

MUS-A

revista de los museos de Andalucía

año III
nº 05
junio 2005
pvp: 6 €

MUSEOS Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

mus-A

Revista de los museos de Andalucía
Publicación cuatrimestral con excepciones
Nº 5
junio 2005

EDITA

Consejería de Cultura. Junta de Andalucía
Dirección General de Museos

CONSEJO DE REDACCIÓN

Presidencia

Pablo Suárez Martín
Director General de Museos

Secretaría

Bosco Gallardo Quirós
Jefe de Servicio de Museos

Coordinación Editorial

Carmina David-Jones
Pedro Sánchez Blanco
Victoria Usero Piernas

Redacción

Dolores Baena Alcántara, Soledad Gil de los Reyes,
Julia González Pérez-Blanco, Luz Pérez Iriarte,
Beatriz Sanjúan Ballano

Diseño

Carmen Jiménez - Ainhoa Martín

Maquetación

Carmen Jiménez

Fotomecánica e impresión

Europrinter

Distribución

Aturem - CEDEPA S.L.

ISSN: 1695-7229

Depósito Legal: SE-1694-2002

Distribución nacional e internacional: 3.000 u.

Para envío de colaboraciones o información, remita su nombre y apellidos, dirección, código postal y ciudad a:

Dirección General de Museos

Consejería de Cultura

C/ Levías, 17 - 41004 Sevilla

Internet: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/>

Correo-e: museos.dgm.ccul@juntadeandalucia.es

mus-A permite la reproducción parcial o total de sus artículos siempre que se cite su procedencia.

Los artículos firmados son colaboraciones cedidas a la revista y *mus-A* no se responsabiliza ni se identifica, necesariamente, con las ideas que en ellos se expresan.

Hace unos meses, en estas mismas páginas, nos fijábamos dos objetivos principales en el nuevo rumbo de *mus-A*: evitar la excepcionalidad de la cuatrimestralidad; y abrir nuestra revista al mundo, sin olvidar nuestro punto de partida, Andalucía. El segundo sigue adelante, lo cual queda refrendado en el rico índice del presente número. El primero, sin embargo, ha sido, sin lugar a dudas, incumplido. Pedimos disculpas por ello a nuestros lectores. Nuestro entusiasmo, dedicación y voluntad a veces no son suficientes para cumplir nuestras metas. Seguiremos apostando por cumplir el compromiso.

Es indiscutible el protagonismo que les estamos otorgando a las nuevas tecnologías en estos tiempos de cambio. Para unos son la solución a todos nuestros desafíos; para otros, el principal problema. Solución o problema, todos estamos cada vez más familiarizados con ellas, diariamente somos objetivo de informaciones y promociones en todos los medios de comunicación, y la vida de todos nosotros está, inevitablemente, sufriendo el impacto de los cambios tecnológicos. Los museos, como parte de la globalidad, lógicamente, no podían permanecer al margen de estos cambios.

Hemos querido analizar ese impacto, positivo o negativo, desde múltiples puntos de vista y desde varios de los ámbitos de actividad del museo. Abre el dossier un interesante análisis sobre el concepto de museo virtual y sobre el efecto de la nueva cultura en el museo y en su público; para seguir, a continuación, revisando proyectos en *red*, como el de la Junta de Andalucía y el de *hermitagemuseum.com*; o midiendo la influencia de las *NT* en diversas áreas conceptuales o funcionales de las instituciones museísticas, como el arte, la educación, el público o la museografía. Concluye el dossier con una presentación: el nuevo espacio para la creación artística que se va a crear en la ciudad de Córdoba. Éste será el primero de una serie de artículos que tratarán todas las fases de la génesis de este nuevo espacio museístico.

El tema del dossier ha influido también en algunas secciones habituales de la revista; como en la selección del personaje entrevistado y de algunos de los museos y centros de arte estudiados, que son pioneros o especialistas en las nuevas corrientes tecnológicas; en el estudio del Departamento de Audiovisuales del MNCARS; o en la presentación de varios artículos que inciden, de diferentes formas, en el tema del dossier, integrados en las secciones *Intervenciones*, *Singulares*, *Proyectos y exposiciones*, o *Recensiones bibliográficas*. Tampoco debemos olvidar los interesantes trabajos de la sección *Coleccionismo*; o nuestras habituales informaciones sobre actividades pasadas y futuras. Por último, queremos destacar y agradecer la colaboración de José Manuel Caballero Bonald, cuya literaria reflexión sobre *El Palacio del Tiempo* es la mejor y más hermosa puerta de entrada que podría tener nuestra revista.

Estamos recibiendo numerosas muestras de apoyo, admiración y afecto. Gracias a todos, gracias a nuestros lectores. Asimismo, el número de suscriptores se ha duplicado en pocos meses; bienvenidos.

No queremos terminar este editorial sin agradecer, una vez más, la infinita generosidad, paciencia y profesionalidad de todos nuestros colaboradores. *mus-A* existe gracias a ellos.

índice



3 EDITORIAL

6 MEDITANDO EL MUSEO

- 6| **El Palacio del Tiempo.**
José Manuel Caballero Bonald

10 ENTREVISTA

- 10| **Peter Weibel. Director del ZKM, Centro para el Arte y la Tecnología de los Medios.**
Tere Badía

16 DOSSIER TEMÁTICO

- 16| **¿Es el museo virtual un competidor real para el museo institucional?**
Bernard Deloche
- 22| **El Portal web de museos de Andalucía.**
Alberto Marcos Egler
- 29| **hermitagemuseum.org: la web de los dos millones de dólares.**
Beatriz Sanjuán Ballano
- 31| **Museos y arte digital.**
María Luisa Bellido Gant
- 34| **Los proyectos de educación en museos a través de las Nuevas Tecnologías.**
Cèsar Carreras
- 39| **El estudio sobre el impacto de las Nuevas Tecnologías en el público de los museos.**
Cèsar Carreras
- 43| **Nuevos audiovisuales para nuevos museos. Los retos de los profesionales.**
Ángel Tirado
- 48| **Un nuevo espacio para el arte contemporáneo en Córdoba.**
Nota de redacción

50 MUSEOLÓGICA. Museos y Centros de Arte

- 50| **El Museo de Galera.**
M^a Oliva Rodríguez-Ariza y José M. Guillén Ruiz
- 55| **El Museo Histórico Municipal de la Alcazaba de Loja. Nuevas proposiciones culturales en la dimensión local.**
Juan Alonso Sánchez Martínez
- 63| **El Parque de las Ciencias.**
Javier Medina Fernández
- 68| **METRÓNOM. Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani.**
Rafael Tous y Anna Guarro
- 74| **Museo Arqueológico Provincial de Alicante.**
Rafael Azuar, Jorge A. Soler y Manuel Olcina
- 80| **El Museo de Arte Contemporáneo de Lyon: producciones, obras genéricas, momentos, complicidades y moviidades.**
Thierry Raspail

84 MUSEOLÓGICA. Coleccionismo

- 84| **Recuerdo estudiantil de un museo de Historia Natural: la colección del Instituto Aguilar y Eslava.**
José Luis Casas Sánchez
- 90| **Aproximación a la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.**
Juan Ángel López-Manzanares

- 98| **El alma de España en un museo: Archer Milton Huntington y su visión de The Hispanic Society of America.**
Mitchell A. Codding

102 MUSEOLÓGICA. Tendencias

- 102| **El Departamento de Audiovisuales del MNCARS.**
Cristina Cámara
- 107| **La musealización de Baelo Claudia.**
Antonio Álvarez Rojas

112 INTERVENCIONES

- 112| **Restauración de un sarcófago romano de plomo del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba.**
Jesús Serrano Rodríguez
- 118| **Una historia incompleta. Recuperación de un fragmento de *Boy* (España, 1925) de Benito Perojo.**
Ramón Benítez Cordonets

126 PIEZAS SINGULARES

- 126| **Valie Export.**
José Lebrero
- 130| **Ave rapaz andalusí de época Omeya.**
Rafael Carmona Ávila

132 PROYECTOS Y EXPOSICIONES

- 132| **La Bienal de Sevilla: arte actual en la ciudad ensimismada.**
Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz
- 141| **El taller de grabado al servicio de la difusión del Museo del Grabado Español Contemporáneo.**
María José Montañés Garnica
- 147| **Una sala para el ejército romano en el Museo Arqueológico de Sevilla.**
Fernando Fenández Gómez
- 157| ***Pintura Andaluza en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.*** Nota de redacción
- 160| ***Pilar Albarracín.*** Nota de redacción
- 163| ***Carrera de fondo.*** Nota de redacción

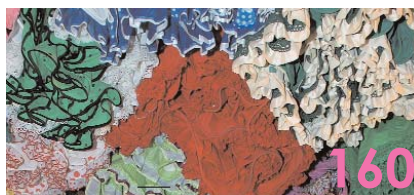
166 ACTIVIDADES Y NOTICIAS

- 166| **Centenario de Val del Omar: andaluz universal.**
José Enrique Monasterio
- 171| **Museos y Amigos: frente a nuevas realidades.**
Federación Española de Amigos de Museos
- 173| **Jugar a las cartas en el Museo Arqueológico de Sevilla con personas con Síndrome de Down.**
María Dolores Ruiz de Lacanal
- 178| **Ayudas a la creación artística contemporánea 2004.** Nota de redacción

180 RECENSIONES BIBLIOGRÁFICAS

- 180| ***Del museo imaginario de Malraux al museo virtual de Deloche.***
Victoria Usero Piernas
- 182| **Otro excelente libro sobre arquitectura de museos.**
Jesús-Pedro Lorente
- 183| ***Creating the British Galleries at the V&A. A Study in Museology.***
Javier Gómez Martínez

186 PROGRAMA DE EXPOSICIONES (ABRIL - JUNIO)



EL PALACIO DEL TIEMPO

José Manuel Caballero Bonald
Escritor



Vista de la portada del palacete neoclásico "La Atalaya".
Sede del Palacio del Tiempo.

Los museos suelen tener nombres explícitos –museo de arte contemporáneo, museo arqueológico, museo de ciencias naturales–, pero hay uno en Jerez al que han bautizado como si se tratase de un auténtico reducto de la fantasía. Me refiero al llamado Palacio del Tiempo, cuya simple referencia onomástica remite a algún previsible cuento infantil. Pero no, el Palacio del Tiempo no es ninguna invención quimérica: es justamente un extraordinario museo de relojes. Que yo sepa, y fantasías aparte, no existe una colección semejante en toda Europa y muy pocas en el mundo.

Este Palacio del Tiempo tiene un acusado aire victoriano y se levanta en uno de los más característicos enclaves del antiguo Jerez: el barrio de Santiago. Conocido como La Atalaya, el palacio fue remodelado con una elegancia genuinamente decimonónica y se rodea de un hermoso jardín con parterres frondosos, árboles centenarios y una airosa fuente sobre la que evoluciona, con oportuna precisión, un giroscopio. El museo propiamente dicho ocupa una serie de amplios salones distribuidos alrededor del bello patio central, y exhibe una colección de relojes antiguos –datados entre el siglo XVII y el XIX– verdaderamente excepcional.

La colección primitiva constaba de 152 relojes y pertenecía a la condesa de Gavia, una señora muy devota que legó ese tesoro a los Padres Capuchinos, pasando posteriormente a ser propiedad de la Fundación Andrés de Ribera, que es la que actualmente la custodia. Hace un cuarto de siglo, y en sucesivas adquisiciones, la “cronoteca”

–permítaseme este neologismo– aumentó su fondo con 74 nuevos relojes procedentes de la colección Pedro León y, poco después, con un centenar de piezas más, completando así el actual conjunto de los relojes expuestos, que alcanza la respetable cifra de 302 piezas, muchas de ellas únicas en el mundo.

Resulta evidente que esos relojes, tan llamativos desde una doble valoración técnica y artística, estaban concebidos para el disfrute de unos pocos. Su función se reducía al exclusivo lucimiento en palacios y casas suntuosas. Eran obras maestras de cuya utilidad –y de cuya belleza– sólo se beneficiaban algunos privilegiados, lo que en ningún caso estaba reñido con la extraordinaria precisión de las maquinarias y la inventiva sorprendente de los maestros relojeros. Al margen de estos notables atributos mecánicos, las cajas respondían a unos magníficos alardes ornamentales. Construidas en bronce dorado, maderas nobles, marfiles, cristales exquisitos o mármoles selectos, sus elementos decorativos mostraban una singular delicadeza artística, de acuerdo con los dictados estilísticos de cada época y con la temática más en boga. Procedían principalmente de talleres ingleses y franceses –y en menor medida, italianos, suizos y alemanes– y constituyen hoy un auténtico tesoro del arte y el oficio de la relojería.

La historia del reloj, es decir, de una máquina dotada de movimiento uniforme, se remonta a épocas muy antiguas. Es cierto que la medida del tiempo ha sido, casi desde que el mundo es mundo, una necesidad humana cada vez más apremiante. El hombre tenía que controlar el avance

Palacio del Tiempo, cuya simple referencia onomástica remite a algún previsible cuento infantil. Pero no, el Palacio del Tiempo no es ninguna invención quimérica: es justamente un extraordinario museo de relojes

del día o el retroceso de la noche para poder ajustarlos a sus necesidades vitales. Y para ello comienza observando la altura del Sol o la posición de las estrellas o incluso las mudanzas que afectaban a lo largo del día a algunas plantas. Cuando se abría, por ejemplo, una determinada flor era llegada la hora de emprender una tarea precisa. La adecuación de las propias actividades al transcurso del tiempo favorecía de hecho los usos y costumbres cotidianos. De esa necesidad fueron naciendo el reloj de agua o clepsidra, el de arena o ampolleta, el de sol, el de mercurio... A partir del siglo XIII se iría perfeccionando la relojería mecánica, que daría paso, en el XVII, al invento del péndulo, ya cuando se instaura el concepto de la división del día en horas y minutos, y cuando se crean esas obras de arte únicas y portentosas de los relojes –digamos– de salón.

Hasta bien entrado el siglo XIX, la producción relojera no tiende a multiplicarse y a ponerse al alcance de una gran mayoría de ciudadanos. Los bellos y antiguos relojes de caja larga, de sobremesa o de bolsillo, al tiempo que perfeccionan sus mecanismos y aprovechan los



Sala Oro.

Hay algo que vuelve intemporal esa visita, cosa que parece un contrasentido hablando de relojes. Me refiero a esa impresión a veces misteriosa, a veces deslumbrante, que flota en el ambiente y circula entre vitrinas, muebles y basas

avances tecnológicos, se hacen más asequibles, amplían aceleradamente su campo social de propagación. Esto viene a ser como admitir que a todos nos atañe por igual eso que llamamos nuestro tiempo y que el hecho de poder medir con facilidad su transcurso es algo que debe ser obviamente compartido. Es como si el reloj hubiese alcanzado con los años un papel de imprescindible utilidad para poner orden en los ocios y trabajos de cada día.

El Palacio del Tiempo es en este sentido un puntual recordatorio,

una lección artística y una provechosa manera de admirar ciertos lujosos aderezos de nuestro pasado. Sus salones han sido adaptados a las más exigentes necesidades de un museo del siglo XXI. Recorrerlo equivale a un muy bien estudiado encadenamiento de invitaciones y sorpresas. Pero hay algo que vuelve intemporal esa visita, cosa que parece un contrasentido hablando de relojes. Me refiero a esa impresión a veces misteriosa, a veces deslumbrante, que flota en el ambiente y circula entre vitrinas, muebles y basas. La luz está sabiamente calculada para

crear zonas de penumbra o de claridad de acuerdo con los distintos espacios. Incluso se han creado artificios tecnológicos de la más rigurosa vanguardia, referidos a los efectos sonoros y lumínicos y, sobre todo, al oportuno aprovechamiento de los adelantos en el terreno de la holografía.

Mi experiencia de visitante de este museo de relojes ha sido de lo más singular. Convenientemente acompañado de un guía, el recorrido puede durar como una hora. Nada más acceder desde el patio a la primera sala, la sensación de estar internándome por algún conducto de la fantasía era muy intensa. Y sobre todo muy literaria, porque el hecho de ingresar en el Palacio del Tiempo tiene ya un poderoso ingrediente de ficción, no ya porque ese nombre sugiera algún influjo de la fantasía sino porque así lo pone de manifiesto el propio montaje del museo. El tiempo palpita efectivamente por todas partes como una inquietante y envolvente presencia. Los péndulos, los volantes y ruedas dentadas de las máquinas, emiten un latido que parece surgir del otro lado de los espejos. Y de pronto, cuando las manecillas llegan a una hora determinada, todos esos

relojes sincronizados y en perfecto uso despiertan al unísono y llenan los salones de una inusitada y maravillosa sonoridad. Podría usarse un símil demasiado fácil para definir esa sinfonía. Me refiero a la música de las esferas, a esa calidad acústica que brota de cada rincón del espacio visible y aun del invisible; esa armoniosa diversificación de carillones y tintineos recónditos que parece obedecer a un secreto y unánime mandato y que supone realmente un episodio de rara fascinación.

Sentirse rodeado de relojes antiguos, de los más representativos y espectaculares relojes europeos creados entre el barroco y el romanticismo, tiene algo de metáfora de un pasado detenido en algún opulento recodo de la historia. El tiempo fluye alrededor, remite a hechos pretéritos, pero también regula el presente, continúa regulando el presente. Y eso se nota a medida que se van descubriendo las bellísimas piezas de esta colección. Todas únicas, todas admirables, todas destinadas a proporcionar una visión turbadora. Hay algo que encaja a la perfección con la literatura que comparece en el museo. Podría decirse que aquí se conserva todo el tiempo del mundo y

que ese tictac permanente, ese transcurso pendular de las horas se acompasa a los latidos del corazón de cada visitante.

En la planta noble del Palacio del Tiempo y a lo largo de las distintas salas, se despliega el copioso patrimonio de la colección: relojes franceses e ingleses ordenados de acuerdo con sus peculiaridades estilísticas. En la planta primera, en la llamada Sala Capitoné, se exhibe un fastuoso muestrario de antiguos relojes de bolsillo, ginebrinos en su mayoría, y asimismo las piezas más valiosas del museo, como un reloj italiano de chimenea de 1670, realizado en ébano con incrustaciones de piedras semipreciosas. Vale la pena dejar pasar lentamente el tiempo entre estos brillos palpitantes de la mejor relojería universal. Sólo al salir del museo, podrá evocarse el virgiliano *Fugit irreparabile tempus*. ■

Sentirse rodeado de relojes antiguos, de los más representativos y espectaculares relojes europeos creados entre el barroco y el romanticismo, tiene algo de metáfora de un pasado detenido en algún opulento recodo de la historia



Reloj *La Lectura*.

PETER WEIBEL. DIRECTOR DEL ZKM, CENTRO PARA EL ARTE Y LA TECNOLOGÍA DE LOS MEDIOS

Tere Badia

Especialista en Nuevas Tecnologías
Entrevista realizada en Karlsruhe, diciembre de 2004

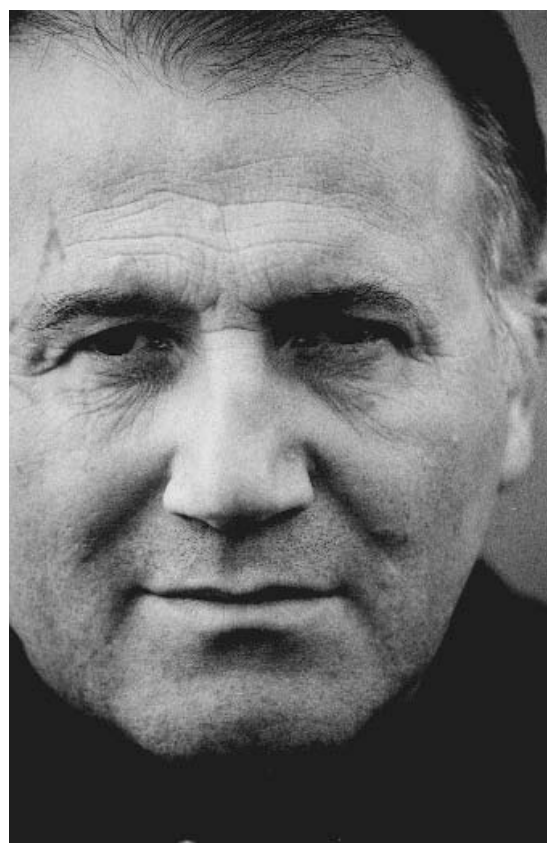
Traducido del alemán por Tere Badia

El ZKM (Zentrum für Kunst Medientechnologie) de Karlsruhe, institución cultural única en el panorama mundial, intenta responder con su labor al rápido desarrollo de las tecnologías de la información, así como a los continuos cambios que se están produciendo en las actuales estructuras sociales. Sus iniciativas cubren tanto la investigación como la producción, sin dejar de lado las exposiciones y las actividades, la coordinación o la documentación.

Bajo la dirección del profesor Peter Weibel desde 1999, el ZKM ha analizado las tecnologías de los nuevos medios tanto en teoría como en práctica, ha comprobado su potencial a través de realizaciones y proyectos propios, ha propuesto posibles usos con desarrollos prácticos y ha promovido un intenso debate sobre la manera en que nuestra sociedad de la información está asumiendo todos los cambios.

¿Cuál es el papel de las instituciones culturales públicas respecto del arte producido con tecnologías de la comunicación, teniendo en cuenta los enormes costes de actualización de medios, la práctica ausencia de un mercado artístico para tales trabajos, y el carácter —a menudo efímero— de estas producciones?

Los costes de producción en el ámbito de los nuevos medios son, como plantea, mucho mayores que en las formas artísticas históricas, como la pintura. Además, la situación del mercado de los trabajos tecnológicos no es tan propicia



Prof. Peter Weibel, Presidente y Director ejecutivo.
Fotografía: ONUK, © ZKM.

como para las artes clásicas debido a su carácter efímero y de instalación. Ello altera el papel no sólo de los museos sino también de las galerías. Ambos pasan de ser lugares de simple presentación y archivo, a ser *partners* en la producción. En eso el museo de arte se ha aproximado a un tipo de funcionamiento propio de teatros y óperas, quienes junto a la representación de repertorios clásicos deben ocuparse de encargar trabajos a compositores y autores actuales para poder asegurar, de esta manera, la existencia de la música, el teatro o la danza contemporáneos. Galerías y coleccionistas avanzados están siguiendo el mismo camino cuando toman parte de los procesos de producción artística.

