad local, la colaboración de profesores universitarios y técnicos del Departamento de Museos y Centros Culturales del Iphan[10], comenzó a concebir el Museo Maré.

Un museo en doce tiempos

«Como decía el poeta brasileño Mário Quintana: "El tiempo es un punto de vista". ¡Sigan así pues esta labor dará sus frutos!». Estas son las palabras que, tras visitar el Museo Maré, el 27 de mayo de 2006, escribe Vanesa en el libro «de sugerencias, impresiones, ideas y opiniones». Con una notable sensibilidad, la visitante (que todo indica estar vinculada al proyecto Punto de Cultura denominado «O Som das Comunidades»), descubre y ofrece las claves para la interpretación y comprensión del museo. El museo cuenta historias a partir de diferentes puntos de vista y, de alguna manera, el visitante se siente identificado. Emociona, aconseja, acoge y permite al visitante interpretar a su manera la narración, proyectando su memoria en otros tiempos y espacios.

Un museo concebido como doce tiempos: Tiempo de Agua, Tiempo de Casa, Tiempo de Migración, Tiempo de Resistencia, Tiempo de Trabajo, Tiempo de Fiesta, Tiempo de Feria, Tiempo de Fe, Tiempo de lo Cotidiano, Tiempo de Infancia, Tiempo de Miedo y Tiempo de Futuro. Un museo que concibe el tiempo a la vez, de modo diacrónico y sincrónico. Un museo que dialoga con relojes, calendarios, cronómetros y diferentes ritmos naturales y sociales.

El letrero situado a la entrada de la exposición permanente es de color naranja oscuro, alcanzando unos tonos ocre, que según Marcelo Pinto Vieira, residente en el Morro do Timbau y escenógrafo responsable del proyecto museográfico, son «semejantes al color de la tierra del *Sertão* desde donde llegaron los primeros inmigrantes». La primera sala de la exposición es de color azul, un azul intenso, vibrante. Es la expresión del color de las mareas, mareas que han condicionado durante años la vida de los habitantes de la región. Marea baja, marea alta, señalando el tiempo de llegar a casa y el tiempo de permanecer en ella. Cuando había marea alta, se hacía imposible caminar por los puentes que comunicaban los palafitos. Entonces, sólo quedaba esperar a que la marea bajase. Una señal indica «Tiempo de Agua». Tiempo especial, caracterizado por la abundancia de pescado, cuando muchos pescaban en las aguas de la Bahía de Guanabara. Tiempo de bonanza y de pobreza. Abundancia de peces frente a un sistema de saneamiento urbano insuficiente y unas precarias condiciones de vivienda y salud. En las paredes, hay expuestas fotografías antiguas, reflejo de un río de épocas pasadas con toda su belleza natural. Otras fotografías revelan las transformaciones que ha sufrido la región. Un inmenso manglar donde se eleva una espantosa ciudad de palafitos que a su vez, se transforma en un mapa de carreteras. En el humilde Morro do Timbau encontramos una casita por aquí, otra casita por allá que aún conservan una apariencia rural con sus corrales, gallineros y pequeños huertos. Otra fotografía nos muestra el paisaje de Timbau completamente transformado y abarrotado de edificaciones de albañilería que se sobreponen unas a otras, ofreciendo así, una visión de la urbe en toda su plenitud.

Detalles de personajes que conforman una época pasada. Niños que juegan en los puentes construidos con tablas de madera y que sirven para acceder a los palafitos. Mujeres que cargan garrafas de agua sobre la cabeza. Largas colas en los pequeños canales Cerdas amamantando a sus crías junto a niños jugando al fútbol. Una mujer

[10] Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional de Brasil.



6. «Tiempo de Casa». Exposición de larga duración del Museo Maré. Foto: Jorge Campana.

que pasea de la mano con sus hijos gemelos. La alegría que se manifiesta en el griterío de los niños junto a mujeres paseando con sus melenas alisadas. Estos son detalles simbólicos de escenas del cotidiano. Escenas que conmueven y hacen al visitante exclamar: «La vida está llena de sentido, rebosa de imágenes, colores y sabores. ¡Felicidades! ¡Este museo es especial! ¡Es precioso! ¡Hay que verlo y vivirlo!».

En el centro del módulo «Tiempo de Agua», encontramos un barco de dos metros y setenta centímetros de largo, adornado con banderas y flores artificiales. En la proa se aprecia una imagen de San Pedro y en el lateral, un farolillo y una red de pesca. La red fue confeccionada por el señor Jaqueta, antiguo pescador de Maré, fallecido en 2004. El barco fue fabricado por su hijo Sergio. La linterna y la imagen se utilizaban en las procesiones marítimas. Este expresivo conjunto fue donado por la familia del señor Jaqueta con motivo de la inauguración del museo.

¡Si miramos a lo alto, allí está ella, una casa, un palafito! Máxima (figura 6) expresión de Maré que llegó a ser símbolo de la miseria nacional de los años ochenta, forzando la huída de sus habitantes hacia otras favelas del propio Conjunto de Maré tales como Nova Maré y Bento Ribeiro Dantas. Al mirar hacia abajo, lo entendemos todo: aquel es el «Tiempo de casa» y allí está ella, la casa, con sus inmensas piernas ancladas en el «Tiempo de Agua». Resulta impactante, ver de nuevo una casa que ya teníamos olvidada.

Entonces nos asaltan las dudas: ¿Qué sentido tiene recordar los palafitos? ¿No sería mejor dejar este recuerdo en el olvido? ¿Por qué quiso el equipo del museo resucitar este elemento?

El palafito que se expone en el museo nos hace comprender la dimensión humana, ancestral y arquetípica de este formato de casa. Existe en el palafito una dimensión universal. No es exclusiva de la memoria ni de la historia de la favela de Maré, sino que forma parte de la Humanidad, de nuestra propia historia y por ese motivo, nos fascina y nos hace pensar de esa manera.

Sobrecogidos por los sentimientos, los pensamientos, las sensaciones e intuiciones que suscita la visión de la casa de palafitos, nos sorprende un grupo de cuentacuentos que, desde lo alto del balcón de la humilde construcción de madera, narra una historia. Se trata de la historia de una boda que se celebró en una casa de palafitos. Es una historia divertida y sus protagonistas, los habitantes de Maré, se ríen al relatar lo que podría haber desatado una tragedia. Se trata de la celebración del enlace matrimonial de un joven llamado Juvenal en un palafito. Los invitados se divertían como nunca. Cantaban y bailaban sin parar cuando el suelo, que ya no soportaba el peso de los invitados, se desplomó sobre el lodo. El grupo parecía divertirse con lo ocurrido y nosotros también. Lo que podría haber acabado en tragedia, constituye una de las diversas anécdotas recogidas por el equipo del museo que conforman el libro *Cantos y Leyendas de Maré.* Al final de la historia, no hubo heridos. De alguna manera, los invitados y los novios, incluso cubiertos de barro, consiguieron hacer del accidente, un episodio de risas y alegría. Nosotros percibimos el encanto poético del grupo y nos embarcamos en la alegría que consigue transformar el dolor y abre el corazón revelando nuevas formas de afrontar los accidentes e incidentes de la vida.

¡El museo es la respuesta de una resistencia y una lucha de personas que viven con mucha dignidad!

Los cuentacuentos destacan la felicidad de los novios y la abundancia de comida y bebida en ese espíritu de fiesta.

Al término de la historia, el grupo nos invita a visitar la casa. Es una casa sencilla. Pero, ¿quién dijo que las casas sencillas no tienen una historia? ¿quién dijo que es necesario borrar la memoria de aquellos que ocuparon durante tantos años aquellas casas de apariencia tan frágil pero tan resistentes al mismo tiempo? Resistentes frente a las mareas, resistentes ante la ausencia de políticas gubernamentales que velaran por ese gran contingente de personas que llegaba a la ciudad buscando mejores condiciones de vida y de trabajo.

Los palafitos recuerdan, de alguna manera, las casas de pequeñas localidades que han permanecido en la historia del país como fue el «Arraial de Canudos» donde se libró la conocida Revuelta de Canudos. Casas que están construidas con lodo y tierra seca del Sertão pero que al mismo tiempo, son símbolo de la posibilidad creativa y singular de sobrevivir en una región marcada por los grandes latifundios y la voluntad impuesta por los coroneles. También encontramos la «Casa del Mestre Vitalino» ubicada en la Comunidad de Alto do Moura en el estado de Pernambuco, hecha de barro donde nacieron extraordinarias obras de arte que quedaron repartidas y expuestas por el mundo o la pequeña Casa del conocido líder sindical Chico Mendes, en la pequeña ciudad de Xapuri, en el estado de Acre, como símbolo de la lucha por la defensa de la Amazonia, recuerdo que incomoda a quienes se consideran dueños del poder en esa región.

Como en un cuento de una pequeña aldea perdida en la Rusia de Dostoievski o en la película *Dodeskaden* de Kurosawa, el palafito es un microcosmos que pese a todo y todos, lucha por una existencia digna. Sus personajes son guerreros que se enfrentan a una vida realidad que les oprime y sobrepasa las precarias condiciones de vida. Se asemejan a las bellas y perfumadas flores de loto, con sus raíces ancladas en el barro. Al adentrarse en la casa, nos dejamos llevar por el ritmo de un texto narrado por Antonio Carlos Pinto Vieira, uno de los responsables del museo. Se trata de un relato con una profunda riqueza en imágenes poéticas que conducen nuestra mirada y nuestras emociones. Merece la pena reproducirlo a continuación:

«Una pequeña chabola de madera que se sujeta sobre estacas. Icono de un paisaje inexistente en el presente, imagen simbólica del pasado. Nos sorprende el equilibrio, la estabilidad y la ubicación que ocupa en el espacio. Ancla del recuerdo. Es de color azul pero no el azul monótono y frío propio de las paredes lisas. Es un azul de muchos tonos, robado del color de las aguas, del cielo y de la vida, cambiante según la claridad de los días, los presagios de tormentas, las corrientes marítimas y los dramas de la existencia. El espacio es escaso. Un pequeño balcón es lo que ha quedado como parte del mundo exterior. La puerta se abre dos veces. Primero para avistar a quién se acerca, y después para invitarlo a entrar. En su interior, la vida es rosa. Las paredes, con una clara estructura, selladas por tablas, crean un escenario de muebles y objetos. En una única habitación se escribe la vida, dividida en ambientes que sugieren alimento y reposo. Aquí los objetos hablan. Están hechos de metal, arcilla, madera, tejidos, papel, cuero y tienen vida propia. Esto nos asusta, en la medida en que nos damos cuenta de la reflexión que allí se propone: mirarnos a nuestros propios ojos. Estos objetos no necesitan hablar porque son portadores de vida. Una lamparilla, viejas fotografías retocadas, y un calendario antiguo decoran las paredes. Cuadros, muchos cuadros del Sagrado Corazón, San Jorge, El Niño Jesús de Praga, Nuestra Señora de la Concepción, todos sobre la vieja cama descubierta, generalmente relegada a un segundo plano por la hamaca que cuelga de un astil. A un lado, está el armario donde encontramos vestidos de algodón, faldas, camisetas, pantalones y camisas usadas con sus rastros y olores. Sobre el armario, maletas de cuero y cartón, deterioradas, estropeadas por innumerables viajes. Baúles de recuerdos, que revelan que quienes allí viven, están siempre de paso. Hay una mesilla de noche. En una chabola (...) una vieja radio silenciada que fue del Señor Carlos, una Biblia mugrienta y una pequeña imagen de Nuestra Señora Aparecida, todo ello, alcanzando las conexiones necesarias en este ambiente dedicado a los sueños y la fe. En la otra parte de la casa, nos sobrecogemos. Encontramos una vieja cocinilla de gas, de la marca Cosmopolita, una encimera ordenada, con sartenes relucientes, una tetera y platos de ágata, tenedores, cucha-



7. «Tiempo de Trabajo». Exposición de larga duración del Museo Maré. Foto: Archivo Orosina Vieira, CEASM.

ras y cuchillos que deteriorados por el uso, despiertan una intensa sed en el alma (...). A un lado, una mesa revela que, en ocasiones, se sustituye el gas por el queroseno con el mítico hornillo Jacaré de los años cuarenta. Ante la ausencia de una nevera, el agua fría proviene de una destiladera. Y allí, nos invade el pensamiento sobre el alimento ganado con el trabajo del día a día, de los días en que no hay nada para comer. Entonces, nos devora la percepción del hambre. En ese pequeño lugar, todavía queda espacio suficiente para una mesa rodeada por tres sillas, diferentes entre sí, que forman una curiosa combinación. Es el lugar de reuniones, de celebraciones donde se mezclan las singularidades de la casa. Sobre la mesa se exponen las angustias, se charla y se permanece en silencio. Podemos ver a la familia, a los amigos, a los vecinos y por la tarde, se ve como toman café, un café pasado por el colador de paño, acompañado de un pedazo de pan. Vemos también, a la abuela que cocina el *capitão*, mezcla de frijoles cocidos con carne seca y harina cruda de mandioca y a los padres felices en el día del bautizo sirviendo el típico *macarrão com galinha*. El tejado es sólido, a dos aguas y con tejas de barro, tipo francés, con un acabado irregular. No protege mucho del sol, ni de la lluvia. Se distinguen grietas y goteras. La fuerza del viento puede arrastrar las tejas desatando los miedos. Esta casa es de todos y no es de nadie. Una chabola de madera, razón de ser y símbolo de la historia de miles de vidas. ¡Es más que un lugar, es un lugar que está en la memoria!

Esta referencia a la memoria no podría ser más acertada. En ella, no sólo se ponen de manifiesto los recuerdos de los habitantes de los palafitos, sino que se alza ante nuestra mirada el universo de un Brasil rural y aún al margen del proceso de globalización. El palafito expuesto en el Museo Maré es asimismo una casa asentada en nuestra memoria más remota, la de un Brasil más rural que urbano, cuando muchos no éramos más que niños, cuando no existían televisores ni ordenadores. Nos invade una intensa emoción cuando vemos la casa porque «es de todos y no es de nadie». Pertenece al Conjunto Maré pero también a Brasil. Es el reflejo de una forma de vida local pero que al mismo tiempo no deja de ser universal. Aquí es donde sentimos con mayor intensidad la fuerza del Museo Maré. Es un museo que habla de las favelas del Conjunto Maré y al relatar la historia de estas comunidades, sugiere un trasfondo de elementos que nos hacen recordar y nos llevan hacia las reflexiones más profundas, que nos afectan a todos en nuestras dudas más íntimas, en nuestras necesidades más inmediatas y fundamentales. La tetera de ágata, el café colado con un paño, la cocina, la mesa para comer, la cama y la hamaca, rasgos culturales que conviven al mismo tiempo, singulares a la par que universales.

Desde el palafito, vemos la ropa colgada en el tendedero y así, emocionados, miramos hacia los otros «Tiempos». Muchos niños y jóvenes que visitan el museo se refieren de forma cariñosa al palafito como la «Casita». Una niña de nueve años que visitó el museo el 30 de mayo de 2006 recoge en el libro mencionado anteriormente: «¡Me encantó. El museo es la casita y mi nombre es Gabriela!» Al día siguiente, una adolescente de dieciséis años, también dejó sus impresiones: «Me gustó mucho la casita. Besos Aline. Besos en tu boca».

Al salir de la casa, bajando una escalera de madera nos encontramos otro letrero: «Tiempo de Trabajo» (figura 7). Algunas fotos revelan el trabajo cotidiano, muestran a las personas con gestos de trabajo. Barriendo las calles, haciendo la colada, realizando trabajos colectivos. El «Tiempo de Trabajo» se mezcla con el «Tiempo de Resistencia» y es que muchos de los materiales de trabajo (ladrillos, arena, madera y cemento) han servido a su vez para la construcción de la resistencia.

En un pequeño expositor, se pueden leer noticias publicadas en periódicos artesanales, documentos que tratan sobre la unión de algunos de sus habitantes en la lucha por lograr mejores condiciones de vida en la región. Hablan sobre las primeras asociaciones de vecinos, los reiterados intentos por resistir a la expulsión, la reacción de los líderes de la comunidad ante las visitas de las autoridades. Tímidos y valientes intentos de organización y difusión de la opinión de ciudadanos que se atrevían a hacer política en tiempos difíciles. Referencias a Doña Orosina, mujer luchadora que defendía su territorio con un temible cuchillo y una garrucha en mano. Líder que ha permanecido en el imaginario popular. Los visitantes parecen entender la dimensión concreta y el significado simbólico de esos «Tiempos» que a su vez se complementan: «¡El museo es la res-



8. «Tiempo de Infancia». Exposición de larga duración del Museo Maré. Foto: Archivo Orosina Vieira, CEASM.

puesta de una resistencia y una lucha de personas que viven con mucha dignidad! Felicidades a todos los que han muerto y a los que viven por esa lucha cotidiana». Estas son las palabras de Bianca, vecina del barrio de Engenho Novo, que visitó el museo el 5 de julio de 2006.

Más adelante, llegamos a otro «Tiempo», el «Tiempo de Fiesta». Festejos, comparsas, carnaval. «Mataron a mi gato» es el nombre de una comparsa. Encontramos el estandarte, el bombo, la *cuica*[11] y el pandero que son símbolos de las fiestas populares brasileñas cuya máxima expresión es el Carnaval. No sólo aparece esta festividad sino que se hace referencia a las «Folias de Reis» que están ampliamente extendidas por la región. A pesar de todo, el «Tiempo de Fiesta» apenas está indicado. De cierta forma, es un hecho que estimula al visitante porque le permite jugar con la imaginación e intuir lo que algún día se expondrá en esta área del museo.

Al fondo, encontramos el «Tiempo de lo Cotidiano», una sala rodeada de ladrillos, de cemento batido, tejas, fotografías del interior de las casas, en las que vemos a mujeres cocinando con sus hijos en el regazo y niños sentados en la cama. Esto nos crea la ilusión de poder observar la más profunda intimidad del interior de las nuevas casas, aquellas casas que sustituyeron a los antiguos palafitos, casas hechas con ladrillo, cemento y piedra. Son casas sólidas y en permanente construcción, que necesitan un retoque aquí, otro allá, como si la ciudad de Maré nunca estuviese terminada y conviviera con la fugacidad de los días, las noches, los vecinos y los paisajes. Claudia Rose Ribeiro da Silva, directora del museo reconoce que «el museo tampoco está totalmente terminado». Está en construcción al igual que las comunidades de Maré, como sucede en las favelas y en la vida misma. Y nosotros, recorremos el museo con la sensación de que pisamos sobre una obra. Todavía queda mucho por hacer en este museo que está en continuo desarrollo como sucede con el «Tiempo de Migración» y el «Tiempo de Ferias» que aún no se han desarrollado.

Si seguimos adentrándonos en el museo, nos encontramos con el «Tiempo de Fe» o de la religiosidad. No existe una religión privilegiada, sino una clara tendencia al hibridismo, al mestizaje cultural. En un mismo expositor vemos objetos relacionados con los cultos afro-brasileños, el espiritismo, el catolicismo popular y los evangelistas protestantes. La escultura de Nuestra Señora de los Navegantes que estuvo expuesta durante un tiempo ya volvió a su iglesia. La imagen de San Jorge, cedida por la parroquia, está en exposición y podrá abandonar el museo en cualquier momento para ser devuelta a su lugar culto. La fe y la religiosidad están en movimiento.

Prosiguiendo nuestro camino, nos encontramos ahora frente a los juegos y juguetes que están esparcidos por el suelo, en cajas de arena cubiertas por resistentes placas de vidrio (figura 8). Se puede caminar sobre estas placas experimentando una sensación lúdica. Se pueden ver canicas, patinetes, carritos de juguete, peonzas, cometas, tira chinas, *hula-hoops*, caballitos de madera, indiakas y teléfonos inalámbricos. Juegos de otra época, juegos de niños fabricados y reciclados por ellos mismos con esa ilusión propia de la infancia. Las primeras palabras que aparecen en el libro de «sugerencias, impresiones, ideas y opiniones», a raíz de una visita realizada el 22 de mayo de 2006, hacen referencia a este «Tiempo» en concreto: «Buenos días. Me llamo Rosi y viví durante más de 20 años en Maré. Me gustaría proponer que colocaran zancos, juego que formó parte de mi infancia y la de mucha gente. Un beso grande a todos aquellos que han tenido la brillante idea de hacerme volver en el tiempo. ¡Felicidades! Rosilane».

[11] Tambor brasileño.



9. «Tiempo de Futuro». Maqueta elaborada por estudiantes de Maré, exposición de larga duración.
Foto: Archivo Orosina Vieira, CEASM.

En el recorrido por el museo, encontramos tablas de madera que nos hacen pisar con fuerza e incluso tropezar. Todo es muy inestable, reflejo del balanceo de los puentes que unían los palafitos y la inestable realidad de los habitantes de la comunidad de Maré. De forma intencionada, nos indican el camino hacia un espacio oscuro, cerrado con las paredes pintadas de negro. Los casquillos de balas de distintos calibres recogidos de las calles de la favela y que han sido colocados en las estanterías. Intuimos que en sus calles no existe calma ni sosiego. El módulo del «Tiempo de Miedo» es una parada estratégica. Nos provoca, nos incita, nos incomoda. En el centro de la sala, son centenares los casquillos amontonados y recubiertos por una cúpula de vidrio con la evidente intención de erigir un monumento. ¿Monumento al miedo?, ¿a los hombres y mujeres asesinados en la guerra cotidiana librada en la ciudad de Río de Janeiro? o quizá, ¿un monumento en homenaje a la lucha por la transformación de la realidad y la reprobación del estado ausente, que únicamente se hace notar en episodios de violencia?, ¿qué ha ocurrido con la ciudad de San Sebastián de Río de Janeiro que tan bien ejemplifica el conjunto de comunidades de Maré?, ¿de dónde proviene tanto tiroteo, tanta violencia y deseo de aterrorizar?, ¿qué impidió que creciera la hidra de muchas cabezas, este huevo de serpiente, esta semilla de la barbarie que se ha banalizado?

En el marco de una estrategia museológica emocionante y conmovedora que induce a la reflexión, seguimos hacia el módulo final: el «Tiempo de Futuro» (figura 9): ¿Cómo será ese tiempo? ¿Qué nuevos inventos surgirán? ¿Qué novedades nos esperan? ¿Qué queremos construir como tiempo nuevo? Una enorme maqueta elaborada por niños y niñas de los colegios de las comunidades vecinas presenta un proyecto para el Conjunto Maré, proyecto que incluye plazas, árboles, lugares apacibles, casas espaciadas unas de otras, amplias calles y carreteras, campos de fútbol, villas olímpicas, pequeñas iglesias, sueños infantiles de una ciudad posible que aún anhela existir. ¿Y por qué no?

Tampoco se trata de una maqueta definitiva, aún se encuentra en proceso de construcción. Será rehecha y retocada una y otra vez. El 25 de mayo de 2005, Vanesa de trece años y Lorrayne de once visitaron juntas el museo y escribieron sus propias sugerencias: «En la maqueta faltan la "Vila do Pinheiro" y el "Brizolao da Baixa" y la "Vila do Pinheiro Gustavo Capanema"». Reivindicaron la inclusión de sus comunidades y colegios en el «Tiempo de Futuro» porque ninguna quiere permanecer al margen de este sueño.

El Museo Maré se concibe a partir de recuerdos, identidades, sentimientos de pertenencia y representaciones simbólicas que dotan de sentido al mapa cultural de la ciudad y dejan patente a otras comunidades populares que es posible ejercer el derecho a la memoria histórica, al patrimonio y al museo. El ejercicio de estos derechos aquí y ahora, es la piedra angular para la construcción de futuros con dignidad social.

Bibliografía

CHAGAS, M. S. (Org.)(1998): «Museus em Transformação. Rio de Janeiro: Museu da República,» *Cadernos de Memória Cultural, 4*.

CHAGAS, V. H. C. de S. (2007): «Museu é como um lápis. Tácticas de apropiación de la memoria como una herramienta de comunicación y participación ciudadana en el Museo Maré@, 31º Encuentro anual de ANPOCS, Caxambu.

OLIVEIRA, A. S. N. De (2003): *Cerzindo a Rede da Memória: estudo sobre a construção de identidades no bairro Maré*, Tesis de Doctorado, PPMS.

SILVA, C. R. R. da. (2006): *Maré: a invenção de um bairro*, Tesis de Doctorado, PPHPBC, FGV.

VIEIRA, A. C. P. (2006): *Da memória ao museu: a experiência da favela da maré*, XII Encuentro Regional de Historia ANPUH-RJ.

El sistema de documentación automatizada de colecciones en los museos de Chile: El Programa SUR®

Daniel Quiroz[1]
Lorena Cordero[2]
Centro de Documentación
de Bienes Patrimoniales
Santiago de Chile (Chile)

Daniel Quiroz es licenciado en Antropología (1978), Antropólogo Social (1978), Magíster en Arqueología (2002) por la Universidad de Chile y, desde 1979, profesor del Departamento de Antropología de esta Universidad. En 1981 ingresa en la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, desempeñando el cargo de Coordinador Nacional de Museos entre los años 1992 y 1995. Desde 1997 es Director del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales del Dibam. Ha editado tres libros: *La Isla de las Palabras Rotas* (1997), *Diarios de Campo/de Viaje* (2001) y *Etnografías Mínimas* (2007).

Lorena Cordero es licenciada en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile (1983). En 1985 ingresa en la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos como investigadora y encargada de Exportación de Obras de Arte del Museo Nacional de Bellas Artes, y en 1989 es nombrada responsable de documentación de colecciones del Museo Regional de Rancagua. En 1998 es nombrada directora interina del Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca. Desde 1999 es Coordinadora del Programa SUR®, Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP).

Resumen: Desde 1995 el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos ha estado desarrollando una herramienta para el registro y documentación automatizada de las colecciones de objetos culturales depositadas en sus museos. Esta herramienta, denominada SUR® (Sistema Unificado de Registro) está disponible en Internet para todas las personas interesadas en obtener información sobre ellas («Sitio Público») y para aquéllas responsables del ingreso de los datos en el sistema («Sitio Administrativo»). En este trabajo presentamos una breve historia de la herramienta y se describen alguna de sus principales características.

Palabras clave: Documentación automatizada, Colecciones, Museos, SUR, Chile.

Abstract: Since 1995, the Cultural Property Documentation Centre of the Directorate of Libraries, Archives and Museums has been working on the creation of a tool for the automated registration and documentation of collections of cultural objects deposited in its museums. This tool, called SUR® (Unified Registry System) is available on the Internet for anyone interested in obtaining information about collections («Public Site») and for those responsible for data entry to the system («Administrative Site»). In this study, we present a brief history of the tool and a description of some of its key characteristics.

Keywords: Automated documentation, Collections, Museums, SUR, Chile.

Antecedentes

La Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (en adelante Dibam), elaboró entre los años 1980 y 1981 un diagnóstico de la realidad de los museos de Chile. Una de las conclusiones indicaba que «la gran dificultad existente para un ordenamiento de las colecciones lo constituye la falta absoluta de inventarios y catálogos que ofrezcan antecedentes fidedignos de la cantidad real de objetos y sus respectivas clasificaciones» (Aránguiz y Betancur, 1984: 181). Para solucionar el problema la Dibam considera que «es altamente recomendable que la Oficina de Inventario del Patrimonio Cultural creada [recientemente] por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos pueda reglamentar un sistema de inventario que registre los bienes depositados en todos los museos del país (Aránguiz y Betancur, 1984: 181)».

Con esta recomendación, la Oficina de Inventario del Patrimonio Cultural comienza a trabajar con los museos en el perfeccionamiento de sus sistemas de documentación y en la centralización de la información para obtener un conocimiento preciso del patrimonio cultural custodiado y así prestar servicios de información sobre las colecciones, principalmente dirigido a especialistas pero pensando también en el público que quiere saber más sobre las colecciones custodiadas por los museos.

Los instrumentos de registro utilizados en esos años fueron las denominadas fichas polivalentes, además de una serie de fichas especializadas y un conjunto de fotografías estandarizadas de objetos. Además se recogió y ordenó toda la información existente

[1] Correo electrónico: dquiroz@cdbp.cl
[2] Correo electrónico: lcordero@cdbp.cl

en los libros de inventario vigentes y en los antiguos. En otras palabras, se trató de normalizar manualmente la información disponible en los museos, cuestión que significó concentrar la actividad de la oficina en estos temas, dejando un poco de lado la planificación necesaria para un trabajo que demandaría mucho tiempo.

Este proceso fue sin duda un gran avance pero tenía innumerables desventajas. La carencia de personal especializado, la lentitud de los procesos manuales, las dificultades para recuperar la información y la complejidad de los procesos de actualización de la información que implicaba un sistema de registro manual, eran sus principales problemas (Quiroz, 2007). Evidentemente, la solución más obvia a estos problemas era la automatización de los sistemas de registro.

Primeros Pasos

Entre 1992 y 1995 se realizó un profundo estudio de distintos sistemas de registro automatizado utilizados en centros similares en el mundo (Roubillard y Nagel, 1997: 4). En 1995 se tomó la decisión de desarrollar un sistema de registro automatizado propio, que reuniera las siguientes características: información ordenada en un formato lógico, bases de datos relacionales, formatos de ingreso de datos normalizados, incorporación de vocabulario estandarizado, incorporación de información en texto e imagen y actualización permanente de la información (Roubillard y Nagel, 1997: 5).

En el año 1997 la Oficina de Inventario del Patrimonio Cultural se transforma en el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (en adelante CDBP), organismo técnico dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, que tiene como misión principal coordinar de forma eficaz un sistema de información sobre las colecciones patrimoniales de los museos del país para ponerlo al servicio de las personas y, además, promover un manejo eficiente de los distintos sistemas y procesos de documentación de las colecciones en los museos. Se considera que la documentación de las colecciones es la base sobre la cual se sustentan las diversas actividades que los museos realizan.

La documentación es un sistema que abarca toda la información acumulada sobre los objetos de un museo. Como ha señalado recientemente el Comité Internacional de Documentación (CIDOC) del Consejo Internacional de Museos (ICOM), la documentación en los museos está relacionada con el desarrollo y uso de la información de los objetos que componen sus colecciones y con los procedimientos que apoyan la gestión de dichas colecciones. Esta información debe estar registrada de forma escrita y/o digital en un sistema de documentación que sea accesible tanto para el equipo del museo como para los investigadores y el público en general.

El Programa SUR® (Sistema Unificado de Registro) fue diseñado especialmente para la documentación de las colecciones de los museos, respondiendo a la necesidad de incorporar tecnología moderna en la labor museológica. La adopción y utilización del programa permitió a los usuarios encargados de colecciones en los museos tener un acceso rápido a la información, contar con herramientas eficientes (informes y catálogos), mejorar la calidad y consistencia de la información, proteger a largo plazo el valor de la misma y agilizar su intercambio y recuperación (Roubillard y Nagel, 1997: 5).

El Programa SUR® en versión Microsoft Access

Entre los años 1995 y 2000, la línea de trabajo del CDBP se concentró en el desarrollo y posterior implementación de un proyecto, denominado «Registro Automatizado de las Colecciones de los Museos de la DIBAM», financiado internamente, que consistió en el diseño del Programa SUR®, un programa de estructura flexible, sustentado, en su primera etapa en Access, incorporado en el paquete de Microsoft Office 2000. La elección de este programa respondió a su buena accesibilidad, flexibilidad y compatibilidad con las distintas plataformas computacionales. El programa permitió el ingreso normalizado de información de las colecciones de los museos de la DIBAM, caracterizados por tener una amplia y variada gama de tipologías de colecciones (de arte, históricas, arqueológicas y de historia natural). Por otra parte, se pudo adquirir el equipamiento computacional necesario, hasta ese momento muy escaso, tanto para los museos de la DIBAM como para el CDBP.

La versión Access (Microsoft Office 2000) de SUR®, se estructuró en un for-

El Programa SUR® (Sistema Unificado de Registro) fue diseñado especialmente para la documentación de las colecciones de los museos, respondiendo a la necesidad de incorporar tecnología moderna en la labor museológica



1. Pantalla de información General del Menú Identificación. Programa SUR®.



2. Informe de catálogo, resultado de una búsqueda, en el Programa SUR Access. Programa SUR®.

mato de pantalla constante y amigable, que incluía menús o categorías de información («Identificación», «Descripción», «Contexto», «Documentación» y «Administración»), que se dividían en submenús o subcategorías, constituidas a su vez por campos de información. Además tenía dos recuadros para insertar imágenes de los objetos. La siguiente lista señala los menús y submenús de la versión Access del Programa SUR®:

- «Identificación»: Información General, Número de Inventario, Propietario, Préstamo, Nombre Común, Títulos, Creador, Edición.
- «Descripción»: Descripción Física, Medidas, Técnica/Material, Factura, Inscripciones y Marcas, Conservación/Restauración.
- «Contexto»: Contexto Histórico, Contexto Arquitectónico, Contexto Arqueológico, Creación, Cultura/Estilo, Tema.
- «Documentación»: Documentación Visual, Referencias Textuales, Referencias Críticas, Objetos Conexos.
- «Administración»: Exposiciones/Préstamos, Derechos/Restricciones, Ubicación, Catalogador.

La versión Access de SUR® se basaba en las *Categories for the Descripcion of Works of Art* (CDWA) y otras herramientas de estandarización de vocabulario como el *Art & Architecture Thesaurus* (AAT), desarrollados en su momento por el Getty Information Institute (Baca, 1997: 6). El Programa SUR® requiere del uso de un vocabulario normalizado para el proceso de ingreso de la información (Aracena *et alii,* 1998), para lo cual el CDBP sugería la aplicación de estándares de uso habitual en museos europeos y americanos, tales como el ICONCLASS (Iconographic Classification System; *www.iconclass.nl*) para la clasificación de representaciones iconográficas y la versión en español de AAT (Tesauro de Arte & Arquitectura; *www.aatespanol.cl*) para temas terminológicos generales (Nagel y del Valle, 2000). Además, dada la carencia de tesauros en el área de las colecciones arqueológicas chilenas, se propuso trabajar en un Tesauro Regional Patrimonial *(www.tesauroregional.cl*) que considera términos afines a colecciones arqueológicas y etnográficas. El uso de estas herramientas para la documentación permite contar con una información coherente y normalizada, optimiza la búsqueda y recuperación de información, incidiendo directamente en un manejo y conocimiento eficiente de las colecciones.

La instalación de SUR® (versión Access) y su uso en los museos comenzó experimentalmente en 1997 y se extendió hasta el año 2002. La capacitación de los usuarios locales, tanto en los museos dependientes de la Dibam como en los de otras dependencias, se realizó mediante un proyecto de tres años (1999-2001), financiado por la Fundación Andes, denominado «Capacitación en Documentación de Colecciones de Museos» (figuras 1 y 2).

De esta manera se da a conocer el Programa SUR® a todos los museos de Chile y se entrega a todas aquellas instituciones que lo quisieran, al margen de su dependencia y naturaleza jurídica. El programa SUR® se instala, entonces, en los veintiséis museos dependientes de la Dibam y en treinta y ocho museos municipales, universitarios, de las Fuerzas Armadas, de la Iglesia y particulares.

El CDBP establece un trabajo de asesoría permanente en cada museo, caracterizado por una relación sistemática y personalizada que apuntaba a resolver la situación de documentación de cada caso individual. Los museos son los encargados de ingresar la información de sus colecciones a SUR, asumiendo el CDBP la función de supervisión y capacitación de los funcionarios responsables de dicha tarea. El CDBP establece con el responsable del área de documentación en cada museo, un plan de avance global que determine metas específicas con respecto al ingreso de información (Cordero, 2001: 30-31) sobre las colecciones de cada museo.

El Programa SUR en entorno Internet

Además de otros beneficios otorgados por esta plataforma, que sin duda fueron muchos, permitió finalmente realizar un cálculo cuantitativo de los «objetos» depositados en cada uno de los museos regionales dependientes de la Subdirección de Museos. Asimismo se constató que el problema de la incomunicación entre los museos persistía, por lo que se consideró indispensable la creación de un sistema de información interconectado entre el CDBP y los museos Dibam, basado en parámetros de normalización, con un soporte tecnológico y de comunicaciones

acorde con la dimensión de su estructura y considerando lo disponible en el mercado de acuerdo a las tendencias actuales, de modo que permitiera compartir instantáneamente la información que estaba siendo ingresada en el programa.

El CDBP elaboró, entonces, un segundo proyecto, financiado por la Dibam a través de sus fondos de inversión, que consideraba la migración de la información contenida en las bases de datos en formato Access a un entorno Internet en formato SQL Server, *software* perteneciente a Microsoft. Este proyecto se denominó Programa Sur-Redes y funcionó entre los años 2001 y 2003.

Brevemente, el proyecto consistía en el traslado de SUR® a un entorno Internet (movimiento que no estuvo exento de dificultades), que permitiera la interconexión de la información recogida en cada museo y su puesta a disposición de todo tipo de público.

Se adquirió, entonces, un servidor conectado a Internet mediante un enlace digital dedicado de banda ancha, se transformó la aplicación desde Access a SQL Server (en realidad, significó elaborar una nueva, aunque se mantuvieron muchos elementos de la antigua) y se produjo la migración de los datos desde una plataforma a la otra. Junto con estas acciones se desarrolló una nueva capacitación dirigida a los administradores del sistema, uno por cada museo regional, incorporándose también los tres museos nacionales, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Histórico Nacional y el Museo Nacional de Historia Natural.

Se incorporan a SUR® estos tres museos nacionales (el Museo Nacional de Historia Natural sólo con sus colecciones antropológicas) quedando fuera tres museos ubicados en zonas extremas del país y que por razones tecnológicas no fue posible su incorporación: son los casos del Museo Antropológico P. Sebastián Englert de Isla de Pascua, Museo Regional de Magallanes en Punta Arenas y Museo Antropológico Martín Gusinde en Puerto Williams. Esta situación sólo pudo remediarse en el año 2007.

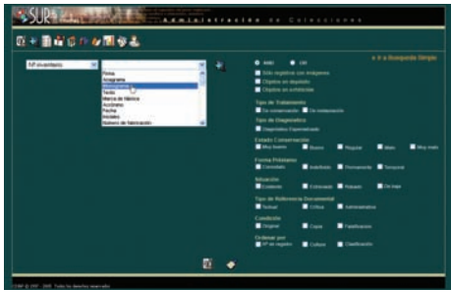
El CDBP se transforma entonces en la unidad centralizadora de la información, y como tal se dedica a respaldar la información, consolidar datos, revisar constantemente la información con el objeto de asegurar su consistencia, veracidad y permanencia en el tiempo. El fortalecimiento de la información, permite realizar correcciones y homologaciones de términos y nomenclaturas, de acuerdo a los estándares adoptados, para ponerla a disposición de los usuarios, investigadores y público en general.

A partir el año 2005 SUR® está sustentado sobre una plataforma de *software* libre (Linux) y consta de dos sitios Web, denominados «Sitio Público» (*http://www.surdoc.cl*) y «Sitio Administrativo» (*http://admin.surdoc.cl*) (figura 3).

El «Sitio Público» está pensado para el público general que necesita obtener información de las colecciones patrimoniales conservadas en los museos estatales. Cuenta con un sistema de búsqueda simple y búsqueda avanzada, lo que permite filtrar la información y llegar al resultado deseado con toda la precisión posible. La información se muestra al usuario en un mosaico (con imágenes) o en un listado de registros, organizados por distintos criterios, con la posibilidad de imprimir una ficha del objeto con información en texto e imagen. Incorpora un icono de «Ayuda» que guía las búsquedas y permite responder preguntas frecuentes. Incluye un correo de contacto para interactuar con el público de habla hispana respondiendo las inquietudes y consultas ahí planteadas (figuras 4 y 5).

El «Sitio Administrativo» se diseñó pensando en el administrador o responsable del ingreso de información en cada museo. Este sitio se encuentra organizado en menús, submenús y campos de información. Para recuperar la información cuenta con un sistema de búsqueda simple, basta decir un sólo criterio, y otra avanzada, que permite la combinación de distintos campos de información para llegar así al o a los objetos deseados. Permite también la elaboración de «informes» con los datos requeridos por el usuario que muestran la información organizada con o sin imágenes del objeto. Es posible también imprimir desde el programa un «Libro de registro» con una selección de campos acorde a un conjunto de requerimientos predeterminados (figura 6).

Se accede al sitio mediante un nombre de usuario y una clave de acceso o contraseña, previa acreditación ante el CDBP, que ha realizado programas de capacitación de usuarios administradores para el uso adecuado del programa, tanto



3. Página de inicio del Sitio Público Programa SUR®. Programa SUR®.



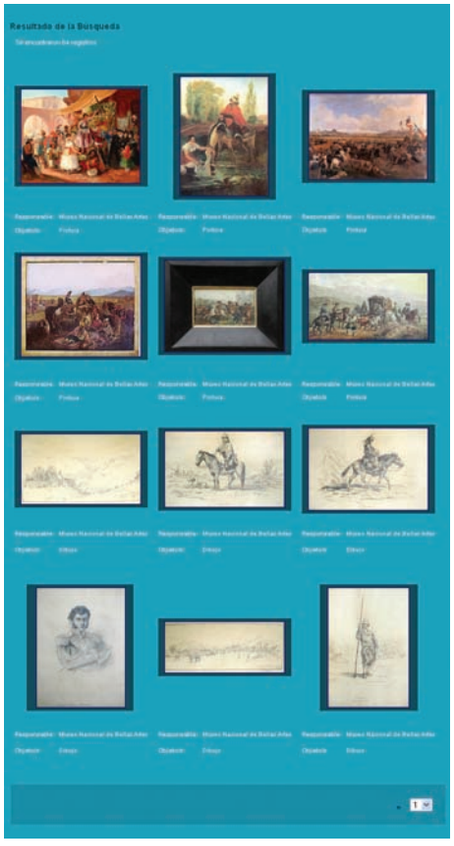
4. Página de Búsqueda Avanzada del Sitio Público. Programa SUR®.



5. Página de resultado de búsqueda, vista mosaico de imágenes del Sitio Público. Programa SUR®.



6. Página de Búsqueda Avanzada del Sitio Público. Programa SUR®.



7. Página Menú Documentación Visual del Sitio Administrativo. Programa SUR®.

en el aspecto técnico como en los contenidos. Para los miembros de CDBP que actúan como Administradores Generales, existen herramientas que permiten una revisión eficiente de los datos, accediendo a toda la información contenida en el sitio, incluidos los diccionarios donde se almacena la información para realizar los cambios pertinentes y permiten el monitoreo de usuarios locales para un control adecuado del ingreso de datos.

La documentación fotográfica de las colecciones tuvo desde los inicios del CDBP un lugar importante entre sus objetivos, siendo el registro visual un complemento esencial del registro textual que se estaba implementando en los museos del país. Se buscaba crear un archivo fotográfico que cumpliera con los requisitos técnicos necesarios para evitar la manipulación permanente y reiterada de las colecciones. Se establecieron algunas normas técnicas en cuanto al formato, tipo de película, referencias de color, calidad espectral de la iluminación, composición, proceso de revelado y conservación del archivo fotográfico.

Las imágenes son consideradas como una parte significativa del proceso de automatización de los registros (Roubillard, 1998) y el CDBP implementa una unidad de digitalización de fotografías para llevar a cabo este proceso. Se discute ampliamente la posibilidad de efectuar directamente un registro visual en forma digital, simplificando el proceso y bajando significativamente los costos generales. Se elaboran estándares para la toma digital de fotografías de los objetos y para su almacenamiento.

Actualmente el programa SUR® permite la inserción ilimitada de imágenes, no obstante el CDBP ha regulado el ingreso, hasta un total de diez imágenes por objeto, con un tamaño y peso determinado: la imagen, en formato JPG, no debe exceder de 128 KB. Se recomienda un tamaño de 650 x 650 píxeles a 100 dpi de resolución y un nivel de compresión medio, manteniendo las proporciones reales de los objetos.

El CDBP ha establecido también un mínimo de imágenes por objeto (entre tres y cuatro dependiendo de la naturaleza del mismo) y ha normalizado el tipo de vistas requeridas. Para objetos tridimensionales se recomiendan las siguientes vistas: frontal, lateral, posterior, detalle, inscripciones y/o marcas. Para objetos bidimensionales: frontal con marco (si lo hubiera), frontal sin marco, posterior, detalle, inscripciones y/o marcas.

Se considera adecuada la toma fotográfica utilizando telón de fondo, de color negro o crema, con luz de día o con focos de iluminación si es realizada por un fotógrafo profesional (figura 7).

Evaluación y Modificaciones

El equipo de CDBP, ha trabajado fuertemente en el área de los contenidos del sitio y durante el año 2007 se incorporaron a SUR® una serie de cambios fundamentales para la buena operación del sistema.

Uno de estos cambios se relaciona con la estructura del programa. Se han modificado los menús, submenús y algunos campos de información. Por ejemplo, se incorpora el módulo «Estructura», que se define como «obligatorio», precisamente para generar en el usuario local una dinámica de ingreso de datos cuya omisión impide la creación del registro, es decir, se define la necesidad de llenar un conjunto de campos obligatorios para aceptar el registro en el sistema.

Forma parte del menú «Estructura» el submenú «Clasificación», cuya selección determina la ubicación de un objeto dentro de un esquema de ordenamiento genérico, definido según las características del objeto. El campo esta dividido en dos diccionarios, con dos niveles predeterminados: el primer nivel corresponde a la clasificación más amplia, de la que se desprenden las opciones del segundo nivel, mucho más específico. La obligatoriedad de este campo permite guiar al registrador por un ingreso ordenado de los datos dado que la incorporación de la información y su disponibilidad para el público general es simultánea.

La secuencia de módulos es la siguiente:

- «Estructura»: Institución Responsable, Número de Registro, Número de Inventario, Clasificación, Condición, Colección, Nombre Conjunto, Objeto y Parte.
- «Identificación»: Situación/Cantidad, Título, Creador, Serie.

- «Descripción»: Descripción Física, Dimensión, Medidas, Material, Técnica Factura, Inscripciones y Marcas.
- «Contexto»: Contexto Histórico Geográfico, Contexto Arquitectónico, Contexto Arqueológico, Contexto Estilístico, Creación y Tema.
- «Documentación»: Referencias Documentales, Documentación Visual, Objetos Relacionados.
- «Administración»: Conservación/Restauración, Exposiciones/Préstamos, Tasación y Expertizaje, Ubicación, Registrador.

Otro cambio incorporado el 2007 es el concepto de «conjunto-objeto-parte» cuya finalidad es diferenciar entre un objeto constituido por dos o más objetos con objetos individuales, por ejemplo un juego de comedor y una pintura.

El *Juego de comedor* está compuesto por siete objetos: una mesa y seis sillas. Cada uno de estos objetos tiene sus partes:

Conjunto = Juego de comedor
Objeto: Mesa (1)
Parte: cubierta, pata
Objeto: Silla (6)
Parte: respaldo, asiento, pata

La pintura, en cambio, es un objeto individual compuesto de una o más partes: el soporte y el marco.

El objeto puede ser individual o integrar un conjunto y la parte es una cualidad del objeto. El objeto silla está formado por respaldo, asiento y patas, las que pueden ser de diferentes materiales (madera, tapiz) y con distintas técnicas de elaboración (tallado y tapizado). Cada parte es por lo demás mensurable. Lo mismo ocurre con el objeto Pintura, que considera dimensiones y materialidades diversas para el soporte (tela, lino, cartón o madera) como la técnica empleada en el soporte (óleo, acrílico, etc.) y el marco de material y técnica distinto. Creemos que esta nueva forma de tratar a los objetos permite una introducción más organizada de la información a la vez que obliga al registrador a enfrentarse al objeto y estudiarlo antes de realizar el ingreso de los datos.

Proyecciones

El CDBP es consciente de que estos cambios no serán los últimos, ya que nuestro trabajo consiste en mejorar la herramienta SUR® para facilitar el trabajo de los registradores o usuarios locales.

Hasta el mes de diciembre del 2007 los museos regionales y especializados (sin contar los museos nacionales) han ingresado un total de 47 464 registros al Programa SUR, de los cuáles sólo un 49,2% cuenta con imágenes. Una cantidad importante de registros ingresados cuenta con información insuficiente y/o errónea según los sistemas de control del CDBP. Por esa razón entre los planes de la Subdirección de Museos para el año 2008 está, en primer lugar, la corrección de todos los registros con información errónea, en segundo lugar el ingreso de los campos definidos como obligatorios para cada uno de los registros ingresados a SUR y en tercer lugar llegar, al menos, al 75% de registros con imágenes. Sólo se ingresarán nuevos registros en aquellos museos que hayan cumplido con estas metas.

Finalmente, se está trabajando en colaboración con la Secretaría de Cultura de la República Argentina en el desarrollo de un programa de cooperación que permita la implementación del Programa SUR® en los distintos museos de su dependencia, adecuándolo a la realidad de dicho país, sin perder sus características de conectividad e integración de la información.

Tenemos muchas esperanzas en un resultado auspicioso en esta colaboración y en la posibilidad de que otros países de la región se interesen y colaboren en generar un proceso de integración de la información sobre las colecciones de los museos latinoamericanos, que esté disponible para todos los ciudadanos del mundo interesados en conocer mejor el patrimonio cultural regional.

Bibliografía

ARACENA, M. P., NAGEL, L. y PEÑA, R. (1998): «Vocabulario Normalizado para la Documentación de colecciones: Art & Architecture Thesaurus», *Museos (Santiago de Chile)*, 22: 9-12.

ARANGUIZ, S. y BETANCUR, J. (1984): *Museos de Chile. Diagnóstico,* Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago.

BACA, M. (1998): «Una relación fructífera: La colaboración entre el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales y el Getty Information Institute», *Museos (Santiago de Chile)*, 22: 6-8.

CORDERO, L. (2001): «El proyecto SUR en Internet», *Museos (Santiago de Chile*), 25: 30-32.

NAGEL, L. y DEL VALLE, F. (2000): «Art & Architecture Thesaurus: una herramienta necesaria para la normalización del vocabulario», *Museos,* Santiago de Chile, 24: 25-28.

QUIROZ, D. (2007): «El Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales y el manejo de la información sobre las colecciones de los museos de la DIBAM», Museos, Santiago de Chile, 26: 13-17.

RED NACIONAL DE MUSEOS (2004): *Guía para el Inventario, catalogación y documentación de colecciones de museos,* Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

ROUBILLARD, M. (1998): «La imagen en la documentación de colecciones», *Museos,* Santiago de Chile, 22: 32-33.

ROUBILLARD, M. y NAGEL, L. (1997): «Gestación de la Base de datos SUR», Museos, Santiago de Chile, 22: 3-5.

La Red Nacional de Museos de Colombia

Ana María Cortés Solano[1]
Museo Nacional de Colombia
Bogotá (Colombia)

Ana María Cortés es antropóloga de la Universidad de Los Andes y ha trabajado en varios proyectos de reconocimiento arqueológico en diversas regiones de Colombia. En 1998 se vinculó como asesora a la Red Nacional de Museos hasta que a finales del año 2005 asumió la coordinación de este programa.

Resumen: La Red Nacional de Museos es un programa del Ministerio de Cultura de Colombia-Museo Nacional cuyo propósito es promover el fortalecimiento de los museos del país mediante la puesta en marcha de proyectos dirigidos a apoyar la catalogación y divulgación de sus colecciones, la capacitación de su personal, el desarrollo de mecanismos de colaboración y garantizar la confiabilidad de la información contenida en la base de datos de los museos publicada en la página *www.museoscolombianos.gov.co.*

Palabras clave: fortalecimiento, catalogación, colecciones, capacitación, base de datos de los museos.

Abstract: The National Net of Museums is a program of the Ministry of Culture of Colombia-National Museum whose purpose is to promote the strengthening of the museums in the country through the creation of projects directed to supporting the documentation and divulgation of its collections, the training of its personal, the development of collaborative mechanisms and guaranteeing the trustworthiness of the information contained in the database of the museums published in the page *www.museoscolombianos.gov.co.*

Keywords: strengthening, documentation, collections, training, database of the museums.

El 7 de agosto de 1997 se sancionó en Colombia la Ley General de Cultura, instrumento que sirvió para sentar las bases del desarrollo de los museos del país. En ella se incluyeron siete artículos (del 49 al 55) en los que por primera vez se legisló de manera específica sobre entidades depositarias de bienes muebles representativos del Patrimonio Cultural de la Nación.

A partir de esta formalización, el Ministerio de Cultura, creado también por la mencionada ley, designó al Museo Nacional de Colombia -el más antiguo del país (creado en 1823)- como ente rector de los museos a nivel nacional, y le asignó entre sus funciones, la de promover el fortalecimiento de los demás museos y contribuir a su protección y difusión mediante la puesta en marcha de proyectos tales como estimular la investigación y catalogación científica de las colecciones, mantener actualizada la base de datos de museos, promover la formación y especialización en las distintas áreas de la museología mediante la suscripción de convenios con entidades competentes, producir publicaciones especializadas y promover el intercambio de experiencias y servicios entre museos.

Esta enorme responsabilidad que fue asignada al Museo Nacional de Colombia, obedece al trabajo previo que se venía adelantando en esta institución en relación con su interés por conocer el estado de los museos a nivel nacional. Es así como entre 1993 y 1994 se consolida una base de datos de museos y en 1995, como resultado de lo anterior, se publica el primer Directorio de Museos de Colombia, en el cual se da cuenta de trescientas veinticinco entidades museales abiertas al público y treinta y seis en proceso de creación.

Sobre la base de esta iniciativa se crea el programa Red Nacional de Museos, al que la Ley General de Cultura dio un marco normativo, por lo que en 1998, en el Museo Nacional se destina un equipo formado por dos personas y se definen dos prioridades de trabajo: mantener actualizada la base de datos y poner en marcha

[1] Correo electrónico:
acortes@museonacional.gov.co



1. Museo de Arte Religioso Francisco Cristóbal Toro (Santa Fe de Antioquia). Foto: Alberto Sánchez.

un plan para apoyar a los museos en la realización del inventario, registro y catalogación científica de sus colecciones.

Es así como se crea el Plan Nacional de Gestión de Colecciones, una estrategia que a la fecha ha permitido que sesenta y siete museos del país estén avanzando en el inventario de su colección y contemos con aproximadamente sesenta y cuatro mil objetos registrados, por lo menos con sus datos básicos, de acuerdo con estándares internacionales. Esta actividad es llevada a cabo en los museos mediante el software «Colecciones Colombianas», herramienta desarrollada por la Red Nacional de Museos-Museo Nacional de Colombia que busca integrar en un solo sistema toda la información histórica y administrativa referente a cada uno de los objetos que componen una colección. Los museos beneficiados hasta ahora, han recibido de manera gratuita el software, la capacitación y equipos necesarios (computador, impresora y estabilizador) para adelantar el trabajo. Igualmente, a cuarenta de ellos, se les solicitó seleccionar los cincuenta objetos más importantes de su colección para tomarles una fotografía de alta resolución que les sirve tanto para completar la información que ingresan al programa, como para apoyarlos en sus actividades de difusión. «Colecciones Colombianas» está disponible sin costo alguno para cualquier museo que lo solicite.

2. Museo de Arte Religioso Francisco Cristóbal Toro (Santa Fe de Antioquia).
Foto: Alberto Sánchez.



3. Museo Rafael Núñez (Cartagena).
Foto: Alberto Sánchez.



La labor de mantener la base de datos actualizada -segunda responsabilidad que asumió la Red Nacional de Museos en sus orígenes- ha demostrado ser una tarea difícil, pues no ha sido posible establecer una comunicación continua y eficaz con los museos. Los motivos son diversos y van desde la rotación de personal en las instituciones públicas como resultado de los cambios en los poderes locales que ocurren cada tres años, hasta la falta de un acceso eficiente a Internet en los municipios y el desconocimiento de la utilidad de esta herramienta. No obstante, se hace un esfuerzo constante, y a la fecha no sólo se ha publicado una segunda edición del Directorio de Museos, sino que la base de datos se colgó en la página web *www.museoscolombianos.gov.co* para consulta permanente.

En la actualidad, la base de datos registra 373 museos abiertos y 36 en proceso de creación. De ellos, 162 contienen colecciones mixtas y dependen tanto de entidades gubernamentales locales como de universidades, o son iniciativas de carácter privado. En el último año se hizo un esfuerzo por tratar de discernir sus propósitos lo que nos ha permitido ubicarlos temáticamente, independientemente de que tengan más de un tipo de colección; en general fueron creados con el objetivo de recoger historias locales o regionales a través de la vida de personajes ilustres, la recuperación de artes y tradiciones populares o mediante el acopio de antigüedades expuestas de manera aleatoria.

También hay museos de arte, arqueología, etnografía, ciencias naturales, arte religioso e interactivos; a todos se envía información de manera permanente acerca de cursos y becas en el exterior y se les convoca a los seminarios y talleres que organiza la Red. Este proyecto de capacitación, se inició en el marco de las actividades programadas para la elaboración del Plan Estratégico del Museo Nacional de Colombia en 1999, con el ánimo de brindar a los trabajadores de museos herramientas para mejorar el desempeño de sus funciones. Hasta la fecha se han dictado seminarios sobre educación en museos, gestión de recursos, elaboración de guiones y de proyectos culturales, tanto en Bogotá como en otras regiones del país. Para llevar a cabo esta actividad formativa fuera de la capital, se ha contado con el apoyo de las secretarías de cultura departamentales,



4. Museo Arqueológico Calima (Calima-Darién). Foto: Alberto Sánchez.



5. Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (Medellín). Foto: Alberto Sánchez.

que de manera oportuna han atendido la solicitud de la Red en el sentido de descentralizar estos talleres para facilitar el acceso de un mayor número de personas.

Asimismo, hemos trabajado en la realización de publicaciones especializadas. Hasta el momento, además de los Directorios de museos, se ha publicado una guía para el inventario, catalogación y documentación de colecciones y un disco compacto con la recopilación de las ponencias de un seminario sobre educación y otro sobre financiación. Para este año, este proyecto contempla la elaboración de dos cartillas con fundamentos museológicos básicos.

Conscientes de la necesidad de profesionalizar el quehacer museal en el país, en el año 2005 se empezó a trabajar con la Universidad Externado de Colombia en la conformación de un comité cuyo objetivo era



6. Museo de Trajes Regionales (Bogotá).
Foto: Alberto Sánchez.

estructurar y poner en marcha el primer pregrado en Museología, que finalmente se inició en el primer semestre del 2007. A partir de esta colaboración se ha establecido una estrecha relación de trabajo entre la Red Nacional de Museos y la Universidad, que redundará en el mejoramiento de las condiciones de los museos colombianos a partir de la formación de profesionales en el área, quienes harán de estas entidades verdaderos espacios de comunicación y preservación de patrimonios locales o nacionales, en los que se promueva el respeto y la valoración de las identidades y memorias.

Uno de los resultados concretos de los beneficios de esta alianza es el apoyo que la Universidad ha prestado a la Red en su propósito por crear redes de museos departamentales, un proyecto que tiene como objetivo tratar de consolidar el sector a través de la generación y articulación de un lenguaje museológico homologado, del apoyo a la creación de canales efectivos de comunicación entre museos y con la Red y la formulación de programas dirigidos a solucionar problemas comunes de los museos en los contextos regionales.

En el 2007 se inició el trabajo con los museos de los departamentos de Norte de Santander, Boyacá y Cauca, en los que se aplicó una metodología desarrollada por la Red, que contempla la realización de un diagnóstico y un ejercicio de planificación en cada museo, con el objetivo de determinar carencias y necesidades comunes que posteriormente puedan ser resueltas a través del diseño de actividades emanadas, no sólo de los hallazgos de esta fase, sino de una segunda en la que se llevará a cabo un análisis relacional entre los museos y otras instituciones. Dado que es un proyecto que demanda una inversión considerable, es necesario contar con el apoyo de las entidades territoriales, no sólo para ayudar a sufragar los gastos, sino como actores fundamentales de las redes que pueden aportar su conocimiento del panorama cultural de la región para la consecución de socios y definición de estrategias.

Un primer intento de diagnóstico del sector museal en Colombia se había hecho entre el 2003 y el 2004, cuando la Red envió a los museos un formato que buscaba recoger información que determinara cuál era el conocimiento sobre conceptos básicos museológicos y sobre la situación real de estas instituciones en cuanto a sedes, guiones y montajes, personal, actividades educativas, financiación y capacidad de gestión. Ciento treinta y un museos respondieron el cuestionario total o parcialmente. Del análisis de la información se confirmaron problemáticas comunes como son escasez de personal, falta de formación profesional, inexistencia de inventarios y guiones en muchos de ellos, escasa relación con la comunidad, desconocimiento de los costos de funcionamiento de la institución, escasa familiaridad con los sistemas o tecnologías de información y comunicación (TICs) y dificultad de acceso a Internet. Pero sobretodo, se corroboró cómo muchas personas siguen aferradas a la idea de un museo como un lugar que se limita a exhibir una colección de objetos sin ningún orden y en muchas ocasiones sin ninguna relación entre ellos.

Estos resultados sirvieron para formular nuevos proyectos en la Red, y es por ello que se iniciaron procesos de apoyo a los museos en el tema de planificación. En el 2007 se le dio particular énfasis a esta actividad, ya que constituye una herramienta fundamental para fijar el rumbo de una entidad. Sobre la base de este ejercicio, hemos trabajado de la mano de museos creados y en proceso de creación, y los hemos apoyado en la definición de su misión y objetivos estratégicos, a partir de los que se crea un plan de acción de corto y mediano plazo que determina acciones claras y contundentes dirigidas a dar viabilidad a los mandatos del enunciado misional. Lo anterior con base en el compromiso del personal y de su mejor comprensión de los fundamentos básicos de un museo.

La perspectiva que tenemos del sector después de diez años de labores continuas, nos sugiere la urgencia de empezar a trabajar en la formulación de una política nacional de museos, que se constituya en un marco de referencia obligado para el desarrollo del quehacer museal. En ella deberán quedar consignados los principios y requi sitos fundamentales que orientarán la labor de los museos tanto en relación con las colecciones que salvaguardan, como con el público que los visita, y así mismo las líneas de acción que desde el Estado deberán ser impulsadas y apoyadas. La Red dará inicio a esta tarea en el 2008 mediante la elaboración de un documento base que se someterá a discusión nacional.





7. Museo de Arte Moderno La Tertulia (Cali). Foto: Alberto Sánchez.

Un último proyecto que debe ser comentado es el de la página web *www.museoscolombianos.gov.co*, en cuya creación se trabajó a lo largo del 2004. Su objetivo primordial, además de mantener informados a los museos colombianos sobre las últimas noticias del sector, es ponerlos a disposición del mundo, lo cual logra mediante la información que se publica en el módulo directorio de museos y en el de colecciones colombianas. En este último hay imágenes de los objetos más destacados de las colecciones de treinta y cinco museos del país. También cuenta con recorridos virtuales de los cinco museos del Ministerio de Cultura ubicados en Bogotá y con una publicación semestral denominada *El Boletín de los Museos* en la que se da cuenta de acontecimientos relacionados con los museos en las distintas regiones del país. En la actualidad se está empezando a trabajar en un proyecto de actualización que tiene como fin hacer más dinámica la forma en que se entrega la información, abrir espacios para la creación de exposiciones virtuales de los museos y posibilitar la actualización de las bases de datos y el seguimiento en línea de proyectos como el de las redes de museos departamentales o el Plan Nacional de Gestión de Colecciones.

El anterior panorama demuestra cómo construir un sector en torno a los museos en Colombia ha significado un trabajo arduo que arroja tanto satisfacciones como retos, que requerirán del esfuerzo de varias instancias e instituciones para lograr que éste sea un país responsable con su memoria.

Bibliografía

Ley General de Cultura, 1997, República de Colombia.

Decreto 086 de 1999, Ministerio de Cultura de Colombia.

Política Nacional de Museos de Guatemala

Brenda Janeth Porras Godoy[1]
Subdirección de Museos y Centros Culturales (Guatemala)

Brenda Porras es licenciada en Arquitectura y máster en Museología por la Universidad de Valladolid (España, 2007) y en Arte con la especialidad de Restauración de Bienes Inmuebles y Centros Históricos por la Universidad de San Carlos de Guatemala (2006). Ha participado en proyectos de restauración de inmuebles y ha sido directora del Museo de la Catedral Metropolitana de Guatemala (2006). En la actualidad trabaja como subdirectora de Museos y Centros Culturales de la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala.

Resumen: Como una iniciativa de la Dirección General del Patrimonio, junto con la colaboración de museos estatales y privados, se planteó la Política Nacional de Museos de Guatemala, con el propósito de sentar las bases legales y los mecanismos para fortalecer los museos ya existentes, así como los que se creen en el futuro, definiendo las funciones básicas que se deben desarrollar para su proyección al público que los visita, dadas las atribuciones que les competen en la protección del patrimonio cultural tangible e intangible del país. La Política Nacional de Museos de Guatemala se fundamenta en los Acuerdos de Paz de Guatemala y en las Políticas Culturales y Deportivas de Guatemala, en el Plan de Desarrollo Cultural y en el Código Deontológico de Museos del ICOM. Toda la política se desarrolla en ocho directrices: jurídicas, participación ciudadana, estructura del Estado, directrices formativas, creativas y de investigación, directrices de protección y conservación del Patrimonio Cultural y Natural, directrices de turismo, de comunicación y divulgación y directrices de inversión financiera.

Palabras clave: Normativa, Patrimonio Cultural, Acuerdos de Paz, Código Deontológico, Participación Ciudadana, Turismo, Comunicación, Inversión Financiera.

Abstract: The National Museum Policy of Guatemala was developed as an initiative from the Directorate General of Heritage with the collaboration of state and private museums. The aim was to establish the legal grounds and mechanisms in order to strengthen existing and future museums and to define the basic functions that must be developed for the visiting public, given the powers within their jurisdiction for the protection of the country's tangible and intangible cultural heritage. The National Museum Policy of Guatemala is based on: the Guatemala Peace Agreements; the Guatemala Cultural and Sports Policies; the Cultural Development Plan and on the ICOM Code of Practice. The Policy was developed around eight guidelines legal guidelines, citizen participation, State structure, educational, creative and research guidelines, protection and conservation of Cultural and Natural Heritage guidelines, tourism guidelines, communication and publicising and financial investment guidelines.

Keywords: Legal base, Museum, Public, Cultural Heritage, Peace Agreements, Code of Practice, Citizen Participation, Tourism, Communication, Publicising, Financial Investment.

Como una iniciativa de la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala y con el apoyo de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) se formuló un proyecto innovador, con la participación de las instituciones museísticas del país, para establecer la propuesta de la Política Nacional de Museos, con el propósito de sentar las bases legales y los mecanismos para fortalecer los museos ya existentes, así como los que se crearan en el futuro, definiendo las funciones básicas que se deben desarrollar para su proyección al público que los visita, dadas las atri-

[1] Correo electrónico: conamus02@yahoo.com.mx



1. Museo Nacional de Arte Moderno "Carlos Mérida" Ciudad de Guatemala, Guatemala.

La Política Nacional de Museos propicia la participación ciudadana en los museos nacionales y privados para contribuir al desarrollo del país, respondiendo a la realidad social y la diversidad cultural

buciones que les competen en la protección del patrimonio cultural tangible e intangible del país.

A modo de movimiento contemporáneo se propone que los museos sean fuente de desarrollo a partir de su responsabilidad como gestores de patrimonio. Para ello es obligatorio, además, lograr el apoyo estatal y privado creando las condiciones necesarias que propicien la valoración del patrimonio tangible e intangible en función del desarrollo del público en general.

Fundamentos de la Política Nacional de Museos

La correspondencia de dos vertientes de transformación social articuladas a una nueva conceptualización y valorización de la cultura, una en el ámbito nacional y cuyas raíces encontramos en los acuerdos de paz y el proceso de democratización que de ellos se desprende, y otra de orden internacional, cuyo antecedente más notable se encuentra en la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, realizada en Estocolmo (Suecia) en febrero de 1998, han abierto para Guatemala una amplia gama de espacios de transformación, notablemente para el reconocimiento cultural y la reconstrucción de la identidad nacional desde una perspectiva de inclusión.

Dentro de los resultados más importantes de estos esfuerzos se cuenta con la formulación participativa de las Políticas Culturales y Deportivas Nacionales y el proceso de transformación del Ministerio de Cultura y Deportes. Para poner en marcha de una manera articulada las políticas y la transformación institucional, el Ministerio de Cultura y Deportes ha formulado el Plan Nacional de Desarrollo Cultural cuyos ejes claves giran alrededor de la inclusión de la dimensión cultural al desarrollo y la promoción de la participación ciudadana pertinente a una cultura democrática.

Principios de la Política Nacional de Museos

La Política Nacional de Museos se sustenta en los principios de las Políticas Culturales y Deportivas Nacionales (2000) -las cuales son el resultado del Congreso Nacional sobre Lineamientos de Políticas Culturales-, en el Plan Nacional de Desarrollo Cultural (2005) y en los principios establecidos en el Código Deontológico de los Museos del ICOM (2005).