Por otro lado no hay que olvidar el papel de los festivales, sin los cuales los jóvenes creadores no sobrevivirían los primeros diez años de su carrera artística, años en los que se estabiliza su estatus artístico y consiguen un reconocimiento comercial. Debido a la falta de entusiasmo de patrocinadores, galerías, coleccionistas privados y museos, los festivales aún juegan un papel fundamental en el fomento del arte realizado con nuevos medios, tanto en la producción como en su distribución y presentación. No obstante, está claro que es necesaria una constelación en la que prime la cooperación entre festivales, industrias relacionadas con las tecnologías de la comunicación y la información, así como museos, galerías, centros de investigación y coleccionistas privados. Todos ellos son requisitos indispensables para poder garantizar unas condiciones adecuadas que aseguren el futuro del arte de los nuevos medios.

Los nuevos medios han obligado al arte a abandonar su aislamiento productivo y a adoptar la transversalidad como propio método de producción. Esta combinatoria entre investigación teórica, ingeniería y arte plantea nuevos retos, tanto en los objetivos de un centro como en sus modelos de gestión. ¿Cuáles son las características de un centro artístico dedicado a los nuevos medios?, ¿hay una combinatoria posible entre el planteamiento museístico patrimonialista –de la colección– y el del centro de producción?

El carácter transversal o interdisciplinar del arte no es una novedad sino que estaba ya incluido en el arte clásico. Sólo hay que recordar el programa estético de las escuelas románticas, que no tan sólo exigía la fusión de las artes sino también la romantización de la vida misma o su completa *artistización*. Sin embargo, las formas artísticas históricas han fracasado en la realización de este programa. Los medios tecnológicos, en cambio, han obligado al arte a colocar la interdisciplinariedad como un punto central, ya que los medios precisan de la reunión de la tecnología y de la práctica artística. Sin conocimientos teóricos, sin competencia técnica, sin el *background* científico y, naturalmente, tampoco sin el conocimiento del arte y de la historia no es posible, hoy por hoy, dedicarse al *Media Art*. Este reto de la multiplicidad de métodos y de la interdisciplinariedad conceptual es válido no sólo para los artistas, sino también para los centros de *Media Art*, para sus directores, para los conservadores y para toda la estructura de personal. Por ello, un

Ello altera el papel no sólo de los museos sino también de las galerías. Ambos pasan de ser lugares de simple presentación y archivo, a ser *partners* en la producción

centro dedicado al *Media Art* no puede limitarse a ser un museo clásico, con sus tradicionales objetivos museográficos de coleccionar y presentar obras de arte, sino que debe ser también un lugar para el desarrollo científico y la investigación tecnológica, un lugar de producción, así como una plataforma de creación de discurso. Un museo de nuevos medios es, pues, más que un museo. Por ello hablamos aquí en Karlsruhe de un centro para el arte y la tecnología de los medios. Sólo un centro concebido de esta manera puede ofrecer a los artistas que trabajan con medios tecnológicos un foro, un entorno adecuado en el cual puedan producir a la vez que presentar sus trabajos. Este planteamiento afecta no sólo a las exposiciones temporales de un museo, sino también a la estructura de la colección y a su archivo.

Por otro lado, con las nuevas posibilidades que Internet nos ofrece, se abren también nuevas formas de acceso y distribución de trabajos artísticos, esto es, distribución y acceso virtual y deslocalizado. Los viejos sueños del *museo imaginario* (Marlaux), de “un aula sin paredes”



El edificio del ZKM en primavera.
Fotografía: ONUK, © ZKM Karlsruhe.

Los medios tecnológicos han obligado al arte a colocar la interdisciplinariedad como un punto central, ya que los medios precisan de la reunión de la tecnología y de la práctica artística

(McLuhan) están a las puertas de su realización. Con todo, el museo virtual no es un rival del museo tradicional sino más bien un refuerzo y un multiplicador.

Las fronteras entre *Media Art* y productos de diseño se presentan de forma borrosa tanto para el público como para la crítica de arte. A esta confusión se le añade el hecho de que en la pintura, escultura, fotografía o vídeo, son frecuentes los análisis formalistas por parte de la crítica. ¿Qué opina de que el *Media Art* sea analizado frecuentemente según esos criterios, quizás porque la crítica de arte en su mayor parte desconoce el medio?, ¿espera de la crítica de arte una capacitación en sus conocimientos sociotecnológicos y científicos para poder analizar determinadas producciones artísticas?

En primer lugar quiero dejar claro mi escepticismo general acerca de los

métodos y las prácticas de la crítica de arte y de la teoría artística. Y soy claramente mucho más escéptico en el caso de las relaciones de la crítica con los nuevos medios. Tanto la teoría artística contemporánea, así como la crítica, adolecen de insuficiencias metodológicas básicas como, por ejemplo, el desconocimiento de la historia de la tecnología o su ignorancia sobre las bases científicas de las revoluciones técnicas del siglo XX. Pero tampoco tienen ni la menor idea sobre las posiciones teóricas del psicoanálisis o de la física cuántica que tanto han influido en el arte de los nuevos medios. Aún más allá, ni siquiera se practica una investigación seria de las fuentes siguiendo metodologías precisas como el materialismo histórico. Esencialmente se copian comentarios de otros críticos o las aclaraciones dadas por los mismos artistas y, en muchos casos, la matriz de las valoraciones son criterios formales superficiales. Esto nos ha llevado, incluso en las artes tradicionales, a resultados desoladores como, por ejemplo, el hecho de que nadie haya intentado ver la relación entre la destrucción del lienzo practicada por Fontana y su complicidad con el fascismo italiano, esto es, su destrucción del medio de la memoria cultural para intentar borrar así sus propios recuerdos, no del todo agradables. Tampoco nadie ve una relación entre la “vida desperfecta” que apuntaba Adorno en 1951 en su *Minima Moralia* y las múltiples formas de deterioro de la imagen dadas en las nuevas vanguardias. Con estos precedentes, está claro que a la crítica contemporánea, en general carente de los necesarios conocimientos socio-tecnológicos y



El ZKM: escalera en el vestíbulo.
Fotografía: ZKM, © ZKM Karlsruhe.

teóricos, no le es posible entender de manera adecuada y crítica el *Media Art*.

La auténtica historia del arte del siglo XX está aún por escribir. Y esto no sólo en lo que concierne al papel de los medios sino, por poner otro ejemplo, a las consecuencias culturales del sistemático ninguneo de la Europa del este a causa de la guerra fría.

El ZKM puede considerarse un puente entre el modelo museográfico de los ochenta –el museo como continente cultural y barco bandera institucional para la dinamización de una región– y los nuevos centros de investigación y producción artística. ¿Cuáles son las líneas directrices de un formato híbrido como el de este centro?

El ZKM intenta convertirse en un modelo museológico para el siglo XXI

Con las nuevas posibilidades que Internet nos ofrece, se abren también nuevas formas de acceso y distribución de trabajos artísticos, esto es, distribución y acceso virtual y deslocalizado

en tanto quiere, ante todo, ser un museo para todos los medios y todas las manifestaciones artísticas sin olvidar ninguna disciplina. De ahí que seamos el primer museo del mundo en tener un departamento de música. Siguiendo lo que decíamos sobre la importancia de potenciar el carácter científico de los centros de arte, tenemos también departamentos de investigación básica, de medios y de economía. Ningún otro museo del mundo tiene estos departamentos.

En segundo lugar, acentuamos las tareas de investigación y producción, tan importantes para nosotros como las tradicionales funciones museísticas, esto es, coleccionar, presentar, archivar y exponer. En eso también somos únicos en el mundo. No somos ningún museo de los años ochenta, que intentan atraer al público por su arquitectura excepcional y el carácter espectacular de sus exposiciones. Está claro que no se ven centenares de autobuses de jubilados y escolares a las puertas de centros científicos en donde trabajan más de 1000 investigadores. A pesar de ello, nadie tiene la menor duda de la legitimidad de instalaciones de este tipo en tanto cumplen un objetivo social. La carrera por las cuotas de público, como todos sabemos, ha conducido a



El ZKM: vista del vestíbulo.
Fotografía: ONUK, © ZKM Karlsruhe.

las emisoras de radio y a las televisiones en conjunto a su insignificancia tanto cultural como económica. Y esto no puede ser el futuro de un museo. El futuro de un museo debe seguir siendo el de la técnica cultural. Como sabemos, toda cultura es una técnica cultural de dos maneras: en primer lugar, técnica cultural es el desarrollo de los soportes técnicos materiales de una obra artística, de sus medios de producción— del piano al sintetizador, de la imagen a la pantalla, del pincel al programa de tratamiento de imagen, etc.—; en segundo lugar, técnica cultural es también asegurar la técnica de la transmisión, de la transferencia de conocimientos, de capacidades y de saber. De una obra de arte hay que preservar la partitura, su soporte material y el piano, pero también hay que formar a gente que pueda leer la partitura e interpretarla al piano. El objetivo principal de un museo es mantener estas dos formas de la técnica

cultural: la transmisión tanto de experiencias como de soportes. Y esa transmisión significa a su vez la promoción y el desarrollo de nuevas técnicas culturales, ya que sólo ellas pueden crear tradición e interés por la tradición.

Con un presupuesto de nueve millones de euros, el ZKM parece un lastre económico para una ciudad de tamaño medio como Karlsruhe. ¿Polariza un centro de este tipo los recursos económicos dedicados a cultura, volviendo precarias otras manifestaciones culturales y artísticas en la ciudad?

El ZKM está financiado al 50% por el Land Baden-Württemberg y al 50% por el ayuntamiento de Karlsruhe. A los nueve millones de euros de subvenciones, el ZKM le suma anualmente otros tres millones de propia adquisición. EL ZKM no reduce el presupuesto de ninguna otra institución cultural en la ciudad,

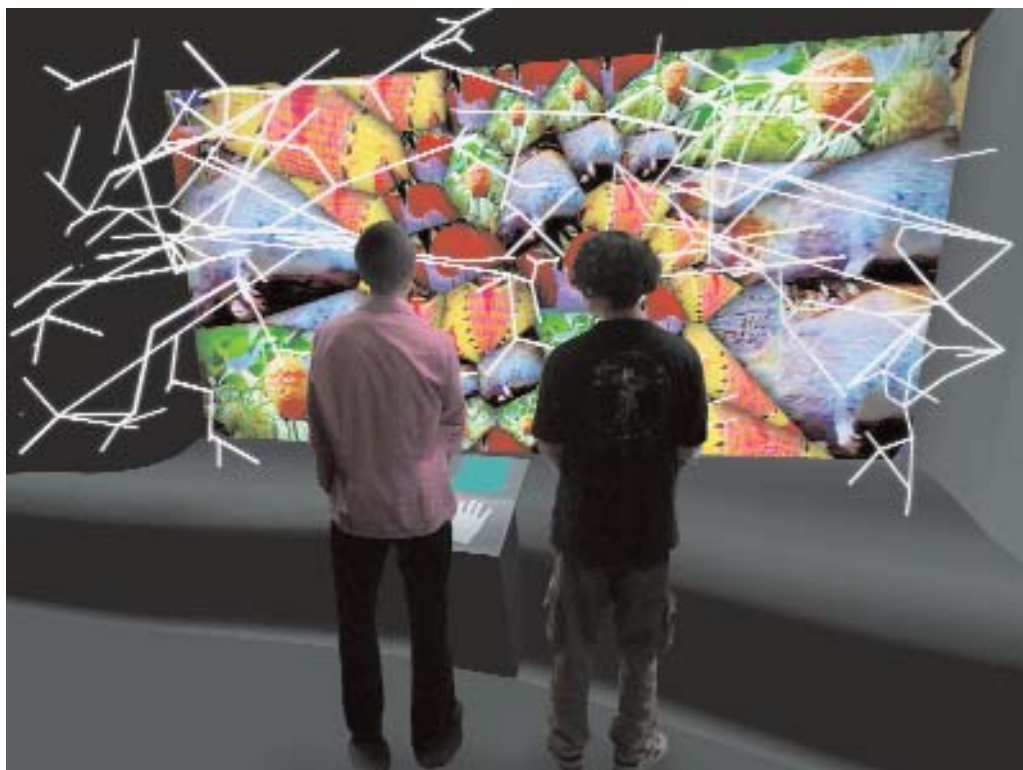
Web of life, 2002, proyecto integrado por un libro, un *website* y cinco instalaciones en red: una en el ZKM Karlsruhe y cuatro en ubicaciones cambiantes.

Autores: Michael Glein, Jeffrey Shaw, Bernd Lintermann, Thorsten Belscher, Lawrence Wallen, Manfred Wolff-Plottegg.
Instalación en el ZKM.
© ZKM.

ya que nuestro dinero proviene de partidas presupuestarias muy diversas. Gracias a esta diversificación en los conceptos presupuestarios evitamos crear esa polarización en la escena artística.

¿Qué responsabilidades tiene cara al público un centro de ese coste como el ZKM?

Junto al factor local de aumentar el atractivo de la ciudad de Karlsruhe, tanto para sus habitantes como para los visitantes, gracias a la proyección internacional del ZKM, está comprobado que el centro da impulsos a la economía de la ciudad. Karlsruhe es la capital de Internet en Alemania, y según los resultados de un estudio comparativo realizado por la Unión Europea, somos la tercera región más significativa en términos tecnológicos. Karlsruhe es conocida por la calidad de sus facultades universitarias en las disciplinas informáticas y científicas. A menudo, empresas e instituciones dedicadas a las tecnologías de la información y la comunicación manifiestan públicamente la importancia de la existencia de un centro como el ZKM en la región, agradeciendo el impulso del centro a la investigación tecnológica. Esto es así porque en el ZKM pueden ver las aplicaciones de sus propias tecnologías libres de presión económica a que se ven sometidas en su implementación en el mercado. Esta presión económica conduce casi siempre a la reducción



de las posibilidades de aplicación de estas tecnologías. Por el contrario, el arte permite la aplicación de estas tecnologías de una forma mucho más imaginativa y libre, y explora sus posibilidades.

Por último, el ZKM ofrece al público la posibilidad de comprender mejor su propio entorno tecnológico gracias a la confrontación crítica de los artistas con la civilización técnica. El ZKM crea un entorno en el que el visitante puede aumentar su competencia y sus aptitudes tecnológicas, una función clásica de la Ilustración y el enciclopedismo.

El ZKM fue proyectado a finales de los ochenta. Si tuviera que iniciarlo de nuevo, ¿qué mantendría del centro actual, qué cambiaría?

Si hoy pudiera proyectar un centro similar, le dotaría, en primer lugar, de

más recursos económicos, y, en segundo lugar, contemplaría desde el inicio que el departamento de publicaciones no se limitara a los medios impresos sino también a los electrónicos y electromagnéticos. Esto es, el ZKM no sería sólo un museo y un centro sino también un sello editorial, una televisión y una emisora de radio.

Profesor Weibel, le agradezco esta entrevista. -

La auténtica historia del arte del siglo XX está aún por escribir

¿ES EL MUSEO VIRTUAL UN COMPETIDOR REAL PARA EL MUSEO INSTITUCIONAL?

Bernard Deloche

Museólogo, profesor de la Universidad Jean-Moulin Lyon 3 (Francia)

Traducido del francés por Pedro Sánchez Blanco

El debate sobre el museo virtual suele centrarse en la competencia que ejercen las tecnologías de la información y la comunicación sobre los museos institucionales¹. El razonamiento es muy simple: si el público puede ver las colecciones a través de Internet dejará de venir al museo, lo que provocará la disminución del número de entradas vendidas y, en consecuencia, de las fuentes de financiación de la institución. Sin embargo, venimos observando que el índice de visitas no deja de aumentar, lo que parece indicar que la competencia, si es efectivamente real, debe estar en otro lugar, allí donde no la esperamos... Así pues, hay dos problemas curiosamente confundidos: el de la definición del museo virtual y el de la competencia de los nuevos medios con el museo institucional.

DEFINICIÓN DEL MUSEO VIRTUAL

Es importante recordar que el museo virtual no debe confundirse con el *cibermuseo*, es decir, con la aplicación al museo de las conquistas de la tecnociencia. La confusión es habitual y llena páginas de periódicos, radio y televisión: se habla de imagen virtual, de realidad virtual, de

visitas virtuales y, de la misma forma, de museos virtuales. La expresión está de moda y de forma natural pensamos que se refiere a la explotación por el museo de los nuevos medios, como Internet, CD-Rom, o DVD, lo que a veces designamos con el neologismo *cibermuseo*.²

Lejos de ser una invención reciente, el término *virtual* está anclado en las raíces del pensamiento occidental. Procede del latín, *virtus*, que significa la potencia o la capacidad de hacer algo (Aristóteles). Comprendido así, lo virtual no designa ni lo irreal ni lo digital ni la imagen de síntesis; no es más que lo real “en potencia de ser actualizado”, como lo sugiere el ejemplo del huevo y la gallina: el huevo es una gallina virtual; el grano, una planta virtual; es decir, no actualizados. Pero el huevo de gallina no producirá jamás un pato; en cambio, la originalidad del genio humano reside, a diferencia de los productos de la naturaleza, en el hecho de que frente a un problema dado (virtual) es posible aportar diversas soluciones (actualizaciones) válidas: la rueda y los esquíes son, por ejemplo, soluciones diferentes al problema del desplazamiento, que resolvemos normalmente con la marcha. La rueda es por tanto una *virtualización* de la marcha.³

Hay dos problemas curiosamente confundidos: el de la definición del museo virtual y el de la competencia de los nuevos medios con el museo institucional

Calificaremos por ello como virtual el conjunto de soluciones paralelas aportadas a un problema dado.

El museo virtual siempre ha existido, en la medida en que engloba las diversas soluciones ofrecidas a la cuestión de la memoria colectiva. La solución tipo es la de un museo institucional que cubre tres funciones –reunir testimonios del pasado, conservarlos y gestionarlos–, a través de tres pilares, como son las colecciones, el edificio y la institución (que podemos formalizar en la expresión **c-e-i**). Sin embargo, no es indispensable que todos estos pilares estén potenciados *actualizadamente* para que se ejerzan las funciones correspondientes, puesto que dichas funciones pueden estar cubiertas de otra forma; por ejemplo, simbólicamente. Cuando uno de estos pilares falta (lo que figuraremos por el signo *****) es cuando entramos en las formas del museo virtual.

- Siguiendo esta idea, una colección privada es un museo sin institución (**c-e-***). Los ejemplos son numerosos, desde la colección criminal de Verrès en la Antigüedad hasta la contemporánea colección

Thyssen-Bornemisza en Madrid, pasando por la de Felipe II de España y muchas otras.

- Imaginemos también un museo de la movilidad (**c-*-i**), en el que el edificio que abriga las colecciones desaparece para dejar que el museo vaya al encuentro del público (*museobus*), o cuando el público se desplaza a sitios intransportables (las visitas a monumentos históricos, como el Acueducto de Segovia).

- Podemos pensar también en un museo que reemplace las colecciones originales por sustitutos (***-e-i**), por ejemplo, el *diplodocus* ofrecido al Museo de Ciencias Naturales de Madrid en 1913 por A. Carnegie; podemos incluso concebir un museo sin objetos en absoluto, una especie de lugar de reunión, como la Alhambra de Granada.

- El museo-inventario (***-*-i**) consiste en archivar huellas (escritos, dibujos, fotografías, bandas magnéticas, etc.), al no poder conservarlo todo; en este museo, sin colecciones originales y sin edificio propios, la conservación se convierte en simbólica, pero la institución permanece.

- Falta el *Museo imaginario* (***-*-***) de Malraux⁴, que privilegió el soporte de papel haciendo abstracción de los tres pilares (colección de originales, edificio propio y estructura institucional). El teatro de la memoria de Samuel Quiccheberg (siglo XVI) [1], el *Museo cartaceo* de Cassiano dal Pozzo (siglo XVII), el *Thesaurus* de Albertus Seba (siglo XVIII), la

Encyclopedie de Diderot⁵, además del *Musée de sculpture* del conde de Clarac (siglo XIX), son todas ella prefiguraciones del proyecto de Malraux, prolongado éste hoy día en soportes electrónicos gracias al *cibermuseo*.

Por tanto, el museo institucional no es el primero ni, sin duda, el último; no es sino una solución, entre otras, al problema de la memoria colectiva. Contrariamente a lo que frecuentemente creemos, explorar las formas del museo virtual no es hacer ciencia ficción, sino más bien todo lo contrario, ya que se trata, en cierta manera, de arqueología museal, puesto que el museo virtual ha precedido al museo institucional.



[1] Página de título de la obra de Samuel Quiccheberg (1565), el primer tratado de museología virtual.

Este último es una invención muy tardía, surgida hace dos siglos junto al primer reconocimiento oficial de la propiedad pública del patrimonio cultural, en 1794, bajo la Revolución Francesa. De esa forma, lejos de ser fruto de las nuevas tecnologías, el museo virtual se convierte en el marco general en el que debe inscribirse toda reflexión sobre museología.

LA VERDADERA COMPETENCIA EJERCIDA POR EL MULTIMEDIA

Una vez aceptado que el *cibermuseo* no es más que un caso particular de la virtualidad del museo, nos queda por saber qué tipo de competencia pueden ejercer, sobre el museo institucional, las nuevas tecnologías que lo sustentan.