Principios de las Políticas Culturales y Deportivas Nacionales:

- La nación guatemalteca fundamenta su identidad y unidad nacional en el reconocimiento, respeto y promoción de su diversidad cultural y lingüística; la vivencia de los valores de libertad, civismo, solidaridad, responsabilidad y equidad; y en el derecho de todas las personas de participar en la vida cultural e intercultural del país.
- La cultura, entendida como la cosmovisión de los pueblos y su manera de ser, crear, actuar y transformar, es el ingrediente esencial para el logro del desarrollo humano. Por eso el Estado está obligado a incorporar la dimensión cultural en sus políticas, planes y acciones tendentes a conseguir el mejoramiento y la sostenibilidad de la calidad de vida y la realización personal de cada uno de los habitantes del país.
- El patrimonio cultural de Guatemala contiene la génesis de su historia plural, evidencia la evolución de la multiculturalidad e interculturalidad, expresa los signos y símbolos para la convivencia presente y futura de los pueblos y comunidades que conforman la nación, y provee elementos fundamentales para el desarrollo integral de todos sus habitantes. Es, además, fuente de inspiración, creatividad y riqueza para las comunidades locales.
- La conservación y el adecuado manejo del patrimonio natural, el cual está íntimamente unido al patrimonio cultural, garantiza el desarrollo humano sostenible, es decir, el logro del deseado nivel de vida de las generaciones presentes y la garantía del suyo para las generaciones futuras. El patrimonio natural debe constituirse en la inspiración para aportar conocimientos y valores a toda la humanidad. Debidamente conocido, respetado y gestionado, contribuye al fortalecimiento de la cultura de paz. Es el ambiente del que proviene el alimento material y espiritual de la humanidad.
- Las fuentes y los fundamentos del desarrollo cultural de la nación guatemalteca tienen su raíz en los pueblos y comunidades originarios, la dinámica multicultural de las épocas colonial y republicana, las relaciones de mutuo reconocimiento de su historia presente y la interrelación permanente con las culturas del mundo.



2. Museo Nacional de Arqueología y Etnología. Ciudad de Guatemala, Guatemala.

- El desarrollo cultural constituye un factor para fortalecer la identidad nacional y la individual, y para potenciar el desarrollo económico a través de las industrias culturales, las artesanías, los avances científicos y tecnológicos, y otros bienes que provean bienestar espiritual y material.
- La fuerza y el sustento de la interacción y comunicación sociocultural y de la concepción y creatividad artísticas e intelectuales de los guatemaltecos, hombres y mujeres, proviene de su diversidad cultural, lingüística y ecológica; de la fortaleza y dignidad de las familias, comunidades y pueblos; y fundamentalmente, de la capacidad humana de comprender, crear, recrear, construir y emprender.
- Los valores, la estética, las artes y otras expresiones culturales constituyen dimensiones imprescindibles para el desarrollo integral del ser humano: su cultivo y promoción contribuyen a la sostenibilidad del desarrollo humano, a las relaciones armoniosas entre las personas y comunidades, y a la generación de ideas nuevas y motivaciones para el crecimiento espiritual.
- El deporte y la recreación contribuyen a fortalecer el equilibrio físico, mental y espiritual del ser humano. Facilitan la transmisión de valores identitarios, la ética, la disciplina, la honradez y la solidaridad. Son el ejercicio práctico de virtudes como el respeto al otro, la tolerancia y la equidad. El fomento y apoyo a estas actividades humanas constituyen factores activos del desarrollo individual, comunitario y nacional de Guatemala.

Ejes estratégicos de la Política Nacional de Museos

Línea Jurídica

La Política Nacional de Museos fortalece el ámbito jurídico a través de la creación y seguimiento de un marco jurídico, incluyendo una ley nacional de museos, reglamentos y convenios de cooperación nacional e internacional, así como todos los instrumentos relativos a la creación, funcionamiento, protección y fomento de los museos. Facilita la creación, infraestructura y mantenimiento del Sistema Nacional de Museos.

Línea de Participación Ciudadana

La Política Nacional de Museos propicia la participación ciudadana en los museos nacionales y privados para contribuir al desarrollo del país, respondiendo a la realidad social y la diversidad cultural. El Sistema Nacional de Museos involucra a la sociedad civil, promoviendo la participación de los museos en los Consejos de Desarrollo y los gobiernos locales y viceversa, concienciando a la población de la función vital de los museos en la educación no formal. Asimismo facilita los espacios y mecanismos para incorporar iniciativas privadas y comunitarias en el fomento y desarrollo de los museos.



3. Museo Regional de Arqueología del Sureste del Petén. Departamento del Petén, Guatemala.

Línea de Estructura del Estado

La Política Nacional de Museos compromete a las entidades del Estado directamente involucradas con el quehacer museístico al fortalecimiento logístico, administrativo y financiero de los museos. De esta manera, a través del Sistema Nacional de Museos se agrupan los museos estatales y privados facilitando la comunicación y ejecución de directrices que permitan el óptimo funcionamiento de estas instituciones.

Línea Formativa, Creativa y de Investigación

La Política Nacional de Museos propicia la función de los museos en su papel formativo, promoviendo la cultura, la investigación, la educación, la creatividad y la identidad nacional; promueve la publicación y distribución de material didáctico especializado; apoya iniciativas de formación técnica y profesional especializada en museos con instituciones educativas; y rige que los resultados de las investigaciones sobre las colecciones propias de los museos beneficien al centro que los origina. Asimismo, el Sistema Nacional de Museos facilita iniciativas de alianza con el Ministerio de Educación y otras entidades estatales, gobiernos locales, instituciones privadas, universidades y sociedad civil, y también facilita el intercambio técnico y profesional con museos e instituciones internacionales.

Línea de Protección y Conservación del Patrimonio Cultural y Natural

La Política Nacional de Museos promueve la creación y ejecución de programas de preservación, conservación y restauración para la salvaguarda del patrimonio cultural tangible e intangible inherente al Sistema Nacional de Museos; implementa las acciones necesarias para la prevención en el caso de desastres naturales, robo y tráfico ilícito; fortalece el funcionamiento de los museos y apoya la creación de aquellos que pertenezcan al sistema. Por último, colabora con el desarrollo de la industria cultural que contribuye al fortalecimiento de la identidad y de la economía de las comunidades locales. El Sistema Nacional de Museos fomenta la colaboración entre los museos estatales y privados.

Línea de Turismo

La Política Nacional de Museos propicia alianzas y cooperación bilateral con el Instituto Nacional de Turismo. De esta manera, el Sistema Nacional de Museos facilita la información y las acciones necesarias para incluir a los museos en los circuitos turísticos que se ofrecen y promocionan a nivel nacional e internacional.

Línea de Comunicación y Divulgación

La Política Nacional de Museos fortalece la imagen y propicia la difusión de los museos como instituciones que protegen, conservan, exhiben, investigan, educan y divulgan el patrimonio, y contribuye a la difusión y promoción de la identidad cultural. El Sistema Nacional de Museos facilita la creación de medios propios que permitan el acceso a la información museística. Promueve estrategias de comunicación social.

Línea de Inversión Financiera

La Política Nacional de Museos fomenta el apoyo económico o institucional, nacional e internacional para los museos del Sistema, y propicia la exoneración de pago de impuestos en concepto de donaciones, adquisición de materiales y equipo, importaciones y reimportaciones y demás impuestos del sistema tributario. El Sistema Nacional de museos propone incentivar la capacidad de gestión para contar con los recursos humanos, materiales y financieros que mejoren su funcionamiento.

Conclusiones

Con la Política Nacional de Museos de Guatemala, a través de sus directrices en distintos ámbitos del quehacer de los museos, se pretende tener un fundamento que permita crear el clima institucional propicio para el buen funcionamiento de los museos, así como crear las bases legales para la creación de nuevas instituciones museísticas y puedan cumplir su papel de protectores del Patrimonio Cultural de la Nación.

Bibliografía

AA.VV. (2000): *Políticas culturales y deportivas nacionales*, Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala.

AA.VV. (2005): *Plan Nacional de Desarrollo Cultural a largo plazo*, Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, Banco Mundial-Universalización de la Educación Básica BIRF 7052-GU.

ICOM (2002): *Código de Deontología del ICOM para los Museos*, Maison de l'UNESCO, France.

Red Portuguesa de Museos. Un proyecto estructurante de la política museológica nacional

Clara Frayão Camacho[1]
Instituto dos Museus e
da Conservação
Lisboa (Portugal)

Clara Frayão es subdirectora del Instituto dos Museus e da Conservação desde 2007 y anteriormente subdirectora del Instituto Português de Museus (2005-2007). Entre 1985 y 2000 fue directora del Museo Municipal de Vila Franca de Xira y desde el año 2000 coordinadora de la Red Portuguesa de Museos. Asimismo es Máster en Museología y Patrimonio por la Universidad Nova de Lisboa (2000) y profesora colaboradora, desde 2001, del Máster en Museología de la Universidad de Évora y del curso de Museos y Educación de la misma universidad desde 2007.

Resumen: La Red Portuguesa de Museos (en adelante RPM) es un proyecto integrador de la política museológica desarrollada en Portugal, al amparo del organismo del Estado para los museos, primero denominado Instituto Português de Museus y desde 2007, Instituto dos Museus e da Conservação. Creada en el año 2000, la Red Portuguesa de Museos actualmente es un sistema constituido por ciento veinte museos censados, dependientes de todo tipo de tutelas y distribuidos por todo el territorio nacional. Basada en tres ejes programáticos -información, formación y cualificación-, la RPM desarrolla programas que trabajan por la mejora de los patrones de calidad de los museos portugueses. El presente artículo presenta las líneas maestras de este proyecto, analiza los resultados obtenidos y expone algunas facetas del trabajo emprendido.

Palabras clave: Red de Museos, Política museológica, Certificación, Cualificación, Articulación, Cooperación, Partenariados.

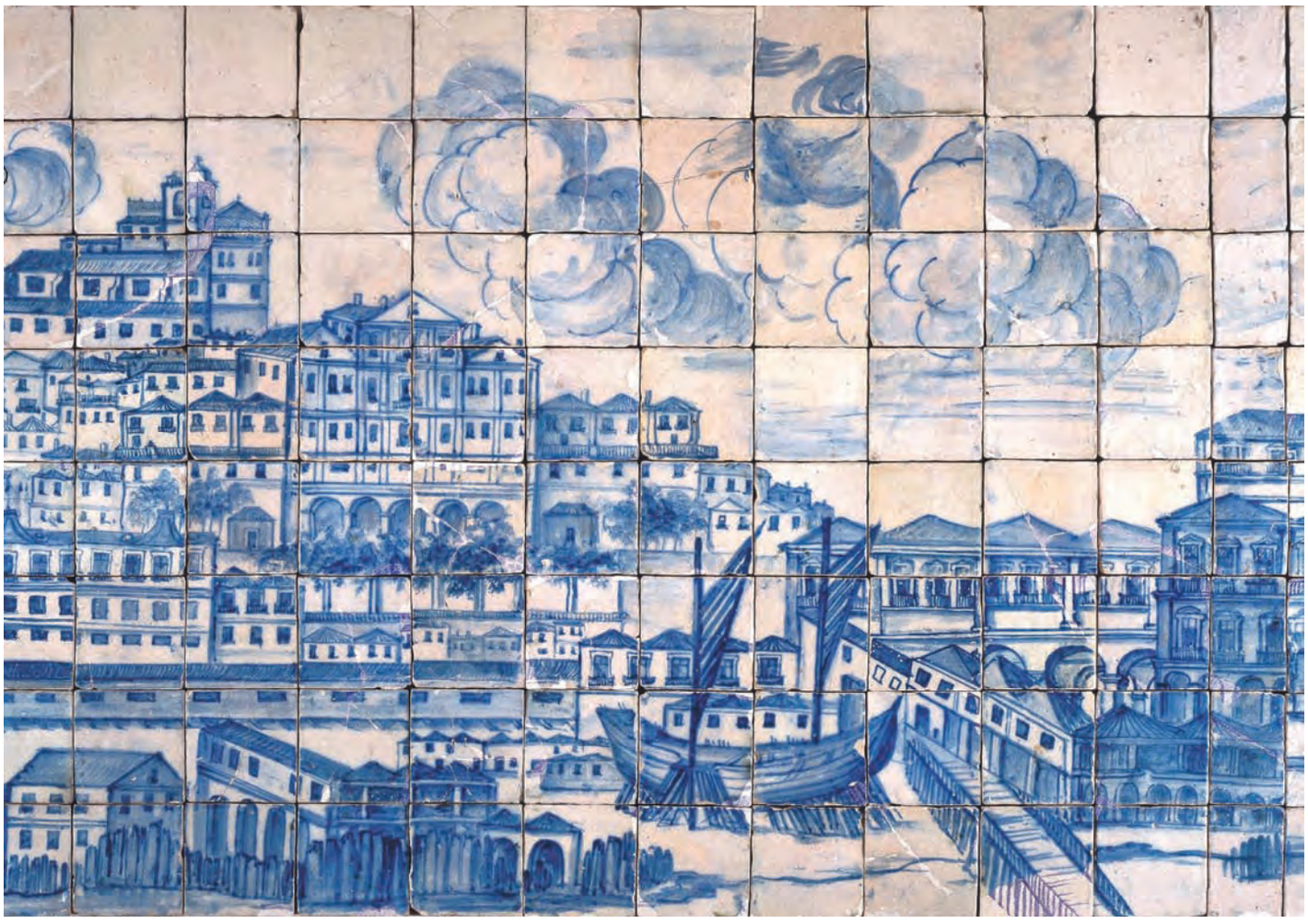
Abstract: The Portuguese Museum Network (RPM) project aims to integrate museum policy developed in Portugal and is controlled by the State organisation for museums, initially called Instituto Português de Museus and since 2007, the Instituto dos Museus e da Conservação. The Portuguese Museum Network was created in 2000 and currently constitutes 120 registered museums that are dependent on all kinds of boards and are distributed throughout the country. It is based on three areas of programmes: Information; Education and qualification. The RPM develops programmes that work towards improving quality standards in Portuguese museums. This article presents the criteria of this project, analyses the results achieved and describes some facets of the work undertaken.

Keywords: Museum Network, Museum Policy, Certification, Qualification, Axis, Cooperation, Partnerships.

Las redes de museos se encuentran al orden del día, sobre todo a partir de los años noventa del siglo XX, con el surgimiento de nuevas formas de gestión cultural y de comunicación, desarrollo de Internet y la articulación de las instituciones museológicas con el entorno. En el plano de las políticas museológicas nacionales, la actualidad también viene marcada por la constitución de sistemas de museos, validados por referentes de calidad, generalmente mediante formas organizadas de acreditación de las instituciones museológicas, basadas o no en marcos legislativos propios.

En Portugal, estas preocupaciones surgieron en la administración central del Estado, a partir de finales de la década pasada, cuando empezaron a tomarse medidas encaminadas a la implementación de una política museológica dirigida a toda la realidad museológica del País y no apenas a los museos dependientes del Ministerio de Cultura. En 1997, la creación de la Red Portuguesa de Museos (en adelante RPM), por medio de una ley de reestructuración del organismo responsable de ejecutar la política museológica nacional, el Instituto Português de Museos (en adelante IPM), constituyó el primer paso del proyecto que se ha desarrollado a partir del año 2000.

[1] Correo electrónico:
claracamacho@imc-ip.pt



1. Museo Nacional del Azulejo, Lisboa. Foto: Carlos Monteiro. © Instituto dos Museus e da Conservação.

La red que se pretendía crear en el campo museológico, inicialmente era una incógnita, empezando por la falta de definición de la palabra «red», término que, aunque de moda en distintas ramas de las ciencias sociales y con algunos antecedentes puntuales en la historia de la Museología portuguesa, no había sido objeto de un análisis consistente en lo relativo a su adecuación al contexto museológico del país.

Con el objetivo de conocer la realidad de los museos portugueses, en 1998 fue realizada, por parte del IPM, una encuesta sobre los Museos de Portugal, con la colaboración del Observatorio de Actividades Culturales. El estudio retrató el panorama museológico del país: museos jóvenes, creados después de la Revolución de 1974 y, sobre todo, durante la década de los noventa del siglo XX; concentrados en el litoral, principalmente en las áreas metropolitanas de Lisboa y Oporto, y bastante escasos en el interior; dependientes de numerosas entidades de tutela, bien públicas, bien privadas; con un acervo patrimonial muy heterogéneo (figuras 1, 2 y 3). El estudio también detectó las principales carencias y necesidades de los museos: recursos financieros, personal, instalaciones, conservación, formación y equipamiento informático.

En el año 2000, el IPM inició el nuevo proyecto con un pequeño equipo técnico. En la primera fase, destacaron dos factores que se revelaron determinantes para el éxito futuro de la Red: la participación activa de los profesionales de los museos portugueses y la metodología de trabajo establecida. De hecho, la amplia participación en encuentros y debates de quienes intervienen en los museos -representantes de las administraciones y patrocinadores, directores, técnicos y profesionales, docentes y estudiantes de Museología- fue fundamental para adqui-



2. Museo de Mértola. © Arquivo Fotográfico do Campo Arqueológico de Mértola.



3. Museo Municipal de Portimão. © José Gameiro.

rir un capital de confianza en el medio museológico, y para ayudar a sellar los recelos y las resistencias iniciales que siempre suscita cualquier proyecto de cambio. Por otro lado, el cumplimento de objetivos y de metas, la noción de necesidad de concreción, la alianza entre la teoría y la práctica, la flexibilidad y la movilidad en tareas de campo manifiestan el interés por trabajar en el proyecto, que sigue marcando hasta hoy la actuación del equipo técnico.

Pronto se hizo evidente que el modelo de esta red no podría restringirse a su vertiente física, debiendo beneficiarse sobre todo de la componente comunicativa, tan presente en estructuras reticulares, de cariz más informal y menos institucional. Además, se tuvieron en cuenta, a la hora de definir este nuevo concepto, características tales como aperturismo, reciprocidad, articulación y estructuración, que caracterizan los sistemas organizados en red.

Sobre la base de estos principios, inicialmente la noción de «Red Portuguesa de Museos» se definió como «un sistema de mediación y de articulación entre entidades de índole museal, teniendo como objetivo promover la comunicación y el intercambio, con vistas a analizar la realidad museológica portuguesa».

Teniendo como referentes principales este concepto y el análisis de los problemas y necesidades de los museos portugueses expuestos en la encuesta a los Museos, se definieron tres grandes ejes integradores de las líneas de acción de la RPM: 1- Información, 2- Formación y 3- Cualificación; ejes asociados con programas específicos que empezaron a desarrollarse de forma regular a partir de 2001 y con continuidad en el presente.

En el eje de la Información, que tiene como objetivo principal promover la divulgación sistematizada y regular de las acciones de la RPM y de las actividades de los museos en ella integrados, se crearon dos instrumentos principales: la página Web *www.rpmuseus-pt.org* y el boletín trimestral, del que se han publicado hasta ahora y de forma regular 26 números. Aún en este ámbito hay que resaltar la edición de Guías-Itinerarios de los Museos que integran la RPM (figura 4).

El eje de la Formación tiene su expresión anual con un programa de acciones que, de forma descentralizada y contando con la colaboración de varios museos, ha promovido periodos de prácticas para más de 900 becarios hasta ahora. También se ha abierto al público un centro de documentación especializado en Museología, con posibilidad de consultas on-line y servicio de préstamo a distancia, contribuyendo a actualizar los conocimientos de los profesionales de museos y la formación de los estudiantes.

En el ámbito del eje programático de la Cualificación, el Programa de Apoyo a la Cualificación de los Museos, creado en 2001, constituye en Portugal el primer programa de apoyo financiero proveniente del Ministerio de Cultura y destinado a museos no dependientes de la administración central. Reformulado en 2007, a través de la creación del ProMuseus, el nuevo

programa procura, cada año, elegir áreas prioritarias y la novedad principal consiste en apoyar proyectos de cooperación e intercambio entre museos, principalmente los relacionados con áreas de investigación, educación y exposiciones itinerantes. Como complemento, el Programa de Apoyo Técnico presta asesoramiento, a través de consultores especializados, a los museos (integrados o no en la RPM), en lo relativo al funcionamiento o al proceso de creación. Las áreas temáticas más solicitadas son la conservación preventiva, la arquitectura de museos, el inventario y el área pedagógica.

Desde que se empezó a gestar la RPM, fueron varias las cuestiones planteadas: ¿Cómo organizar el nuevo sistema? ¿Se hace necesario un instrumento legislativo inmediato? ¿Es pertinente crear un sistema de certificación?

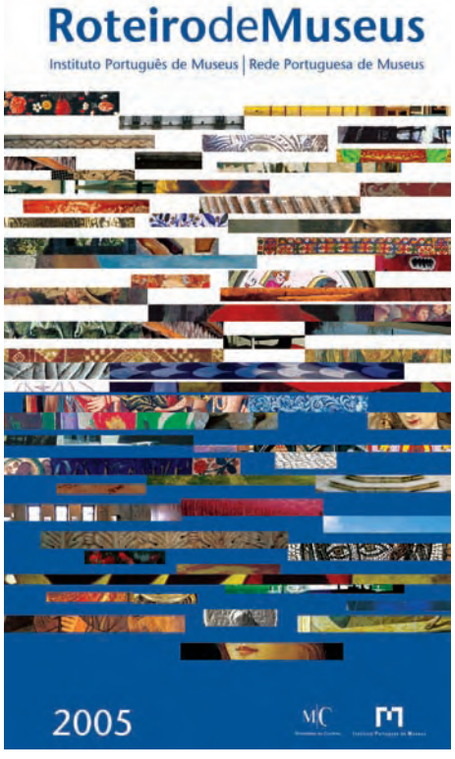
La opción metodológica se basó en la instauración progresiva de la RPM, respetando la adhesión voluntaria de las entidades museológicas, con una filosofía de inclusión, teniendo en cuenta toda una serie de parámetros que definen la condición de museo, adaptados a las diferentes escalas y dimensiones de los museos y aplicables al conjunto de particularidades. El Reglamento de Adhesión a la RPM, creado en 2001 y en vigor hasta 2004, tuvo como objetivo estudiar cada solicitud de integración en la red, teniendo en cuenta los siguientes parámetros:

a) Cumplimento de la función social del museo;
b) Desempeñar las labores propias de preservación y valoración de las colecciones y acervos;
c) Condiciones de sostenibilidad. Cada uno de estos parámetros fue desarrollado, a su vez, en diferentes requisitos, entendidos como básicos para determinar la condición de museo de los candidatos.

Como resultado de la metodología adoptada, el sistema de museos se fue constituyendo con la integración, en un primer momento, de 28 museos dependientes del IPM y, según se iban estudiando las restantes candidaturas, actualmente lo forman 120 museos. De forma sucinta, hay que decir que los museos de la RPM son, en su mayoría, museos públicos, entre los cuales predominan los municipales (42%), seguidos de los museos adscritos a la administración central (30%), con tipologías y colecciones muy diversas,



3a. Museo Nacional de Etnología, Lisboa. Foto: José Pessoa. © Instituto dos Museus e da Conservação.



4. Guía de Museos IPM/RPM. © Artlandia.



5. Casa de Camilo-Centro de Estudios (S. Miguel de Seide, Vila Nova de Famalicão). © Fernando Guerra FG + SG.



6. Museo Nacional de Arqueología, Lisboa. Foto: José Ressoa. © Instituto dos Museus e da Conservação.



7. Ecomuseo Municipal de Seixal. © EMS-Centro de Documentação e Informação, António Silva.



8. Museo de Mértola. © Arquivo Fotográfico do Campo Arqueológico de Mértola.

Creada en el año 2000, la RPM colabora y participa del cambio acelerado que se verifica en el mundo en que vivimos, cambio éste al que los museos no son ajenos y en el que están involucrados por derecho

localizados principalmente en el Norte del país (32%) y en la región de Lisboa (27%), creados en su mayoría después de 1974, y en particular en los últimos diez años (figura 5).

En resumen, la diversidad impera en el sistema museológico de la RPM, que incluye desde los internacionalmente conocidos Museo Gulbenkian y Museo de Arte Contemporáneo de Serralves, pasando por los museos nacionales como el Museo Nacional de Arte Antiguo, el Museo Nacional de Arqueología (figura 6) y el Museo Nacional del Azulejo, hasta museos comarcales, como el Ecomuseo Municipal del Seixal (figura 7) y el Museo de Mértola (figura 8).

En 2004, cuando el sistema de museos de la RPM ya se estaba consolidando con la incorporación de las instituciones museológicas que voluntariamente lo solicitaron y habiendo sido aprobadas sus candidaturas, y cuando ya se empezaba a percibir la actividad de la RPM, en el Parlamento se aprobó por unanimidad la Ley Marco de los Museos Portugueses, elaborada por el IPM en colaboración con diferentes entidades y personalidades de la vida museológica nacional.

Este instrumento esencial de la política museológica, la Ley Marco de los Museos Portugueses fue de aplicación desde el primer momento y, posteriormente, normalizada (en 2006), estableciendo un nuevo sistema de certificación de museos y el ya mencionado programa de apoyo financiero, el ProMuseus. La Ley Marco constituye, así, el tercer pilar de una política basada en un organismo Estatal para los museos (el IPM), en un sistema de certificación (la RPM) y, a partir de ahora, en un marco legislativo propio.



9. Tesoro-museo de Sé de Braga.
© Paulo Providência.



10. Museo Anjos Teixeira, Sintra. © Museu Anjos Teixeira / Utopia Teatro.

En abril de 2007, en el ámbito de un ambicioso programa gubernamental de reestructuración de la administración central del Estado, el Instituto Portugués de Museos se fusionó con el Instituto Portugués de Conservación y Restauración, dando origen al nuevo Instituto de los Museos y de la Conservación (IMC). Con atribuciones de gestión de las instituciones museológicas (donde se incluían por primera vez los palacios nacionales) dependientes del Ministerio de Cultura, de refuerzo y consolidación de la RPM así como de difusión de normativas para el sector museológico, este organismo asegura su capacidad de intervención a través de nuevas competencias en áreas de patrimonio inmaterial y conservación y restauración del patrimonio mueble. Paralelamente, las Direcciones Regionales de Cultura también se han visto reforzadas con algunas competencias en el área museística, que supondrá nuevas articulaciones con estas entidades.

Teniendo presentes los resultados alcanzados por la RPM a lo largo de los últimos años, en un marco dinámico y en cambio permanente, ¿qué balance cabría hacer y qué perspectivas de futuro se pueden concebir para este proyecto?

Si la creación de la Red Portuguesa de Museos pretendía, en primer lugar, contribuir a elevar los patrones de calidad de los museos portugueses, puede afirmarse que, de una forma estable y persistente, ese deseo se ha logrado, sin olvidar que se trata de un área de trabajo con resultados a largo plazo, que es, a fin de cuentas, la medida del tiempo de los museos. Sea de forma directa, a través de los programas de apoyo financiero que permiten la adquisición de material de conservación preventiva, sistemas de almacenaje (figura 9), elaboración de programas y material pedagógico, publicaciones, páginas Web, proyectos de investigación y de inventario; o indirectamente, a través de la sensibilización de las respectivas entidades de tutela e impulsando la colaboración técnica y la periodicidad de las acciones formativas. Los resultados de la acción de la RPM son visibles en la mejora de las condiciones de conservación de los acervos, en los índices más elevados de informatización de los inventarios, en los estudios y divulgación de las colecciones y en una mayor calidad de las funciones pedagógicas (figuras 10y 10a). En esta perspectiva de análisis, también es importante mencionar el papel desempeñado por el Programa Estratégico de Cultura (en el ámbito del III Marco Comunitario de Apoyo de la Unión Europea), con el cual el IMC ha alcanzado una alianza estratégica de cooperación, mediante el análisis técnico de las candidaturas presentadas, que ha permitido que se abran al público nuevos museos y una mejor adecuación de otros ya existentes, en un proceso que se alargará hasta finales de 2008.

En paralelo con los resultados «físicos» mencionados, es importante señalar la creación de una filosofía basada en la «cultura de calidad» que la RPM ha logrado introducir y/o reforzar en los museos portugueses, publicando manuales de buenas prácticas y documentos orientadores para la acción museológica, que han favorecido la autoevaluación y la (re)organización interna de los museos. Sin embargo, no hay que obviar que los indicadores de calidad, verificados también a través de encuestas anuales a los museos, no siempre se divulgan con la transparencia deseable de cara al público y usuarios en general, a sabiendas de que cada vez son más exigentes en lo relativo a entidades culturales y, en particular, a los museos.

En segundo lugar, es necesario destacar que el elevado número de solicitudes y candidaturas presentadas a la RPM constituye una buena señal de su reconocimiento en el medio museológico portugués, en especial a nivel municipal, pero con un interés creciente por parte de los organismos dependientes de la administración central o entidades privadas, como es el caso de las fundaciones o de la Iglesia Católica. En mayo de 2007 se abrió un nuevo plazo de presentación de candidaturas a la RPM, según las bases del reformulado sistema de certificación emanado de la Ley Marco de los Museos Portugueses, habiendo sido presentadas, hasta el momento, más de treinta solicitudes, y cuyo estudio transcurre actualmente, lo que demuestra el interés que sigue suscitando este sistema.

Este reconocimiento atribuido a la RPM por parte de los museos y entidades de tutela, de forma transversal y en todo el territorio nacional, todavía no ha alcanzado un beneplácito equivalente a nivel del público visitante o interesado por la actividad de los museos. La colocación de placas con el logotipo de la Red en los museos adheridos a la misma, es una de las medidas que, a corto plazo,



10a. Museo Municipal de Portimão. © José Gameiro.

pueden favorecer la divulgación y mayor visibilidad del «sello de calidad» de la RPM, sin olvidar que también se debe estimular y potenciar el papel desempeñado por los medios de comunicación social.

En tercer lugar, hay que analizar el grado de cumplimento de la RPM en lo referente a algunos de los aspectos inherentes al funcionamiento de la misma: la existencia de fines comunes en las entidades involucradas y la difusión continua de información y articulación de recursos. Si en el primer caso, cabe señalar el papel de la RPM como un instrumento progresivo de cohesión entre los museos (contribuyendo a crear una conciencia de unidad y un ambiente de cooperación que persigue integrar a todo tipo de museos), y si en el área de difusión informativa se han dado pasos importantes a lo largo de estos años a través de la *newsletter* (encuentros anuales de los museos de la RPM y trabajos de campo), es innegable que, en lo relativo a articular recursos, todavía hay mucho camino por recorrer. Una de las medidas tomadas en 2007 para ayudar a cambiar este estado de cosas fue, como ya se ha mencionado, la creación de apoyos financieros para proyectos en partenariado, que promuevan la interacción y el desarrollo de actividades conjuntas con espíritu de colaboración.

De igual modo, se han impulsado y apoyado iniciativas de trabajo en red presentadas por los propios museos de la RPM, como el proyecto liderado por los museos de la región del Algarve, que permitió que se constituyera, en 2007, una red regional de museos. En esta línea de trabajo, hay muchas posibilidades de abrir nuevos caminos, bien en lo relativo a crear redes de base geográfica, o en lo concerniente a redes temáticas, asumiendo una especial importancia la capacidad de iniciativa de los propios museos y, por parte del IMC, atender, potenciar, analizar y dar respuesta a los proyectos que se presenten.

Creada en el año 2000, la RPM colabora y participa del cambio acelerado que se verifica en el mundo en que vivimos, cambio éste al que los museos no son ajenos y en el que están involucrados por derecho. Es un mundo cada vez más global y más próximo, a un clic de distancia, en el que la interacción con el público supone un reto constante, donde el trabajo en colaboración y la oferta conjunta de productos, de servicios y de actividades por parte de los museos de la RPM permitirán futuras líneas de trabajo, en un marco de continua adaptación al cambio. En definitiva, todo el trabajo desarrollado en pro de la mejora de condiciones de los museos portugueses tiene por finalidad subyacente intensificar la comunicación con el público y con la comunidad, promocionar el acceso a la cultura y contribuir al desarrollo de la sociedad, designios que suponen un reto, en última instancia.

La Red de Museos del Qhapaq Ñan (Perú). Una propuesta museológica para un itinerario cultural

Giuliana Borea Labarthe[1]
Pontificia Universidad Católica del Perú
Lima (Perú)

Giuliana Borea es licenciada en Antropología, magíster en Museología y diplomada en Políticas y Gestión Cultural. Ha sido directora de Museos y Gestión del Patrimonio Histórico del Instituto Nacional de Cultura, así como coordinadora de los proyectos Museo Nacional Chavín y Red de Museos del Qhapaq Ñan. Actualmente coordina el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo-Lima.

Resumen: El proyecto Qhapaq Ñan es un proyecto regional que articula los seis países andinos por los que el Camino Inca se extiende. En el caso peruano, este gran proyecto se trabaja desde cuatro componentes técnicos siendo uno de ellos el museológico. Como respuesta a la puesta en valor del Camino Inca, entendido desde las nociones de paisaje e itinerario cultural, se desarrolló el Plan Museológico Red de Museos del Qhapaq Ñan. Este plantea un sistema articulado y descentralizado de museos de distintos niveles, así como la musealización de rutas culturales.

Palabras clave: Qhapaq Ñan, Andes, Red de museos, Itinerario cultural, Descentralización.

Abstract: The Qhapaq Ñan project is a regional project that links the six Andean countries, which the Inca Trail passes through. With regard to Peru, this major project is divided into four technical components, the museum being one of them. The Qhapaq Ñan Museum Network Plan was established as a way of enhancing the value of the Inca Trail, in terms of cultural itinerary and landscape. This creates a connected and decentralised system of museums on different levels and the establishment of museums along cultural routes.

Keywords: Qhapaq Ñan, Andes, Museum network, Cultural route, Decentralisation.

Desde el año 2001, el Instituto Nacional de Cultura (en adelante INC) trabaja en uno de los principales proyectos del Estado peruano en torno al patrimonio y al desarrollo cultural: el proyecto Qhapaq Ñan. En 2002, el gobierno del Perú solicitó inscribir el Qhapaq Ñan en la lista indicativa del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Esta iniciativa fue respaldada por los gobiernos de Argentina, Chile, Bolivia, Ecuador y Colombia, en el marco del desarrollo de un proyecto regional.

Como todo gran proyecto, el proyecto Qhapaq Ñan ha ido perfilando sus necesidades y formas de actuación. Comenzó enfocándose principalmente en la puesta en valor de los sitios arqueológicos (2001) bajo la dirección de Leonor Cisneros. Desde el año 2003, bajo la dirección de Luis Guillermo Lumbreras, se crearon tres componentes técnicos para el estudio, registro y puesta en valor: el componente arqueológico, el componente etnográfico y el componente museológico, y a partir del 2004 se incorporó el componente geográfico.

El proyecto Qhapaq Ñan, a través de sus distintos componentes, busca poner en valor la red vial inca, reforzar el conocimiento sobre el Tawantinsuyu, rescatar las tradiciones y tecnologías andinas que dan respuestas eficientes a la diversidad ecológica, otorgar una base identitaria a las localidades situadas en las inmediaciones del camino y ser un instrumento de promoción de las poblaciones involucradas, retomando el rol político y cultural que tuvo en su tiempo el Qhapaq Ñan. Es decir, unir a distintos pueblos y etnias, en un gran proyecto intercultural.

[1] Correo electrónico: gborea@pucp.edu.pe



Gobernador de los caminos reales • Cápac-ñan Tocricoc Anta Inga • Chacllococha ñan • Vilcasguaman • Capacñan • veedor de los caminos.

1. Gobernador de los Caminos Reales. Dibujo: Guaman Poma de Ayala (1993-I: 267).

«Qhapaq Ñan»: del sitio arqueológico al paisaje e itinerario cultural

El Qhapaq Ñan, nombre quechua que significa «camino del señor», es el camino principal de una gran red de caminos, preincaicos e incaicos, que durante el siglo XV los Incas unificaron y construyeron como parte de un gran proyecto político, militar, ideológico, y administrativo que se conoció como Tawantinsuyu. Esta red de caminos contó con caminos principales, transversales y secundarios, y manejó la información de manera sistémica a través de distintos niveles: centros administrativos, lugares de adoración y tambos[2], entre otros. Ello permitió reunir información y recursos de las poblaciones locales, a la vez que posibilitó un mayor control desde el estado central (figura 1).

[2] El término «tambo» (o *tanpu* en quechua) alude a lugares de acopio o de albergue que se ubicaban a lo largo del camino inca.



2. Camino Inca en la comunidad de Chocco-Cusco. Foto: Giuliana Borea.



3. Camino Inca en la zona de Nieve Nieve-Lima. Foto: Giuliana Borea.

Los arqueólogos han calculado que la red de caminos superó los 30 000 Km: el Qhapaq Ñan llegó «hasta los Pastos, más allá de Ibarra y Quito, por el norte, hasta cerca del cauce del río Guáytara -en el sur de Colombia- y hasta la frontera entre Picunches y Mapuches, cerca de la actual ciudad de Concepción, en el centro-sur de Chile, y la tierra de los Huarpes en la Argentina» (Lumbreras, 2004: 11). Esta red de caminos debió y debe gran parte de su éxito a su gran adaptabilidad al terreno. En la actualidad, muchos de estos caminos siguen siendo utilizados por los pobladores de diversas comunidades quienes los resignifican y hacen parte de su construcción de lugar. Otros muchos han sido abandonados y destruidos en el tiempo, y de ahí la necesidad de una adecuada puesta en valor (figuras 2 y 3).

Para comprender la complejidad del Qhapaq Ñan como patrimonio cultural, la noción de sitio arqueológico era limitada, surgiendo la necesidad de enmarcarlo en conceptos del patrimonio más amplios, como son el de paisaje cultural[3] y el de itinerario cultural. El paisaje cultural pone en valor e interrelaciona los aspectos visibles (cultura material) con los invisibles (cultura inmaterial), el pasado con el presente: «El paisaje no es una mera yuxtaposición de elementos o un marco espacial en el que ubicamos objetos arqueológicos, sino una síntesis fruto de las relaciones entre esos elementos a lo largo del tiempo. Su puesta en valor implica entonces ser capaces de ir más allá de los elementos asilados y de mostrar esas relaciones que dan entidad al paisaje... al suministrar la trama histórica que hace comprensible ese paisaje como resultado de las interrelaciones entre hombres y con el medio» (Orejas, 2001).

El Qhapaq Ñan también muestra su complejidad al entenderlo como itinerario cultural. En el año 2003, con ocasión de la reunión en Madrid del Comité Científico Internacional de Itinerarios Culturales del ICOMOS (CIIC), se definió itinerario cultural como «una ruta de tierra, agua, mixta o de otro tipo, la cual está físicamente determinada y se caracteriza por tener su propia especificidad y sus dinámicas históricas y funcionalidad; evidenciando encuentros interactivos de gente como intercambios multidimensionales, continuos y recíprocos de bienes, ideas, conocimiento y valores dentro o entre países y regiones en periodos significativos de tiempo; y por tanto, generando un encuentro fructífero de las culturas en el espacio y en el tiempo, que se refleja tanto en el patrimonio tangible como intangible».

[3] La coordinadora del proyecto Qhapaq Ñan (2003-2007), Guadalupe Martínez, jugó un papel fundamental en el estudio del proyecto Qhapaq Ñan desde esta perspectiva.



4. Poblador de la comunidad de Ancaschaca-Cusco junto a una Apacheta que señala el abra a lo largo de uno de los tramos del camino Inca. Foto: Giuliana Borea.

Como señala Alberto Martorell (2003), el concepto involucra al hombre contemporáneo: «¿Quién es, sino, el peregrino que, al recorrerlo, va descubriendo, interpretando haciendo propios los sucesos históricos y culturales acaecidos a los largo del camino?» (figura 4).

Estas perspectivas más acordes para comprender el Qhapaq Ñan reclamaban entonces soportes dinámicos y abiertos para poner en valor el camino Inca. Por otro lado, desde el mismo análisis del Qhapaq Ñan se contaba con otras tres ideas que dieron sustento a la propuesta museística: descentralización, integración, diversos niveles de gestión.

Plan Museológico

En agosto del 2005, se culminó el Plan Museológico de la Red de Museos del Qhapaq Ñan. Este es el marco conceptual general que desarrolla las estrategias de los museos propuestos para esta red, siendo así un instrumento base e imprescindible que liga y da coherencia a la propuesta. Este fue un paso decisivo dentro del componente museológico del proyecto Qhapaq Ñan, a partir del cual se comenzó a trabajar en los proyectos específicos de cada uno de los museos y centros de información propuestos.

Del museo a la red de museos

El Qhapaq Ñan como sistema de comunicación nos daba el marco de referencia simbólico para retomar la necesidad de interconexión de los conocimientos, problemáticas y potencialidades. Al recoger algunas características claves del Qhapaq Ñan y observarlas a partir de los conceptos de itinerarios culturales y paisaje cultural se sustentó la propuesta en torno a una plataforma museística más adecuada: la Red de Museos del Qhapaq Ñan.

El objetivo principal es conformar una red de museos descentralizada contribuyendo con la puesta en valor del camino vial inca, de los sitios arqueológicos, del paisaje circundante y de las formas de vida de las localidades colindantes al camino que han ido atribuyendo diversos usos, significados y experiencias a sus tramos. El museo se entiende como una esfera articulada a una realidad social, a una población, a un paisaje. Planteamos a partir de esta noción, promover gestiones que relacionen la Red de Museos con la sociedad y la conviertan en un proyecto viable con sostenibilidad en el tiempo. De esta forma se busca contribuir con el desarrollo local, regional y nacional desde un proyecto cultural que se extiende por gran parte del territorio nacional (ver mapas). Esta red

El objetivo principal es conformar una red de museos descentralizada contribuyendo con la puesta en valor del camino vial inca, de los sitios arqueológicos, del paisaje circundante y de las formas de vida de las localidades colindantes



5. Ubicación de la Red de Museos del Qhapaq Ñan. Macro región Norte. Foto: Dirección de Estudios sobre Paisaje Cultural y Dirección de Museos y Gestión del Patrimonio Histórico, INC, 2005.

de museos estará conformada por un sistema articulado de museos de distintos niveles y de la musealización de ciertos tramos de la ruta. Así cada museo, localidad o tramo musealizado tiene algo distinto que aportar para comprender la totalidad del sistema vial (figuras 5, 6, 7 y 8).

En general, los criterios de selección para la ubicación de los museos o fortalecimiento de los museos de sitio existentes han sido: ubicación en las inmediaciones de la red de caminos Inca, importancia y prestigio del lugar durante el siglo XV, distribución geográfica descentralizada con respecto a Lima y en algunos casos con respecto a las capitales de regiones, número de museos en relación con la extensión de las cuatro macroregiones del Tawantinsuyu en el Perú, zonas en estado de pobreza y extrema pobreza, y accesibilidad y potencial turístico.

Tipologías de museos

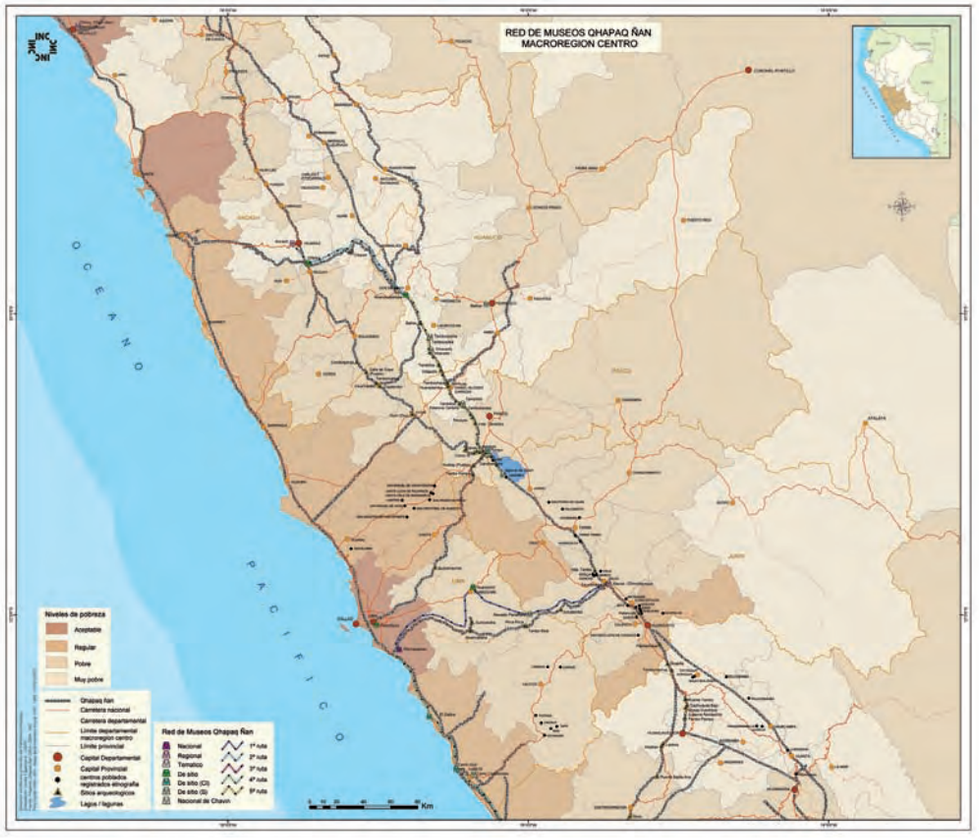
La tipología de los museos propuestos responde a dos variantes interrelacionadas, uno, el tema que aborda y, dos, el nivel que abarca. De acuerdo a ello se propusieron los siguientes tipos de museos:

- Museos de primer orden: se trata de museos de cobertura nacional e internacional. Son aquellos cuya temática es crucial para comprender el Qhapaq Ñan y nuestra conformación como nación

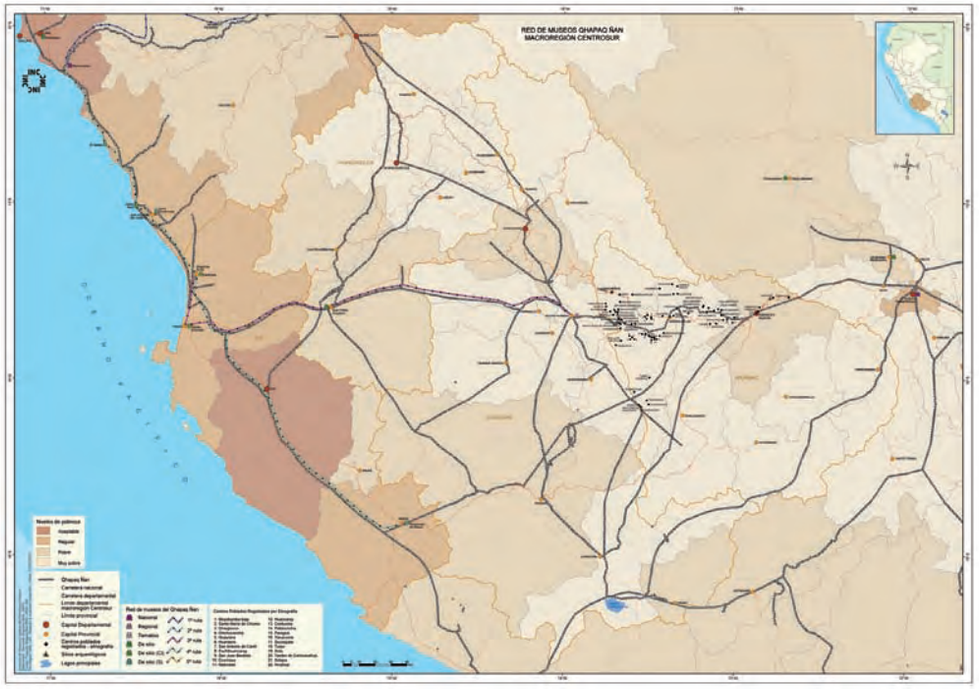
andina; se constituyen en los grandes nudos y son aglutinadores de los procesos políticos, económicos y religiosos del siglo XV. Dentro de esta tipología se encuentran el Museo del Tawantinsuyu que se ubicará en el Cusco, y que entre otros temas dará cuenta general de toda la red del Qhapaq Ñan, y el Museo Pachacamac que se ubicará junto al sitio arqueológico de Pachacamac señalando su importancia religiosa como santuario panandino. En ambos casos se vienen realizando los estudios correspondientes (figuras 9 y 10).

- Museos de segundo orden: son de carácter intermedio. La propuesta de estos museos se basa en el cruce de dos realidades en el imperio incaico: una, el mundo inca dividido en los cuatro *suyus* o macroregiones: Chinchaysuyu, Contisuyu, Collasuyu y Antisuyu; y dos, la existencia de las macroetnias que fueron sometidas por los Incas pero cuya existencia antecede al dominio incaico. Estos museos, por lo tanto, explicarán cómo se constituía el territorio en el siglo XV y enfatizarán en la zona y los grupos que representa. Además abrirán un espacio para la investigación de las macroetnias, sobre las cuales faltan aún más estudios. En cada caso estos museos podrán hacer breve referencia a su historia preinca para explicar la fuerza étnica de las zonas, así como dar cabida a recuentos históricos que permitan vislumbrar la actualidad de su componente social. Igualmente, señalarán la ubicación de los museos de sitio o centros de información de la región, los tramos del camino inca que estén musealizados y sus atractivos, invitando al visitante a conocer estos otros lugares, descentralizando el turismo y canalizando recursos hacia otras zonas.

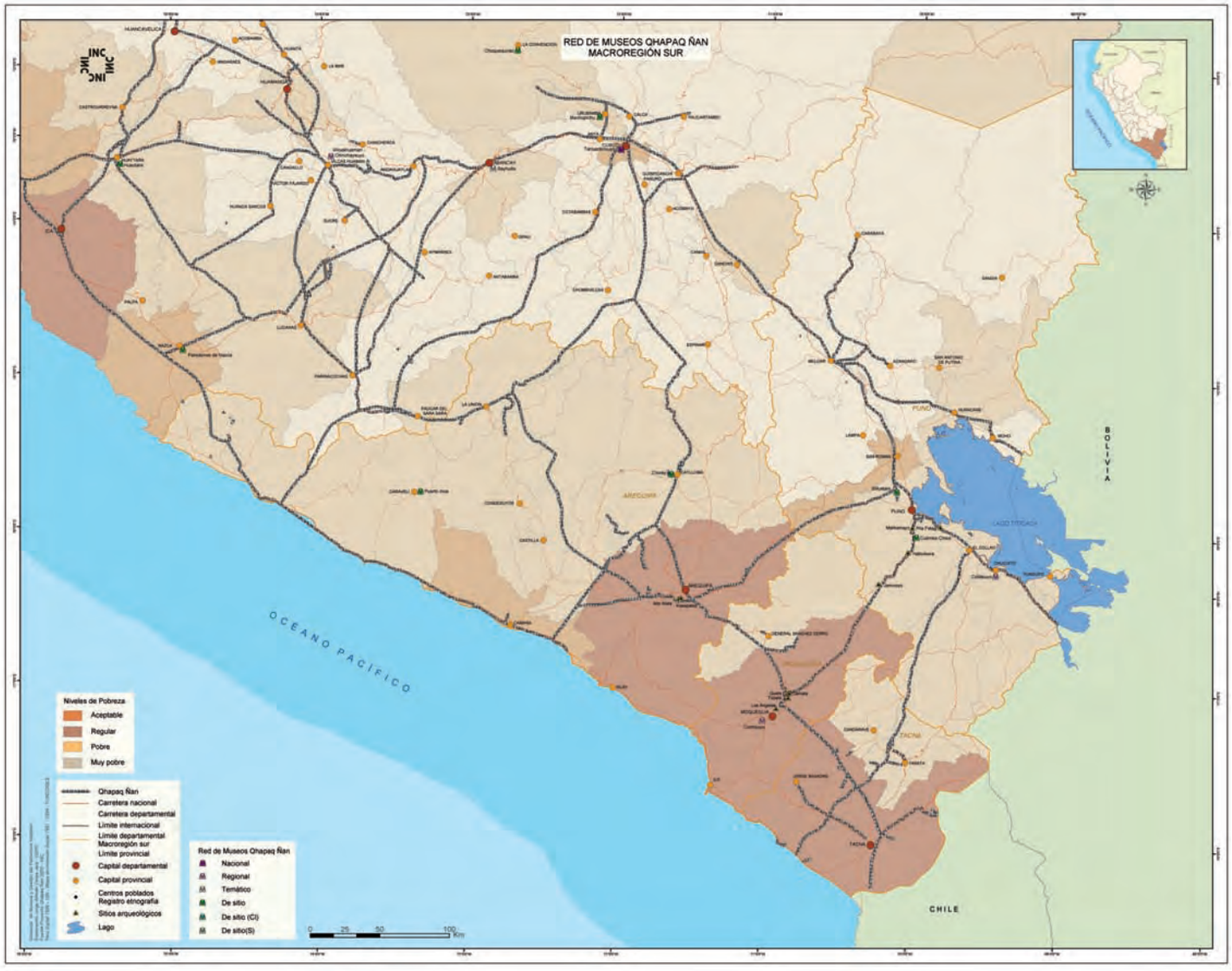
- Museos de sitio y centros de información: son pequeños museos de tercer orden, ubicados junto a sitios arqueológicos vinculados al Qhapaq Ñan o en poblaciones de importancia histórica aledañas al camino inca. En este último caso se propone trabajar a partir de



6. Ubicación de la Red de Museos del Qhapaq Ñan. Macro región Centro. Foto: Dirección de Estudios sobre Paisaje Cultural y Dirección de Museos y Gestión del Patrimonio Histórico, INC, 2005.



7. Ubicación de la Red de Museos del Qhapaq Ñan. Macro región Centro-sur. Foto: Dirección de Estudios sobre Paisaje Cultural y Dirección de Museos y Gestión del Patrimonio Histórico, INC, 2005.



8. Ubicación de la Red de Museos del Qhapaq Ñan. Macro región Sur. Foto: Dirección de Estudios sobre Paisaje Cultural y Dirección de Museos y Gestión del Patrimonio Histórico, INC, 2005.

museos comunitarios. En general, los museos de sitio y centros de información tienen la misión de alcanzar la información al visitante y estimularlo a que continúe su visita e interpretación en el sitio arqueológico, en relación con el paisaje y/o en la comunidad. En el caso de Vilcashuaman (un conjunto de sitios arqueológicos en un poblado de importancia histórica y etnográfica) se planteó trabajar en torno a la noción de ecomuseo, al ser éste uno de los proyectos pilotos en el que los diversos componentes se integraron para señalar las especificidades del entorno cultural. No obstante, el proyecto integral de Vilcashuaman no ha tenido la continuidad necesaria.

- Museos temáticos: son museos de carácter intermedio que trabajarán temas relacionados al Qhapaq Ñan y que merecen un trato especial para incidir en ellos. Por ejemplo, el Museo de la Tecnología Andina, el cual se enfocaría en torno a siete temáticas interrelacionadas: Tecnología agrícola y ganadera, abordando los sistemas de Andenes, Qochas, Camellones y herramientas de trabajo; Tecnología de la información y comunicación representada por los Quipus y la red de caminos del Qhapaq Ñan; Tecnologías de construcción y planificación, que analizará la arquitectura, el sistema astronómico-urbano de Ceques y el diseño ejemplificado en la maqueta de Saywite; Tecnología astro-





9 y 10. Propuesta arquitectónica para el Museo Nacional Pachacamac. Autores del proyecto: Patricia Llosa y Rodolfo Cortesana.

nómica; Tecnología experimental, con el laboratorio ecológico de Moray; Textilería y Metalurgia. De esta manera, se busca poner en valor tecnologías que han sido heredadas por los pueblos actuales y que maximizan la efectividad en un medio geográfico adverso como el andino, pero que muchas veces han sido menospreciadas por concepciones etnocentristas de la ciencia.

- Musealización de las rutas culturales: la musealización de las rutas culturales busca realzar los tramos del Qhapaq Ñan que se encuentran mejor conservados y que tienen gran interés histórico, arqueológico, etnográfico y paisajístico. De esta manera se busca señalizar rutas del camino -respetando el paisaje cultural- y conectar sitios arqueológicos, museos nacionales, regionales y locales. Ello contribuirá al desarrollo socioeconómico y cultural de las poblaciones por las que cruzan estas rutas mediante una acción participativa. Se ha iniciado ya el proyecto piloto «Musealización de la Ruta Xauxa–Pachacamac -primer tramo». Este proyecto permitirá integrar el Museo Pachacamac de carácter nacional, que está en fase de estudio, y centros de información, a lo largo de un itinerario de gran riqueza histórica y contemporánea que guarda y proyecta una rica tradición cultural (este es el escenario espacial y cultural por el que discurren las narraciones míticas de los «Dioses y Hombres de Huarochirí»).

Cabe resaltar el carácter participativo del guión del Centro de Información de la comunidad de Huarochirí, el cual se basa en la propuesta que uno de los jóvenes estudiosos de la comunidad había desarrollado para un proyecto de museo que el Municipio tenía la expectativa de implementar. El guión refleja una visión local de la historia y propone referentes estéticos y discursivos para una museografía popular. A través de un trabajo coordinado entre Municipio, comunidades e INC[4] se viene desarrollando la musealización de este primer tramo del Qhapaq Ñan.

La red de Museos del Qhapaq Ñan es un proyecto de medio y largo plazo, cuya implementación dependerá de su inserción dentro de una política cultural para el campo museístico, que aun está pendiente de realizar. Sólo mediante políticas culturales será posible que grandes proyectos pasen las voluntades políticas para sustentarse en las necesidades patrimoniales y sociales de una nación que requiere configurar su modernidad en base al respeto y conocimiento de su legado histórico y cultural, así como del reconocimiento y valoración de sus procesos actuales.

La descentralización de museos que propone la Red de Museos del Qhapaq Ñan, debe llevar a una descentralización de su gestión mediante las Direcciones Regionales de Cultura y con el apoyo de los Gobiernos Regionales. Finalmente, este gran proyecto cultural genera la posibilidad concreta de un trabajo conjunto en el campo patrimonial con los otros países andinos por los que cruza el Qhapaq Ñan y permite pensar en un escenario de integración cultural en la diversidad y autonomía de nuestras naciones.

Bibliografía

AA.VV. (2003): Comité Científico Internacional de Itinerarios Culturales, Madrid, ICOMOS.

BOREA, G. (2006): «La red de museos del Qhapaq Ñan: proyectos, implementación y gestión», en INC, *Proyecto Qhapaq Ñan. Informe de Campaña 2005,* INC, Lima: 108-124.

GUAMAN POMA de AYALA, F. (1615): *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, Edición de Franklin Pease, tomo I- 1993, FCE, Lima.

LUMBRERAS, L. (2004): «Presentación», en *Proyecto Qhapaq Ñan. Informe de Campaña 2002-2003,* INC, Lima: 5-17.

MARTÍNEZ, G. (2004): «¿Qué es el Qhapaq Ñan?», en *Proyecto Qhapaq Ñan. Informe de Campaña 2002-2003,* INC, Lima: 19-34.

MARTORELL, A. (2003): «Itinerarios culturales: vasos comunicantes de la historia» en *The CIIC 2003 Annual Meeting.*

OREJAS, A. (2001): «Los parques arqueológicos y el paisaje como patrimonio» en *ArqueoWeb,* 3, abril.

http://www.icomos-ciic.org/CIIC/pamplona/ITINERARIOS_Alberto_Martorell.htm

http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero3_1/conjunto3_1.htm

[4] Cecilia Bákula, actual directora del INC, firma un acuerdo de cooperación con estas entidades en agosto del año 2006.

El Museo de Bellas Artes de Bilbao: primer centenario

Javier Viar Olloqui[1]
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Bilbao

Javier Viar Olloqui (Bilbao, 1946) es licenciado en Farmacia (Madrid, 1969) y desde 1972 ejerce como crítico de arte en diferentes revistas y periódicos. Desde 2002 es director del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ha publicado libros de poemas como *El Paraíso a cambio* (1989), *Ciudad en cauce/Hiria Uhaskan 1970-2002* (2003); dos novelas: *La muerte de la novia*, con la que obtuvo el Premio Pío Baroja de 1991, y *La agonía del ángel*, ambas publicadas en 1992, un relato breve: *La muerte de la novia*, Premio Ciudad de Irún 1992; la biografía, estudio crítico y catalogación de Balerdi: *La experiencia infinita* (1993): los estudios históricos de arte *Bilbao en el arte* (2000); *La imagen de Bilbao en las revistas ilustradas (1858-1900)* (2001), y *Bilbao en las revistas ilustradas (1843-1900)* (2003), y diversos poemas y relatos en antologías y libros colectivos.

[1] Correo electrónico:
info@museobilbao.com

Resumen: El Museo de Bellas Artes de Bilbao cumple en 2008 cien años. A partir de este acontecimiento se reflexiona sobre el origen y desarrollo de esta institución -que se debe a la conjunción de la sociedad civil con las instituciones y los artistas cercanos-, sobre sus periodos de letargo y resurgimiento -a partir de los primeros años ochenta-, y de su naturaleza jurídica -fundación privada con participación pública-, su estructura y sus actividades y colecciones. Estas últimas contienen fundamentalmente obra antigua, obra contemporánea y obra vasca. La colección de obra vasca es uno de los motivos principales de su identidad. La colección antigua basa su importancia sobre todo en pintura hispano-flamenca del siglo XV, pintura española de los siglos XVI-XVII, y pintura flamenca del mismo período. La gran transformación del museo puede situarse en torno al año 2000, con la entrada en su Patronato de patronos privados que patrocinan sus diversas actividades -exposiciones, adquisiciones, restauración, documentación, cinemateca, departamento pedagógico- y la modernización de sus instalaciones y de su gestión.

Palabras clave: Museo de Bellas Artes de Bilbao, Colecciones, Patrocinio, Gestión.

Abstract: 2008 marks the centenary year of the Bilbao Fine Arts Museum. As a result of this anniversary, the following have been reflected upon: the origin and development of the institution (which results from the liaison of the public, institutions and artists); the periods of lethargy and resurgence (from the early eighties); its legal status -a private foundation with public participation-; its structure and its activities and collections. The latter mainly consists of fine art works, contemporary works and Basque works. The collection of Basque works is one of the principle markers of its identity. The importance of the fine art collection lies mainly in 15th century Hispano-Flemish painting, Spanish painting from the 16th-17th centuries and Flemish painting from the same period. The great transformation of the museum can be dated to approximately 2000 with the entry of private members into its Trust; that sponsors various activities: exhibitions; purchases; restoration; documentation; the film library; the education department and the modernisation of its facilities and its management.

Keywords: Bilbao Fine Arts Museum, Collections, Sponsorship, Management.

El Museo de Bellas Artes de Bilbao cumple este año 2008 su primer centenario. Tuvo su origen el 5 de octubre de 1908 en la Diputación de Bizkaia como una institución cultural compartida por la propia Diputación y el Ayuntamiento de Bilbao. Se creaba en el contexto de una serie de organizaciones filantrópicas y culturales (hospitales, Sociedad Filarmónica, coral, sociedades recreativas, etc.) propias de una sociedad burguesa emergente. Esta sociedad había protagonizado un despegue económico de gran calado a partir, sobre todo, de la segunda mitad del siglo XIX, y para 1908 había alcanzado ya el grado de cosmopolitismo y sofisticación que le exigían este tipo de empresas.



1. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Foto: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

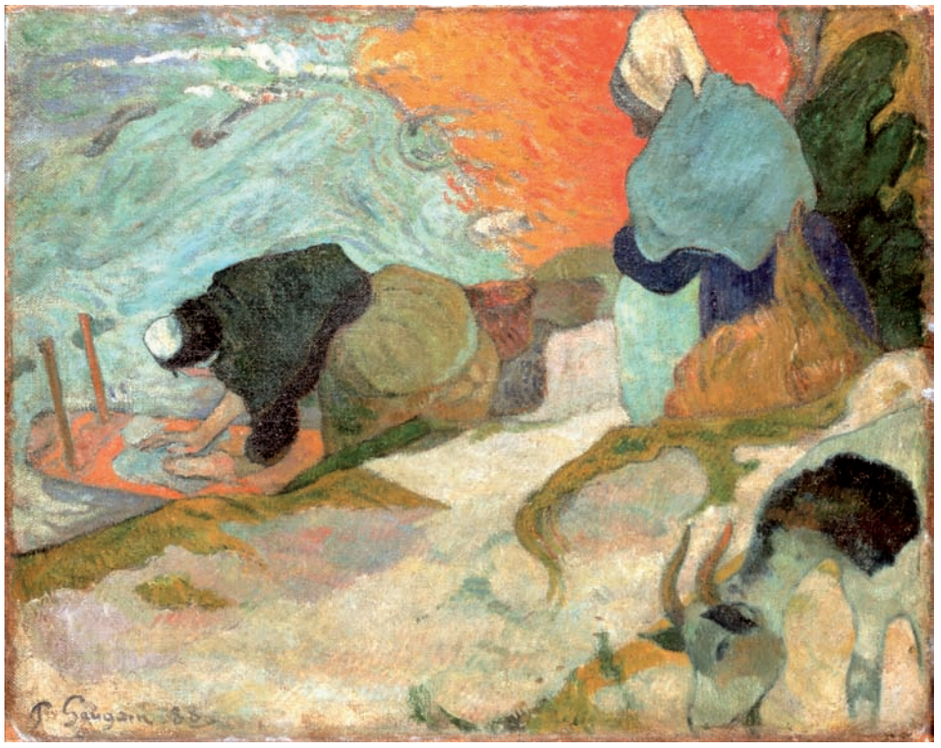
El Museo de Bellas Artes de Bilbao -y en esto no es único- nació fuertemente imbricado en una trama social privada cuyo apoyo, en mayor o menor grado, ha continuado a lo largo de toda la centuria. Bien es cierto que, en los años fundacionales, podían identificarse los elementos burgueses capaces de generar colecciones y de plantearse la existencia del tipo de instituciones como las citadas con las fuerzas institucionales, puesto que era aquella burguesía la que nutría con algunos de sus nombres más destacados la trama institucional. Las instituciones fundadoras del museo fueron, en último caso, las que capacitaron la creación del mismo, pero un impulso civil formado por individuos cultos, amantes de las Bellas Artes, algunos de ellos importantes coleccionistas que aportaron las primeras obras con que se constituyeron inicialmente las colecciones del museo, fueron imprescindibles para su creación.

Un tercer elemento que tuvo también una importancia capital en la configuración del museo, nacido asimismo de esa trama social recién formada, fueron los artistas que desde mediados del siglo XIX comenzaron a trabajar en territorio vizcaíno o vasco en general. Esta importancia se debió, bien a que aportaron sus propias obras haciendo con ellas el primer núcleo de la colección de arte vasco que actualmente supone uno de los más importantes caracteres de identidad del Museo, o bien incluso dirigiéndolo. El primer director del Museo de Bellas Artes de Bilbao fue un conocido pintor bilbaíno de la época, Manuel Losada (1865-1949), que también resultó ser un encomiable animador cultural, y al que se debe uno de los mayores entusiasmos para hacer realidad este museo.

La Junta constituida aquel 5 de octubre trabajó en la recopilación de obras de arte y en la estructuración de la institución museística hasta conseguir que ésta abriese sus puertas en 1914. La ubicación física del museo se hizo en tres salas de la Escuela de Artes y Oficios del barrio de Atxuri, frente a la iglesia de San Antón, en el edificio neoclásico que había sido el antiguo Hospital Civil.

Diez años después de esta comparecencia pública del museo, o sea en 1924, se creaba el Museo de Arte Moderno de Bilbao, que se situaba en algunas estancias del edificio de la Biblioteca de la Diputación de Bizkaia. Se nombraba director a otro importante pintor vasco del momento, Aurelio Arteta (1879-1940). Este segundo museo se fusionaría con el primero en 1945, de modo que en la actualidad -después de haberse llamado durante un tiempo Museo de Bellas Artes y Arte Moderno de Bilbao-, el actual Museo de Bellas Artes de Bilbao- es el resultado de esa concurrencia (figura 1).

El Museo de Bellas Artes de Bilbao cumple este año 2008 su primer centenario. Nació fuertemente imbricado en una trama social privada cuyo apoyo, en mayor o menor grado, ha continuado a lo largo de toda la centuria



2. Paul Gauguin. *Laveuses à Arles (Lavanderas en Arlés),*1888. Foto: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

En el tiempo que transcurrió, por una parte entre 1908 y 1914, y por otra entre 1914 y 1924, tuvieron lugar en Bilbao otros acontecimientos artísticos que, de manera más o menos directa, iban a influir en la naturaleza del museo. Por ejemplo, en 1912 se creó la Asociación de Artistas Vascos, que iba a generar una secuencia de exposiciones de las que muchas veces saldrían aportaciones para nuestra colección. Concretamente en 1919 tuvo lugar la *Primera exposición internacional de pintura y escultura*. En ella se adquirieron algunas de las obras más representativas del periodo que el museo posee: el Gauguin, *Lavanderas en Arlés* (figura 2), el Serusier, *Sincronía en verde* o el Mary Cassatt, *Mujer sentada con un niño en sus brazos.* Para considerar la importancia de aquella exposición sólo hay que recordar que de Gauguin había diecinueve obras presentes. Antes, en 1917, se había creado la revista *Hermes*, importante divulgadora del novecentismo en la pintura vasca, y en 1920 el crítico bilbaíno Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal), director del Museo de Arte Moderno de Madrid entre 1931 y 1936, había publicado su fundamental obra *La trama de arte vasco*. También merece la pena hacer mención al hecho de que esas tres obras citadas, verdaderamente revolucionarias para la sociedad bilbaína del momento, fueron adquisiciones institucionales, lo que demuestra la cierta permeabilidad que éstas tenían en la opinión de los artistas -el escultor bilbaíno Durrio, íntimo amigo de Gauguin, fue responsable de la presencia abundante de la obra del francés en la exposición-. Ya años atrás otra institución privada, culta aunque conservadora como la «anglomorfa» sociedad bilbaína, había dado muestras de un espíritu particularmente abierto al encargar en 1886 a un joven pintor recién vuelto de París, Adolfo Guiard, y ante el escándalo de buena parte de la burguesía de la Villa, tres grandes lienzos que fueron realizados en una innovadora estética impresionista, y que pueden considerarse el origen de la pintura vasca moderna, pues de ellos bebieron sus primeras aguas renovadoras los demás pintores vascos contemporáneos.

La naturaleza jurídica del museo en estos cien años ha pasado por tres diferentes episodios: el inicial, el de su constitución, de perfiles brumosos al amparo de una Junta de Patronato; un segundo en el que se convirtió en sociedad anónima regida por un consejo de administra-

ción, a partir de 1987, una transformación justificada por la búsqueda de mayor agilidad de gestión y claridad administrativa; y el de su naturaleza actual, que arranca de 2001, de fundación privada con participación pública, que se rige por un Patronato del que forman parte tres instituciones propietarias -el Gobierno Vasco entró en 1991- y otros patronos privados, nueve en la actualidad, que tutelan diferentes áreas de la actividad museística: adquisiciones, restauración, documentación, exposiciones, cinemateca, comunicación. La última fórmula, inducida por el ejemplo cercano del Museo Guggenheim, ha resultado hasta el momento ser muy satisfactoria, pues ha permitido estabilizar los distintos programas, antes más sometidos a los vaivenes de la oportunidad, y trabajar los proyectos a más largo plazo. Es indudable que las necesidades futuras del museo, derivadas de su propia dinámica, exigirán una revisión de las participaciones patronales, y, de hecho, en la actualidad se ha ampliado la presencia de patrocinadores para eventos puntuales o programas complementarios. De todas maneras, y aunque sea perfectible, la situación actual del museo es la mejor que ha disfrutado en su historia y esto le está permitiendo llevar a cabo desde una sistemática revisión y divulgación de sus fondos hasta una mejora incuestionable de la calidad media de sus exposiciones, y, como consecuencia de todo ello, un afianzamiento de su prestigio y una mayor atención exterior a sus propuestas.

Lejos están los tiempos en que los bedeles acompañaban al visitante de sala en sala y encendían las luces mientras duraba su estancia en cada una de ellas, para apagarlas según las iba abandonando, por abaratar una factura de energía que no siempre se alcanzaba a pagar. Pero esos tiempos existieron. Los años de la Dictadura no fueron propicios para la adquisición de obra importante, ni para un desarrollo mínimo de un programa expositivo, ni de documentación o investigación. Sin embargo, el edificio que consiguió albergar por primera vez los dos museos existentes y fusionarlos, obra de los arquitectos Fernando Urrutia y Gonzalo Cárdenas, se construyó poco después de acabar la Guerra Civil, en 1945 -bajo la dirección unificada de Manuel Losada, pues Aurelio Arteta había abandonado su puesto de director del Museo de Arte Moderno en 1933, y en 1940 había muerto en el exilio de México-, y el pabellón del arte contemporáneo anejo, diseñado por los arquitectos Álvaro Líbano y Fernando Beascoa, se inauguró en 1970. No puede decirse que todas las obras que albergaba este último eran desdeñables, pero sí que un alto porcentaje de ellas reposa en los almacenes en la actualidad y permanecen como documentos de época a disposición de concretas exposiciones o pormenorizados estudios, sin participar en el discurso principal que el actual museo puede presentar. Como suele ocurrir en estas tesituras, hubo en la dirección del museo francotiradores (léase sobre todo Crisanto Lasterra, director que sucedió a Losada), que defendieron la plaza como bien pudieron, con su buen criterio y entusiasmo como únicas armas, pero que no pudieron ganar la batalla a la general abulia, el demoledor desinterés y el oscurantismo cultural imperantes. Aún así, y con todo, entraron en las colecciones obras de importancia, algunas mediante donaciones (figura 3) y legados, que nunca dejaron de acompañar a las adquisiciones.

El final de la dictadura vio un museo antiguo, envejecido, por una parte, y con una colección contemporánea mediocre,



3. Anónimo catalán. *Majestad de Cristo en la cruz,* fines del siglo XII.
Foto: Museo de Bellas Artes de Bilbao.



4. Francis Bacon. *Lying Figure in Mirror (Figura tumbada en espejo),* 1971.
© The Estate of Francis Bacon, VEGAP, Madrid, 2008.



5. Antonio Moro. *Retrato de Felipe II, c.* 1549-50. Foto: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

por otra, que resultaba ser una referencia bienquerida por todos los ciudadanos, incluidos los artistas del entorno, que, a pesar de todo solían tener en él el primer contacto con el arte en vivo. Pero el dinamismo que invadía los museos de Europa, convertidos en emisores activos de cultura, en inteligentes lugares de encuentros, en diáfanos convocantes de estímulos intelectuales no tenían nada que ver con el letal encanto-desencanto del nuestro.

Fue a partir de los primeros años ochenta cuando empezó su *aggiornamento*. Aunque su transformación más evidente tuvo lugar en torno al año 2000, ésta había comenzado veinte años antes. Paulatinamente se produjeron cambios en su estructura física (ampliaciones subterráneas para permitir la instalación de librería, cafetería y biblioteca), en la naturaleza de sus exposiciones y en la importancia de las compras. La mayor disponibilidad económica permitió con-

ducir la ampliación de la colección con mayor orden que el que puede derivarse de las donaciones y los legados, interferidos por el gusto particular de sus previos propietarios. Algo que podría tenerse por una actividad minímamente planificada de compras entró entonces en su actividad. Se incorporaron obras de Bacon (figura 4), Aleschinsky, Michaux, Bran van Velde y Vieira da Silva prácticamente en un año. Se inició una ambiciosa política de exposiciones temporales. Se crearon una cinemateca y un gabinete pedagógico, que inició la sistemática recepción de grupos infantiles. Ya unos años antes se habría comenzado a consolidar el Departamento de Restauración. Las salas se abrieron a conciertos musicales. El visitante comenzó a tener información puntual, mediante hojas explicativas, de lo que ocurría en cada sala y en cada exposición. Dentro de la atención al incremento de la colección y su difusión, se mostró un interés especial por la obra sobre papel, con lo que se lograron interesantes resultados de acopio y sistematización (durante años se llevó a cabo la catalogación de la obra gráfica de importantes autores). Y si los primeros años ochenta vieron, como hemos dicho, la incorporación de interesantes obras de arte contemporáneo, en los años siguientes entraron muchas obras valiosas del siglo XVI y XVII, como retratos de Moro (figura 5), Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz o pinturas eminentes de Van Dyck, Jordaens, Ruisdael y Murillo. Todo esto ocurría bajo la presidencia efectiva de la Junta de Patronato de Patricio de la Sota, cuyos miembros demostraron un gran entusiasmo por el museo y una gran dedicación, como Leopoldo Zugaza y los artistas Vicente Larrea y Mari Puri Herrero. Comenzado este proceso, fue nombrado director Jorge de Barandiarán, responsable de algunas de las más brillantes adquisiciones del período, sobre todo de las de arte antiguo.

En 1997 se produjo, bajo la dirección de Miguel Zugaza, un replanteamiento modernizador en profundidad, cuya principal evidencia fue una intervención arquitectónica, realizada por un equipo de arquitectos dirigidos por Luis María Uriarte, que permitió una mejor circulación, tanto en horizontal como en vertical, entre los dos edificios anteriores, una centralización más holgada de los accesos y la mayor transparencia del edificio hacia el parque circundante. Los servicios de librería y cafetería salieron a la zona más accesible y se levantó sobre el edificio de 1970 un espacio para restaurante. Al mismo tiempo, creció el organigrama organizativo del personal, se definió un *Master Plan* de la colección, y se transformó la naturaleza jurídica para dar entrada a patronos privados que pudieran hacerse cargo de las diferentes áreas de actividad enumeradas anteriormente. En los últimos años el museo se desarrolla a partir de aquellas pautas, con el interés principal puesto en la ampliación de la colección y su estudio sistemático, que se logra a través de diversos programas, y la oferta de exposiciones de calidad.



6. Francisco de Goya y Lucientes. *Retrato del poeta Moratín,* 1824. Foto: Museo de Bellas Artes de Bilbao.



7. Eduardo Chillida Juantegui. *Hierros de temblor II,* 1956. © Eduardo Chillida. Zabalaga-Leku, VEGAP, Madrid, 2008.



8. Bartolomé Bermejo. *La flagelación de Santa Engracia, c.* 1474-78. Foto: Museo de Bellas Artes de Bilbao.



9. Jan Gossaert, llamado «Mabuse». *La Sagrada Familia, c.* 1525-30. Foto: Museo de Bellas Artes de Bilbao.



10. José de Ribera llamado «El Españoleto». *San Sebastián curado por las Santas Mujeres,* 1621. Foto: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Este estudio de las colecciones, que era muy necesario, se está realizando tanto a través de un boletín científico anual, como de las guías de mano, o a través de exposiciones anuales del programa *El Papel del Arte*, que estudia los fondos de dibujos, acuarelas y obra gráfica, u otras que se están realizando por cronología como *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao* (figura 6). Sobre las colecciones del museo hay que decir, resumidamente, que pueden dividirse en tres secciones: el arte antiguo, el arte contemporáneo y el arte vasco. Este último, que tiene en nuestro museo precisamente su más completa representación, es uno de sus principales motivos de identidad, y a partir de mediados del siglo XIX vertebra en gran medida el desarrollo de la colección (figura 7). Respecto al arte antiguo, puede decirse que sus partes mejor representadas son el arte hispano-flamenco del siglo XV (figura 8), el arte español de los siglos XVI y XVII (figura 9) y al arte flamenco del mismo período (figura 10).

Hay una característica de estas colecciones que ya he podido señalar en parte, y que se da en cada período histórico: la singularidad de algunas piezas, su rareza dentro de las colecciones del Estado, que demuestran sobre todo el gusto cosmopolita con que están hechas las de nuestro museo.

He empezado estas líneas refiriéndome a la implicación de la sociedad civil en el origen y desarrollo del Museo de Bellas Artes de Bilbao. De su actualidad puede decirse que debe crecer, y de hecho lo está haciendo, en sintonía con la ciudad, con una ciudad que ha sufrido profundos cambios en los últimos años, y que precisamente está pivotando su transformación para convertirse en una metrópoli de servicios culturales, con el Museo Guggenheim como principal emblema. Dentro de ese nuevo panorama, el de Bellas Artes debe ocupar un puesto de primera fila, y realmente está empeñado en alcanzar la presencia que le corresponde y poner en valor del mejor modo su gran potencial.

Bibliografía

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1950): «El Museo de Bilbao», *Archivo Español de Arte*, 90: 182-183.

ANÓNIMO (1957): «La Escultura en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Revista Vizcaya*, IX: 51-54.

AA.VV. (2006): *Guía Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao.

AA.VV. (2006): *Guide Bilbao Fine Arts Museum*, Bilbao Fine Arts Museum, Bilbao.

AA.VV. (2006): *Guide Musée des Beaux-Arts de Bilbao*, Musée des Beaux-Arts de Bilbao, Bilbao.

AA.VV. (2008): *Guía Artistas Vascos, Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao.

AA.VV. (2008): *Gida Euskal Artistak, Bilboko Arte Eder Museoa,* Bilboko Arte Eder Museoa, Bilbao.

BARANDIARÁN, J. de (1987): «El Museo de Bellas Artes de Bilbao: una joya útil», *Bilbao*, 2: 19.

BENGOECHEA, J. de (1978): *Museo de Bellas Artes. Bilbao*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao.

BENGOECHEA, J. de (1980): *Catálogo de Arte Moderno y Contemporáneo del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Banco de Vizcaya, Bilbao.

BENGOECHEA, J. de (1980): *Museo de Bellas Artes. Guía del Visitante 1, 2, 3, 4 y 5*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao.

CALLE ITURRINO, E. (1943): «Los Museos de Bilbao», *Vida Vasca*: 267-269.

CALVO SERRALLER, F. (1999): «El sentido ejemplar de la colección de arte contemporáneo del Museo de Bellas Artes de Bilbao», en *De Picasso a Bacon. Arte Contemporáneo en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia: 29-38.

CASTAÑER, X. (1995): *Pinturas y pintores flamencos, holandeses y alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao.

CASTILLO, A. del (1971): «El Museo de Arte Contemporáneo en el de Bellas Artes de Bilbao», *Goya*, 101: 326-331.

GALILEA ANTÓN, A. (1993): *Catalogación y estudio de los fondos de Pintura Española del Museo de Bellas Artes de Bilbao del siglo XIII al XVIII (de 1270 a 1700)*, Tesis Doctoral, inédita.

GALILEA ANTÓN, A. (1995): «La colección de Pintura Española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Urtekaria/Anuario 1994,* Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao: 7-42.

GALILEA ANTÓN, A. (1995): *La Pintura Gótica Española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao.

GAYA NUÑO, J. A. (1955): *Historia y Guía de los Museos de España*, Espasa Calpe, Madrid.

GAYA NUÑO, J. A. (1968): *Historia y Guía de los Museos de España*, Espasa Calpe, Madrid.

GONZÁLEZ DE DURANA, J. (2007): *Las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao, 1900-1910: un intento modernizador pagado con espinas de indiferencia*, Bassarai, Vitoria-Gasteiz.

LASTERRA, C. de (1951): «Los Museos de Bellas Artes y de Arte Moderno de Bilbao», *Revista Financiera del Banco de Vizcaya*, *Homenaje a la economía de Vizcaya 1905-1951*, 77: 341-344.

LASTERRA, C. de (1967): *Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Aguilar, Madrid.

LASTERRA, C. de (1969): *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Catálogo descriptivo. Sección de Arte Antiguo*, Bilbao.

LLANO GOROSTIZA, M. (1974): «Lasterra y los Museos Bilbainos», *ABC*, 14 de mayo.

LUNA, J. J. (1989): «El Museo de Bellas Artes de Bilbao. Historia y actualidad», en *Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura: 1400-1939*, Fundación Rich, Madrid: 13-26.

PALIZA, M. (1999): «Las arquitecturas del Museo de Bellas Artes de Bilbao», en *Maestros Antiguos y Modernos. Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Fundación BBK Fundazioa, Bilbao: 33-47.

PEREDA, A. (1998): *La colección Palacio. Arte Japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao.

PLASENCIA, A. (1932): *Catálogo de las obras de Pintura y Escultura del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Imprenta Provincial, Bilbao.

RODA, D. (1947): *Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Publicaciones de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, Bilbao.

SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, A. (2000): «El Museo de Bellas Artes de Bilbao: una experiencia de conservación», *VI Coloquio Galego de Museos. A conservación preventiva*, Museo de Belas Artes da Coruña, Consello Galego de Museos, A Coruña: 49-67.

SANZ PASTOR, C. (1969): *Museos y colecciones de España*, Madrid.

SUREDA i PONS, J. (1991): «Introduzione», en *Capolavori dal Museo di Bellas Artes di Bilbao*, Leonardo de Luca, Roma: 13-20.

VÉLEZ, E. (2001): *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, [CD-Rom], Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Servicio de Publicaciones, Madrid.

VIAR, J. (2005): «The Guggenheim Bilbao, Partner in the Arts: a View from the Fine Arts Museum of Bilbao», en *Learning from the Bilbao Guggenheim*, Center for Basque Studies, University of Nevada, Reno, Nevada: 97-109.

ZUGAZA, M. (1997): «The Museum of Fine Artes Bilbao / El Museo de Bellas Artes de Bilbao», en *Tradition and Modernity in Basque Painting 1880-1939. Tradición y Modernidad en la Pintura Vasca 1880-1939*, Southampton City Art Gallery, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Southampton: 11-20.

ZUGAZA, M. (1999): «Definir lo moderno. La formación de una colección de arte contemporáneo», en *De Picasso a Bacon. Arte Contemporáneo en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia: 15-27.

ZUGAZA, M. (1999): «Pasado y presente del Museo de Bellas Artes de Bilbao», en *Maestros Antiguos y Modernos. Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Fundación BBK Fundazioa, Bilbao: 15-29.

Roma: El Museo de los Foros Imperiales en los Mercados de Trajano. Conservación, puesta en valor y comunicación de la arquitectura antigua y de la decoración escultórico-arquitectónica

Lucrezia Ungaro[1]
Sovraintendenza ai Beni Culturali
del Comune di Roma
Museo dei Fori Imperiali
Roma (Italia)

Lucrezia Ungaro es licenciada en Letras con la especialidad en Arqueología por la Universitá della Sapienza de Roma. En la actualidad trabaja en la Sovraintendenza ai Beni Culturali de Roma como directora del Museo dei Fori Imperiali e del Museo della Civiltá Romana, y es responsable de la Coordinación de los Proyectos Europeos y de las Actividades Multimedia, donde se encarga de la restauración y conservación preventiva de estructuras arquitectónicas y bienes muebles, de la conservación y puesta en valor del complejo monumental de los Mercados de Trajano como sede expositiva temporal y permanente, de la catalogación y estudio de los materiales pertenecientes a la decoración escultórico-arquitectónica de los Foros Imperiales, de la participación en proyectos de cooperación europeos para la creación de una red de museos entre distintos países europeos, de la potenciación del patrimonio cultural y desarrollo sostenible, del diseño e instalación de exposiciones temporales en colaboración con otros países, y del diseño e instalación de la exposición permanente del museo: proyecto de recomposición, productos editoriales, didáctica y proyectos multimedia.

[1] Correo electrónico: l.ungaro@comune.roma.it

Resumen: Este trabajo presenta el conjunto de los Mercados de Trajano después de las recientes actividades de restauración, que han aclarado su función en epoca romana y han permitido al monumento de acoger el Museo de los Foros Imperiales. Dedicado a la arquitectura y a la decoración escultórico-arquitectónica de los Foros, el museo sigue la metodología de la recomposición visual del conjunto de los fragmentos, con el objectivo de devolver la percepción tridimensional de los edificios, con la ayuda de un sistema de comunicación integrado que utiliza nuevas tecnologías aplicadas a los bienes culturales. Las características fundamentales de las instalaciones son la reversibilidad total de las recomposiciones y la oportunidad de cambiar sus contenidos, actualizándolos según los nuevos hallazgos y el estudio de los materiales forenses.

Palabras clave: Mercados de Trajano, Recomposición de la unidad visual, Sistema de comunicación integrado, Reversivilidad, Actuación reversible.

Abstract: The contribution presents the complex of the Trajan's Markets after the recent activities of restoration, which have clarified the function in Roman Age and have prepared the monument to receive the Museum of the Imperial Fora. Dedicated to the architecture and to the sculptural architectonic decoration of the Fora, the museum applies a methodological composition of the fragments' visual unity, with the purpose of returning the 3D perception of the buildings, also with the aid of an integrated system of communication that utilizes the new technologies applied at the cultural heritage. The essential features of the exhibition are the total reversibility of the compositions and the possibility to modify the contents, updating them with the discoveries and the Fora-materials study.

Key words: Trajan's Markets, Restructuring of Visual Unity, Integrated Communication System, Reversibility, Reversible interventions.

El valle ocupado durante casi dos siglos por grandes complejos imperiales se encuentra actualmente atravesado por la avenida de los Foros Imperiales, es decir, la «avenida del Imperio», destinada a exhibir a sus lados todo lo que se ha conservado en el transcurso de los siglos y se ha excavado entre los siglos XIX y XX. Hoy en día, sólo quedan restos de edificios aislados de lo que un día fue un grandioso sistema de plazas monumentales (figura 1). En efecto, el panorama actual es, en gran parte, fruto de los trabajos de recuperación y restauración de la década de 1930, en los que el sistema de anastilosis se completó con importantes medidas de integración. Las excavaciones más recientes, rea-



1. Área arqueológica de los Foros Imperiales en la actualidad, tomada desde suroeste (2006). La zona destacada corresponde al área ocupada por los Mercados de Trajano. Sovraintendenza ai BB.CC. del Comune di Roma. Museo dei Fori Imperiali. Archivio fotografico dei Mercati di Traiano. Foto aérea: Bomberos del Roma.

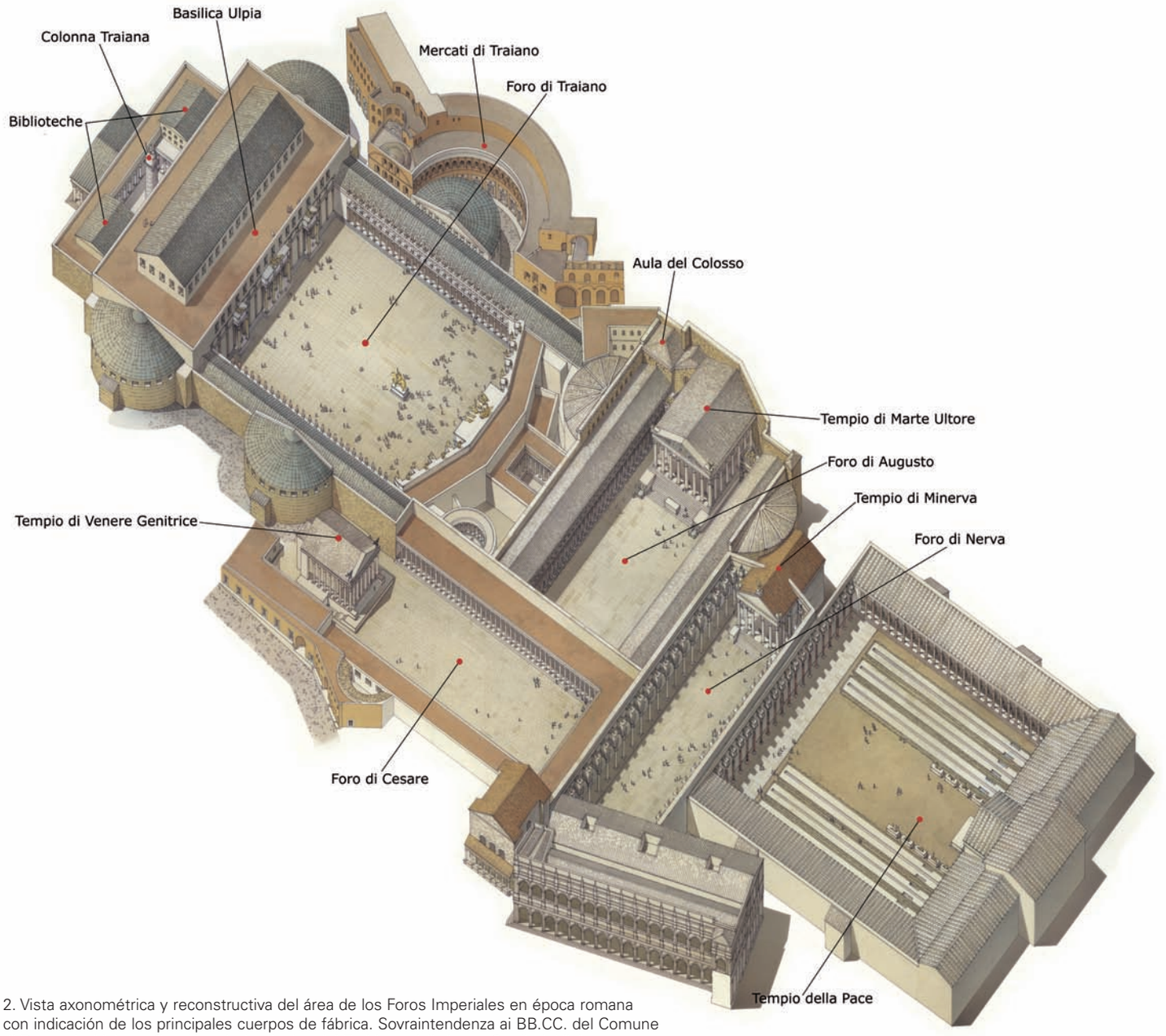
lizadas con motivo del Gran Jubileo del año 2000, nos han permitido ampliar enormemente nuestros conocimientos, así como recuperar sistemáticamente la estratigrafía del lugar, en los puntos en los que no había sido destruida, pero al mismo tiempo han dificultado la percepción de los monumentos antiguos.

Es imposible «leer» el valor espacial de los edificios: sólo las tres columnas del Templo de Marte Ultor y la muralla perimétrica del Foro de Augusto se aproximan al desarrollo vertical real de los edificios y, por tanto, son muy pocos los elementos que permiten transmitir la sensación de tridimensionalidad.

Éstos son los motivos que han llevado a pensar en un museo dedicado a la decoración escultórico-arquitectónica de los Foros, que afrontará también aspectos constructivos a fin de restituir la visión «final» original de los edificios. Ciertamente, la decoración plástica era indisociable de la arquitectura ya en la fase proyectual, y todo ese conjunto se completaba con «color», aplicado no sólo sobre el enlucido, sino también sobre los revestimientos de mármol blanco, y especialmente notable en el empleo de mármol de colores para columnas, pavimentos y paredes.

En pocas palabras: ¿Qué eran los Foros?

El término «Foros Imperiales» designa los cinco complejos monumentales construidos por encargo imperial junto al Foro Romano de la época regio-republicana, para sustituirlo en términos religiosos, políticos y administrativos (figura 2). Según el orden cronológico de inauguración, seguido también en este volumen al presentar los distintos contextos, se trata de los siguientes: el Foro de César (46 a. C.), el Foro de Augusto (2 a. C.), el Templo de la Paz (75 d. C.), el Foro de Nerva o Transitorio (97 d. C.) y el



2. Vista axonométrica y reconstructiva del área de los Foros Imperiales en época romana con indicación de los principales cuerpos de fábrica. Sovraintendenza ai BB.CC. del Comune di Roma. Archivio grafico Area Archeologica dei Fori Imperiali. Autor: Studio Inklink.

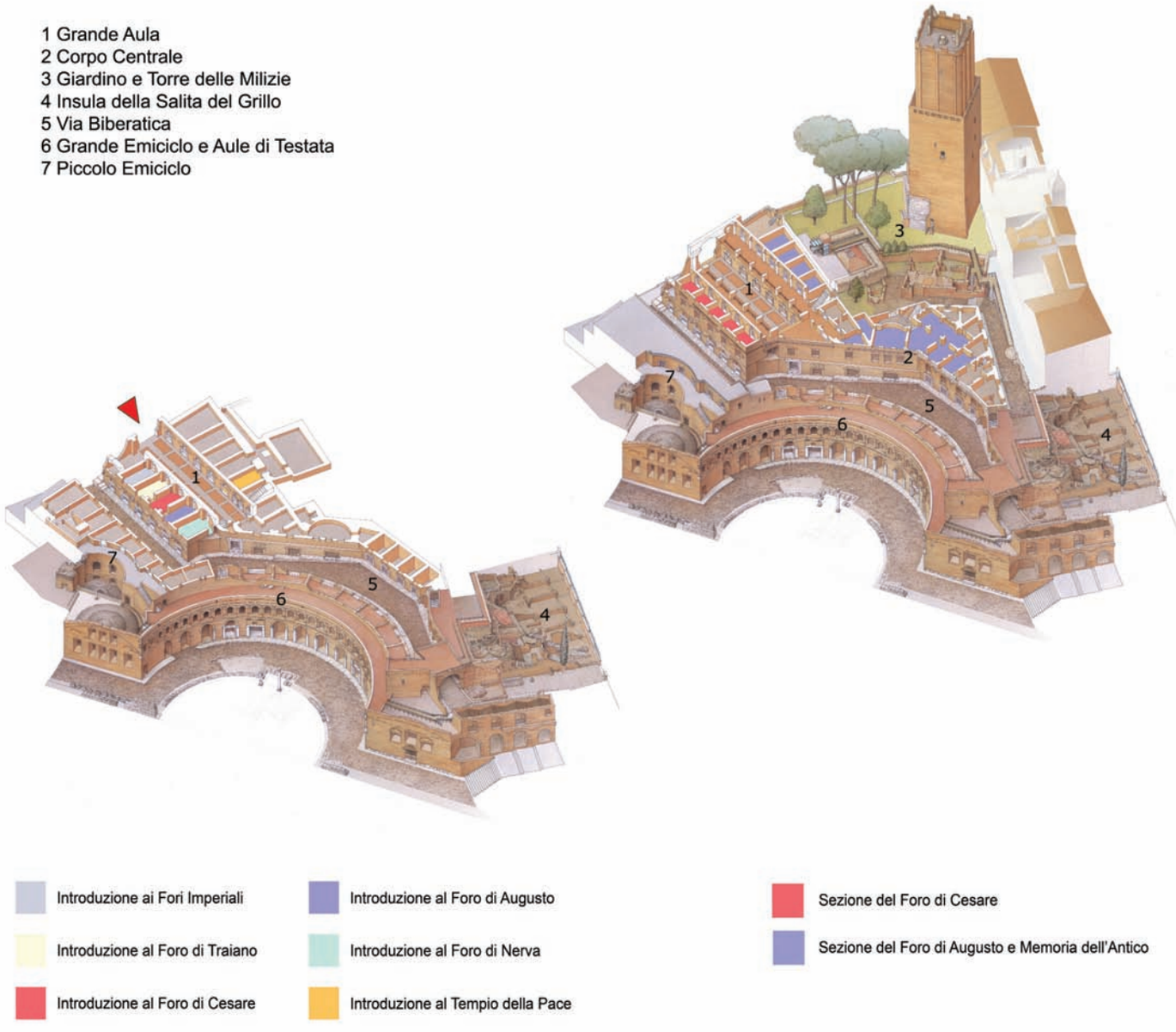
Foro de Trajano (112 y 113 d. C.); al mismo tiempo que este último, se inauguró de nuevo el Foro de César reestructurado, y se construyó el complejo de edificios que hoy conocemos como «Mercados de Trajano».

Los complejos forenses, elaborados con las enormes riquezas acumuladas durante las guerras, se proponían exaltar y representar a los personajes que encargaban su construcción y que, con su imperio, garantizaban la paz en Roma.

Para erigirlos, se modificó la orografía y se sacrificaron partes habitadas y estructuras públicas e incluso sagradas. Significativamente, la inscripción de la base de la Columna de Trajano insiste en su función de *indicar* la altura del monte que se rebajó para construir el foro homónimo. Cada complejo se proyectó en relación conceptual y física con los anteriores, y se comunicaba con ellos mediante aperturas en diversos lados.

Desde el punto de vista urbanístico-arquitectónico, los Foros son plazas monumentales porticadas y con exedras, de estructura axial y centralizada; su forma es cuadrangular, y su tamaño y orientación difiere, en función de los espacios y, en parte, de las estructuras preexistentes; el fondo destacaba gracias a un templo dedicado a la divinidad protectora del emperador, cuya presencia evocaba respetuosamente una representación a caballo o en cuádriga, así como inscripciones con su nombre o referencias simbólicas de la iconografía o de los motivos decorativos.

Su función jurídico-administrativa se desarrollaba en las basílicas civiles, mientras los aspectos culturales quedaban a cargo de bibliotecas y galerías de estatuas: por tanto, estos complejos tenían funciones especializadas, eran ámbitos autóno-



3. Sección axonométrica de los Mercados de Trajano con las salas expositivas señaladas y la subdivisión de los cuerpos de fábrica del monumento. Sovraintendenza ai BB.CC. del Comune di Roma. Archivio grafico dei Mercati di Traiano. Autor: Studio Inklink.

mos y terminados en su interior, y el acceso del público debía estar regulado.

Este esquema arquitectónico, monumentalizado con ayuda de dimensiones grandiosas y de un rico aparato decorativo y escultórico, con preciados mármoles de colores, constituyó un modelo que se exportó y reprodujo en provincias romanas.

¿Y el Mercado de Trajano?

Con motivo de la construcción del Foro de Trajano, para regularizar y sostener el corte de la falda de la colina del Quirinal, se proyectó un complejo sistema de cámaras comunicantes a seis niveles, aplicando la técnica constructiva de las obras en *opus caementicium* a los más variados tipos de cubiertas abovedadas, resolviendo así la conexión entre los espacios públicos monumentales del Foro y los barrios densamente poblados del Quirinale y la *Subura*, y superando de paso un desnivel de cerca de 40 metros, por medio de lo que hoy definiríamos como «una obra de alto impacto ambiental» (figura 3).

De hecho, los edificios que componen el complejo parecen organizados desde una óptica de distribución funcional muy diver-



4. Gran Aula de los Mercados de Trajano vista desde la entrada principal. Sovraintendenza ai BB.CC. del Comune di Roma. Museo dei Fori Imperiali. Archivio fotografico dei Mercati di Traiano. Foto: Stefano Castellani.

sa: el Gran Aula (figuras 4 y 5) y el Cuerpo Central, en el sector superior, se configuran como dos entidades autónomas con entradas diferenciadas y controladas, cuyas funciones estaban vinculadas a la administración del Foro de Trajano (como mínimo el segundo). La vía Biberatica (como el trazado en cuesta y el que se encuentra al nivel del Foro) tiene las características de una calle peatonal encajada entre otros edificios, al servicio del complejo, a fin de conectarlo con otros barrios (figura 6). El sector inferior del Gran Hemiciclo, con las dos salas de los extremos ya conocidas, y una tercera sala semicircular recientemente descubierta, por sus características decorativas y la articulación de sus espacios parece gravitar hacia el Foro y asumir funciones más cercanas a las culturales (figura 7); el sector del pequeño Hemiciclo, a varios niveles, desempeña una función de bisagra y de conexión entre las varias partes del complejo y su desarrollo hacia el norte. El sistema de conexiones crea diversos recorridos especializados: las calles pavimentadas peatonales (la que se encuentra al pie del complejo, la conocida como Biberatica, la calle en cuesta conocida actualmente como vía de la Torre) estaban al servicio del complejo, y discurrían encajadas entre edificios altos, enlazando con las escaleras y con otros recorridos peatonales y creando un eficaz sistema de viabilidad interna, que hacía las veces también de articulación entre los diversos barrios circundantes.

En particular, el espacio interno del Gran Aula está formado por un gran vano rectangular central, hoy carente de un probable enlucido, sobre el que se abren ambientes rectangulares a diversos niveles (figuras 4 y 5). El peso de la poderosa cubierta de la sala, con seis bóvedas de crucería continuas en cemento (unas 2 800 toneladas) descarga sobre un sistema arti-



5. Gran Aula de los Mercados de Trajano vista desde el Este. Sovraintendenza ai BB.CC. del Comune di Roma. Museo dei Fori Imperiali.
Archivio fotografico dei Mercati di Traiano. Foto: Stefano Castellani.

culado compuesto por muros que dividen los ambientes laterales y por pilastras laterales que terminan en ménsulas de travertino. Los tres planos contaban con varias conexiones verticales correspondientes a los tres ingresos: la principal de la vía Biberatica, una puerta actualmente inexistente sobre una desviación de la avenida hacia el norte (hoy acceso principal a la avenida IV novembre), y la puerta de entrada al jardín delle Milizie, trasformada en ventana gracias a la modificación de las escaleras en época del convento de Santa Catalina de Siena

Actualmente, los tres planos del Gran Aula se conectan con los tres correspondientes del cuerpo central por medio de «brechas» abiertas en las paredes de algunos ambientes en épocas posteriores a la romana, mientras originalmente los dos edificios eran autónomos y provistos de puertas.



6. Vista nocturna de los Mercados de Trajano tomada desde el Sur con la vía Biberatica en primer plano.
Sovraintendenza ai BB.CC. del Comune di Roma. Museo dei Fori Imperiali.
Archivio fotografico dei Mercati di Traiano. Foto: Stefano Castellani.

El cuerpo central, era seguramente sede del *procurator Fori Traiani*, funcionario encargado de gestionar las actividades del Foro, citado en una inscripción recientemente recuperada.

No tenemos pruebas arqueológicas que atestigüen el uso comercial del complejo, por lo que la denominación «Mercado de Trajano» es sólo una convención.

El emplazamiento topográfico y la existencia de espacios notables, en cantidad y calidad, han favorecido la reutilización constante del complejo, lo que no sólo ha repercutido en el «consumo» y desgaste de las estructuras, sino también en su «conservación», y nos ha permitido conocer las transformaciones que ha sufrido la ciudad a lo largo de casi dos mil años de historia. De sede de prestigiosas familias romanas a *castellum Miliciae*, con la construcción en diversas fases de la poderosa Torre delle Milizie (en la que el papa Bonifacio VIII desempeñó un papel fundamental), hasta su completa trasformación en convento de la Orden de las Dominicas de Santa Catalina de Siena (últimos decenios del siglo XVI), su uso como cuartel tras la elección de Roma como capital (desde1870), y la fase de su redescubrimiento a principios del siglo XX (1926-1934), en que se acordó denominarlo «Mercados de Trajano»: 1900 años de transformaciones hasta el actual proyecto de conversión en museo.



7. Hemiciclo de los Mercados de Trajano con la obra de Kan Yasuda durante la exposición temporal *Toccare il tempo*. Sovraintendenza ai BB.CC. del Comune di Roma. Museo dei Fori Imperiali. Archivio fotografico dei Mercati di Traiano. Foto: Akio Nonaka.

Intervenciones de restauración y puesta en valor de los «Mercados de Trajano»

A partir de los años noventa del siglo pasado, se pusieron en marcha numerosas intervenciones auspiciadas por órganos políticos y técnicos de la administración municipal, y con apoyo económico del Estado, para restaurar y recuperar los Mercados de Trajano. Estos proyectos tenían por objeto, en ocasiones, garantizar la conservación de este complejo, mientras que en otros casos se encaminaban a permitir su uso como sede temporal y permanente de exposiciones, tras haber comprobado el éxito de grandes muestras de arte antiguo y contemporáneo, actos culturales de valor excepcional y actividades didácticas dirigidas a públicos de diversas franjas de edad. Su designación como sede del Museo de los Foros Imperiales ha conllevado varias intervenciones para eliminar barreras arquitectónicas, instalándose un ascensor oleodinámico y una plataforma elevadora, complementados a su vez con un sistema de rampas y pasarelas que hacen más accesible y permeable a la ciudad el complejo superior (incluido el jardín delle Milizie). Todas estas «modificaciones» añadidas al monumento se proyectaron estudiando sus modalidades arquitectónicas, con vistas a realzar su funcionamiento, sin dejar de disfrutar de la inserción de nuevas y discretas intervenciones.

Además, ha sido indispensable proteger la Gran Aula con láminas de polimetilmetacrilato a fin de protegerla de la contaminación atmosférica y acústica y de la erosión eólica. También en este caso, tanto la fase de proyecto como la de realización han tenido constantemente en cuenta el equilibrio entre los aspectos científicos y los arqueológicos.

Las investigaciones con vistas a evaluar la compatibilidad estática de la estructura museística con las estructuras del monumento, y los estudios destinados a aplicar la nueva normativa sobre la mejor sísmica de los monumentos, pusieron de manifiesto la necesidad de amplias intervenciones de conservación y consolidación estática, que contribuyeron de forma determinante a profundizar en el conocimiento de la arquitectura romana. De hecho:

- El sistema de arriostramiento realizado en los pasillos del primer plano del Aula desempeña la misma función estática que las pequeñas bóvedas construidas para cubrirlos en el siglo XVII, durante la época del convento de Santa Catalina, y que protegieron el edificio de las desastrosas consecuencias del terremoto de 1703.
- Con respecto a la inserción de tirantes, se ha tenido cuidado de no alterar la imagen del monumento, sobre todo en las fachadas principales, para lo que se ha insertado la clave en el muro y se ha recubierto el paramento de fábrica de la fachada con materiales originales recuperados: con ocasión de estas obras se tuvo también la posibilidad de leer interesantes sellos de alfarero *in situ*.
- Mediante endoscopia se ha verificado que en época romana no existía un plano superior a la bóveda, sino el pavimento típico de las zonas descubiertas de los mercados, compuesto por tres estratos sobrepuestos (*opus spicatum*, estrato de

obra en cemento y pavimento musivario con pequeños mosaico de sílex).

- La restauración y el descubrimiento de la bóveda han permitido recopilar datos sobre sus características de construcción, que continúan estudiándose. Se ha podido observar que el revestimiento de cemento de las seis bóvedas de crucería presenta una composición diferenciada: en efecto, en correspondencia con las pilastras de las que arrancan las bóvedas y en los dinteles de los arcos de las lunetas, se observan, en notable cantidad, fragmentos de ladrillo, que sin embargo no están presentes en las bóvedas, cuyos inertes están formados exclusivamente por tobas, según diversas exigencias estáticas, para favorecer el aligeramiento hacia la parte superior.
- La restauración de la bóveda ha revelado el ojo central conocido gracias a documentación de los años treinta. Éste no data de época de la construcción romana, sino de una fase anterior a 1546, cuando aparece en una imagen del Gran Aula en el retablo de la *Lapidación de San Esteban* de Giulio Romano Con ocasión de las obras del convento, se incorporó el ojo como entrada de aire y de luz, mientras que en 1926-1934 se inutilizó definitivamente.
- En el cuerpo central, un ambiente del último plano conserva la cubierta original abovedada, decorada en el interior con frescos del siglo XVI, mientras su exterior se reviste de un estrato de arcilla en polvo, sobre el que se disponían las tejas, algunas de las cuales aún perviven. Esta constatación invita a considerar seriamente la posibilidad de que todas las cubiertas de los mercados constaran de bóvedas, y no de cerchas como se considera normalmente para las estructuras del Cuerpo Central.

La formación del museo

Desde 1985 hasta la actualidad, en los depósitos que se formaron en el área forense tras las excavaciones del siglo XX, se han inventariado y documentado cerca de 40 000 fragmentos: en realidad, se trata de un porcentaje exiguo en comparación con la enorme cantidad de mármol que se debió utilizar, desde láminas de revestimiento a bloques de la estructura de soporte.

Las intervenciones actuales en los depósitos de los Foros y los Mercados, en el transcurso de casi veinte años, han supuesto un largo y complejo trabajo de inventariado y documentación. Desde el principio, ha surgido el problema de recopilar todos los datos disponibles para reconstruir los edificios antiguos y elementos arquitectónicos. Este minucioso examen ha permitido identificar las partes más significativas, que posteriormente fueron objeto de una campaña de documentación gráfica y de restauración, que permitió salvar el modelado de algunos de estos fragmentos de su destrucción definitiva.

Al mismo tiempo, ha sido posible proceder también a la reconstrucción de los monumentos supervivientes, lo que ha permitido en numerosas ocasiones comprobar la correspondencia entre la lectura de la construcción y el examen de su decoración, cotejando datos procedentes de estudios diferentes.

La importancia de los resultados científicos de estas operaciones ha sido indudable, bien sea por la identificación de contextos tipológicos nuevos o por la definición de órdenes arquitectónicos y, por tanto del aspecto antiguo de los complejos forenses, y han constituido una base de conocimientos indispensable para el proyecto de museo.

El primer resultado de este prolongado trabajo preliminar se concretizó en la muestra *Los lugares del consenso imperial*. *El foro de Augusto. El foro de Trajano*, que por primera vez permitió al público admirar una selección de los materiales marmóreos de los dos Foros, en gran parte completamente desconocidos para el gran público. De la exposición nació la vocación de los espacios de los Mercados de Trajano de narrar en la actualidad la evolución de la arquitectura romana y la historia de la ciudad a través del indudable vínculo que une el complejo y el área arqueológica forense. Al mismo tiempo, se pusieron en evidencia los límites que conllevaba «mostrar» fragmentos aislados que, aunque se comentaban por medio de un aparato didáctico, sólo podían evocar la complejidad de los edificios que decoraban.

El proyecto del montaje se propuso dar continuidad a los motivos arquitectónicos a través del estudio de la integración y

El principio fundamental de la intervención museística es el de la reversibilidad de las obras, que permite también completar las recomposiciones con posibles fragmentos nuevos que puedan surgir cuando prosigan las excavaciones y los estudios arqueológicos

recomposición de los fragmentos originales: estas tareas, se han desarrollado en altura, siempre que ha sido posible, teniendo en cuenta las limitaciones del contexto arquitectónico de los Mercados de Trajano, a fin de evocar la relación real espacial y de hacer ver tanto el aparato decorativo y simbólico («programa figurativo» y la comunicación, en relación con el público de la época), como su relación con el sistema arquitectónico.

La atención a los materiales originales ha excluido en general la inserción de tornillos para el ensamblaje, que se ha llevado a cabo más bien mediante integraciones en piedra moderna o imitaciones de otros originales que, por diversos motivos, no podían utilizarse.

El principio fundamental de la intervención museística es el de la reversibilidad de las obras, que permite también completar las recomposiciones con posibles fragmentos nuevos que puedan surgir cuando prosigan las excavaciones y los estudios arqueológicos, a fin de reconstruir la unidad visual de los materiales.

La lógica distributiva y el sistema de comunicación integrado

El museo representa el acceso al área arqueológica de los Foros por el norte, en el eje «cultural» Campidoglio-Scuderie del Quirinale-Palacio de las Exposiciones-Museo Arqueológico Nacional (Termas de Diocleciano y Palacio Massimo), mientras una vez en el área arqueológica, la salida se efectúa por el eje Campidoglio-Foro Romano-Coliseo (figura 3). Por este motivo, en la planta baja del Gran Aula se ha previsto la introducción de una visita de toda el área forense, con ayuda de un aparato multimedia y una serie de salas dedicadas a cada complejo, cada uno de ellos representado por una pieza particularmente significativa. En la planta superior del Aula se reparten dos secciones dedicadas respectivamente al Foro de César (ambientes hacia la vía Biberatica) y a la «Memoria de lo antiguo», tema que se afronta por medio de esculturas y elementos arquitectónicos relativos al Templo de Marte Ultor del Foro de Augusto, ya conocidos y reproducidos desde el siglo XV.



8. Elementos multimedia de la sala expositiva dedicada a los restos arqueológicos procedentes del Foro de Nerva. Sovraintendenza ai BB.CC. del Comune di Roma. Museo dei Fori Imperiali. Archivio fotografico dei Mercati di Traiano. Foto: Stefano Castellani.

En el mismo nivel, el itinerario continúa por las salas del Cuerpo Central, dedicadas a la decoración arquitectónico-escultórica de los pórticos, las exedras y la Sala del Coloso, también en el Foro de Augusto. La reproducción de materiales no conservados en Roma y conocidos sólo por las imitaciones realizadas recientemente para los Foros de capitales provinciales, permiten poner de manifiesto la riqueza del modelo de Augusto.

También se han colocado en diversos puntos «invitaciones» a observar características de los mismos Mercados de Trajano y, al mismo tiempo, a relacionarlos por medio de miradores y ventanas con el sugerente ambiente externo y con la historia de sus transformaciones en el tiempo. De esta forma se anima también a proseguir la visita hacia los recorridos externos de los mercados y, de ahí, a los restos arqueológicos del área de los foros.

En una segunda fase el recorrido museístico continuará con la sección dedicada al Foro de Trajano, prevista en las dos salas de los extremos del Gran Hemiciclo, en estrecho contacto con los restos de los antiguos edificios del área arqueológica del Foro, y con la zona subterránea de la Basílica Ulpia y de la Biblioteca occidental. Por este motivo, en la guía del museo se han querido resaltar los materiales del Foro de Trajano que aún no están expuestos, pero que ya son objeto de estudios de reconstrucción y de un proyecto de montaje.

La complejidad del contenido que se desea transmitir y de los recorridos propuestos ha sugerido la realización de diversos instrumentos de soporte, relacionados entre sí en un sistema de comunicación del que forma parte el mismo montaje. Incluso para el sistema de comunicación se ha prestado mucha atención a la elección de materiales, a fin de evitar una multiplicación indiscriminada de señales dentro de este extraordinario «contenedor» de los Mercados. Se ha optado por un lenguaje eminentemente visual, coherente y claro, dirigido a un público medio, de lengua italiana y extranjera (con traducción al inglés). Para el sistema de comunicación del museo se han realizado numerosas reconstrucciones gráficas, basadas en resultados de estudios recientes y en función de los contenidos que se pretenden transmitir, que permiten representar el aspecto de los complejos forenses en su conjunto y durante diversas fases históricas, o bien el aspecto de cada elemento decorativo. Para «materializar» la relación entre los restos diseminados en la actualidad en el área arqueológica y las propuestas de reconstrucción de los edificios, toda la documentación elaborada se ha utilizado para crear breves «vídeo-paneles» en los que se mezclan estratégicamente técnicas de representación tradicionales para reconstrucciones gráficas de distintos tipos con nuevas tecnologías y volúmenes tridimensionales (figura 8). No por casualidad consideramos que el «valor añadido» del museo reside en



9. Pie de bronce dorado perteneciente a una victoria alada expuesta en la sala introductoria del Foro de Augusto. Sovraintendenza ai BB.CC. del Comune di Roma. Museo dei Fori Imperiali. Archivio fotografico dei Mercati di Traiano. Foto: Stefano Castellani.



10. Recomposición del panel decorativo con amorcillos tauroctonos pertenecientes al Templo de Venus Genitrix expuesto en la sección expositiva dedicada al Foro de César. Sovraintendenza ai BB.CC. del Comune di Roma. Museo dei Fori Imperiali. Archivio fotografico dei Mercati di Traiano. Foto: Stefano Castellani.

su capacidad comunicativa: la visita debe suscitar también asombro y transmitir la sensación de descubrimiento de la arquitectura de los Mercados, de la historia de la ciudad y de la complejidad de los foros al mismo tiempo. Para ello el montaje en general no puede ser estático, sino evolucionar según los estudios de los investigadores y los intereses del público, superando el límite que siempre acaba con la institución museística: el de la autoreferencialidad, el del confinamiento en un orden inmóvil y definitivo, carente de dinamismo y de capacidad de regeneración y de fidelización del público.

El recorrido del museo a través de una selección de las diversas modalidades de exposición

- En las escaleras de acceso, un espléndido pie de bronce dorado representa el Foro de Augusto (figura 9). Este valiosísimo fragmento se ha salvado milagrosamente, y pertenece a un personaje femenino en el acto de levantar el vuelo. Probablemente se trate de una victoria perteneciente a una acrotera del templo de Marte Ultor o de la Victoria que coronaba a Augusto en la cuadriga. El fragmento de la estatua se ha estimado particularmente representativo por su material (que casi no se ha conservado hasta nuestros días) y por el significado de las «victorias» en el Foro de Augusto: el templo fue ofrecido por Octavio en el campo de batalla de Filippi en el año 42 a.C, el Foro fue construido como recinto sagrado en torno al templo, y todo el programa figurativo-ideológico de Augusto narra cómo «a través de las guerras se alcanzó la paz».
- Foro de César, sección dedicada al templo de Venus Genitrix. El tema de la abundancia y del amor se representa de diversas formas, por medio de amorcillos que esconden ricos ramos vegetales (en los paneles de los lagunares del templo, en el peristilo externo), aislados (por ejemplo, a los lados del acceso al templo), o alternando (en paneles colocados sobre las paredes externas de la cella) esquemas compositivos que los sugieren, con cestos cargados de frutas y flores, adornando candelabros, o incluso sacrificando toros (figura 10). Los estudios realizados sobre fragmentos han permitido presentar la recomposición de los paneles, según un procedimiento que implica el uso de un modelo de Creta, del que se extrae la matriz en yeso, que luego se toma como base para realizar imitaciones en piedra natural. Este método permite modelar la escultura, devolver unidad visual a un conjunto que, de lo contrario, estaría fragmentado, e integrar el panel desde el punto de vista iconográfico.
- La «Memoria de lo antiguo». Esta sección en particular expone algunas recomposiciones resultantes de una precisa colocación de fragmentos conocidos ya en el Templo de Marte Ultor. La idea es la de aplicar la copiosa documentación producida desde el siglo XV sobre el área del Foro (que se había olvidado hasta el punto de confundirlo con los Foros vecinos) y, principalmente, sobre los elementos arquitectónicos supervivientes del Templo. La exposición de piezas célebres como el capitel de lesena con pegasos atribuidos al primer orden interno de la cella, es el punto de partida para analizar, por un lado las modalidades de redescubrimiento de formas clásicas y su estudio, y por otro el valor de la documentación producida por los tratadistas a fin de reconstruir la historia y articular el espacio forense.

Además, el capitel con pegasos (caballos míticos alados) es un ejemplo extraordinario de reelaboración de formas arcaicas a través de la creación de nuevos «productos» artísticos, en lo que podría definirse como una especie de laboratorio entre continuidad y la innovación cultural: la obra del Foro de Augusto (figura 11).

La recomposición relativa al coronamiento del templo presenta una solución diferente a las demás. Los fragmentos en cues-



11. Capitel decorado con caballos alados (pegasos) procedente de la cela del Templo de Marte Ulterior, expuesto en la sección dedicada al Foro de Augusto. Sovraintendenza ai BB.CC. del Comune di Roma. Museo dei Fori Imperiali. Archivio fotografico dei Mercati di Traiano. Foto: Stefano Castellani.

tión son conocidos: un amplio tramo de cornisa con prótomo leonino, una ménsula y un casetón del techo subyacente (figura 12). La necesidad de hacer comprender el sistema de drenaje del agua y al mismo tiempo de permitir apreciar la elaboración de las piezas ha sugerido recomponer todo el conjunto utilizando el cornisamento con la cabeza de león complementada por un alero y una porción de soporte de la cubierta del techo. El elemento subyacente ménsula-casetón no se podía reensamblar con los fragmentos originales y, por tanto, se ha elaborado con imitaciones en vidrioresina que permiten presentar todo el sistema con la inclinación correcta, y hemos dejado a modo de laguna toda la decoración que no hemos podido reconstruir con certeza.

Foro de Augusto, el sistema pórticos-exedras

En la planta baja de la Gran Aula, y en los ambientes del primer piso del cuerpo central se alojan recomposiciones más comprometidas, cuyo cometido es «contar visualmente», el sistema de construcción y el programa ideológico y figurativo del Foro en los espacios públicos de las exedras y los pórticos, y en el Aula del Coloso. En estos casos ha sido más complicado encontrar el equilibrio justo entre las recomposiciones y la arquitectura de los Mercados, y mantener la percepción adecuada del espacio.

Además, esta sección afronta dos temas científicos fundamentales: la contribución al conocimiento del programa figurativo de Augusto, gracias a las investigaciones de los Foros provinciales, con particular

atención a los hispánicos[2] y la dispersión del material en colecciones, antes privadas y ahora públicas, que es indispensable reunir y cotejar para resolver complejas cuestiones tipológicas.

En la planta baja, la más comprometida de las obras expuestas representa una recomposición-reconstrucción realizada con ocasión de la gran muestra de Berlín *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit* de 2002, que posteriormente se ha convertido en el prototipo del Museo: por su significado simbólico, por la modalidad de ejecución y por sus dimensiones (base 4,70 x 2,50, altura 4,00 m), la porción del ático se ha propuesto para la Gran Aula (figura 4). El entablamento decorado y con salidizos se compone de grandes fragmentos originales sobre los cuales se ha recolocado un fragmento de cornisa con goterones en cabeza de león (correctamente en eje con la figura femenina subyacente); la imitación de la cariátide proviene del original conservado en Florencia en la colección del Museo Arqueológico Nacional, hoy en Villa Corsini, que la ha cedido generosamente durante los primeros meses de apertura del museo. En la imitación, el rodete y el capitel se han completado con fragmentos conservados en los depósitos. En el interior de la imitación, se encuentra el elemento de soporte que contribuye a sostener el entablamento junto con el resto del bastidor. La cariátide se recompuso directamente en el basamento y, por tanto, ha sido posible devolverle la altura justa al panel enmarcado que contiene el clipeo con cabeza original de Júpiter Amón. Todo lo que ha sido necesario integrar se ha realizado en piedra de Aquila, oportunamente modulada en el caso del escudo, y lisa en el de las partes no conocidas como el basamento de la estatua.

En los ambientes del Cuerpo Central «entramos» en el pórtico del Foro, con la recomposición de un sector del primer orden libre correspondiente a su fachada. Una estructura metálica «suspende» la recomposición sobre el acceso a uno de los ambientes laterales, permitiendo apreciar a una discreta acotación el elemento arquitectónico completo, con sumoscapo y capital, arquitrabes y friso realizados en dos bloques y trabajados en ambos lados, y cornisa: el único elemento que se presenta en imitación (por motivos estáticos) es el fragmento de arquitrabe, mientras las dos piezas atribuibles al bloque de la cornisa se han unido con una integración (figura 13). Frente a la recomposición se exponen fragmentos aislados, muy valiosos y refinados, de esculturas pertenecientes a la decoración del ático según su recomposición en la planta baja: así se puede apreciar de cerca la calidad y las variantes de las cabezas de divinidades masculinas y de las figuras femeninas (las cariátides).

Esta selección necesariamente sintética de las metodologías de montaje del museo plantea a los expertos la posibilidad de nuevas propuestas de anastilosis al aire libre, explotando las posibilidades que ofrecen sofisticadas tecnologías e intervenciones relacionadas con el sistema de integración y de la recomposición. La autora de este documento tiene formación clásica humanística, pero el cotejamiento cotidiano con las demás profesionales (arquitectos, ingenieros, expertos de la comunicación), ha alterado profundamente sus puntos de vista en relación con los problemas de conservación y disfrute: para poder transformar algo de nuestro pasado de cara al futuro y, por tanto, pasar «de la información al conocimiento», debemos aprender a ser osados en las propuestas y su realización.

La contemporaneidad de los Mercados de Trajano

Desde el inicio de los años de 1990, los Mercados de Trajano se han impuesto progresivamente, ya sea en el ámbito romano o en el internacional, como punto de referencia imprescindible e, incluso intensamente solicitado para sugerencias espaciales, para la contextualización de la arquitectura monumental y para la comunicación con la ciudad.

El número de visitantes del complejo monumental y de público asistente a las manifestaciones temporales ha llegado a valores significativamente elevados y continúa aumentando constantemente. El interés general por el monumento y las expectaciones que despierta su apertura resulta evidente por el continuo flujo de visitantes con ocasión de las manifestaciones culturales de la Semana de la Cultura y de la Noche blanca que, en las dos últimas ediciones, han permitido ver la restauración en curso y, posteriormente completada, de la bóveda de la Gran Aula.

[2] No parece haber nada conservado en nuestros depósitos que se pueda atribuir ni al grupo de Eneas que huya con el pequeño Ascanio de la mano y el padre Anchise a hombros, ni a la figura de Rómulo, en la que se inspira Augusto como joven fundador de Roma y su imperio. Afortunadamente, los estudios de los últimos años sobre material del Foro provincial di Mérida (el c.d. Foro de mármol) para el grupo de Eneas y sobre el c.d. Rómulo de Córdoba han permitido reconstruir con verosimilitud el primer grupo y la estatua heroica. Nuestro sincero agradecimiento al ayuntamiento de Córdoba, que ya hace años donó al Museo Romano una imitación del Rómulo, al Ministerio de Cultura y a nuestros compañeros de los Museos Nacionales de Madrid y Mérida por habernos permitido realizar imitaciones de las espléndidas esculturas fragmentarias que componen el grupo de Eneas.

Por tanto, a su valor primario como «bien arqueológico» se suma en el imaginario colectivo el valor añadido de «contenedor» de actividades expositivas y culturales relevantes, favorecido por un emplazamiento urbanístico privilegiado, a lo largo del eje Coliseo-Campidoglio-Quirinale y por su fuerte interrelación con el exterior.

El dualismo funcional de «monumento antiguo» y «lugar de cultura contemporánea» de los Mercados de Trajano empezó con el programa de visitas del acto «*Nocturno imperial*» (veranos 1993-2003), y con la muestra *Los lugares del consenso imperial. El foro de Augusto. El Foro de Trajano* (1995-1996), innovadora desde el



12. Elementos pétreos pertenecientes al exterior del Templo de Marte Ulterior, expuestos en la sección expositita dedicada al Foro de Augusto. Sovraintendenza ai BB.CC. del Comune di Roma. Museo dei Fori Imperiali. Archivio fotografico dei Mercati di Traiano. Foto Stefano Castellani.

punto de vista conceptual para la solución de problemas de recomposición relativos a los aparatos escultórico y arquitectónico de los contextos forenses, y escaparate importante de los Mercados de Trajano como «sede natural del Museo de los Foros Imperiales».

Este concepto se reflejó nuevamente en la muestra *La acrópolis de Atenas y el Museo de los Foros Imperiales de Roma. Metodologías de restauración a examen* (2003-2004), con la recomposición del ático de los pórticos del Foro de Augusto, destinada, precisamente, al museo, y propuesta en primicia al público romano.

La comunicación de la imagen de los Mercados de Trajano, desarrollada a través de un escueto programa de actividades didácticas (vistas guiadas, talleres, simposios, publicaciones, productos multimedia) y expositivas, se ha propuesto transmitir la idea del nuevo museo y de sus presupuestos conceptuales, y explicar qué eran los Mercados de Trajano inicialmente, qué han sido a lo largo del tiempo y qué son ahora.

El público de destino está bien definido. Aparte de turistas ocasionales, atraídos aún por la posibilidad de visitar un mercado de la antigua Roma, los visitantes son, sobre todo, adultos y residentes, con títulos universitarios, capaces de apreciar la excepcionalidad de la apertura vespertina para manifestaciones de alto nivel e interesados en muestras temporales; estos visitantes valoran el lugar y los escenarios monumentales que ofrece, prefiriéndolos a escenografías artificiales. Los actos mejor aceptados son, de hecho, reveladores: lecturas de clásicos, recitadas en la intimidad de los ambientes internos (*Divina Comedia:* 2002), o al aire libre, de cara a la ciudad (*Eneida*: 2004).

En cualquier caso, las exposiciones temporales ocupan ya un puesto importante en la vida del monumento. Las condiciones de temperatura y humedad de los Mercados de Trajano limitan naturalmente la tipología de las obras que se pueden exponer, entre las que predominan las esculturas en piedra o metal. En ese sentido, se han acogido obras de grandes maestros de la escultura contemporánea, que se han enfrentado a los volúmenes y arquitecturas antiguos: Anthony Caro (1992), Richard Serra (2000), escultores presentes en la muestra *Novecento. Histora y arte en Italia* (2001), Eliseo Mattiacci (2001), Giosetta Fioroni (2003), Igor Mitoraj (2004), Christoph Bergmann (2004) y Kan Yasuda (2007; figura 7). Tampoco han faltado muestras fotográficas de altísimo nivel, en el ámbito de las ediciones del *Festival de Fotografía*, en las que se han expuesto las nítidas imágenes de Don MacCullin (2003, 2004) o las atmosféricas de Joseph Koudelka (2003).



13. Recomposición arquitectónica del pórtico de la plaza del Foro de Augusto y framentos de la cabeza de Júpiter Amón de orden ático del mismo Foro. Sección museográfica dedicada al Foro de Augusto. Sovraintendenza ai BB.CC. del Comune di Roma. Museo dei Fori Imperiali. Archivio fotografico dei Mercati di Traiano. Foto Stefano Castellani.

No obstante, la vocación natural del lugar son las grandes muestras de arqueología. La más famosa fue *Los mármoles de colores de la Roma imperial* (2002-2003), riquísima recopilación de elementos de decoración escultórica y arquitectónica de manufactura urbana y provincial procedentes de los mayores museos del circuito internacional, y enriquecida con secciones sobre las fases de extracción, trabajo y transporte de los mármoles.

Las muestras más recientes han utilizado modalidades de montaje y de transmisión de contenidos nuevos: en *Arslantepe. Anatolia. En el origen del poder* (2004-2005) se utilizaron ampliamente reconstrucciones y plásticas para contextualizar y explicar los objetos originales expuestos; *Imaginar Roma antigua* (2005) mostró la tecnología aplicada a los bienes culturales y puso a prueba parte del sistema de comunicación del Museo de los Foros Imperiales. En el futuro, las muestras de tipo arqueológico seguirán siendo experiencias privilegiadas, incluso en relación con la nueva situación museística de los espacios internos, sin por ello «cerrar el paso» al contenido contemporáneo. Su condición de monumento-museo conllevará una selección de actos culturales en función de los espacios que dejen de estar libres y de las obras recogidas en el museo, pero también reforzará las posibilidades comunicativas del nuevo orden, que brinda una excepcional oportunidad de cotejamiento, y no de limitación.

Bibliografia

El listado bibliográfico está limitado a los títulos más significativos y a aquellos más recientes, de los cuales se puede recavar la bibliografía completa para cada argumento.

AA.VV. (2000): *Mercati di Traiano: restauri, funzionalizzazione, studio del complesso. Note preliminari*, *BCom*, CI 303-317.

AA.VV. (2005): «I Mercati di Traiano alla luce dei recenti restauri e delle indagini archeologiche» (Jornadas del Estudio del Instituto Arqueológico Alemán de Roma), *BCom*, CIV, 2003: 183-376.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M. y NOGALES BASARRATE, T. (2003): *Forum Coloniae Augustae Emeritae. Templo de Diana,* Merida 2003.

CORSARO, A. (2006): «L'architettura e la topografia del Foro di Traiano alla luce dei recenti scavi archeologici (1998-2006)», en *Dacia Augusti Provincia, catalogo della mostra*, Bucure?ti: 35-50.

FOGAGNOLO, S. (2006): «Lo scavo del Templum Pacis: concordanze e novità rispetto alla Forma Urbis», en R. Meneghini y R. Santangeli Valenzani (a cura di), *Forma Urbis Romae. Nuovi frammenti di piante marmoree dallo scavo dei Fori Imperiali*, (*BCom*, Supl. 15), Roma: 61-74.

GANZERT, J. (1996): *Der Mars-Ultor-Tempel auf demAugustusforum in Rom,* Mainz.

LA ROCCA, E. (1995): *I Fori Imperiali*, Roma.

LA ROCCA, E. (1998a): *Das Forum Transitorium. Neues Su Bauplanung und Realisierrung,* en *Antike Welt*, 29: 1-12.

LA ROCCA, E. (1998b): *Il Foro di Traiano e i fori tripartiti*, *RM*, 105: 149-173.

LA ROCCA, E. y UNGARO, L. (a cura di) (1995): *I luoghi del consenso imperiale. Il Foro di Augusto. Il Foro di Traiano. Introduzione storico topografica*, Roma.

LA ROCCA, E.; RIZZO, S.; MENEGHINI, R. y SANTANGELI VALENZANI, R. (2001): *Fori Imperiali. Relazione preliminare degli scavi eseguiti in occasione del Grande Giubileo del Duemila*, *RM*, 108: 171-283.

LALLE, A. (2005): *Il foro di Nerva e il tempio di Minerva: trasformazioni e utilizzo in epoca medievale* y ficha del catálogo *II.7.1* (scheda sul fregio con strumenti sacrificali e bucrani) e L. Ungaro, *II.7.3* (scheda su pannello dell'attico con provincia) en F. P. Fiore (a cura di), *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento,* catalogo della mostra, Milano: 230-235.

LEONE, R. y MARGIOTTA, A. (a cura di) (2007): *Fori Imperiali. Demolizioni e scavi. Fotografie 1924/1940*, Milano.

MENEGHINI, R. y SANTANGELI VALENZANI, R. (2007): *I Fori Imperiali. Gli scavi del Comune di Roma (1991-2007),* Roma.

MILELLA, M. (2004): «La decorazione architettonica del Foro di Traiano a Roma» en S. Ramallo Asensio (a cura di), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente*, Murcia: 5-71.

NOREÑA, C. F. (2003): «Medium and message in Vespasian's Templum Pacis», *Memoirs of the American Academy in Rome*, 48: 24-43.

PACKER, J. E. (1997): *The Forum of Trajan in Rome. A Study of the Monuments*, I-III, Berkeley-Los Angeles-Oxford (ed. it. *Il Foro di Traiano a Roma. Breve studio dei monumenti*, Roma, 2001).

SPANNAGEL, M. (1999): *Exemplaria principis. Untersuchungen zu Enstehung und Ausstattung des Augustusforums,* Heidelberg.

UNGARO, L. (2001): *I Mercati di Traiano: elementi per una rilettura del monumento*, en G. Calcani *et al*. (a cura di), *Tra Damasco e Roma. L'architettura di Apollodoro nell'architettura classica,* Roma: 56-90.

UNGARO, L. (2002): «Il Foro di Augusto» en De Nuccio, M. y Ungaro, L. (a cura di), *I marmi colorati della Roma imperiale*, Catálogo de la exposición, Roma: 108-121.

UNGARO, L. (2003): «Il pubblico e i suoi Musei: il caso del Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano», en *Nuevos conceptos y strategias de gestión y comunicación. Actas II Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos arqueológicos* (Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, 7-9 de octubre 2002), Barcelona: 340-346.

UNGARO, L. (2004): «La decorazione architettonica del Foro di Augusto a Roma», en S. Ramallo Asensio (a cura di), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente*, Murcia: 17-35.

UNGARO, L. (2004): «Il rivestimento dipinto dell' "Aula del Colosso" nel Foro di Augusto», en P. Liverani (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, *Musei Vaticani. Collana di Studi e Documentazione*, Roma: 275-280.

UNGARO, L. (2006): «Il Foro di Traiano nel Museo dei Fori Imperiali», en *Dacia Augusti Provincia, catalogo della mostra*, Bucure?ti: 59-77.

UNGARO, L. (e.p.): «L'Aula del Colosso nel Foro di Augusto: architettura e decorazione scultorea», en *V Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*, Murcia, 2005.

UNGARO, L. y DEL MORO, M.P. (a cura di) (2006): *I Mercati di Traiano a Roma. Dal monumento antico al Museo dei Fori Imperiali,* Catálogo de la exposición*,* Roma.

UNGARO, L.; MILELLA, M. y VITTI, M. (2004): «Il sistema museale dei Fori Imperiali e i Mercati di Traiano», en J. Ruiz de Arbulo (a cura di), *Simulacra Romae, Roma y las capitales provinciales del Occidente Europeo. Estudios Arqueológicos* (Tarragona, 12-14 diciembre 2002), Tarragona: 11-47.

UNGARO, L. y MILELLA, M. (a cura di) (1995): *I luoghi del consenso imperiale. Il Foro di Augusto. Il Foro di Traiano. Catalogo*, Roma.

VISCOGLIOSI, A. (2000): *I Fori Imperiali nei disegni d'architettura del primo Cinquecento,* Roma.

VISCOGLIOSI, A. (2005): «Il foro di Augusto» y ficha del catálogo II.6.3, en F. P. Fiore (a cura di), *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento, C*atálogo, Milano: 224-229.

Encuentro con los museos de Rosario (Argentina)

Raúl D'Amelio[1]
Museo de la Ciudad
Rosario (Argentina)[2]

Raúl D'Amelio es arquitecto y artista plástico. Posee una vasta experiencia en exhibiciones realizadas como artista, diseñador y comisario. Se ha especializado en arquitectura de museos, diseño de exposiciones y conservación de colecciones. Fue profesor titular de Museografía III en la escuela de Museología de Rosario desde 1986 a 2003. Ha estado a cargo de varios proyectos para museos y bibliotecas en la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario desde el año 2000. Actualmente desempeña el cargo de director del Museo de la Ciudad de Rosario.