Podríamos suponer que la competencia procede de la imagen digital, ya que una simple imagen cumple las tres grandes funciones del museo, al permitir el almacenamiento (fijar y conservar en un espacio reducido), la exhibición (mostrar, ésta es la función teatral del museo) y el estudio (analizar, descomponer, explicar). Además, mientras la tradicional fotografía de plata sólo ofrecía un reducido poder de manipulación (encuadre, iluminación, sombras, contraste, escalado, etc.), la imagen digital presenta las mismas ventajas pero enriquecidas con la posibilidad de trabajar directamente sobre el píxel: podemos cambiar el color de los ojos de una persona y manipular sin límite una imagen, hasta el punto de hundirnos en lo fantástico (por ejemplo, la *Gioconda* reinterpretada por Salvador Dalí). Sin embargo, la imagen digital no hace

sino ampliar una categoría de objetos habituales en el museo, como la *anamorfosis* (procedimiento óptico de descomposición y recomposición de una imagen, conocido al menos desde el siglo XVI) y los *desollados* (presentación de cuerpos vivos o mecánicos en los cuales se puede ver su interior), ambos clásicos en los museos científicos. La imagen digital puede también servir de soporte para la imagen de síntesis y para la creación de obras ficticias (ejemplo, *Parque Jurásico*), es por esencia museable, pero no rivaliza realmente

Explorar las formas del museo virtual no es hacer ciencia ficción, sino más bien todo lo contrario, ya que se trata, en cierta manera, de arqueología museal, puesto que el museo virtual ha precedido al museo institucional

con el museo; el cual, por cierto, la suele acoger a través de los medios interactivos. Por tanto, esta forma de competencia no es la que puede resultar inquietante.

La verdadera competencia se ejerce a través de los contenidos, ya que los medios de comunicación surgidos de técnicas industriales (no solamente los medios digitales como Internet, el CD-Rom o el DVD, sino también las revistas ilustradas, la radio y la televisión) producen y difunden una nueva cultura. Utilizo conscientemente

la palabra *producen*, ya que no se trata simplemente de un proceso de aceleración de la difusión: lo que cambia es el contenido, es decir, la cultura misma. No la cultura entendida como un conjunto de cualidades individuales (los conocimientos, la educación del espíritu y de la sensibilidad, etc.), sino como el proceso colectivo que incluye los modos de vida, las formas de pensar y el sistema de valores de un grupo social. Desde la Edad Media la Iglesia era quien detentaba el monopolio de la enseñanza (por ejemplo, los colegios jesuitas) y el de la distribución de las imágenes (tenía el dominio sobre las artes); la Revolución Francesa provocó un vasto proceso de laicización, así como el retroceso de la Iglesia, lo cual se tradujo en la aparición oficial de la escuela pública (encargada de difundir los conocimientos) y del museo (encargado de gestionar la distribución de las imágenes). Sin embargo, aunque las instancias de difusión habían cambiado, el contenido seguía siendo el mismo, sólo se había *laicizado*. Los cambios actuales se están produciendo de un modo más violento: sin que acabemos de ser conscientes de ello, los medios contemporáneos (la televisión, la web, etc.) *están tendiendo a remplazar al museo*.

El fenómeno es muy claro en el caso de los museos de antropología. Su novedad espectacular radicaba en que no nos proponían admirar algo que nos era extraño (los dioses, los santos o los príncipes; pintados o esculpidos) sino contemplarnos a nosotros mismos en una vitrina, con los rasgos de otro. De esa forma el individuo era el protagonista y ya no necesitaba soñar con ser otro, sino

que descubriría que él era un héroe. Vamos a constatar cómo los medios actuales no hacen otra cosa: con la *webcam* el individuo se convierte en el héroe de una película que todo el mundo puede ver en la red; con la tele-realidad (por ejemplo, *Big Brother*, *Gran Hermano* o *Loft Story*) [2], es la intimidad de todos, nuestras alegrías y nuestras penas, nuestros problemas cotidianos, nuestra misma desnudez, lo que se exhibe a los ojos de todos. De una forma subrepticia, los medios industriales hacen lo mismo que un museo de antropología, sólo que mucho mejor. En lugar de tener que desplazarse, el espectador juega desde su sofá al pequeño juego del mirón narcisista, penetrando las imágenes con una fuerza impresionante en la intimidad de cada hogar y, más aún, presentándose los contenidos mostrados sin ninguna distancia histórica o geográfica respecto a la realidad cotidiana. El museo de artes y costumbres populares mostraba la vida cotidiana de los campesinos del siglo XIX; el museo oceánico mostraba la vida de los salvajes del Pacífico; los medios nos muestran, como en un espejo, la vida actual, la de nuestros vecinos, la nuestra, situada en una vitrina por el proceso de presentación... Más aún, gracias al sesgo de los medios tecnológicos se elabora una cultura paralela, resultado de la mezcla de poblaciones y de técnicas de difusión: ayer, los *Negro-spirituals*; hoy, el *Rap* y las *Rave parties*. La cultura viva actual está producida y difundida por los medios, mientras que el museo sigue dando a conocer la cultura de antaño –la de nuestro Occidente, que ilustra perfectamente el personaje de Malraux, de quien se ha dicho que era “la voz de



[2] La vida cotidiana de cada uno de nosotros es lo que ahora se muestra por el artificio de los medios.

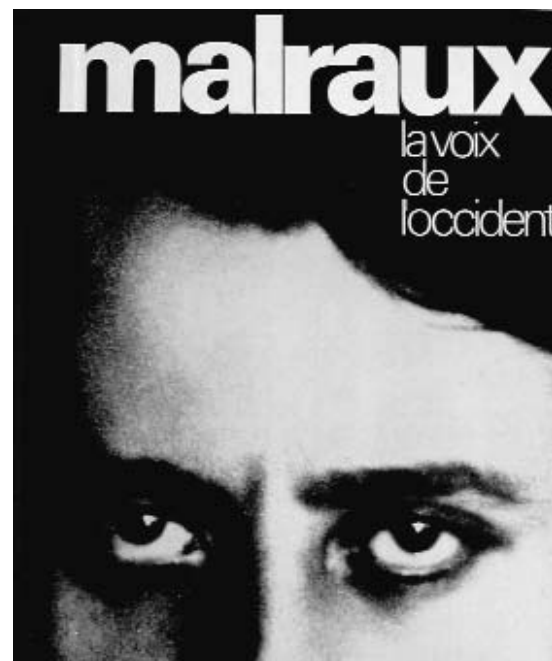
Fotografías: Gran Hermano - © Telecinco.

Occidente” [3]–. Esta cultura tiende a convertirse en objeto de curiosidad, como la pintura italiana del Renacimiento para un turista japonés.

No debemos cerrar los ojos a la situación. El problema es político, ya que implica a los modos de vida y a los sistemas de valores de los ciudadanos, hasta el punto de que, hoy día, el museógrafo sufre la competencia directa del publicista, del presentador de televisión e, incluso, del *webmaster*.

¿CUÁL ES LA SOLUCIÓN PARA EL MUSEO?

¿Está el museo condenado a desaparecer algún día? Por supuesto que no, pero debe cambiar de rostro lo antes posible o corre el peligro de ser abandonado.



[3] André Malraux defendió la idea de un museo que representara la difusión universal de los valores del mundo occidental. Portada del libro de G. Soares, *Malraux, la voix de l'Occident*. La guilde du livre, Lausanne, 1974.

© Germaine Krull Estate, Museum Folkwang, Essen.



[4] La exposición se abría con un guardarropa del cual colgaban perchas vacías (en la entrada de la exposición se dejaban numerosos objetos, en particular objetos simbólicos), desde donde varios corderos se dirigían hacia la primera sala. Mediante superposición, el cartel asociaba la "X", antiguo código de las películas pornográficas, con el vellón del cordero. X- Spéculations sur l'imaginaire et l'interdit. © Musée d'ethnographie, Neuchâtel, 2003.

Algunos conservadores han comprendido que la cultura paralela desarrollada por los medios no es una no-cultura, como a menudo se cree, sino *otra* cultura, es decir, una cultura realmente diferente, múltiple y fragmentada, fruto de la mezcla de pueblos, con sus propios códigos, sus valores, sus jerarquías, sus depreda-

dores, etc. También han comprendido que era necesario conocer y comprender el funcionamiento de esta cultura antes de juzgarla.

■ Así, a principios de los años ochenta, Jacques Hainard, al hacerse cargo de la dirección del Museo de Etnografía de Neuchâtel (Suiza), decidió guardar los taparrabos y las azagayas en los almacenes para salir a buscar objetos en los supermercados, y con ellos diseñar exposiciones-provocación que no estuviesen centradas en las colecciones, sino que forzarán al público a interrogarse y tomar conciencia del carácter relativo de la cultura que se le transmite oficialmente (el "pensamiento común"). Por ejemplo, en la primavera de 2003 se inauguró en Neuchâtel una exposición titulada "X -spéculations sur l'imaginaire et l'interdit"⁶ [4], cuyo objetivo era hacer reflexionar al visitante sobre la sexualidad, la forma en que cada uno la comprende y la vive, para él mismo y para los demás; se trataba de incitar a la reflexión para sustituir las dos actitudes más comunes, como son aceptarlo todo ciegamente o condenarlo todo moralmente.

■ De la misma forma, después de una década, Michel Colardelle ha retomado la dirección del Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares de París, un museo afectado por un rápido descenso en el número de visitantes. Él decidió cambiar, al mismo tiempo, el nombre (se convertirá en Museo de las Civilizaciones del Mediterráneo), la implantación geográfica (se instalará en Marsella) y los objetivos (dejará de ser un museo de antropología, en el sentido habitual del

término, para convertirse en un museo de sociedad). Por ejemplo, entre las prefiguraciones del nuevo museo, la exposición “Parlez-moi d’Alger, Marseille-Alger au miroir des mémoires”⁷ (invierno de 2004) busca “poner en perspectiva la mirada cruzada de los marseleses sobre Argel y de los argelinos sobre Marsella” con el objetivo de comprender de una forma diferente las relaciones de Francia con Argelia.

■ Para terminar, el quebequés Michel Côté ha retomado también un museo que perdía energía, el Museo Guimet de Lyon, para crear un Museo de Confluencias (apertura en 2007), un museo de las ciencias y de las sociedades consagrado a los “grandes retos científicos, éticos y sociales de nuestra sociedad”. No será ya un museo de objetos, sino una herramienta a través de la cual la sociedad se interroga sobre sí misma (prevé exposiciones sobre los organismos genéticamente modificados (OGM), la eutanasia, el SIDA, etc.).

Vemos a través de estos ejemplos que ciertos museos contemporáneos, asumiendo esta competencia de los medios, han descubierto un rol nuevo: en lugar de repetir la forma sensacionalista en que los medios exhiben sus contenidos, los sitúan a una cierta distancia y los utilizan como objeto de reflexión, provocando así la interrogación del público. Ésta es una orientación posible para el futuro del museo institucional: de gestor de la cultura occidental, como ha sido hasta ahora, tiende a convertirse hoy día, simultáneamente, en herramienta interactiva y observatorio de fenómenos sociales. La mutación es, por tanto, considerable. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Clarac, F. de, *Musée de sculpture antique et moderne ou description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties, des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée-Royal des antiques et des Tuileries*, Imprimerie royale, Paris, 1841.
- Debray, R., *Introduction à la médiologie*, Presses universitaires de France, Paris, 2000.
- Deloche, B., *Museologica, contradictions et logique du musée*, 2^e édition, W/MNES, Mâcon, 1989.
- Deloche, B., *El museo virtual*, Trea, Gijón, 2003 ; édition française : *Le musée virtuel*, Presses universitaires de France, Paris, 2001.
- Diderot, D. et d’Alembert, J., *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, Paris, 1751.
- Lévy, P., *Qué es lo virtual ?* Paidós Ibérica, 1998 ; édition française : *Qu’est-ce que le virtuel ?* La Découverte, Paris, 1998.
- Mairesse, F., *Le musée, temple spectaculaire*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2002.
- Malraux, A., *Le musée imaginaire*, Idées/Arts, Gallimard, Paris, 1947.
- Malraux, A., *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Galerie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1952.
- Quiccheberg, S., *Inscriptiones vel tituli Theatri amplissimi, complectentis rerum singulas materia et imagines eximias...*, Adam Berg, Munich, 1565 : traduction française dans *L’extraordinaire jardin de la mémoire*, Musée royal de Mariemont, 2004, p. 84-135.
- Seba, A., *Thesaurus*, réédité par I. Mùch sous le titre *Le cabinet des curiosités naturelles d’Albertus Seba*, Paris, Taschen, 2001.
- Suarès, G., *Malraux, la voix de l’Occident*, Lausanne, La guilde du livre, 1974.
- *X - spéculations sur l’imaginaire et l’interdit*, Texpo 9, Musée d’ethnographie, Neuchâtel, 2003.

Notas

1. El texto presentado aquí es una síntesis parcial de la conferencia pronunciada por el autor el 13 de mayo de 2004 en la Fundación Cosmo Caixa de Madrid, con el título “El museo virtual”.
2. Cibermuseo significa museo cibernético o museo que existe a través de máquinas informáticas.
3. Como lo explica claramente Pierre Lévy en su libro *¿Qué es lo virtual?* Para la comparación con el museo, véase Deloche, B.: *El museo virtual*, Anexo II, “André Malraux y lo virtual”, pp. 220-224.
4. Y su primera realización concreta en *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952).
5. Entonces parecía inútil seguir conservando los objetos mismos, como lo sugieren estas líneas: “Devolved todas vuestras conchas al mar. Devolved a la Tierra sus plantas y sus abonos. Limpiad vuestras casas de esta multitud de cadáveres de aves, de peces y de insectos... pero dejad a otros al cuidado de ordenar el edificio” (*Encyclopédie* de Diderot, artículo “Gabinete de Historia Natural”).
6. N. del T.: “X – Especulaciones sobre el imaginario y lo prohibido”.
7. N. del T.: “Háblame de Argel, Marsella-Argel en el espejo de la memoria”.

EL PORTAL WEB DE MUSEOS DE ANDALUCÍA

Alberto Marcos Egler
Coordinador del Portal



Home del Portal de Museos de Andalucía, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

INTRODUCCIÓN

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, en el marco del *Decreto de Impulso de Medidas de Apoyo a la Sociedad del Conocimiento* y del *Plan de Calidad de los Museos Andaluces*, ha puesto en marcha el Portal de Museos de Andalucía, que se encuentra alojado en la dirección web:

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos>

El portal consta de un espacio de información general y de un sitio web para cada una de las 21 instituciones que gestiona la Consejería de Cultura (16 museos, 4 conjuntos arqueológicos y 1 conjunto monumental). Dicho espacio de información general recoge las actividades que promueve la Dirección General de Museos y las noticias que afectan a todas las instituciones. Los sitios web son mucho más extensos y detallados.

OBJETIVOS

Esta iniciativa hay que situarla dentro de una de las líneas estratégicas del Plan de Calidad en la que se define la *comunicación* como “una forma innovadora de entender el papel de los museos saliendo al encuentro con el público”¹. Y da cumplimiento a uno de los objetivos del mismo: “abrir los museos a las tecnologías de la información (...) creando nuevas formas de relación con el público”².

Tanto el portal como las páginas de cada museo y conjunto están pensados como un instrumento de difusión de las instituciones que, gracias a la Red, trasciende el marco geográfico inmediato de las mismas, difunde su patrimonio a todo el mundo, actúa como medio de contacto e intercambio con el público, genera información en ambos sentidos, desde el público al museo o conjunto y viceversa, y facilita a todos los niveles la preparación

de la visita, tanto individual como en grupo.

LAS PÁGINAS WEB

La arquitectura de contenidos de las páginas web responde al conjunto de necesidades que surgen en la relación con el público.

La información necesaria, para contactar con la institución o desplazarse físicamente a ella, se encuentra en la sección *Información General*. Además de estos datos de interés (dirección postal y electrónica, teléfonos, horarios, etc.), el visitante puede consultar un mapa dinámico y una fotografía aérea, que ubican al centro que se quiere visitar en la zona correspondiente de la ciudad. Es también, la sección donde se ofrece un primer recorrido visual por distintas dependencias y espacios del museo o conjunto a

través de una galería de imágenes: salas expositivas, espacios singulares, zonas de interés histórico o monumental, servicios como la tienda, las salas de restauración, bibliotecas, salas de conferencia o proyección, vistas aéreas, detalles y rincones de interés, etc.

En la sección *Historia* se pueden consultar los antecedentes de la institución, los acontecimientos que dieron lugar a su nacimiento. En el caso de los conjuntos, se denomina *Historia de las investigaciones* y alude al inicio y desarrollo de las excavaciones e investigaciones que constituyen el origen de lo que posteriormente se ha convertido en conjunto arqueológico o monumental. Muy relacionado con esta sección se encuentra la siguiente: *Colecciones*, para los museos, y *Presentación del Conjunto*, para los conjuntos. Es, probablemente, junto con la visita virtual, la que más interés suscita.

En las páginas web de museos, la sección *Colecciones* comienza con una contextualización de las colecciones de piezas que, en muchos casos, están relacionadas con la historia de la institución y explica las circunstancias que las fraguaron. Los otros apartados responden a las diversas actividades relacionadas con la gestión de una colección museográfica. Se puede contemplar una selección de obras singulares, cada una con su ficha divulgativa y una lupa de aproximación que permite ver las piezas en detalle. Se pone a disposición del visitante una propuesta de recorrido comentada por las colecciones que sirve de guía a la visita. Se ofrece, actualizado al día, el incremento patrimonial de la institución mediante la información de las nuevas adquisiciones. Se muestran los procesos de conservación y restauración; tanto del edificio como de las propias piezas mediante una serie de imágenes del



Sección *Información General* del Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Sección *Obras Singulares* del Museo Casa de los Tiros.



Proceso de restauración de la jamba de un ataurique en la sección *Restauración* del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba.

antes, el *durante* y el *después* de cada intervención. Y, finalmente, una sección específica da cuenta de las investigaciones que se llevan a cabo.

Por otra parte, en las páginas web de los conjuntos arqueológicos y monumentales, se diferencia entre “bienes muebles” y “piezas singulares”, mostrándose ambos con una lupa de aproximación, además de su correspondiente ficha informativa. También, para los conjuntos, se propone un recorrido comentado e información actual detallada de los incrementos de patrimonio y de las restauraciones.

Para ambos tipos de instituciones, museos y conjuntos, existe una sección explícitamente denominada *Difusión* que cumple varias funciones. Por una parte, recoge la información sobre actividades y exposiciones que tienen lugar en ellas (alimentadas directamente desde la base de datos de la *Agenda Cultural* que publica la Consejería de Cultura, a través de su web y en formato papel, con el nombre de BAC –*Boletín de Actividades Culturales*–). Por otra parte, funciona como escaparate de las publicaciones relacionadas con algún aspecto de cada institución. También prevé un espacio de contacto con los medios de comunicación que facilite tanto su labor como la relación con las instituciones (idea igualmente recogida en el Plan de Calidad). Finalmente, orienta y facilita a los docentes la preparación de la visita de los grupos de escolares a través de un espacio denominado *Programas Educativos*, pensado como plataforma de contacto e intercambio de materiales, tales como documentos, recorridos alternativos, juegos, actividades, etc.

Para cubrir otros aspectos, las páginas web también poseen una sección de enlaces de interés, donde se ofrecen las direcciones web de otras instituciones de naturaleza afín. Para aquellos casos que las tengan, se cuenta con una sección donde informarse de todos los productos de las tiendas, y otra al servicio de las respectivas asociaciones de amigos. Iniciativa, esta última, también en consonancia con una de las directrices del Plan de Calidad, que recoge la “participación de los amigos de los museos para conectar con las necesidades de cada comunidad”³.



Sección *Amigos del Museo* del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Todas las páginas web tienen un buscador de texto libre para facilitar la localización rápida de cualquier tema o palabra. Una sección *Novedades* permite situar en la primera página, en un espacio destacado, cualquier noticia o información, recogida o no en otra sección. Se ha hecho especial hincapié en ofrecer una herramienta que permita al usuario tener una información ágil y actualizada de cada institución.

A continuación, queremos dedicarle una especial atención a la sección que probablemente provoque una mayor admiración, las visitas virtuales. Hasta el momento, de 21

Esta iniciativa hay que situarla dentro de una de las líneas estratégicas del Plan de Calidad en la que se define la *comunicación* como "una forma innovadora de entender el papel de los museos saliendo al encuentro con el público" ¹. Y da cumplimiento a uno de los objetivos del mismo: "abrir los museos a las tecnologías de la información (...) creando nuevas formas de relación con el público" ²

centros en total, se han desarrollado 8 visitas virtuales: Museo de Bellas Artes de Sevilla, Museo Casa de Los Tiros de Granada, Museo de Málaga, Museo de Cádiz, Museo de Jaén, Museo Arqueológico de Linares, Conjunto Arqueológico Baelo Claudia, y Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra. El resto de instituciones se dotarán de su visita virtual progresivamente.

¿A QUÉ LLAMAMOS VISITA VIRTUAL?

La visita virtual es un recorrido por los espacios expositivos y monumentales de cada institución a través de

una herramienta de la tecnología aplicada al desarrollo multimedia: la fotografía panorámica de 360°. Entendemos por “espacios expositivos” las salas en los museos y los espacios singulares en los conjuntos arqueológicos y monumentales, y por “monumentales” los patios y otros espacios de marcado carácter histórico-artístico.

Para aquellos espacios cuya calidad arquitectónica y artística lo demanden, utilizamos, también, las fotografías esféricas, que son más completas aún que las panorámicas. Además de abarcar 360° alrededor del eje horizontal, cubren 360° alrededor del vertical, permitiendo recorrer la imagen de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, generando un espacio virtual esférico



Algunos ejemplos de las tomas fijas necesarias para elaborar una fotografía panorámica.
Autor: Andrés Valentín Gamazo. Archivo Dirección General de Museos. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

Una fotografía panorámica no es más que un número determinado de fotografías fijas que se toman moviendo la cámara en torno a un eje vertical hasta llegar a los 360°. Estas tomas se unen después mediante un *software* en una sola imagen continua que permite recorrerla en círculo, moviendo simplemente el ratón del ordenador.