Resumen: El presente artículo analiza brevemente la situación de los museos argentinos con especial interés en los de la ciudad Rosario; detalla un panorama sobre la historia y cómo han sido las circunstancias de creación de las instituciones culturales de esta significativa ciudad latinoamericana, donde sus habitantes han sido los protagonistas de la presencia de este importante patrimonio; se vierten algunos conceptos sobre la actualidad museológica en Argentina y su posible evolución; y trata de caracterizar y describir a seis museos que son representativos por sus características estéticas, por su valor histórico, por sus colecciones o por sus novedosas propuestas.

Palabras clave: Rosario, museos, historia, conceptos, propuestas.

Abstract: The actual article refers briefly to the situation of Argentinian Museums, with special interest in those of the city of Rosario. It describes a panorama of its History, and how the circumstances of the creation of the Cultural Institutions in this meanful Latin American city have been. Its inhabitants have been the main characters in the construction of this important patrimony. Some concepts are detailed about the current situation of the Museums in Argentina and their possible evolution. It is intended to delineate six museums, which are most representative due to their esthetical features, their historical value, their collections or their innovating proposals.

Keywords: Rosario, Museums, history, concepts, proposals.

La ciudad de Rosario

Situada a mitad de camino de las rutas coloniales que unían las ciudades de Buenos Aires con Santa Fe y Córdoba, en el centro de una enorme planicie, el *Pago de los Arroyos* tuvo un desarrollo espacial espontáneo a la vera del caudaloso río Paraná[3]. Su situación geográfica privilegiada convirtió a la futura *Villa del Rosario* no sólo en posta necesaria de las carretas entre estas localidades vitales del Virreinato del Río de la Plata, sino más tarde en sitio estratégico de defensa y apoyo a comienzos del siglo XIX, durante las guerras de la Independencia. Fue aquí donde, en 1812, el General Manuel Belgrano enarboló por primera vez la enseña nacional argentina, y por este motivo la ciudad cuenta actualmente con su famoso *Monumento a la Bandera*, lugar de cita obligatoria para todo visitante. Uno de los acontecimientos fundamentales de su historia temprana se produjo en el año 1746 cuando Don Santiago de Montenegro comenzó la construcción de la parroquia Nuestra Señora del Rosario, en lugar de la anterior capilla denominada de la Concepción, dando comienzo a la raigambre de la ciudad.

La segunda mitad del siglo XIX fue para Rosario una época turbulenta de desarrollo y crecimiento vertiginoso que tuvo su punto más importante con el comienzo de las obras del ferrocarril Central Argentino en 1863 y luego con la construcción del puerto en 1901, natural punto de embarque del cereal cosechado en la interminable pampa húmeda, lo cual impulsó el comercio y la comenzó a relacionar con el mundo (figura 1). Año tras año, entre las vicisitudes provocadas por infinitas calami-

[1] Correo electrónico: rdamelio@gmail.com
[2] Agradecimientos: Rolando Maggi, Analía García, Alejandro Locatelli, Fabián Birbe, Pablo Monsanto, Sofía D'Amelio.
[3] La ciudad de Rosario está situada en la zona sur de la provincia de Santa Fe a 300 Km al norte de la capital de la República Argentina, Buenos Aires. Posee una población de 945 000 habitantes *(www.rosario.gov.ar)*.



1. Rosario de Santa Fe, E. Fleuti. Litografía del año 1875. Museo de la Ciudad (Rosario, Argentina). Foto: Museo de Rosario.

dades: guerras, pestes, desorden político, crisis económica y plagas, Rosario va fraguando su identidad (Gómez, 1955: 42).

Curiosamente en este contexto existen antecedentes de instituciones culturales que se remontan a 1870, año en que se cristalizan las inquietudes intelectuales de sus habitantes en sus primeras asociaciones. En ese año se funda la Sociedad Estímulo Literario, siendo ésta la primera entidad cultural rosarina que se formó; en 1871 se inaugura el popular Teatro Olimpo y un año más tarde abre sus puertas la Biblioteca Pública de amplia repercusión social. Como urbe rápidamente acogió a numerosos inmigrantes europeos, fundamentalmente italianos y españoles que con sus oficios de origen fueron quienes construyeron su arquitectura, brindándole su fisonomía particular. Los primeros años del siglo XX la encontraron en pleno crecimiento urbano y profesional y fue en esos años donde se dieron los fundamentos para la evolución cultural que llega hasta el presente.

Los museos estatales argentinos

A diferencia de los museos estatales españoles, que poseen un origen diferente y una organización centralizada, sus pares argentinos dependen de distintas administraciones del estado, con tres niveles de procedencia: los que pertenecen al estado nacional, al provincial, y los municipales o comunales. Es importante destacar este aspecto porque en la mayoría de los casos, determina la calidad de la colección, el acceso a los recursos, a las infraestructuras, y finalmente al propio funcionamiento, ya que cada ciudad o provincia al crear un museo debe proveer los mecanismos para su financiamiento, sin contar con otros aportes.

Como otros ejemplos en el mundo, algunos museos argentinos han girado hacia modelos mixtos de gestión, que comparten junto a organizaciones no gubernamentales (fundaciones, asociaciones civiles, etc.) el sostén de las actividades. Sin embargo, todavía no están dados en el país los mecanismos legales y sociales para que estos sistemas funcionen a pleno. Faltan leyes que regulen las contribuciones privadas y este vacío legal entorpece la potencial llegada de capitales. La asignación de recursos, una red nacional de museos, sistemas integrados de catalogación, la profesionalización de las instituciones y muchos otros, son temas a la espera de un gran debate que debe darse en Argentina en torno a las políticas culturales aplicadas a museos para lograr una labor museológica eficaz.

Los museos nacionales han sido los primeros que se han creado en Argentina y la mayoría de ellos se encuentran en la ciudad de Buenos Aires. Existen veinticinco de nivel nacional, destacándose por la importancia de su colección el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Histórico Nacional, el Museo de Arte Decorativo y la Estancia Jesuítica de Alta Gracia y casa del Virrey Liniers en la provincia de Córdoba. Buenos Aires cuenta también con otros, entre los que sobresalen el de Arte Moderno (MAMBA) que pertenece al gobierno de la ciudad o el de Arte Latinoamericano (MALBA) de financiación privada.

En Rosario -de donde se citan los ejemplos del presente artículo- existen en total quince museos: dos que pertenecen al estado provincial, siete que residen en la órbita municipal, dos universitarios y cuatro privados, no poseyendo ninguno cuya titularidad sea nacional[4].

Los primeros museos en Rosario

Existen dos obras en esta ciudad que fueron creadas por importantes arquitectos con diseños elaborados exclusivamente para museos, en una atípica decisión de las autoridades de la época.

El Museo Histórico Provincial Julio Marc es uno de los más importantes en cuanto a su valiosa colección y a su impronta local, del cual se han vanagloriado numerosos habitantes. Las propuestas para su creación se remontan a los festejos del *Centenario de la Revolución de Mayo de 1810*[5], y luego hubo otro intento para fundarlo en 1925 que lamentablemente no pudo concretarse. Diez años más tarde el gobierno de la Provincia de Santa Fe dictó un decreto creando el Museo Científico y designando al Dr. Julio Marc como su director. Se inauguró finalmente el 8 de julio de 1939 estableciéndose con carácter exclusivo la denominación de Museo Histórico ajustándose a las ideas originales de Marc.

El edificio cuenta con una superficie cubierta de 3500 m^2 ubicándose en un lugar privilegiado dentro del Parque de la Independencia, sobre una antigua propiedad (Quinta de los Tiscornia) cedida por el Gobierno Municipal para las obras. El proyecto -realizado en dos etapas- pertenece al arquitecto Ángel Guido, importante y prolífico profesional argentino, autor entre otras obras del antes citado Monumento Nacional a la Bandera.

La primera etapa ubicó la entrada sobre el frente oeste con una explanada, escalinatas y columnas de mármol travertino, enmarcadas por tres esculturas del artista italiano Troiano Troiani[6]. Éstas remarcan las matrices inspiradoras de la institución y de sus colecciones: las inscripciones «América India», «América Colonial» e «Historia Patria» se basan claramente en los planteamientos del libro *Eurindia*[7] de Ricardo Rojas, reconocido historiador y filósofo argentino. En la segunda etapa ejecutada en 1951, Guido proyecta una ampliación en el área de exhibición de la planta baja y el primer piso y cambia el lugar de ingreso. La envolvente edilicia adquiere nueva significación y queda configurada su fachada principal tal como la encontramos hoy (figura 2). Desde los años sesenta hasta hoy se realizaron diversas intervenciones, destacándose la más reciente en el año 2004 para el celebrado III Congreso de la Lengua Española con la inauguración de la exposición sobre el escritor español Ramón Gómez de la Serna.

La colección de arte hispanoamericano colonial es probablemente una de las más significativas de Argentina. Cuenta con valiosos objetos: platería de uso civil y religioso, altares, retablos, pinturas, muebles, libros y documentos. Destaca la colección de pintura sobre distintos soportes (textil, madera, metal) donada por Ramón y Ángel García, seleccionada y estudiada por Ángel Guido[8].

Se trata de un museo polifacético que alberga la historia política y social argentina, ya que durante muchos años fue el refugio de los historiadores y coleccionistas vernáculos que con sus donaciones hicieron posible su existencia. Museos de este tipo son moneda corriente en Argentina y se encuentran en casi todas las provincias. Sus propuestas son tradicionales, generalmente refieren a la historia regional con guiones y propuestas museográficas sencillas.

Ciertas exhibiciones han renovado su aspecto pero complejas situaciones administrativas y de gestión dificultaron desarrollar su potencial. Actualmente se encuentra en una etapa de transición en sus contenidos y propuestas museográficas, no encontrando todavía su verdadera dimensión museológica.

[4] Provinciales: Museo Histórico Provincial Julio Marc y Provincial de Ciencias Naturales. Municipales: Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Museo de Arte Contemporáneo (MACRO), Museo de la Ciudad, Museo de la Memoria, Museo de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez, Museo Experimental de Ciencias y Museo de Arte Urbano. Universitarios: Facultad de Medicina y Facultad de Ingeniería. Privados: Diario La Capital, Barnes de Arte Sacro, Museo de la Bolsa de Comercio y Museo del Paraná y las Islas.

[5] Se conoce a la Semana de Mayo como el periodo en que comenzó la emancipación de los habitantes de la colonia del Río de la Plata del Reino de España. Los criollos pidieron el 19 de mayo de 1810 al Virrey Baltasar Hidalgo de Cisneros un cabildo abierto. El 25 de mayo de 1810 declaran el cese del mandato del Virrey y crean la Primera Junta de Gobierno Patrio. Estos hechos dan comienzo a la independencia y a largos años de guerras y disputas políticas en la futura República Argentina y en Latinoamérica.

[6] Troiano Troiani nació en Udine (Italia) en 1885 y falleció en Buenos Aires en 1963. Estudió en las academias de Florencia y Venecia, instalándose en Argentina en 1910 con una beca otorgada a artistas italianos en ese país.

[7] *Eurindia,* obra literaria de Ricardo Rojas, se inspira en la relación entre el arte indígena y el colonial que da origen a nuevas estéticas que fundamentan la propuesta del autor. Ángel Guido reconoce a Rojas como su maestro y plasma en sus proyectos las ideas del filósofo.

[8] Fuente: Archivo del Museo Histórico Julio Marc.



2. Fachada del Museo Histórico Provincial Julio Marc. Foto: Cesar Arfeliz.



3. Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Hall Central. Foto: Norberto Puzzolo.

Museo de Bellas Artes
Juan B. Castagnino de Rosario

Numerosos fueron los sucesos que dieron origen al Museo de Bellas Artes de Rosario pero la mayoría de ellos resultaron conflictivos y burocráticos, llevando incluso hasta el borde del abismo todos los esfuerzos por concretarlo. Todo comenzó con la creación de la Comisión Municipal de Bellas Artes que data de 1917, año en que se inaugura también el Primer Salón de Otoño que abarcó diferentes disciplinas de las artes plásticas y fuera organizado por la institución cultural El Círculo.

Después de agotadoras negociaciones con el estado municipal que duraron años, la iniciativa y el espíritu filantrópico de la Sra. Rosa Tiscorna de Castagnino en nombre de su fallecido hijo Juan Bautista[9], fue quien finalmente sentó las bases para la concreción del proyecto. Presentó la propuesta de donar un edificio para el museo que fue aceptada por un decreto de la intendencia en abril del año 1937, denominándose finalmente Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.

Los planos de ejecución y las obras estuvieron a cargo del arquitecto Hilarión Hernández Larguía y el ingeniero Juan Manuel Newton en una manzana integrada en el Parque de la Independencia, en la intersección de Boulevard Oroño y la Avenida Pellegrini. El edificio de 3000 m² en total, es prácticamente un cubo girado en la manzana, donde en una de sus caras permite el ingreso monumental a través de una plaza. El diseño de raíz racionalista se adapta a las pautas museográficas de la época, resolviéndose en dos plantas similares con un recorrido circular alrededor de un gran espacio central (figura 3). Las

[9] Juan B. Castagnino fue un notable coleccionista de arte de comienzos del siglo XX y miembro de la primera Comisión de Bellas Artes de Rosario.

Como otros ejemplos en el mundo, algunos museos argentinos han girado hacia modelos mixtos de gestión, que comparten junto a organizaciones no gubernamentales el sostén de las actividades



4. Museo de Arte Contemporáneo de Rosario. MACRO. Foto: Raúl D'Amelio.

salas dispuestas en galería, cuentan con importantes lucernarios que aportan luz natural a la exhibición, en una destacada decisión de diseño. Es uno de los primeros edificios de nueva planta diseñados para museo en Argentina, compartiendo la particularidad con el Museo Histórico anteriormente descrito, inaugurado dos años mas tarde.

La colección cuenta con más de tres mil obras que se fueron incorporando a lo largo de los años a través de los salones y donaciones que se unieron al patrimonio de la antigua institución. Reúne un importante conjunto de pinturas, esculturas y obra en papel de arte argentino de los siglos XIX y XX junto a valiosas piezas europeas de diferentes épocas.

Aunque se defina como museo de bellas artes, posee una fuerte presencia de arte moderno con un desarrollo destacado de obras de artistas rosarinos. Durante los últimos años volcó casi todos sus esfuerzos en adquirir una importante colección de artistas contemporáneos, que derivaron en la inauguración de una segunda sede llamada Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO), en un antiguo silo de granos a la orilla del río Paraná, vestigio del antiguo puerto (figura 4).

Este espacio funciona como el lugar de «riesgo» según sus responsables, donde encontramos las propuestas mas recientes del arte contemporáneo argentino, pero evidenciando que como espacio museológico todavía no ha superado su etapa experimental.

Museo de Arte Decorativo
Firma y Odilo Estévez

Esta casa se ubica en la calle Santa Fe, frente a la plaza 25 de Mayo, lugar emblemático de la ciudad donde a su alrededor se levanta la iglesia catedral, el palacio municipal y el imponente edificio de correos. Integra un conjunto de inmuebles de gran valor arquitectónico que evidencia el devenir histórico de Rosario, ubicándose uno de los solares de la primera partición de la tierra que la formó.

Podemos identificarlo como casa-museo, con la particularidad de poseer una rica colección de artes decorativas, fruto de la constante y próspera condición de sus últimos dueños. Fue inaugurado el 8 de julio de 1968, a raíz de la donación que hiciera la Sra. Firma Mayor de Estévez al ayuntamiento en memoria de su esposo Don Odilo Estévez Yánez, destacado comerciante del lugar que adquirió la propiedad en 1921. Su estado actual es la consecuencia de varias modificaciones impuestas a esta casona poscolonial a partir de la segunda mitad del siglo XIX, evidenciando la evolución socioeconómica y cultural de la ciudad. El resultado es de estilo italianizante, con la fachada revestida en mármol de Carrara, cabal ejemplo del eclecticismo arquitectónico de principios del siglo XX en Argentina.

Cuenta con una colección de objetos provenientes de culturas diversas. Posee una pequeña pero valiosa colección de piezas de cristal de roca italianas con monturas de metal y piedras de los siglos XVI y XVII y chinas del siglo XIX, así como una colección de vidrios antiguos de Egipto y Roma. Además posee un conjunto de platería que comprende piezas de punzones europeos y obras de plateros del período colonial de los siglos XVIII y XIX y reúne muebles españoles, réplicas francesas y mobiliario poscolonial del Río de Plata. Su colección pictórica abarca arte europeo de los siglos XVII al XIX, con obras de Goya, Magnasco, David, Mattia Pretti, Eugenio Luca, François Gerard, entre muchos otros[10].

El resultado museográfico es característico de este tipo de museos, donde no hay lugar para la pereza visual. Sus reservas técnicas son limitadas con lo cual la mayoría de los objetos de la colección se encuentran en sala esperando un mejor y más ajustado efecto expositivo (figura 5).

[10] Fuente: Archivo Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez.



5. Museo de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez. Sala central. Foto: Luciano Ominetti.

La asignación de recursos, una red nacional de museos, sistemas integrados de catalogación, la profesionalización de las instituciones y muchos otros, son temas a la espera de un gran debate que debe darse en Argentina en torno a las políticas culturales aplicadas a museos para lograr una labor museológica eficaz



6. Proyecto expositivo del Museo de la Memoria. Sala central. Render: Alejandro Locatelli.

Dos museos. Dos propuestas

Revisitar el pasado reciente: el Museo de la Memoria

«Los años comprendidos entre 1976 y 1983[11] no representan un período más de la historia contemporánea argentina, sino un espacio de tiempo que ha dejado huellas e inscripciones perdurables en la trama social. Trauma histórico: la experiencia de la última dictadura ha mellado de tal forma nuestra cultura y nuestra vida cotidiana que se hace necesario con urgencia la creación de espacios que se aboquen no sólo al estudio y la reflexión específica en torno a ese tiempo histórico, sino que además diseñen esfuerzos en la tarea de transmitir tanto lo que ocurrió y sus efectos como aquello que hizo posible que eso ocurriera» (Chabado, 2004).

De este modo se refiere el director del museo para definir una de las instituciones más complejas que se han creado en la ciudad de Rosario y en Argentina. La última dictadura militar ha sido uno de los episodios más oscuros y violentos de su historia política y social. La reciente creación en el año 1998 de esta institución reviste un carácter singular ya que por primera vez se instala en este país un museo financiado en su totalidad por un gobierno municipal dedicado al terrorismo de Estado.

El Museo de la Memoria de Rosario se ha ocupado de indagar y profundizar en torno a este tremendo acontecer histórico y ha sido de vital importancia para la vida institucional y democrática de la ciudad, un sitio para el resguardo y transmisión de la historia reciente que puede ser leído como una impostergable apuesta al futuro.

Actualmente funciona en una sede provisional, pero en breve será trasladado a su residencia definitiva con un proyecto expositivo novedoso y contemporáneo que se encuentra en la etapa de diseño museográfico[12]. El proyecto es ambicioso en sus contenidos conceptuales y visuales, pero no apela a los golpes bajos ni al sensacionalismo que fácilmente podría caer por la dimensión inquietante de su objeto: «despegado de la idea que asocia a los museos de este tipo con meros espacios de exhibición del horror (…) es necesario que el museo logre definir su carácter de mediador institucional de la circulación social de la cultura y de la historia de la comunidad en la cual está inserto» (figura 6).

[11] El 24 de marzo de 1976 se produce el último golpe de estado a un gobierno democrático en Argentina. Es considerada una de las dictaduras más sangrientas producidas en Latinoamérica, con delitos de lesa humanidad vinculados al terrorismo de estado.

[12] El autor de este artículo está a cargo del proyecto museográfico del Museo de la Memoria.



7. Museo de la Ciudad (Rosario, Argentina). Foto: Raúl D'Amelio.

Historia de mutaciones: el Museo de la Ciudad

La creación de esta entidad respondió a los requerimientos de diversos sectores de la sociedad que desde hacía tiempo manifestaban su preocupación por la indiscriminada destrucción de testimonios y documentos de la evolución urbana y social de la ciudad. Ante las demandas, la Intendencia redactó la ordenanza número 2918 del 24 de agosto de 1981 para la creación del Museo, con su primera sede en la casona de Boulevard Oroño 1540. Fue designado primer director el Dr. Fernando Chao (hijo), acompañado por un grupo de ciudadanos consustanciados con la historia de Rosario, cuyas acciones en esta etapa organizativa, sentaron las bases para las políticas museológicas que se desarrollarían a futuro. Para respaldar y promover las actividades de la nueva institución, en octubre del mismo año se crea la Asociación Amigos del Museo. Años más tarde se anuncia su traslado al edificio actual (figura 7), que antes había ocupado la administración de Parques y Paseos y la Escuela de Aprendices de Jardineros, construida en 1902 y emplazada en Boulevard Oroño 2300 en el Parque de la Independencia (Calvi *et alii*, 2006)[13].

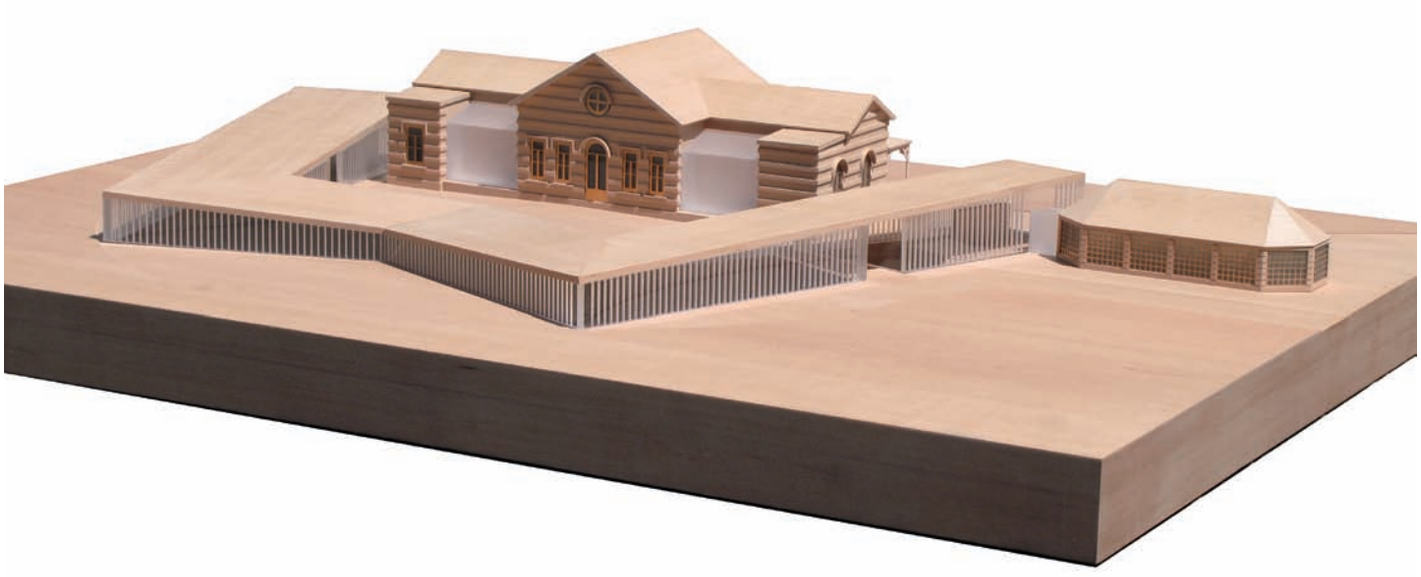
Existen en Argentina numerosos museos de la ciudad, generalmente dependientes de municipios o pequeñas localidades, que se pueden categorizar como museos de historia que reflejan la memoria regional, la de su comunidad de origen o representan la vida cotidiana de sus primeros habitantes. Es frecuente encontrar en ellos casi la misma solución, derivando en muchos casos a un concepto mas nostálgico que histórico con la consecuente repetición de fórmulas: la acumulación de objetos en sala con atributos similares (una colección de platería), o su contrario, la ubicación heterogénea de objetos sin un sentido claro (el museo polifacético), abarrotando las salas con toda la colección a la vista. Es bueno aclarar que estos procedimientos no son propiedad exclusiva de estos museos sino que otros muchos de historia natural o de ciencias y también algunos de arte los utilizan con frecuencia.

El caso de Rosario fue similar, pero en los últimos años y por diversos motivos hemos diseñado nuevas funciones que le brindan particularidades que nos permiten abrirlo hacia distintas perspectivas y crear otras posibilidades de exhibi-

[13] La inauguración oficial de la nueva sede se realizó el martes 14 de septiembre de 1993. Fue construida en 1902 y forma parte del inventario de obras con valor arquitectónico y urbanístico de la ciudad.



8. Vista de la exhibición Atendido por sus dueños. Fábrica de sombreros. Museo de la Ciudad (Rosario, Argentina). Foto: Luciano Ominetti.



9. Proyecto de ampliación del Museo de la Ciudad (Rosario, Argentina). Modelo: Fernando González. Foto: Raúl D'Amelio.

ción, sin apartarnos de la ciudad y sus protagonistas como objeto de estudio (figura 8).

Considerando que los museos poseen una potencialidad casi ilimitada para exhibir colecciones y que además sus narrativas deben ser cada vez más atractivas, llegando a más público, hemos definido algunas prácticas que consideramos adecuadas para funcionar. Se ha decidido enfatizar la investigación histórica en las muestras temporales, apostando firmemente por el desarrollo de los guiones de exhibición y sus consecuentes diseños en sala. De hecho, en la primera exposición que organizamos en 2004[14], *Ciudad sin bordes*, trabajamos con investigaciones propias, con profesionales especializados en las diferentes temáticas propuestas, logrando que los objetos y textos resultaran debidamente documentados. Muchos de los temas tratados en las exposiciones

[14] Ver proyecto institucional y personal en *www.museodelaciudad.org.ar*

nunca antes habían estado en las salas y otros eran desconocidos por el público. En cuanto al resultado museográfico, experimentamos con cruces de lenguajes estéticos, como el hecho de incorporar la literatura como elemento expositivo (*Memorias del río*) o estructurar el guión museográfico como una secuencia fílmica (*Emilia Bertolé*)[15].

Estas prácticas tratan de establecer nuevos paradigmas vinculados a ideas de comunicación -sin olvidar lo didáctico y educativo- que el museo trata de implementar como devolución a su sociedad de pertenencia.

Pero estos desarrollos se hallan limitados espacialmente ya que el museo se localiza en un edificio agradable pero muy restringido en la superficie de exposición. Actualmente trabajamos junto al estudio BFM[16] de Berlín en un proyecto de ampliación que solucionaría gran parte de los inconvenientes espaciales y de almacenamiento de la colección, que esperamos concretar en los próximos años. Este nuevo edificio propone -en un recorrido singular semienterrado- un pabellón de exhibiciones temporales y otros espacios de apoyo tales como el laboratorio fotográfico, el taller de conservación y el espacio para las reservas técnicas (figura 9).

Epílogo

Como síntesis podemos considerar que nuestros museos se encuentran en una etapa de evolución a la espera de políticas públicas que impulsen su desarrollo, tanto a nivel profesional como museológico. Mientras tanto materializamos nuestro aporte: hacemos visibles los conflictos y los aciertos a los que cotidianamente nos enfrentamos, componiendo los diálogos necesarios para la construcción de una nueva escena.

[15] *Emilia Bertolé* ((2005) y *Memorias del río* (2007) fueron dos exhibiciones realizadas con gran éxito en el Museo de la Ciudad.

[16] BFM tiene su sede en Berlín y lo integran Piero Bruno, Donatella Fioretti y José Gutiérrez Márquez quienes donaron al museo el proyecto para su ampliación.

Bibliografía

ÁLVAREZ, J. (1943): *Historia de Rosario 1689-1939,* Buenos Aires.

CALVI, C., D'AMELIO, R. *et alii* (2006)*: El Museo revelado,* Museo de la Ciudad de Rosario, Municipalidad de Rosario, Argentina.

CHABADO, R. (2004): «Revisitar el pasado», *Puentes*, 4: 11.

CÓRDOBA LUTGES, M. A. BERGNIA de. (1970) «La Cultura en Rosario», en AA.VV., *Historia de las Instituciones de la Provincia de Santa Fe*, Rosario, Argentina.

GÓMEZ, M. C. *et alii (*1955): *Rosario Biográfico,* Editora Tradiciones Argentinas. Rosario.

HUYSSEN, A. (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización,* Fondo de Cultura Económica-Göethe Institut, México.

PRIETO, V.; SELLARES, M. *et alii* (2007): *Colección Histórica del Museo Castagnino*, Ediciones Castagnino-macro, Rosario, Argentina.

Museología y arquitecturas en Iberoamérica. Itinerarios imaginarios

Mª Luisa Bellido Gant[1]
Universidad de Granada
Granada

Mª Luisa Bellido Gant es Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada, responsable de las asignaturas de Museología y Artes Plásticas en Iberoamérica y coordinadora del Master Universitario de Museología de dicha Universidad. Ha impartido cursos de doctorado en la Universidad Carlos III de Madrid, Universidad de Granada y Universidad Pablo de Olavide (Sevilla), Universidad Nacional de Misiones (Argentina), Universidad Nacional del Nordeste (Argentina), Universidad Politécnica de San Juan de Puerto Rico y Universidad Federal de Goiás (Brasil). Asimismo ha sido coordinadora del dossier de la *Revista de Museología* (2001) dedicado a los Museos del siglo XXI, y autora de varias publicaciones relacionadas con el mundo de los museos entre las que cabe destacar *Arte, museos y nuevas tecnologías* (2002) y *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista* (2007).

[1] Correo electrónico: mbellido@ugr.es

[2] Con motivo de la independencia peruana, China regaló a este país la llamada Fuente China, Francia una colosal Estatua de la Libertad, Alemania un reloj monumental, Inglaterra un estadio de madera, Bélgica una escultura de Constatin Meunier y Japón el monumento a Manco Capac inaugurado en 1926. Hay que tener en cuenta que España para esta celebración regaló a Perú un gran arco triunfal en estilo neoárabe realizado por el ingeniero-arquitecto peruano Alejandro Garland Roel (Dargent Chamot, 2003: 63-68).

[3] En 1905-1906 había construido la planta eléctrica de Trezzo d'Adda; en 1911 ganó el concurso para el Palacio del Gobierno de la República de Uruguay, y desde 1913 fue profesor en la Escuela de Arquitectura del Politécnico de Montevideo. En Buenos Aires, en 1908, había ganado el concurso, junto con el escultor Luigi Brizzolara, para el monumento a la Independencia Argentina.

Resumen: A través de cuatro itinerarios imaginarios presentamos algunos de los museos más interesantes del continente iberoamericano bien por su arquitectura, colecciones, discurso expositivo o rehabilitación y uso de edificios históricos e industriales. Con ello, pretendemos trazar una mirada sobre un conjunto de experiencias singulares, históricas y actuales, que testimonian la versatilidad y riqueza del panorama museístico de ese continente.

Palabras clave: Iberoamérica, Arquitectura, Rehabilitación, Museografía, Museología.

Summary: Through four imaginary routes, we present some of the most interesting museums in Latin America, whether due to their architecture, collections, exhibition content or renovation and use of historic and industrial buildings. Through this, we mean to sketch a view of the group of singular, historic and contemporary experiences that bear witness to the versatility and richness of the museum panorama of this continent.

Keywords: Latin America, Architecture, Renovation, Museography, Museology.

Cuatro itinerarios y un continente

Diseñar un itinerario siempre resulta una tarea ardua pues hay que tener en cuenta muchas variables: temáticas, extensión, recorrido, público al que va dirigido…pero si a eso se le añaden unas dimensiones desproporcionadas como pueden ser Iberoamérica, la tarea se vuelve ciclópea. Existen, no obstante, algunas experiencias arriesgadas en este sentido de la extensión como es el caso de la Ruta del Esclavo diseñada por la UNESCO y disponible en la red que recorre prácticamente todo el mundo y que nos permite observar la evolución de la esclavitud a lo largo de los siglos. El desafío no es una utopía.

Vamos pues a realizar un ejercicio de imaginación, saltándonos fronteras, países, conflictos…, y vamos a diseñar un itinerario virtual que englobe a su vez cuatro posibles itinerarios de carácter tipológico atendiendo a museos de nueva planta, museos donde lo que nos interesa destacar son sus técnicas museográficas y su discurso expositivo, casas museos con un especial interés por su arquitectura, y por último un itinerario marcado por museos que utilizan edificios históricos e industriales rehabilitados. Así, en realidad, hemos diseñado cuatro itinerarios que recorren, en mayor o menor medida una importante cantidad de países iberoamericanos.

Nuevos museos para colecciones singulares

Comenzamos por un itinerario que abarca cuatro instituciones ubicadas en edificios construidos *ex profeso* para función museística. Nuestra primera parada la hacemos en Lima donde encontramos uno de los primeros museos del continente construido expresamente como tal. Nos referimos al Museo de Arte Italiano inaugurado en 1923 como regalo de la comunidad italiana a este país con motivo de la celebración de su independencia[2], idea dirigida por Gino Salocchi. El proyecto del edificio fue encargado al arquitecto milanés Gaetano Moretti (Milán 1860-1938)[3] y la selección de las obras al crítico Mario Vannini Parenti (Quesada, 1994: 11-32).



1. Museo de Arte Italiano. Lima (Perú). Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

A través del edificio realizado en mármol y arenisca gris en estilo neo-renacentista y de los distintos elementos decorativos queda representado el arte italiano del pasado: elementos de la arquitectura de Bramante, relieves y detalles decorativos inspirados en Donatello, Ghiberti, Miguel Ángel y Botticelli. La fachada se completa con los escudos de las principales ciudades italianas y dos gigantescos mosaicos con los personajes más notables de la historia de Italia (figura 1).

En cuanto a la colección, Vannini Parenti se preocupó de que estuvieran representados artistas contemporáneos de todas las regiones italianas. Aconsejado por Ugo Ojetti, adquirió casi doscientas obras para el museo de más de cien artistas. Las obras del Museo de Arte Italiano lo convierten así en una singular representación del arte del cambio de siglo en Italia, a pesar de que la vanguardia no esté presente. Vemos en este museo la vocación cultural y el interés por parte de Italia de dejar para la posteridad un regalo de unas calidades y dimensiones incomparables.

Continuando nuestro viaje imaginario por el continente llegamos a Brasil, donde nos detendremos en el Museo de Arte de São Paulo (en adelante MASP) inaugurado en 1947 con una colección que abarca obras de Tintoretto, Botticelli, Manet, Degas, Monet, Renoir, Van Gogh, Picasso, El Greco, Goya, Portinari y Di Cavalcanti, entre otros.

En la década de los cuarenta el fundador y propietario de *Diarios Asociados*, Assis Chateubriand, decide crear un museo de carácter innovador que funcionará como un centro dinámico de generación y difusión cultural. Para ello propuso a Pietro María Bardi, galerista, coleccionista, periodista y crítico de arte italiano, la creación de un museo de arte antiguo y moderno. Sin embargo los planteamientos de Bardi iban más allá de la clásica distinción por etapas históricas y propone hacer un museo de arte sin distinciones cronológicas. Además de ejercer la dirección, Bardi incorporó al acervo su colección privada y una colección de veinte mil fotografías de obras de arte occidentales.

El creciente interés por la institución y el aumento de las colecciones motivó la realización de un edificio como sede propia para el museo en un solar ocupado por el Belvedere Trianon, una zona emblemática del centro neurálgico de la ciudad y lugar donde se había celebrado en 1951 la primera Bienal Internacional de Arte de São Paulo. El proyecto recayó en la arquitecta Lino Bo Bardi que diseñó un edificio soportado por cuatro grandes pilotis muy en la estética de Le Corbusier. El museo se inauguró en 1968 destacando su gran cuerpo central que descansa sobre cuatro pilares laterales



2. Museo de Arte Moderno. São Paulo (Brasil). Foto: Julián Weyer.

con un vacío libre entre los pilares más extremos de 74 metros y consolidando la técnica del hormigón pretensado (Segawa, 2007: 249-250) (figura 2).

Lino Bo Bardi no sólo se ocupó del edificio sino que también diseñó la museografía del mismo utilizando láminas de cristal templado soportadas por un bloque con apariencia de hormigón, como base, para las pinturas, con la intención de rememorar la posición del cuadro sobre el caballete del artista. Estas bases, que actualmente no se utilizan, llevaban en su zona frontal una ficha técnica con información sobre el autor y su obra.

Entre 1996 y 2001 se emprendió una amplia y polémica reforma capitaneada por el arquitecto Julio Neves que desconfiguró el proyecto inicial de Bo Bardi. La actualidad, marcada por el robo, en diciembre de 2007, y posterior recuperación de obras de Picasso y Portinari, señala el final de la concesión de los terrenos donde está construido el museo y el dilema de su futuro, que apunta a una adquisición del MASP por parte del Estado de São Paulo.

Saltando hacia el norte del continente una nueva escala nos lleva al Museo Nacional de Antropología de México ubicado en la avenida Paseo de la Reforma de la capital mexicana, en el bosque de Chapultepec. Su arquitecto Pedro Ramírez Vásquez[4] lo diseñó en 1963 con la colaboración de Jorge Campuzano y Rafael Mijares. En este museo destacamos su impresionante arquitectura con salas de exhibición que convergen en un gran patio central que funciona como lugar de recepción de visitantes. En este patio hay un estanque y la famosa fuente sostenida por un pilar central alrededor del cual se precipita una cascada artificial. Todo está rematado por la base de una pirámide invertida en clara alusión a la arquitectura prehispánica (figura 3).

El museo cuenta con 44 000 m² distribuidos en veintitrés salas donde se encuentra la mayor colección del mundo de arte prehispánico de Mesoamérica, fundamentalmente de las culturas maya, azteca, olmeca, teotihuacana, tolteca, zapoteca y mixteca, así como una exposición etnográfica de los pueblos indígenas actuales del país.

Como peculiaridad debemos reseñar que el museo también cuenta entre su colección permanente con obras mexicanas de los años sesenta inspiradas en las diferentes culturas que se desarrollaron en épocas prehispánicas y en los pueblos indios que actualmente se encuentran en el país (Solís, 2000: 47-53).

Retornando a Sudamérica y para terminar este primer itinerario bajamos al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. El MALBA acoge la colección de Eduardo F. Constantini, quien comenzó a coleccionar arte latinoamericano contemporáneo a partir de 1971, y a mediados de los años noventa se planteó la cesión de su colección y la construcción de un museo para exhibirla. Antes de su apertura, se hicieron algunas presentaciones de la colección: así, en 1996, el conjunto se presentó por primera vez al público en el ámbito del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, presentación que se repetiría más tarde en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo. En 1998 se adquieren unos terrenos en la Avenida Figueroa Alcorta y se encarga a los arquitectos Gastón Atelman, Martín Fourcade y Alfredo Tapia, del estudio cordobés *AFT Arquitectos*, su realización. El edificio está compuesto por la superposición de prismas revestidos de piedra caliza y planos vidriados que conjuga el espacio interior con la integración del edificio en la ciudad (Bellido Gant: 2007: 73-97) (figura 4).

[4] Entre sus obras más conocidas destacamos: Escuela Nacional de Medicina (Ciudad Universitaria), Edificio de la Secretaría del Trabajo, Torre de Tlatelolco, edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores y su entorno en la Plaza de las Tres Culturas, Torre Mexicana de Aviación, Estadio Azteca, Basílica de Guadalupe, Museo de Arte Moderno, el Museo de las Culturas Negras en Dakar, Senegal y edificios gubernamentales para la nueva capital de Tanzania, Dodoma. En 1968 fue Presidente del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos celebrados en México.



3. Museo Nacional de Antropología. México D.F. (México). Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

En este museo destacamos su impresionante arquitectura con salas de exhibición que convergen en un gran patio central que funciona como lugar de recepción de visitantes



4. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Argentina). Foto: Inmaculada Rodríguez Moya.

La Colección Constantini se funda en 2001 y rápidamente se convierte en un referente del arte latinoamericano vinculado con las vanguardias históricas. En ella encontramos obras de Miguel Covarrubias, Pedro Figari, Joaquín Torres García, Emiliano Di Cavalcanti, Emilio Pettoruti, Remedios Varo, Frida Kahlo, Diego Rivera, Tarsila do Amaral, los integrantes del grupo Madi, Antonio Berni, Xul Solar, Lygia Clark, Fernando Botero, Guillermo Kuitca, Wifredo Lam y Roberto Matta, entre otros.

Rompiendo el molde museológico. El protagonismo de lo marginado

Para el segundo itinerario, seleccionamos como destino cuatro instituciones donde lo que nos interesa destacar es el uso de distintas técnicas museográficas y un discurso teórico donde se mezcla el llamado arte culto con el popular. Comenzamos por Montevideo (Uruguay) donde nos encontramos el Museo Gurvich ubicado muy cerca del Museo Torres García, junto a la Catedral de Montevideo, en la Plaza Matriz. El edificio conserva una fachada con estructura original aunque su interior ha sido totalmente reformado para adaptarlo a las exigencias museológicas y museográficas actuales. La Fundación Gurvich, inaugurada a fines de 2001, tiene como objetivo difundir y promocionar la obra y vida del artista. El edificio, estructurado en varias plantas, presenta una cuidada selección de obras del artista entre las que destacan óleos, grabados, esculturas, tejidos, diseño de juguetes, textiles, convirtiéndose en una institución clave para el conocimiento de la obra del artista desde un punto de vista integrador. Claramente el Museo Gurvich muestra los nuevos intereses vinculados al conocimiento total de los creadores, saliéndose de posturas más tradicionales inclinadas a exhibir las «obras más importantes» (pinturas, esculturas y a veces dibujos) para incorporar al recorrido un tipo de objetos, más propios, a veces de lo que se denomina la «cocina» del artista, que evidencian una mayor amplitud a la hora de darlo a conocer. No faltan las ya habituales vitrinas con libros ilustrados, catálogos, cartas y recortes de periódicos, que potencian el sentido científico de la visita y que ya comienzan a ser una exigencia del espectador ducho en materia artística a esta modalidad de museo de autor.

Muy cerca de Uruguay, siguiendo hacia el norte, nos encontramos con el caso del Museo del Barro en Asunción del Paraguay, uno de los mejores ejemplos de «impugnación de fronteras fijas entre lo popular y lo culto (idea eje de este museo) que supone una posición necesariamente pluricultural y abierta a modelos diversos de arte» como afirma Ticio Escobar, uno de los más renombrados críticos de arte del continente (Escobar, 2007: 55-72).

En 1972, Carlos Colombino y Olga Blinder fundan la Colección Circulante, iniciativa privada que busca promover el arte durante los años de la dictadura del General Alfredo Stroessner (1954-1989). Lo hacen itinerando a través de distintos puntos del Paraguay sus colecciones de arte gráfico moderno aunque carecen de sede fija. En 1979, el acervo de la Colección Circulante se divide en dos programas: el Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo dirigido por Carlos Colombino, y el Museo del Barro, fundado por Carlos Colombino, Osvaldo Salerno e Ysanne Gayet; ambos programas buscan colectar, exponer y difundir diversas formas de arte moderno y popular, respectivamente (figura 5).



5. Museo del Barro. Asunción (Paraguay). Foto: gentileza Ticio Escobar.



6. Museo Afrobrasileño. São Paulo (Brasil). Foto: Laura Carneiro.

En 1987 se inaugura el museo definitivo, que unifica sus diversos programas bajo el nombre de Museo del Barro-Centro de Artes Visuales del Paraguay, cuya colección se formó a partir de donaciones de sus fundadores. El establecimiento del museo permitió que se fuesen complejizando sus fondos patrimoniales con colecciones de arte precolombino, pinturas y objetos e instalaciones. También se fueron incrementando y diversificando las colecciones de arte mestizo rural que, compuestas inicialmente por piezas de cerámica (que habían dado origen al nombre Museo del Barro), pasaron a reunir obras muy diversas: tejidos, tallas en madera, cestería y objetos de oro y plata. En 1989 se produce una nueva incorporación, que no sólo incrementa los acervos patrimoniales del museo, sino que incide en su definición conceptual: se anexa la colección de arte indígena formada y donada por Ticio Escobar, cuyas dependencias, conectadas con las de las otras colecciones, fueron habilitadas en 1995.

Siguiendo los planteamientos de Ticio Escobar «El Museo del Barro busca trabajar en pie de igualdad obras de arte popular (indígena y mestizo) y erudito. Este planteamiento exige no sólo activar dispositivos de interacción entre tales obras, sino subrayar el estatuto artístico de todas ellas; es decir, se opone a la política que reserva el museo de arte a las producciones eruditas mientras relega las populares a los museos de arqueología, etnografía o historia, cuando no de ciencias naturales. Para trabajar en esta dirección, la curatoría museal debe manejar un concepto de lo artístico que, sin perder la especificidad de lo formal y lo expresivo, discuta el elitismo etnocentrista de la modernidad. Se propone, de este modo, un modelo inclusivo de arte, desarrollado paralelamente al programa moderno, aunque estrechamente vinculado con él. Argumentar en *pro* de la paridad entre sistemas diferentes de arte requiere una conceptualización de lo artístico popular» (Escobar, 2007: 55-72). El montaje del museo, que mezcla y potencia un diálogo entre arte urbano, arte campesino y arte indígena, que da como resultado una comprensión global e inédita del arte paraguayo contemporáneo, creando un modelo de vanguardia museográfica apto para ser trasladado a otros países.

En una línea similar, aunque conformando un proyecto espacialmente más ambicioso, el Museo Afro Brasil de São Paulo nos ejemplifica también la síntesis entre arte culto y arte popular. Está ubicado en el Pabellón Manoel da Nóbrega que forma parte de un conjunto arquitectónico proyectado por Óscar Niemeyer y su equipo (Eduardo Kneese de Mello, Zenon Lotufo, Hélio Cavalcanti, Gauss Estelita y Carlos Lemos) e inaugurado en 1953 con motivo de la conmemoración del IV Centenario de la ciudad de São Paulo (figura 6).

Tras distintos usos del pabellón se inauguró el museo en 2004 con la intención de contar la «otra historia oficial» la de las relaciones culturales y artísticas entre Brasil y África, un tema absolutamente silenciado por la oficialidad brasileña. El Museo Afro Brasil es el resultado de más de dos décadas de investigaciones, publicaciones y exposiciones realizadas por Emanoel Araujo, artista plástico, ideólogo y actual director de la institución.

Se nos antoja aquí trazar el paralelismo entre el Museo Afro Brasil y el anteriormente citado Museo del Barro, en el sentido de haber nacido con ideas muy claras y decisiones firmes, producto de las convicciones de sus «inventores» Ticio Escobar y Emanoel Araujo. No sólamente asumieron el riesgo de superar la dicotomía arte culto-arte popular, sino que lo hicieron de una manera magistral, tanto desde lo ideológico como desde lo museográfico. Pocos museos muestran en el continente una riqueza y versatilidad artística como estas dos instituciones, que marcan pautas de análisis que, muy lentamente, las corrientes historiográficas del arte adoptan y desarrollan, y en donde las posturas excluyentes y elitistas, agotados a veces sus discursos y propuestas curatoriales, no tienen más remedio que rendirse a la evidencia. No es causalidad que en la última Bienal de Valencia, celebrada en 2007 bajo el título de «Encuentro entre dos mares», Ticio Escobar haya sido uno de los comisarios principales, y Emanoel Araujo el curador de la muestra *Áfricas Américas. Encuentros convergentes, ancestralidad, contemporaneidad*, de altísima calidad estética, en la línea de los proyectos que ya son habituales en el Museo Afro Brasil.



7. Capilla del Hombre. Quito (Ecuador). Foto: Helder Ribeiro.

Espíritus escenificados. Arquitecturas peculiares y artistas sobresalientes

Para el tercer itinerario, dedicado a casas-museo y arquitectura, continuamos en México y comenzamos por el Anahuacalli de Diego Rivera que contiene las colecciones que el propio pintor donó al pueblo de México (Rivera, 1964). Entre estas podemos señalar figuras y utensilios pertenecientes a la cultura preclásica de los estados de Morelos, Guanajuato, Michoacán y el Distrito Federal, ejemplos de las culturas tolteca, azteca y suriana, vasijas de la cultura teotihuacana de los estados de México, Tlaxcala, Puebla, Michoacán, Guerrero y el Distrito Federal, figuras pertenecientes a la cultura totonaca, a las culturas zapoteca y mixteca de los estados de Oaxaca, Puebla, Tlaxcala y Guerrero y a la cultura azteca o mexica de los estados de México, Puebla, Veracruz y el Distrito Federal. Junto a los importantes restos arqueológicos también se conservan dibujos al carbón de algunos de los murales de Diego Rivera realizados en edificios públicos en México y Estados Unidos, instrumentos de trabajo del artista y figuras pertenecientes a la cultura del occidente de México que se desarrolló en los estados de Nayarit, Colima, Jalisco, Michoacán y Guerrero (López Rangel, 1986).

El diseño del museo imita un *teocalli*, que significa «casa de energía». Se puede apreciar la influencia de las culturas teotihuacana, maya y azteca en los arcos que dan acceso a las salas (Bellido Gant, 2007: 73-97). El *Anahuacalli* es el máximo reflejo del afán coleccionista de Diego Rivera y de su obsesión por las culturas prehispánicas. Esta obsesión se vió reflejada en muchas de sus producciones murales y en la propia iconografía de su esposa y compañera Frida Kahlo que solía ser representada y autorretratada con la vestimenta y joyería autóctona.

En Ecuador, debemos mencionar, en línea similar, el Museo de la Fundación Guayasamín y la Capilla del Hombre, proyecto inconcluso del reconocido artista ecuatoriano. La Fundación Guayasamín se creó en 1977 como una institución cultural encargada de la difusión y promoción de la obra del artista y de la conservación de numerosas piezas arqueológicas de las culturas aborígenes del Ecuador y obras de arte colonial de la escuela quiteña, propiedad del mismo

(Ortiz Crespo, 1998: 90-92). Tras la muerte de Guayasamín, el 10 de Marzo de 1999, la Fundación se impuso la tarea de concluir uno de los mayores intereses del artista, construir un gran centro cultural denominado la Capilla del Hombre (Bellido Gant, 2007: 73-97). Esta idea había sido presentada por Guayasamín en 1989 a la UNESCO, que lo potenció al tratarse del proyecto cultural de enorme importancia para la región (figura 7).

El complejo arquitectónico lo forman varias edificaciones: la capilla, de dos plantas donde Guayasamín pintó un conjunto de murales sobre la odisea del hombre latinoamericano; el Museo Casa-Taller Guayasamín, la residencia donde vivió los últimos años y los museos arqueológico, colonial y contemporáneo que se construirán junto a la capilla, en la zona norte del terreno. Junto a estas tres edificaciones se pretende incluir un museo de sitio que incluirá catorce tumbas pre-incásicas descubiertas junto a la Capilla del Hombre y restos arqueológicos, fundamentalmente cerámicos (AA.VV., 2003).

Más al sur del continente llegamos a Buenos Aires donde destacamos el Museo Xul Solar obra del arquitecto Pablo Beitía. El proyecto fue concebido desde el principio en sintonía con los indicadores arquitectónicos del sistema plástico de Xul Solar; estudiando sus pinturas y textos, profundizando el conocimiento de su imaginario espacial y constructivo, y también investigando en la producción de crítica u opinión que, sobre la relación de Xul Solar con la arquitectura y la ciudad, le son contemporáneos. Todo ello en el intento de interpretar con la materialidad y el lenguaje arquitectónico del presente las sugestiones de su obra artística, siempre próxima a las cuestiones de nuestras disciplinas. Allí es donde aquella oposición de dinamismo y geometrismo se hace presente, como en una anticipada figuración de las nuevas relaciones dadas en la estructura espacial del inmueble al presentarse las demandas nuevas del programa de la Fundación (Beitía, 2007: 215-234). El Museo Xul Solar le valió a Pablo Beitía el premio principal de la I Bienal Iberoamericana de Arquitectura en 1998 (figura 8).

Cruzando el Río de la Plata, en Uruguay, destacamos el Museo Taller Casa Pueblo del artista Carlos Páez-Vilaró, ubicado junto a Punta Ballena, en una zona de gran atractivo turístico, cerca de Punta del Este. La construcción inicial fue una casita de lata donde almacenaba puertas, ventanas y materiales para su futura casa y después, en 1960, construyó «La Pionera», sobre los acantilados rocosos. Esta primera construcción se nutrió de maderas que el mar arrojaba a la playa y que el pintor recogía, con la ayuda de los pescadores. Con el tiempo el Museo Taller Casa Pueblo se ha convertido en un reclamo turístico para la zona.



8. Museo Xul Solar. Buenos Aires (Argentina). Foto: gentileza Pablo Beitía.

El edificio del museo responde a una arquitectura modelada, organicista, en oposición con la línea recta. Carlos Páez Vilaró, sin ser arquitecto, se inspiró en la arquitectura popular uruguaya en simbiosis con la mediterránea. Se trata de una verdadera escultura penetrable. Esta edificación recurre a esquemas fantásticos y marginales como encontramos en una serie de ejemplos españoles, recientemente publicados, como son la escultura-museo de Salaguti en Sasamón-Burgos, la Can Miró de Pollensa (Mallorca) o la casa en la Península de Jandía, en Fuerteventura (Ramírez, 2006: 182, 190, 283).

Los nuevos rostros de edificios en desuso

Concluimos este «viaje imposible» con el cuarto itinerario dedicado a museos que utilizan edificios históricos e industriales rehabilitados. No es el momento de comentar otros ejemplos sobradamente conocidos como el Museo d'Orsay en París o la Tate



9. Museo de Artes y Oficios. Belo Horizonte (Brasil). Foto: Mª Luisa Bellido Gant.

Modern de Londres y Liverpool, sino que vamos a centrarnos en cuatro ejemplos paradigmáticos dentro del continente americano.

Comenzamos por Colombia donde destacamos el Museo Nacional, la institución más antigua del país fundada por Francisco de Paula Santander en 1823. Desde 1948 y aprovechando la celebración de la IX Conferencia Panamericana en Bogotá hasta la actualidad, ha venido ocupando el edificio conocido como *Panóptico*[5] *de Cundinamarca*, construido en 1875 como cárcel según los planos que el constructor danés Thomas Reed (1817-1878) había dejado antes de partir a Quito, y que fueron dibujados por el ingeniero y discípulo suyo Ramón Guerra Azuola (Escovar Wilson-White, 2007: 195-214). Tras largos años de uso, el 11 de julio de 1946 los últimos reclusos del panóptico fueron trasladados a la cárcel de La Picota y en 1948 se pensó reabrir como «Casa de la Cultura» o «Casa de los Museos» para albergar las colecciones de los anteriores museos de Ciencias Naturales, Historia y Arte. La ubicación de esta institución en esta penitenciaría estuvo marcada por la dificultad de ubicar una institución de estas características en una estructura arquitectónica con otras necesidades y espacios determinados.

Su colección de arte colombiano, latinoamericano y europeo incluye pinturas, dibujos, grabados, esculturas, instalaciones y artes decorativas desde el período colonial hasta la actualidad[6].

[5] El modelo *Panópticón* publicado por primera vez en 1791 por el jurista inglés Jeremy Benthan (1748-1832), se conocía ya desde 1785. Éste esquema se basa en celdas situadas en la periferia de un círculo y un puesto de observación en el centro.

[6] Destacamos la obra de Fernando Botero, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Andrés de Santa María, Fídolo González Camargo, Roberto Páramo, Rómulo Rozo, Marco Tobón Mejía, Francisco Antonio Cano, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Santiago Martínez Delgado, Ricardo Gómez Campuzano, Roberto Pizano, Guillermo Wiedemann y Álvaro Barrios, entre otros.

Limítrofe con Colombia, encontramos en Venezuela el Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermúdez. Esta ciudad recibió en 1928, procedente de Londres, unas estructuras metálicas que se usaron para formar el armazón del nuevo Mercado Principal, una edificación civil, ubicada en el terreno que ocupaba desde 1816 el anterior Mercado de los Ventorrillos que había sido desvastado por un incendio en 1927.

Este edificio era una estructura en hierro y acero, ejemplo de la arquitectura de ingenieros que imperaba en la ya industrializada Europa de finales del siglo XIX. Tras una licitación pública se cerró la negociación con la empresa inglesa Richter & Pickis quienes desarrollarían el proyecto. El mercado de planta rectangular, tiene un gran espacio central de seis pisos de altura, con arcos reticulados, una bóveda de crucería y una cúpula que sirve de tragaluz. Este espacio está circundado por naves techadas en una sola pendiente hasta las columnas externas en las que se apoyan los aleros que rodean toda la edificación. Su fachada está definida por arcos, romanillas, vitrales y cada esquina posee una cúpula menor elevada sobre columnas de hierro fundido, que eran utilizadas como mirador.

Con el paso del tiempo, el mercado quedó obsoleto obligando a su cierre en 1973, para permitir la creación de uno nuevo, más amplio. Ese mismo año se decide remodelar la Plaza Baralt y su entorno, obra que incluía la rehabilitación del mercado para convertirlo en un Centro Popular de Cultura que se cerró en 1982 ante el fracaso de la propuesta.

En 1993 se inauguró el Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermúdez gracias a las gestiones de Lía Bermúdez, una importante artista venezolana y gestora cultural, y al arquitecto José Espósito que recibió el encargo del Ministerio de Desarrollo Urbano (MINDUR).

Rehabilitar uno de los edificios mejor ubicados en el centro histórico de Maracaibo, adaptarlo a un nuevo uso y hacer que dialogara armónicamente con las necesidades de uso público que la sociedad contemporánea exigía, fue un gran reto, debido al alto componente social de este proyecto, por su impacto en el desarrollo urbano y territorial de la ciudad y de la región, convirtiéndose este proyecto cultural en una importante estrategia como regenerador del tejido urbano. Se trata de un espacio multidisciplinario que integra varios servicios: Museo, Artes Escénicas, Centro de Información, Tienda de Arte, Café, Cine Arte...

Según el historiador Martín Mestre «lo más notable de esta intervención ha sido el redimensionamiento de su estructura, valorando su estética, funcionalidad y valor histórico, de un edificio que hoy en día alberga a una de las instituciones culturales que en tan poco tiempo, ha logrado proyectarse tanto regional, nacional como internacionalmente por la vigencia de su concepto y la eficiencia de su rehabilitación que le permite adaptarse a los más variados eventos así como hay que destacar el alto componente social de este proyecto, ya que su apertura permitió al marabino reencontrarse con el centro de la ciudad, redescubrir su urbe, y romper el paradigma que la cultura es sólo para un segmento de la población» (Sánchez Mestre, 2007: 183-194).

Dentro de las rehabilitaciones de edificios históricos e industriales y su reutilización en museos queremos mencionar dos experiencias brasileñas de gran calado social. Nos referimos al Museo de Artes y Oficios de la ciudad de Belo Horizonte (Brasil) y al Museo de la Lengua Portuguesa en São Paulo (Brasil).

El primero, inaugurado en 2005, está dedicado a la exposición de las artes y los oficios tradicionales del país desde el siglo XVIII al XX. Ubicado en la Estación Central de la ciudad, que todavía se usa como estación de metro y ramal ferroviario, es uno de los puntos centrales y referencia urbana de la ciudad (figura 9). El proyecto museográfico se debe a Pierre Catel que aprovecha dos áreas externas de la estación pero próximas a los pasajeros para acercar aún más la exposición al público. Lo realmente interesante del proyecto es que la estación de metro continúa funcionando diariamente con cerca de veinte mil usuarios, así como la estación de tren. Se trata de acercar lo más posible el museo al público que contempla algunas de las salas mientras espera en los andenes de la estación.

El museo utiliza recursos multimedia para contextualizar los distintos trabajos expuestos a través de pantallas táctiles, vídeos interactivos, maquetas y recreaciones.

Lo realmente interesante del proyecto es que la estación de metro continúa funcionando diariamente con cerca de veinte mil usuarios, así como la estación de tren



10. Museo de la Lengua Portuguesa. São Paulo (Brasil). Foto: Mª Luisa Bellido Gant.

El segundo ejemplo lo encontramos en el Museo de la Lengua Portuguesa en São Paulo ubicado en la antigua Estación da Luz, edificio industrial construido en 1901 por empresarios y operarios británicos. La idea de convertir esta estación en museo surgió en 2002 y se concretó en 2006, año en que se inauguró. El objetivo central fue crear un espacio vivo e interactivo sobre la lengua portuguesa, considerada la base de la cultura brasileña (figura 10).

El proyecto arquitectónico es obra de Paulo y Pedro Mendes da Rocha y el diseño interior de Ralph Appelbaum[7] que considera que los museos ya no exponen objetos, sino ideas. Los objetos se han convertido en medios secundarios para comunicar los discursos. El discurso museológico está a cargo de la socióloga Isa Grinspun Ferraz, que coordinó un equipo de treinta especialistas del idioma para el museo. La dirección artística es de Marcello Dantas.

El museo tiene un carácter innovador y fundamentalmente virtual. Combina arte, tecnología e interactividad, pero a la vez, no deja pasar por alto a sus visitantes que está situado en un sitio histórico. Cuenta con las más diversas exposiciones, en las que a través de objetos, videos, sonidos e imágenes proyectadas en grandes pantallas se abordan distintos aspectos de la lengua portuguesa. El éxito de convocatoria es demoledor, y la visita de los grupos escolares plantea cualquier recorrido pausado como una verdadera odisea acorde con los tiempos del museo-espectáculo. El incesante trasiego de gente contrasta con la experiencia habitualmente reposada y muy disfrutable de la Pinacoteca del Estado de São Paulo, cruzando la calle, otro edificio antiguo rehabilitado y modernizado, que refleja la riqueza artística del acervo y notables muestras temporales.

[7] Autor del Museo del Holocausto y del Periodismo en Washington, de la Sala de los Fósiles del Museo de Historia Natural de Nueva York y del Museo Nacional de Prehistoria de Taiwan.

Bibliografía

AA.VV. (1998): *José Gurvich*, Banco Velox Ediciones, Buenos Aires.

AA.VV. (2003): *La Capilla del Hombre*, Fundación Guayasamín, Quito.

ARTUNDO, P. M. (2005): *Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*, Corregidor, Buenos Aires.

BEITÍA, P. (2007): «Arte y tejido urbano de Buenos Aires: el Museo Xul Solar», en Bellido Gant, Mª L. (ed.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Trea, Gijón: 215-234.

BELLIDO GANT, Mª L. (2007): *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Trea, Gijón.

BELLIDO GANT, Mª L. (2007): «Del taller y la casa al museo. Museos de artistas y coleccionistas particulares de arte contemporáneo», en Bellido Gant, Mª L. (ed.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Trea, Gijón: 73-97.

ESCOBAR, T. (2007): «Los desafíos del museo. El caso del Museo del Barro, Paraguay», en Bellido Gant, Mª L. (ed.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Trea, Gijón: 55-72.

ESCOVAR WILSON-WHITE, A. (2007): «En búsqueda de una sede para el Museo Nacional», en Bellido Gant, Mª L. (ed.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Trea, Gijón: 195-214.

DARGENT CHAMOT, C. (2003): *Arco de la Amistad*, Metrocolor, Lima.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (2003): «Museos y espacios para el arte contemporáneo en Buenos Aires. Notas de actualidad», en Lorente, J. P. (ed.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 351-374.

QUESADA, M. (1994): *Museo de Arte Italiano de Lima*, Marsilio Editori, Venecia.

LOURENÇO, M. C. F. (1999): *Museus acolhem o moderno*, EDUSP, São Paulo.

LÓPEZ RANGEL, R. (1986): *Diego Rivera y la arquitectura mexicana,* SEP, México.

ORTIZ CRESPO, A. (1998): «La Capilla del Hombre», *Revista de Museología*, 15: 90-92.

RIVERA, D. (1964): *Diego Rivera arquitecto. Museo Anahuacalli*, INBA, México.

SÁNCHEZ MESTRE, M. (2007): «Arquitectura heredada para una nueva escena museística latinoamericana. Caso Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermúdez», en Bellido Gant, Mª L. (ed.) (2007): *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Trea, Gijón.

SEGAWA, H. (2007): «Museus no Brasil. Do inexistente ao novo, do existente ao reconvertido», en Bellido Gant, Mª L. (ed.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Trea, Gijón: 183-194.

SOLÍS, F. (2000): «Los estudios de arqueología y la historia del arte prehispánico en la nueva Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología», *Revista de Museología*, 20: 47-53.

ZANINI, W. (1991): *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena*, EDUSP, São Paulo.

Entrevista a Manuel J. Borja-Villel[1]

1957: Nace Manuel J. Borja-Villel en Burriana (Castellón).
1980: Se licencia en Historia del Arte en la Universidad de Valencia.
1981: Recibe una beca Fullbright.
1982: Es nombrado Special Student en la Yale University.
1987: Obtiene un Master of Philosophy del Departamento de Historia del Arte de la City University of New York.
1988: Consigue la beca Kress Foundation Fellowship para Historia del Arte.
1989: Obtiene el Doctorado en Filosofía en el Departamento de Historia del Arte de la Graduate School of the City University de Nueva York.
1990: Es nombrado director del Museo de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona.
1998: Es elegido director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
2007: Gana el concurso internacional para la dirección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
2007: Preside el jurado de la 52 Biennale di Venezia
2008: Es nombrado presidente del Comité Internacional del ICOM para Museos y Colecciones de Arte Moderno (CINAM).

Manuel J. Borja-Villel nace en Burriana (Castellón) en 1957. Tras licenciarse en Historia del Arte en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia en 1980 recibe una beca Fullbright para continuar sus estudios en EEUU. Más tarde, en 1987, obtiene un Master of Philosophy del Departamento de Historia del Arte de la City University of New York. Entre 1988-1989 disfruta de la beca Kress Foundation Fellowship para Historia del Arte, que concluyó con la obtención del Doctorado en Filosofía en el Departamento de Historia del Arte de la Graduate School of the City University de Nueva York.

Su trayectoria profesional es imparable: director del museo de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona desde su inauguración en 1990 hasta julio de 1998, donde organizó exposiciones como *Els límits del museu y La ciutat de la gent,* así como muestras de los artistas Louise Bourgeois, Brassaï, Marcel Broodthaers, Lygia Clark, Hans Haacke y Krzysztof Wodiczko; director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) entre julio de 1998 y enero de 2008, en el que presentó exposiciones temáticas como *Antagonismos, Campos de fuerzas, Arte y utopía, Un teatro sin teatro* o *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica 1946-1956*, así como monográficas dedicadas a Vito Acconci, Txomin Badiola, Günter Brus, Öyvind Fahlström, Fischli & Weiss, Robert Frank, Dora Garcia, David Goldblatt, Luís Gordillo, Raymond Hains, Richard Hamilton, la Colección Herbert, William Kentridge, Muntadas, Raymond Pettibon, Pablo Palazuelo, Adrian Piper, Michelangelo Pistoletto, Perejaume, Gerhard Richter, Martha Rosler, Dieter Roth, Antoni Tàpies, Robert Whitman o Zush, entre otras.

A finales de 2007 gana el concurso internacional convocado por el Ministerio de Cultura para la elección de la dirección del MNCARS, procedimiento que establece un precedente en la historia de la contratación de personal de los museos estatales. Desde febrero de 2008 ocupa el cargo de Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Ha publicado sobre Rodchenko, expresionismo abstracto, Bourgeois, Brassaï, Giacometti y arte español contemporáneo, así como artículos de opinión en prensa. Asimismo presidió el jurado de la 52 Biennale di Venezia (2007) y es actualmente presidente del CIMAM (Comité Internacional para Museos y Colecciones de Arte Moderno) vinculado al ICOM. Recientemente ha sido elegido miembro del Comité Internacional de la Documenta XIII de Kassel.

Podríamos decir que gran parte de su formación la recibió en Estados Unidos, ¿cuáles son las diferencias esenciales respecto a la formación artística en Europa, y en concreto, en España?

Si una cosa tiene buena Estados Unidos es el mundo académico. Estados Unidos a nivel político puede ser lo que es, pero el pensamiento de las universidades americanas -que no deja de ser un gueto- es de lo más radical y de lo más serio; continúa siendo una educación elitista porque es una educación muy cara, pero sigue siendo la mejor educación. Yo creo que la educación americana del arte y las humanidades -a diferencia de la española que peca de poco dinámica y demasiado canónica- es una educación abierta, muy interdisciplinar, está continuamente abierta a lo que está ocurriendo. Tu puedes estudiar historia del arte pero continuamente puedes tomar cursos de filosofía, de economía, *urban studies*, con lo cual tienes una educación bastante más completa.

Y luego hay otra cosa, son muy serios a nivel académico y también muy competitivos. Es una educación muy teatral, que puede tener sus cosas negativas, pero también aspectos positivos: te enseñan a argumentar, te enseñan a discutir y por tanto es una educación que no sólo te da conte-

[1] Las autoras de esta entrevista, Isabel Izquierdo y Clara Ruiz, quieren expresar su agradecimiento a M. Borja-Villel por su disponibilidad y cercanía; y a Concha Iglesias por todas las facilidades brindadas.



1. Manuel Borja-Villel ojeando un ejemplar de la revista *museos.es*. Foto: Miguel Ángel Otero.

«Los museos tienen que ser instituciones que creen modelos para hacernos entender mejor el presente»

nidos, sino que te pide que esos contenidos sean propios. *Grosso modo* esas serían las diferencias entre la educación de la Europa continental y la estadounidense.

En junio de 1990 es nombrado director del «recién nacido» Museo de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, ¿cómo fueron sus inicios?, ¿qué aprendió durante esos años al frente de esta institución?
Antes había estado cuatro años en la Hispanic Society of America donde realizaba el doctorado.