Para aquellos espacios cuya calidad arquitectónica y artística lo demanden, utilizamos, también, las fotografías esféricas, que son más completas aún que las panorámicas. Además de abarcar 360° alrededor del eje horizontal, cubren 360° alrededor del vertical, permitiendo recorrer la imagen de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, generando un espacio virtual esférico que produce una sensación global

envolvente de lo fotografiado. Prueba de ello son, por ejemplo, la Sala V del Museo de Bellas Artes de Sevilla, la Cuadra Dorada y el Salón de Abd al-Rhaman III. La Sala V del Museo de Bellas Artes de Sevilla, antigua Iglesia del Convento de la Merced, proporciona una intensa sensación de solemnidad debido a la arquitectura, al tamaño de la nave y, especialmente, a las pinturas de las cúpulas, que actúan como marco idóneo para las joyas del Barroco sevillano que contiene. La magnífica resolución fotográfica de La Cuadra Dorada, en La Casa de Los Tiros de Granada, confiere al artesanado, que narra la unidad política de la España de los Reyes Católicos, una nitidez que la hace más brillante si cabe. Finalmente, el Salón del trono de Abd al-Rahman III, en Madinat al-Zahra, Córdoba, es capaz de transmitir, pese

al paso del tiempo, el refinamiento del que se rodeaba el califa para ejercer sus actividades políticas.



Fotografía esférica de la Cuadra Dorada del Museo Casa de los Tiros.

Las fotos panorámicas son una solución conceptualmente muy sencilla (todos hemos tenido en vacaciones la tentación de hacer una sucesión de fotos fijas y después pegarlas) y técnicamente de una gran calidad. Precisamente por esto, permiten combinaciones con el grado de complejidad requerido en cada situación, transmiten una sensación de espacialidad del objeto tomado, y ofrecen unas posibilidades de orientación del espectador y una capacidad de sugerencia que, a la hora de construir ese *museo virtual*, la convierten en una experiencia singular. Sin llegar en ningún momento a sustituir a una visita real, lo cual ni se pretende ni se podría conseguir, estas visitas virtuales no sólo cumplen su objetivo originario, poner a disposición de cualquier persona del planeta una primera impresión de la riqueza patrimonial guardada en nuestras instituciones, sino que incluso se convierten en una forma original y propia de disfrutar el patrimonio.

No obstante, la fotografía panorámica no es la única forma de realizar una

visita virtual. La llamamos virtual porque lo que visitamos no es un museo o conjunto en sí, sino una representación de esa realidad.

Cuando se dispone de esa realidad, del espacio que queremos recorrer, probablemente la opción de la fotografía panorámica sea la mejor. Sin embargo, no siempre es así.

El Museo de Málaga, por ejemplo, no se puede visitar en la realidad. Pero sí gracias a Internet. El concepto *virtual* adquiere aquí un sentido totalizador.



Visita virtual del Museo de Málaga.

No se han podido fotografiar sus salas, pero hemos diseñado un entorno gráfico en el que se muestra una selección de las 134 piezas más significativas de su colección. Las presentamos en un eje cronológico, dividiendo la historia humana, desde el Paleolítico hasta nuestros días, en diez grandes períodos, lo que lo convierte en un paseo por la historia de Málaga, sus pobladores y culturas. Es un ejemplo de cómo utilizar la tecnología al servicio del patrimonio y su difusión.

DOBLE NAVEGABILIDAD

El espectador puede transitar por los diferentes espacios de la institución

saltando de una imagen panorámica a otra, o bien a través de los planos de los edificios y conjuntos.

Las fotografías panorámicas tienen *puntos calientes*, espacios activos en los que, al pulsar con el cursor, ocurre algo. Los *puntos calientes* están situados en las obras y espacios singulares, y en las transiciones que dan paso de una sala, o espacio, a otra. Los primeros, despliegan las fichas divulgativas de cada pieza; los segundos, dan paso a una sala o espacio contiguo. De esta forma, todas las salas o espacios están conectados con su anterior y posterior, lo que permite al espectador una libertad total de movimientos.



Puntos calientes de piezas y de acceso a otra sala de la Sala III del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Estos campos no son visibles para el usuario.

Se muestran los procesos de conservación y restauración; tanto del edificio como de las propias piezas mediante una serie de imágenes del *antes*, el *durante* y el *después* de cada intervención

Sin embargo, esta circunstancia puede llegar a ser un problema, sobre todo para los usuarios menos avanzados, porque se les presenta tal posibilidad de movimientos que, quizás, no sepan qué hacer. A esta *confusión* hay que añadir que los recorridos reales no son siempre lineales: hay salas sin salidas en las que se entra y se tiene que volver a salir para continuar la visita, o salas que tras visitarlas se tiene que cambiar de planta para continuar el recorrido.

Para ayudar al visitante, mantenemos siempre disponible una segunda opción de navegación a través de los *planos activos* del conjunto arqueológico o de las plantas del museo, que están permanentemente en pantalla. De esta manera, estamos siempre ubicados dentro del espacio global.

En el caso de los museos es más fácil orientarse, debido a que sus salas son espacios más o menos acotados. Pero en el caso de los conjuntos arqueológicos, cuyo recorrido es un avance continuo a lo largo de una extensión de terreno normalmente amplia, la presencia del *plano activo* es imprescindible. Por ello, en las visitas virtuales de los conjuntos arqueológicos y monumentales, el *plano activo* incorpora un testigo de la posición en la que nos encontramos y ocupa buena parte de la superficie de la pantalla.

En el caso de los museos, lo que está constantemente en la pantalla es la posibilidad de desplegarlos, ganando espacio para aumentar el tamaño de la ventana que muestra la sala.



Plano de ubicación y testigo de la Visita Virtual de Madinat al-Zahra.

ITINERARIO LINEAL

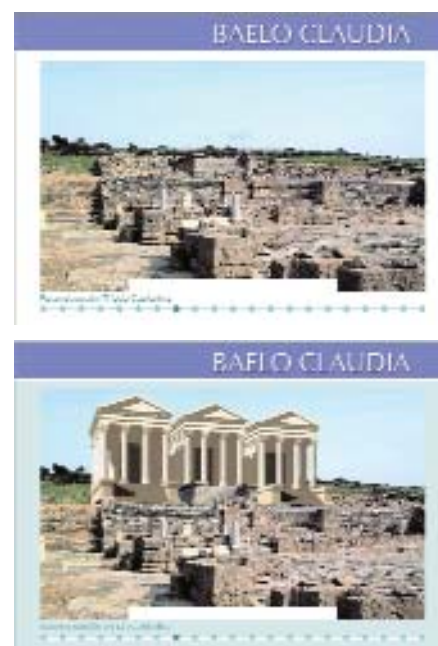
Otra forma de apoyar al visitante en este entramado de panorámicas y *puntos calientes* es proponiendo un itinerario lineal y unívoco, siempre hacia delante, y que resulte fácil de seguir. ¿Cómo se consigue esto? Como se hace en todos los casos: señalizando el camino. Para ello, se han colocado una serie de iconos en las imágenes señalando los *puntos calientes* de avance y los *puntos calientes* de información. De esta forma, el visitante siempre podrá realizar la visita dejándose guiar por estas señales.

Conseguimos así una doble posibilidad de lectura del recorrido: una, totalmente libre, a través de los distintos *puntos calientes* y en el sentido de avance que se desee; y otra, guiada. Son complementarias y se adaptan a los dos grandes grupos de usuarios: experimentados y novatos.

TODA UNA EXPERIENCIA

Desde que la empresa IBM instalara la visita virtual del Museo del Hermitage hace ya algunos años, las fotografías panorámicas se han utilizado con este fin en innume-

rables ocasiones, convirtiéndose hoy día en algo bastante normalizado en instituciones museísticas, *tours* turísticos, etc. La singularidad de nuestras visitas radica, por un lado, en el uso particular que proponemos de esta herramienta, su articulación y diseño; y, por otro, en que hemos utilizado un tamaño de pantalla en la que vemos las imágenes a 730 x 365 píxeles, el más grande que conocemos a día de hoy.



Reconstrucción infográfica del Capitolio de Baelo Claudia. Antes y después de pulsar en el *punto caliente*.



Detalles de fotografías esféricas y panorámicas de los paseos virtuales del Museo de Cádiz y Museo de Jaén, respectivamente

La singularidad de nuestras visitas radica, por un lado, en el uso particular que proponemos de esta herramienta, su articulación y diseño; y, por otro, en que hemos utilizado un tamaño de pantalla en la que vemos las imágenes a 730 x 365 píxeles, el más grande que conocemos a día de hoy

Este tamaño de pantalla, la calidad fotográfica de las imágenes, el valor del patrimonio al que se aplica estos recursos, y la información que se ofrece a lo largo del recorrido, hacen de nuestras visitas virtuales toda una experiencia. (Cada panorámica tiene un *punto caliente* de información general sobre el espacio o sala, se acompaña de materiales como animaciones infográficas y reconstrucciones digitales –como las del Teatro o Basílica de Baelo Claudia–, las obras singulares y espacios tienen un *punto caliente* con su ficha completa, etc.).

CONCLUSIÓN

El Portal de Museos de Andalucía es un instrumento de difusión pensado para poner dichas instituciones al servicio de los ciudadanos. Internet facilita el acceso a nuestro patrimonio y, además, permite asumir las expectativas que exigen la actualidad de la información que

se maneja. La aplicación informática que soporta todo este sistema nos ofrece una posibilidad de crecimiento real a medida que su uso demande nuevas funcionalidades, por lo que la versatilidad de esta iniciativa está garantizada.

Ahora le toca a cada institución hacer de esta herramienta una realidad de hecho en lugar de conservarla como un mero conjunto de posibilidades, convirtiéndola en un referente de cara a los ciudadanos y un auténtico instrumento de dinamización cultural.

Por otra parte, a la Administración corresponde seguir avanzando en la promoción de sus instituciones, abriendo nuevos frentes, desarrollando contenidos específicos para diferentes sectores de público, promoviendo campañas de difusión, etc. En definitiva, manteniendo una permanente actitud de innovación y de autoexigencia en el servicio acorde al nivel del patrimonio que poseemos en Andalucía. ■

FICHA TÉCNICA

Dirección del proyecto

Mercedes Mudarra Barrero
Jefa de Servicio de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales
(Actualmente Delegada de la Consejería de Cultura en Córdoba)

Supervisión

Concepción San Martín Montilla
Jefa del Departamento de Difusión

Coordinación general y de contenidos

Alberto Marcos Egler
Pedro Sánchez Blanco

Coordinación técnica

Antonio Molina
Jefe de Servicio de Informática

Montserrat Bauzá Castelló
Jefa de Departamento de Desarrollo

Juan Ignacio Arroyo Torralvo
Miguel Ángel González Pérez
Javier González Pérez
Jose Luis Mesa Muñoz
Israel Romero Fijo
Cristina Romero Bedoya
Sancho Sancho Canela

Contenidos

Profesionales de los museos y conjuntos arqueológicos y monumentales de la Junta de Andalucía

Notas

1. *Plan de Calidad de los Museos Andaluces*. Consejería de Cultura. pág. 12.
2. *opus cit.* pág. 27.
3. *opus cit.* pág. 45.

hermitagemuseum.org: la web de los dos millones de dólares

Beatriz Sanjuán Ballano

Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico

Junto a las tendencias actuales museísticas de profunda transformación museográfica y arquitectónica de los grandes museos, los planteamientos de internacionalización y extensión abren nuevas posibilidades de liderazgo que exigen una respuesta tecnológica.

Así lo comprendió el *State Hermitage Museum* de San Petersburgo (Rusia) ya a mediados de los noventa, cuando, gracias a la asistencia de la corporación IBM –que saltaba oportunamente a la arena cultural– configuró uno de los sitios web museísticos más perfeccionados:

www.hermitagemuseum.org. El propio museo y sus tres millones de piezas, pertenecientes a colecciones de arte desde la Edad de Piedra al siglo XX, se abrían al mundo mediante un proyecto que suponía mucho más que una sede en Internet: se creaba al mismo tiempo un estudio de producción de imágenes, un sistema de información museística y un centro de estudios de las tecnologías de la información, cuya ejecución, completa en dos años y medio (el sitio se inauguró en 1999), permitió que expertos y aficionados de todo el mundo accedieran de modo virtual al Hermitage en un tiempo récord.

La sede del Hermitage, visitable en ruso y en inglés, utiliza la tecnología de IBM desarrollada en laboratorios de Estados Unidos, Italia, Rusia e Israel, adaptada posteriormente por especialistas y profesionales del museo. Destacadamente, la alianza IBM/Hermitage construye una biblioteca digital, en permanente actualización y crecimiento, de 5.000 imágenes de alta resolución, consultables a través de una base de datos que



The State Hermitage Museum,
St. Petersburg.

La alianza IBM/Hermitage construye una biblioteca digital, en permanente actualización y crecimiento, de 5.000 imágenes de alta resolución

El Museo Hermitage de San Petersburgo tiene dos millones de visitas presenciales anuales, mientras que su web es visitada al año por más de setenta y tres millones de usuarios

permite: búsquedas a partir de 12 categorías diferentes de obras de arte (pinturas y dibujos, escultura, mecanismos, armamento, mobiliario, cerámica y porcelana, artes aplicadas, joyería, textiles, numismática, vestimenta y arqueología); localización QBIC (*Query By Image Content*) de colecciones de imágenes a partir de sus características visuales, por asociación de color y forma; y *Zoom View*, visor sobre una sección concreta de la imagen para obtener al mismo tiempo un análisis del detalle y una lectura descriptiva del material.

El soporte de este proyecto es el Estudio de Creación de Imágenes IBM, basado en la obtención por *escaneado*, gracias a un *software* especial de procesado de imágenes de alta resolución digital, desde originales o transparencias de obras de arte de las colecciones del Hermitage. Todas las imágenes del sitio –marcadas invisiblemente– tienen un exclusivo uso personal y educativo y se prohíbe expresamente el uso comercial.

Por supuesto, aparte de estas innovaciones tecnológicas, el sitio ofrece acceso inmediato a información histórica acerca del

Hermitage; sus amplias colecciones; calendario de numerosos eventos en el museo (exposiciones, conferencias, festivales, conciertos...); noticias de la institución (adquisiciones, proyectos de restauración, didácticos...); datos útiles para el visitante; planimetría; publicaciones; programas y actividades educativas para enriquecer la experiencia real de la visita; visita virtual interactiva con vistas en 360° de las diferentes salas; buzón de consultas y sugerencias; información de los distintos servicios del museo (tienda real y electrónica, cafetería, restaurante, taquilla...); departamentos y entidades colaterales (Teatro Hermitage, Academia de la Música Hermitage, Asociación de Amigos e instituciones colaboradoras y patrocinadoras).

Hoy, el Museo Hermitage de San Petersburgo tiene dos millones de visitas presenciales anuales, mientras que su web es visitada al año por más de setenta y tres millones de usuarios¹. El museo no sólo ha creado un autorretrato digital, también ha transformado el concepto de tecnología de la información en una nueva dimensión del trabajo museístico y de su misión institucional. ¿Vale la excelencia dos millones de dólares?² ■



The State Hermitage Museum, St. Petersburg.



The State Hermitage Museum, St. Petersburg.

Notas

1. Grup Òliba-IN3.: *Museos on-line: nuevas prácticas en el mundo de la cultura*. UOC <|http://oliba.uoc.edu/oliba/publicacions/Museos_on_line.pdf|>. [Consulta: 01/2005].
2. Bogdanov, A.: *El Hermitage y las nuevas tecnologías: oportunidades inéditas en Museum Internacional*, nº 217 [The New Hermitage]. Unesco, mayo 2003.

MUSEOS Y ARTE DIGITAL

Dra. M^a Luisa Bellido Gant

Profesora titular de Historia del Arte
Universidad de Granada

En 1952 el artista Lucio Fontana, en su defensa del arte inmaterial, presentó el *Manifiesto Televisivo*, en el que afirmaba que el espacio, el tiempo y el movimiento constituirían los elementos fundamentales de una nueva estética, en la que el empleo de los medios de comunicación debería tener un protagonismo decisivo. Parecía una premonición que se ha terminado cumpliendo.

La aplicación de las nuevas tecnologías al mundo del arte ha propiciado el surgimiento de un nuevo tipo de arte, el digital, que está alterando las características y fundamentos del arte tradicional.

Para Xavier Berenguer las características del medio digital que afectan directamente al arte son la *espacialización*, la *ingravidez* y la *interactividad*. La *espacialización* se ha conseguido a través de las imágenes sintéticas en movimiento y la conquista infográfica, que trata de la generación de imágenes por ordenador. La *ingravidez* conlleva el traslado multimediático de un lado a otro del planeta gracias a las

telecomunicaciones; de esta forma los autores tienen la posibilidad de difundir su obra sin intermediarios. La *interactividad* alude a la capacidad que tiene el espectador de modificar la recepción de la obra según sean sus interacciones y supone su participación en la misma.

Estas manifestaciones aparecen en los años sesenta, momento caracterizado por la investigación y la experimentación y donde surge el *videoarte* y el movimiento *Fluxus*.

El concepto *arte cibernético* define las propuestas que surgen en los años sesenta, cuando un grupo de creadores utilizan un ordenador como medio de creación. A estas realizaciones se las denomina también *computer art*. Aunque la cibernética había surgido en 1948, sus aplicaciones al campo del arte fueron bastante tardías.

A medida que las innovaciones tecnológicas se suceden, comienzan a surgir vinculadas a ellas distintas experiencias como el *fax art* o el *copy art*. También en los años sesenta surge el concepto de *realidad virtual*

(1964) que da paso al denominado *arte virtual*, que se va a desarrollar plenamente con la aparición de Internet en 1983. Las redes producen un giro sustancial en el mundo artístico, dando lugar a nuevas manifestaciones como el *mail art*, a partir de la aparición del primer programa de correo electrónico en 1971, y más adelante el *net art*.

En forma paralela al surgimiento de Internet, en 1984, William Gibson introdujo en su novela *Neuromance* el término *ciberespacio*, que va a tener una acogida extraordinaria en todos los campos de la vida cotidiana y del que se deriva el término *ciberarte*.

El *ciberarte* es, hoy en día, el último eslabón dentro de la evolución de las distintas manifestaciones artísticas: engloba el *arte digital*, el *arte virtual*, el *arte generativo*... Junto a estos conceptos surgen otras especialidades como el *CD-ROM art*, el *píxel art*, el *media art*, el *new screen art* o el *new media art*.

A la hora de caracterizar la *cibercreación* debemos destacar, en

primer lugar, la pérdida de la materialidad de la obra plástica, pues enjuiciamos proyecciones de imágenes sobre la pantalla del ordenador o espacios virtuales que permiten la inmersión del espectador, en obras que se crean sobre el soporte magnético, con el auxilio de los códigos binarios que soportan el lenguaje digital sin recurrir a materiales y técnicas convencionales.

Paradójicamente esta obra inmaterial, carente de entidad física, en su virtualidad posee la capacidad máxima de difusión que hasta ahora se ha conseguido gracias a la posibilidad comunicativa que ofrece Internet.

El interés que estas creaciones despierta queda de manifiesto con el apoyo que importantes museos están demostrando. Éste es el caso del Whitney Museum, que en 1995 adquirió la obra *The World First Collaborative Sentence* de Douglas Davis, un documento multimedia que se va generando por la intervención del espectador; y que en la Bienal 2000 incluyó ocho proyectos de *net art*.

Con esta trayectoria no es de extrañar que este mismo museo haya realizado dos exposiciones colectivas de arte digital: *Bitstreams*, comisariada por Lawrence Rinder, compuesta por ochenta obras de cincuenta artistas que trabajan en distintos campos de la creación digital y veinticinco proyectos de música electrónica; y *Data Dynamics*, la primera exposición exclusivamente digital del museo, organizada por Christiane Paul, que constó de cinco obras que se presentaron simultáneamente en las salas y en Internet.

También se ha inaugurado un portal permanente dedicado al *net art* denominado *Artport* (<http://www.whitney.org/artport>), dirigido por Christiane Paul y diseñado por Allan Tarantino y Tammy Wehr. Este portal se estructura en cuatro áreas: una base de datos de artistas y obras; un archivo de exposiciones de *net art*; un espacio para exposiciones; y una colección de las obras adquiridas o encargadas por el museo. Cada mes el museo invita a un artista para que realice una obra en forma de salvapantallas.

Otro museo que está apostando por las creaciones en Internet es el MoMA, que en 2000 creó, junto a la International Academy of Digital Arts and Sciences, el SFMoMA Webby Prize (<http://www.sfmoma.org>), un premio anual para artistas que exploren la capacidad de la red. También en Estados Unidos tenemos la exposición *Telematic Connections: the Virtual Embrace*, presentada en el Art Institute de San Francisco y que comenzó, en abril de 2001, una itinerancia por todo el país. Su comisario, Steve Dietz, es director del departamento de nuevos medios del Walker Art Center de Minneapolis, uno de los primeros museos que empezó a coleccionar *net art* (<http://www.walkerart.org/gallery9/dasc/index.html>).

Entre los museos que presentan arte digital en la red podemos destacar:

- Art Museum Net (<http://www.artmuseum.net>). Museo exclusivamente *online* que organiza exposiciones junto a museos tradicionales como el MOMA de San Francisco. Presenta información sobre



Art Museum.net.

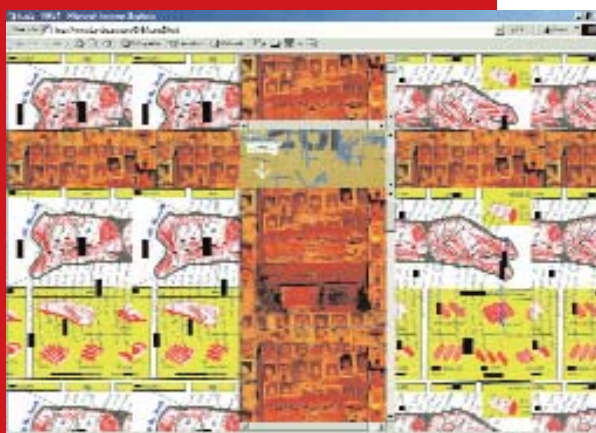
arte tecnológico, exposiciones *online* y REFRESH, una exposición de salvapantallas de *net art*.

- Digital Art Museum (<http://www.dam.org>). Museo *online* sobre arte digital. Ofrece gran información sobre biografías de artistas, artículos de crítica, bibliografía especializada y entrevistas a creadores. La información sobre los artistas se estructura de forma cronológica en 1956-1986, 1986-1996, 1996-2006.

La aplicación de las nuevas tecnologías al mundo del arte ha propiciado el surgimiento de un nuevo tipo de arte, el digital, que está alterando las características y fundamentos del arte tradicional



Digital Art Museum.



Day Dream.com.



RGB Gallery.

■ Net Art Museum (<http://www.netartmuseum.org>). Se trata de una galería y recursos de *net art* centrados en la estética de Internet. Presenta un programa actualizado de exposiciones, galerías de obras, textos críticos y selección de artistas.

■ Museo de Arte en la Web (<http://www.mowa.org>). Museo que ofrece creaciones realizadas expresamente para ser presentadas en la red. Se trata de un museo dedicado al arte, la tecnología y la cultura de la WWW.

Junto con los museos, cada vez encontramos más galerías que se dedican a presentar arte digital como Art Teleportacia (<http://art.teleportacia.org/>), galería comercial de *net art* de Olia Liliina; d.ART02 *online* (<http://www.dlux.org.au/dart02/>), espacio australiano con proyectos online sobre sonido y narrativa; Gallery 9 (<http://www.walkerart.org/gallery9/>), galería del Walker Art Center de Minneapolis que contiene una colección de estudios sobre Arte Digital; y RGB Gallery (<http://www.hotwired.com/rgb/>), que contiene numerosos proyectos internacionales de arte multimedia concebidos como experimentos de interactividad.

Para Alex Galloway, director de Rhizome.org, el arte en la red debe contemplarse en Internet y no en museos tradicionales, donde las galerías con

ordenadores empotrados en la pared no son los lugares idóneos. Creemos que los museos y galerías presentados pueden suplir este nuevo lugar de exposición pues son sitios en la red que aglutinan los numerosos proyectos que circulan por Internet. ■

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, J. R.: *Creación en Internet: los nuevos museos de arte*. <(<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/publicaciones/dossiers/dossier16/dossier16art4.html>)> [consulta: 10/01/2005]
- BELLIDO GANT, M^a L.: *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Trea, 2002.
- BERENGUER, X.: *Promesas digitales. Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Barcelona: Associació de Cultura Contemporània L'Angelot, 1997.
- DERY, M.: *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*. Madrid: Siruela, 1998.
- GIANNETTI, Cl.: *Ars Telemática. Telecomunicación, Internet y Ciberespacio*. Barcelona: Associació de Cultura Contemporània L'Angelot, 1998.
- GREENE, R.: *Web work a history of Internet art*. *Artforum International*, n. 9, mayo, 2000.
- IPPOLITO, J.: *El Museo del Futuro. ¿Una contradicción en los términos?* <(http://aleph-arts.org/pens/museo_futuro.html)> [consulta: 10/01/2005]

LOS PROYECTOS DE EDUCACIÓN EN MUSEOS A TRAVÉS DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

Cèsar Carreras

Universitat Oberta de Catalunya (UOC)

En la mayoría de proyectos multimedia realizados para la difusión del patrimonio de los museos se conjugan diversos intereses, como la creación de materiales educativos principalmente para público escolar y universitario, preservación de los objetos o espacios patrimoniales, y máxima accesibilidad para cualquier tipo de público. Si hasta ahora eran los grandes equipamientos culturales (museos, parques nacionales) los únicos capaces de invertir en nuevas tecnologías para favorecer la difusión de sus tesoros culturales, la aparición de Internet ha permitido que pequeños centros locales puedan utilizar la tecnología para proporcionar “visibilidad” a sus recursos y, por tanto, promocionar su turismo cultural¹.

Una de las características de los recursos patrimoniales es su carácter educativo, de transmisión de conocimiento, para aquellas personas que desean visitarlos. Se trata de aprovechar su visita, en tiempo de ocio, para transmitir nuevos conocimientos sobre monumentos,

objetos, personas, culturas o entornos; teniendo en cuenta el elemento lúdico. Por lo tanto, la forma de presentar y difundir este patrimonio cultural debe incorporar una parte educativa y otra de entretenimiento.

Los especialistas en museografía hablan siempre de la educación no formal que ofrece una institución como un museo requiere de un tratamiento diferenciado, que combine el entretenimiento con el aprendizaje, ya que la visita se realiza en tiempo personal de ocio (*edutainment*). Con este mismo objetivo diferenciado se debe desarrollar el diseño de espacios virtuales, sobre todo en lo que refiere a las exposiciones.

La necesidad de implicar al visitante en la experiencia expositiva requiere conocer, con antelación, las preferencias, expectativas, formación del posible visitante. Una vez conocido el perfil del visitante, se deben definir un conjunto de estrategias comunicativas para conseguir transmitir el contenido de la



Aventura virtual *Guido y el señor de las Sombras* - Educathyssen.
(<http://www.educathyssen.org>).

institución. Se puede señalar que existen tres tipos de estrategia comunicativa: la estética, la pedagógica y la lúdica.

La estética supone la mera presentación del objeto, por lo tanto incita a la contemplación personal; la modalidad pedagógica tiene como objetivo la transmisión de saber; mientras que la lúdica traslada al visitante a un mundo de ficción en que él es el actor principal. Estas mismas estrategias crean en el visitante una imagen del museo que pueden convertirse en un “museo-templo” (un lugar de culto), el “museo-escuela” (un lugar de aprendizaje) y el “museo-lúdico” (un lugar de diversión).

Esta finalidad educativa y de entretenimiento modifica la forma en que se presenta el patrimonio, se debe plantear en función de las necesidades de los visitantes, y sus perfiles (escolares, universitarios, especialistas, turistas). Normalmente, en las instituciones del patrimonio se realizan actividades concretas o explicaciones a medida a través de guías, que favorecen el aprendizaje de procesos. Existen al menos tres formas de presentar el contenido que se desea aprender:

- Simbólica: forma de transmitir abstracciones a través de la palabra o la escritura. En este caso el sujeto-aprendiz es pasivo.
- Icónica: forma de aprendizaje concreta a través de material visual (cuadros, dibujos, películas), también en este caso el sujeto es pasivo.
- Activa: forma de aprendizaje a través de objetos, situaciones o

personas (conferencia, demostración, escenificación). Se aprende a través de la experimentación interactiva.

Los centros del patrimonio son ámbitos adecuados para este tipo de enseñanza no formal, de procesos didácticos y de aprendizaje que apenas se imparten en las aulas. Además, proporcionan un espacio de aprendizaje para adultos con distintos tipos de intereses. En este sentido, la utilización de las tecnologías de la información y de la comunicación permite desarrollar aprendizajes directos (en el centro) e indirectos (a través de la red) que facilitan aún más la adquisición de conocimientos, sobre todo de forma icónica y activa. En la medida que los recursos virtuales de instituciones culturales se conciben didácticamente, se pueden crear nuevas expectativas y funciones para los propios centros patrimoniales. Hoy en día, además, y como más adelante veremos, las experiencias ya clásicas entre centros de patrimonio e instituciones de la educación se empiezan ya a proyectar de forma clara también en el ámbito de lo virtual.



Una de las secciones de la del Exploratorium. (<http://www.exploratorium.edu>).

La aparición de Internet ha permitido que pequeños centros locales puedan utilizar la tecnología para proporcionar "visibilidad" a sus recursos y, por tanto, promocionar su turismo cultural

Posiblemente el museo que más ha experimentado con artefactos interactivos, tanto manuales como virtuales, es el Exploratorium de San Francisco. La interacción desarrolla el deseo de aprender, de cuestionarse los procesos y permite el aprendizaje en colaboración. En este centro, los *interactivos*, pueden ser objetos (artefactos que recrean fenómenos), conectores (ordenadores) y personas (*explainers* – jóvenes investigadores que realizan tareas intérpretes especializados dentro del museo). En los *interactivos*, tanto artefactos como conectores, plantean que su diseño favorezca la exploración más que proporcionar simplemente información. Debe provocar sorpresa, y ser estimulante para que el visitante, presencial o virtual, participe activamente.

Cuando se habla de un centro educativo, poca gente lo asocia a la función del museo, sin embargo, debido a que es una institución abierta a todo tipo de público (edades, intereses, formación...) y que lo visita en su tiempo de ocio, permite una experimentación mayor en materia de aprendizaje. Como mínimo, cada museo debe diseñar

La utilización de las tecnologías de la información y de la comunicación permite desarrollar aprendizajes directos (en el centro) e indirectos (a través de la red) que facilitan aún más la adquisición de conocimientos

sus interactivos pensando en los perfiles extremos de visitantes, los expertos y los novatos. Cualquier interactivo debe estimular a estos dos perfiles de visitantes, por lo tanto adaptarse a sus peculiaridades.

Por otra parte, en la creación de cualquier exposición presencial se busca un conjunto de elementos que puedan estimular al máximo la capacidad receptora del visitante. Wagensberg, director del CosmoCaixa, distingue entre tres tipos de elementos que pueden provocar la interactividad del visitante en museos presenciales:

- Interactividad manual o emoción provocadora (*Hands on*): en este caso se trataría de museos o exposiciones que tuvieran objetos que facilitasen la comprensión de fenómenos o procesos para distinguir entre lo fundamental y lo accesorio (museos de ciencia y tecnología).
- Interactividad mental o emoción inteligible (*Minds on*): creación de experimentos en el museo que sirvan para explicar ideas de la vida cotidiana (museos de ciencia
- Interactividad cultural o emoción cultural (*Heart on*): se da la prioridad a la creación de identidades colectivas, se trata de exposiciones dirigidas a estimular la sensibilidad de un colectivo de gente, pero en las que también se puede identificar cualquier ser humano².

Hasta aquí, los conceptos teóricos de un interactivo pueden aplicarse tanto a aquellos que son reales, en el medio físico del museo, o bien a los virtuales. Ahora bien, los recursos virtuales presentan una serie de características particulares. Este tipo de recurso debe seguir una serie de principios básicos propuestos por el grupo Òliba³ de acuerdo con la evaluación de recursos externos y de nuestros propios proyectos:

- El contenido de la web nunca debe ser exactamente equivalente al contenido del museo real; muy al contrario, debe buscar su complementariedad, o sea, que incluya sólo parte de la información del museo, parte de la documentación que, o bien se halla en otros centros, o bien es inaccesible para el visitante (objetos de almacén, en restauración...).
- El primer objetivo de la web de un museo o exposición es incentivar la visita a la exposición real para aquellos que puedan desplazarse, por tanto no debe entrar en competencia con sus contenidos, sino ser una muestra de lo que allá pueden encontrar.
- Los recursos digitales en Internet se deben diseñar con el objetivo de preparar al público para la visita (previsita), dando una información previa que favorezca la

contextualización sobre el tema para aquel que visite el museo (biografía artística, técnicas, escuelas, palabras claves, conocimientos básicos).

- Este mismo recurso en Internet debería ser lo suficientemente interesante como para que el usuario, una vez completada la visita presencial, pudiera volver a consultar el espacio (postvisita).
- La web permite organizar diversos recorridos en función del interés de cada uno, desde un público generalista (término *broadcasting* en inglés) o a un público muy especializado (término *narrowcasting* en inglés). En un museo real estos recorridos no se pueden realizar simultáneamente, sino que requerirían la ayuda de diversos guías o señalizaciones para poderlos simultanearlos, con la consiguiente dificultad técnica.
- A través de la web se deberían poder realizar actividades, experiencias y presentaciones imposibles de realizar con otros medios, como sería la contextualización de objetos a través de la realidad virtual.



Reconstrucción virtual de un taller de ilustrador en Aureum Opus. (http://oliba.uoc.edu/aureum_opus).

Por supuesto, la versión digital del museo ha de presentar el mismo discurso museográfico que se realiza en su versión real. Por lo tanto, se pueden aplicar algunos de los conceptos de teoría educacional que se han adaptado para el mundo de los museos:

- Museos de educación *didáctica-expositora*. Las exposiciones son secuenciales, en las que los componentes didácticos aparecen de forma jerárquica con el objetivo de que los visitantes aprendan. Esta misma jerarquía se puede mantener en los espacios virtuales, limitando al máximo la existencia de vínculos transversales y permitiendo que los usuarios sigan un recorrido muy pautado. Un ejemplo destacado es la web que ha ganado el premio *Museums and Web* de 2002 sobre el juego de pelota en Mesoamérica (<http://www.ballgame.org/>), que utiliza Flash 5.0 para desarrollar un recorrido pautado.

- Museos de educación *estímulo-respuesta*. Las exposiciones hacen referencia a aprendizajes de conducta, que por razones pedagógicas mantienen una estructura secuencial, de forma que los componentes didácticos también describen aquello que pueden aprender los visitantes a través de estímulos controlados. En plataformas digitales, las exposiciones deberían incluir un itinerario lineal claro, con un principio y final. Además, incorporarían elementos claves (textos, imágenes, vínculos...), que se convertirían en verdaderos estímulos para el aprendizaje.

Algunos juegos interactivos o tests de respuesta múltiple a información proporcionada dentro de la exposición, serían algunos tipos de ejemplos de estos elementos claves de aprendizaje, en este caso virtual. En la actualidad, existen algunas iniciativas de portales de juegos interactivos en Internet diseñados especialmente para la docencia no formal, como la que se desarrolla en un museo, y, sobretudo, para un público muy joven. Entre los proyectos más destacados por la calidad de sus recursos está *Discovernet* (<http://amol.org.au/discovernet>), que permite a los usuarios crear sus propias exposiciones para niños en *flash*, o ejemplos de su utilización en el portal de *Museos Virtuales* del Canadian Heritage (<http://www.virtualmuseum.ca/English/Games/index.html>).

En algunos casos se están creando aplicaciones informáticas a medida para favorecer la interactividad de los usuarios de estas exposiciones o visitas virtuales. Uno de los casos más destacados es precisamente *History Wired: a Few of our Favourite Thy* (<http://historywired.si.edu>).



Animación didáctica para explicar la evolución de las lenguas, exposición *Veus*. (<http://oliba.uoc.edu/veus>).

El contenido de la web nunca debe ser exactamente equivalente al contenido del museo real; muy al contrario, debe buscar su complementariedad

- Museos de aprendizaje a partir del *descubrimiento*. Las exposiciones se basan en aproximaciones constructivistas a la educación, en las cuales el proceso de exploración y experimentación se convierten en el eje museográfico fundamental. Estas exposiciones permiten la exploración y la interacción empleando un amplio abanico de métodos de aprendizaje y componentes dinámicos (Solanilla, 2002). En las plataformas virtuales se pueden simular fácilmente estos museos a partir de hipertextos interactivos (*hands-on experiments*) o recreando mundos virtuales en dimensiones 3-D. Uno de los ejemplos podría ser el proyecto LeMO (*Lebendiges virtuelles Museum Online* – <http://www.dhm.de> ó <http://www.hdg.de>) que crea un espacio virtual sobre la historia de Alemania gracias a la colaboración de los Museos de Historia de Berlín y la Haus der Geschichte de Bonn.

Los elementos interactivos favorecen un papel más activo de los visitantes, los cuales pueden

aprender mediante experimento y error, y entonces, analizar las razones que hay detrás de fenómenos particulares, acciones o resultados.

Dentro de esta tipología de grupo también se podrían incluir todos aquellos museos y exposiciones virtuales que demandan una participación del público en la creación de contenidos en determinadas secciones, normalmente aquellas que suponen la introducción de sus memorias u opiniones personales. Una de las primeras exposiciones que incorporaba esta aplicación fue precisamente *Recuerdo de Nagasaki* del Exploratorium de San Francisco⁴, y en la actualidad *A More Perfect Union: Japanese Americans and the USA* (<http://americanhistory.si.edu/perfectunion>).

A partir de las presentes líneas se puede intuir el gran potencial que tienen las tecnologías de la información y la comunicación en el ámbito de la educación en los museos. Tanto presencialmente, con los interactivos, juegos o entornos virtuales que aparecen en distintos centros y exposiciones, como podría ser en CosmoCaixa; o incluso en Internet, con distintas aplicaciones multimedia para presentar colecciones, temas o conceptos de forma creativa. Aunque existen numerosos ejemplos de estas aplicaciones en Internet, tal vez sería interesante destacar la labor modélica en nuestro país de Educathyssen (<http://www.educathyssen.org>) con exposiciones ideadas para el aprendizaje, material virtual para profesores y creación de comunidades virtuales. ■

En la actualidad, existen algunas iniciativas de portales de juegos interactivos en Internet diseñados especialmente para la docencia no formal, como la que se desarrolla en un museo, y, sobretodo, para un público muy joven

Notas

1. Henry Cole (fundador del Museo Victoria and Albert de Londres, s. XIX): *“Un museo puede ser una institución pasiva, durmiente, una enciclopedia... en la que el estudiante instruido, sabiendo qué buscar, puede encontrar referencias... o puede ser una institución activa de enseñanza, útil y sugerente”*.

2. La exposición “Memorias de nuestra infancia: los niños de la guerra” responde a este tipo de exposición emotiva (<http://oliba.uoc.edu/nens>) o bien el proyecto del Museo de Historia de la Inmigración en Catalunya (MHIC) (<http://www.mhic.net>).

3. El grupo Òliba es un grupo de investigación de la Universitat Oberta de Catalunya cuyo objetivo es la evaluación de la aplicación de las tecnologías de la información y comunicación

en el ámbito de los museos, archivos y bibliotecas (<http://oliba.uoc.edu>).

4. La exposición contenía un conjunto de fotografías sobre las dramáticas consecuencias del lanzamiento en Nagasaki de la primera bomba atómica, coincidiendo con su aniversario. Una de las secciones permitía la inclusión de las memorias de los participantes, mayoritariamente los japoneses que sufrieron el ataque. Debido a la extraordinaria y emotiva participación de la gente, esta sección cobró vida por sí sola.

EL ESTUDIO SOBRE EL IMPACTO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN EL PÚBLICO DE LOS MUSEOS

Cèsar Carreras

Universitat Oberta de Catalunya (UOC)

Las tecnologías de la información y comunicación se han ido incorporando de forma paulatina en nuestros museos, sobre todo en aquellos de nueva creación y que han pensado que los nuevos medios favorecerían la comunicación con sus visitantes. En el espacio físico de los museos, las tecnologías acostumbran a aportar mayor información sobre los objetos y temas de las colecciones, tanto en espacios como quioscos interactivos o agendas PDA, que vendrían a sustituir las audioguías clásicas. Todavía no se han realizado demasiados estudios sobre cómo el público utiliza estas nuevas fuentes de información, pero para la mayoría de usuarios es un complemento que mejora su visita.

En lo que respecta a los artefactos conocidos como interactivos, que servían para explicar conceptos y fenómenos naturales en los museos de ciencia y tecnología, como el Exploratorium de San Francisco, las tecnologías de la información han permitido interactivos más realistas que pueden simular con mayor veracidad la propia realidad. La reciente reapertura del Museo de Ciencia de Barcelona, con el nombre de CosmoCaixa, es un buen

ejemplo del nuevo potencial de los interactivos, algunos activados a partir de pantallas interactivas con amplios menús desplegables. Por la experiencia que se tiene hasta ahora de los museos de ciencia, estos interactivos tienen un gran éxito, sobre todo entre públicos infantiles y juveniles, ya que incrementa, su curiosidad.

Todavía existen pocos ejemplos de interactivos en otro tipo de museos temáticos como los de historia, etnografía y arte, pero sin duda puede existir un gran potencial.

Por el contrario, la aplicación de realidad virtual o aumentada en el ámbito de los museos aparece principalmente en museos de historia o arqueología, ante las inmensas posibilidades que permite de reconstruir espacios arquitectónicos ya perdidos o contextualizar objetos y entornos. Existen numerosos ejemplos como el museo del puerto de Zaragoza o de Complutum, con la incorporación de personajes y ambientes que hacen más humana la reconstrucción.

La respuesta del público ante la realidad virtual es contradictoria, en algunos casos quedan entusiasmados por la aplicación, y sin duda se



Uno de los interactivos sobre la selva amazónica de CosmoCaixa, *Amazonia*.

convierte en un elemento educativo y comunicativo de primera magnitud. Sin embargo, en muchos otros casos el público se queja de las limitaciones que puede tener la realidad virtual (por ejemplo, sala de proyección sin interacción) o dificultades con los utensilios. Existen estudios extensos de comportamiento del público ante las tecnologías de los museos con la ayuda de vídeos y entrevistas, que muestran la complejidad de incorporar algunas de estas novedades¹.



Reconstrucción virtual de la Vila dels Munts. (<http://oliba.uoc.edu/mosaic>).

Si bien la tecnología aparece también en el espacio físico del museo a través de quioscos, salas de proyección, aplicaciones ubicuas o interactivas de varios tipos, uno de los cambios más importantes se observa con el desarrollo de la red de comunicaciones, Internet. El desarrollo de este nuevo medio de comunicación, supone nuevas posibilidades y relaciones en el sistema de comunicación, modificando el mensaje en función, sobre todo, de los nuevos receptores del mismo, el público virtual².

Internet permite superar las barreras físicas de la institución de la memoria, en ningún momento el espacio del centro afecta a los contenidos que se puedan desarrollar virtualmente, no existe límite de extensión ni de forma, será el propio museólogo y el técnico quienes definan esos límites.

Tampoco existen barreras geográficas, cualquier persona, esté donde esté, podrá acceder a los recursos virtuales en Internet, por lo tanto el público de la institución deja de ser preferentemente local, y adquiere una dimensión global. Este hecho obliga a pensar los contenidos de una forma distinta, ya que se debe pensar en el contexto cultural de dónde proceden estos nuevos visitantes, para que puedan entender el mensaje. Puede que este nuevo público global nunca acceda a la institución física debido a la distancia, pero no por ello pueden ser usuarios potenciales de todos los servicios virtuales que el centro pueda ofrecer.

Dentro de este nuevo entorno global, uno de los cambios más evidentes es la lengua como vehículo de comunicación, cualquier contenido en Internet para tener una completa difusión debe estar en las lenguas más habladas del mundo. Momentáneamente, se ha dado preferencia al inglés como lengua internacional, si bien los expertos auguran que otras lenguas como el chino, hindú o español deben crecer aún más en Internet.