La Tàpies es una institución pequeña que te permite hacer de todo; hacía lo que hoy no puedo hacer, que era mucho más investigación, trabajar mucho las exposiciones, trabajar con los artistas. En ese sentido, a nivel personal, digamos que fue una escuela importantísima. La Fundación Tàpies no deja de ser una cosa muy especial, se perfiló como una de las instituciones en Barcelona que tenía una posición más avanzada, pero por otro lado es también un museo monográfico lo que para unos pocos es una contradicción en último término. La herencia de aquella época se refleja en un continuo cuestionamiento de lo que son los parámetros del museo, reconocer que mientras las prácticas artísticas, las relaciones sociales, el uso del pro-



2. Manuel Borja-Villel, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Foto: Miguel Ángel Otero.

pio arte ha cambiado muchísimo en el siglo XX, y sobre todo a partir los años sesenta y setenta, el museo sigue anclado en parámetros de siglo XIX y por tanto era necesario repensar y recuestionar estos parámetros. Algunas de las exposiciones que hicimos como *Los límites del museo, Marcel Broodtaers, Lygia Clark* iban precisamente en esa dirección.

En julio de 1998 acepta el cargo de director del MACBA donde introdujo importantes cambios a nivel de organización interna del museo, ¿qué destacaría de aquellos cambios?

Básicamente lo que hicimos fue romper una estructura demasiado jerárquica, demasiado vertical, y darle un carácter bastante más orgánico. Más que una estructura jerárquica de cargos lo más importante era trabajar por conceptos, por temas y a partir de ahí por áreas, pero áreas permeables y con relación entre ellas.

Las áreas en las que empezamos a trabajar son dos: una que tenía ver con los objetos del conocimiento, con las narraciones, con las historias que se cuentan, y otra con sujetos del conocimiento, con los públicos. Ésta fue la novedad del museo, tanto en lo que respecta a la colección como en lo que respecta al programa educativo. A pesar de que el museo no tiene un programa populista en absoluto, sin embargo sí que nos dimos cuenta de que la sociedad no está formada meramente por una mayoría sino que de hecho está formada por múltiples minorías. Este nuevo sistema nos permitió hacer un programa a partir del cual tenía cabida una pluralidad de públicos. Así en 1999 el museo tuvo 150 000 visitantes y en el año pasado acabamos en más de 500 000, cifra que para ese tipo de museo no está nada mal.

Al frente de la dirección del MACBA introdujo la institución en el panorama museístico internacional, ¿cuáles fueron sus pasos?

Las estrategias básicamente fueron dos. Una, el crear un discurso propio, tener una identidad, una entidad que se basaba fundamentalmente en un modo de entender la historia, en un modelo de museo. Y en segundo lugar ser un centro generador de ideas y de producción de exposiciones, donde las exposiciones viajan, itineran. De hecho se hablaba de un MACBA paralelo, un MACBA que tenía lugar más allá del edificio de Richard Maier. La insistencia en un discurso muy concreto, especialmente en un momento en el que asistimos a una cierta homogenización donde las cosas tal vez se parecen demasiado, unido al hecho de una red de difusión y distribución muy amplia, hizo que en relativamente poco tiempo el museo pasase de no contar, a tener una presencia internacional relativamente importante.

En el MACBA era considerado un profesional muy competente y una persona muy querida por su equipo, ¿qué le llevó a embarcarse en la aventura del MNCARS?

Tanto en un sitio como en otro me fui cuando la situación era ideal. Siempre que en la vida se toman decisiones te puedes equivocar pero tanto las situaciones como las personas tienen sus tiempos y tienden hacia la entropía, hacia la muerte. Todos nacemos para morir, y el modo de no morirse es creando pequeñas muertes, pequeñas rupturas que te permitan volver a nacer. Es como un árbol al que en invierno le cortas las ramas para que vuelvan a crecer. Cada uno va marcando estos ritmos y creo que es importante a nivel personal y a nivel institucional.

En el MACBA la estructura estaba hecha y era importante que llegase otra persona, no con voluntad de repensar el museo sino con voluntad de continuarlo. Yo tengo tendencia a crear estructuras, a replantear las estructuras, y por tanto pensaba que si me quedaba posiblemente hubiera empezado a pensar demasiado, a darle demasiadas vueltas. Es como un artista que no se da cuenta de que ha acabado su obra y sigue hasta acabar destruyéndola. Creo que realmente después de diez años era importante para la institución no anquilosarse, seguramente podría haber estado dos o tres años, pero no hubiera sido bueno para la institución el que me perpetuara en el puesto.

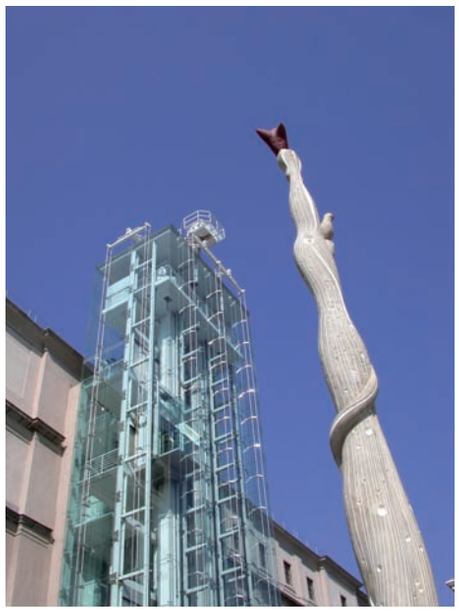
Por otro lado estaba el Reina que es justamente todo lo contrario. De los grandes museos (el Pompidou, etc.) el único que está por hacer es el Reina Sofía, tiene todas las posibilidades para ser realmente otra cosa y esto es lo que me atraía enormemente.

La historia que conocemos, la historia del siglo XX, podría denominarse la historia del Tratado del Atlántico Norte, porque es una historia hecha por el mundo anglosajón. Es una historiografía basada en un concepto idealista de la historia, en un concepto donde la historia es lineal y donde la idea de tiempo es lo que mide la historia. Este tiempo es siempre evolutivo y lo que no entra en esta evolución simplemente o es derivativo, o es provinciano o literalmente ni se ve, ni se considera. La historia oficial de la modernidad comienza con la Ilustración, con la Revolución Francesa, empieza en el momento en el que se generan los grandes imperios del Atlántico Norte que son Inglaterra, Holanda, Alemania, en parte Francia, EEUU... Sin embargo si planteamos la historia moderna no desde el siglo XVIII sino desde el siglo XVI nos encontramos con la época de la conquista española, cuando empiezan los colonialismos, en concreto el colonialismo español. ¿Qué pasa si empezamos a considerar el parámetro espacio en lugar del parámetro tiempo? Vemos una historia del arte donde hay otras modernidades, donde la geografía es tan importante como el tiempo, hay una serie de situaciones al margen de París, Nueva York y Londres, como son Brasil en los años cincuenta, Dussel-

dorf en los años setenta, España durante la transición democrática, Vancouver en los años ochenta, Buenos Aires en los años noventa, Los Ángeles ahora... Entonces vemos que podemos construir otra historia, otra narración de la modernidad muy distinta a la que estamos acostumbrados, donde hay otra visión del colonialismo, hay otra visión del autor, hay otra visión de lo que es la obra de arte. Esto está por hacer, esto es realmente lo que me atrajo enormemente, esto no lo podía hacer ya en el MACBA, sino que había que hacerlo en una institución que permita una complejidad del discurso como es el Reina Sofía.

El 22 diciembre de 2007 el ministro de Cultura anuncia el fallo del Concurso Internacional que le convierte en el nuevo director del Reina Sofía, ¿cuáles fueron las claves de su proyecto?

Las claves del proyecto eran, por un lado, la idea de pensar el museo en red. Estamos muy acostumbrados a pensar la relación museos en centro-periferia. Y esto lo vemos continuamente en muchas quejas de que en España se están haciendo muchos museos, que todos los museos se parecen, de que todos son iguales. También en el extranjero parece que todas las exposiciones son iguales. Hay una cierta inercia a hacer pequeños MOMAS, pequeños Pompidou donde todo se parece. Y por tanto es una situación que tiene poco que ver con el mundo real. El mundo actual es el mundo de Internet, es un mundo en red, un mundo donde se trabaja con el hipertexto, donde se trabaja con nodos de información, de intercambio.. Por ello hay que entender la cultura y los museos como centros de intercambio de información. Siempre he creído que hay que trabajar en red con museos de todas las escalas. Hay una tendencia a pensar que los museos de escala grande son dinosaurios, que es imposible moverlos, pero yo creo que no, que es importante -además es un deber- no perder un espacio que nos pertenece a todos. Por eso hay que conseguir que entren a formar parte de esa red de museos que se quieren repensar, que quieren establecer parámetros del siglo XXI y no del siglo XVIII.



3. Fachada del MNCARS. Detalle de los ascensores del edificio de Sabatini. Foto: Joaquín Cortés.

Otro punto del proyecto consistía en explicar la modernidad a través de la colección desde otro punto de vista: el sur «geopolítico» (no me refiero meramente al sur geográfico).

El tercer punto clave del proyecto era el Programa de Exposiciones, un programa donde tuvieran cabida exposiciones temáticas, individuales, de tesis, pero sobre todo donde hubiera investigación, excelencia y conocimiento. Los museos se están convirtiendo en fábricas de hacer eventos uno detrás de otro, donde hay muy poca investigación y muy poca estructura de conocimiento. Sin embargo los museos tienen que ser instituciones que creen modelos para hacernos entender mejor el presente. Esto es otro punto que creo que es fundamental.

Por último, me centré en la idea de entender que los museos no son sólo exposiciones que se trasmiten, sino que al mismo tiempo se tiene que tener en cuenta al público: se tiene que hacer un discurso sobre los públicos y se le tiene que dar al público capacidad de agencia. De esta manera es necesario crear toda una estructura de lo que se denomina «pedagogía radical» que permita esta *agencia* en sentido literal y etimológico de la palabra, en el sentido de que el público haga suyas las obras.

«El museo puede y debe convertirse en esa especie de ciudad que incorpore una multiplicidad de opiniones»

«De lo que se trata es de buscar una forma de educación en la que tu aprendas al mismo tiempo que enseñas»

En su opinión, ¿qué faceta es más apropiada para un director de museos del siglo XXI, la investigadora, la artística o la gestora?

Hay una tendencia generalizada, no sólo en España, a que el director de un museo sea una especie de gestor de contenidos, alguien que va gestionando las cosas que otros producen. Yo siempre he creído que el director de un museo debe ser un intelectual, en el sentido orgánico de la palabra, que tiene una visión intelectual del mundo y que trata de cambiar nuestra percepción del mismo. Y esto en un museo implica unos conocimientos académicos, una visión estratégica de cuál es el papel del museo en la sociedad, y pensar las propias estructuras de gestión del museo. Esto no quiere decir que sepas contabilidad pero sí que tienes que pensar la propia praxis del museo.

Yo creo que el director de un museo debe reunir los tres perfiles ya que sino lo que tienes es un tipo de historiador «tradicional» que concibe las obras y las prácticas artísticas como meras ilustraciones de ideas; y en el momento que una obra de arte es la ilustración de una idea es todo menos una obra de arte. Lo importante que cualquier obra de arte buena es su naturaleza poética que tiene algo de inalcanzable (el no objeto del deseo de los lacanianos), algo que más que darnos respuestas, nos hace formularnos preguntas continuamente. ¿Por qué nos interesan *Las Meninas* de Velázquez? No porque ilustraba una idea sino que cuestiona la misma noción de la pintura. Por tanto no puede ser un historiador -y yo soy historiador de formación- en el sentido reduccionista de la palabra, y tampoco puede ser un mero gestor de contenidos sino que tiene que ser otra cosa.

En una entrevista realizada en el mes de enero de este año usted declaraba que el problema del Reina Sofía es no haber definido su identidad como museo. ¿Cuál cree que debe ser esa identidad?

En primer lugar convertirse en un museo que sea capaz de contar la historia de la modernidad que está por escribir, esto es lo básico. Por otro lado es un museo que tiene que trabajar con otros museos en red.

Ahora está muy de moda comprar arte latinoamericano, el Museo de Fine Arts de Houston, la Tate Modern, el MOMA, etc. están comprando bastante arte latinoamericano y están muy orgullosos porque están mostrando algo que no se ha mostrado aún y que pretende reflejar la historia de este continente. Pero hay un elemento de perversión en esto porque lo que están haciendo es privando a estos países de contar su propia historia. No es que se cuente la historia del arte latinoamericano, es que ellos cuentan la historia que les interesa o que ellos conocen del arte latinoamericano. En lo que nosotros no podemos caer es en una especie de neocolonialismo donde nosotros, por ser españoles, vayamos a salvarles la vida a los países de Latinoamérica. Precisamente porque primero no tenemos nada que salvar: a nivel intelectual países como Brasil, Méjico, Argentina cuentan con un pensamiento y una cultura contemporánea refinadísimos.

La red no implica colonizar ni quitar, sino crear una especie de puente entre dos núcleos, un puente que va en dos direcciones: nosotros no sólo contamos la historia de un país y por supuesto cómo vemos a los latinoamericanos, sino que también tienen voz para que cuenten cómo nos ven y cómo se ven ellos mismos. Con lo cual lo que tenemos no es una narración unívoca sino una narración plural mucho más compleja. Es en este sentido en el que hablo de red. Y en este sentido el Reina realmente puede tener un papel privilegiado de explicar el mundo desde un punto de vista más actual. De algún modo creo que el Reina debería hacer lo que hizo el MOMA en los años cincuenta: servir para la función que sirvió el MOMA. ¿Por qué tuvo un éxito tan inmediato este museo? En primer lugar porque lo hicieron muy bien. Si observamos las compras vemos obras de tal y tal artista compradas apenas unos pocos años después de ser realizadas, sobre todo en la colección histórica ya en la actual es más problemático. Tiene las mejores obras de la modernidad (de esa versión de la modernidad que se llama modernismo). Fueron muy serios, el nivel de investigación es muy alto. En segundo lugar porque es un museo que responde a una sociedad determinada ya que detrás del museo está la alta burguesía americana que después de la II Guerra Mundial se encuentra con que ha ganado la guerra y son los dueños del mundo; y entonces necesitan museos, universidades para explicar el mundo según como ellos lo entienden y para explicárselo ellos mismos, pues de algún modo, ellos lo entendían de un modo hegemónico donde había unos que habían triunfado y otros que no habían triunfado. No queremos un



4. El director del MNCARS, M. Borja-Villel con Isabel Izquierdo y Clara Ruiz durante la entrevista. Foto: Miguel Ángel Otero.

mundo de triunfadores y no triunfadores sino que creemos en otro mundo donde todos tengan voz. Este otro mundo es un mundo en red, un mundo global que tiene que ver con la actualidad. Esto no lo está contando ningún museo, o si lo están contando lo están contando desde el punto de vista de la globalidad del consumo, donde la obra de arte se ha convertido en un elemento de consumo. Lo que puede hacer el Reina es contar la historia del mundo desde otro punto de vista. Este es el gran reto y lo que puede ser el Reina sin demasiado esfuerzo.

Usted quiere convertir el MNCARS en «una gran ciudad», ¿podría desarrollar este concepto?

En realidad el proyecto que presenté para el concurso del Reina Sofía contaba con un quinto punto: el de los espacios. Esto tiene que ver con una época en que las ciudades se están convirtiendo en parques temáticos, donde la gente ya no compra ropa porque la necesita sino que compra porque es una marca. El consumo es una finalidad en sí misma y hasta las experiencias se consumen. Las ciudades se han convertido en parques temáticos, la gente viaja de un lado a otro pero no como se viajaba en el siglo XVIII para descubrir otras culturas sino para decir que han estado allí.

Asistimos tambien a un momento en el que el espacio público está desapareciendo. Este es el espacio de la confrontación de ideas y de negociación de opiniones. En este sentido, el museo puede y debe convertirse en esa especie de ciudad que incorpore una multiplicidad de opiniones. Un museo como el Reina, que cuenta con espacios tan diversos, ofrece una situación privilegiada para serlo.

¿Cómo definiría los espacios del MNCARS?

El Reina tiene tres edificios muy distintos: un edificio posmoderno, un edificio que arranca en el siglo XVIII con estas ideas de la higiene y salud (en la Edad Media a los enfermos los sacaban para que no contagiasen, en el siglo XVIII se dan cuenta de que es cuando empiezan a hacer otro tipo de cárceles, escuelas, museos, hospitales, se empieza a pensar que se puede educar a la gente, se puede sanar a la gente, son todas estas ideas...) y que tengamos un edificio de estas características es una ventaja.

Y luego hay dos edificios que son los Palacios de Cristal y de Velázquez que justamente responde a otro momento dentro de la modernidad que es el momento colonial, el momento de los grandes imperios, de las grandes ferias mundiales, etc. Tener esto significa tener en los propios edificios la historia de los últimos dos siglos, con lo cual se puede crear un auténtico espacio público.



5. El director del MNCARS, Borja-Villel, durante la entrevista de *museos.es*. Foto: Miguel Ángel Otero.

El actual MNCARS, entre otras novedades, quiere dar cabida a diferentes soportes artísticos, ¿cuáles van a ser las líneas de actuación?

Los dos grandes artes del siglo XIX y XX son justamente la fotografía y el cine. Y que en un museo como el Reina Sofía todavía se hable de pinacoteca en la web es muy significativo.

En realidad estas categorías estancas no existen. Yo siempre he dicho que si el *Guernica* está pintado en blanco y negro es por alguna razón. El blanco y negro es el color de los documentales, de la época de la Guerra Civil, las fotografías... Los documentales son muy importantes porque es un modo en el que los artistas muestran su compromiso con lo que está ocurriendo; es el momento en que a través de los documentales se tiene información de lo que ocurre... y Guernica, de hecho, tiene mucho que ver con el cine. Entontes el que lo coloques como una pintura es absolutamente equivocado, es un error, hay que colocarlo como un mural, como una pantalla casi de cine.

¿Cómo organizará el discurso de la exposición permanente? ¿se crearán diferentes itinerarios? ¿Tiene previsto rotar las colecciones?

Esta se organiza alrededor de cuatro momentos históricos, y esto es lo que debería mostrar la colección. Por un lado la época de las vanguardias históricas, sobre todo años treinta, época de la Guerra Civil y de la República es un momento en que los artistas cambian de formas de hacer, hay un compromiso político. Por otro lado los años sesenta y setenta: es el momento de mayo del 68, es el momento en que se pasa del trabajo como forma de sociabilidad a nuevas formas en las que el trabajo cognitivo empieza a tener una nueva centralidad. Por otro lado los años ochenta (1978-1989) donde hay una reacción a toda esta crisis de los setenta. Y por último el mundo actual que básicamente es a partir de 1989.

Estos cuatro momentos coinciden, cambiando fechas, con lo que ocurre en España y con lo que ocurre fuera. En España y fuera, los años treinta son muy importantes, los años 60-70 son internacionales, aquí es el momento de la transición democrática; y el 89, con la caída del museo de Berlín y que



6. Colección permanente del MNCARS, sala 5. Vista de El Guernica antes de su cambio de ubicación. Foto: Joaquín Cortés.

aquí básicamente se corresponde con el periodo que comienza con los fasto de las Olimpiadas, la EXPO, donde hay un punto álgido y empieza otra época.

En la actualidad existen muchos tipos de público que visitan los museos, ¿qué planes tiene ante esta diversidad de visitantes? ¿qué estrategias educativas contempla?

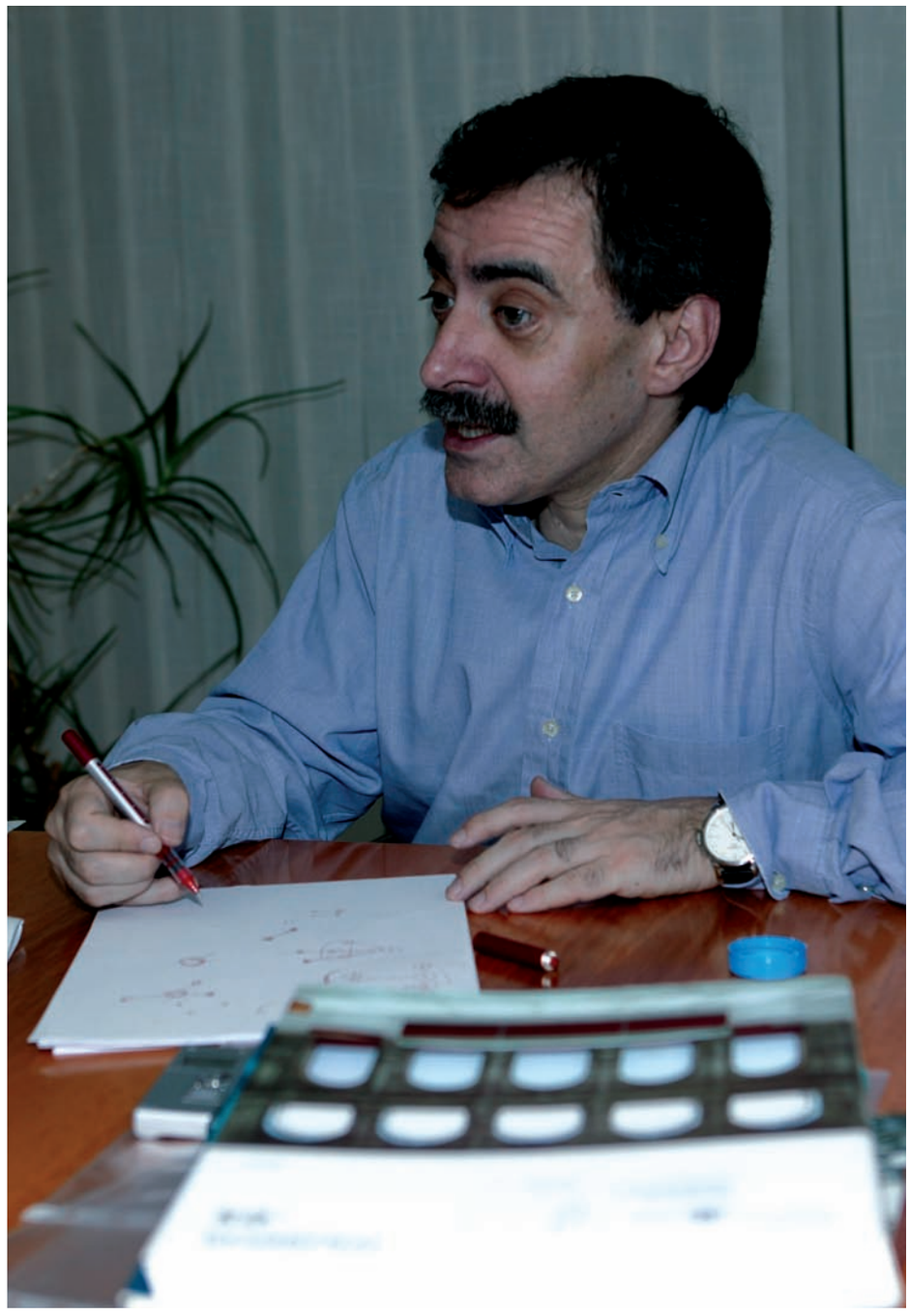
Más información, más soportes informativos, pero sobre todo un concepto distinto. Básicamente la idea es un cambio de proyecto, un cambio de concepción porque la educación tradicional está basada en la transmisión, en pensar que el conocimiento pasa de uno que sabe a otro que no. Este enfoque es oscurantista, clasista y paternalista. Es oscurantista porque se supone que el otro no sabe y por tanto le tienes que explicar cosas, pero le tienes que rebajar el nivel, con lo cual si le rebajas el nivel nunca sabrá tanto como tu. De lo que se trata es de buscar una forma de educación en la que tu aprendas al mismo tiempo que enseñas. Es clasista por esta misma razón. Y es infantilista porque se trata al otro como alguien al que hay educar a nuestra imagen, cuando lo interesante es educar al otro para que sea otro, para que sea distinto. Si intentamos que la educación sea represiva, al final vamos a hacer clones, y los clones son todo pero no son seres humanos nos empobrecen, nos enriquecemos cuando el otro también tiene opinión.

En la actualidad es usted presidente del Comité Internacional del ICOM para Museos y Colecciones de Arte Moderno, ¿qué actuaciones y proyectos de futuro tiene al frente de esta institución?

La idea en la que estamos trabajando básicamente es la de redefinir los objetivos de estos comités. Pensamos que el CIMAM ha de reunirse para crear una nueva guía de buenas prácticas, un nuevo código. Ahora existe un código de museos muy clásico, de otra época.. y es necesario repensarlo. Está hecho para museos antiguos, museos con colecciones de obras únicas. Si tienes los frisos del Partenón no vas a hacer cinco copias para distribuirlas pero ocurre que, sobre todo con el arte contemporáneo a partir de los sesenta, lo digital y lo reproducible es importante. Una gran parte del arte producido es reproducible. Por otro lado están las presiones del mercado de hacer obras limitadas, que son presiones que van en contra de la educación, porque es absurdo que haya ediciones obras de arte digital que te podrías bajar de Internet y todo el mundo lo podría tener. Mi ideal sería que toda la colección del Reina la tuviese todo el mundo. Es necesario contar con un nuevo código donde no perdamos de vista el hecho de que nuestra misión es educativa, el hecho de que tenemos que tender al Creative commons, al hecho de que el conocimiento es público, es de todos, y por tanto nosotros, las

instituciones públicas tenemos la obligación de compartir todo lo que tengamos. Esto, si lo hace un museo obviamente no puede pasar nada, pero si lo hace toda la red de museos que pertenecen al ICOM realmente es otra historia.

Nos comportamos muy a menudo como propietarios de las obras, como si fuesen nuestras, y esto lo vemos cuando pedimos préstamos. Obviamente las obras si no están en condiciones de viajar, no pueden viajar, pero básicamente hay una resistencia a dejar obras, y sobre todo si lo pide una institución que no tiene colección, o si una institución que tiene una colección de arte medieval pide algo a un museo de arte moderno las posibilidades de que le presten colecciones son muy escasas porque no tiene moneda de intercambio. Y esto me parece muy negativo porque tenemos que empezar a pensar que las obras son patrimonio de la Humanidad. Cuando los talibanes tiraron los budas todo el mundo protestó porque los budas no son de los talibanes sino que son de todos, pues lo mismo ocurre con las *Señoritas de Avignon* o con las obras del MOMA, del Pompidou; son Patrimonio de la Humanidad. Los *picassos* del MOMA no pertenecen a los americanos, los americanos son custodios de estas obras y tienen la obligación de guardarlas, porque, de hecho, son de todos. Y el pasar de la idea de propietario a la idea de custodio yo creo que es bastante importante.



7. Manuel Borja-Villel durante la entrevista de *museos.es*. Foto: Miguel Ángel Otero.

Se ha elegido 2008 como Año Iberoamericano de los Museos, ¿cómo va a participar el MNCARS en esta iniciativa?

Con dos proyectos: uno referente a la colección, que va a tener un elemento iberoamericano muy importante; y otro, crear una especie de archivo de archivos. Básicamente una gran parte del arte contemporáneo es documentación. El gran reto será cómo hacer que esa documentación no convierta a los museos de arte contemporáneo en meros archivos muertos sino en archivos vivos. El otro reto es, visto que no queremos hacer una especie de neocolonización de Latinoamérica sino lo que queremos es crear archivos, la idea es crear una red de museos, una red donde de algún modo, las colecciones y los documentos de estos museos estén en la red y que pueda ser una copropiedad. Y realmente mas que comprar una obra de Lygia Clark, tenerlo aquí y dejárselo en contadas ocasiones a los brasileños porque no puede viajar, puede haber copias, de modo que puede estar aquí o puede estar allá o pueda haber colecciones compartidas. De esta manera el gran objetivo de este año es empezar este museo como un archivo de archivos, y si hacemos esto realmente yo creo que estamos contribuyendo mucho a pensar en la relación España-Iberoamérica desde un punto de vista que radicalmente distinto a como se está haciendo desde los países del norte.

MNCARS,
Madrid, 2 de abril de 2008

Entrevista a Concepción Cirujano Gutiérrez[1]



1. Restauración de la Puerta Nueva de Bisagra (Toledo, 1993). Foto: Archivo Personal Concha Cirujano.

1951: Nace Concha Cirujano en Toledo.
1978: Se diploma en Restauración con la especialidad de Arqueología.
1986: Aprueba una oposición para cubrir una plaza de restauración en el ICRBC.
1989: Obtiene una beca de la UNESCO-ICCROM.
1990: Coordina el Departamento de Materiales y Objetos Artísticos del ICRBC.
1990: Se incorpora al Departamento de Restauración de piedra del ICRBC.
2007: Le conceden la Medalla de oro al Mérito en las Bellas Artes.

Concepción Cirujano nace en Toledo la Nochevieja de 1951. En 1975 comienza sus estudios de restauración en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, diplomándose tres años después con la especialidad de Arqueología. Tras diez años trabajando como restauradora autónoma, aprueba en 1986 una oposición para cubrir una plaza en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICRBC), hoy Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). En 1989 disfruta de una beca de la UNESCO-ICCROM que le permite formarse en la conservación y tratamiento de la piedra. Durante 1990 ejerce de coordinadora del Departamento de Materiales y Objetos Artísticos del ICRBC. En noviembre de ese mismo año deja el cargo para continuar su trayectoria como restauradora en el Departamento de Restauración de Piedra. A lo largo de su trayectoria profesional en el Instituto de Patrimonio Histórico Español ha redactado y dirigido numerosos proyectos de restauración de monumentos históricos, y ha publicado diferentes artículos sobre sus intervenciones.

¿Qué le llevó a estudiar conservación y restauración? ¿fue una vocación temprana?

No, no fue una vocación temprana, tardé un tiempo en encontrar la profesión a la que quería dedicarme. Estudié en la Escuela de Artes y Oficios y después de estar una temporada trabajando empecé la carrera de Historia, con el propósito de especializarme en Arqueología. En la facultad, a través de un amigo, conocí el mundo de la conservación y restauración del patrimonio y me di cuenta de que realmente era eso lo que yo quería hacer, así que me preparé y entré en la Escuela de Conservación y Restauración, para entonces tenía veinticuatro años. Es evidente que todo lo que había hecho hasta entonces tenía de alguna u otra manera relación con mi profesión actual, así que aunque tardé tiempo en encontrar mi sitio lo que sí creo que tenía claro era el entorno en el que quería trabajar. La conservación-restauración me permite profundizar en el conocimiento de la obra de arte desde múltiples facetas y además tengo el privilegio de poder acercarme a

[1] Las autoras de esta entrevista, Clara Ruiz e Isabel Izquierdo, quieren expresar su agradecimiento a Concha Cirujano por su disponibilidad y cercanía a la hora de realizar esta entrevista.



2. Restauración de la Portada del Bautismo de la catedral de Sevilla (2000). La escultura es una terracota atribuida a Pedro Millán. Foto: Archivo Personal Concha Cirujano.

ella de una manera especial, apreciar todos sus matices, conocer sus materiales, indagar en su técnica de ejecución e imaginar el paso de la historia. Todos los trabajos son diferentes e igualmente satisfactorios.

Sabemos que gran parte de su formación responde a diferentes cursos de técnicas de restauración y tratamiento de materiales pétreos, ¿por qué la piedra y no otro material?

Entre las especialidades que en aquel momento había de restauración, yo elegí la de arqueología, y me gustaban los materiales inorgánicos. Mientras estaba estudiando trabajé en los arcos de la Aljafería del Museo Arqueológico Nacional y, después de terminar, mi primer trabajo fue la restauración de una portada en la iglesia de Meco, que hice en colaboración con otro colega. Ese trabajo me descubrió lo interesante que era trabajar en bienes inmuebles, con una problemática muy compleja, una gran diversidad tanto en los materiales como en la patología y en donde el entorno, que suele ser muy agresivo, juega un papel primordial. Fue la primera vez que trabajé con profesionales de otras disciplinas y me di cuenta de lo importante que era el trabajo en equipo. A partir de ahí intervine en otras obras similares y cuando finalmente comencé a trabajar en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, que en ese momento se llamaba Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, tuve la oportunidad de seguir por ese camino y no la desperdicié. Me resulta muy difícil explicar por qué me gusta tanto la piedra. Es un soporte que tiene un gran protagonismo tanto en obras modestas como monumentales y, sea cual sea su naturaleza, para mí su belleza es innegable. Es un material muy variado, incluso dentro de un mismo tipo hay una gran diversidad, y encierra muchas posibilidades de acabado, consiguiéndose texturas totalmente diferentes en función de cómo se labre. Quizás sea esa diversidad la que me atraiga, o quizás sea la calidez que me transmite.

En 1989 recibió una beca del ICCROM para estudiar técnicas de conservación preventiva y tratamiento de la piedra. Esta experiencia, ¿marcó de alguna manera su trayectoria?

Solicité esa beca cuando ya tenía muy claro que quería dedicarme por completo a la restauración de materiales pétreos y consideré que era una excelente ocasión para ampliar y afianzar mis conocimientos. Por supuesto, el paso por el ICCROM fue decisivo para mí, porque no solamente me sirvió para aprender, sino también para intercambiar experiencias, conocer lo que se estaba haciendo en muchos países y afianzar mi pasión por esta parcela de la conservación. Al curso asistían profesionales de todo el mundo, cada uno con la visión de lo que pasaba en su entorno, y el diálogo con ellos fue muy importante. Pero no sólo eso, a lo largo de los dos meses que duró el curso pude escuchar y debatir con los mejores especialistas en restauración de material pétreo y conocer las intervenciones que se estaban haciendo en aquel momento en toda Italia. Eso me permitió venir con una mente mucho más abierta para enfrentarme a los problemas que el trabajo me planteaba.

Los inicios nunca son fáciles...

Cuando yo comencé, la restauración no tenía el auge que tiene ahora y hubo momentos en los que dudaba si podría salir adelante ejerciendo esta profesión. Era muy complicado encontrar trabajo. Recorrí muchos museos, y aunque los directores tenían muchas ganas de hacer cosas contaban con unos recursos ridículos para restauración. Recuerdo que uno de los que primero tanteé fue el Museo de Santa Cruz (Toledo). Entonces estaba de directora Matilde Revuelta, que me atendió muy amablemente pero me dijo que el presupuesto con el que contaba era muy pequeño y que solamente se podía permitir tapizar o restaurar algún mueble.

Pasé momentos muy difíciles e incluso durante un año trabajé de secretaria, pero con el apoyo de mi familia volví a intentarlo. Comencé a restaurar lotes de cerámicas y metales de algunas excavaciones arqueológicas y cuando se convocó la primera Oferta de Empleo Público, en el año 1985, me presenté y conseguí una plaza. A partir de ese momento pude desarrollar mi actividad con otra perspectiva y por supuesto con muchísimos más medios, lo cual se que es una gran ventaja que no la tendría en otras circunstancias y que procuro aprovechar al máximo.



3. Equipo de restauración de los sillares del claustro de San Jerónimo el Real de Madrid. Nave de Alcalá-Meco, donde se restauraron los sillares. Concha Cirujano aparece abajo en el centro. Foto: Archivo personal Concha Cirujano.

¿Añora su independencia como restauradora autónoma o prefiere su trabajo en la Administración?

No, para nada. El ser trabajadora autónoma no implica en absoluto ser independiente, al contrario dependes de que te aprueben un presupuesto, de que una empresa cuente contigo, siempre dependes de algo en lo que difícilmente puedes influir. Por otra parte ese estatus tampoco supone mayor autonomía a la hora de tomar decisiones en lo que respecta a las intervenciones, los proyectos suelen estar diseñados por otros técnicos y el restaurador sólo tiene que ejecutarlos. En mi trabajo me siento absolutamente libre. Los proyectos en los que intervengo son generalmente muy interesantes y tengo independencia para tomar decisiones de índole técnica; además tengo la posibilidad de trabajar integrada en equipos multidisciplinares formados por grandes profesionales, tanto del Instituto del Patrimonio Cultural de España como de otros organismos. En ese sentido me parece estupendo poder trabajar en el IPCE.

Los dos primeros trabajos que dirigió para el Ministerio de Cultura fueron la restauración de dos Sepulcros de la Catedral de Sevilla, y la restauración y montaje de ocho laudas hebreas del Museo Sefardí (Toledo), ¿qué recuerda de estos proyectos?

Fueron dos obras que llevé casi simultáneamente, alternando mi estancia en Sevilla y en Toledo. En los dos sitios trabajé con un equipo de restauradoras fantásticas y conté con la colaboración del laboratorio del IPCE. El apoyo que tuve tanto por parte de la Catedral de Sevilla como del Museo Sefardí fue increíble. Eran los primeros trabajos en los que yo asumía la dirección y, aunque esa responsabilidad siempre es enorme, la sentí con mayor intensidad en estos casos por ser los primeros proyectos que afrontaba. Me suelo obsesionar mucho con el trabajo y le doy mil vueltas antes de tomar una decisión que pueda ser determinante. Recuerdo que los primeros años no desconectaba nunca del trabajo, incluso tenía pesadillas en las que le ocurría cualquier catástrofe a la obra sobre la que estaba trabajando en ese momento. A pesar de eso yo tengo



4. Entrega del Premio de la Real Fundación Toledo en su XII convocatoria (2006).
Foto: Archivo personal Concha Cirujano.

buenísimos recuerdos de todos los trabajos, porque uno de los aspectos que más valoro es que exista complicidad y entendimiento entre los componentes de los equipos y tengo que decir que, salvo rarísimas excepciones, siempre he trabajado con grupos en los que esto funcionaba y por tanto todo se te hace más fácil.

Ha desarrollado gran parte de sus proyectos en la provincia de Toledo... ¿devoción por conservar su ciudad natal?

He tenido la suerte de que el Ministerio de Cultura me designara para llevar a cabo algunas intervenciones en mi ciudad y también he tenido oportunidad de participar en otras restauraciones promovidas por la Real Fundación Toledo. Para mí fueron ocasiones únicas y las disfruté muchísimo. Supongo que en la satisfacción que sentía algo debía influir el hecho de haber nacido allí y sentirme muy toledana, pero aunque no fuera así lo hubiera hecho con la misma ilusión porque es una ciudad preciosa con un patrimonio muy rico y es un lujo restaurar y conservar cualquiera de sus obras.

Su lista de intervenciones es interminable, ¿qué proyectos destacaría?

Me resulta muy complicado elegir uno. Todos han sido importantes para mí pero, por su continuidad a lo largo del tiempo, me decantaría por las portadas góticas de la Catedral de Sevilla. En 1998 se inició la restauración de la *Puerta del Nacimiento* y después se continuó con las del *Bautismo, Palos y Campanilla*, finalizando esta última el verano pasado. En este caso además de la restauración se ha seguido escrupulosamente el programa de control y mantenimiento posterior, que juzgábamos absolutamente necesario teniendo en cuenta que las dos primeras están situadas en una avenida que hasta hace poco tenía un tráfico enorme. Los responsables de la conservación de la catedral acogieron estupendamente esta propuesta y la pusieron en marcha, aportando también la financiación necesaria para acometer las revisiones periódicas y las intervenciones puntuales que fueran necesarias. De esta forma se han ido alternando e incluso superponiendo las restauraciones, promovidas por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, a través del IPCE, y las actuaciones de conservación preventiva en las puertas ya restauradas.

Me interesa mucho la conservación preventiva y después de realizar una restauración es imprescindible establecer un programa de mantenimiento que permita la preservación de las obras y en este caso ese programa se está cumpliendo.

¿Cuál es la intervención que más le ha satisfecho como profesional?

En una de las que más he disfrutado ha sido la *Escalera de Covarrubias* del Museo de Santa Cruz (Toledo). Tuve la oportunidad de dedicarle muchísimo tiempo y además había una sintonía total con el equipo de restauración y con el director del museo. Es una obra muy especial para mí porque siempre quise restaurarla y aunque en ocasiones anteriores se había planteado esa posibilidad, nunca se había concretado. El mayor problema era subsanar el desequilibrio visual, producido por la diversidad de materiales utilizados en épocas anteriores para reintegrar muchos de los elementos y por la suciedad y deterioros provocados, entre otras razones, por el paso continuo de visitantes. El trabajo que se hizo fue muy minucioso y delicado, se limpió casi enteramente con láser y los resultados fueron excelentes. Hay actuaciones que yo defino como «agradecidas» y ésta fue una de ellas. Indudablemente también influyó el hecho de que se tratara de una obra de Toledo porque allí me siento especialmente bien.

¿Se decanta por la conservación tradicional o por las nuevas técnicas de intervención en conservación?

En algunos procesos creo que hay que aprovechar las nuevas técnicas. Es por ejemplo el caso del láser o de las técnicas de estudio que nos permiten obtener datos importantísimos tanto sobre los materiales como sobre sus alteraciones. Sin embargo a la hora de aplicar algunos tratamientos me decanto por los materiales tradicionales, los que sabemos perfectamente como funcionan porque se han utilizado desde siempre y conocemos su comportamiento. En general soy bastante conservadora en ese aspecto.

De todas maneras hay materiales de restauración nuevos que dan muy buenos resultados, pero antes de utilizarlos hay que investigar cómo se van a comportar a corto y a largo plazo. No solamente necesitamos conocer la problemática que nos plantea una obra, sino también cuáles son las posibilidades de actuación que tenemos y cuáles son

las soluciones más idóneas para paliar los daños. No se puede innovar sin garantías porque los bienes sobre los que trabajamos son únicos.

¿Qué proyecto destacaría de los realizados en los museos estatales?

Indudablemente la restauración del claustro de los Jerónimos dentro de la ampliación del Museo del Prado. Comencé en el año 2000 con un proyecto de consolidación previa para evitar que se produjeran daños durante su desmontaje. La restauración y el montaje fueron momentos muy especiales porque nos permitieron conocer en profundidad el claustro, no solo en lo que se refiere a los materiales sino también al proceso constructivo. Fue una intervención complicada desde el punto de vista técnico. Supuso un gran reto y un gran esfuerzo porque es importante no perder de vista que se trata de una sola obra y que por tanto el tratamiento debe estar enfocado a conservar esa unidad, algo muy complejo cuando lo que estás haciendo es restaurar elementos aislados. El claustro está construido con 2870 sillares, con un grado de deterioro que variaba en función de la orientación y de la ubicación en la que se encontraban, así que el tratamiento se aplicó de manera individualizada pero con un criterio y una metodología común. El montaje, en el que participé como asesora de la dirección facultativa, fue muy arduo pero la empresa que lo llevó a cabo ya tenía experiencia en temas similares y los problemas que surgían se fueron solucionando satisfactoriamente. Lo que mucha gente desconoce es que durante el desmontaje salieron a la luz numerosos sillares, procedentes de un claustro gótico que se había levantado con anterioridad en ese mismo lugar y que posteriormente se demolió para construir el actual. El entonces Instituto del Patrimonio Histórico Español acometió el proyecto de estudio y restauración de estos elementos rescatados y, después de un año de trabajo, se pudo reconstruir virtualmente lo que en su día fue ese claustro gótico. Nunca había trabajado en una empresa similar y a medida que avanzaba el estudio y comprobábamos que los datos que extraíamos de esas piedras nos iban a permitir reconstruir la imagen de una obra perdida, la ilusión y la emoción iba creciendo en todos nosotros. Fue una experiencia fantástica.

No puedo decir que no haya pasado malos momentos a lo largo de este periodo de siete años, pero al final para mí el balance es muy positivo. La colaboración con tantos y tantos expertos en otras disciplinas que han participado en el proyecto, y de los que he aprendido muchísimo, me ha compensado porque creo que entre todos hemos conseguido conservar este claustro para su disfrute.



5. Entrega de la medalla de oro en la Catedral de Toledo (diciembre de 2007).
Foto: Archivo personal Concha Cirujano.

En la actualidad, ¿dirige alguna intervención?

Estoy trabajando en la restauración de la Puerta de las Granadas, que es el acceso a la Alhambra a través de la Cuesta de Gomérez. Es una intervención del IPCE en la que también participan técnicos del Servicio de Monumentos y del Departamento Científico. Su estado de conservación es bastante deficiente, porque el paso continuo de vehículos a través de la puerta ha provocado la formación de gruesas costras negras y una avanzada disgregación de la piedra. En estos momentos estamos acometiendo la fase de limpieza que está resultando muy laboriosa.

Desde 1991 imparte cursos de formación en el ámbito de su especialidad para estudiantes, ¿responde a una vocación de compartir y difundir los conocimientos adquiridos?

Me gusta compartir lo que he ido aprendiendo, no solamente desde el punto de vista teórico sino también desde el punto de vista de la práctica, que es muy importante en nuestro trabajo. Eso me obliga a reflexionar sobre cómo me planteo las intervenciones y sobre todo me exige estar siempre al día. Sin embargo la participación aislada en un curso, que es lo que normalmente hago, solamente te permite lanzar algunas ideas y no hay mucho tiempo para debatir con los alumnos y para contrastar opiniones, lo que a mi modo de ver es muy más interesante. En cualquier caso aunque no es una actividad a la que me dedique habitualmente, intento disfrutarla al máximo.

También he sido tutora de varios becarios en el IPCE y a partir de abril me haré cargo de una restauradora. Cuando me encomiendan esta misión, intento enseñar todo lo que sé aunque a veces es difícil compaginar el trabajo diario, que implica continuos desplazamientos fuera de Madrid, con una tutoría.

La formación del conservador-restaurador no cuenta todavía con una titulación universitaria de grado superior, ¿qué opina sobre este tema?

Yo me formé en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales que en aquel momento era el único centro que impartía estas enseñanzas, con el tiempo también se creó la especialidad de restauración en la Facultad de Bellas Artes, que ahora ha sido sustituida por un itinerario en esa misma facultad. Así que en este momento hay dos vías para poder ser res-

taurador. Al igual que muchos de mis compañeros, yo siempre he abogado por la creación de un grado único y específico en Conservación-Restauración de Bienes Culturales dentro de la Universidad. Creo que sería la mejor solución porque nuestra profesión tiene un componente científico-técnico muy destacado que a mi modo de ver debe primar sobre el artístico. Se ha avanzado mucho en este campo pero hay que investigar más y considero que la universidad es el marco adecuado.

Por otra parte elevar el nivel de la restauración-conservación al grado universitario redundaría no solamente en el patrimonio sino también en el reconocimiento de esta profesión y en el nivel laboral en el que nos encontramos la mayoría de los restauradores, que no se corresponde en absoluto con la preparación y grado de responsabilidad de nuestro trabajo.

¿Algún consejo para las nuevas generaciones de conservadores-restauradores?

Creo que hay grandes profesionales entre los jóvenes y estoy segura de que tienen muy claro cómo deben enfrentarse a su trabajo. Por eso no creo que necesiten ningún consejo, pero si me gustaría animarles y desearles que nunca pierdan la ilusión, aunque es difícil salir adelante creo que esta profesión tiene futuro, porque afortunadamente cada vez es mayor la preocupación por conservar el patrimonio y cuando realmente tienes vocación el trabajo te produce una satisfacción inmensa.

A finales de 2007 le concedieron la Medalla de oro al Mérito en las Bellas Artes como reconocimiento a su trayectoria profesional, ¿qué significa para usted la concesión de este premio?

Cuando me enteré me quedé tan sorprendida que no podía reaccionar porque jamás imaginé que me pudieran conceder una distinción como esta. A nivel personal es un gran orgullo y un motivo de alegría, pero tengo muy claro que mi trayectoria profesional no es el resultado de una labor individual, sino el resultado de la colaboración con otros profesionales que me han ayudado a tener una visión global de los problemas a los que me he enfrentado, y del apoyo que he recibido de casi todas las personas que han dirigido el Instituto. Sin todos ellos no hubiera podido hacer lo que he hecho y por eso creo que este premio también es suyo.

Por otra parte, creo que esta medalla supone también un reconocimiento para la profesión porque es la primera vez que se le concede a un restaurador. Me llamaron muchos de mis colegas para felicitarme, y felicitarse, porque también la sentían como algo suyo y realmente el celebrarla y compartirla con ellos es lo que más me ha satisfecho.



6. Concha Cirujano durante una visita de trabajo en Santiago de Compostela.
Foto: Archivo personal Concha Cirujano.

Bibliografía

CIRUJANO GUTIÉRREZ, C. (1985): «Memoria de los trabajos de restauración de fauna realizados en la sección arqueológica del Museo Municipal», *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, 4: 131-173.

CIRUJANO GUTIÉRREZ, C. y LABORDE MARQUEZE, A. (1990): «Restauración de lápidas sepulcrales en el Museo Sefardí de Toledo», *Noticias del Museo Sefardí,* 3: 2-3.

CIRUJANO GUTIÉRREZ, C. y CARRASSÓN, A. (1992): «Restauración de los capiteles de la Sinagoga de Santa María la Blanca», *Noticias del Museo Sefardí,* 7: 2-3.

CIRUJANO GUTIÉRREZ, C. y CARRASSÓN, A. (1993): «Restauración de la Sinagoga de Santa María la Blanca», *Noticias del Museo Sefardí,* 8: 2-3.

CIRUJANO GUTIÉRREZ, C. y CARRASSÓN, A. (1994): «Restauración de la portada y arcosolio plateresco de la Sinagoga del Tránsito», *Noticias del Museo Sefardí,* 10: 2-3.

CIRUJANO GUTIÉRREZ, C. y FERRETE PONCE, S. (1998): «Restauración del grupo escultórico de la Capilla de Santa Ana», *Revista de investigación: Cuadernos de Estudios*, 10, Año IX, Ayuntamiento de Colmenar Viejo: 164-172.

CIRUJANO GUTIÉRREZ, C., GAYO, D. y GÓMEZ, Mª. L. (2001): «Retablo de la "Vida de la Virgen". Estudio e intervención», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 19: 257-264.

CIRUJANO GUTIÉRREZ, C. y LABORDE MARQUEZE, A. (2001): «La conservación arqueológica», *Arbor*: *Ciencia, pensamiento y cultura*, 667-668: 691-709.

CIRUJANO GUTIÉRREZ, C. (2002): «Proceso de intervención en las portadas del Nacimiento y del Bautismo de la Catedral de Sevilla», *Bienes Culturales*, 1: 101-120.

CIRUJANO GUTIÉRREZ, C. (2006): «Restauración y estudio geométrico y compositivo del claustro gótico del Monasterio de los Jerónimos de Madrid», *Bienes culturales,* 6: 35-52.

Antonio Beltrán Martínez: hacia una semblanza

Miguel Beltrán Lloris[1]
Museo de Zaragoza
Zaragoza

Miguel Beltrán Lloris es director del Museo de Zaragoza y fue con anterioridad director del Museo de Cáceres. Dirige las revistas *Caesaraugusta* (Institución Fernando el Católico) y *Museo de Zaragoza. Boletín* (Gobierno de Aragón). Es autor de trescientas ochenta publicaciones sobre museología y Antigüedad y ha dirigido excavaciones arqueológicas en *Caesar Augusta* (Zaragoza), *Colonia Celsa* (Velilla de Ebro), Azaila y otros lugares.

Resumen: El trabajo resume las líneas más sobresalientes de la vida de Antonio Beltrán, catedrático de Arqueología, Epigrafía y Numismática y Prehistoria de la Universidad de Zaragoza y director honorífico del Museo de Zaragoza, experto internacional en arte prehistórico, fundador de museos, de los Congresos Nacionales de Arqueología y de Numismática, e ideólogo del Parque Cultural del Río Martín, defensor del patrimonio artístico (Lonja, Aljafería, pinturas de Goya en Aula Dei y el Pilar de Zaragoza…), conferenciante, comunicador y divulgador de la cultura, el «ultimo erudito polígrafo de tradición humanista» y «figura capital de la cultura aragonesa», de cuyas instituciones recibió en vida continuos homenajes y las más altas distinciones. Autor de un centenar y medio de libros y de mil seiscientas publicaciones en el ámbito de su especialidad.

Palabras clave: Humanista, Arte rupestre, Arqueología, Museos, Cultura aragonesa.

Abstract: The work summarizes Antonio Beltrán's life outstanding lines, Professor of Archaeology, Epigraphy and Numismatics and Prehistory of the Universidad de Zaragoza and Honorary Director of the Museo de Zaragoza, international expert in prehistoric art, founder of museums, of National Congresses of Archaeology, and Numismatics, and the ideologue of Martin River Cultural Park, artistic heritage defender (Lonja, Aljafería, Goya paintings in Aula Dei and Pilar of Zaragoza…), lecturer, popularizer of culture, the «last pundit, polygrah of humanist tradition» and «main figure of Aragonese culture», of whose institutions received in life continued tributes and the highest distinctions. Author of one hundred and fifty books and one thousand and six hundred specialized publications.

Keywords: Humanist, Art cave, Archaeology, museums, Aragonese culture.

Preludio

El 26 de abril del año 2006, fallecía en Zaragoza Antonio Beltrán Martínez, dejando tras de sí una larga estela de afectos y logros científicos, impulsados a lo largo de sus constantes años de docente, divulgador, intérprete del patrimonio, conferenciante, conversador infatigable, creador de congresos sabios (los Arqueológicos del Sudeste Español, los Nacionales de Arqueología, de Numismática), fundador y promotor de museos, revistas (*Boletín Arqueológico del Sudeste Español, Caesaraugusta, Monografías Arqueológicas*), de actividades científicas e ilustradas…, que supo dirigirse a todos en su lenguaje, desde las aulas universitarias y académicas, las salas de conferencias, las ondas radiofónicas, las páginas de los diarios, los plenos municipales, los consejos asesores académicos; recorriendo Aragón de un extremo a otro, o saliendo al extranjero y convirtiéndose en un ciudadano del mundo, transmitiendo su humanismo desde las tierras de Kakadu en Australia, Brasil o Namibia a los barrancos del aragonés río Martín; dejándonos una huella indeleble en formas variadas, algunas de las cuales han tomado aspecto material en forma de homenajes que le fueron concedidos en vida, en su

[1] Correo electrónico: mbeltran@aragon.es



1. Antonio Beltrán y Trinidad Lloris en Valencia en el año 1940. Foto: Familia Beltrán.

primer pueblo (Sariñena), en su segunda ciudad (Cartagena), en su tercera ciudad (Zaragoza) o en sus otros pueblos aragoneses, tan importantes como los primeros (Ariño, Alacón…), desde cuyas calles, plazas y barrancos nos lanza miradas (sabias e inteligentes, llenas de humanismo) por obra y gracia de las manos hábiles que esculpieron su efigie (como Francisco Rallo en Zaragoza o Javier Egea en Sariñena) o trazaron las placas de agradecimiento y reconocimiento a su labor, a su dedicación, a su cariño sin límites por sus tierras y por sus gentes…

No es este lugar para desgranar su trayectoria vital y profesional, y de ello se han ocupado en el pasado, y lo están haciendo también ahora, numerosas gentes, buenas gentes, desde los colegas de profesión[2], investigadores, discípulos, amigos, instituciones científicas, culturales (AA. VV., 1998: 3-6), administrativas y desde muy variadas procedencias que nos hacen continuamente percibir la huella de Antonio Beltrán en nuestras vidas, en todos nuestros pasos, impregnando nuestras acciones de una vitalidad inusitada, que toma fuerza cuando volvemos a recorrer los muchos caminos que de su mano hicimos, ahora solos (aparentemente) pero con mejor capacidad (una vez transcurrido el primer dolor) y superadas las nostalgias, intentando seguir su ejemplo (¡qué remedio!) y evocando su labor a lo largo de múltiples escenarios, desde el eco de su voz, al minuto de silencio, sobrecogedor, que se guardó en el campo de fútbol de la Romareda, en Zaragoza, al conocerse su fallecimiento…

Desde la casa de las musas

Estas líneas se escriben con numerosos puntos suspensivos, que no quieren indicar otra cosa que esta larga historia de Antonio Beltrán, al servicio de la cultura, del patrimonio, de sus gentes, podría ser una historia interminable, llena de anécdotas y afectos en las que el conocimiento, la divulgación, la interpretación del patrimonio, eran las metas (algunas de las metas) que con más eficacia coronaba Antonio Beltrán. Y esas son las enseñanzas que afloran cuando intentamos redefinir nuestros museos (yo escribo desde un museo) en una época en la que las viejas y académicas definiciones de nuestras instituciones emanadas del ICOM y G. H. Rivière, o sugeridas por otros venerables sabios y museólogos, como Kennet Hudson,

[2] Alzola (2006: 14-15); Almagro Gorbea (2006: 5-6); Utrilla (2007: 9-12); Beltrán Lloris, F. (2006: 9-23); Marco (2006: 30); el número especial de la *Revista Cauce,* n. 23, Año VII, agosto 2006, con trabajos de las gentes, sus gentes, del Parque Cultural del Rio Martín, dedicado a la memoria de Antonio Beltrán; Beltrán Lloris, M., (e.p.); Beltrán Lloris, F. y M., (e.p.); se encuentra, además, en prensa, el trabajo colectivo: *Antonio Beltrán Martínez, vir bonus, magister optimus*, que coordinado por M.y F. Beltrán, reúne los trabajos de sus dilectos discípulos, colegas y amigos que con generosidad han acogido la propuesta que recibieron: Jean Clottes, Pilar Utrilla, Teresa Andrés, Martín Almagro Gorbea, Guillermo Fatás, Francisco Marco, Francisca Chaves, Enrique Satué, Gonzalo Borrás, Esperanza Ortiz, trazando un resumen de la vida científica y cultural de A. Beltrán.

Museos y territorialidad, visión asumida en nuestros días, fueron conceptos llevados a la práctica por Antonio Beltrán de forma continua en todas sus actividades

(cuando pide el paso de los poetas a los museos), o el Museo Nacional de Australia cuando incorpora a su carta de intenciones la importancia de la comprensión de las gentes, la comunicación intercultural, y el acceso a la documentación plena, o E. Heuman, cuando reclama para el museo (desde la American Association of Museums) un espacio de reflexión y serenidad. Por ello, nos parece tarea desmesurada, e imposible, desarrollar en estas líneas, no sólo la aportación de Antonio Beltrán al mundo de los museos, como se nos ha solicitado en una primera instancia desde la revista *museos.es*, sino también el significado y alcance de la vida, de su vida, especialmente en lo referente a nuestro entorno patrimonial, excepción hecha del mundo de los afectos, que sería imposible embridar en estas breves líneas.

Efectivamente, se podría resumir su relación con nuestras instituciones a partir de una serie de lugares en los que la implantación de museos y su mejor promoción han corrido parejas a la intervención de Antonio Beltrán. Desde un punto de vista ordenado y cronológico, como corresponde, serían las ciudades de Cartagena (el Museo Municipal, 1943-1950), Zaragoza (el Museo Provincial de Bellas Artes, 1956-1974; el Museo Etnológico y de Ciencias Naturales de Aragón, 1954-1974), Madrid (el Museo de la Casa de la Moneda, como asesor desde 1953 a 1986), o determinados territorios aragoneses, como el Parque Cultural del Río Martín (con el «Centro de Interpretación Antonio Beltrán» en Ariño) e incluso los museos no nacidos y que forman parte de nuestro ideario museístico actual, como el de Arte Contemporáneo de la Zuda el de Los Sitios, o el de Historia de la Ciudad, en Zaragoza. A través de estos lugares, podríamos adentrarnos en una «teoría *museológica* según Antonio Beltrán» (parafraseando el bellísimo libro de los discípulos de G. H. Rivière) y llegaríamos a percibir el pensamiento de este gran humanista sobre el mundo de los museos y la importancia de su proyección social.

Su acción se llevó a cabo siempre en unos periodos de carestía crónica en materia de patrimonio, supliendo con imaginación dichas carencias y embarcando a las instituciones en inmejorables proyectos de mecenazgo cultural para conseguir la «refundación» del Museo Municipal de Cartagena, de la mano de un Almirante de la Armada, la promoción de un auténtico complejo cultural al estilo de los museos al aire libre escandinavos en el Parque Grande de Zaragoza, de la mano de la Diputación Provincial, o la incorporación del Museo Provincial de Bellas Artes a la dinámica cultural actuando como motor de arranque (como presidente de su patronato) cerca del Ministerio de Educación y poniendo su empeño personal en la modernización y puesta al día del centro en el año 1972 o ya promoviendo desde el Parque Cultural del Río Martín los principios que ahora hace suyos la nueva museología, los de una institución (el Parque) «comprometida al servicio de su comunidad, en la que los objetos y el propio museo son sólo un medio y no un fin en sí mismo».

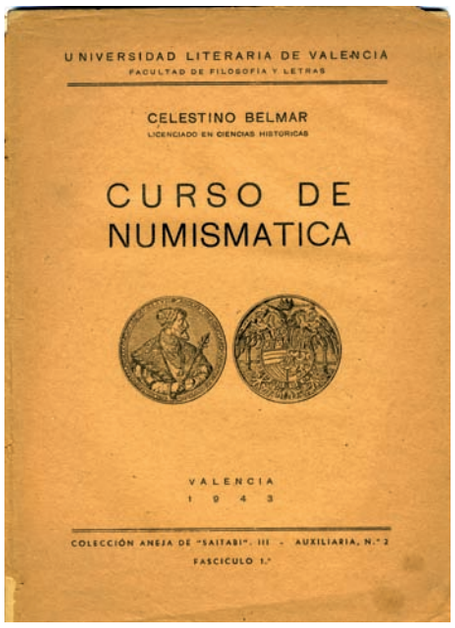
El que Antonio Beltrán fuera bautizado como el «abominable hombre de los museos» por las autoridades de Zaragoza, dice mucho del empuje y vitalidad que este hombre de la cultura sabía imprimir a sus acciones y de las innumerables gestiones que desarrolló para fortalecer el nacimiento y progreso de nuestros museos en un trabajo continuo de excitación administrativa (en la mejor línea de búsqueda de la excelencia en la gestión que hoy consume nuestro tiempo museístico) para conseguir sus objetivos. Desde la cátedra de Arqueología, Epigrafía y Numismática que obtuvo en 1949 en la Universidad de Zaragoza, dirigió su mirada hacia nuestros museos, que convirtió enseguida en campo de experimentación y aplicación de sus enseñanzas prácticas y como tales (practicantes de museos), participaron muchos de sus dilectos discípulos (entre los que me cuento), aprendiendo antes de hora y sin masters reglados (como en el uso actual), lo que significa un museo, como institución conservadora, exhibidora, difusora y acrecentadora, del patrimonio cultural, antes de que el ICOM, en sus primeros articulados (en 1947) definiera de forma canónica las labores trascendentales de nuestros museos, prolongando la labor docente de las aulas en las experiencias del museo y promoviendo el conocimiento etnológico a través de empresas que en aquel momento se antojaban poco menos que imposibles, concibiendo, por ejemplo, al Museo Etnológico de Aragón como un centro de investigación y coordinador de encuestas de conocimiento y banco de datos (como se hacían entonces, a base de fichas en soporte papel) y haciendo que el Provincial de Zaragoza, acogiera por primera vez grandes bienales de arte, o sirviera de centro de promoción del conocimiento de la arqueología en el territorio aragonés a través de reuniones científicas, o sirviendo como sede de congresos internacionales de Prehistoria, durante los cuales se ponían en valor las colecciones del Cabezo de Monleón de Caspe y un largo etcétera que se prolongaba de forma natural fuera del museo.

El terruño o el valor del territorio

Museos y territorialidad, visión asumida en nuestros días, fueron conceptos llevados a la práctica por Antonio Beltrán de forma continua en todas sus actividades. Que la «acción patrimonial» no debía detenerse en la mera gestión museística, queda patente en la larga serie de monumentos externos que quedarán ligados para siempre al recuerdo de este gran humanista, que ejerció su acción en calidad de Comisario de Zona del Patrimonio Artístico Nacional, o como Delegado

de Excavaciones Arqueológicas, por cuyas solícitas manos desfilaron desde la renacentista Lonja zaragozana o el sugestivo palacio fortificado de Abu Chafar Ahmed Almoctadir Bilah, también en Zaragoza, hasta la investigación pormenorizada de significativos yacimientos arqueológicos (El Cabezo de Monleón de Caspe, *Contrebia Belaiska*, Botorrita, Fuentes de Ebro, Azaila, Cueva Pintada de Galdar, Los Bañales de Uncastillo, *Caesaraugusta* con su teatro romano…), o sus continuos desvelos en *pro* del arte rupestre prehistórico (Niaux, Bedeilhac, Le Portel, Les Eglisses, Cosquer, Chauvet, Fuente del Sabuco, Valdelcharco del Agua Amarga, Albalate del Arzobispo…) en cuyo ámbito destacó internacionalmente sustentando con otros magistrales sabios el ABC del conocimiento en dicha materia (A-nati, B-eltrán, C-lottes).

El que el Museo Etnológico de Sabiñánigo otorgase su nombre (el de Antonio Beltrán) a la Sala de Religiosidad Popular, o el Centro de Ariño luzca el mismo «emblema», o el Museo de Zaragoza lo tenga como su director honorífico perpetuo, a propuesta del Ministerio de Cultura, no son sino leves muestras del espíritu creativo de Antonio Beltrán y de su mirada hacia sus museos, como cuando postulaba en el año 1951, promoviendo el nacimiento del Museo Etnológico de Aragón, «la necesidad de archivar, estudiar y conocer nuestro patrimonio en el que las tradiciones y usos de las costumbres populares no fueran considerados como restos arqueológicos o fósiles reflejados en la cultura material, sino como parte de las actividades normales de las colectividades, del pueblo, practicadas y vigentes…». Cuando Antonio Beltrán se lamentaba de la exigua e incómoda arquitectura del Museo de Zaragoza o postulaba la creación de un foro público en el Museo Etnológico de Aragón donde las gentes pudieran tener un espacio propio para plantear dudas y suscitar cuestiones de debate, en un ambiente acogedor, doméstico y como espacio de reflexión, estaba anticipando, en la vida de los museos, derroteros que después han marcado nuestro tránsito en la sociedad actual como único instrumento capaz de garantizar tanto nuestra supervivencia como nuestra utilidad social.



2. Curso de Numismática, el primer manual de Antonio Beltrán, publicado por fascículos bajo el pseudónimo de Celestino Belmar, en los años difíciles de la postguerra, 1943. Foto: Familia Beltrán.

Breve peripecia personal

Estas líneas podrían servir a modo de introducción para iniciar un más largo recorrido por la peripecia personal y profesional de Antonio Beltrán, en el que sus amores, aficiones y vocación marcharon siempre de la mano, sin que pueda establecerse una línea divisoria clara entre ellas, siempre bajo el lema (que hizo constante en su dilatada vida de «eterno joven profesor») heredado de su abuela Tomasa: «a lo que no se gana nada es a estar parado». Lema que, desde un azulejo, recibía a todas las visitas en mi casa paterna. Condición ésta, que combinó, por cierto de forma extraordinaria, con otro lema (como la goyesca estampa del anciano caminando con bastones) de «aún aprendo», con el que solía admirarnos de continuo asimilando las nuevas tecnologías del ordenador (cuyos fervores le contagió Guillermo Fatás cuando mi padre contaba setenta años y adquirió su primer Macintosh), o de los medios audiovisuales con los que consiguió metas insuperables en forma de videos comentados e ilustrados profusamente tanto para sus conferencias o demostraciones públicas como para animar la vida familiar, ya durante las enfermedades (me acuerdo del restablecimiento milagroso de mi hermano Paco -de una hepatitis B- a partir de videos y diapositivas paternas), las alegrías navideñas y cualquier circunstancia digna de ser recordada.

Mi padre, por cierto, opinaba que todo era digno de ser recordado: «nada me es ajeno» siguiendo el enunciado de Terencio (*homo sum: humani nihil a me alienum puto*), y por cierto, que repasando su amplia bibliografía, que ha quedado fijada físicamente en el papel, se comprueba que nada en este mundo le fue ajeno: 135 trabajos de Prehistoria, 340 de arte rupestre, 276 de arqueología, 393 de numismática, 51 de epigrafía, 30 de historia antigua, 42 de historia del arte, 269 de etnología, 29 de museos, 35 de historia general, 150 de temas varios y 33 biografías, amén de los numeroso libros y a los que habría que sumar innumerables artículos periodísticos y constantes apariciones radiofónicas que difundían su voz hasta los rincones más apartados, haciendo gala de un lenguaje próximo, asequible y en la mejor línea de la interpretación, como se diría ahora, a lo que sumó durante toda su vida su papel como conferenciante, desde los foros científicos de congresos y reuniones especializadas *urbi et orbe*, hasta cualquier lugar de la geografía española en el que fuera requerido para hablar de la Virgen de Herrera de los Navarros, de la cocina de la abuela, del teatro romano de *Caesar Augusta*, de los misterios de las monedas, del traje ansotano, los dólmenes del Pirineo o de cualquier actividad humana que enseguida incorporaba a su ideario personal introduciendo en sus «relatos», entusiasmo, alegría de vivir y un optimismo continuo tan de agradecer en las épocas agrias por las que transitamos. El alcalde de Zaragoza Ramón Sáinz de Baranda (a él le debemos el progreso arqueológico de nuestra ciudad) decía frecuentemente, a propósito de su inmensa e infatigable actividad oratoria: «Antonio Beltrán ya estaba dando conferencias en Zaragoza cuando la fundó Augusto».

Una peripecia vital de Antonio Beltrán, que tenía la virtud de sentirse como ciudadano del mundo y que además superponía dicha condición al amor todopoderoso que sentía por sus «tierras y sus gentes» simbolizadas continuamente en lo que él llamaba «mis pueblos», nos diría que nació en Sariñena (6/IV/1916), cursó sus estu-

dios primarios y secundarios en Reus y Valencia (1921-1925), los universitarios en Valencia y Zaragoza (1932-1940) (figura 1) e impartió innúmeras clases en Cartagena (1943-1949), donde además ejerció de profesor adjunto de la Universidad de Murcia, hasta su incorporación a su cátedra de Arqueología, Epigrafía y Numismática en Zaragoza, ciudad de la que ya nunca salió (1949-2006), tan sólo para reunirse con su compañera, Trini, y con sus padres Antonio Pío y María, en la necrópolis de Bujaraloz.