Eso no excluye que los recursos estén en la lengua local, todas las lenguas minoritarias requieren un esfuerzo extra para mantener su presencia en Internet, su propia supervivencia está en juego. Por lo tanto, las instituciones de la memoria localizadas en regiones con lenguas propias minoritarias deben realizar un esfuerzo doble, mantener la relación con sus visitantes locales, que acostumbrarán a ser también los presenciales, a través de la lengua local, y con los posibles visitantes lejanos a través de una lengua internacional. Actualmente, las

Internet permite superar las barreras físicas de la institución de la memoria, en ningún momento el espacio del centro afecta a los contenidos que se puedan desarrollar virtualmente, no existe límite de extensión ni de forma, será el propio museólogo y el técnico quienes definan esos límites

instituciones culturales de países con lenguas internacionales, básicamente inglés, como serían Estados Unidos, Gran Bretaña o Australia, no facilitan el acceso a públicos de otras lenguas, suponiendo que estos visitantes harán el esfuerzo para entender sus contenidos en inglés. Tal vez en el futuro se darán cuenta de que esta política limita la propia difusión de sus contenidos; por ejemplo, en el continente americano resulta extraño que las instituciones de la cultura norteamericanas no perciban el potencial que tendría la difusión de sus contenidos entre los países vecinos iberoamericanos con la simple traducción al español.



Diversidad de lenguas en la exposición virtual *Veus*. (<http://oliba.uoc.edu/veus>).

Por el contrario, muchos de los recursos de instituciones de la

Todas las posibilidades que ofrece Internet son especialmente relevantes para instituciones de dimensiones pequeñas o medianas, ya que permite una visibilidad del centro, sus colecciones y actividades que difícilmente se podrían conseguir por medios convencionales

memoria españoles tienen gran difusión en Latinoamérica precisamente por pertenecer a una misma comunidad lingüística. La internacionalización de estos contenidos gracias a la lengua vehicular da una proyección inimaginable a estos centros. En este sentido se puede considerar la labor desarrollada por la Cervantes Virtual, (<http://cvc.cervantes.es/portada.htm>), que a través de sus exposiciones y recursos virtuales en español, se ha convertido en uno de los principales centros culturales en español en la red. En su caso, el mantener sus contenidos sólo en una lengua, el español, es parte de la tarea educativa de la propia institución.

También gracias a este nuevo medio de comunicación se pueden establecer relaciones más estables con el público, sobre todo el procedente de centros educativos como escuelas o universidades. Internet favorece un contacto más fluido entre el público y los gestores de contenidos culturales mediante el correo electrónico, una forma de conocer las preferencias y divergencias del público, sobre todo fidelizado. Gran parte de los contenidos creados en el museo

pasan a considerarse materiales didácticos para los docentes de estos centros, por lo tanto se potencia aún más la oferta educativa del museo, centrándose en el receptor, en este caso el estudiante y profesor. Tal vez algunas de las visitas presenciales procedentes de centros educativos se hayan preparado a través de los recursos virtuales que se pueden generar en una web del museo.

Todas las posibilidades que ofrece Internet son especialmente relevantes para instituciones de dimensiones pequeñas o medianas, ya que permite una visibilidad del centro, sus colecciones y actividades que difícilmente se podrían conseguir por medios convencionales. Los costes relativamente reducidos de estas aplicaciones virtuales facilitan la equiparación de los centros, si bien siempre las grandes instituciones (museos, bibliotecas y archivos nacionales) tendrán una cierta ventaja sobre el resto. Para algunos autores, la creación de recursos virtuales en centros de pequeño tamaño puede convertirse en una necesidad, si no consiguen aparecer en la red, tal vez en el futuro serán invisibles. La presencia de estos pequeños museos en Internet es necesaria para su supervivencia, ya que los que existan en la red tienen asegurada su "memoria", por el contrario aquellos que no estén presentes pueden ser condenados al "olvido".

Por otra parte, la flexibilidad de Internet facilita que existan todo tipo de colaboraciones entre centros, de forma que centros pequeños con escasos recursos económicos y humanos pueden colaborar en red con otros centros para compartir actividades, exposiciones o rutas. Por ejemplo, las distintas sedes de una

exposición itinerante pueden compartir un mismo recurso virtual que complementa a la exposición presencial, y que facilite la información sobre los contenidos para quien desee visitarla en alguna de las sedes. Por ejemplo, la exposición *Manet/Velázquez: el gusto francés por la pintura francesa* que se presentó en el Metropolitan de Nueva York y en el Musée d'Orsay en el año 2003, tenía como contrapunto una atractiva web de la exposición, que actualmente no es accesible.

Esta flexibilidad en el trabajo cooperativo genera unas nuevas formas de organización laboral, en que algunas tareas se realizan externamente en otros centros, como por ejemplo aquellas relacionadas con perfiles profesionales muy especializados, préstamo de piezas, artefactos o incluso préstamo de equipos específicos (proyectors...). De esta forma, la creación de redes entre instituciones de la memoria, o de estas instituciones con centros de I+D, que permiten paliar sus limitaciones tecnológicas, supone la generación de un nuevo entorno cultural, que hasta ahora era impensable.

Otro campo completamente innovador es la realidad virtual, que también tiene sus aplicaciones en Internet, si se tiene en cuenta las limitaciones de la red. Con los modelos sintéticos en 3D se pueden reconstruir contextos en donde situar los objetos, o sea el mensaje, por lo tanto amplía las posibilidades didácticas y comunicativas de las instituciones culturales. La completa libertad que permite la creación de estos entornos de realidad virtual supone romper muchos moldes para generar narrativas, o sea, discursos museográficos; esta misma

flexibilidad del medio ha hecho pensar en que se puede realizar una nueva museografía, bautizada con el nombre de *cibermuseografía*.



Muestra virtual del Bicentenario de las expediciones de Lewis y Clark. (<http://www.lewisandclarkexhibit.org>).

COMO AFECTAN LAS APLICACIONES EN INTERNET EN EL PÚBLICO DE LOS MUSEOS

Además de aquel público que nunca podrá realizar la visita presencial, y por lo tanto, la versión virtual es su única alternativa; la mayoría de estudios de público se han centrado en público local que pueda visitar los centros. Algunos estudios norteamericanos sugieren que la incorporación de las tecnologías, y fundamentalmente Internet, ha supuesto un aumento de público, que en algunos casos supondrían multiplicarlo por tres. Aunque las cifras no estén suficientemente contrastadas, sí que se ha constatado un aumento.

Para los investigadores, la causa de este aumento estriba en que Internet ha proporcionado una muestra en detalle de todo lo que pueden disfrutar los visitantes con la visita, por lo tanto ha mejorado la comunicación con el centro. En este sentido, gran parte de los recursos multimedia de los museos en Internet responden a objetivos pedagógicos,

por lo que se dirigen esencialmente a centros escolares. En la medida que estos recursos son utilizados por profesores y alumnos, ello también favorece a desarrollar con posterioridad la visita presencial.

En los estudios de público realizados por el grupo Òliba se observa que la difusión de una web por Internet tarda cierto tiempo, excepto si existe una política de *marketing* agresiva. Por lo tanto, para acontecimientos puntuales como exposiciones es necesario que el recurso virtual esté con cierta antelación a la inauguración de la muestra en línea, para que los posibles visitantes puedan ver, a través de la web, si ésta les interesará. La idea es que el recurso virtual pueda favorecer la preparación de la visita, y decidir a los visitantes.

También se ha observado que inicialmente los recursos virtuales son conocidos en el ámbito local y nacional, con la ayuda de los medios tradicionales y los vínculos de portales de estos ámbitos, pero con el tiempo el público acostumbra a ser más internacional. De hecho, existen exposiciones realizadas en el 1999 o 2000, que hoy en día siguen en línea y con tanto o más éxito que en su inicio, si bien el público es mayoritariamente internacional.

Otro caso es la utilización didáctica de las exposiciones virtuales en las escuelas como material de trabajo en el aula o de consulta posterior. Por ello, muchos recursos virtuales tienen una vida propia que no se podría dar en un catálogo de exposición presencial.

Si inicialmente se planteaba que los recursos virtuales servirían como

complemento a la visita presencial tanto como un material preparatorio a la visita (pre-visita) y posterior a la misma (post-visita), los estudios realizados muestran que ese ideal no se cumple, excepto en una pequeña proporción. De hecho, se utiliza para preparar la visita en algunos casos, y, sobre todo, para acabarse de decidir por la visita presencial. En algunos casos, casi podíamos hablar de dos tipos de público, el presencial y el virtual, y no solamente por la facilidad para desplazarse al centro cultural, sino también en edad, en formación y en utilización de las tecnologías. Por ejemplo, algunos museos importantes como el Hermitage de San Petersburgo o la Tate Gallery de Londres tienen de siete a tres veces más de visitantes virtuales que presenciales.

Todo este nuevo público potencial todavía se conoce muy mal, y es gracias a los estudios cuantitativos de estadísticas de accesos, o a través de encuestas cualitativas virtuales, que se va conociendo más sobre estos públicos, sus perfiles e intereses. De buen seguro el futuro de las tecnologías de la información y comunicación pasa por que éstas se adapten mejor al público, no tan sólo facilitando su accesibilidad y *usabilidad*, sino también unos contenidos de su gusto. ■

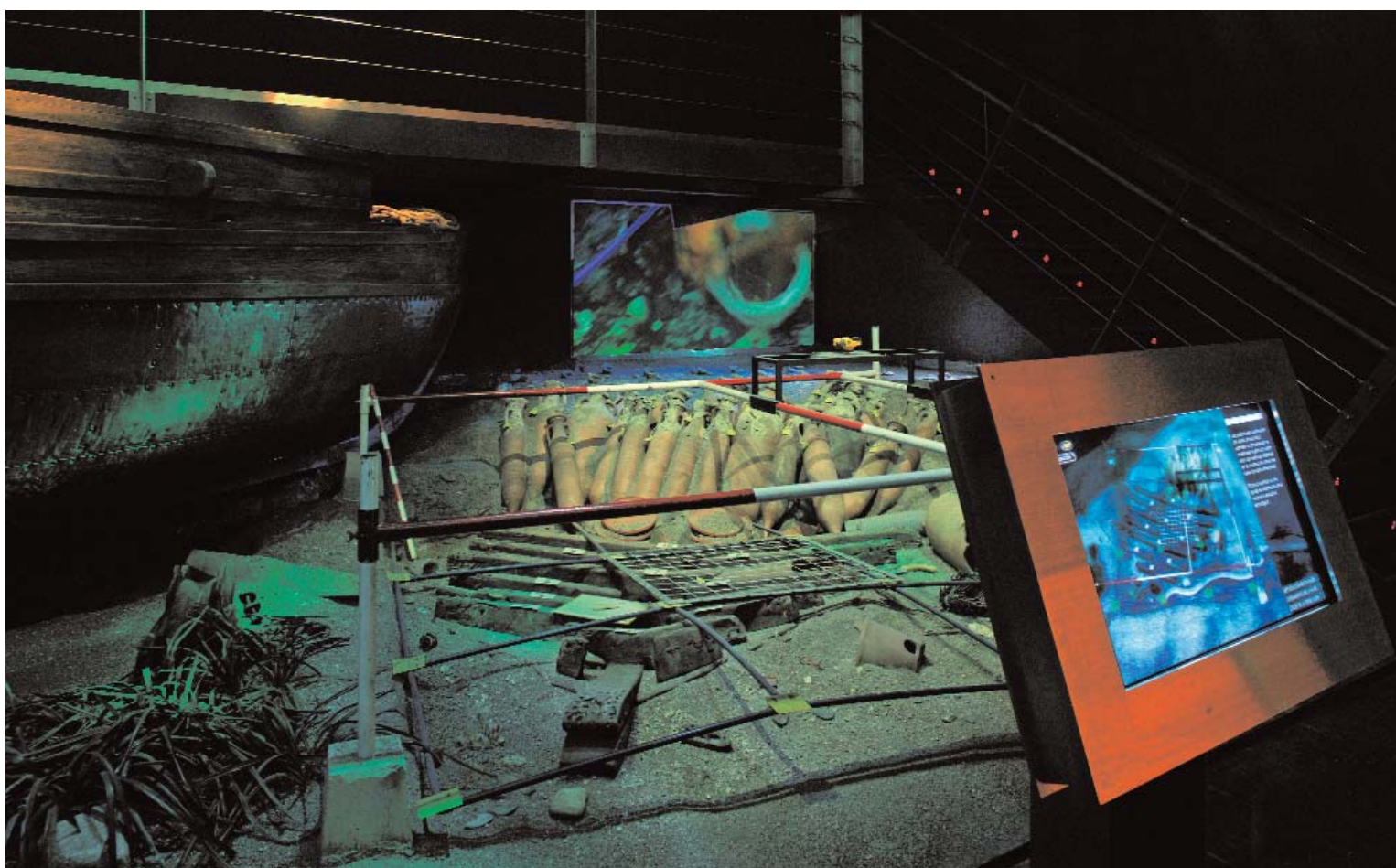
Notas

1. El grupo de investigación de Aurkene Alzua-Sorzabal (Universidad de Deusto) lleva años realizando experimentaciones con tecnologías en el espacio de los museos y, sobre todo, la respuesta del público.
2. Éste es uno de los objetos de estudio del grupo Òliba (<http://oliba.uoc.edu>) la respuesta del público virtual a las aplicaciones de tecnologías de la información de museos en Internet.

NUEVOS AUDIOVISUALES PARA NUEVOS MUSEOS. LOS RETOS DE LOS PROFESIONALES

Ángel Tirado

Responsable Área de Audiovisuales del
Departamento de Exposiciones y Museos
General de Producciones y Diseño, SA



Si antes bastaba con que los museos ejercieran correctamente su función de conservación del patrimonio y divulgación del conocimiento, hoy se les pide, además, que sus contenidos se conviertan en una experiencia significativa para todos sus visitantes

Integración de proyecciones audiovisuales, escenografía que reconstruye un yacimiento submarino y terminal interactivo. Sala de Arqueología Subacuática. Museo Arqueológico de Alicante.



Proyección audiovisual interactiva en alta definición integrada en la escenografía que reconstruye parte de la Lonja de Valencia en el siglo XV.
Museo de Historia de Valencia.

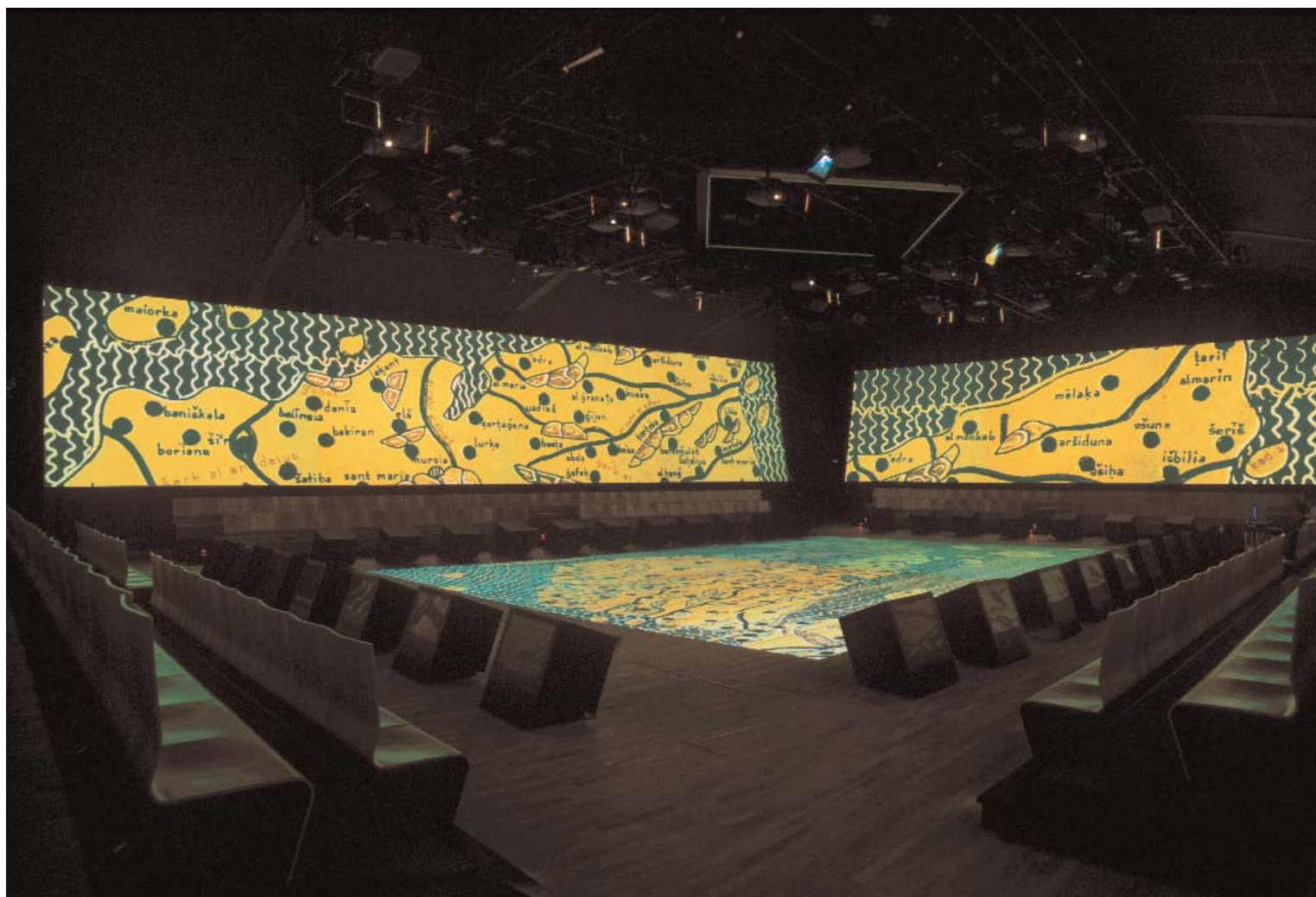
ACTUALIDAD DEL MUSEO

El fenómeno museístico en España y, podría decirse que a nivel internacional, se encuentra en una fase claramente expansiva. La oferta de museos y exposiciones crece en calidad y cantidad, en respuesta al interés del público.

Actualmente, a un museo se le pide que cumpla distintos objetivos, casi siempre muy ambiciosos. Si antes bastaba con que los museos

ejercieran correctamente su función de conservación del patrimonio y divulgación del conocimiento, hoy se les pide, además, que sus contenidos se conviertan en una experiencia significativa para todos sus visitantes. Los museos, siempre sin olvidar el rigor científico, deben entretener, enseñar y, si es posible, sorprender y cautivar al público.

A medida que la función del museo gana en complejidad, el proceso para crear un nuevo museo, reformar uno



Espectáculo *El Misterio de Jerez*. Audiovisual multimedia de 25 min de duración que recorre la historia del vino de Jerez desde la mitología hasta su actual repercusión social y cultural. Combinación de dibujos animados, Infografía 3D, imagen real en cine y fotografías con música sinfónica original y sonido envolvente.

ya existente o realizar una exposición temporal, se complica. Con la llegada del siglo XXI, surge una nueva forma de hacer museos, caracterizada por una mayor profesionalización y por la participación coordinada de equipos de diferentes disciplinas a lo largo de varias fases, donde el estudio de los contenidos tiene que ir mano a mano con el diseño espacial.

Es, en esta nueva forma de entender los museos, donde cobran una importancia capital los nuevos

canales de comunicación. Abarcando las proyecciones convencionales de vídeo, los dispositivos interactivos, Internet y cualquiera de las nuevas tecnologías multimedia que están en constante evolución.

LOS AUDIOVISUALES MULTIMEDIA

Tradicionalmente, los recursos multimedia, aun siendo ampliamente utilizados, no formaban parte del propio discurso museístico. Estaban

confinados en espacios anejos y rompían la continuidad del recorrido que se ofrecía al visitante.

En la actualidad, la tendencia consiste en integrar todos estos medios, de forma transversal, en el planteamiento expositivo. Es decir, se combinan con las piezas y el resto de los materiales para que estén a disposición del visitante de manera simultánea y sin entrar en conflicto. De esta forma conseguimos que el público reciba una visión global mucho más rica y atractiva, y le damos la posibilidad de trazar su propia ruta por el recorrido del museo.

Esto es especialmente importante, sobre todo cuando tratamos de concebir museos en los que convivan varios niveles de acercamiento o interés por parte del visitante. Debemos lograr que la experiencia sea amena y entretenida y que coexistan diferentes niveles de complejidad en los contenidos. Es decir, que cualquier tipo de público, sea cual sea su conocimiento previo de la materia o su formación académica, pueda abordar el recorrido sintiendo al final que la experiencia ha sido provechosa y estimulante.

EL PROFESIONAL AUDIOVISUAL Y LOS MUSEOS

La convergencia de las nuevas tecnologías y del medio museístico propicia el desarrollo de un tipo de producciones que reclaman un nuevo perfil de profesionales.

Normalmente, un director, un productor o cualquier otro profesional

de cine o televisión, suele realizar su trabajo en un entorno en el que sus interlocutores pertenecen al mismo medio y por lo tanto la comunicación mutua es sencilla y rápida. Utilizan un mismo código y tienen un conocimiento similar del medio.

En el caso de los museos, el profesional audiovisual se tiene que desenvolver e intercambiar ideas con personas de otros ámbitos, como científicos, historiadores, empresarios, etc. En la mayoría de los casos se encuentra con que sus propios conocimientos sobre el tema al que se enfrenta son prácticamente nulos.

Al mismo tiempo, el profesional audiovisual, cualquiera que sea su oficio, no está acostumbrado al nivel de exigencia, en cuanto al rigor científico, histórico o técnico, que implica una producción de este tipo. Cada proyecto lleva siempre consigo un alto porcentaje de innovación tecnológica; bien sea porque se trata de una nueva aplicación a partir de una tecnología ya existente o bien porque se trata de un desarrollo completamente novedoso.

Otras veces, la configuración de una determinada instalación implica una producción condicionada por multitud de aspectos técnicos. Lo cual exige un atento control, tanto en la fase de producción como de postproducción. Fases en las que se debe mantener siempre presente el rigor científico.

Por otra parte, generalmente el científico desconoce las posibilidades del medio audiovisual y todo lo que éste puede hacer para resumir y transmitir conocimientos y conceptos de una forma eficaz y creativa.

Por tanto, el trabajo para los nuevos medios exige la colaboración estrecha y constante de profesionales de distintas disciplinas, a veces muy alejadas entre sí a primera vista.

Todo esto obliga al profesional del medio audiovisual a tener presente los siguientes puntos:

- **Conocer bien las nuevas tecnologías y los medios que tiene a su disposición.** Es importante estar en permanente contacto con la evolución de los nuevos formatos.

- **Uso de un estilo sobrio y atemporal.** Para que un audiovisual tenga vigencia a largo plazo ha de adoptar un estilo sobrio, contenido y lo más elegante posible. Hay que evitar recursos de realización o de postproducción demasiado contemporáneos.

- **Cuidado de los contenidos.** Es muy importante ser respetuosos con los contenidos y adquirir todo el conocimiento necesario para

La convergencia de las nuevas tecnologías y del medio museístico propicia el desarrollo de un tipo de producciones que reclaman un nuevo perfil de profesionales



Integración de audiovisual en maqueta a escala. Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad.

El trabajo para los nuevos medios exige la colaboración estrecha y constante de profesionales de distintas disciplinas, a veces muy alejadas entre sí a primera vista

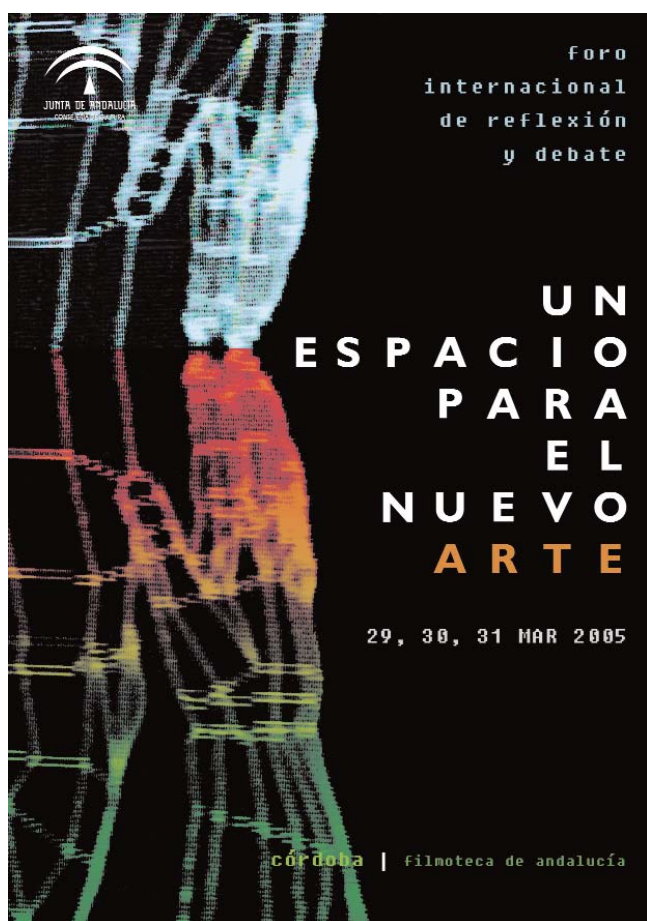
sentirnos cómodos en su manejo. Esto conlleva además propiciar una colaboración estrecha con los científicos y expertos. Dejándonos dirigir por un lado y aportando soluciones creativas por otro.

En este sentido, es importante recalcar que hay que sintetizar y

concretar lo más posible, dado que en el museo va a estar presente toda la información existente pero repartida en diferentes medios. No debemos caer en la tentación de contarlo todo en un audiovisual. Para que éste sea eficaz es importante concretar y buscar los puntos clave. ■

UN NUEVO ESPACIO PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN CÓRDOBA

Nota de redacción



Portada del díptico de presentación del foro internacional de reflexión y debate.

El pasado día 28 de marzo de 2005, Rosario Torres, Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía, presentó el nuevo espacio para el arte contemporáneo que se va a crear en la ciudad de Córdoba. Su emplazamiento, junto al centro de congresos diseñado por el arquitecto holandés Rem Koolhaas, así como su carácter abierto y su vocación por las últimas tendencias artísticas, lo convierten en una importante apuesta por el arte contemporáneo y por el desarrollo de la ciudad de Córdoba.

El día siguiente a la presentación se inauguró en la Filмотeca de Andalucía, también con sede en Córdoba, el foro internacional de reflexión y debate *Un espacio para el nuevo arte*, que quería dar a conocer a los profesionales y al público el proyecto, abriendo un período de reflexión y diálogo interdisciplinar que continuó hasta el día 31 de marzo, y que contó con la asistencia de profesionales, artistas e investigadores españoles y de otros países europeos.

Esta nueva iniciativa de respaldo al arte de nuestro tiempo se encuadra dentro de un programa más general de promoción y apoyo a los jóvenes creadores andaluces a través de la puesta en funcionamiento de redes de espacios artísticos, dotados de medios técnicos adecuados, que permitan y favorezcan la creación, así como la divulgación de sus obras.

El nuevo espacio pretende recoger aquellas manifestaciones artísticas que están dejando de tener cabida en los museos y centros de arte de contemporáneo. Al mismo tiempo, este espacio dotará a la ciudad de unas modernas infraestructuras culturales y se convertirá en uno de los motores del

nuevo arte en Andalucía, fomentando la producción, la investigación y el encuentro entre artistas de múltiples disciplinas.

La definición última de un espacio de estas características exigía un debate interdisciplinar en el que se diese cabida a una amplia diversidad de voces: las voces de los artistas, de los ciudadanos, de los gestores nacionales e internacionales, de los investigadores y teóricos o de los profesionales de la cultura. Dicho debate tuvo lugar a través de dos ámbitos diferenciados y complementarios: el público y el profesional.

Las sesiones públicas, que tuvieron lugar en la Filmoteca de Andalucía, consistieron en una serie de conferencias ofrecidas por profesionales, gestores, investigadores y artistas de prestigio internacional, españoles y europeos, a las que estuvieron invitados todos los ciudadanos interesados. En este foro se dio la palabra a los destinatarios últimos de esta iniciativa, los ciudadanos, que pudieron compartir con los ponentes sus reflexiones más veraces sobre el arte, la tecnología y los espacios artísticos del siglo XXI.

Las sesiones profesionales, que se celebraron en la Delegación Provincial de Cultura de Córdoba, reunieron en torno a una mesa a gestores, administradores, comisarios, investigadores, docentes, críticos y artistas para debatir, reflexionar y llegar a conclusiones alrededor de tres temas fundamentales: *Producción e investigación; Gestión, requerimientos técnicos y necesidades espaciales; y Colección y público*. Estos tres temas son pilares en la definición de cualquier espacio de nueva creación dedicado al nuevo arte.

Tanto las conclusiones fruto de este encuentro, como las observaciones surgidas en las sesiones públicas, serán tenidas en cuenta y formarán parte del programa y del proyecto que se presentará públicamente en unos meses. ■

Foro Internacional de reflexión y debate *Un espacio para el nuevo arte*

■ 29 de marzo

- | | |
|----------------|---|
| 9:30 - 10:00 h | Inauguración oficial
Pablo Suárez Martín
Director General de Museos de la Consejería de Cultura.
Junta de Andalucía |
| 10:00- 11:30 h | <i>RAM_museo</i>
José Luis Brea
Profesor Titular de Estética y Teoría del Arte
Contemporáneo, Universidad de Castilla-La Mancha,
Cuenca |
| 12:00- 13:30 h | <i>ZKM. The Mecca of Media Art</i>
<i>ZKM. La meca del "Media Art"</i>
Peter Weibel
Presidente y Director Ejecutivo, ZKM, Center for Art and
Media, Karlsruhe |

■ 30 de marzo

- | | |
|-----------------|--|
| 10:00 - 11:30 h | <i>'aRt&D in action'</i>
<i>The Interdisciplinary Process of Artistic Research,</i>
<i>Development and Presentations</i>
<i>El proceso interdisciplinario de investigación, desarrollo y</i>
<i>presentación artísticos</i>
Anne Nigten
Manager, V2_Lab, Rotterdam |
| 12:00 - 13:30 h | <i>Museum of the Future</i>
<i>El museo del futuro</i>
Heiner Holtappels
Director, Netherlands Media Art Institute, Amsterdam |

■ 31 de marzo

- | | |
|-----------------|---|
| 10:00 - 11:30 h | <i>Parcours d'une artiste ou Alice au pays des merveilles</i>
<i>El recorrido de una artista o Alicia en el país de las</i>
<i>maravillas</i>
Marie-Jo Lafontaine
Artista, Bruselas |
| 12:00 - 13:30 h | <i>TRANSPERMIA</i>
Marcel-lí Antúnez
Artista, Barcelona |

Este espacio dotará a la ciudad de unas modernas infraestructuras culturales y se convertirá en uno de los motores del nuevo arte en Andalucía

EL MUSEO DE GALERA

M^a Oliva Rodríguez-Ariza
Directora del Museo de Galera

José M. Guillén Ruiz
Conservador del Museo de Galera



Fachada del Museo de Galera.

Galera, localidad situada en el noroeste de Granada, es conocida, tanto en el ámbito nacional como internacional, gracias al rico legado arqueológico con que cuenta. Su patrimonio ha recibido la atención de la investigación arqueológica desde la primera década del siglo XX, aunque hasta hace muy poco este potencial no tenía un reflejo en el pueblo de Galera: la mayoría de la población no conocía su existencia o lo percibía como algo negativo.

A partir de la reanudación de las excavaciones científicas en los años ochenta se va creando una nueva conciencia por parte de los vecinos, que cuaja en un grupo de jóvenes que organizan distintos campos de trabajo para la recuperación de su legado histórico y arqueológico. De este grupo surge la idea de la creación del Museo de Galera.

El museo es de reciente creación, se abre al público en julio de 2001, pero su andadura comienza en 1998 con una intensa labor de recopilación y catalogación de fondos arqueológicos procedentes de colecciones particulares, producto de hallazgos casuales y de excavaciones clandestinas en el término municipal de Galera.

Al mismo tiempo, se comienzan a ejecutar las obras de acondicionamiento de la antigua capilla del convento de Monjas de Cristo Rey para albergar el museo. La limitada superficie de la nave del edificio para el fin al que iba a ser destinado, propició que el arquitecto del proyecto, Juan Carlos García de los Reyes, planteara la construcción de una entreplanta con estructura metálica que no apoyara en las paredes para no perder la visión y percepción de la gran nave de alto techo, como recuerdo de su función anterior; esto permitió aumentar la superficie expositiva en 80 m².

Durante la ejecución de las obras apareció, en el subsuelo de la capilla, la antigua bodega de la casa, que había sido derruida para construir dicha capilla. Este hecho supuso una modificación del proyecto inicial, ya que, dada la falta de espacio, se integró para formar parte del museo, albergando la parte expositiva referente a etnología. De esta forma, en el resultado final se ha conseguido respetar el urbanismo tradicional del centro de Galera y, además, el edificio ha conservado testigos de las tres funciones para las que, a lo largo del tiempo, ha sido usado: vivienda particular, capilla y museo.

El Museo de Galera se crea con una serie de objetivos, unos ya cumplidos y otros que forman parte de su función:

- *Recuperar el patrimonio mueble* que, procedente de excavaciones clandestinas o hallazgos casuales, estaba en colecciones particulares de vecinos de Galera. Esta importante relación de objetos ha sido clasificada, restaurada y expuesta para el disfrute y conocimiento de toda la población.

- *Concienciar a la población de la importancia de su patrimonio* y del daño que se realiza al expoliarlo. En este sentido han sido numerosas las personas de Galera que, al conocer el museo y lo que en él se enseñaba, han donado las piezas que tenían en su casa. Asimismo, han denunciado las labores de expolio en algunos yacimientos, por lo que se ha comprobado que el museo supone un elemento fundamental para la concienciación de la población sobre la necesidad de protección del patrimonio arqueológico de su entorno.

- *Afianzar y dar forma a un fuerte sentimiento de identidad* de los habitantes de Galera a través del museo. Así, tanto la exposición y explicación de culturas precedentes mediante materiales originarios de yacimientos del entorno, como la recopilación y recreación de trabajos y elementos de la vida cotidiana más reciente en la parte etnológica, se han convertido en referentes de la identidad local o de lo *galerino*.

- *Ser un foco cultural* donde podamos conocer y reflexionar sobre el pasado y el presente a través de la exposición y de sus materiales didácticos. Este objetivo se intenta conseguir mediante un hilo argumental de la exposición en el que el hombre forma parte de un entorno (medioambiental, físico y humano), con el que está en permanente diálogo. Igualmente, el museo pretende ser el centro donde se den a conocer los avances de la investigación arqueológica de la zona, a través de conferencias y exposiciones temporales.

- *Actuar como centro gestor del patrimonio de Galera*, organizando la difusión, actuaciones y uso de

El museo es de reciente creación, se abre al público en julio de 2001, pero su andadura comienza en 1998 con una intensa labor de recopilación y catalogación de fondos arqueológicos procedentes de colecciones particulares

yacimientos arqueológicos visitables, como Castellón Alto y Necrópolis de Tútugi, y prestando apoyo técnico al taller de reproducciones arqueológicas *Galira*.

- *Servir de instrumento pedagógico* al servicio de la comunidad escolar con la organización de visitas guiadas y la elaboración de guías didácticas, actividades y talleres para escolares.

- *Recuperar un edificio que ejemplifica la arquitectura tradicional del centro de Galera*. Al ubicar el museo en la antigua capilla del convento de Monjas de Cristo Rey se recupera una construcción que, si bien no tiene gran valor artístico, se inserta plenamente en la trama urbana de Galera, que es de comienzos del siglo XVII.

- *Servir de estímulo para la creación de empleo*, ya que junto a los beneficios culturales, educativos y sociales, hay que añadir los económicos y, en el caso de Galera (como en el de tantos otros pequeños núcleos del mundo rural), el necesitado beneficio laboral. El

Vista de la Planta Baja del Museo de Galera. Epigrafías romanas.



Han sido numerosas las personas de Galera que, al conocer el museo y lo que en él se enseñaba, han donado las piezas que tenían en su casa

Museo de Galera es un foco de atracción de visitantes, que junto al yacimiento argárico del Castellón Alto, recientemente abierto al público, y a la futura puesta en valor de la Necrópolis Ibérica de Tútugi, ofrecen la posibilidad de pasar una jornada visitando de forma entretenida y didáctica el rico patrimonio arqueológico. La existencia en el municipio de varias empresas que ofertan alojamientos en casas-cueva, molinos restaurados o cortijos típicos, hace de Galera uno de los principales pueblos de la provincia de Granada en cuanto a turismo rural. En este

contexto, el museo y los yacimientos mencionados se convierten en un complemento ideal de la estancia de los visitantes de Galera.

El recorrido recomendado comienza en la entreplanta, donde se hace un recorrido por la *Prehistoria Reciente* del Altiplano, comenzando con un análisis de la *Evolución del paisaje y Medio Ambiente* en los últimos 4.000 años, para después introducirnos en las señas de identidad principales de la *Edad del Cobre*, mediante la observación de diversas herramientas de uso

cotidiano, así como de cerámica y armas. Siguiendo el recorrido pasamos a la *Cultura Argárica*, cuyo exponente principal en el término de Galera es el Castellón Alto, donde se nos ofrece una visión de aspectos de la vida cotidiana de las gentes que poblaron nuestras comarcas hace más de 3.500 años; así podremos saber cómo hacían sus casas, de qué forma enterraban a sus muertos, cuál era el proceso de fabricación de cerámica e incluso las enfermedades que padecían o las redes de intercambios que existían. En el tramo final de la planta superior encontramos respuestas a algunas de las preguntas más frecuentes sobre el período peor conocido de nuestra historia, *El Bronce Final*, en el que hay un cambio radical en la morfología y distribución de poblados respecto a la fase anterior. En el museo podemos contemplar la maqueta a escala de una cabaña de este período, excavada por Wilhem Schüle en el Cerro del Real.

El recorrido expositivo de la planta baja se centra en la explicación del trabajo de los arqueólogos, así como en la descripción de tres períodos cronoculturales: la Cultura Ibérica, el Mundo Romano y la Época Medieval. La visita a esta planta comienza con un acercamiento al trabajo de los arqueólogos y a los medios y técnicas científicas que utilizan para la investigación de las sociedades del pasado.

La Cultura Ibérica tiene especial relevancia en Galera, ya que en este término municipal se encuentra la que puede ser la necrópolis más extensa de todo el mundo íbero, la Necrópolis de Tútugi, así como la ciudad íbero-romana asentada en el denominado Cerro del Real. Debido a

este hecho, el mundo ibérico se encuentra muy bien representado en el museo, ofreciendo la posibilidad de admirar ajueres funerarios completos, tanto de un guerrero como de un miembro de la élite. Un lugar destacado lo ocupa la *Diosa de Galera*, escultura en alabastro que representa a una diosa de la fertilidad y que fue importada desde Fenicia. Del mismo modo fue importada la cerámica ática de figuras rojas procedente de Grecia que se puede contemplar en una de las vitrinas, de la que podemos destacar una colección de tres *skiphos* con la representación de la diosa Atenea como una lechuza.

Sobre el *Mundo Romano* se ofrece una amplia visión de la vida cotidiana, así como del tipo y distribución del poblamiento, y se explican las partes de una unidad de poblamiento muy presente en nuestra comarca, como es la villa romana, con posibilidad de ver los elementos de construcción que eran utilizados por los romanos en la construcción de casas. También se puede ver la importante colección de epigrafía, donde aparecen las inscripciones romanas con el nombre de TVTVGI.

En la planta baja también existe una zona dedicada a la *Época Medieval*, época donde se configura el actual sistema de poblamiento y de la que existen abundantes restos arqueológicos en los alrededores. También se dedica un espacio a la *Moneda*, con una vitrina con monedas íberas, romanas y medievales y un panel explicativo sobre las partes de una moneda y su origen y evolución histórica.

El último gran espacio expositivo es la *bodega*, que alberga el apartado

El museo supone un elemento fundamental para la concienciación de la población sobre la necesidad de protección del patrimonio arqueológico de su entorno

de Etnología, donde de una forma más interactiva se puede revivir nuestro pasado más reciente. Este espacio se divide en cuatro apartados. El primero de ellos se refiere al *Vino* y su elaboración, una industria tradicional en Galera y que actualmente va ganando en importancia. El segundo y tercer apartado se ocupan de mostrar los trabajos del *Cáñamo*, industria en la que basó su economía la Galera de mediados del siglo XX, y del *Esparto*, que se lleva trabajando en la localidad desde época Argárica (hace 3.600 años) y que aún hoy está vigente. Como último apartado de la bodega tenemos el *Rincón de la Memoria*, donde, mediante la recreación del comedor de una casa-cueva de los años cincuenta, se pretende que el visitante, aparte de contemplar una fiel estampa doméstica, pueda sentarse en una mesa de camilla; calentarse con el brasero escondido tras las enaguas; degustar algún licor y dulce tradicional de Galera, con el que se suele recibir a las visitas según la estación del año; pasar las hojas de antiguos álbumes de fotos; leer las cartas enviadas por los "familiares" emigrados a Argentina, Cataluña...; acercarse hasta las taquillas y fresqueras donde, aparte de los



El Museo de Galera es un foco de atracción de visitantes, que junto al yacimiento argárico del Castellón Alto, recientemente abierto al público, y a la futura puesta en valor de la Necrópolis Ibérica de Tútugi, ofrecen la posibilidad de pasar una jornada visitando de forma entretenida y didáctica el rico patrimonio arqueológico

Vista de la *Bodega* del Museo de Galera.

escasos ingredientes con los que se preparan migas, gachas o andrajos, se encuentran orzas, platos, almirez... Como únicos elementos ajenos, una televisión y un vídeo, que permitirán a los visitantes compartir las vivencias de los mayores de Galera, recogidas de forma cálida, íntima, en su propio contexto. En ellas se desgranarán recuerdos en forma de anécdotas, experiencias, buenas y malas, descripción de trabajos extinguidos, paisajes,

costumbres, etc. De esta forma se persigue hacer comprender la cotidianidad, las carencias y las dificultades a las que se enfrentaron las generaciones precedentes.

El futuro del Museo de Galera es prometedor, con la incorporación en un futuro inmediato de los restos momificados de la Sepultura 121 de Castellón Alto, lo que, sin duda, representa un indudable atractivo más para la visita. -

EL MUSEO HISTÓRICO MUNICIPAL DE LA ALCAZABA DE LOJA. NUEVAS PROPOSICIONES CULTURALES EN LA DIMENSIÓN LOCAL

Juan Alonso Sánchez Martínez

Director de Cultura. Ayuntamiento de Loja
Responsable de proyecto y comisariado del MHA

LOS ANTECEDENTES DEL PROYECTO Y SU CONTEXTO PRESENTE

El reciente Museo Histórico Municipal de La Alcazaba de Loja (MHA), que abrió sus puertas en febrero de 2004, es –más que ningún otro proyecto cultural de este municipio– producto de un proceso en el tiempo que se remonta al final de la década de los años ochenta, momento en que el ayuntamiento de la ciudad adquiere la propiedad del conjunto monumental de la Alcazaba, en avanzado estado de abandono.

Unos escasos nueve millones de pesetas supusieron una de las primeras *grandes inversiones* de la democracia en infraestructuras culturales para una institución municipal, que supo ver en aquella ruina un marco inmejorable para el desarrollo de programas sociales y de formación ocupacional en forma de



El recinto de la Alcazaba de Loja.

escuelas taller y de casas de oficios. Así, hasta el día de hoy, en que siguen operando sobre el cerro alcazareño y su viario, de forma más o menos discontinua, nuevas generaciones de jóvenes aprendices en distintos oficios.