Cartagena, Valencia y Zaragoza escenarios de su vida

Este itinerario geográfico nos podría servir para marcar los hitos importantes de la vida de Antonio Beltrán, que él mismo, sin embargo, nos ha dejado de primera mano a través de significativos relatos autobiográficos, que constituyen, además de nuestras propias e intransferibles visiones de la realidad, documentos imprescindibles para entender y acercarnos a la figura de Antonio Beltrán. El primero de ellos nos permite adentrarnos en las vocaciones profesionales del autor: *Antonio Beltrán. Ser Arqueólogo* (Madrid, 1988) siempre entremezcladas, con pasión, con los episodios de su vida. La serie que inició más tarde, como el mejor «documentalista», recorre cronológicamente los floridos noventa años de su existencia: *Antonio Beltrán. Historia de una vida. I. De recién nacido a universitario (1916-1936)* (Zaragoza, 1996); *Antonio Beltrán. Historia de una vida. II. La guerra civil, la posguerra, Cartagena y la llegada a la cátedra de Zaragoza* (1936-1949) (Zaragoza, 1997); *Antonio Beltrán. Historia de una vida. III. Memorias: Años de Zaragoza. Desde 1949* (Zaragoza, 1999); *Antonio Beltrán. Historia de una vida. IV. Mi Vida*, (Zaragoza, 2000); *Antonio Beltrán. Historia de una vida. V. Mi Vida. Epílogo*, (Zaragoza, 2005).

Estos enunciados encierran toda la peripecia vital de Antonio Beltrán, centrada, como hemos dicho, en sus ciudades y pueblos, de forma especial en Cartagena, Valencia y Zaragoza. Y estas ciudades sirvieron de escenario de sus múltiples actividades y de su gran calidad humana como gestor de patrimonio, profesional universitario y docente universal y a través de las



3. Antonio Beltrán en el «Congreso Arqueológico del Sudeste Español de Elche», con Antonio García y Bellido y Pío Beltrán Villagrasa, 1948. Foto: Familia Beltrán.

mismas podríamos ir enunciando los grandes apartados de su vida en los que se distinguió por encima de otros derroteros: desde su formación universitaria, hasta el triste episodio de nuestra Guerra Civil, con su alistamiento voluntario en el Batallón 520 de Izquierda Republicana y el episodio de la 43 división encerrada en la «Bolsa de Bielsa», por cierto bajo el mando de su homónimo Antonio Beltrán «El Esquinazao» («parentesco» que le provocaría sinsabores posteriores), con sendos pasos a Francia (recluido en el campo de Saint Cyprien-sur-mer) y su regreso final a Valencia, donde hubo de sufrir las denuncias y encarcelamientos del triunfal franquismo, lo que no le impidió rematar sus licenciaturas de Derecho y Filosofía y Letras (figura 2). Vino después su intenso paso por Cartagena, en donde bajo el amparo del Almirante Bastarreche, al que mi padre tenía como una especie de «mecenas renacentista», consiguió la creación de un Museo Municipal, el de Cartagena, y el nacimiento de los «Congresos Arqueológicos del Sudesde» (figura 3), que darían como resultado el alumbramiento natural de los «Congresos Nacionales de Arqueología», sin duda alguna el foro de discusión e intercambio de ideas más significativo de cuantos ha habido entre los años 1949 y 2002, a escala nacional y en una época -especialmente la inicial- ciertamente ayuna para estas coyun-

turas. En esta ciudad comenzó, por obligación, sus numerosísimas horas de clase, que alternaba con su preparación científica para cuando salieran las consabidas cátedras y con una actividad fuera de lo común en la investigación, promoción de reuniones y «excitación general del ánimo», que habían de significar el preludio de su vida posterior.

La llegada a Zaragoza, a partir del año 1949 llena la segunda parte de la gran vida de Antonio Beltrán. Desde su inicio se vinculó de forma estrecha a todas las instituciones que le ofrecieron el cauce para su desbordante actividad: de forma especial, la Institución Fernando el Católico de la Diputación Provincial, y el Ayuntamiento de la ciudad. De su matrimonio con Trinidad Lloris (20 de agosto de 1943), nacieron primero -en Cartagena- sus hijos Antonio Miguel Pío (1944-1945), Antonio (1945) y Miguel (1947) y finalmente -en Zaragoza- Francisco (1955). Es a partir de este momento cuando se cimenta y crece la descendencia de los Beltrán Lloris, con los matrimonios y uniones con Carmenchu Alcrudo (1972), Laura Soriano (1987) y Concha Lomba (1991) y los nietos Cecilia, Daniel, Sergio y Jorge. Y es desde Zaragoza donde se sigue cimentando la actividad de Antonio Beltrán, cuyo nombre queda unido a proyectos de enorme envergadura y trascendencia científica y cultural: los «Congresos Nacionales de Numismática», la madurez y desarrollo de los «Nacionales de Arqueología», el nacimiento y promoción de los museos aragoneses arriba descritos (figura 4) y sobre todo la incorporación de Antonio Beltrán a todos los esfuerzos culturales aragoneses desde los más diversos ámbitos: Comisario Provincial de Excavaciones Arqueológicas de Huesca (1950), Jefe de sección y Redactor de la revista *Hispania Antiqua Epigraphica* (1950-1969), fundador (1951) de la revista *Publicaciones del Seminario de Arqueología y Numismática Aragonesa* (más tarde *Caesaraugusta*), Comisario Provincial de Excavaciones Arqueológicas de Zaragoza (1952), miembro numerario del Deutsches Archaeologisches Institut de Madrid (1953), Comisario de la 3ª del Servicio del Patrimonio Artístico Nacional (1953-1973), Consejero de la Institución Fernando el Católico de la Diputación provincial de Zaragoza (desde 1954), Asesor de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de Madrid (1953-1986), Académico de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (1953-1992), miembro permanente del Comité Ejecutivo de la Unión International des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques de la UNESCO (desde 1954) (figura 5), Secretario del Comité de arte rupestre adscrito al *International Council of Monuments and Sites* dependiente de la UNESCO y *Asesor* en la de la misma en arte rupestre (desde 1957) y un largo rosario de responsabilidades administrativas, científicas y culturales (figura 6) desde las propiamente universitarias (Secretario General de la Uni-



4. En las salas del Museo de Zaragoza, tras la reapertura de las mismas después de una de las reformas, 1956 Foto: Familia Beltrán.



5. Reunión en Zaragoza de la Unión Internacional de Ciencias Prehistóricas. De izquierda a derecha Martín Almagro Basch, Concepción Blasco Bosqued, Antonio Beltrán, Miguel Beltrán y Guillermo Fatás, 1964. Foto: Familia Beltrán.



6. Institución Fernando el Católico de Zaragoza. Curso sobre indumentaria tradicional impartido por Antonio Beltrán, 1997. Foto: Familia Beltrán.



7. Recibiendo la Medalla de Oro de las Cortes de Aragón en acto presidido por Marcelino Iglesias, presidente del Gobierno de Aragón, 2000. Foto: Familia Beltrán.

versidad de Zaragoza entre 1958 y 1968 y Decano de la de Filosofía y Letras entre 1968 y 1985), a las ciudadanas, como teniente de Alcalde en repetidas ocasiones, patrimoniales (Consejero Provincial de Bellas Artes, 1969-1984), hasta miembro de sociedades sabias españolas y extranjeras cuya enumeración ahorro al lector...

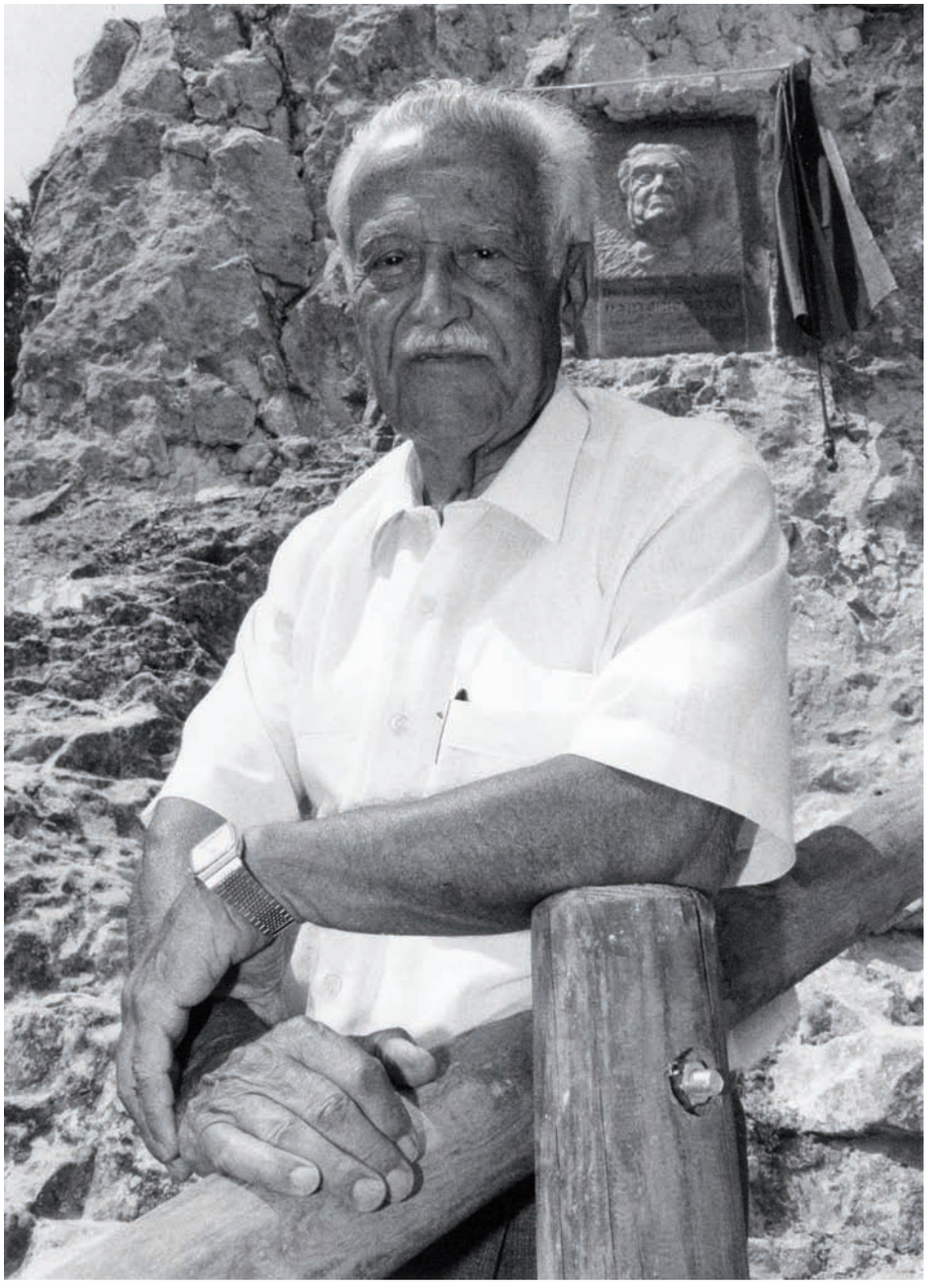
La ciudad que fue el continuo escenario de la mayor parte de su vida, Zaragoza, le ha devuelto en forma variada y entrañable los desvelos de este patriarca, agradecimiento que de forma simbólica viene representado por el oro de las Medallas de la Ciudad de Zaragoza (1977), de Santa Isabel de la Diputación Provincial (1998), de las Cortes (2000) (figura 7) y de la Institución Fernando el Católico (2001), para terminar en el póstumo recuerdo esculpido por las sabias manos de Francisco Rallo (2007), que en forma de busto, erigido en la Plaza de San Francisco y mirando hacia su querida universidad, nos contempla en nuestros paseos ciudadanos, ataviado con la sempiterna pajarita que formaba parte de sus hábitos indumentales…

Los otros pueblos de Antonio Beltrán

No sería justa esta valoración (de hecho me parece imposible abarcar la humanidad de Antonio Beltrán a través de estas páginas) sin hablar de los otros pueblos de Antonio Beltrán, además de Bujaraloz (patria de Pío Beltrán Villagrasa -numismático universal y matemático- y el primero de la estirpe de los beltranes dedicada a la docencia, la investigación y los museos) y Sariñena (cuna de mi padre) que siempre presidieron su vida. Tan importantes o más que los primeros antecitados, fueron los pueblos que la humanidad de Antonio Beltrán incorporó a su acervo como suyos en la segunda parte de su vida, lugares a los que mi padre se refería continuamente, núcleos «deshabitados» algunos, sin excesivos recursos económicos, cuyo corazón tocó y caló Antonio Beltrán, hasta el punto de convertirse fervorosamente a la religión que practicaba nuestro padre, siempre en torno a «nuestras piedras y nuestras gentes» y en los que vio florecer el fruto de sus afanes. Bien es verdad que el terreno tenía los mejores ingredientes, (como diría el presidente de la Academia Aragonesa de Gastronomía): el territorio, fértil en patrimonio y sus gentes, generosas, altruistas y entregadas.

El número extraordinario de la revista *Cauce*, el boletín informativo y cultural del Parque Cultural del Río Martín, encierra en sus páginas las esencias de una parte de sus pueblos, a través de la labor del parque, que es tanto como decir de Antonio Beltrán, y los nombres que desfilan por sus páginas desgranando vivencias en torno al homenajeado, son los que mi padre tenía en los labios de forma constante cuando hablaba de sus alcaldes y las gentes de sus pueblos: Carlos Clavero (alcalde de Ariño), Begoña Pastor (alcaldesa de Alacón), Antonio del Río (alcalde de Albalate), Cipriano Gil (alcalde de Alcaine), Ana María Esteban (alcaldesa de Torre las Arcas), Pedro Millán (alcalde de Oliete), Félix Rubio (alcalde de Montalbán)… y además José Royo, Juan Carlos Gordillo, Miguel Villuendas, Juan Paz, Esperanza Ortiz… a todos ellos corresponde el pensamiento que Antonio Beltrán hacía público en una de sus entrevistas: «No sé que es la sabiduría, pero flota en el ambiente, está en las casas, en las piedras, en los libros, se aprende de las personas…» (figura 8).

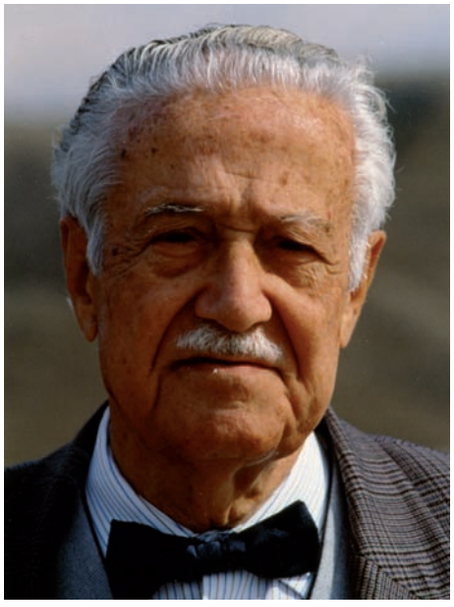
Antonio Beltrán, ya lo hemos dicho, contribuyó al alumbramiento de los Parques Culturales, en cuyos ámbitos no sólo vio ocasión de progreso, como él mismo decía, sino de auténtica poesía, como recoge de sus labios Pepe Royo, cuando evocaba los paisajes del río Martín: «…con el aroma de una flor silvestre o con el encanto indefinible de un paraje solitario, junto a unos árboles, con el murmullo de las aguas del Martín o la limpidez de cualquiera de sus fuentes…» (figura 9).



8. En el barranco del Mortero (Alacón, Teruel), ante la efigie que preside la entrada, erigida a propuesta del Alcalde Francisco Andreu Burillo. Foto: Familia Beltrán.

Antonio Beltrán contribuyó al alumbramiento de los Parques Culturales, en cuyos ámbitos no solo vio ocasión de progreso, como él mismo decía, sino de auténtica poesía

En el Parque Cultural del Río Martín confluyó de forma espontánea su pasión por el arte rupestre y la naturaleza y (con la diligentísima colaboración de su amigo y discípulo José Royo) en el *Corpus de arte rupestre del Parque Cultural del Río Martín* (2005), o en los trabajos de detalle sobre *El abrigo de la Higuera o del Cabezo del Tío Martín, en el Barranco de Estercuel* (1994), la *Sacralización de lugares y figuras en el arte rupestre del río Martín* (1999), *El arte rupestre en el Parque Cultural del río Martín. Patrimonio Mundial* (2005), *Shamanismo y mitología en la pintura prehistórica de la zona sacralizada del río Martín* (2001-2002)…nos dejó sus últimas y relevantes conclusiones sobre «la expresión gráfica de las ideas» (como definió magistralmente al arte rupestre), concibiendo su comprensión dentro del espíritu que animó a la creación



9. Retrato de Antonio Beltrán a los 72 años, 1998. Foto: Familia Beltrán.



10. Trabajando en el abrigo del Val del Charco del Agua Amarga, con sus colaboradores Pepe Royo y Esperanza Ortiz, 2000. Foto: Familia Beltrán.

del parque cultural, es decir, como un camino imprescindible para situar la gestación de dicho arte a partir de una mejor comprensión de la naturaleza y el medio ambiente, que animó en su creatividad al hombre primitivo, dependiente de las fuerzas naturales y de su propia reflexión y finitud. Volvió una vez más a evocar las conclusiones que enunciara en su clásico trabajo sobre *El Arte Rupestre Levantino* (1968), ahora matizadas por el tiempo, insistiendo en los problemas de la cronología, replanteando las secuencias formales de las representaciones y analizando los criterios de evolución y significado de este fabuloso mundo, cuyo mensaje ha recogido el Centro de Interpretación de Arte Rupestre de Ariño (que ostenta su nombre).

De haber tenido que sintetizar el perfil humano y científico de Antonio Beltrán, entre sus muchos apellidos, además del de humanista, polígrafo, viajero incansable, o numísmata, sin duda alguna el de analista de las ideas y de las concepciones de la humanidad prehistórica a través de su arte rupestre (figura 10), debería situarse en lugar privilegiado, eso sí, junto a las cosas menudas de la vida (*parva non pereant*) con las que se deleitó a lo largo de su centenaria vida…

Antonio Beltrán: *vivas, crescas et floreas*

Los numerosos homenajes que ha recibido a lo largo de su vida (AA. VV., 1975; AA. VV., 1985; AA. VV., 1986a; AA. VV, 1986b) y los que ahora se están gestando, nos ofrecen diversas síntesis de los horizontes en los que más ha brillado Antonio Beltrán: el arte rupestre en sus diversas manifestaciones, la investigación arqueológica desde los procesos de indoeuropeización, como se decía entonces, hasta las ciudades romanas, la numismática en la que se inició de la mano de su padre Pío Beltrán, la epigrafía paleohispánica y latina, además de los intensos trabajos que dedicó a la etnología aragonesa, los museos, los temas históricos, artísticos o la gran divulgación de la cultura antigua que llevó a cabo de forma continua, y todo ello anudado a una gigantesca ansia por viajar y recorrer nuevos paisajes, aumentando su inmenso caudal, abriendo nuevas puertas a su curiosidad infinita e incorporando a su ideario particular, a través de sus periplos, enormes dosis de comprensión y amor por la Humanidad en su sentido más amplio…

Desarrollar, ni siquiera mínimamente las facetas enunciadas, como hemos hecho al principio desde los museos, nos parece una tarea poco menos que abordable y que tampoco cabría limitar en una referencia numérica de sus casi dos millares de publicaciones



11. Antonio Beltrán rodeado de libros en su despacho en la Residencia de profesores de la Universidad de Zaragoza, 2006. Foto: Familia Beltrán.

de las que fue autor, porque se quedarían fuera de este cómputo innumerables matices y sobre todo la huella de su docencia y de las numerosas empresas con las que abrió camino a las generaciones futuras en tan variados campos, a partir de papel de maestro universal, en líneas de trabajo que han prolongado sus discípulos y amigos y por supuesto sus hijos Miguel y Francisco que han continuado la trayectoria paterna transitando por los surcos que trazara en su momento Antonio Beltrán. En lo que se refiere a mis más directas percepciones (es inevitable que analicemos a los demás desde nuestra experiencia inmediata), como hijo en primer lugar, alumno después y compañero más tarde, he tenido el privilegio de compartir capítulos muy importantes, comunes, de la vida de Antonio Beltrán (Beltrán Lloris, 1998: 3-6) y de su mano me inicié en el mundo de la arqueología, hice mi primera entrada en el maravilloso mundo de los museos, escribí mi primer artículo sobre un ánfora romana de las Alhambras, hice mis primeros calcos de arte rupestre, y conocí los frutos de la investigación y de la gratificante docencia universitaria...

Pero sobre todo aprendí una buena lección: cómo el resto de sus hijos, la educación en libertad que he intentado transmitir a los míos de la mejor manera posible, reviviendo esa frase de Schiller que mi padre hizo suya al hablar de su padre: «*Nicht Fleisch und Blut; das Herz macht uns zu Vätern und Söhnen*».

Epílogo

Es habitual que nuestras sociedades se ocupen especialmente de sus gentes, tan solo cuando el luto sirve de vínculo. Hemos visto, como la diosa Fortuna regaló a Antonio Beltrán, muchos años de vida, plenitud en sus acciones y el agradecimiento de las gentes que tuvieron la dicha de conocerle. Antonio Beltrán supo sembrar buenas semillas, en lo personal (con nuestra madre *magna mater*) y en lo profesional, supo cuidarlas y hacer que florecieran. Creo que todos los que compartimos la dicha de su vida suscribimos el voto que tantas veces usó Antonio Beltrán, voto que se pide en favor de los humanistas, ante los goces y las amarguras de la vida, como reza el emblema de Paris con una barquichuela que salta sobre las olas de un mar embravecido, sin hundirse: *Fluctuat, nec mergitur* (figura 11).

Antonio Beltrán, padre y amigo, has discurrido por la vida en un maravilloso tránsito, enriqueciendo con tu humanismo todo aquello que has tocado, viajero impenitente pero pegado a tu casa, ciudadano del mundo pero enamorado de tus pueblos… Has llegado a tu puerto, estás en la calma del Olimpo, en paz, sin zozobrar, y sigues en la poderosa memoria, acompañado de los tuyos, que continúan viendo en ti, como diría el latino, a un *vir bonus et magister optimus*.

Bibliografía

AA. VV. (1975): *Miscelánea Arqueológica que al Profesor Antonio Beltrán dedican sus discípulos de la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza en ocasión de sus bodas de Plata con la Cátedra,* Zaragoza.

AA. VV. (1985): *Boletín del Museo de Zaragoza. Homenaje a Antonio Beltrán,* 4, Zaragoza.

AA. VV. (1986a): *Boletín del Museo de Zaragoza. Homenaje a Antonio Beltrán,* 5, Zaragoza.

AA. VV. (1986b): *Estudios en Homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*, Zaragoza.

AA. VV. (1998): *Homenaje de la Biblioteca de Aragón de la Diputación General de Aragón de la Diputación general de Aragón y de la Asociación de Amigos del Libro al profesor Antonio Beltrán Martínez*, Zaragoza: 3-6.

AA. VV. (2006): *Especial D. Antonio Beltrán Martínez, Cauce,* 23, año VII, agosto.

ALMAGRO GORBEA, M. (2006): «Antonio Beltrán Martínez (1916-2006)», *AEspA*, 79, Madrid, 2006: 5-6.

ALZOLA, J. M. (2006): «Antonio Beltrán Martínez (1916-2006)», Noticias. *El Museo Canario. Boletín de Noticias*, 16: 14-15.

BELTRÁN LLORIS, F. (en prensa): «Beltrán Martínez, A.», *Diccionario de la Real Academia de la Historia*, Madrid.

BELTRÁN LLORIS, M. (1998): «Arqueología y familia», *Homenaje de la Biblioteca de Aragón de la D.G.A. y de la Asociación de Amigos del Libro al profesor Antonio Beltrán Martínez*, Zaragoza: 3-6.

BELTRÁN LLORIS, F. (2006): «Antonio Beltrán Martínez (Sariñena 1916 – Zaragoza 2006)», *Palaeohispánica,* 6, Zaragoza: 9-23.

BELTRÁN LLORIS, M. (2007): «Antonio Beltrán y los Congresos Nacionales de Arqueología», XXVI CNA, *Caesaraugusta* 78, Zaragoza: 19-26.

BELTRÁN LLORIS, M. y F. (Coords.) (2008): *Antonio Beltrán Martínez, vir bonus, magister optimus*, *Caesaraugusta*,79, Zaragoza.

MARCO SIMÓN, F. (2006): «En memoria de Antonio Beltrán, maestro y amigo», *El Hocino* 17: 30.

UTRILLA, P. (2007): «Antonio Beltrán (1916-2006)», *Trabajos de Prehistoria,* 64, 1, Madrid: 9-12.

Tesoros de la Casa Azul, una experiencia museográfica en el Museo Frida Kahlo (México D.F.)

Hilda Trujillo Soto[1]
Museos Diego Rivera y Frida Kahlo

Hilda Trujillo Soto es licenciada en Relaciones Internacionales por la UNAM y máster en Ciencias Políticas por la Sorbonne. Fue directora general de cultura en la delegación Coyoacán, en México, y ha ocupado distintas posiciones en la promoción cultural en instituciones públicas de ese país. Desde 2003 es directora adjunta de los Museos Diego Rivera-Anahuacalli y Frida Kahlo, en los que ha impulsado importantes proyectos como la dirección del Festival Diego Rivera, la coordinación de la apertura de los archivos inéditos de la Casa Azul, y actualmente la actualización museográfica del Museo Diego Rivera-Anahuacalli.



1. Diego Rivera en su estudio, *c.* 1940. Foto: Museo Frida Kahlo.

Desde su apertura en 1958 hasta hace poco tiempo, la Casa Azul era considerada esencialmente un museo de sitio. De la misma manera, la museografía de la obra ahí expuesta se suponía inamovible, tal y como el poeta Carlos Pellicer -gran amigo de Frida Kahlo y Diego Rivera- la dejara montada en ese tiempo. Así, las cinco primeras salas exhibían obra de Kahlo, Rivera y algunas piezas de sus amigos y maestros. El comedor, cocina, estudio y recámaras conservaron la decoración y el espíritu que tenían cuando fueron habitados por los pintores.

Diego Rivera y Frida Kahlo albergaron siempre la idea de donar sus propiedades al pueblo de México y convertirlas en museos. Para ello Diego formó un fideicomiso adscrito al Banco Central de México para cumplir sus anhelos, e integró un Comité Técnico, formado por once miembros y presidido por la gran amiga e indudable mecenas de Diego: Dolores Olmedo, quien fuera directora vitalicia de ambos espacios.

Diego Rivera pidió a Dolores Olmedo no abrir hasta que hubieran transcurrido quince años de su muerte un baño de la Casa Azu,l en el que el pintor guardó cajas cerradas, libros y obra, entre otros objetos. Sin embargo, Lola decidió que, mientras ella viviera, no se abriría este espacio, respetando la voluntad del maestro. Además de ese lugar, se mantuvieron cerrados por casi cincuenta años otro baño, una bodega, cajones, baúles y armarios.

[1] Correo electrónico: hilda65@prodigy.net.mx



Hará Respetar el Voto Popular

PORTESGIL

INFORMACION EN PAGINA TRES

TIRO DE AYER: 47,183 EJEMPLARES

LA PRENSA

Diario Ilustrado de la Mañana

FALTAN 7 días para Suscribirse

TOMO I. NUM. 358 MEXICO, D. F., VIERNES 23 DE AGOSTO DE 1929. 24 Páginas Cinco Centav 0

DAMA VICTIMA DE EXTRAÑA AVENTURA

INFORMACION EN PAGINA TRES

AMPARADO.—La justicia federal amparó ayer a J. Miguel Félix Cuevas, quien había sido condenado por el jurado popular a sufrir dieciséis años de prisión, por haber dado muerte a su esposa y a su suegro, y haber herido a su cuñado. El licenciado Víctor Velázquez, que defiende a Cuevas, se presentó ayer en Belén para comunicar a éste la resolución, dictada en vista de haber sido juzgado dos veces por el mismo delito, estando esto estrictamente la Constitución. No se sabe si el procesado saldrá desde luego a la calle, o si tendrá que esperar el fallo de la Suprema Corte. Información en página 22.

ENCAPILLADO.—Erasmo Vilchis, de quien se asegura que será entregado hoy al Departamento Central para ser encapillado, antes de ser ejecutado. Información en página 23.

EN EL CONGRESO.—Licenciado Federido Medrano, quien resultó ayer electo Presidente de la Cámara de Diputados, para el mes de septiembre. Información en página 2.

EL LUNES EMPEZAREMOS A PUBLICAR "TORBELLINOS DE LA VIDA", UNA NOVELA SENSACIONAL

SE CASO DIEGO RIVERA.—El miércoles último, en la vecina población de Coyoacán, contrajo matrimonio el discutido pintor Diego Rivera con la señorita Frieda Kahlo, una de sus discípulas. La novia vistió, como puede verse, sencillísimas ropas de calle, y el pintor Rivera de americana y sin chaleco. El enlace no tuvo pompa alguna; se celebró en un ambiente cordialísimo y con toda modestia, sin ostentaciones y sin aparatosas ceremonias. Los novios fueron muy felicitados, después de su enlace, por algunos íntimos.

3. Matrimonio Diego Rivera y Frida Kahlo, 22 de agosto de 1929.
LA PRENSA «Diario ilustrado de la mañana». Foto: Museo Frida Kahlo.

Al morir Lola Olmedo en 2004, se renovó el Comité y éste decidió abrir los espacios cerrados en la Casa Azul y dar a conocer al público lo que ahí se encontraba. El primer problema a resolver fue el más común en los museos: la falta de recursos económicos. La Casa Azul no depende del gobierno y se mantiene con los recursos de la venta de entradas y de donativos que se obtienen con mucho esfuerzo.

Por ello, se buscó el apoyo de Isabel Grañén Porrúa y de Alfredo Harp Helú -personajes generosos e interesados en la conservación y rescate del patrimonio, archivos e historia de México- quienes, a través de Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas (ADABI), destinaron recursos humanos, asesoría técnica y fondos para la recuperación y clasificación de los archivos de la Casa Azul. Los trabajos duraron casi tres años.



2. Teatrito diseñado por Frida Kahlo.
Foto: Museo Frida Kahlo.

Así, se pudieron clasificar 22 105 documentos; 5 387 fotografías (figura 1); 3 874 publicaciones periódicas; 2 170 libros; 1 124 gráficos, entre carteles, mapas, y otros materiales; más de 300 prendas de vestir que Frida usó; 270 obras, entre dibujos, acuarelas y óleos; además de múltiples objetos personales (figura 2).

En enero de 2007, Carlos Phillips Olmedo, director general de los Museos Dolores Olmedo, Diego Rivera y Frida Kahlo, plantea la idea de sacar a la luz pública los archivos encontrados y realizar una exposición dentro del marco del centenario de Frida Kahlo, homenaje que organizaron distintas instituciones en el país. La clasificación de los archivos estaba programada, en un inicio, para terminarse en septiembre, por lo que la exposición sólo quedaría lista para finales de año. Se tuvieron que reducir tiempos para concluir la clasificación de archivos y trabajar a marchas forzadas para poder inaugurar la exposición el 4 de julio: el cumpleaños de Frida.

Con todos los hallazgos clasificados hubo que enfrentarse a un dilema, pues no era fácil decidir qué exponer frente a ese mar de cosas de inmensa variedad: obras, impresos, objetos, documentos, libros y fotografías (figura 3). La solución fue invitar a expertos en cada tema para colaborar en la tarea: el maestro Ricardo Pérez Escamilla, especialista en arte mexicano del siglo XX, seleccionó obra y libros; la curaduría y selección de fotografía estuvo a cargo del fotógrafo Pablo Ortiz Monasterio; la selección de documentos de Frida Kahlo se realizó bajo la supervisión de Teresa del Conde, experta en Frida Kahlo; los documentos de Diego Rivera fueron estudiados por Alicia Azuela, especialista en Diego Rivera, y el estudio del vestuario estuvo coordinado por Marta Turok, experta en textiles.

Afortunadamente, se logró digitalizar casi todo, salvo los libros, revistas y periódicos (figura 3). Esto hizo mucho más

Diego Rivera y Frida Kahlo albergaron siempre la idea de donar sus propiedades al pueblo de México y convertirlas en museos



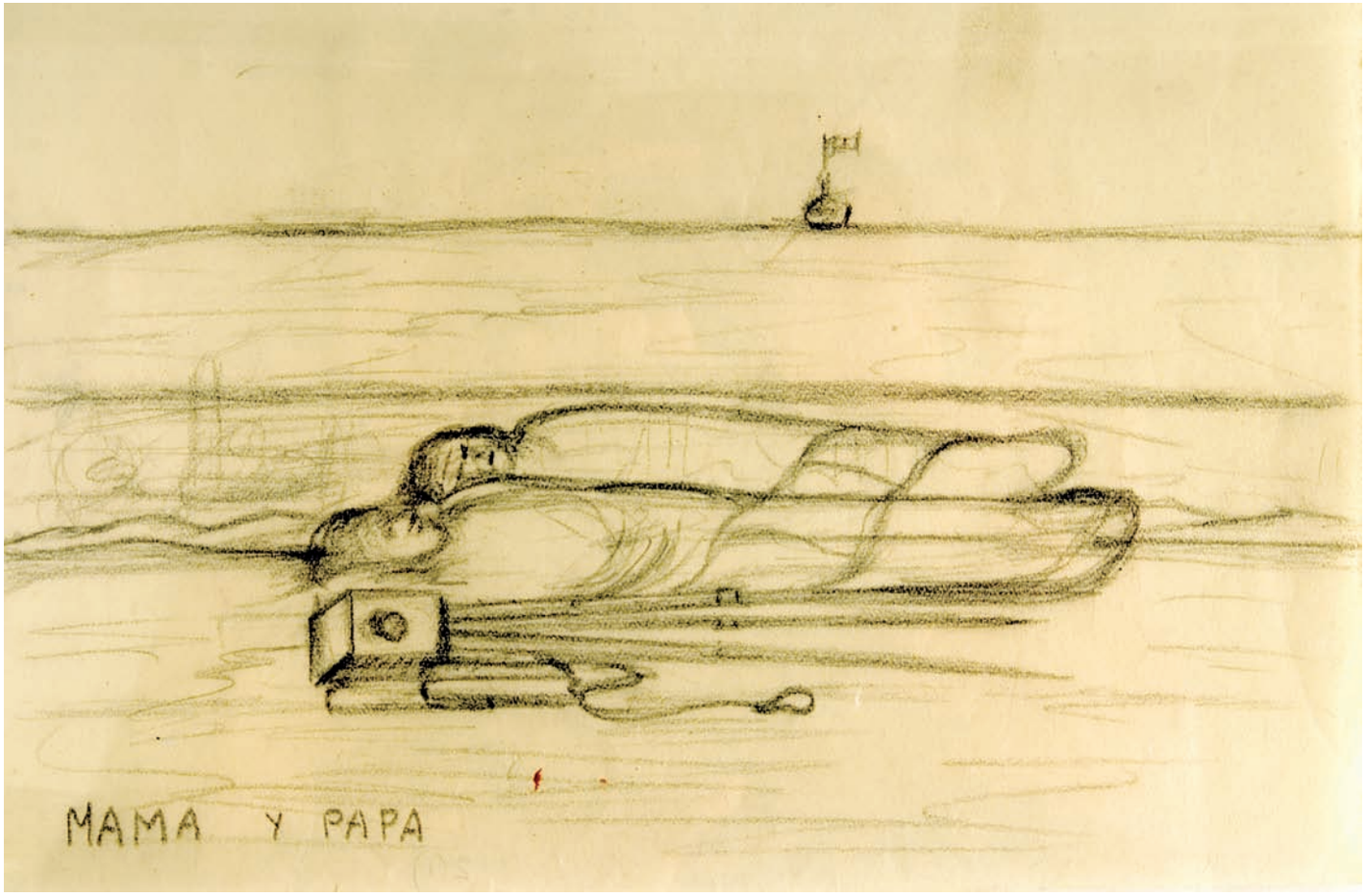
4. Sala 5: «Joyas bibliográficas». Exposición *Tesoros de la Casa Azul: Frida y Diego*, Museo Frida Kahlo 2007. Foto: Museo Frida Kahlo.



5. Diego de Rivera y Frida Kahlo besándose en la casa de Coyoacán, 1948. Florence Arquin. Foto: Museo Frida Kahlo.

manejable la información. Cada experto seleccionó las obras a exponer, tarea ardua, pues cada cual abogaba por su tema, igualmente apasionante.

Para la exposición se intervinieron cinco salas, el cubo de la escalera y el estudio de la Casa Azul. En la primera sala se mostraron los dibujos de Frida descubiertos en el archivo; en la segunda, la obra inédita de Diego Rivera recién encontrada; en la tercera, documentos y periódicos. Otra sala se dedicó a exponer las joyas bibliográficas de ambos artistas (figura 4). Las fotografías se mostraron en la sala 5, y en el cubo de la escalera se realizó un montaje, «Retrato de Frida Kahlo», en el que se presentaron elementos significativos de la obra de Kahlo: su espejo, un corsé, un libro que evoca a Diego Rivera, la caja de bordado de Frida, sus pinceles, una lámina que utilizaba para ilustrar el desarrollo del feto humano y uno de sus vestidos preferidos. En el estudio se



6. Dibujo a lápiz de Frida Kahlo, Museo Frida Kahlo. Foto: D. R. ©2008 Banco de México, Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego de Rivera y Frida Kahlo. Av. Cinco de Mayo Nº 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.

montaron los códices atesorados por Diego Rivera, copias de finales del siglo XIX y principios del XX, así como dibujos que hiciera el muralista inspirado en esos códices.

La selección fue rigurosa: se expusieron tan sólo setenta fotografías, cinco vestidos, sesenta documentos, sesenta y cinco libros y publicaciones, y cuarenta ejemplares de obra plástica. Contar con especialistas que -con gran sutileza e inteligencia- seleccionaron la obra, hizo posible lograr una exposición con gusto y sensibilidad, pero sobre todo, que se constituyera como un punto de inflexión para entender la obra y la vida de Frida Kahlo y Diego Rivera (figura 5). Con *Tesoros de la Casa Azul* se pudo mostrar una nueva Frida, poco conocida, más humana, acuciosa, inquieta, de intelecto penetrante, interesada en la búsqueda y estudio de múltiples temas.

Quienes trabajamos en el museo sabíamos que teníamos algo importante en las manos. Así, por ejemplo, encontramos un óleo muy maltratado, montado sobre una caja de huevos. Pensamos que era de Diego, pero no teníamos la certeza. El maestro Ricardo Pérez Escamilla pudo documentar la autoría y probar incluso el año en que fue creado, así como el tema: *La cañada de Contreras*, 1911.

Mientras se trabajaba en la selección de obra, y con el correr de los días, los pasillos se fueron llenando de comentarios asombrados: «Aquí está un Man Ray, un Tina Modotti, un Alfred Stigilitz, un Álvarez Bravo, un Nicolas Muray». Todas las fotografías fueron documentadas por Pablo Ortiz Monasterio, quien además encontró siete fotografías firmadas por Frida Kahlo. La fuerza y potencia de este archivo de imágenes refleja la pasión por la fotografía que Frida aprendió de su padre (figura 6).

El archivo de la Casa Azul reveló datos sumamente interesantes. Por ejemplo, se encontraron más de veinte autorretratos fotográficos del padre de Frida; incluso en

La Casa Azul no depende del gobierno y se mantiene con los recursos de la venta de entradas y de donativos que se obtienen con mucho esfuerzo



8. *Las apariencias engañan*, Frida Kahlo. Carbón a lápiz/papel (1907-1954), Museo Frida Kahlo. Foto: D. R. ©2008 Banco de México, Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego de Rivera y Frida Kahlo. Av. Cinco de Mayo Nº 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.

uno de ellos él posa desnudo. Este dato desconocido hasta ahora muestra que el interés de Frida en el autorretrato no sólo provenía de su reclusión en cama después de su accidente y de las múltiples operaciones a las que fue sometida y que le obligaban a la inmovilidad, sino que también revela la fuerte influencia del padre (figura 7).

El archivo está lleno de este tipo de detalles y -como distintos expertos han afirmado al visitar la exposición- es necesario revisar la historia de la artista a partir de estos nuevos y relevantes datos. Estos documentos y dibujos dan muchas y apasionantes claves sobre la obra de Frida. Así, por ejemplo, encontramos ilustraciones y dibujos sobre la matriz y el desarrollo del feto humano que -más tarde se vio- corresponden al marco de madera de su díptico *Naturaleza muerta.* También, en el fondo de un armario, detrás de algunos libros, encontramos una libreta llena de dibujos. En ella apareció uno pequeño, pero importante: *Las apariencias engañan* (figura 8).

7. Frida pintando el retrato de su padre, 1951. Giséle Freíd. Foto: Museo Frida Kahlo.





9. «Cubo de la sala de los exvotos. Retrato sin rostro». Exposición *Tesoros de la Casa Azul: Frida y Diego,* Museo Frida Kahlo, 2007. Foto: Museo Frida Kahlo.



10. Dibujo a lápiz de Frida Kahlo, Museo Frida Kahlo. Foto: José Luis Pérez Arredondo.

De igual manera, en ese lugar permanecían guardados varios borradores del texto que Frida escribiera sobre Diego -*Retrato de Diego Rivera*- para el homenaje al muralista en el Palacio de Bellas Artes. Había dudas sobre la autoría de ese escrito pero, gracias al nuevo archivo, ahora tenemos la certeza de que salió de manos de Frida. Asimismo fue muy emocionante encontrar los estarcidos del primer mural de Diego Rivera -*La Creación* (1920-1921)- y que realizó para el edificio de la Escuela Nacional Preparatoria, pues marca el inicio del movimiento muralista mexicano.

Otro de los hallazgos fue completamente casual. En el autorretrato dedicado al Doctor Leo Eloesser, Frida se dibuja con unos aretes regalo de Pablo Picasso, a quien conoció en su estancia en París. Cuando se dio la orden de abrir los archivos y buscar entre los cajones de la Casa Azul, apareció uno de esos aretes.

El guardarropa de Frida encontrado en este acervo revela más datos sobre la pintora. La antropóloga Marta Turok estudió la colección de textiles guardados en un pequeño armario de madera, dentro del baño de Frida. En las casi trescientas piezas de ropa, calzado y accesorios rescatadas, Marta Turok pudo documentar el estilo ecléctico que Frida forjó; un estilo pleno de colorido, textura y creatividad, una extensión de su arte y su ser. Se descubrió que, incluso, algunas prendas fueron intervenidas o diseñadas por la misma Frida.

A lo largo de su juventud Frida se transformó constantemente. Su búsqueda de identidad se refleja en fotografías donde aparece vestida de varón o como obrera-artista, con todo y cachucha y camisa de mezclilla. A través de su vestuario se puede observar la metamorfosis entre su primer círculo de amigos intelectuales -Los Cachuchas- y su despertar político-artístico que habría de marcar por completo su vida y que la llevaría a explorar la vestimenta de los distintos pueblos de México, construyendo con ésta su original imagen y personalidad.

En el archivo encontramos una interpretación de la propia artista sobre su obra *Las dos Fridas*. En esta carta ella explica: «El hecho de haberme pintado dos veces, juzgo que no es sino la representación de soledad. Es decir, recurrí a mí misma buscando mi propia ayuda. Por esta razón las dos figuras se dan la mano. La diferencia en el estilo de los trajes creo que no tiene mayor importancia que la del color y la forma. El objeto más vivo del cuadro son los corazones que, unidos por arterias imaginarias, se vuelven uno solo. (…) creo que el objeto claro de esta pintura es la relación entre mi vida interna y Diego. El deseo de externar con colores y formas lo que no podría con palabras, y también el placer magnífico de pintar por pintar (…)».

Entre todos los documentos, se encontró una carta en la que Frida habla sobre el proceso creativo de su cuadro *El suicidio de Dorothy Hale* y sobre los consejos que para ello pide a Diego. Esta misiva es excepcional no sólo por el tono desenfadado y el irreverente sentido del humor de Kahlo, sino porque -ante todo- demuestra el enorme respeto intelectual y artístico que ambos pintores se tenían.

Ante tanto descubrimiento surgió un nuevo reto: cómo mostrar objetos tan delicados, no siempre espectaculares para el público, en espacios tan reducidos. En particular surgió la dificultad de la conservación y de cómo combinar ésta con un montaje moderno, limpio, atractivo, que diera relieve a la obra (figura 9).

Trabajando en equipo, la museografía original cambió enormemente para bien. La primera propuesta era demasiado pesada y se imponían los muebles y los materiales sobre la obra. Hubo discusiones fuertes; incluso la noche anterior a la inauguración se hicieron varias llamadas para pedir opiniones, pues no se lograba discernir si sería mejor mostrar en un lugar primordial o secundario las fotografías de Frida Kahlo, inéditas y reveladoras de una parte desconocida de Frida: el intento de hacer fotografía artística. Llamamos a Carlos Phillips, Carlos Monsiváis y Gerardo Estrada. La decisión se tomó a las 2:00 a.m.



11. Boletín de calificaciones de Frida Kahlo, 1922. Escuela Nacional Preparatoria. Foto: Museo Frida Kahlo.

Otro aspecto fue cómo dar a conocer la exposición. Era difícil dar crédito de la trascendencia de los hallazgos y la única forma de comunicarlos fue apegándonos a los hechos, sin exageraciones que desvirtuaran el trabajo realizado y la importancia de los archivos (figura 10).

Se tomó la decisión de no informar a ningún periódico en exclusiva sobre *Tesoros de la Casa Azul*. Haríamos una rueda de prensa invitando a todos los medios, pero inesperadamente un periódico filtró la noticia: «Descubren más de un centenar de dibujos de Frida y Diego. Al parecer el acervo proviene de un "cuarto secreto" que ambos ordenaron tapiar» (*La Jornada*, 6 de junio, 2007). Sin poder negarlo, el resto de los medios empezó a presionar. Esto forzó a dar la noticia de los archivos encontrados antes de lo previsto. A la rueda de prensa acudieron cerca de sesenta medios nacionales e internacionales. La nota tuvo amplia cobertura, algo insólito para ser una nota cultural, pero explicable por la atracción que Frida provoca en todo el mundo.

Fueron muchas las anécdotas apasionantes que rodearon *Tesoros de la Casa Azul, Frida y Diego*, muchos los secretos desvelados a raíz de los últimos descubrimientos, pero lo que queda claro es que, con este archivo, Frida sigue asombrándonos. Frida, en su Casa Azul, sigue jugando con nosotros. Cuando parecía que todo estaba dicho, este novedoso acervo descubre enormes sorpresas. Sobre todo da la maravillosa posibilidad de organizar exposiciones innovadoras para seguir entusiasmando al público que busca a Frida entre los muros de su propia casa.

Giuseppina Carlotta Cianferoni[1]
Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana

Debora Barbagli[2]
Santa Maria della Scala (Siena)

Los etruscos. Los etruscos fuera de Italia (MAN, Madrid)

Giuseppina Carlota Cianferoni, discípula de Enrico Paribeni, es licenciada en Arqueología e Historia del arte griego y romano por la Università degli Studi di Firenze. Desde 1982 trabaja en la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana donde se ocupa principalmente de territorio senés y florentino. Ha organizado numerosas exposiciones en Italia y el extranjero. Desde el año 2000 es la directora del Museo Archeologico Nazionale di Firenze.

Debora Barbagli es licenciada en Arqueología e Historia del arte griega y romana (1996) con la especialidad en Arqueología Clásica (1999) por la Università degli Studi di Firenze. Desde 2001 trabaja como colaboradora en el complejo museístico de Santa Maria della Scala en Siena, ocupándose particularmente del museo arqueológico. Ha sido comisaria de diversas exposiciones *La collezione Salotti. Mecenatismo e archeologia* (2005) y *Siena Chiusi Palermo. Etruschi. La collezione Bonci Casuccini* (2007). Asimismo es colaboradora de la Soprintendenza Archeologica della Toscana, con la que ha colaborado en eb la organización de exposiciones en Italia y en el extranjero. Ha publicado artículos de carácter científico y divulgativo.

«Una Exposición debe responder a exigencias culturales reales», tal y como expone Cristiana Morigi Govi en una reciente publicación sobre el trabajo dentro de las instituciones museísticas (Mottola y Morigi, 2004: 123): se trata, de hecho, de una experiencia compleja en la que convergen múltiples factores y exigencias muy diversas a las que el diseñador y el coordinador de la exposición temporal deben dar respuesta.

La historia del «redescubrimiento» de los etruscos por el público general, si podemos llamarlo así, lleva a sus espaldas varias décadas de experiencia y trabajo, que constituyen un punto de partida imprescindible para nuestra labor. Los estímulos surgidos a partir del gran ciclo de exposiciones que desde 1985 han tenido como protagonistas a los etruscos en los museos toscanos y umbros más destacados (Barocchi, Gallo 1985; Boris, 1985; Camporeale, 1985; Carandini, 1985; Colonna, 1985; Cristofani, 1985; Maggiani, 1985; Stopponi, 1985; Roncalli,1985) han permitido dar a conocer la complejidad de la civilización etrusca, centrándose en algunos de los aspectos más sobresalientes de la sociedad y la cultura etruscas, y han permitido a su vez exponer el increíble patrimonio arqueológico que conservan nuestros museos. La experiencia asimilada entonces ha sido utilizada como base de posteriores experiencias expositivas, que por un lado nos ha enriquecido con todo lo aprendido en aquella ocasión, y por otro lado han permitido señalar la riqueza de nuevos datos que la investigación arqueológica nos sigue ofreciendo. En los últimos años la variedad de los temas ofrecidos por el mundo etrusco, ha permitido realizar grandes eventos como la muestra sobre los *Etruscos de Venecia* (Torelli, 2000) y, ese mismo año, la exposición de Bologna, que dentro del mundo etrusco tomaba en consideración un periodo fundamental, de excepcional importancia e implicación social como es la «edad de los príncipes» (Morigi, 2000). Con posterioridad a 1985 ha tenido lugar un fuerte «éxito» de los etruscos en el extranjero lo que ha dado lugar a la realización de numerosas exposiciones temporales entre las que cabe destacar, entre otras, *Schätze der Etrusker* en Saarbrücken en 1986 (Bruni *et alii*, 1986) o *Etrusker in der Toskana* celebrada en Amburgo en 1987 (Cygielman, 1987), para culminar en el proyecto de París de 1992, *Gli Etruschi e l'Europa* (Pallottino, 1992), que de alguna manera representa la síntesis de esta tendencia.

Las experiencias citadas anteriormente han constituido un punto de partida necesario a la hora de organizar una exposición sobre los etruscos destinada a un público que no tuviera ni contacto ni conocimiento directo y continuado con Etruria. De hecho, las mencionadas exigencias culturales, deben tener en cuenta el ambiente de referencia al que se destina la exposición y responder a las preguntas de los usuarios.

Por este motivo la idea de la que partimos a la hora de realizar la exposición *Los Etruscos* en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid, 2007) ha sido plantear una mirada lo más amplia posible sobre el mundo de los etruscos, ilustrando, con una narración cronológica, una civilización que desde el siglo IX a.C. hasta la denominada Romanización, ha influido fuertemente en la historia de la Península Itálica y en el Mediterráneo. Teniendo en cuenta los orígenes mediterráneos comunes del público y la misma sensibilidad arqueológica -ha sido fascinante durante los días de preparación detenerse ante la Dama de Elche y establecer analogías, obviamente *mutatis mutandis*, con la *Mater Matuta* (figura 1) expuesta en la muestra- hemos

[1] Correo electrónico: sba-tos@beniculturali.it
[2] Correo electrónico: debora.barbagli@sms.comune.siena.it

1. *Mater matuta*. Piedra fétida. Tercer cuarto del siglo V a. C.
Foto: Archivo Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana.





2. Tridente de bronce fundido. Fines del siglo VIII - inicios del siglo VII a. C. Foto: Archivo Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana.

intentado, en la medida de lo posible, hacer que el material arqueológico hable por si solo.

La mencionada narración cronológica ha servido de acompañamiento a las imágenes de los orígenes de la civilización etrusca: la época conocida como vilanoviana, caracterizada por el desarrollo la comunidad homónima (de la que toma el nombre), basada en la explotación agrícola y metalúrgica del territorio y de una progresiva diferenciación social dentro de la comunidad, ha sido documentada a través de algunos ajuares funerarios, tanto masculinos como femeninos, caracterísitcos de este periodo. De hecho, junto a las urnas bicónicas se han expuesto fíbulas, y fusayolas y carretes típicos de las sepulturas femeninas, y navajas de afeitar y armas de bronce (cascos, espadas, puntas de laza, etc.) -indicio de *status* dentro del grupo social- en el caso de las tumbas masculinas.

La riqueza de la sociedad de los «príncipes», época denominada orientalizante, se ha caracterizado a partir de hallazgos de importancia excepcional como el tridente de la tumba de Vetulonia (figura 2), la preciada orfebrería (en la que los etruscos alcanzaron un nivel de excelencia único), producida en los propios talleres de Vetulonia (figura 3), e incluso ajuares emblemáticos como los adornos y arreos de caballo en bronce de la zona de Perazzeta di Marsiliana d´Abegna o los marfiles de la misma Marsiliana, con dos conocidos mangos de abanico. Por otro lado faltaría por documentar la masiva llegada de material de importación procedente del mundo griego y oriental que ha dado nombre al periodo, unguentarios, cerámica corintia y greco-insular, elementos todos ellos fundamentales a la hora de definir una sociedad, perfectamente integrada en la red de la cuenca mediterránea, en la que predominan aristrocracias que han adoptado del mundo griego aspectos culturales fundamentales como la escritura y la práctica del simposio.

Tras afirmarse la realidad urbana a inicios de la edad arcaica, los periodos arcaico y clásico, a pesar de las diversas situaciones, permiten asistir a un gran florecimietno cultural, que se distingue por realizaciones monumentales en el ámbito arquitectónico y escultórico, por la consolidación de la pintura funeraria y por la exportación de productos cerámicos y de broce. De todo ello se ha dado testimonio en la exposición a través de algunos ejemplos significativos de escultura en piedra como los cipos, estelas y leones funerarios o la ya mencionada *Mater Matuta* conocida estatua destinada a contener las cenizas de la difunta. Junto a estos elementos se han expuesto ajuares de ceramica de *bucchero*, cerámica ática, etrusca, de figuras negras, de figuras rojas y superpintadas, objetos del simposio de uso personal en bronce, entre los destacan los procedentes del ajuar de la tumba de las hidrias de Meidias de Populonia, ejemplo significativo de la tumba de un personaje femenino de alto estatus de finales del siglo V e inicios del siglo IV a.C. (Romualdi, 2000: 351 ss).



3. Fábula en forma de sanguijuela. Oro. Segundo cuarto del siglo VII a. C. Foto: Archivo Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana.



4. Urna cineraria con figura masculina recostada. Alabastro. Finales del siglo III a. C.
Foto: Archivo Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana.



En la última sección cronológica, dedicada al Helenismo, han sido expuestos sarcófagos y urnas funerarias producidas por los principales talleres de la época: el de Chiusi, con urnas de alabastro (figura 4), travertino y terracota; el de Volterra con urnas de alabatro; el de Perugia con urnas de travertino; y junto a ellos, algunos ejemplos de orfebrería helenística, anillos, pendientes, collares, diademas y más cerámica, con vasos simbólicos y numerosos ejemplos de producciones tardías, entre ellas, un grupo de cerámica de barniz negro.

A este discurso cronológico se ha sumado una sección de carácter temático, dedicada a ilustrar algunos de los aspectos más sobresalientes de la religión etrusca, ejemplificados a través de la exposición de objetos y monumentos relacionados con el ritual, terracotas y bronces que atestiguan la difusión de la práctica votiva, junto a elementos de decoración arquitectónica del templo. Estos últimos



5. Frontón de Talamote. Terracota polícroma. Mediados del siglo II a.C.
Foto: Archivo Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana.



6. Exposición *Los Etruscos* en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid, septiembre 2007-febrero 2008).
Foto: Ministerio de Cultura.

han encontrado numerosos parecidos en el célebre fontrón de terracota de Talamón (figura 5), datado a mediados del sigllo II a. C., procedente probablemente de la restructuración de mediados del siglo II de un templo de tipo tuscanico dedicado al dios Tinia y su compañera (von Vacano y von Freytag Löringhoff, 1982). La excepcionalidad del frontón, cuya iconografía repropone el tema de la sala de *Los Siete contra Tebas* que tanto éxito ha tenido en el mundo etrusco, ha constituido el inicio más adecuado a la exposición.

Vale la pena subrayar, tras esta rápida y necesariamente resumida exposición de los criterios de selección y disposición del material, la peculiaridad de la exposción celebrada en Madrid. En primer lugar la cantidad de los materiales expuestos, que, no hay que olvidar, proceden casi en su totalidad del Museo Arqueológico Nacional de Florencia y, en menor medida, del Museo Arqueológico de Siena (así como del Museo de Volterra para el cao de la célebre urna volterrana con la representación de un arúspice sobre la tapa). Una exposción, como decíamos, con gran núme-



ro de piezas expuestas (más de cuatrocientas...) y con una presencia consistente de material lapídeo, que ha preferido el aspecto monumental de la exposición, pero no exclusivemente, respondiendo, como señalamos, a las exigencias fundamentales necearias para el desarrollo del discurso expositivo. La posibilidad de llevar al extranjero una «porción» tan rica de los museos toscanos deriva en realidad de una coincidencia de factores que ha hecho posible un evento como el de Madrid. Una exposición temporal, de hecho, no puede en ningún caso empobrecer las colecciones y el diseño de los museos de procedencia, para los cuales, si acaso, puede y deve funcionar de caja de resonancia y de motor para la divulgación y el conocimiento. En este sentido la riqueza de los museos de procedencia y el haber coincidido con trabajos de restructuración y adecuación del museo, y con muchas de las colecciones actualemente no expuestas, han permitido dar vida a un evento expositivo que fuera, a la vez, una especie de «museo viajero», permitiendo así el disfrute y el conocimiento de muchos de sus materiales, contribuyendo a la vez a favorecer la investigación y la divulgación de los museos del mañana. Por otro lado, desde este punto de vista la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, en los últimos años, se ha convertido en promotora de neuvos eventos expositivos, coordinados por G.C. Cianferoni en colaboración con el Centro Promozioni e Servizi di Arezzo, que han permitido dar a conocer, en importantes museos e instituciones internacionales, el mundo de los etruscos y el patrimonio arqueológico de los museos toscanos (recordemos, a modo de ejemplo, las exposiciones de Buenos Aires, Santiago, Moscú, Tokio y Hong Kong).

Para concluir, con especial referencia a la exposición de Madrid, nacida de la cordial cooperación con el Ministerio de Cultura de España a través de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, podemos hablar de una exposición extensa y exhaustiva que ha ofrecido a un amplio público internacional el conocimiento de Etruria fuera de Etruria y, al mismo tiempo, esperamos que haya contribuido al conocimiento de los museos de procedencia.



7. Interior de la sala de exposiciones temporales del Museo Arqueológico Nacional durante la exposición de *Los Etruscos* (Madrid, septiembre 2007-febrero 2008). Foto: Ministerio de Culltura.

Bibliografía

BAROCCHI, F. y GALLO, D. (ed.) (1985): *L'Accademia Etrusca*, Electa, Milano.

BORSI, F. (ed.) (1985): *Fortuna degli Etruschi*, Electa, Milano.

BRUNI, S., *et alii* (1986): *Schätze der Etrusker*, Nuova Grafica Fiorentina, Firenze.

CAMPOREALE, G. (ed.) (1985): *L'Etruria Mineraria*, Electa, Milano.

CARANDINI, A. (ed.) (1985): *La Romanizzazione dell'Etruria*, Electa, Milano.

CRISTOFANI, M. (ed.) (1985): *Civiltà degli Etruschi*, Electa, Milano.

COLONNA, G. (ed) (1985): *Santuari d'Etruria*, Electa, Milano.

CYGIELMAN, M. (ed.) (1987): *Etrusker in der Toskana*, Il Torchio, Firenze.

MAGGIANI, A. (ed.) (1985): *Artigianato Artistico in Etruria,* Electa, Milano.

PALLOTTINO, M. (ed.) (1992): *Les Etrusques et l'Europe*, Fabbri ed., Milano.

STOPPONI, S. (ed.) (1985): *Case e palazzi d'Etruria*, Electa, Milano.

RONCALLI, F. (ed.) (1985): *Scrivere Etrusco,* Electa, Milano.

MOTTOLA MOLFINO, A. y MORIGI GOVI C. (2004): *Lavorare nei musei*, Umberto Allemandi & C., Torino-Londra-Venezia-New York.

MORIGI GOVI, C. (ed.) (2000): *Principi Etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, Marsilio, Venezia.

ROMUALDI, A. (2000): "La tomba delle Hydriai di Meidias", *Ostraka* IX, 2: 351-371.

TORELLI, M. (ed.) 2000: *Gli Etruschi*, Bompiani, Milano.

VON VACANO, O.W., von FREYTAG LÖRINGHOFF B. (1982): «Il frontone di Talamone e il mito dei sette a Tebe», *Studi e Materiali*, V: 177-279.

Destacados del Sistema Español de Museos

MUSEOS DE TITULARIDAD ESTATAL Y DE GESTIÓN EXCLUSIVA DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES

Museo Nacional y Centro de
Investigación de Altamira
Avda. Sanz de Sautuola, s/n
39330 Santillana del Mar (Cantabria)
Tfno.: 942 81 80 05
museodealtamira.mcu.es/
comunicacion.maltamira@mcu.es

MUSEO DE ALTAMIRA

«APRENDER A APRENDER» EN EL MUSEO DE ALTAMIRA

Los escolares que desde el curso 2006-07 visitan el Museo de Altamira recorren los espacios de exposición permanente a través de itinerarios didácticos. Esta es una propuesta educativa de maestros, profesores y educadores de Cantabria, que sugieren diversas metodologías para «aprender a aprender» en el museo. Destinada a alumnos de todos los niveles escolares, desde Educación Infantil hasta Educación para Personas Adultas, sus planteamientos innovadores no se fundamentan en formatos espectaculares ni en tecnologías sorprendentes, sino en las metodologías. Adaptadas a las estrategias de aprendizaje propias de los alumnos de cada nivel educativo, propician su aprendizaje autónomo, presentadas en formatos abiertos que el profesor podrá adaptar o reformular según las necesidades específicas de cada grupo.

Los itinerarios son recursos educativos que proporcionan autonomía también a los docentes, ya que son ellos los conductores de sus grupos en la visita al museo. Los profesores, conscientes de las posibilidades educativas de la exposición, demandan continuamente herramientas que favorezcan una experiencia atractiva y que concreten los objetivos del aprendizaje escolar en el museo. Para dar respuesta a esta demanda, el museo trabaja desde 2004 con varios grupos de profesores que deciden y diseñan los recursos educativos con los que desean trabajar con sus alumnos en el museo; la institución, desde el Departamento de Comunicación, les apoya en la supervisión de los contenidos, participa activamente en la experimentación, evaluación y edición de los materiales, y financia su publicación. Es una fórmula eficaz que -combinando las respectivas aportaciones de rigor científico y rigor metodológico- logra satisfactoriamente el objetivo de integrar a los docentes en la actividad diaria del museo, que se convierte así en un recurso educativo a la medida de las necesidades de sus usuarios.

Además, el Museo de Altamira ha mantenido una permanente relación con la comunidad escolar desde 2003 y el museo colabora con el CIEFP de Santander en la organización de cursos de formación sobre temas de Prehistoria y de Altamira que sugieren los propios docentes.





Foto: David Blázquez.

EL MUSEO DEL GRECO

En la judería toledana, Benigno Vega, Marqués de la Vega Inclán, adquirió en 1907 una casa toledana, los restos de un palacio renacentista y unos jardines con amplios Sótanos. El conjunto se dona al Estado y se crea como Museo del Greco por Real Orden fundacional de 27 de abril de 1910, inaugurándose en Junio de 1911. Su fundamento era recuperar y reunir las obras del Greco dispersas por Toledo, además de piezas de pintura española del siglo XVII, creando un Centro de Estudio del Arte Español. A día de hoy, el hecho de encontrarse situado en la ciudad de Toledo, Patrimonio de la Humanidad, exige la relación de edificios, jardines y paisaje arquitectónico-vegetal, integrado en un mismo conjunto.

El mensaje que la Institución ha de transmitir, a partir de la reapertura de las instalaciones, es el de informar al público con rigor histórico y desmitificar la antigua divulgación acientífica de Casa del Greco; en nuestra época no sería ético actuar de otro modo desde un centro museístico que se debe a la investigación y a la exhibición y comunicación. El conjunto de edificios, jardines y sótanos se conocerá como Museo del Greco.

Correctas han de ser también las indicaciones del museo en los recorridos urbanos de Toledo, retirándose las placas que indican Casa y Museo del Greco. Es evidente que debe constituir un referente en Toledo, como centro de conservación, exposición y documentación del Greco, así fundado, en origen, por Vega Inclán. Su reinauguración traerá una presentación nueva, un novedoso reordenamiento de las colecciones, la disponibilidad de espacios actualizados de acogida y, sobre todo, con ser esto importante, otro aspecto más aún: aportará una información rigurosa. El conjunto que conforma esta institución, reaparece con el nombre de Museo del Greco, abandonando para siempre el equívoco apelativo de Casa y Museo del Greco, que tantos años atrás venía siendo eje de preocupación para la facultativa que ahora suscribe esta breve nota. Los responsables del museo y de la Subdirección General de Museos Estatales, tenemos por delante un reto para proyectar la imagen del centro y captar un amplio espectro de público al que hay que saber ganarse, fidelizarlo y aumentarlo.

En el marco de los contenidos expositivos y del discurso de la institución, se ofrecerá como núcleos principales de contenidos: «La Casa del marqués de la Vega Inclán» y «El Greco y Toledo».

Museo del Greco
Calle Samuel Leví, s/n
45002 Toledo
Tfno.: 925 21 69 67
consolación.pastor@mcu.es

Museo Sefardí
C/ Samuel Leví, s/n
45002 Toledo
Tfno.: 925 22 36 65
museo.msefardi@mcu.es

MUSEO SEFARDI



EL MUSEO SEFARDÍ DE TOLEDO, CADA VEZ MÁS ACCESIBLE

Con el objeto de hacer las instalaciones del Museo Sefardí de Toledo más accesibles, el pasado 5 de diciembre de 2007 se puso en marcha un nuevo servicio. Forma parte de un programa general de accesibilidad del museo, «Un Museo para todos», que contempla dos líneas de actuación: una de adaptación de la exposición permanente a personas con ceguera; y otra de adaptación expositiva al público con discapacidad motora, siendo este último, el que actualmente se ha puesto en marcha.

Consiste en un quiosco multimedia con pantalla táctil destinado al público con discapacidad motora, emplazado al final del recorrido y con el que se puede continuar a la perfección el discurso expositivo del museo. En él se presenta, a modo de visita virtual, el patio Este y el espacio de la Galería de Mujeres, con sus accesos y colecciones. El recorrido comienza con una presentación e introducción, en las que se saluda al visitante y se presenta el espacio de la Galería de Mujeres; continúa con un paseo por las vitrinas del «Ciclo Vital», «Ciclo Festivo» y «Los Sefardíes», y detalles e información de las piezas más emblemáticas de las mismas, así como los videos que se exponen en esta sala; unas panorámicas del Patio Este, de la Galería de Mujeres y de las vistas que desde ella se ofrecen a la Sala de Oración de la Sinagoga del Tránsito; y finalmente, un paseo virtual desde el acceso al Patio Este, hasta la Galería de Mujeres. Los niveles de información y el tiempo de la visita virtual están en manos del usuario, ya que a través de la selección de las opciones va marcando el ritmo.

Esta actividad responde a la voluntad del equipo gestor del museo y su Departamento de Difusión, que han marcado como una de sus prioridades responder a las necesidades de los distintos colectivos de visitantes. Más concretamente, el objetivo es la plena integración de las personas con capacidades restringidas durante su tiempo libre dedicado al turismo y a la cultura. El nuevo servicio, utiliza las nuevas tecnologías para suplir una de las carencias que el centro presenta. Con carencias nos referimos a los tramos de escalera que es necesario salvar para acceder al Patio Este y Galería de Mujeres, y a la imposibilidad del uso de rampas y elevadores de sillas.

Este proyecto ha sido posible gracias a un convenio de colaboración de la Asociación de Amigos del Museo Sefardí de Toledo, con el Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (INSERSO) y con la Fundación ONCE, firmado el 7 de diciembre de 2006.

Museo Nacional de Arte Romano
C/ José Ramón Mélida s/n
06800 MÉRIDA
Tfnos: 924 311 690 y 924 311 912
*museoarteromano.mcu.es/*mnar@mcu.es

MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO

NOTABLE INCREMENTO DE VISITANTES EN EL MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO

El Museo Nacional de Arte Romano, durante el año 2007, ha contemplado el incremento de sus visitantes y usuarios, contabilizándose 217 496 en taquilla, que unido al número de participantes de las distintas actividades programadas por el centro, hacen un total 304 979 usuarios del museo.

Este notable aumento, que iguala las cifras contabilizadas durante los primeros años de andadura de esta institución, se debe al interés que sigue concitando el museo como gran exponente del proceso de romanización de Hispania, a las exposiciones temporales programadas, a los importantes encuentros científicos desarrollados y a las actividades divulgativas que han seguido un



gran número de interesados.

Estas cifras en suma, nos ayudan a seguir con nuestro esfuerzo, y nos animan a trabajar en esos proyectos que tiene ante sí el centro: el de su necesaria ampliación, y el de la configuración del nuevo edificio para sede de antigüedades cristianas y visigodas.



ESCUELA DE VERANO: LOS NIÑOS HACEN SUYO EL MUSEO DE AMÉRICA

A lo largo de dos semanas, los niños que participan en la escuela de verano del Museo de América, se convierten en observadores, cronistas, creadores; asumen responsabilidades y sobre todo se identifican a través de distintas propuestas con situaciones, personajes, historia, fiestas del país o del área geográfica americana sobre la que se hace la propuesta de trabajo.

El primer día se realiza un recorrido por las instalaciones del museo, oficinas, biblioteca, talleres de restauración, despacho de dirección... para que entiendan que un museo se mantiene con el trabajo de un equipo amplio y variado al que ellos se van a incorporar durante dos semanas. Con ello les queda claro que no están en un campamento o un taller de juegos, sino en un espacio en el que pueden aprender muchas cosas nuevas y, sobre todo, vivir la emoción de descubrir la riqueza cultural de los distintos pueblos americanos. Las actividades en la escuela están vinculadas a las visitas del museo, a partir de las cuales se da contenido a los distintos talleres que se desarrollan a lo largo de la mañana: talleres de plástica, de diseño y manualidades, teatro, música y danza.

Una de las actividades más atractivas realizadas por los participantes es la redacción de un periódico, que recoge todo lo que ellos deciden que es importante, sus impresiones sobre las visitas al museo, la evolución de las actividades, poemas, chistes, anuncios, dibujos…. Los periódicos se publican y venden los viernes de cada una de las dos semanas, coincidiendo en la primera semana de la escuela con su mercado y en la segunda con su fiesta- festival de cierre.

La escuela del 2007 ha sido la undécima y ha estado dedicada a Ecuador.



Adivinanzas

Adivina: es amarilla y te la comes. Soy el plátano.

Rodrigo

1. Oro parece plata no es, quién no lo adivine muy tonto es.
2. Verde por fuera, blanca por dentro, empieza por p y ¿qué es, qué es?
3. Su nombre está en la noche y en el día no, pero está en el cielo y en la tierra no. ¿Qué será, será?

Victoria

Blanca por dentro, verde por fuera, sino lo adivinas, espera.

Oro parece plata quien no lo adivine tonto es. ¿Qué es?

Iciar

Corazón parece pero en su interior cuatro semillas aparecen.

Alex

Naranja por dentro, naranja por fuera, con la forma de un tomate.

Juan

Oro parecer, plata no es, el que no lo adivine tonto es.

Cuando canto una cancioncilla me gusta comer piña, cuando como melocotón abro el telón.
Iñaki

Marado por fuera, blanco por dentro. ¿Qué es?
El melocotón está dulce como el azúcar
La cereza es tan pequeña que cabe hasta en una vela

Eva

Hoy hemos hablado sobre arte colonial y es todo lo contrario al arte prehispánico, porque el arte prehispánico era antes de que llegaran los españoles y el arte colonial es después de que llegara Cristóbal Colón y su mayor influencia fue en la arquitectura: religiosa, en la pintura y en la música, hemos ido al museo y hemos encontrado muchas figuras en diferentes vitrinas, también hemos visto una catedral de México enorme y muy bonita, luego hemos terminado los disfraces para el día de la fiesta y todo el grupo ha ayudado y cada grupo ha estado ensayando.

Victoria

El recreo

Hoy en la hora del recreo, mientras jugaba me he caído. Aunque dolió y además cuando me puso alcohol me escocía, bueno es normal. Pero se me pasó muy pronto.

Juanito.

Mañana día 13-07-07 es la despedida del curso. Vamos a hacer una fiesta a enseñar a los padres lo del baile, la música y lo de la pierna y radio; va a ser muy especial porque enseñamos las obras... y haremos la fiesta, nos despedimos y nos lo vamos a pasar muy bien.

¡Va a ser genial!

Iciar

galápagos

Nº 2
13 de julio de 2007

EL PERIÓDICO DE LA ESCUELA DE VERANO DEL MUSEO DE AMÉRICA

Concluye la escuela de verano "Descubriendo el Ecuador"

Cuentos de Frutas

Érase una vez una papaya, una cereza, un plátano y una pera que eran amigas. Un día dijo el alcalde fue plátano: "No podrá haber papayas, peras y cerezas". Entonces, las tres amigas se fueron y se despidieron del plátano, pero el plátano se fue con ellas, se despidieron del mundo de "las frutas" y se fueron al mundo de "las frutas amables" cantando una canción.

Ana

LA FRUTA TRISTE

Érase una vez una fruta que nadie conocía, estaba muy triste porque todas eran famosas menos ella, entonces le dijo un melocotón:

– Mira, pruébame.

– No, ahora porque estoy muy madura y tu no, ja, ja, ja! –le dijo el melocotón.

Entonces se fue a su casa con mala leche, estuvo en su cuja durante siete años pensando hasta que tuvo una idea, pensó ir a casa del ancianol Y se hizo famosa.

Alberto.

¿QUÉ HEMOS HECHO?

Primero nosotros hemos pelado frutas de Ecuador. Las hemos puesto en dos cuencos, uno con anicar y otro sin anicar, había frutos como papaya, plátano, piña, melocotón y las comíamos con palillos.

Víctor

El mercadillo ha sido un éxito, lo vendimos todo menos los cuadros y el maíz en cuadro y como nadie lo que quería lo regalamos, lo tuvimos que preparar todo y la mayoría de los padres compraban lo que sus hijos habían hecho.

Hoy hemos hecho una ensalada de fruta riquísima cada grupo ha preparado un poco de fruta como cerezas-satsumas, chirimoya-guanabana, melocotones-duraznos, piña, plátano y papaya. ¡Estaba estupenda!

Victoria

Me gustaría ser ecuador para ser el mejor necesitador. Cuando juego me siento libre, cuando estudio no sé que decirte.

Incendio en los Andes. se sospecha de las llamas.

Noticia o adivinanza) las dos cosas son normales.

Juan

La fruta es sana y es muy rica y la manzana es mi fruta favorita.

Clara

Museo de América
Avd. Reyes Católicos, 6
28040 Madrid
Tfnos: 91 549 26 41 y 91 543 94 37
Fax: 91 544 67 42
*museodeamerica.mcu.es/*museo@mamerica.mcu.es

MUSEO DE AMERICA

Museo Nacional de Artes Decorativas
C/ Montalbán, 12
28014 Madrid
Tfno: 91 532 64 99
mnartesdecorativas.mcu.es/index.html
mnad@mcu.es

EL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS INICIA SU COLABORACIÓN CON LA AEPD: MIGUEL MILÁ, POR EJEMPLO

El Museo Nacional de Artes Decorativas inició en el año 2007 un programa de exposiciones temporales dedicado al diseño español, lo que ha sido posible gracias a la colaboración con la Asociación Española de Profesionales del Diseño (AEPD), dentro del marco del convenio firmado con el Ministerio de Cultura. Cada año se organizará una exposición dedicada a un diseñador, intentando contribuir a un mejor conocimiento de su producción. Además, se procurará que una selección de piezas ingrese en las colecciones del museo, mediante donación, permitiendo así que el Museo Nacional de Artes Decorativas pueda ofrecer en el futuro una representación relevante del diseño español.



El ciclo se ha inaugurado con una exposición dedicada a Miguel Milá, una de las figuras más destacadas del diseño español de la segunda mitad del siglo XX. Se ha expuesto un amplio conjunto de piezas de iluminación, grifería y mobiliario, seleccionadas por Anna Calvera, entre las que destacan la silla Tula y las lámparas TMC, convertidas en clásicos del diseño internacional. Pedro García Ramos, miembro de la AEPD, se ha encargado del diseño del montaje.

El día de la inauguración se celebró un homenaje al diseñador, en el que Anna Calvera, Pedro García Ramos y el mismo Miguel Milá intercambiaron recuerdos de experiencias compartidas y momentos clave para la historia del diseño en España.

Museo Nacional de Antropología
C/ Alfonso XII, 68
28014 Madrid
Tfnos.: 91 530 64 18 y 91 539 59 95
mnantropologico.mcu.es
antropologico@mcu.es

PARAÍSOS PERDIDOS. ILUSIÓN Y REALIDAD EN LOS MARES DEL SUR

La exposición *Los paraísos perdidos. Ilusión y realidad en los Mares del Sur* ofrece una reflexión sobre la creación y difusión de un mito, el de los Mares del Sur, que nació en el siglo XVIII y permanece todavía vivo en el imaginario occidental. Como todo mito, se fundamenta en una transmisión parcial de la realidad, en una ilusión recreada a lo largo del tiempo por viajeros, artistas, escritores y, desde el siglo XX, por las imágenes exóticas del cine de Hollywood.

Las descripciones de Oceanía de los primeros viajeros europeos reavivaron mitos como el del «Jardín del Edén» o el del «buen salvaje». Estas descripciones, los testimonios materiales y los dibujos y grabados que documentaron las expediciones de finales del siglo XVIII desbordaron la imaginación europea. Nació así la ilusión de haber encontrado el soñado paraíso en la Tierra, un lugar donde la naturaleza era bondadosa, el clima benigno y las normas naturales imperaban frente a las rígidas leyes sociales.

Sin embargo, la realidad no se correspondía con la imagen transmitida por el mito. Eran sociedades fuertemente estratificadas, dirigidas por un grupo minoritario que concentraba el poder político y la riqueza material, cuya autoridad estaba sacralizada por una elite sacerdotal que establecía las pautas de comportamiento de la vida de los individuos.

El recorrido de la exposición se organiza a partir de la contraposición del mito con la realidad. Junto a los testimonios de los navegantes y militares de las expediciones marítimas que exploraron esta zona, se presenta una amplia variedad de objetos originales de las culturas oceánicas, recogidos en los siglos XVIII al XIX, que nos remiten al modo de vida real de aquellos pueblos.

DIBUJOS EN EL MUSEO SOROLLA

La conmemoración del 75 aniversario de la apertura al público del Museo Sorolla el 11 de junio de 1932 motivó la exposición temporal *La Casa Sorolla. Dibujos,* que recogió los bocetos y acuarelas que sirvieron para el trazado de la vivienda de Joaquín Sorolla y su familia, construcción proyectada y levantada por el arquitecto Enrique María Repullés y Vargas, a partir de 1909. La muestra se prolongó desde el 11 de junio al 14 de octubre y contó con 33 000 visitantes y fue acompañada de un ciclo de conferencias, unas visitas guiadas por la exposición y por la arquitectura contemporánea de Chamberí, patrocinadas por la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, así como la elaboración de una maqueta recortable del museo. El diseñador Juan Sarrais logró con este recortable dar vida a una «Casa Sorolla» en tres dimensiones donde niños y adultos pudieron situar las obras del pintor a su antojo.



Museo Sorolla
c/ General Martínez Campos, 37
28010 Madrid
Tfno.: 913101584
museosorolla.mcu.es
sorolla@msorolla.mcu.es

EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL EMPRENDE LA REFORMA

Desde 1992 el Museo Arqueológico Nacional ha estado planteando la necesidad de avanzar en una oferta moderna y dinámica, y finalmente, en noviembre del año 2004, el Ministerio de Cultura anunció la voluntad de emprender la reforma, y puso en marcha el complejo mecanismo para que ello fuera posible: la preparación y convocatoria del concurso para la ejecución del proyecto básico, adjudicado a la UTE Frade-Prointec (2006), la redacción del proyecto de ejecución, la aprobación por el Consejo de Ministros del gasto presupuestado (noviembre de 2007), y finalmente su licitación en el DOUE y BOE.

El proyecto arquitectónico, de un absoluto respeto al edificio histórico, tiene como claves de actuación la mejora de la accesibilidad, la recuperación de espacios de uso, especialmente los patios y la planta situada bajo la cubierta, y la ordenación de sus espacios con especial atención a la circulación del público. Al museo, que mantendrá la escalinata flanqueada por las dos esfinges de la fachada principal, los visitantes entrarán desde la rampa sur hacia una amplia zona de acogida para acceder a guardarropa y taquillas, talleres didácticos, cafetería, a dos salones de actos, dos salas de exposiciones temporales, tienda y, finalmente a las exposiciones permanentes que ocuparán cuatro plantas incluida parte de la de acceso. En otras alturas estarán ubicados los departamentos de investigación y conservación, sala de investigadores, y almacenes, la biblioteca, los archivos documental y fotográfico, los departamentos de documentación, difusión y conservación, así como dirección y gerencia. Finalmente la planta sótano contará con espacios dedicados a servicios internos.

El museo ha realizado un gran esfuerzo modificando en parte sus ritmos habituales de trabajo, pues todo ello ha estado acompañado de la atención a los numerosos préstamos comprometidos; la elaboración de informes solicitados desde la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español; ha colaborado con la Brigada de Patrimonio de la Guardia Civil en la preservación del patrimonio; ha celebrado actos y debates científicos; ha continuado con su oferta de actividades; y ha diseñando exposiciones para que, en su etapa de reforma, siga presente con sus colecciones expuestas en diversos museos, e incluso en el propio museo con la exposición *Tesoros del Museo Arqueológico Nacional* que mostrará, durante el periodo de reforma, algunas de sus piezas más significativas.

Museo Arqueológico Nacional
C/ Serrano, 13
28001 Madrid
Tfnos. 915777912 y 915777919
Fax. 91 4316840
man.mcu.es
difusion.actividades@man.mcu.es

Museo Cerralbo
C/ Ventura Rodriguez, 17
Madrid 28008
Tfno.: 915473646
mcerralbo.mcu.es

MUSEO CERRALBO

UN AÑO DE ÉXITO CON LA PIEZA DEL MES EN EL MUSEO CERRALBO

Aunque el museo se encuentra cerrado al público por obras de mejora del sistema de climatización mantenemos nuestra programación en lo que se refiere a cursos, conferencias y conciertos. Así en septiembre de 2006 pusimos en marcha la actividad de la pieza del mes los sábados a las 12,30 horas. Repartimos entre los asistentes, con carácter gratuito, un folleto de mano donde se recoge el texto de la conferencia. Aunque la acogida, en lo que se refiere a presencia de público, ha sido un éxito, queríamos conocer el grado de satisfacción de los asistentes. Por este motivo, después de un año de andadura, decidimos realizar una encuesta al público. El muestreo, que se hizo a base de preguntas con respuestas de opción cerrada, nos ha permitido conocer, aparte del sexo, la edad, la procedencia y la profesión, los hábitos de consumo de actividades museísticas y medios de información más efectivos de difusión y, naturalmente, la valoración y la aceptación de la actividad y el interés sobre ciertos temas para futuras programaciones. Comprobamos que el nivel de satisfacción general es muy alto pues casi el 90% de los encuestados la calificaron como muy satisfactoria. Respecto a los conocimientos adquiridos un 82% los valoró como interesantes y un 18% como adecuados. En cuanto a las características de la sala en la que se desarrollaba la actividad un 35% la consideró insuficiente, y en el apartado de los comentarios libres de la encuesta se aludió con frecuencia a la incomodidad de los asientos. Por este motivo desde enero de 2008 hemos habilitado una nueva sala con un aforo de veinte personas, en lugar de las quince que permitía la anterior, y la hemos dotado de asientos con respaldo.

Proyectamos ubicar los textos de las conferencias en la página web para una mayor difusión.



Museo Romántico
C/ San Mateo, 13
28004 Madrid
Tfno.: 91 448 01 63
museoromantico.mcu.es
información.mromantico@mcu.es

MR Museo Romántico

II CONGRESO DE CASAS MUSEO *ÁMBITOS DOMÉSTICOS, ESPACIOS PÚBLICOS*

Tras la favorable acogida del «I Congreso Casas Museo: museología y gestión», celebrado en febrero de 2006, esta segunda convocatoria (14-16 de marzo de 2007) pretendió continuar el objetivo, ya apuntado el año anterior, de convertirse en un foro abierto para el debate de profesionales e interesados en esta interesante tipología de museos. El proyecto, organizado nuevamente a iniciativa del Museo Romántico y la Asociación de Amigos del Museo, pudo llevarse a cabo gracias a la colaboración de la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Cultura, la Comunidad de Madrid y la participación de otras instituciones culturales como la Universidad Nacional de Educación a Distancia y la Universidad Complutense de Madrid.

A través del programa de esta edición se quisieron abordar tres aspectos fundamentales y especialmente delicados en las casas-museo: la arquitectura, las formas de exponer desde el punto de vista de la museografía y el ineludible aspecto de la reconstrucción de espacios domésticos en su preparación para el acceso del público. Así, a lo largo de cada una de las tres jornadas en las que se desarrolló el congreso, bajo los títulos *Diseñar un espacio, Reconstruir un ambiente* y *Vivir un museo*, se presentó todo un abanico de posibilidades y soluciones a las diversas problemáticas existentes en torno a estos tres apartados y también se generó un intenso debate entre los profesionales allí convocados, algo que enriqueció las conclusiones finales del encuentro.

Considerando el indudable interés que suscitaron las visitas a distintos palacios y casas museo en la anterior edición, como ejemplificación práctica *in situ* de los asuntos planteados a nivel teórico, se volvieron a programar otras similares, esta vez al Monasterio de las Descalzas Reales, el Palacio de Zurbano, el Palacio de Buenavista, el Palacio de Santoña y el Palacio de Linares.

El planteamiento de la problemática y la puesta en común por parte de distintos profesionales de las posibles soluciones, fue el objetivo principal que motivó la celebración de este congreso. Creemos que los asistentes vieron satisfechas sus expectativas y además, a través del debate, se generaron nuevas propuestas para futuras ediciones. Nos satisface anunciar que el contenido de las ponencias estará pronto disponible, debido a que el programa de publicaciones de la SGME para el año 2008 prevé la publicación de las Actas del I y II Congreso de Casas-Museo.





MUJERES DE BLANCO. TRAJES DE NOVIA EN LAS COLECCIONES DEL MUSEO DEL TRAJE

El Museo del Traje ha albergado *Mujeres de Blanco* (7 de noviembre de 2007-24 de febrero de 208), una exposición organizada por la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, que ha presentado la historia de la moda a través del traje de novia. En *Mujeres de Blanco* se ha realizado una cuidadosa selección, dentro de una colección superior a ciento treinta conjuntos de novia, que recoge piezas desde 1815 hasta nuestros días, y que muestra los diversos hitos de la moda. Gran parte de la alta sociedad española de mediados del siglo XX, como la Duquesa de Alba, que amablemente donó el vestido diseñado por Flora Villarreal en 1947, se ha visto representada en la exhibición, al igual que los modistos más relevantes de la moda española, que han realizado grandes creaciones dirigidas a la ceremonia nupcial.

El museo ha perseguido un objetivo doble: por un lado dar a conocer la moda desde otro punto de vista, y por otro, mostrar su profundo agradecimiento a todas las personas que generosamente han donado una parte de su vida y sus recuerdos para que todos, ahora y en el futuro, podamos conocer y disfrutar de este valiosísimo patrimonio.

Dado que el espacio expositivo limitaba la selección de piezas a treinta y cinco conjuntos, un audiovisual en la sala mostraba la totalidad de la colección junto con los documentos fotográficos que han perpetuado el momento de utilización de algunos de estos trajes únicos.

Esta exposición, con 25 094 visitantes y una amplia cobertura por parte de los medios, ha sido la mejor acogida de las tres instaladas en la sala polivalente; además, el agradecimiento y la emoción de las donantes y sus familias han superado las expectativas iniciales.

En un momento en el que España se encuentra a la cabeza de los países productores y exportadores de vestidos de novia, y en el que puede verse en iglesias, juzgados y ayuntamientos a novias vestidas del modo tradicional, esta exposición y su catálogo vienen a completar el conocimiento de este fenómeno y su ritual.

Museo del Traje. CIPE
Avd/ Juan de Herrera, 2
28040 Madrid
Tfno.: 91 550 47 00
Fax.: 91 544 69 70
museodeltraje.mcu.es
difusion.mt@mcu.es

MUSEO DEL TRAJE
Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico

Museo Nacional de Arqueología Subacuática
ARQUA
Paseo de Alfonso XII, s/n
30021 Cartagena
Tfno.: 968 121166
Fax: 968 529692
museoarqua.mcu.es
información.arqua@mcu.es

ARQVA Museo Nacional de Arqueología Subacuática

MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA SUBACUÁTICA. ARQUA: UNA ARQUITECTURA DE VANGUARDIA PARA UN NUEVO MUSEO

El nuevo Museo Nacional de Arqueología Subacuática. ARQUA ofrece una imagen innovadora de la nueva institución.



La arquitectura del nuevo museo se constituye en un emblema para el centro, al que dota de una sede apropiada para desarrollar las competencias y funciones acordes a su actual misión. El edificio, además, supone una aportación fundamental para la ciudad de Cartagena, a la que se incorpora como equipamiento cultural de primer orden, ya que el proyecto del museo es de una gran calidad arquitectónica, como lo atestigua el que haya sido expuesto en Nueva York, dentro de la exposición *On-site: nueva arquitectura española* dedicada a los proyectos arquitectónicos contemporáneos españoles, exhibida a lo largo del 2006 en el MOMA de Nueva York. La construcción del museo sobre la zona del puerto, espacio urbano privilegiado, supone establecerse sobre la propia memoria de la ciudad, debido a su extraordinaria relación con el mar. La idea del mar impregna el lenguaje arquitectónico del edificio, que conjuga los conceptos de lo subterráneo, lo sumergido, la vinculación a lo acuático y a la ciudad.

En 1995 la Autoridad Portuaria de Cartagena, dentro de un ambicioso proyecto de recuperación urbanística, ofreció al Estado los terrenos situados en el muelle comercial de Alfonso XII donde se ha levantado la nueva sede del museo, siguiendo el proyecto del arquitecto Guillermo Vázquez Consuegra (Premio Nacional de Arquitectura, 2005). Con la asunción del proyecto por la nueva dirección desde enero de 2006, se ha acelerado su ejecución prevista para el año 2004, de tal manera que, tras su adecuación a las necesidades de los nuevos objetivos del museo, se finalizó el pasado mes de noviembre de 2007. Mientras tanto, se ha resuelto el concurso de diseño y ejecución del suministro y montaje de la exposición permanente del museo, adjudicándose al anteproyecto diseñado por Boris Micka de la empresa GPD S.A de Sevilla.

CERÁMICA ESPAÑOLA Y MEXICANA EN EL MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA Y DE LAS ARTES SUNTUARIAS «GONZÁLEZ MARTÍ» (VALENCIA)

El Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí» (Valencia) presentó en 2007 dos importantes exposiciones que mostraban una, la producción cerámica española de los siglos XIV a XIX, y la otra, la producción de Puebla (México) del siglo XVII hasta la actualidad.

La muestra *Obras maestras de cerámica española en la Fundación Francisco Godia* (11 de mayo - 22 de julio de 2007), organizada con el inestimable apoyo de la Fundación Francisco Godia, la Fundación Abertis, y Aumar reunía setenta y cuatro piezas procedentes de la colección de la Fundación Godia. La selección de obras permitía realizar un recorrido a través de la geografía de nuestro país mostrando piezas de distintos centros de producción cerámica: Talavera de la Reina, Aragón, Cataluña, Valencia y Alcora, además de un albarelo de origen sirio (siglos XIV o XV). El catálogo de la exposición permitió, además, una puesta al día de los estudios sobre los centros productores representados.

La exposición *Talaveras de Puebla. Cerámica colonial mexicana, siglos XVII al XX* (28 de septiembre de 2007-13 de enero de 2008) organizada por el Museu de Ceràmica de Barcelona y la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Cultura mostraba por primera vez en España una de las producciones artísticas más características de México: la loza poblana. Las piezas procedentes de los museos Franz Mayer, de Ciudad de Méjico, y el de Luis Bello, de Puebla, ponían de manifiesto cómo las influencias españolas, europeas y asiáticas, unidas a la artesanía teotihuacana, han dado lugar a una rica industria cerámica criolla que, todavía hoy, funde la más bella tradición mexicana con nuevas invenciones y referencias incorporadas por los ceramistas actuales. La exposición que contó con el apoyo del Gobierno del Estado de Puebla, el Consulado General de México en Barcelona y el Ministerio de Cultura-Conaculta, visitó igualmente el Museu de Ceràmica de Barcelona y el Museo de América de Madrid.

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí
C/ Poeta Querol, 2
46002 Valencia
Tfno.: 96 351 63 92
mnceramica.mcu.es
informacion.mceramica@mcu.es

MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA Y ARTES SUNTUARIAS GONZÁLEZ MARTÍ







Museo de Cádiz
Plaza de Mina, s/n
11004 Cádiz
Tfnos.: 956 20 33 68 y 956 20 33 77
Fax: 956 20 33 81
www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MCA/
museocadiz.ccul@juntadeandalucia.es

NUEVO EDIFICIO PARA LA AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE CÁDIZ

La Excma. Sra. Doña Carmen Martínez de Pinillos y Toro ha legado al Museo de Cádiz un edificio ubicado en la plaza de Mina, muy cerca de la sede de la institución. Se trata de una construcción representativa de la arquitectura doméstica local cuyo origen puede situarse en el último cuarto del siglo XVII, aunque ha sufrido algunas intervenciones posteriores, la más importante a mediados del XIX. Su estructura responde al esquema utilizado en las casas levantadas por la burguesía mercantil gaditana, conocidas popularmente como casas de cargadores de Indias, con patio central y cuatro plantas destinadas a almacenes, oficinas, vivienda familiar y aposentos del servicio, dependencias a las que se suma la torre-mirador.

Este edificio se ha integrado en el programa general de ampliación del museo, que incluye también la incorporación de las dependencias ocupadas hasta ahora por la Escuela de Arte. Una comisión museológica se ha encargado de elaborar los programas arquitectónico y museológico de todo el conjunto y, en el caso de la vivienda donada por la Sra. Martínez de Pinillos, se ha incluido el diseño museográfico. Desde el punto de vista arquitectónico, el objetivo fundamental es conservar y poner en valor los elementos que contribuyan a facilitar la interpretación histórica del inmueble, y en cuanto al plan expositivo la propuesta se basa en no distanciarlo del discurso general que se propone para todo el museo, basado en la relación de Cádiz y su territorio con el mar. Tomando al edificio como elemento principal y bajo el título de «Cádiz y ultramar. La burguesía mercantil gaditana», se pretenderá mostrar el modo de vida familiar y social, la mentalidad y la cultura de unas gentes de procedencia diversa que convirtieron a la ciudad en un espacio cosmopolita y cómodo para la convivencia.

Museo de Jaén
Paseo de la Estación, 27
23008 Jaén
Tfnos.: 953 31 33 39 y 953 31 33 49
Fax: 953 25 03 20
www.juntadeandalucia.es/cultura/museojaen
museojaen.ccul@juntadeandalucia.es

museo de jaén

EL MUSEO DE JAÉN RENOVADO

La urgencia de renovar un sistema eléctrico obsoleto condujo a aprovechar el cierre del edificio principal a finales de febrero del año 2006, para llevar a cabo un cambio de mayor calado en la imagen del Museo de Jaén. Se dotó de un solado de tarima flotante a la sección de bellas artes y nuevos estores y lonas en arqueología que creasen un ambiente de limpieza visual, sin privar al visitante de una intuida y agradable conexión con el exterior. Cada planta se pintó con un nuevo tono que iluminase y rejuveneciese las salas: el violeta claro para arqueología y el naranja para bellas artes, dualidad presente también en la nueva señalética. El resto de la remodelación afectó a la presentación científica de la colección. Los nuevos textos explicativos en las salas de Roma e Hispanomusulmán permitieron agrupar y racionalizar los objetos expuestos, incluyendo nuevos hallazgos como las esculturas romanas del Cortijo de los Robles, la jarra andalusí de Venta del Llano de Geolit de Mengíbar o piezas de reciente restauración como la yesería del Castillo de Santa Catalina de Jaén.



En la sección de Bellas Artes, se crearon ámbitos dedicados a los artistas giennenses de cada época: el barroco Sebastián Martínez, el romántico José Elbo, el costumbrista Pedro Rodríguez de la Torre, o los más contemporáneos Rafael Zabaleta y Cristóbal Ruiz. Se elaboraron paneles o lonas de contextualización de cada sala y nuevas cartelas con una pequeña explicación actualizada de las piezas, junto a los rasgos identificativos básicos de las mismas.

El museo abrió sus puertas el pasado 9 de noviembre de 2007 y espera que el público pueda disfrutarlo, a través de la futura puesta en marcha de un programa de difusión.

BILL VIOLA Y *LAS HORAS INVISIBLES*. UNA APUESTA DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA POR EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Finalizadas las obras climatización y adecuación museográfica en 2006, y entretanto se acometía el proyecto museográfico y la restauración de las obras de la exposición permanente, el Museo de Bellas Artes de Granada abrió temporalmente sus instalaciones con sendas exposiciones, que permitieron al público visitante reencontrarse con esta institución ubicada en la planta primera del Palacio de Carlos V, el edificio renacentista diseñado por Pedro Machuca en pleno corazón de la Alhambra. A la exposición *Colón desde Andalucía*, le siguió otra, producida por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, centrada en obras del artista neoyorkino Bill Viola.

Bajo el sugerente título de *Las horas invisibles*, la muestra agrupaba cinco obras del conocido videoartista realizadas en diversos soportes, como la proyección sobre fondo oscuro, la retroproyección sobre pantalla de metacrilato y la pantalla de plasma de alta definición. *Las horas invisibles* hace referencia la particular concepción de Viola sobre el tiempo, recogiendo sus reflexiones sobre esta dimensión que tanto ha preocupado al hombre, independientemente de la cultura de pertenencia, desde el inicio de los tiempos. Ante la imposibilidad de detenerlo, Viola lo analiza y lo ralentiza hasta límites imposibles para mostrar al espectador lo que sucede durante el transcurso del tiempo, aquello que el ojo cree ver pero que en realidad no ve.

La exposición fue fruto de una apuesta decida por el arte contemporáneo, que se vio recompensada por la respuesta positiva de la ciudadanía. Inaugurada el 7 de febrero de 2007, la gran afluencia de público y la aceptación motivó que la clausura, prevista en principio para que coincidiera con la celebración del Día Internacional de los Museos, se prolongase hasta el 18 de junio de 2007. Ciento veinte mil personas la visitaron durante los cuatro meses que permaneció abierta, prueba evidente de la expectación e interés que provocan las creaciones de Bill Viola.

Además de las videocreaciones, el público visitante tuvo la oportunidad de contemplar, a lo largo de las seis salas restantes del museo, una selección de obras que no formaban parte de la futura exposición permanente. Distribuidas temáticamente, la selección se realizó en función de los paralelismos iconográficos que se establecían con las obras de Viola de las salas precedentes, recordando al visitante que a menudo el neoyorkino encontró en la pintura europea occidental una frecuente fuente de inspiración para sus creaciones.

Museo de Bellas Artes de Granada
Palacio de Carlos V (Alhambra)
18009 Granada
Tfno.: 958 575450
Fax: 958 575451
www.museosdeandalucia.es
museobellasartesgranada.ccul@juntadeandalucia.es



RENOVACIÓN DE LA EXPOSICIÓN PERMANENTE DEL MUSEO DE GUADALAJARA

El Museo de Guadalajara ha renovado recientemente el montaje de su exposición permanente. Siguiendo un discurso de carácter antropológico, se ha diseñado un recorrido por la historia de la provincia, en el que el visitante podrá disfrutar de las piezas más relevantes de las colecciones del museo.

El título elegido, *Tránsitos*, refleja el paso de distintas gentes y culturas a lo largo del tiempo por Guadalajara. La colección del museo -pinturas, esculturas, objetos arqueológicos y etnográficos-, junto con varios audiovisuales e interactivos, nos muestra la idea de la vida, muerte y religiosidad de estas culturas. Con este nuevo montaje el Museo de Guadalajara ha conseguido renovar sus contenidos, sin apenas cambios desde 1973, además de descubrirnos piezas hasta ahora inéditas, como todas las pertenecientes a la sección de arqueología. Se trata, sin duda, de un tránsito hacia la tan ansiada reforma integral de las instalaciones del museo y de una excusa perfecta para acercarse hasta el Palacio del Infantado de Guadalajara.

Museo de Guadalajara
Plaza de los Caídos, s/n
19001 Guadalajara
Tfnos: 949213301 y 949227446
www.patrimoniohistoricoclm.es/museo-provincial-de-guadalajara
museo-guadalajara@jccm.es



Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera
Plaza de la Catedral, 31
07 800 Eivissa (Islas Baleares)
Tfno: 971 301231
Fax: 971 303263
maef@jet.es

ES CULLERAM, 100 AÑOS EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE IBIZA Y FORMENTERA

El pasado 31 de julio de 2007 se inauguró la exposición *Es Culleram, 100 años* con motivo del Centenario del Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera, organizada por el Ministerio de Cultura, la Conselleria d'Educació i Cultura del Govern de les Illes Balears y el Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera. Precisamente en el año 2007 este museo conmemoraba el centenario de su fundación y una efeméride tan importante en la vida de la institución no podía dejar de celebrarse como se merece. Por otro lado se daba la circunstancia de que se cumplía también el centenario del descubrimiento y primera excavación del santuario de Es Culleram, uno de los yacimientos más importantes la isla de Ibiza y de la civilización cartaginesa. Esta circunstancia motivó que se conmemoraran las dos fechas con una exposición temporal en el edificio del Museo Monográfico, el cual abrió provisionalmente sus puertas para mostrar a los aficionados a la arqueología y al público en general por un lado una muestra sobre el descubrimiento e historia del yacimiento de Es Culleram y, por otro, el proyecto del futuro museo monográfico del Puig des Molins, cuya apertura se prevé para fechas muy próximas.



La exposición que se encuentra distribuida en cinco ámbitos, recoge en el primero de ellos la historia del yacimiento, su descubrimiento y primera excavación en julio de 1907, así como las diferentes intervenciones, no siempre afortunadas, que se han producido en el lugar. Un segundo ámbito muestra el emplazamiento del yacimiento y su relación con el medio geográfico, el origen de su nombre y las características físicas de la cueva así como su estructura tripartita como santuario. En un tercer ámbito se analiza la ocupación del yacimiento desde la Prehistoria, el momento de máximo auge de funcionamiento del santuario en los siglos III-II a.C., su abandono a finales del siglo II-I d. C. y la posterior frecuentación del lugar en época romana, islámica y moderna. En el cuarto ámbito se profundiza en los diversos aspectos de los rituales que tenían lugar en el santuario (abluciones, sacrificios, ágapes rituales y ofrendas de perfumes). En el último ámbito se muestra el culto a Tanit a través de los numerosísimos exvotos con la representación de la divinidad, recuperados en el transcurso de las intervenciones arqueológicas realizadas en el santuario. La muestra exhibe un ensayo de reconstrucción de la decoración pintada original de las terracotas basado en los fragmentos de figuras que han conservado la decoración en el rostro, pelo, *kalathos* o vestido (rojo, verde, negro, oro etc.). Como epílogo final, se hace una breve explicación de la situación actual de este yacimiento que fue declarado Bien de Interés Cultural en 1994.

Como era de esperar el acontecimiento ha tenido una extraordinaria acogida tanto entre el público como en los medios de comunicación de la isla, y está recibiendo un número considerable de visitantes, nacionales y extranjeros.



EL MUSEO DE ALBACETE SE RENUEVA POR DENTRO

El pasado 26 de noviembre de 2007 el Museo de Albacete cerró temporalmente sus puertas al público para acometer una primera fase de acondicionamiento de sus infraestructuras. La urgente necesidad de renovar los obsoletos sistemas de climatización, -con el fin de garantizar el bienestar y seguridad, tanto de las obras custodiadas, como de los visitantes-, han hecho posible la ejecución del proyecto patrocinado por el Ministerio de Cultura. La resolución de la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos de Cultura publicada en el BOE (número 277, 19 de noviembre de 2007) anunció la adjudicación del contrato de obras de reforma de la instalación de la climatización del museo con un importe de 2 333 778 euros.

La primera actuación ha consistido en el embalaje de los bienes, tanto los de las salas de reserva como los de la exposición permanente. A pesar de la magnitud del trabajo, tanto por lo arduo como por lo delicado del mismo, podemos sentirnos afortunados ya que el propio museo está sirviendo de centro de almacenaje de todas las piezas Esto ha evitado un cambio de ubicación y transporte fuera del edificio, así como el siempre complejo trámite burocrático, garantizando en mayor medida su correcta protección. Actualmente se está llevando a cabo el desmantelamiento de los equipos antiguos que serán sustituidos por otros equipamientos modernos y que cumplirán en su totalidad con los requisitos de seguridad y prevención en dicha materia.



Museo de Albacete
Parque Abelardo Sánchez, s/n
02002 Albacete
Tfno.: 967228307
Fax: 967229515
www.info-ab.uclm.es/albacete/musealba.html

La desinteresada implicación y buena disposición de los propios trabajadores del museo está favoreciendo de manera positiva, en el día a día, el transcurso de la obra. Desde el museo confiamos en que este proyecto no se limite al plano técnico, y que la remodelación se haga extensible a la elaboración de un nuevo proyecto museográfico, acorde con las nuevas tendencias que harán del Museo de Albacete un renovado modelo cultural.

UN DOLMEN PARA LOS «PICAPIEDRA»

Así se denomina el taller sobre la vida calcolítica que el Museo de Ávila estrenó como programa de verano en 2006 y, dado su éxito, ha repuesto en 2007, además de incorporarlo a la oferta habitual para centros escolares durante el curso. Se trata de completar la visión de la Prehistoria que ofrecen las salas de exposición, ampliando la información sobre los primeros metalúrgicos en el occidente de la Meseta, por ser el Calcolítico una de las etapas hegemónicas en la provincia de Ávila y una de las más conocidas.

El taller, desarrollado en el jardín del museo, convierte a los participantes en habitantes de un poblado que, ataviados como tales a base túnicas y pieles atadas con cuerdas, se dedican a sus quehaceres cotidianos: unos van de caza, previa fabricación de arcos y flechas; otros siembran y recogen el grano que después muelen; otros tejen, hacen cestos, moldean cerámica, preparan adornos y abalorios; y otros, o todos después, construyen un dolmen transportando desde la cantera, sobre rodillos, los megalitos tallados -poliestireno expandido- y levantando el monumento a escala casi real.

La rutina diaria de la aldea se ve interrumpida por la muerte accidental de un jefe. Este acontecimiento obliga a preparar los elementos del ajuar funerario, a trasladar en angarillas al difunto, a ataviarlo para el más allá, y a enterrarlo en el dolmen con una ceremonia ritual que se enriquece con las improvisaciones de todos. La implicación de los protagonistas es total. Y total es la comprensión de los grandes rasgos de este estadio cultural, tras tan peculiar inmersión en el túnel de la historia.

Así, el Museo de Ávila sigue potenciado su abanico de actividades didácticas, siempre de idea y producción propia, y sigue consolidando la que ya es, sin duda, una seña de identidad como institución cultural.

Museo de Ávila
Plaza Nalvillos, 3
05001 Ávila
Tfno.: 920 211003
museo.avila@jcyl.es



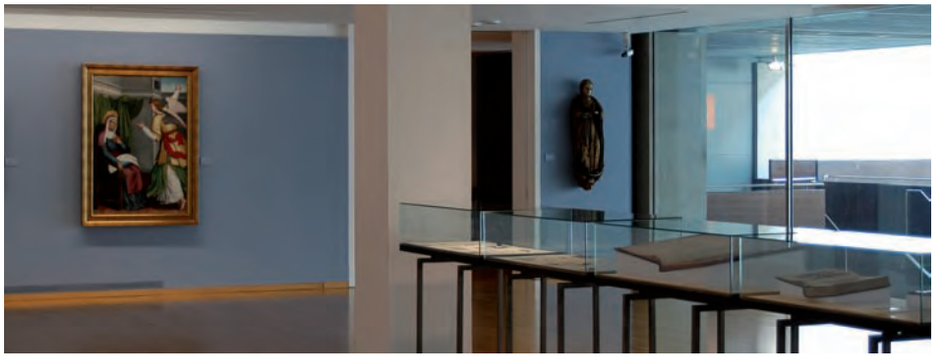
Museo de Belas Artes da Coruña
Calle Zalaeta s/n
15002 A Coruña
Tfno.: 981 223 723
Fax: 981 223 769
http://museobelasartescoruna.xunta.es
mu.belas.artes.coruna@xunta.es

MUSEO DE BELAS ARTES DA CORUÑA

REMODELACIÓN DE LAS SALAS DE LA COLECCIÓN PERMANENTE DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DA CORUÑA

Desde finales de noviembre de 2007 se puede visitar la nueva ordenación de las colecciones del Museo de Belas Artes da Coruña distribuida en seis salas ordenadas cronológicamente. Esta reestructuración responde al incremento de las colecciones a lo largo de los más de doce años transcurridos desde la inauguración en diciembre de 1995 de la nueva sede del museo en el edificio diseñado por Manolo Gallego Jorreto (Premio Nacional de Arquitectura en 1997). La colección permanente del museo se ha visto incrementada gracias a las numerosas adquisiciones realizadas a través de la Consellería de Cultura e Deporte de la Xunta de Galicia, así como a la gran generosidad de diversos particulares gallegos que han donado y depositado sus colecciones para ser expuestas en este centro.

Además de las colecciones de pintura y escultura, las nuevas incorporaciones a las salas de la exposición permanente abarcan desde estampas, libros antiguos ilustrados, dibujos, hasta artes decorativas (cerámicas, abanicos, etc.) y una importante selección de numismática. El proyecto expositivo ha sido concebido desde un nuevo enfoque museográfico para el que se han diseñado e incorporado a las salas diferentes modelos de vitrinas que contribuyen a mejorar la presentación visual de las diversas piezas así como a amenizar el recorrido por el nuevo discurso expositivo. Este se complementa a su vez con la incorporación de cartelas comentadas, que vienen a reforzar la información que aporta la audioguía ya existente.



Museo das Peregrinacións e de Santiago
C/ San Miguel, 4
15704 Santiago de Compostela (A Coruña)
Tfno.: 981 581 558
Fax: 981 581 955
www.mdperegrinacions.com
difusion.mdperegrinacions@xunta.es

MUSEO DAS PEREGRINACIÓNS E DE SANTIAGO

«UN CAMINO DE LEYENDAS Y MÚSICA» EN EL MUSEO DAS PEREGRINACIÓNS E DE SANTIAGO

Con motivo de la celebración del Día Internacional de los Museos cuyo lema fue «Museos y Patrimonio Universal», se organizó una actividad que consistió en pequeños conciertos ejecutados en directo, con cinco músicos y una actriz. Esta última, convertida en peregrina-narradora, llevó a los asistentes por el Camino de Santiago haciéndolos partícipes de las leyendas y músicas que se fue encontrando en su recorrido. De este modo la actividad se convirtió en un viaje de narraciones y músicas, puestas en relación con las fotografías de la exposición temporal que se exhibía en ese momento en el museo, y que nos mostraba sugerentes imágenes del camino francés (*Manteniendo vivas las flechas amarillas*, fotografías de Eduardo Almajano).

Se presentaron músicas religiosas y pastoriles, instrumentales y cantadas, actuales y antiguas, del interior y marineras, tristes y festivas. Todas ellas tuvieron cabida en este peculiar viaje sonoro junto a leyendas cargadas de simbolismo que hablaban de otros lugares, otros países, otras gentes y otras épocas, así como cuentos que recogían la visión más picaresca del camino con sus diferentes personajes, monjes, labradores, pastores, peregrinos, ciudadanos... Todo ello dejó su huella en nuestra peregrina-narradora, que lo transmitió en forma de cuentos y música; así unas veces las palabras estuvieron arropadas por la música y otras fueron éstas quienes gozaron del protagonismo. Con esta actividad se pretendió ayudar a comprender un poco más la riqueza que encierra un patrimonio universal que es el Camino de Santiago y destacar el importante papel que juegan los museos en la conservación de este patrimonio.



JUAN SARIÑENA (1545-1619), PINTOR DE LA CONTRARREFORMA EN VALENCIA

En el panorama pictórico de la Valencia del último tercio del siglo XVI, la figura de Juan Sariñena (1545-1619) juega un papel decisivo en la implantación de un nuevo gusto, alentado por los postulados del Concilio de Trento (1545-1563), pues su obra supuso la sustitución del vocabulario renacentista, ideal y edulcorado -que tanto arraigo había tenido con Joan de Joanes y sus discípulos-, por un estilo nuevo, más sobrio y austero, acorde con lo que se pintaba en Italia por el mismo tiempo en dirección a la consolidación del naturalismo «seiscentista», que en manos de Ribalta alcanzaría las más altas cotas.

Juan Sariñena aparece en el eje de ese cambio de estilo, pues aunque pintó escenas religiosas inspiradas en estampas manieristas, su creación más personal fueron los retratos de venerables y beatos que habitaron en la Valencia de su tiempo, protagonistas verdaderos de una piedad exaltada en la que cobraron fama toda una pléyade de carismáticos personajes, como San Luis Bertrán, el Beato Nicolás Factor, Sor Margarita Agulló, el Hermano Francisco del Niño Jesús, Fray Domingo Anadón o Francisco Jerónimo Simó. Pero sin duda, la empresa de mayor envergadura en la producción de Juan Sariñena fueron las pinturas murales del Salón de Cortes de la Generalitat, en cuyos muros se representaron los retratos corporativos de los estamentos de gobierno del antiguo reino de Valencia. Buena parte de este trabajo se debe a Juan Sariñena, quien dirigió a otros pintores (Vicente Requena, Vicente Mestre, Luis Mata, Sebastián Zaidía y el italiano Francisco Posso) que imitaron su estilo. El conjunto es verdaderamente espectacular, pues reúne a gran cantidad de personajes retratados, «al viu» según la contrata, sentados de cara al espectador figurando, con efecto de trampantojo, una sesión plenaria de la corporación. Este planteamiento figurativo, que carecía de precedente en España, logra confrontar lo representado con el espacio donde se desarrolla la representación, como si de un juego de espejos se tratara, combinando realidad y ficción de una manera que, en el período barroco, alcanzaría gran desarrollo en la pintura decorativa española.

La exposición (19 diciembre 2007- 23 marzo 2008) reunió treinta y nueve obras procedentes de instituciones públicas (Museo de Bellas Artes de Valencia, Diputación Provincial de Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Patrimonio Nacional), religiosas (Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia, Parroquia de la Santa Cruz de Valencia, Catedral de Valencia) y de coleccionistas privados.

Museo de Bellas Artes de Valencia
C/ San Pío V, 9
46010 Valencia
Tfno.: 96 387 03 00
Fax: 96 387 03 01
www.cult.gva.es/mbav
museo_bbaa@gva.es

MUSEU DE BELLES ARTS DE VALÈNCIA



Museo de Teruel
Plaza Fray Anselmo Polanco, 3
44001 Teruel
Tfno.: 978 600 150
Fax: 978 602 832
www.dpteruel.es
museo@dpteruel.es

Museo de Teruel
Diputación de Teruel

FRAGMENTOS DE HISTORIA, 100 AÑOS DE ARQUEOLOGÍA EN TERUEL

Fragmentos de historia, 100 años de arqueología en Teruel, exposición conmemorativa del 50 aniversario del Museo de Teruel (28 de marzo - 24 de junio de 2007), reunió en esta ciudad las obras más emblemáticas de la arqueología turolense que, como consecuencia de la inexistencia de una institución museística propia a comienzos del siglo XX, pasaron a formar parte de las colecciones del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, del Museo Arqueológico de Barcelona, del Museo de Menorca y del Museo de Zaragoza, entre otros. Estas obras se expusieron por primera vez en Teruel, gracias a la colaboración de los responsables de los museos citados, uniéndose a las que integran las colecciones del Museo de Teruel para ofrecer una visión exhaustiva de nuestro patrimonio arqueológico.

Fragmentos de historia arrancados literalmente a la tierra, recuperados por varias generaciones de arqueólogos con técnicas de trabajo diversas y diferentes planteamientos ideológicos, reflejo de la propia evolución y complejidad de una ciencia que hace cien años aspiraba a fijar con rigor unas bases metodológicas fundamentadas en la observación y el positivismo, y que a lo largo de este periodo han intentado adaptarse a los nuevos planteamientos científicos, siempre con un referente común: el estudio de los restos materiales de otras culturas que han sobrevivido al paso del tiempo y que han podido ser analizados tras complejos procesos de excavación.

Fragmentos físicos, de historia, de utensilios y herramientas, de vajilla doméstica y de escultura monumental, de medios de pago y de lenguas y escrituras, de creencias y de desastres, de armas y de adornos personales, que nos acercan a las personas que las utilizaron, que nos permiten conocer un poco más sus sociedades, que materializan ideas, conocimientos técnicos, procesos de producción, estructuras ideológicas, concepciones artísticas, que materializan, por tanto, la historia.



LA AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS

El Museo de Bellas Artes de Asturias, inaugurado el 19 de mayo de 1980 a partir de la colección de la extinta Diputación Provincial, es un organismo autónomo dependiente de la Consejería de Cultura y del Ayuntamiento de Oviedo. En la actualidad ocupa el Palacio de Velarde, de 1767 y obra maestra del arquitecto asturiano Manuel Reguera, un edificio de servicios del siglo XX, y la Casa de Oviedo-Portal, edificio palaciego de 1660, construido por el gran maestro cántabro Melchor de Velasco Agüero.

En la actualidad se han iniciado las obras de la tan necesaria ampliación, proyectadas por el arquitecto navarro Francisco José Mangado Beloqui (Estella, 1957). Gracias a la compra de cinco edificios en la calle de la Rúa, el museo recibirá directamente al visitante desde la plaza de la Catedral, y ganará un 50% más de espacio expositivo, alrededor de 3 500 m². Superficie que permitirá incrementar la colección permanente y



mejorar sustancialmente la exposición de su colección de arte contemporáneo. Además, se construirá una gran sala de exposiciones temporales.

Junto a estas necesidades de tipo expositivo es importante tener en cuenta que la ampliación permitirá mejorar los espacios de uso interno, como almacenes, que den cabida a una colección que crece año a año. La conjunción de esfuerzos no sólo económicos, sino también políticos y de personal, son absolutamente necesarios para adaptar un museo, nacido hace ya veintiocho años, a las necesidades que requiere una institución museística del siglo XXI.

Museo de Bellas Artes de Asturias
Santa Ana 1-3
33003 Oviedo (Asturias)
Tfno.: 985 21 30 61
Fax: 985 20 42 32
http://www.museobbaa.com
museobbaa@museobbaa.com

MVSEO DE BELLAS ARTES DE ASTVRIAS

EL VIDRIO EN LA ANTIGÜEDAD

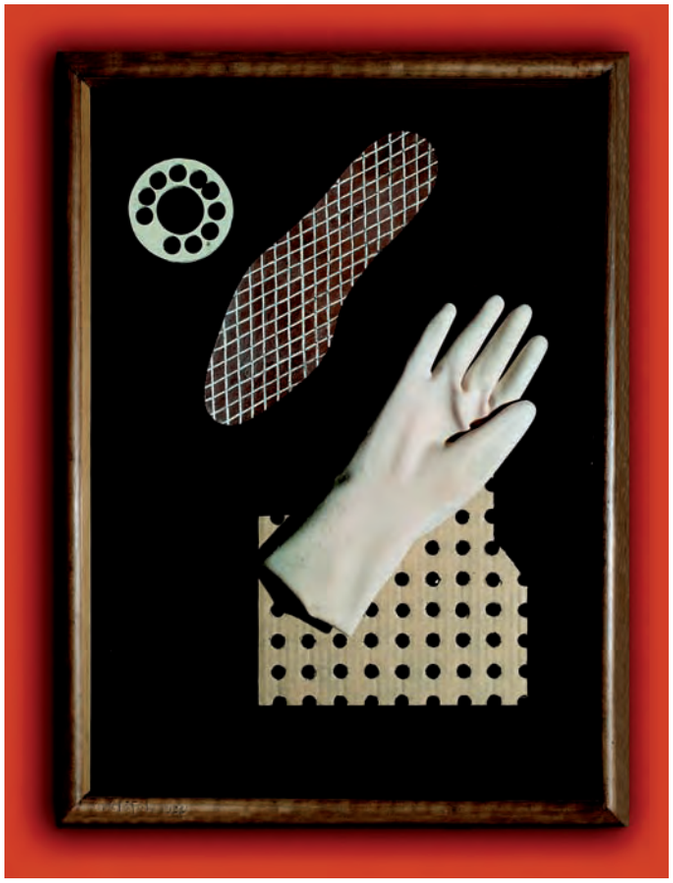
Con motivo del 25 aniversario de la Fundación Centro Nacional del Vidrio, el Museo Tecnológico del Vidrio organizó dos actividades complementarias que trataban de dar a conocer el vidrio de la Península en la Antigüedad: una exposición temporal: *La fragilidad en el tiempo. El vidrio en la antigüedad* (4 de mayo-25 de noviembre de 2007) y unas *II Jornadas nacionales sobre el Vidrio en la España Romana* (8-9 de noviembre de 2007). La muestra, organizada por el Museo Tecnológico del Vidrio (FCNV) y el Museu d´Arqueología de Catalunya, reunió un número de ciento sesenta y seis piezas de vidrio seleccionadas de las mejores de vidrio antiguo conservadas en los museos de Cataluña. Piezas que se distribuyeron en tres bloques temáticos correspondientes a los diferentes momentos de la historia del vidrio de la Antigüedad y que ilustraban la evolución de las técnicas de fabricación, así como el proceso por el que el objeto de vidrio dejó de ser un producto de lujo para convertirse en un elemento muy frecuente de la vida cotidiana: el vidrio prerromano, el romano y los vidrios tardíos (desde el siglo VII a. C. hasta el siglo VII d. C.). Un conjunto de piezas que a pesar de su fragilidad, han sobrevivido al paso del tiempo para permitirnos disfrutar de su belleza y autenticidad.

Las jornadas, dirigidas por el profesor de la UAM, Ángel Fuentes, se desarrollaron a través de conferencias, debates y mesas redondas, y se articularon en cinco ámbitos: metodología, contextos y colecciones, vidrio altoimperial, vidrio tardío, otros usos del vidrio, y tecnología y arqueometría del vidrio. También se organizaron sesión de pósteres y talleres de expertización de piezas originales. El resumen de estas ponencias se dará a conocer en unas actas que se editarán lo antes posible.

Museo Tecnológico del Vidrio
Paseo del Pocillo, 1
40100 La Granja de San Ildefonso (Segovia)
Tfno. 921 01 07 00
www.fcnv.es
museo@fcnv.es

REAL FÁBRICA DE CRISTALES DE LA GRANJA
FUNDACIÓN CENTRO NACIONAL DEL VIDRIO





Leandre Cristòfol. *Relieve*, 1935. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2008.

Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)
Palau Nacional
Parc de Montjuïc
08038 Barcelona
http://www.mnac.cat
mnac@mnac.cat

OTOÑO SURREALISTA EN EL MNAC

Con el lema «Otoño surrealista», el MNAC inauguró en octubre un programa de actividades en torno al surrealismo cuyo eje han sido las exposiciones *Yves Tanguy. El universo surrealista* y *El objeto catalán a la luz del surrealismo*. La primera, coproducida con el Musée des Beaux-Arts de Quimper (Bretaña), ha permitido ver, por primera vez en España, a uno de los artistas más genuinos, enigmáticos e inexplicablemente desconocidos del movimiento surrealista. Con más de doscientas cincuenta obras, esta antológica ha abordado de forma global la trayectoria artística y vital de Tanguy: desde sus primeros tanteos autodidactas a partir de 1924, el encuentro con el grupo surrealista de París y el hallazgo de un lenguaje personal y maduro que ya nunca abandonaría, hasta las grandes «arquitecturas» aceradas de la etapa americana. Un copioso y excepcional número de dibujos automáticos, cadáveres exquisitos, dibujos eróticos, fotografías, juegos surrealistas, libros y revistas de época, han servido para completar el perfil del artista y para atestiguar la efervescencia creativa vivida en el seno del grupo surrealista de París.

Por su parte, *El objeto catalán a la luz del surrealismo* ha presentado las aportaciones que nueve artistas del ámbito catalán hicieron, en los años treinta, al mundo del objeto, un terreno para la experimentación tridimensional que, en consonancia con el espíritu de ruptura de la vanguardia, supuso un verdadero desafío a la escultura tradicional. Concretamente en esos años, y gracias a la atención que los surrealistas le dedicaron, el objeto ocupó un lugar prominente en la escena artística, y a la vez consiguió numerosos «adeptos» en distintos lugares, como en Cataluña, que a la sazón vivía una notable efervescencia vanguardista. Así, y a fin de hacer visibles los diversos acentos que caracterizaron el arte objetual catalán en aquella década, se han reunido objetos surrealistas de Dalí, esculturas-objeto de Miró, objetos líricos de Cristòfol, objetos hallados de Ferrant, *assemblages* de Marinel·lo, Sans, Serra y Clavé, y esculturas surrealistas de Lamolla.

OLAFUR ELIASSON, GANADOR DE LA PRIMERA EDICIÓN DEL PREMIO JOAN MIRÓ

El Premio Joan Miró es un premio de arte con carácter bienal concebido para recompensar una contribución destacada en el arte contemporáneo. Está organizado por la Fundación Joan Miró con el patrocinio de la Fundación Caixa Girona, con quien se ha firmado un acuerdo que nace de la voluntad de colaboración de ambas instituciones en la promoción de la cultura y en particular de las artes plásticas. El premio, con una dotación de 70 000 euros, una de las más elevadas de entre todos los premios de arte existentes, se otorga a un artista, sin restricciones de edad, nacionalidad o género, cuya trayectoria constituya una contribución destacada al arte contemporáneo más reciente dentro del espíritu de investigación, innovación, compromiso y libertad que caracterizó la vida y la obra de Joan Miró.

El jurado del Premio Joan Miró 2007 ha estado integrado por Ida Gianelli, directora del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Alfred Pacquement, director del Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Vicent Todolí, director de la Tate Modern, Rosa Maria Malet, directora de la Fundació Joan Miró, y Arcadi Calzada, presidente de la Fundació Caixa Girona. El jurado ha decidido por unanimidad otorgar el primer Premio Joan Miró 2007 a Olafur Eliasson por considerarlo uno de los artistas más importantes de nuestra época. La ceremonia de entrega del premio se celebró en el auditorio de la Fundació Joan Miró, el pasado 16 de mayo. En el transcurso del acto se efectuó la entrega del galardón, un objeto realizado en titanio diseñado especialmente por André Ricard e inspirado en formas naturales.

En junio de 2008, Olafur Eliasson presentará una exposición especialmente concebida para la Fundació Joan Miró de Barcelona. También, se presentará una muestra complementaria en las salas del Centre Cultural Caixa Girona–Fontana d'Or. Ambas exposiciones cuentan con el patrocinio de Fundació Caixa Girona.

Fundació Joan Miró
Parc de Montjuïc s/n
08038 Barcelona
Tfno.: 93 4439470
Fax: 93 3298609
http://fundaciomiro-bcn.org





AUDIOGUÍAS DE LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN ANTONI TÀPIES



En enero de 2007 la Fundació Antoni Tàpies consolidó el proceso de implementación del sistema de audioguías que había iniciado a finales del 2006. Disponible en catalán, castellano, inglés y francés, se entrega a cada visitante que adquiere la entrada al museo. La audioguía ofrece una visión completa de la Fundació: sitúa el contexto de su creación en 1987 y explica su posición actual, los objetivos y las líneas de trabajo; habla del edificio que la acoge, la antigua editorial Montaner i Simon, desde un punto de vista histórico y arquitectónico; y recorre la trayectoria del artista desde sus inicios, en los años cuarenta, hasta la actualidad. La audioguía también incluye fragmentos de una entrevista a Tàpies realizada por Juan Manuel Sáez en diciembre de 1998, con motivo del 75 cumpleaños del artista; un comentario de Miquel Tàpies, director de la fundación, grabado especialmente para la ocasión; y la lectura de algunos textos de Antoni Tàpies, que permiten al visitante acercarse al pensamiento del artista.

Fundació Antoni Tàpies
C/ Aragó, 255
08007 Barcelona
Tfno.: 834 870 315
Fax: 934 870 009 I
www.fundaciotapies.org
press@ftapies.com

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES
BARCELONA

Museo Etnográfico Extremeño
"González Santana»
Plaza de Santa Maria s/n 06100 Olivenza
Tfo. 924 490 222
www.lanzadera.com/mgs
luisa@museodeolivenza.e.telefonica.net

AUMENTAN LAS VISITAS ESCOLARES EN EL MUSEO ETNOGRÁFICO EXTREMEÑO

El Museo Etnográfico Extremeño propone todos los años un programa de actividades didácticas a los centros escolares de la localidad: visitas guiadas y adaptadas, exposición de trabajos plásticos relacionados con las visitas anuales y talleres navideños con villancicos tradicionales, juegos populares y degustación de dulces.

Durante el pasado año 2007 se realizaron visitas guiadas a las exposiciones temporales: *El oficio de la marquetería aplicado al arte, Historia del Cómic en España, Poesía Visual 2002-2006, V Salón de Otoño de Pintores Oliventinos, Belenes, Fénix Renacer de la Zambomba*. Los más pequeños han expuesto trabajos plásticos sobre la historia del cómic, poesía visual y monumentos de Olivenza.

Al comenzar el curso escolar realizamos visitas guiadas a la sala permanente que reproduce una escuela de primeras letras. Dicha visita es comentada por los voluntarios culturales mayores, que cuentan anécdotas e historias de su breve paso por la enseñanza. Esta actividad ha tenido gran aceptación entre los más pequeños, que establecen un animado diálogo haciendo múltiples preguntas a los mayores. Las visitas escolares al museo han aumentado un 17 %.



Fundación Camilo José Cela
C/ Santa María, 22
Iria Flavia, Padrón
15917 - A CORUÑA
Tfnos.: 981810348, 981812424 y 981812425
www.fundacioncela.com
iriaflavia@fundacioncela.com

LOS MANUSCRITOS DE CAMILO JOSÉ CELA

La Fundación Camilo José Cela ha digitalizado los manuscritos de las catorce novelas del escritor, haciéndolos más accesibles a investigadores y estudiosos para el análisis de su proceso creativo, a través de anotaciones, correcciones y variantes textuales. Esta colección ha sido posible gracias a la cesión, en junio de 2007, del manuscrito de la segunda novela del escritor, *Pabellón de reposo* (1943), a cargo de la Fundación Caja Madrid con el apoyo del Ministerio de Cultura.

Los manuscritos de Camilo José Cela, único novelista español galardonado con el Premio Nobel de Literatura, constituyen un ejemplo único de recopilación bajo un mismo techo de los manuscritos de un mismo autor. En total suman más de 25 000 hojas, guardadas en una cámara con las condiciones de humedad y temperatura idóneas, que se reparten entre la obra principal, la obra menor y los editoriales de la revista *Papeles de Son Armadans* que fundó y dirigió en Mallorca entre 1956 y 1979.

La obra principal consta de cincuenta y ocho manuscritos correspondientes a catorce novelas, ocho libros de viajes, cuatro novelas cortas, doce libros de cuentos, dos de poesía, uno de romances de ciego, ocho de artículos, dos de memorias, tres de teatro, tres adaptaciones y un diccionario. La obra menor abarca un extenso corpus de papel, que engloba material diverso entre artículos, anotaciones, conferencias y discursos, cuentos, entrevistas, fichas de trabajo, notas, poesía, pregones, etc. Los editoriales de Cela en *Papeles de Son Armadans* suman un total de ciento seis referencias.

Los visitantes de la fundación pueden conocer las características de esta colección digital de manuscritos gracias a dos puntos de información informatizados que permiten la navegación por los manuscritos de las novelas de Camilo José Cela.



EL MUSEO VIAJERO

¡Viaja por la Historia del Tren! es una exposición itinerante concebida por el Museo del Ferrocarril, con el objetivo de ofrecer a organismos e instituciones de cualquier punto de nuestra geografía la posibilidad de exhibir un recorrido panorámico por la historia del ferrocarril. El Museo del Ferrocarril trasciende de esta forma sus puertas para transmitir, a través de una selección de piezas pertenecientes a sus fondos, el testimonio real de la memoria histórica de más de un siglo y medio de evolución de este modo de transporte.

La exposición consta de diferentes módulos temáticos generales y uno especial, centrado en el ferrocarril del área geográfica en la que se exhibe, cuyo diseño se realiza específicamente para cada ocasión. Bajo el título «Historia de una evolución: del vapor a la alta velocidad», el primer módulo es una mirada general a la revolución que supuso el ferrocarril y su repercusión social, económica y cultural desde su nacimiento hasta la actualidad. Una recreación de ambientes ferroviarios a través de diversas escenografías componen la zona dedicada a «El viaje», que traslada al visitante al encanto de una pequeña estación, a las dependencias del jefe de estación o a la dureza del trabajo en la vía. «Los trenes en circulación» reúne una colección de piezas utilizadas para la seguridad en la circulación: las señales manuales, acústicas, luminosas y mecánicas, se explican a través de elementos ferroviarios como banderines, silbatos, trompetillas, campanas, faroles y semáforos. La sección dedicada al «Modelismo ferroviario» muestra maquetas con movimiento y estáticas, con trenes a escala de diferentes épocas. «El ferrocarril en la prensa ilustrada del XIX» contiene grabados que reproducen los grandes acontecimientos de la vida ferroviaria en España, pertenecientes en su mayoría a la revista ilustrada más importante del momento: «La Ilustración Española y Americana». La muestra se cierra con «Un viaje en imágenes por un siglo de tren en España», una colección de instantáneas que recogen los principales hitos del ferrocarril español entre 1891 y 2000.



Museo del Ferrocarril
Paseo de las Delicias, 61
28045 Madrid
Tfno.: 902 22 88 22
www.museodelferrocarril.org
museoffcc@ffe.es

MUSEO DEL FERROCARRIL
Fundación de los Ferrocarriles Españoles

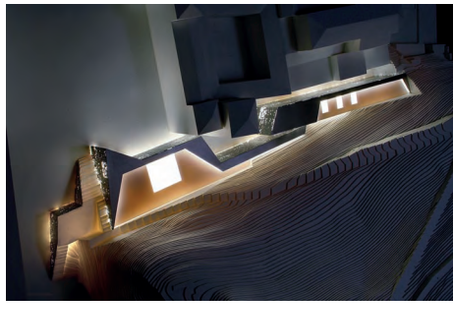
RENOVACIÓN DEL MUSEO SAN TELMO

El museo municipal de San Sebastián está viviendo un necesario proceso de renovación. Como tantos otros museos centenarios, San Telmo se enfrenta al reto de la modernización, a la reflexión sobre su razón de ser, sobre lo que ha sido y lo que quiere ser. También como otros tantos museos, ha vivido los últimos años un tiempo de indecisión, de proyectos olvidados, de proyectos iniciados y no acabados, de indefinición y desilusión, pero este tiempo ha pasado y hoy nos encontramos en un momento que, siendo complicado y difícil, es ilusionante.

Pretendemos crear un museo que hable de nuestra sociedad, -la sociedad vasca- y que más allá del recorrido histórico, de la presencia de los hitos y los mitos de nuestra historia, -lo que llamamos «huellas en la memoria» -, llegue hasta nuestros días y nos ayude a comprender la enorme transformación experimentada en los dos últimos siglos y a conocernos y «reconocernos» hoy. Nuestro gran desafío es conseguir este objetivo partiendo del museo que ya somos, de encontrar el equilibrio entre tres elementos: la exhibición de nuestras colecciones, la construcción de un relato que cuente historias, transmita sensaciones y emocione, y por último, un recorrido por una arquitectura, que al igual que el discurso, nos habla de transformación y diversidad y combina toda la memoria y la magia que mantienen espacios como el claustro o la iglesia del convento del siglo XVI, con un nuevo edificio atrevido, contemporáneo, que en su concepción mezcla el trabajo de arquitectos, escultores y naturaleza.

Museo San Telmo
Plaza Zuloaga 1
20003 Donostia-San Sebastián
Tfno.: 943481580
www. santelmomuseoa.org

Dirección durante las obras:
MUSEO SAN TELMO
Elbira Zipitria 1 (Santa Teresa)
20003 Donostia-San Sebastián



Fundación Lázaro Galdiano
C/ Serrano, 122
28006 Madrid
www.flg.es/

GOYA Y SUS CONTEMPORÁNEOS EN PARQUE FLORIDO, MUSEO DE LA FUNDACIÓN LÁZARO GALDIANO

Una de las grandes pasiones de José Lázaro Galdiano fue Francisco de Goya y la época en que vivió. De hecho, cuando decidió los temas que Eugenio Lucas Villamil tenía que componer para la decoración de los techos de la planta principal de su residencia, el palacio de Parque Florido donde hoy se encuentra instalado el museo, le solicitó el retrato del pintor ante el caballete rodeado de sus obras. A lo largo de su vida adquirió pinturas, estampas, dibujos y cartas del maestro y, con orgullo los expuso por primera y última vez con motivo del primer centenario de la muerte del pintor en 1928, en las salas de la Casa de Blanco y Negro, acompañando un catálogo redactado por el propio José Lázaro, e impreso en los talleres de ABC, periódico que dedicó la portada a la inauguración. Como homenaje a esta iniciativa, teniendo en cuenta la calidad e importancia de la presencia del genio aragonés en la Fundación, y el creciente interés que existe tanto por él, como por la Ilustración, el Patronato acordó destinar una sala principal del museo a «Goya y sus contemporáneos»; iniciativa a la que se ha sumado ABC, para conmemorar el LXXX aniversario de aquella histórica exposición. En ella se muestra un recorrido vital por la pintura del maestro: de su juventud es *El entierro de Cristo*; de su trabajo en la Real Fábrica de Tapices el boceto de *La era*; de su imaginación desbordante *El aquelarre* y *Baile de brujas* ambos para la Alameda de Osuna; la sensualidad de la *Magdalena penitente* de sus años postreros. Acompañan a estas obras maestras pinturas señeras de sus contemporáneos. *La tienda* de Paret y Alcázar, pieza única e inigualable de la nueva sociabilidad dieciochesca, en la que el retrato alcanzó las cotas más altas de popularidad y calidad. En este género destacó Agustín Esteve en el retrato burgués, y Juan Gálvez en los de héroes populares. El otro tema de referencia fue el religioso. La mentalidad ilustrada dio lugar a una nueva práctica devocional que los pintores supieron interpretar, pero sobre todo se potenció el cuadro de pequeño tamaño, cercano y amable donde sobresalieron los hermanos Bayeu, Zacarías González Velázquez y el joven Vicente López. Destaca el elevado número de bocetos que forman este selecto conjunto de pintura española del siglo XVIII, piezas muy valoradas porque en ellas queda la primera idea y la impronta más inmediata del artista.



Noticiario de la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura

2007

JORNADAS SOBRE «MUSEOS Y PROPIEDAD INTELECTUAL»

Las «Jornadas sobre Museos y Propiedad Intelectual», organizadas por la Subdirección General de Museos Estatales y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), en colaboración con la Subdirección General de Propiedad Intelectual y la Asociación Literaria y Artística para la Defensa del Derecho de Autor (ALADDA), se celebraron los días 28 y 29 de noviembre de 2007 en la sede principal del Ministerio de Cultura y el MNCARS.

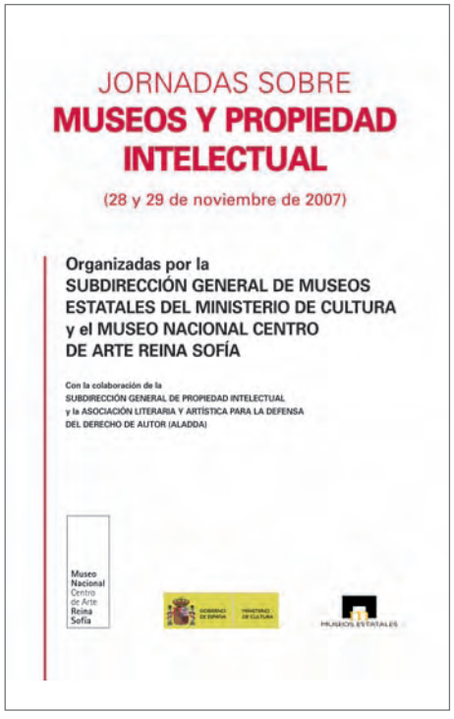
Tuvieron como objetivo un acercamiento a la regulación jurídica de la propiedad intelectual en nuestro país como medio para intentar resolver algunas de las principales cuestiones que en esta materia se plantean habitualmente a los técnicos de los museos. El programa pretendía trascender la problemática que plantea la creación artística contemporánea para dar una respuesta lo más amplia posible a la creciente casuística que las cuestiones de autoría generan a las instituciones museísticas.

Por ello, las jornadas partieron del ineludible marco teórico-jurídico para después tratar de alcanzar unos fines prácticos en la búsqueda de respuestas a los variados problemas que los derechos de autor plantean al museo. Se estructuraron en tres sesiones de conferencias, en las que especialistas de reconocido prestigio en la materia expusieron las principales cuestiones que afectan diariamente a los museos, desde el uso de las imágenes de las colecciones o de los textos divulgativos y científicos (de encargo o elaborados por el propio museo) hasta las intervenciones arquitectónicas en edificios contemporáneos, entre otros aspectos. Cerró el encuentro una cuarta sesión en forma de mesa redonda donde se reflexionó sobre la problemática actual de nuestros museos en relación con la materia y se abordaron los principales retos de futuro.

Las jornadas tuvieron una cálida acogida entre los profesionales, lo que motivó un clima de intenso debate, acrecentado por la amplísima casuística que esta materia es capaz de generar. Quien más y quien menos, como autor o como gestor, ha experimentado en algún momento dudas sobre cómo resolver los resbaladizos interrogantes que nos plantean las cuestiones de autoría, algunos de los cuales recibieron cumplida respuesta en los coloquios.

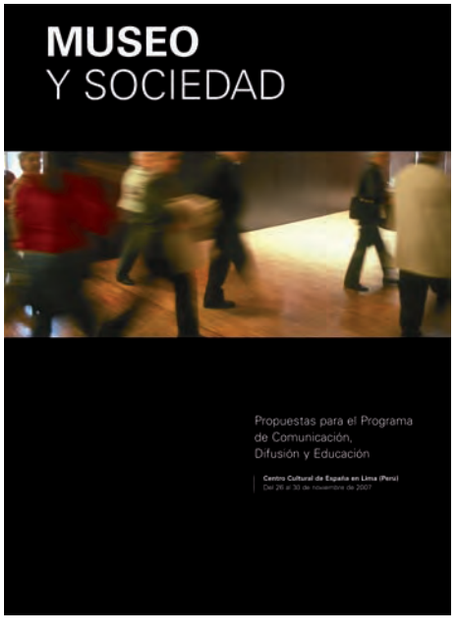
En definitiva, las jornadas pusieron de relieve la cada vez mayor exigencia de disponer de un conocimiento, siquiera mínimo, en esta materia, máxime en un momento como el presente en que las nuevas tecnologías han multiplicado las formas de creación y explotación de las obras del pensamiento. En particular los museos, a la vez creadores y explotadores de contenidos y obras propios y ajenos, deben estar preparados para, dentro del respeto a la normativa vigente, buscar soluciones adecuadas en interés de la propia institución y de los fines públicos a los que sirven.

Marisa Sánchez Gómez
Benito Burgos Barrante



«MUSEO Y SOCIEDAD». PROPUESTAS PARA EL PROGRAMA DE DIFUSIÓN, EDUCACIÓN Y COMUNICACIÓN





El Ministerio de Cultura, desde la publicación de *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, ha recibido diversas propuestas para presentar en distintos foros esta herramienta de planificación para museos. En concreto, el interés mostrado por la comunidad museológica iberoamericana ha sido el impulso para la celebración de cursos y encuentros sobre el tema que han ido desglosando aspectos determinados del mismo, en este caso el Programa de Comunicación y Difusión

Así, entre los días 26 y 30 de noviembre de 2007 tuvo lugar en el Centro Cultural de España en Lima (Perú) el curso «Museo y Sociedad. Propuestas para el programa de difusión, educación y comunicación», organizado por la Agencia Española de Cooperación Internacional del Ministerio de Asuntos Exteriores, y la Subdirección General de Museos Estatales (Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales) del Ministerio de Cultura.

Los objetivos del curso fueron el intercambio de experiencias con los museos iberoamericanos en este ámbito, y profundizar en el desarrollo del Programa de Comunicación y Difusión en el marco del Plan Museológico como herramienta de planificación y organización en el trabajo en los museos españoles. Esto se hizo presentado modelos y aplicaciones prácticas del mismo. Así los ejemplos expuestos correspondieron, por un lado, a visiones generales de los programas de algunos museos con un plan ya redactado o en fase de redacción y, por otro, al desarrollo en profundidad de algunos de los aspectos más relevantes que debe contemplar el programa. De todas las exposiciones se buscó el paralelo en el ámbito museístico peruano, como contrapunto y eje de debate para una reflexión general sobre el papel del museo en la sociedad.

El curso se completó con dos visitas técnicas a los Museos Larco Herrera y Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Entre los participantes del curso se contaban directores y profesionales de museos de diversos países iberoamericanos entre los que, además de Perú, estaban Brasil, Bolivia, Costa Rica, Guatemala o Colombia.

LAS COLECCIONES DE LOS MUSEOS «EN LÍNEA»

El Ministerio de Cultura, en colaboración con la Junta de Andalucía y el Gobierno de Aragón, publica en Internet[1] las colecciones de treinta y un museos españoles, en el marco de un proyecto que tiene como meta la puesta en marcha de la Red Digital de Museos Españoles, un gran catálogo colectivo que hará accesibles a los ciudadanos las colecciones de museos de distinto ámbito temático y geográfico. Con este objetivo, el Ministerio de Cultura trabaja en la actualidad con diez comunidades autónomas y distintas entidades gestoras de museos de todo el país. A estos museos irán sumándose próximamente otros centros, tanto del ámbito de los museos estatales gestionados directamente por el Ministerio de Cultura, como de los gestionados por comunidades autónomas y otras administraciones y entidades (ayuntamientos, diputaciones provinciales, universidades, fundaciones, etc.).

Los treinta y un museos publican una importante selección de sus colecciones (más de 35 000 objetos, que irán incrementándose progresivamente), ofreciendo datos de catalogación e imágenes digitales de cada uno de los bienes culturales. Entre estos museos se encuentran el Museo del Traje, el Museo Arqueológico Nacional, el Museo Nacional de Antropología, el Museo Sorolla, el Museo Sefardí y el Museo Casa de Cervantes; entre los museos gestionados por comunidades autónomas y otras administraciones, el internauta puede acceder a las colecciones de dieciocho museos andaluces (como el Museo de Bellas Artes de Sevilla o el Museo Arqueológico de Córdoba) y siete museos aragoneses (como el Museo de Zaragoza o el Museo Pablo Serrano). A lo largo de este año se incorporarán al portal las colecciones del Museo de América, del Museo Nacional de Artes Decorativas y del Museo de Altamira.

La publicación de estos catálogos representa la primera fase de un proyecto cuyo objetivo principal es poner en marcha la Red Digital de Museos Españoles, que reunirá los catálogos de todos los museos que se quieran adherir a dicha red. En la actualidad hay doscientos noventa y un museos incluidos en convenios de colaboración a tal efecto, además de dieciocho museos gestionados por el Ministerio de Cultura, y se prevé que



sean muchos más en poco tiempo. El desarrollo del proyecto permitirá que los ciudadanos puedan realizar sus consultas sobre el conjunto de la información disponible o sobre los museos concretos de su interés, además de poder acceder a otro tipo de servicios (consultas guiadas a distintos niveles, exposiciones virtuales, selecciones temáticas de colecciones, etc.).

En esta línea, ya se puede consultar desde hace unos meses el *Sylloge Nummorum Graecorum* (catálogo especializado de las acuñaciones de moneda del ámbito cultural griego presentes en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional) y muy pronto estarán accesibles el catálogo de Moneda Colonial Americana (también del MAN) y el Catálogo de Colecciones Iberomericanas de los Museos Españoles, en el que participan veintitrés museos gestionados por distintas entidades.

La Red Digital de Museos Españoles será la cara visible de un enorme esfuerzo que el Ministerio de Cultura y los museos están realizando para catalogar y documentar sus colecciones por medio de DOMUS, un sistema automatizado de documentación y gestión museográfica del Ministerio de Cultura que, cedido a comunidades autónomas y otras entidades mediante convenios de colaboración, está permitiendo la unificación de los sistemas documentales de los museos y el acceso para los ciudadanos al conocimiento de sus colecciones.

Eva Mª Alquézar Yáñez

[1] *http://www.mcu.es/museos/CE/Colecciones/Colecciones.html*

2008

2008. AÑO IBEROAMERICANO DE MUSEOS
MUSEOS COMO AGENTES DE CAMBIO SOCIAL Y DESARROLLO



Durante el año 2008 más de diez mil museos de los veintidós países iberoamericanos celebran el Año Iberoamericano de Museos. El acuerdo para poner en marcha esta acción conjunta fue tomado en el I Encuentro Iberoamericano de Museos celebrado en Salvador de Bahía (Brasil) en junio de 2007 (*Carta de la ciudad de Salvador*) y ratificado por la XVII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en Santiago de Chile entre el 8 y el 10 de noviembre de ese mismo año.

El lema elegido para esta celebración, «Museos como agentes de cambio social y desarrollo», es una invitación a la discusión sobre el importante papel de los museos en la consolidación y defensa de las identidades, de la memoria y del patrimonio cultural iberoamericanos. Las acciones y actividades programadas tienen como objetivos potenciar el conocimiento de Iberoamérica como espacio cultural común, y en especial su patrimonio natural y cultural y sus museos; fomentar el respeto por la diversidad cultural iberoamericana, y establecer canales de comunicación e intercambio con los museos de los países iberoamericanos.

Los ministros de Cultura de España, Cesar Antonio Molina, y de Brasil, Gilberto Gil, presentaron, el pasado 13 de febrero de 2008, el Año Iberoamericano de Museos en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, delante del *Guernica* de Picasso, obra con una evidente carga simbólica; en palabras del ministro Molina: «un cuadro histórico que representa la lucha por la libertad y contra la intolerancia, un cuadro universal y un cuadro iberoamericano, que también hace su trabajo ayudándonos en esta tarea de difundir y crear una Red Iberoamericana de Museos».

Tanto el Ministerio de Cultura como los museos españoles se ha sumado a esta celebración programando actividades de muy diversa índole a lo largo de todo el año[1], entre las que cabe destacar las del Museo de América y Museo Nacional de Antropología, por su evidente vinculación con Iberoamérica, y el III Congreso de Casas Museo. La habitación del héroe. Casas Museo en Iberoamérica, celebrado en marzo de 2008 y organizado por el Museo Romántico. También participan en estos eventos el Museo Cerralbo, Museo Sefardí, Museo Thyssen Bornemisza, ICOM-Comité Español, Museo de Tabar, Museo de la Biblioteca Nacional, Museo Casa Colón, Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Beulas (CDAN), Asociación de Directores de Arte Contemporáneo (ADACE) y Museo Marítimo de Asturias.

El Ministerio de Cultura ha puesto en marcha también varias iniciativas como la Orden Ministerial para aplicar a los ciudadanos iberoamericanos el mismo régimen de exenciones y precios reducidos previstos para los ciudadanos europeos desde 1995 en la entrada a los museos del Ministerio de Cultura[2] y la publicación en su página web de un micrositio que aglutina toda la información sobre cooperación con Iberoamérica en materia de museos[3]. Dentro de este micrositio tiene también cabida un ambicioso proyecto que, bajo el título de «Colecciones iberoamericanas», permite el acceso a las fichas de catálogo y documentación gráfica de una selección de las colecciones iberoamericanas o de tema iberoamericano conservadas en diversos museos españoles usuarios del sistema DOMUS (Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica) y que constituye un paso más en la construcción de la Red Digital de Museos Españoles.

Ana Azor Lacasta

[1] Tanto la agenda internacional como la española pueden consultarse en: *http://www.mcu.es/museos/MC/CIMM/AnioIberoamericano.html*
[2] Orden Ministerial CUL7382/2007 de 20 de diciembre. BOE nº 313 de 31 de diciembre de 2007.
[3] *http://www.mcu.es/museos/MC/CIMM/index.html*

III CONGRESO DEDICADO A LAS CASAS-MUSEO

Por tercer año consecutivo el Museo Romántico, gracias al patrocinio del Ministerio de Cultura -Dirección General de Bellas Artes, Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural y Subdirección General de Museos Estatales- ha llevado a cabo el III Congreso dedicado a las Casas-Museo. La creación de una comunidad internacional de profesionales de esta tipología específica de museos, a través del DEMHIST-ICOM (International Committee for Historic House Museums, creado en 1999), evidencia la necesidad de un debate específico y acorde con las peculiaridades de estos centros. Además, con motivo del Año Iberoamericano de Museos, se ha tenido la ocasión de invitar a importantes profesionales y museólogos del ámbito europeo e iberoamericano, lo que ha contribuido, sin duda, al enorme éxito de este congreso, que ha despertado un gran interés y audiencia de público.

Entre los ponentes, contamos con la presencia de Daniel Castro (Director de la Casa Museo Quinta Bolívar. Bogotá, Colombia), Alejandro Giménez (Coordinador de Museos del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay), Ana Carmen Lavín (Gerente del Museo del Greco, Toledo), Magaly Oliveira Cabral (Directora del Museo de la República de Brasil), Rosanna Pavón (Consultora de museos y especialista en Casas-Museo, Italia), Fernando Sáez (Director ejecutivo de la Fundación Pablo Neruda, Chile), Mario de Souza Chagas (Coordinador Técnico del departamento de Museos y Centros Culturales del IPHAN, Brasil), Anita Tapias (Directora de los Museos Bolivarianos de Venezuela), Begoña Torres González (Directora del Museo Romántico, Madrid) y Hilda Trujillo (Directora adjunta de los Museo Frida Kahlo, Casa Azul y Museo Diego Rivera-Anahuacalli, México).

Este III Congreso, celebrado entre el 5 y el 7 de marzo de 2008, se ha dedicado al sugerente tema «La habitación del Héroe». La idea de preservar las casas, habitaciones y espacios por el hecho de que, algún día, contuvieron el «aliento vital» del héroe, es un gesto que, esencialmente, tiene mucho que ver con el aspecto mágico y religioso: con las reliquias. Históricamente este fenómeno comienza por las casas en las que se atesora el numen patriótico de los héroes que vivieron en ellas y que afecta igualmente a las habitaciones de otros personajes, valorados y aclamados popularmente: héroes populares y el artista como héroe.

Estas casas-museo poseen una importante cualidad simbólica, ya que custodian un patrimonio que, no es solamente material y visible, sino inmaterial y alusivo. Por ello, pueden ser consideradas como importantísimas memorias de la comunidad y un elemento fundamental para conocer el mundo y la época en las que se crearon, ya que hacen referencia a los usos de la habitación, hábitos sociales, roles familiares, modas, gustos, creencias, etc.

El intenso programa se completó con una serie de visitas guiadas al Palacio de Godoy, Parque El Capricho, Palacio de Linares, Palacio de Buenavista y Monasterio de Las Descalzas.

Como en anteriores ediciones se constató la presencia mayoritaria de un público especializado, compuesto fundamentalmente por profesionales y también estudiantes, que cubrió el aforo completo del Auditorio. El rico debate generado entorno a esta interesante propuesta ha permitido a este congreso consolidarse como una cita anual obligada entre los estudiosos de los museos.

Begoña Torres González



EL LABORATORIO PERMANENTE DE PÚBLICO DE MUSEOS: UN PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROMOVIDO POR LA SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES



La Subdirección General de Museos Estatales ha impulsado recientemente la creación del Laboratorio Permanente de Público de Museos con el fin de llevar a cabo una investigación continuada sobre el público de los museos estatales de gestión directa de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Su objetivo último es convertir la investigación sobre público en un instrumento de gestión y apoyo en la toma de decisiones integrado en la actividad habitual de los museos, con una vocación de permanencia en el tiempo, así como de mejora de la calidad del servicio de los museos de cara a conseguir el cumplimiento eficaz de su función social.

El plan de acción del laboratorio de público se estructurará a través de un ciclo continuo que se repetirá para cada aspecto sobre el que se vaya a investigar, y que se desarrolla básicamente en tres fases. Una primera fase de formación dirigida a los responsables del laboratorio en los departamentos de difusión de cada museo, en la que se abordan temas directamente relacionados con las necesidades actuales de los museos: perfil del visitante, nivel de satisfacción, señalética, servicios, actividades... En este contexto, se ha celebrado ya el primer curso, el «Curso-taller de Introducción a la investigación de público» en el Museo de América del 1 al 4 de abril de 2008, sentándose las bases de las siguientes etapas. La segunda fase será la fase de evaluación. Conocidas las necesidades, definidos los objetivos y elaborado el cuestionario, se trabajará en la recogida, volcado e interpretación de los datos de los museos en campañas que se realizarán con una periodicidad anual. La tercera y última fase será la de corrección, en la que se aplican los resultados obtenidos en el transcurso de la investigación para optimizar la gestión de los museos.

Con este proyecto de investigación se hace realidad el anhelo perseguido por los profesionales de museos desde hace años de protagonizar una investigación de envergadura y permanente con metodología científica para conocer el perfil y necesidades del público real y potencial de estas instituciones culturales. Esta investigación va a permitir tener una visión de la realidad tanto de conjunto como específica de cada museo en materia de público.

CONCESIÓN DE LA MEDALLA EUROPA NOSTRA 2008 AL MUSEO CERRALBO



El Museo Cerralbo ha sido galardonado con una Medalla Europa Nostra 2008, en la categoría de conservación, lo que supone uno de los mayores reconocimientos a la labor que el museo viene desarrollando desde 2001 en materia de restauración y recuperación del ambiente original del palacio. Este premio le ha sido concedido por la calidad y relevancia del trabajo realizado, así como por su respeto por la integridad del edificio.

Desde 1978 los premios Europa Nostra reconocen y difunden las actuaciones más novedosas en el ámbito de la conservación del patrimonio cultural en Europa, así como las labores que fomentan la sensibilidad y el aprecio por el patrimonio cultural europeo. En este sentido, la actuación en el Museo Cerralbo ha consistido en la restauración de las decoraciones interiores del Palacio y la instalación de las colecciones en su ubicación original, tal y como se encontraban en 1922, fecha del fallecimiento del Marqués de Cerralbo ya que, a lo largo de los años, el museo ha sufrido diversas modificaciones, que alteraron los ambientes originales. De este modo, se recupera la unidad de las colecciones, se difunde el espíritu coleccionista de la época, a través de la personalidad de su fundador y, además, se recupera el carácter de casa-museo.

La inversión del Ministerio de Cultura en este proyecto ha sido, hasta el momento, de 522 000 euros ya que en la actualidad aún continúan realizándose otras actuaciones dentro de este ambicioso plan.

En la presente edición de los premios, la participación española ha sido muy destacada, tanto por la cantidad y calidad de proyectos presentados, como por los galardones obtenidos. Así, en la misma categoría que el Museo Cerralbo, han sido premiadas la restauración del puente medieval de la Pobleta de San Miguel sobre el río de las Truchas (Castellón) y la restauración del coro de la iglesia de San Nicolás de Bari en Madrigal de las Altas Torres (Ávila).

El fallo del jurado se hizo público el 8 de mayo tras varios meses de deliberación y la entrega de premios tuvo lugar el 12 de junio de 2008 en Dirham (Reino Unido). El comité español de Europa Nostra, denominado Hispania Nostra, cuya presidenta de honor es la Reina doña Sofía, hará una nueva entrega de los diplomas el 18 de septiembre de 2008 en el Palacio del Pardo.



REAPERTURA DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA

El pasado 9 de enero de 2008 tuvo lugar el acto de reapertura del Museo de Bellas Artes de Granada. Con éste finalizan las actuaciones iniciadas en 2003 con la firma del Convenio de colaboración entre el entonces Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; el Patronato de la Alhambra y el Generalife y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía con el fin de adecuar la planta principal del Palacio de Carlos V para usos expositivos.

El Palacio levantado a mediados del siglo XVI, siguiendo el proyecto de Pedro Machuca, es un ejemplo excepcional de la arquitectura renacentista en España. La instalación -entre otros museos- del Museo de Bellas Artes en el palacio supuso la culminación de su dilatada e interrumpida construcción. Por ello es especialmente significativo que, en el 50 Aniversario de su inauguración en esta sede, el museo reabra sus puertas en un espacio acondicionado y con una exposición renovada.

Con esta intervención, que ha supuesto una inversión de 1 880 358 euros por parte del Ministerio de Cultura, se han mejorado las condiciones ambientales y de iluminación de las salas, con el fin de garantizar la adecuada conservación y exhibición de las colecciones. Para ello se ha creado un muro técnico que, respetando los paramentos originales, acoge en su interior las instalaciones de climatización y en la parte superior el sistema de iluminación basado en la reflexión de la luz sobre el techo y parte de los muros. Otro aspecto destacado es la incorporación de la luz natural -filtrada y controlada- al suprimir las carpinterías de madera que cerraban los vanos. El resultado es una iluminación homogénea que crea un ambiente cálido y sereno, donde las obras de arte se muestran de un modo equilibrado y en interacción con el entorno, gracias a la conexión visual con el paisaje de la Alhambra.

La actuación se ha completado con la nueva instalación de la colección, siguiendo el programa expositivo desarrollado por el equipo del museo, donde el hilo conductor gira alrededor de dos conceptos: la peculiaridad del arte en Granada y la relevancia de Granada en el arte. De este modo se hace un recorrido por la historia del arte granadino desde finales del siglo XV hasta mediados del XX. Asimismo, la ciudad de Granada como fuente de atracción e inspiración para los artistas tiene su espacio en una sala propia.

Blanca Padilla Blanco

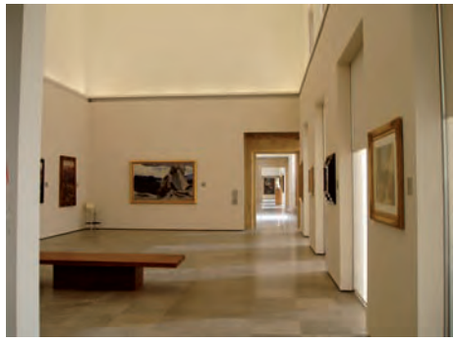






Foto: Miguel Ángel Otero, Ministerio de Cultura.

El pasado 10 de enero de 2008 el ministro de Cultura presentó el edificio del nuevo Museo Nacional de Arqueología Subacuática en Cartagena, como imagen novedosa de la institución, proyectada, en primer lugar, a través de la realidad tangible de su edificio. La arquitectura del museo constituye un emblema para la institución, a la que dota de una sede digna para desarrollar las competencias y funciones acordes a su actual misión, de acuerdo con el Plan Nacional de Patrimonio Cultural Subacuático. El edificio además, supone una aportación fundamental para la ciudad de Cartagena, a la que incorpora un equipamiento cultural de primer orden. La idea del mar impregna el lenguaje arquitectónico del edificio de Cartagena, que conjuga los conceptos de lo subterráneo, lo sumergido, la vinculación al mar y a la ciudad.

El edificio, de unos 6 000 m² de superficie, emerge a superficie con dos volúmenes, disponiendo entre ellos, una plaza pública, desde la que una amplia rampa desciende conduciendo al visitante al interior del museo. La forma arquitectónica se centra en el concepto de lo subacuático, y tiene por objetivo que el visitante penetre en las profundidades para acceder al patrimonio sumergido que es objeto de su exposición. El edificio es concebido a partir de dos volúmenes enfrentados; el primero, de forma prismática y opaco al exterior, se dispone en paralelo al muelle; el segundo a modo de lucernario para el museo excavado, irregular en planta y con mayor transparencia, se enfrenta a aquel, conformando entre ambos un espacio abierto a modo de plaza que sirve de vestíbulo del edificio y antesala del museo.

El proyecto de exposición permanente, de gran calidad y fuerza creativa, se ajusta a las necesidades del nuevo museo y a las expectativas del Ministerio de Cultura. Presenta dos grandes bloques temáticos, centrados en el Patrimonio Cultural Subacuático, y un discurso histórico en torno a las colecciones del museo denominado «M*are Hibericum*». Cuenta con un cuidado diseño espacial, en armonía con la estructura del edificio; novedosos recursos interactivos, producciones audiovisuales, escenografías y elementos manipulables, que acercarán la misión y contenidos de la institución al público visitante. La actual propuesta museográfica de Cartagena se suma a los museos emergentes de nueva generación, donde las nuevas tecnologías se conjugan con una esmerada presentación de las colecciones, en armonía con los principios de interactividad, conocimiento experimental y el diseño concebido desde los principios de accesibilidad y sostenibilidad.

Este nuevo Museo Nacional abrirá sus puertas al público en otoño de este año.

Isabel Izquierdo Peraile

INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN *TESOROS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL*

El pasado 13 de mayo el Ministro de Cultura inauguró la exposición «Tesoros del Museo Arqueológico Nacional», que permanecerá abierta mientras se desarrolle la primera fase de obras de remodelación en el edificio, según la filosofía del «Museo abierto por obras». La exposición, cuyo diseño es obra del arquitecto J.P. Rodríguez Frade, ha sido ejecutada por la empresa Montajes Horche S.L.

Se ubica en el ala norte del museo, ocupando las antiguas salas XIX, XX, XXI, XXII y XV, en la planta baja, y ofrece un completo recorrido cronológico que abarca la Prehistoria, la Protohistoria, la Hispania romana y el mundo medieval y moderno, sin olvidar Egipto y Próximo Oriente.

Los criterios expositivos combinan el significado cultural, la relevancia histórico-arqueológica y el valor estético de las colecciones expuestas. Se presentan así las más variadas piezas creadas por el ser humano, desde los instrumentos líticos más antiguos a los delicados marfiles de Edad Moderna. Podrán contemplarse excepcionales sarcófagos egipcios, singulares ídolos prehistóricos, la emblemática Dama de Elche, magníficas esculturas romanas, los grandes tesoros numismáticos o las emotivas tallas medievales, hasta alcanzar el Mundo Moderno. Colecciones que nos ilustran sobre la visión del mito en las sociedades prehistóricas, objetos que testimonian ritos de paso, el prestigio o el poder a través de imágenes y piezas de excepcional calidad: auténticos tesoros.

El diseño expositivo ha prestado especial atención a los requerimientos de conservación, seguridad, iluminación y presentación de las colecciones, sin olvidar un cuidadoso estudio espacial y el respeto al espacio arquitectónico y a la visibilidad del monumento funerario de Pozo Moro. Asimismo, se ha guardado, en todo momento, coherencia estética con la Sala XX de Escultura Ibérica, integrada en el circuito expositivo, cuyo montaje fue inaugurado en 2006. Y todo ello teniendo en cuenta el especial carácter y duración de la exposición, concebida como «temporal de larga duración».

Paralelamente, el desarrollo de la exposición ha supuesto el desmontaje de cuatro mosaicos de gran formato, cuidadosamente embalados y almacenados para su instalación futura, y la posterior regularización de los pavimentos correspondientes en las salas XXI y XXII. Igualmente, y como complemento didáctico de la visita, se ha dispuesto una sala de proyección de audiovisuales al final del recorrido de la exposición, así como una sala didáctica, con recursos digitales sobre la colección. Distintos puestos interactivos hacen posible la apertura del Museo en la Red, a través de un catálogo digital de colecciones al que podrá acceder el público visitante.





Fotos: Miguel Ángel Otero, Ministerio de Cultura.

Isabel Izquierdo Peraile

CURSO INTERNACIONAL «MUSEOS: LOS TIEMPOS ESTÁN CAMBIANDO»



¿Cómo debe ser el museo del siglo XXI? La diversidad cultural, la confusión entre cultura y espectáculo, la sobreabundancia informativa, las nuevas tecnologías o la variedad de los públicos que se interesan hoy por el arte son todas realidades que exigen cambios en el planteamiento y funcionamiento de los museos actuales. Ante estas nuevas circunstancias, las instituciones museísticas deben adecuarse y dar respuesta a las necesidades de sus cada vez más amplias audiencias, sin dejar de ser referentes en su área específica de conocimiento.

Durante el transcurso de estas jornadas se abordaron, desde una perspectiva tanto nacional como internacional, temas tan fundamentales como la misión de la institución, la reorganización de sus colecciones para un mejor tratamiento y comprensión de las mismas, sus instrumentos de difusión y comunicación, y su actividad como lugar de conocimiento e investigación. También se analizó la nueva arquitectura museística, tanto desde el ámbito de la readaptación y ampliación de edificios antiguos como de las espectaculares arquitecturas de edificios ex-novo.

En la sesión inaugural Jean Davallon, profesor de la Universidad D´Avignon, analiza las diferentes formas de exposición de las colecciones hoy en día. Yolanda Romero, Presidenta de la Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España (ADACE), bajo el sugerente epígrafe de «¿Qué hace a los museos tan diferentes, tan atractivos?» hace una clara referencia al cambio producido en la propia concepción de estas instituciones. El profesor Patrick Boylan, gran especialista en gestión de museos, realiza una reflexión del pasado presente y futuro de dichas instituciones, mientras que en la línea del cambio incesante que proponía Heráclito, Iñaki Díez Balerdi, analiza algunas de las transformaciones que han afectado a los museos en todos los componentes de sus mecánicas-espacio, objeto, sujeto, actividades, mediadores, etc., y también algunas de las permanencias, particularmente la naturaleza estática de sus fundamentos, en cuanto a su papel de socializador del patrimonio.

En el campo de la documentación y movimiento de colecciones, contamos con especialistas de la talla de Andrés Carretero, creador e impulsor de DOMUS; Javier González de Durana, director del centro Tenerife Espacio de las Artes (TEA) o Michel Dubus, miembro del Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (CRMF) y uno de los principales responsables del proyecto del Musée du Quai Branly.

A la hora de tratar las estrategias de comunicación del museo con la sociedad, Bernadette Lynch, que bajo el epígrafe «Democracia y diálogo en el museo útil», aborda las relaciones de colaboración del museo con diferentes audiencias. Desde otras diferentes perspectivas, Ángela García Blanco, Mª Luisa Bellido y Eloisa Pérez Santos, aportan enriquecedoras reflexiones sobre el tema. Concluyen las jornadas los prestigiosos arquitectos, Rafael Moneo y Guillermo Vázquez Consuegra, presentando dos de los más recientes proyectos en el ámbito de la arquitectura de museos: la recientemente inaugurada ampliación del Museo Nacional del Prado y el nuevo edificio del Museo Nacional de Arqueología Subacuática ARQUA.

Mar Fernández Sabugo

Premios 2007

PREMIO DE INVESTIGACIÓN CULTURAL «MARQUÉS DE LOZOYA» 2007



En 1981 el Ministerio de Cultura creó el Premio de Investigación Cultural «Marqués de Lozoya» en honor a Don Juan Contreras y López de Ayala, impulsor de las bellas artes que ostentó diversos cargos de prestigio en universidades españolas, así como en Patrimonio Histórico Nacional. Desde su nacimiento, este premio ha contribuido a impulsar la investigación en el ámbito de la antropología y las artes y tradiciones populares de España, y a establecer un cauce para conocer diferentes modos de vida y pensamiento que forman parte del valioso entramado cultural de nuestro país. En este sentido, el premio está destinado a todos aquellos investigadores que puedan aportar elementos de valor a este campo. En la convocatoria correspondiente al año 2007 los galardonados han sido:

- Primer premio dotado con 12.020,24 euros, para Mónica Cornejo Valle por su trabajo titulado *La construcción antropológica de la religión. Etnografía de una localidad manchega*.
- Segundo premio dotado con 7.512,65 euros, para Consuelo Álvarez Plaza por su trabajo titulado *La búsqueda de la eterna fertilidad. La materia humana en un alambique*.
- Tercer premio dotado con 4.507,59 euros, para Pedro García Pilán por su trabajo titulado *Tradición y proceso ritual en la modernidad avanzada: La Semana Santa marinera de Valencia*.
- Mención Honorífica, para Alícia Guidonet Riera por su trabajo titulado *¿Miedo a comer? Peligro, alimentación y cultura. El caso de las «vacas locas»*.

La entrega de premios tuvo lugar el 4 de junio de 2007 en el salón de actos del Museo del Traje. C.I.P.E.



Tercer Premio: Frederic Pierre Jean Marie Volkringer. *El peluquero de la Virgen.*



Segundo Premio: Abelardo Peinado Villodre. *El pernalero.*

CERTAMEN DE FOTOGRAFÍA SOBRE CULTURA POPULAR 2007

certamen de fotografía
sobre cultura popular



Mención Honorífica: Miguel Hernández Hernández. *Orhipean.*

El Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, organiza desde 2001 el Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular de ámbito estatal con el que se pretende potenciar el valor histórico y documental de la fotografía. En este sentido, la fotografía sobre cultura popular constituye un documento gráfico y antropológico de extraordinario relieve para el conocimiento y difusión de los diferentes modos de vida, tradiciones, artes y pensamiento de los pueblos e individuos de España. El galardón conlleva la publicación de las fotografías de los artistas premiados, así como la exposición de las obras, junto al resto de los reportajes seleccionados, en una muestra que puede contemplarse en el Museo del Traje. C.I.P.E. desde el 4 de junio de 2007. En la convocatoria correspondiente a 2007 los artistas galardonados han sido:

- Primer Premio, dotado con 6 000 euros, para Jesús Antonio Rodríguez Pérez por su trabajo titulado *Mimando el agua*.

- Segundo Premio, dotado con 3 000 euros, para Abelardo Peinado Villodre, por su trabajo titulado *El pernalero.*

- Tercer Premio, dotado con 1 520 euros, para Frederic Pierre Jean Marie Volkringer por su trabajo titulado *El peluquero de la Virgen*.

- Mención Honorífica, para Pedro Miguel Hernández Hernández, por su trabajo titulado *Orhipean*.

La entrega de premios tuvo lugar el 4 de junio de 2007 en el salón de actos del Museo del Traje. C.I.P.E.

Primer Premio: Jesús Antonio Rodríguez Pérez. *Mimando el agua.*



Musealizar la vida cotidiana: Los museos etnológicos del Alto Aragón

Santiago Palomero Plaza
Subdirección General
de Museos Estatales

Concha Martínez Latre

Instituto de Estudios Altoaragoneses y Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2007, 482 páginas

Santiago Palomero Plaza es doctor en Prehistoria y Arqueología por la Universidad Autónoma de Madrid (2004). Ha sido director del Museo de Cuenca y del Museo de Segóbriga, así como de diversas excavaciones arqueológicas. Funcionario del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos desde 1995, ha desempeñado el cargo de Subdirector del Museo Sefardí (Toledo) cuyo montaje mereció el Premio de la Real Fundación de Toledo y la nominación como «Museo Europeo del Año 1995». Desde el año 1992 es Académico Correspondiente en Toledo de la Real Academia Conquense de Artes y Letras, y en 1995 es nombrado Patrono de la Real Fundación de Toledo. Ha publicado numerosos artículos en materia de arqueología, museología y patrimonio y en la actualidad es subdirector general de Museos Estatales del Ministerio de Cultura.

La autora se mueve con gran soltura entre la filosofía, la etnografía y la poesía, elementos todos necesarios para llevar a buen puerto esta aventura personal y profesional por los siete museos etnológicos del Pirineo Aragonés seleccionados para su estudio. Siete es el número mágico de la cábala y ésta viajera extravagante, por más de siete veces siete, ha debido transitar por trochas, cañadas y veredas para llevar a buen fin su asendereada y quijotesca aventura.

El libro es una fuente constante de sorpresas y de razones para repensar nuestra actividad como museólogos y contadores de historias, una de las profesiones más antiguas y más bellas del mundo.

Frente a la clásica manera de «musealizar» de arriba hacia abajo en la que Reyes, Nobles, Mecenas, Instituciones y Fundaciones son los que «deciden» por nosotros «desde el saber experto» qué museos queremos, se nos propone una hipótesis de partida que cambia rotundamente las reglas del juego, sobre la novedosa base de que la «actividad patrimonial» surja del «saber común», o sea de la gente.

La primera parte es un apasionado debate acerca de las teorías de lo popular, la cultura y el museo. La explicación y definición del término «popular» parte de la teología cristiana, de la de liberación y de la feminista para adentrarnos en un polisémico juego de palabras entre multitud, gente, masa y pueblo, que finaliza con una de las apabullantes definiciones (digna de su paisano Gracián, el que decía que había muchos doctos en latín pero necios en romance) a las que hay que acostumbrarse al leer este libro, que no deja lugar a las concesiones. La definición de «pueblo» es así de singular: «Gente o Pueblo es una masa generosa y mezquina que, como todo lo vivo, descansa en la tensión paradójica. Tiende a refractar inicial y espontáneamente cualquier acción de mando o de dominio, despótico o paternal, proveniente de los que mandan. Tiende a huir de las ideas trascendentes y a ensayar encuentros con su ser comunitario, con su cuerpo, con la tierra, con el placer/displacer de vivir».

Una búsqueda filosófica de la cultura popular a través de Batjin, Burke, Benjamin, Adorno y Horkheimer nos conduce a la afirmación de Caro Baroja de que la fiesta, la expresión genuina del pueblo, ya no existe y ha sido sustituida por el espectáculo en un mundo globalizado en el que el dominio de lo cultu-

ral es un gran y apetitoso mercado que se presta a ser colonizado.

Frente a la cultura dominante, la cultura popular, adquirida a base de sufrimiento y humillación (Bourdieu) tiene en la resistencia uno de sus paradigmas (Gramsci) y ahí es donde entra «el producto museo», realizado por parte de unos agentes no habituales en los procesos de creación de estas instituciones, la gente de los propios pueblos. La nueva museología tiene aquí su asiento y los ejemplos canadienses, los ecomuseos franceses o los museos de comunidades iberoamericanos nos muestran día a día cómo la cultura popular es una cultura de resistencia, de astucia y de paciencia histórica frente a la cultura de las élites dominantes. Los museos de comunidades son los lugares donde poder desplegar esa resistencia, esa astucia y esa paciencia históricas.



El difícil equilibrio entre la memoria colectiva, el presente y el futuro tiene en el museo un lugar de respuesta ante la vida y la muerte, siendo el museo ese lugar mágico y mítico en el que se deposita el *wakan*

Siguiendo a Castoriadis, la autora sostiene que una sociedad se visibiliza por medio de sus instituciones, porque ni la naturaleza, ni la razón ni los dioses fundan las sociedades, sino que son las gentes, los sujetos históricos, los que van cambiando las costumbres, al mismo tiempo que modifican sus instituciones y son también estos sujetos los que van armando las re-presentaciones imaginarias y simbólicas de los pueblos. De ahí brotan el lenguaje, la música, la pintura y los diversos patrimonios materiales e inmateriales. La memoria juega aquí un papel fundamental como «fuente de autoridad» porque puede servir tanto para «patrimonializar», como para tornarse en lugar de «invención de raíces» y tradiciones hasta el punto de que se puede convertir en un territorio lleno de riesgos, excesos y manipulaciones. El difícil equilibrio entre la memoria colectiva, el presente y el futuro tiene en el museo un lugar de respuesta ante la vida y la muerte, siendo el museo ese lugar mágico y mítico en el que se deposita el *wakan* (el espíritu, la manifestación de lo sagrado, la fuerza de cohesión de lo social, la especial comunicabilidad que fluye entre los individuos y la colectividad con el apoyo de las cosas sagradas). No hay que olvidar que *Mnemosine*, la memoria, es la madre no sólo de las musas sino de los museos.

Otra de las declaraciones programáticas de este libro es la del papel de los objetos y su empatía con el emisor y el receptor: «El objeto antes de llegar a ser musealizado ha vivido y eso debe transmitirse al espectador para que llegue a sus sentidos y emociones, ya que los objetos y las tradiciones no tienen valor por lo que son, sino por lo que representan, por lo que movilizan en cada sujeto en el momento de la recepción». Por eso un museo puede deslumbrar, emocionar, divertir, educar, catequizar, manipular, aburrir...dependiendo del papel mediador que los profesionales ejerzamos.

El caso de la gran parte de los museos etnológicos en España aparece bien defi-

nido por la museóloga María Bolaños (1997): «Estos museos se caracterizan por un idealismo agrario, en una representación de un pasado feliz y cerrado en sí mismo del que se rescata una cultura material y un patrimonio folklorizado». Las aportaciones desde la Nueva Museologia de Concha Martínez Latre sobre el papel de los museos del Pirineo Aragonés nos acercan al concepto de «museo Integral» concibiendo éste como un instrumento de democracia cultural, de participación activa de la comunidad, en suma como un instrumento a favor de los olvidados y oprimidos, a los que se brinda elementos accesibles para su propia re-presentación (*vid* Declaración de San Salvador de Bahía, 2007).

Los museos se conciben desde esta filosofía como herramientas de desarrollo y lugares de reconocimiento de las propias comunidades. En esta nueva corriente hay una fuerte apuesta por intentar difuminar el papel experto en la medida en que se incide en la participación popular por medio del trabajo voluntario, la formación teórica y el protagonismo de la población y se concibe la institución museística como herramienta capacitada para aguzar el espíritu crítico, despertar la conciencia, devolver confianza, recuperar tradiciones y preservar el medio ambiente.

Recorrer de la mano de esta profesional, con los ojos cerrados, los siete museos y seis pueblos seleccionados es toda una aventura que no les pienso hurtar. La segunda parte del libro es, pues, una auténtica Declaración de Amor y de muchas cosas más: un viaje a la ternura en el caso del Museo Etnológico de Ansó y del Ropero Municipal; un reconocimiento al trabajo voluntario de los neoarquitectos de la Ruta de las iglesias románicas, comandados por el mítico Julio Gavín en el Museo del Serrablo; a la abuela de San Juan de Plan Josefina Loste, creadora del Museo Etnológico del pueblo, abuela como mi propia abuela entre guisos, y con tiempo para ser alcaldesa y «embajadora» del valle; a una familia los Fabianes, y su molino de aceite, padre e hijo del Museo Etnológico Casa Fabián de Alquézar; al «huérfano» de pueblo Ismael Angulo que nació en un pueblo abandonado y quizás por eso coleccionó las piezas que hoy atesora el Museo de Oficios y Artes Tradicionales de L´Ainsa para exorcizar su patria-infancia; y a Vicente Prior, héroe popular a su pesar, dotado de poderes sensoriales que le hacen emparentar con su tótem *durkheimniano*, Agustín de Avellaneda, autor del libro crónica de Mas en el siglo XVIII y, que como un Harry Potter rural reconstruye un mundo mágico e imaginario en el siglo XX en el Museo Etnológico del Mas de Puyber. Siete personajes para siete historias. Como en la Odisea, Concha Martínez Latre se torna en una mezcla de Ulises-Kavafis que hace del camino y no de la llegada su única meta y nos permite acompañarla en las más disparatadas aventuras que imaginar podamos por los territorios de la montaña aragonesa que se verán a lo lejos desde el nuevo Casino Las Vegas de los Monegros. No es casualidad que justo entre los enclaves de montaña y desiertos aragoneses, aparezca como en los cuentos un nuevo «héroe», el Museo Nacional de Etnografía, que el Ministro César Antonio Molina, se ha comprometido a instalar en Teruel, en colaboración con el Gobierno de Aragón y la Diputación turolense. La autora ha ejercido de Juan Bautista y de profeta museológica con total acierto y por ello la contadora de estas historias merece, sin duda, por derecho propio y por haber escrito este libro, figurar ya como la «primera conservadora honorífica» de este centro. El mejor homenaje a este libro y a su autora es finalizar con la misma cita con la que ella comienza su libro: «Pues donde está el tesoro, allí estará tu corazón» (Mateo 6, 21).

Desde la revista *museos.es* deseamos para el nuevo Museo Nacional de Etnografía de Teruel el alma y el corazón que nunca tuvieron las viejas colecciones de Hoyos Sáinz y Caro Baroja, y una larga y dichosa vida para este centro y la ciudad que lo acoge.

Bibliografía

BOLAÑOS ATIENZA, Mª. (1997): *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea.

Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista

Ana Azor Lacasta[1]
Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Cultura

María Luisa Bellido Gant
(ed.) Trea, Gijón, 2007, 381 páginas

El título de esta compilación de artículos editados por María Luisa Bellido Gant, profesora de historia del arte, museóloga y coordinadora del máster de museología de la Universidad de Granada, nos invita a adentrarnos en el mundo de los museos latinoamericanos, esos *hermanos* desconocidos para la mayoría de los especialistas de nuestro país a pesar de compartir con todos ellos el denominado espacio cultural iberoamericano. *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista* llena un vacío en la bibliografía española y presenta un panorama, que si bien no es exhaustivo, introduce temas de gran interés en relación con el pasado, el presente y el futuro de los museos latinoamericanos. Y el panorama no es exhaustivo porque resulta imposible reunir en algo menos de cuatrocientas páginas la complejidad del sector museológico de América Latina que encierra situaciones heterogéneas, incluso dentro de cada país, en función de variables históricas, geográficas, económicas, sociales y políticas que han hecho transitar a los museos por caminos diversos y han dado lugar a realidades muy diferentes. Latinoamérica no es un bloque uniforme, y sus museos, evidentemente, tampoco lo son.

El libro reúne dieciséis artículos cuyos autores son mayoritariamente historiadores del arte y arquitectos especializados en museología de México, Argentina, Brasil, España, Paraguay, Chile, Perú, Venezuela, Colombia y Uruguay. Tanto en el origen de los autores como en los países representados es evidente una casi nula representación de los museos de América Central y de la zona del Caribe, salvo alusiones puntuales, y una mayor atención a países que como México, Argentina o Brasil cuentan con una más larga y sólida trayectoria en el sector museológico. El ámbito de referencia de estas contribuciones es también diverso y así algunas reflexionan sobre los museos y la museología de un país; otras presentan una tipología de museos o una determinada práctica a lo largo y ancho de América Latina o en varios de sus países, y finalmente otras se centran en un solo museo, su historia, sus fórmulas de trabajo, sus relaciones con la comunidad o su arquitectura. No obstante existen una serie de temas que aparecen de forma recurrente a lo largo de todo el volumen y que pueden ser la clave para entender mejor la diversidad museológica latinoamericana.

Los museos y la construcción de las identidades nacionales

Los artículos de los dos autores mexicanos que participan en el libro (Luisa Fernanda Rico Mansard y Luis Gerardo Morales Moreno), con perspectivas diferentes, pero complementarias, versan sobre el papel que jugaron los museos en la formación de la nación mexicana a partir de su independencia en 1810. Rico se centra en el primer siglo del México independiente,

Ana Azor Lacasta, licenciada en Historia y Postgrado en Educador de Museos por la Universidad de Zaragoza, pertenece al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. Ha desempeñado su trabajo en el Museo de América, en la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, el Museo Arqueológico Nacional y, desde el año 2000, en la Subdirección General de Museos Estatales, en la que ocupa en la actualidad el puesto de Consejera Técnica.

[1] Correo electrónico: ana.azor@mcu.es

María Luisa Bellido nos invita a adentrarnos en el mundo de los museos latinoamericanos, esos hermanos desconocidos para la mayoría de los especialistas de nuestro país a pesar de compartir con todos ellos el denominado espacio cultural iberoamericano

en la búsqueda de símbolos como medio de cohesión y en el origen de los museos como lugares de conservación de éstos. Morales, por su parte, arranca su análisis del periodo de «resquebrajamiento del nacionalismo museográfico (1969-1990)» y la crisis del concepto hegemónico del «museo nacional» para acabar con el panorama más actual de la museología mexicana que tiende a la desmitificación de los pasados museográficos impulsados por la «museopatria» y concibe de forma muy diferente la función pública del museo. El artículo de Hugo Segawa establece un interesante paralelismo entre la historia de la institución del museo, la ansiedad por el conocimiento y la construcción del nuevo Brasil, dibujando el nacimiento y evolución de los museos brasileños desde la independencia en 1822 hasta nuestros días. Alberto Escovar Wilson-White nos habla del origen e historia del Museo Nacional de Colombia, nacido en 1823, al igual que muchos museos brasileños, como Museo de Ciencias Naturales con el objetivo de dar a conocer los recursos naturales del país, mostrar al mundo que Colombia era una nación civilizada y, como en los casos anteriores, consolidar una nueva república.

Los caminos de la imaginación museal en Latinoamérica

La falta de apoyo institucional y financiero que han sufrido, y todavía padecen en muchas ocasiones, los museos de América Latina, ha propiciado el desarrollo de fórmulas inéditas de trabajo y soluciones imaginativas. En este tema resulta especialmente revelador el artículo de Ticio Escobar, que reflexiona sobre las desigualdades entre los museos del centro y de la periferia y presenta el ejemplo del Museo del Barro de Paraguay, un museo con una historia azarosa y una permanente falta de apoyo institucional y económico, pero comprometido con su comunidad más allá de la conservación, exhibición y difusión de sus colecciones y que trabaja en pie de igualdad obras de arte popular y erudito, superando la visión occidental etnocéntrica del arte. José de Nordenflycht y Mariana Giordano aportan también dos experiencias singulares de especial incidencia en los espacios públicos ciudadanos, la primera desarrollada en Valparaíso (Chile) donde, a falta de una institución museística consolidada, los artistas crearon sus propios espacios y tomaron la calle, y la segunda en la ciudad de Resistencia en el Chaco argentino donde, en un contexto sociopolítico, económico, urbano y ambiental totalmente desfavorable, se creó un museo de escultura al aire libre. El artículo de Pedro Pablo Alaiza, aunque más orientado a la obtención de recursos económicos que los anteriores, también nos da cuenta de varias experiencias innovadoras en su contexto llevadas a cabo por museos peruanos y alerta sobre los límites de las actividades lucrativas desarrolladas por los museos, que, en su opinión, parecen más laxos en países con menos posibilidades económicas.

Desarrollo de una museología socialmente comprometida

Jesús Pedro Lorente, profesor de la Universidad de Zaragoza, pone de manifiesto el fermento inconformista y solidario que recorre América Latina y que ha dado lugar a una moderna nueva museología socialmente comprometida que presenta dos vertientes: por una parte el concepto de museo integral, propugnado por la Conferencia de Santiago de Chile de 1972, como museo solidario con las aspiraciones sociales de América Latina y cuya máxima expresión son los museos comunitarios mexicanos, sostenidos por y para una comunidad local; y por otra parte el fenómeno de la revitalización de barrios desfavorecidos a través de la ubicación de museos, preferentemente de arte contemporáneo, o de la concentración en ellos de la oferta artístico-cultural de una ciudad. En opinión de Lorente, las ciudades de América Latina están siendo un escenario aventajado en este tipo de experimentos artísticos y museísticos. Martín Sánchez Mestre da cuenta en su artículo de uno de los ejemplos más consolidados en este ámbito, el Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermúdez (Venezuela), abierto en 1993 en el edificio del antiguo Mercado Principal de la ciudad. El arquitecto Roberto Segre, reflexiona en torno a tres proyectos emblemáticos (el Ministerio de Educación y Salud de

Río de Janeiro, la Ciudad Universitaria de México y la Ciudad Universitaria de Caracas) donde las vanguardias artísticas internacionales dialogan con las vanguardias nacionales, la arquitectura y el urbanismo en espacios públicos de gran carga simbólica pero frecuentados mayoritariamente por las élites, lo que limitó su rascendencia cultural comunitaria.

Nuevos cauces de difusión para los museos de Latinoamérica

Ximena Varela esboza en su artículo algunas pautas de difusión que se presentan como necesarias en el contexto latinoamericano en el que los museos han dado un importante giro en los últimos años como parte de las políticas de cimentación democrática. Esta autora reflexiona sobre el papel que el *marketing* museístico puede jugar en la consecución de instituciones sostenibles y analiza las vías de comunicación que utilizan los museos latinoamericanos, para concluir que todavía no es momento de abandonar totalmente los antiguos canales a favor de los nuevos debido a la lenta, aunque progresiva, implantación de la nuevas tecnologías entre la población. Rodrigo Gutiérrez Viñuales realiza un viaje virtual por los museos nacionales de Bellas Artes de toda América Latina, en los que también se hace patente ese principio de diversidad en páginas web de muy diferente condición y complejidad, pero que en conjunto dibujan un panorama alentador y una creciente respuesta a los requerimientos del mundo actual.

La iniciativa privada en el origen de los museos latinoamericanos

María Luisa Bellido Gant aborda en su artículo diferentes tipos de museos que tienen en común el haberse originado a partir de la colección de artistas o coleccionistas particulares y que han permitido *rescatar* importantes colecciones de la esfera privada y exponerlas para disfrute público. Dentro de este amplio paraguas se incluyen las casas museo de artistas del siglo XX, la integración de colecciones de artistas, con obras propias



y ajenas, en museos abiertos al público y, por último, las colecciones particulares convertidas en museos. La iniciativa privada ha cumplido también un papel importante en el panorama museológico latinoamericano, llegando en muchas ocasiones allí donde los poderes públicos no lo hacían, poniendo a disposición de la sociedad obras de creadores internacionales o revalorizando determinadas manifestaciones culturales relegadas a un segundo plano por las instancias oficiales. Dentro de este apartado pueden incluirse también los artículos de Pablo Beitía sobre el Museo Xul Solar, ubicado en la casa que el artista habitó en el bonaerense barrio de Palermo, y el de Fernando Martín Martín, que incluye una extensa referencia a la Casa Azul-Museo Frida Khalo, primero de esta tipología inaugurado en México y convertido actualmente en referente nacional e internacional en su ámbito.

Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista, nos abre, pues, una ventana al diverso, enriquecedor, comprometido y siempre imaginativo mundo de los museos latinoamericanos, invitándonos a adentrarnos en él sin ideas preconcebidas y con el ánimo de aprender de otras experiencias que han sabido crear modelos museales alternativos.

Jaume Coll Conesa[1]
Museo Nacional de Cerámica
y de las Artes Suntuarias
«González Martí»

Manual de museos

Josep Ballart Hernández

Editorial Síntesis, Madrid, 2007, 245 páginas

Jaume Coll Conesa es doctor en Historia con premio extraordinario y conservador de museos del cuerpo facultativo desde 1986. Su labor se ha desarrollado en el Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí». Como especialista ha centrado su investigación en aspectos de técnica cerámica e interpretación y significado a partir de la funcionalidad, cronología y contexto de la cerámica medieval.

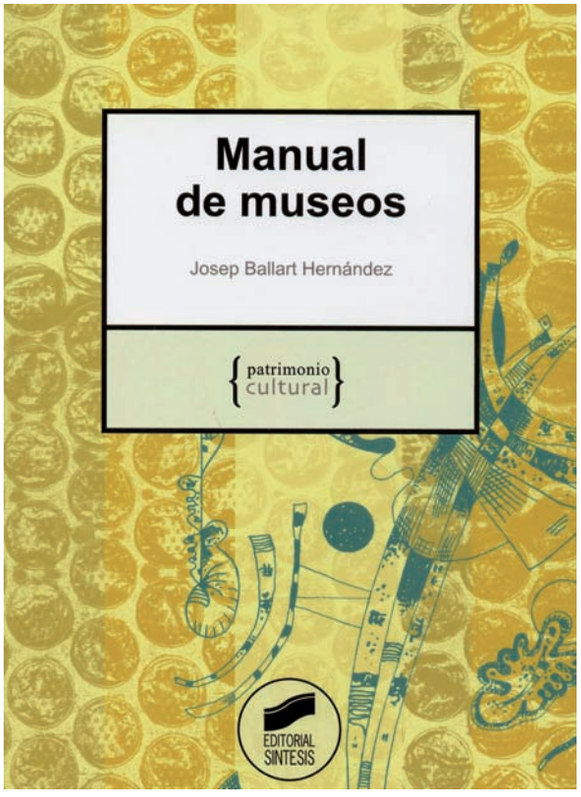
Un título conciso para un redondo libro introductorio sobre el mundo de los museos en formato compacto, que sin duda cumple perfectamente con sus objetivos, como introducción general para un público profesional no especializado que desea una rápida zambullida en los conceptos esenciales. Sorprende gratamente que se hayan podido resumir en un sólo volumen la complejidad de los temas que actualmente rodean al mundo de los museos, lo que no es tarea fácil y sin duda ha exigido al autor un ejercicio de rigor y de concentración que se percibe desde el mismo planteamiento del índice. En él se enuncian los diversos apartados generales que contempla la obra que se presenta organizada en dos partes: I, «El Museo y sus estructuras», y II, «El Público y los museos».

En la primera se abordan los aspectos generales que caracterizan a los museos de hoy, a saber: la institución y su definición, tema que se enriquece con la aportación de una visión diacrónica de los cambios de concepto sobre el Museo hasta el estado actual; las colecciones, apartado en el que el autor aprovecha para repasar la llamada «tipología disciplinaria» de los museos; la organización, en el que se plantean las diferentes modalidades de gestión hoy existentes; el equipo profesional, donde se reflexiona sobre la necesidad creciente de la entrada de nuevos profesionales de la educación, el *marketing*, o los medios de comunicación, entre otros, frente a la tradicional y única participación de los cuerpos especializados de conservadores y ayudantes; la relación de la institución con el inmueble, donde se enuncian los problemas de variada índole que plantea la arquitectura del museo, desde el aprovechamiento del edificio histórico en sus diversas posibilidades -en el contexto para el que fue concebido o descontextualizado-, hasta la generación del inmueble emblemático que puede o no cumplir con el desarrollo de la función institucional pero que busca tanto el impacto sobre el entorno urbano como servir de tótem en la nueva sociedad donde se funden el ocio y la formación. Termina esta parte con la función de conservación patrimonial, eje de nuestros museos tradicionales, donde se repasan los necesarios procedimientos internos de la gestión técnico-administrativa, de catalogación y conservación de los fondos patrimoniales, etc.

En la segunda parte dedicada al público, se plantea la evolución de la institución a partir del papel de conservación y educación de la sociedad que el museo asumió con los ideales de la Ilustración, a lo que se suman los nuevos retos que le

[1] Correo electrónico: jaume.coll@mcu.es

ha impuesto la demanda social de hoy. Ello lleva a presentar las nuevas realidades de los museos respecto a los nuevos roles encomendados como entes regeneradores de la ciudad, del tejido social, como centro de debate de los problemas del hombre actual, como educador y difusor de una cultura al alcance de todos en lo que debe contemplar la necesaria reflexión sobre su compromiso social realizando esta función de forma complementaria y no competitiva con el sistema educativo reglado, y por tanto no adoptando sus estrategias. En el apartado dedicado a la comunicación, plantea las diversas posibilidades en este campo desde la definición de una política del museo y su plasmación en una estrategia institucional, la planificación de acciones y en especial de la exposición de objetos, ya que el museo realiza su función básicamente a partir de éstos, y resume algunos ejemplos en lo que llama modelos de exposición (contemplativo, sistemático, contextual, ambiental e interactivo). Finalmente, en el apartado dedicado a museos y educación plantea los retos cambiantes de los modelos educativos y la necesidad de que el museo sea consciente de éstos. Constata especialmente la transformación desde un modelo educativo de absorción-transmisión a la incorporación de las nuevas teorías constructivistas de la educación, en las que los museos pueden ejercer un papel importante y en especial por la nueva exigencia de formación permanente, incluso ligada al ocio. Esta tendencia se impone en nuestra sociedad y, según señala el autor, de alguna manera se trasluce en nuestra vigente Ley Orgánica de Educación del 2006, coincidente con el modelo contextual de aprendizaje. Todo ello conduce a unas reflexiones que son muy de considerar al enfrentarnos al problema del papel educador de nuestros museos.



En conjunto, el libro se presenta con una lectura amena, una visión global que permite hacerse con una idea general de cómo son hoy los museos y el papel que asumen en los albores del siglo XXI. Asimismo hace especial hincapié en las herramientas de análisis y diseño institucional que recientemente se han divulgado desde algunos entes públicos, con propuestas de planificación museística y de definición y de objetivos, que finalmente deben servir para centrar nuestra actividad en aquello que va a resultar beneficioso para el mayor número de ciudadanos posible, todo sin olvidar el compromiso con las tareas rigurosas de conservación y catalogación que forman el núcleo duro de nuestra actividad.

Es sin duda una lectura recomendable y una guía introductoria imprescindible para aquel que desee iniciarse en la disciplina, para lo cual el lector encontrará además una bibliografía abundante y actualizada. Hemos encontrado algunos pequeños errores, como la definición del sistema de gestión del Museo Nacional del Prado, que no ha sido actualizado según la vigente ley 46/2003, o la fecha de creación de alguna institución citada, elementos absolutamente secundarios a la argumentación principal.

Hace especial hincapié en las herramientas de análisis y diseño institucional que recientemente se han divulgado desde algunos entes públicos, con propuestas de planificación museística

María Fernández Sabau[1]
LORDcultura
Madrid

Museum Management and Marketing

Richard Sandell y Robert R. Janes
(Ed.) Routledge, Nueva York, 2007 (420 paginas)

María Fernández Sabau es socia fundadora de LORDcultura. Licenciada en Ciencias Empresariales y Políticas, ha liderado más de una treintena de proyectos de planificación estratégica y gestión museística en España y Europa.

Museum Management and Marketing ofrece una muy interesante compilación de reflexiones realizadas por un variado grupo de especialistas del sector de los museos y empresarial acerca de las tendencias clave que han surgido de la aplicación de la teoría y método de gestión y *marketing* al ámbito museístico.

Como novedad aporta el combinar en un mismo volumen artículos escritos por profesionales de muesos internacionales como S. Suchy, S.W. Davies, C. Scout, Z. Doering, con aportaciones realizadas por especialistas en gestión empresarial que gozan del máximo reconocimiento internacional como P. F. Drucker y N. y P. Kotler.

Los editores, Richard Sandell y Robert R. Janes, abordan la gestión museística actual desde la perspectiva más amplia posible y abogan por acercar las formulas de gestión de equipos y gestión de cambio que han funcionado con éxito en otros sectores al mundo de los museos. Parten del planteamiento de que gestionar es un arte en sí y del hecho de que las presiones en el campo de los museos son similares a cualquier otro sector, pero a los que se añaden las dificultades intrínsecas de las institución y que hacen que los museos presenten complejidades extremas. La buena noticia es que por su carácter polifacético los museos cuentan con la posibilidad de adaptar los mejores ejemplos de éxito en gestión empresarial e institucional a su propio contexto y particularidades.

A través de artículos innovadores sobre tendencias y estudios concretos en el sector museístico, el manual presenta uno de los retos más importantes al que se enfrentan los museos en la actualidad: la gestión creativa de la tensión entre las fuerzas de mercado y la misión institucional de cada museo.

El titulo del manual *Museum Management and Marketing* describe los dos ejes principales sobre lo que se centran los artículos, sin embargo no responde a la actualidad y relevancia de los temas que aborda. Lejos de ser una publicación más sobre gestión y *marketing* de museos, Sandell y Janes han elaborado una herramienta de gestión de tendencias, una publicación fundamental para comprender retos que han de afrontar en la actualidad los directores de los principales museos internacionales.

Museum Management and Marketing se divide en tres secciones: cambio («Museum and Change»), gestión («Museum Management») y marketing («Marketing the Museum»).

La primera aborda las implicaciones del entorno cambiante en el que los museos desarrollan su actividad y en el que han de reorientar sus funciones para dar respuesta a los rápidos cambios que acaecen a su alrededor. Se plantea la necesidad de que los museos jueguen un papel activo en la definición de su posicionamiento atendiendo a los factores más profundos que afectan a la toma de decisiones por parte

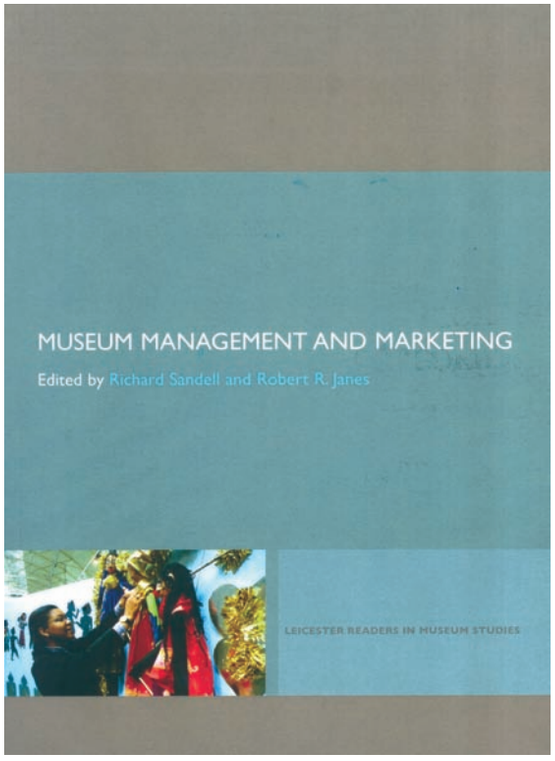
[1] Correo electrónico: mfsabau@lord.ca

de los visitantes. Entre los retos del siglo XXI para el sector se presenta la reducción del numero de visitantes a museos, la relación con los cambios sociales, los avances tecnológicos y el concepto de tiempo libre. Drucker contribuye a esta sección con un articulo fundamental sobre los ocho errores que impiden el cambio y Doering presenta una novedosa categorización que ayuda a entender las relaciones con los visitantes (extraños-invitados-clientes) en un entorno cambiante.

La segunda parte del libro desarrolla conceptos clave de gestión y que tan solo se han introducido de forma reciente en el sector de los museos tales como planificación estratégica, liderazgo,consecución de objetivos y medición de resultados, o relaciones con agentes institucionales. Esta sección destaca por su objetividad, relevancia y carácter práctico. Son especialmente relevantes los artículos de Davies, sobre el llamado «liderazgo visionario», en el que define cuales son las características más valoradas en un líder y su contribución al desarrollo de la misión del museo; Suchy explicando la importancia de la inteligencia emocional y los valores concretos que aporta a los directores de museos y Scott abordando el papel del museo como mediador social. En lo que a la gestión de los recursos humanos de los museos se refiere, Sandell plantea la diversidad profesional como una reflexión estratégica fundamental del museo a la hora de definir las relaciones con sus públicos y Holmes aborda el papel y potencial de los voluntarios en la gestión de las expectativas del publico.

Finalmente, la tercera parte, plantea distintas perspectivas sobre el importante papel que juega el *marketing* en el sector cultural y presenta el enorme potencial con el que cuentan los museos para desarrollar las relaciones con distintos tipos de público. El *marketing* es entendido como un proceso que ayuda al museo a conseguir sus objetivos institucionales y contribuye a mantener relaciones duraderas con el público. Los artículos que se recogen describen a través de estudios y casos prácticos como hacer *marketing* en museos no es sólo una forma de incrementar los ingresos, sino, cada vez, más una forma de alcanzar los objetivos sociales de la institución y una forma de llegar a grupos de público diversos. Así, Rentschier aborda la necesidad de comprender las diferentes expectativas de grupos de público diversos; y N. y P. Kotler definen las dimensiones de la «Experiencia Museo» desde el punto de vista del visitante; Slater presenta un completo estudio sobre los programas de miembros y fidelización; y Alexander y Martin abordan los retos que se plantean en la operativa del museo ante cambios en las circunstancias económicas o la reducción de la financiación pública.

Se trata sin duda de un manual indispensable para estar al día en las últimas tendencias internacionales en gestión de museos. *Museum Management and Marketing* aporta visiones novedosas y es una excelente herramienta para actualizarse, entender los cambios más recientes y definir el papel que los museos juegan y podrán jugar en el futuro en las cada vez más complejas sociedades occidentales.



Lejos de ser una publicación más sobre gestión y marketing de museos, Sandell y Janes han elaborado una herramienta de gestión de tendencias

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA

2008 AÑO IBERO-AMERICANO DE MUSEUS
AÑO IBEROAMERICANO DE MUSEOS
MUSEUS COMO AGENTES DE AGITANÇA SOCIAL E DESENVOLVIMENTO
MUSEOS COMO AGENTES DE CAMBIO SOCIAL Y DESARROLLO

CONTRA LA PIRATERÍA
Defiende tu CULTURA