Cierto es que aquellos primeros pasos del proceso (1989-1995) carecieron de una conciencia clara de objetivos, más allá de la necesidad perentoria y evidentísima de intervenir sobre un

conjunto monumental y sobre un barrio decadente, urbanísticamente imperfecto, socialmente olvidado, culturalmente irrelevante para la vida de la localidad. Es entonces cuando se llega a la conclusión de dar sentido al programa de empleo que supusieron las primeras escuelas taller del municipio, de abrir un nuevo campo de intervención en las políticas culturales del ayuntamiento.

Tras la quiebra que supuso el periodo 1996-1999 para el proyecto municipal sobre la Alcazaba, alejándose de este sector de la ciudad las inversiones municipales en materia de cultura, el proceso retoma su dirección inicial desde los cuatro últimos años (2000-2004). Gracias a la acción decidida de las nuevas corporaciones –presididas por D. Miguel Castellano– se elabora un programa estratégico de acción cultural (Plan ARTIfice), que prevé, entre otros aspectos, el desarrollo de cinco grandes programas de puesta en valor de infraestructuras culturales:

- La creación del Centro de Iniciativas Culturales del Pósito de Loja (siglo XVI).
- La transformación de la Biblioteca Municipal en un espacio “mediateca”.
- La rehabilitación integral del Teatro Cine Imperial (mediados del siglo XX).
- La instalación del Centro de Interpretación Histórico de Loja en la antigua casa de Cabildos.
- El desarrollo de un programa de musealización para el barrio de La Alcazaba que retomara el “impulso

histórico” iniciado en 1989; contexto este último en que debemos significar la reciente inauguración del Museo Histórico Municipal de la Alcazaba de Loja (MHA) en el Caserón de los Alcaldes Cristianos.

EL ELEMENTO CONTENEDOR

Distintas intervenciones arqueológicas y de consolidación habían permitido el acceso más o menos puntual del público (local o visitante) al patrimonio del subsuelo, en espacios como la calle Moraima, convertido en un *mirador arqueológico*. Por otra parte, recientes intervenciones de la Consejería de Cultura acaban de concluir la restauración de la muralla sur del recinto interior de la ciudad islámica, elemento de gran preponderancia visual sobre el conjunto de la ciudad. Sin embargo, ha sido la recuperación arquitectónica y funcional del Caserón de los Alcaldes Cristianos lo que ha permitido el afianzamiento –esperemos que definitivo– del proyecto global de musealización del barrio de la Alcazaba.

Como decíamos, a partir el año 2000 la iniciativa municipal retoma un rumbo favorable, desde el mismo momento en que cambia la estrategia de intervención sobre el monumento, quedando atrás la idea de puesta de valor a largo plazo, como punto final a la conclusión del proceso de restauración del conjunto alcazareño. Hoy parece más viable, por pragmático, un objetivo de victorias parciales, la conquista de espacios concretos para su puesta en uso inmediata. Éste ha sido el paso adelante más importante



Vista general de la Planta Baja del Museo Histórico Municipal de la Alcazaba de Loja.

Unos escasos nueve millones de pesetas supusieron una de las primeras grandes inversiones de la democracia en infraestructuras culturales para una institución municipal

Ha sido la recuperación arquitectónica y funcional del Caserón de los Alcaides Cristianos lo que ha permitido el afianzamiento del proyecto global de musealización del barrio de la Alcazaba

del proyecto de musealización del barrio alcazareño.

El conjunto patrimonial del barrio de La Alcazaba de Loja, al margen de su caserío y su trazado urbano –de clara tradición medieval–, está conformado por: el recinto amurallado, muy probablemente trazado hacia la segunda mitad del siglo XII, reforzado y corregido entre los siglos XIII y XIV; el aljibe, de tres naves organizadas sobre los 57 m² de su superficie; la mal denominada Torre del Homenaje (o del Reloj); y el Caserón de los Alcaides Cristianos, adosado a la torre anterior y construido en los primeros años del siglo XVII por el Licenciado D. Pedro de Tapia, Alcaide de la fortaleza.

La primera fase de puesta en valor del conjunto como espacio museístico acaba de afectar a esta última edificación, que posiblemente encuentre, como dificultad principal en su gestión inmediata, la siempre incómoda convivencia entre lo que será el desarrollo de los distintos programas de trabajo del museo y la dinámica de obras de rehabilitación y mejora, necesarias para la puesta en valor del resto del conjunto y su entorno.

El Caserón de los Alcaides es, junto con la torre campanario de la iglesia mayor de La Encarnación, el elemento más distintivo de la línea del cielo de la ciudad. Encaramado al punto más elevado del solar urbano, en pleno patio de armas de la Alcazaba, el Caserón de los Alcaides aporta a la ciudad un elemento de claro interés simbólico y visual, un factor de valor añadido indiscutible. Se trata de una construcción de dos plantas levantadas sobre una superficie de 124 m² (248 metros totales), fabricada en aparejo mixto de ladrillo (puertas, ventanas, esquinas y verdugadas), con cajones de mampostería y tapial. Interiormente, el edificio presenta dos salas (una en cada planta) abiertas al exterior por abundantes vanos que aportan magníficas perspectivas sobre Loja, como un elemento más de atractivo.

Las dos salas, de igual superficie pero de distinta altura, están separadas por un forjado con magníficas vigas de madera apoyadas en ménsulas talladas, única concesión al boato ornamental en el interior del edificio, sobrio y clasicista en su concepto.



Vista general de la Planta Alta del Museo Histórico Municipal de la Alcazaba de Loja.

EL DISEÑO Y LA PRODUCCIÓN DEL MUSEO

Después de un proceso de selección de propuestas museográficas y de producción llevado a cabo a fines de la primavera de 2003, en el mes de diciembre del mismo año concluyeron las obras de montaje de las instalaciones en todos sus apartados: mobiliario, iluminación, control ambiental, seguridad, etc., bajo los trabajos de producción de la empresa sevillana BNV.

El MHA ofrece una propuesta de creación sobria y clasicista –como el edificio contenedor exigía–, bien apoyada en la calidad de los materiales (básicamente, hierro y vidrio, con el uso puntual de planchas de DM de alta densidad chapado en roble). El diseño general de los soportes transmite una sensación general de estabilidad y neutralidad perfectamente adaptada a su finalidad expositiva, alejada de la uniformidad de soluciones y dibujos estandarizados, tan habitual en algunos de nuestros museos. Por su



Bustos de Don Pedro de Tapia y Rafael Pérez del Álamo.

parte, el sistema de iluminación combina la acción de tres fuentes diferenciadas: luz natural; bañadores ascendentes rasantes para la iluminación de cubiertas (planta baja); y luminaria halógena proyectada sobre la colección, desde carriles electrificados suspendidos desde el techo.

El MHA dispone de medidas de seguridad, tanto pasivas como activas. La totalidad de los vanos de la planta baja del edificio (los de más fácil acceso) presentan cerramientos de reja y lunas blindadas fijas. En lo que se refiere a la seguridad activa, las dos salas cuentan con la instalación de sensores de presencia de doble tecnología, conectados tanto a alarmas sonoras exteriores como a una central de seguridad receptora

encargada de activar el aviso policial. Por su parte, una cámara de vigilancia instalada en la segunda planta, facilita el seguimiento de cualquier incidencia desde el puesto de ordenanza.

La instalación del sistema de medición ambiental HANWELL permite la verificación permanente, monitorizada por ordenador, de las variables de humedad, temperatura y luz (UV) en las dos salas del museo. Además, de forma puntual, la vitrinas dedicadas al material paleográfico (vidrio con filtro UV) o con elementos de hierro, contienen cajones con material absorbente ART SORB (variante del gel de sílice) y termohigrómetros ARTEN, para un seguimiento más afinado de sus condiciones ambientales específicas.

EL DISCURSO

El MHA surge y se desarrolla en un contexto del que forma parte también el Centro de Interpretación Histórico de Loja (CIH), instalado hace poco más de dos años en la puerta peatonal de acceso al barrio alcazareño. Teniendo en cuenta esta premisa, no se ha querido caer en la desconsideración –hubiese sido un error– de obviar la existencia de esta instalación interpretativa, recreando un museo que hubiese redundado en un idéntico discurso, repitiendo los mismos argumentos con el único valor añadido de la presencia material de una colección. Por tanto, el museo articula sus contenidos a partir de una tesis que pretende ser complementaria, y no competitiva, con la esgrimida en el CIH. Evita, por este motivo, tres de los principales elementos distintivos de aquél:

- Un hilo argumental cronológicamente ordenado, perfectamente diacrónico
- Una especial atención a las principales personalidades históricas de la localidad, en las cuales se apoya la *narración* interpretativa de la instalación de la plaza de la Constitución.
- El uso de elementos interactivos y audiovisuales como herramientas de apoyo al discurrir del argumento.

Sobre la premisa de complementariedad ya expuesta, y con el apoyo de una colección dispersa, pero de interés suficiente –en ocasiones hasta sobresaliente–, el proyecto museístico de La Alcazaba de Loja desarrolla en su discurso un hilo argumental menos convencional, más creativo, organizado en cinco espacios temáticos que se articulan, a su vez, en diferentes ámbitos expositivos (hasta 21), tal y como queda resumido seguidamente:

■ ESPACIO TEMÁTICO 1 **BAJO TUS PIES... LA MEMORIA**

Constituye la sección introductoria del MHA. Esta primera sección –por ello muy referencial, muy pendiente de contextualizar al conjunto– abre el discurso argumental del museo partiendo de los orígenes del poblamiento en el término de Loja. Para ello se apoya en la colección arqueológica municipal, agrupada desde 1989 como consecuencia de donaciones y de distintas intervenciones arqueológicas de urgencia promovidas por el Área de Cultura. La fuerza expresiva del

enunciado alude tanto a este *patrimonio del subsuelo* como a la situación orográfica del propio museo, en el punto más elevado de la ciudad. Toda la memoria histórica de Loja *bajo los pies* del visitante.

■ **ESPACIO TEMÁTICO 2**
CON NOMBRE Y APELLIDOS

Bajo tal enunciado agrupamos todos aquellos objetos de la colección vinculados a instituciones y/o personajes relevantes de la vida local y de sus familias; todos ellos, ítems de fuerte componente simbólico (escudos heráldicos, retratos pictóricos, bustos escultóricos, elementos alegóricos del poder, honoríficos –medallas y condecoraciones–, etc.). Todos aquellos materiales que puedan aportar un significado de referencia personal hacia su antiguo poseedor o titular tienen cabida en esta sección, del mismo modo que lo tienen los objetos de representación simbólica o institucional. Aquellos bienes museísticos susceptibles de significar lo más “formal/ convencional” de la vida local.

■ **ESPACIO TEMÁTICO 3**
ESTÁ ESCRITO

La letra impresa ha constituido a lo largo del tiempo una garantía de veracidad en el inconsciente colectivo de los pueblos: la verdad incontestable (la palabra de Dios) se transmitió por medio de *Las Escrituras*. La escritura, ahora en minúsculas, ha llevado implícitas desde siempre unas connotaciones de *oficialidad* que le han aportado un plus de crédito añadido y definitivo

ante otras formas de transmisión de *la verdad*: la tradición oral, o, incluso actualmente, la que conlleva la cultura audiovisual en la que nos encontramos inmersos. Bajo este enunciado quedan aglutinados los distintos ítems de la colección relacionados, de una forma u otra, con los medios de expresión de la *verdad* histórica, presente o futura: documentos paleográficos, epigráficos, numismáticos... y hasta radiofónicos, cinematográficos e informáticos.

■ **ESPACIO TEMÁTICO 4**
EN OLOR DE SANTIDAD

Nos estamos refiriendo al conjunto de objetos de la colección relacionados con los distintos modos de expresión religiosa de la localidad. En esta faceta, resulta especialmente relevante la retabística, así como todo lo relativo a la Semana Santa lojeña, como abalorios de fe, indumentarias, fragmentos de imaginería histórica, etc. En este apartado tiene una importancia especial la colaboración de particulares, así como de alguna de las hermandades de Loja, depositarias de un exclusivo legado material religioso, destacable no tanto por el valor material como por su singularidad y su antigüedad.

■ **ESPACIO TEMÁTICO 5**
POLVO ERES

En esta quinta y última sección quedan agrupados todos aquellos objetos e imágenes relacionadas –de una forma u otra– con la muerte y sus distintas interpretaciones y formas de representación. Las



Coquino, detalle 2 (VB).

El Caserón de los Alcaides es, junto con la torre campanario de la iglesia mayor de La Encarnación, el elemento más distintivo de la línea del cielo de la ciudad. Encaramado al punto más elevado del solar urbano, en pleno patio de armas de la Alcazaba, el Caserón de los Alcaides aporta a la ciudad un elemento de claro interés simbólico y visual, un factor de valor añadido indiscutible

diferentes necrópolis arqueológicas del término municipal (megalíticas, tardorromanas, ibéricas, visigodas, etcétera), sus elementos de ajuar, una reproducción funeraria, alguna presencia "lapidaria"... La muerte como fenómeno biológico e intemporal, que, sin embargo, adquiere carta de naturaleza distintiva a partir de su tratamiento como hecho cultural.

LA COLECCIÓN

El elemento nuclear del MHA viene dado por la colección arqueológica municipal, que, en parte, y durante varios años, ya había sido expuesta públicamente en las oficinas del Patronato Municipal de Turismo. Conformada a partir de la donación voluntaria de particulares, antiguos buscadores aficionados ya recuperados para la causa de la conservación, sumaba también elementos exhumados en las distintas excavaciones arqueológicas de urgencia desarrolladas en la ciudad de Loja entre 1989 y 1993 (ver anuarios arqueológicos de Andalucía).



Medalla al mérito del General Narváez.

A partir de ese lote de materiales arqueológicos, embrión de lo que hoy es el MHA, el proyecto museológico identifica y organiza un conjunto añadido de material de alto valor histórico, de procedencia y naturaleza diversa, que en el momento de la creación del museo ocupa la mayor parte de la superficie expositiva de sus salas, en las que queda bien representada la primitiva serie arqueológica, pero que, sin embargo, ha perdido el monopolio protagonista de la colección inicial.

Desde la serie de *bifaces* del yacimiento de El Calvillo de Fuente Camacho (Achelense Superior), hasta la computadora Amstrad, presentada en el ámbito expositivo nº 12, como uno de los primeros ordenadores personales que llegaron a Loja en los inicios de la década de los ochenta, la naturaleza y la adscripción cronológica de los materiales de la colección es bien diversa. Más de ciento cincuenta mil años de cultura material, organizados en veintiún ámbitos expositivos, ante los ojos del público visitante.

Desde el punto de vista del tratamiento de los elementos de la colección, el proyecto ha contado con la participación de la empresa malagueña RESTAUROTEC, cuya labor ha consistido, básicamente en: la restitución formal y la consolidación de materiales arqueológicos; la limpieza y consolidación de obra pictórica (lienzos y mobiliario decorado); y especialmente, la reconstrucción del retablo decimonónico que da sentido al ámbito expositivo nº 15.

Finalmente, no podemos dejar pasar la oportunidad de agradecer la

El elemento nuclear del MHA viene dado por la colección arqueológica municipal, que, en parte, y durante varios años, ya había sido expuesta públicamente

colaboración desinteresada de cuantas personas y colectivos han sabido comprender la importancia cultural del proyecto, contribuyendo generosamente a la creación del museo con la donación –o cesión en depósito–, de piezas de significativo valor histórico o afectivo, sin las cuales, de más está decirlo, nuestra colección no sería la misma.

UN PRODUCTO INSTITUCIONAL

En el comienzo de 2004, el MHA es una realidad gracias al compromiso financiero de entidades como el Ayuntamiento de Loja, la Junta de Andalucía (a través de la Consejería de Turismo y Deportes) y La Caja de Granada; junto a la no menos importante aportación de la Consejería de Cultura y del programa de Escuelas-Taller (INEM), en lo que a la rehabilitación de su entorno se refiere. En cualquier caso, un centro museístico como el nuestro debe fijar sus objetivos –desde ya–, en los años venideros, durante los cuales el compromiso decidido de la institución municipal que lo

promueve debe garantizar el éxito de sus distintos programas.

El MHA, integrado en el Área de Cultura del Ayuntamiento de Loja, parte de una estructura de personal formada por un técnico–conservador y un ordenanza, a la que se debe sumar el apoyo de gestión de otros órganos locales, como el Patronato Municipal de Turismo (en lo relativo al programa de difusión turística), y la Fundación Ibn al–Jatib de

Estudios y Cooperación Cultural (para el programa de investigación y difusión científica). El museo debe poner en evidencia, por lo tanto, su capacidad para estructurar sus acciones en el contexto local e institucional del que surge, y en el que debe habitar en el futuro; claro está, con el apoyo autonómico que significa su inclusión en el Sistema Andaluz de Museos, en el que, a día de hoy, se encuentra inscrito con carácter preventivo. -

El museo articula sus contenidos a partir de una tesis que pretende ser complementaria, y no competitiva, con la esgrimida en el CIH

ÁMBITOS EXPOSITIVOS	CONTENIDO MATERIAL
■ Ámbito 1	Lote fosilífero (ammonites, calizas oncolíticas de origen marino y braquiópodos) procedente de parajes de la sierra de Loja y su entorno inmediato. Donación de la Universidad de Granada.
■ Ámbito 2	Conjunto de artefactos arqueológicos de procedencia diversa (Paleolítico Inferior-Edad Media): lotes de industrias líticas talladas y pulimentadas, cerámica, metal y vidrio. Donaciones varias.
■ Ámbito 3	Maqueta reconstructiva de la Alcazaba de Loja a fines del siglo XV. Grabados panorámicos e históricos de la ciudad: G. Hoefnagle (siglo XVI), David Roberts (siglo XVIII)...
■ Ámbito 4	Panel fotográfico: 20 imágenes retrospectivas de Loja y su entorno del periodo entre siglos (XIX-XX). Donación de D. Fernando Derqui.
■ Ámbito 5	Conjunto de materiales constructivos: (basas romana y renacentista, tubería plúmbea romana, capitel de cronología imprecisa...).
■ Ámbito 6	Lote de molinos prehistóricos (barquiformes), romanos (de carrete) y medievales (piedra de prensa aceitera).

ÁMBITOS EXPOSITIVOS	CONTENIDO MATERIAL
■ Ámbito 7	Sendas estatuas orantes en mármol blanco, de tamaño natural, representando a D. Pedro de Tapia y a su esposa Dña. Clara del Rosal (siglo XVI).
■ Ámbito 8	Busto de Rafael Pérez del Alamo, obra del maestro A. Maíz de Castro. Lienzo y medalla al mérito militar del General Narváez (siglo XIX).
■ Ámbito 9	Pendón y mazos protocolarios de la ciudad de Loja. Arca de los claveros de tiempos de Felipe II (siglo XVI).
■ Ámbito 10	Lienzos de contenido heráldico (escudos del Estado y de la ciudad de Loja), escudo de armas de la familia Dávila (mármol blanco) y talla en madera con el escudo del Estado republicano (1931-1936).

ÁMBITOS EXPOSITIVOS	CONTENIDO MATERIAL
■ Ámbito 11	Fragmentos de arquitectura decorada de la basílica paleocristiana de Gibalto. Pendiente de instalar la réplica de la inscripción fundacional.
■ Ámbito 12	Ordenador Amstrad (depósito de D. Anastasio Campaña), receptor de radio de 1931 (depósito de D. Juan Jiménez) y proyector cinematográfico Ossa procedente del Cine Imperial de Loja.
■ Ámbito 13	Colección paleográfica del Archivo Histórico de Loja: Libro de Repartimientos (siglo XVI), tratado de equitación (siglo XVIII), incunable (Libro de las Siete Partidas, de Alfonso X)...
■ Ámbito 14	Lote numismático de cronología y procedencia diversa.

ÁMBITOS EXPOSITIVOS	CONTENIDO MATERIAL
■ Ámbito 15	Retablo en madera de tres calles con decoraciones en marfil y carey de procedencia indeterminada (siglo XIX).
■ Ámbito 16	Elementos de Semana Santa: máscaras de apóstoles, armaos... (depósito de la Hermandad de Ntro. Padre Jesús Nazareno). Morrión de incensario blanco del siglo XVIII (depósito de D. José Prades).
■ Ámbito 17	Sendos lienzos de temática religiosa de cronología y procedencia indeterminada.
■ Ámbito 18	Base de pilares góticos moldurados procedentes de la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación.

ÁMBITOS EXPOSITIVOS	CONTENIDO MATERIAL
■ Ámbito 19	Losa funeraria en mármol blanco del siglo XVI y reproducción de enterramiento calcolítico de la Cueva del Coquino.
■ Ámbito 20	Elementos de ajuar funerario (visigodos y tardorromanos) hallados en distintos lugares del municipio (donación de D. Carmelo Heras).
■ Ámbito 21	Panel fotográfico dedicado a las necrópolis megalítica de Sierra Martilla y tardorromana de Las Vinuesas.

El museo debe poner en evidencia su capacidad para estructurar sus acciones en el contexto local e institucional del que surge, y en el que debe habitar en el futuro

EL PARQUE DE LAS CIENCIAS

Javier Medina Fernández

Director del Área Ciencias y Educación
Parque de las Ciencias

La sociedad actual se caracteriza por una alta dependencia de la ciencia y la tecnología. Los avances en estos campos del saber son tan espectaculares y continuos que cada vez es más pronunciado el desfase entre el conocimiento que la sociedad tiene de estos temas y el acceso general a ellos. Esta asimetría creciente exige de mecanismos innovadores que ayuden a incrementar la educación científica y tecnológica de la población. El Parque de las Ciencias se ha convertido, en sus diez años de vida, en un instrumento útil para acercar la cultura científica a la sociedad. Como museo de ciencia interactivo, su centro de gravedad lo marcan las experiencias, los módulos, que hacen partícipe al visitante de su propio proceso de aprendizaje. La interactividad es su sello de identidad. El museo ofrece al público herramientas para hacer la ciencia y la tecnología más comprensible, más cercana a nuestra vida cotidiana. Por ejemplo, un puzzle topológico puede ser un elemento manipulativamente rico y sugerente para un niño y aportar dudas sobre algunos principios matemáticos, pero también puede ayudar a un adulto a formular nuevas hipótesis. La interacción permite siempre un uso divergente de las

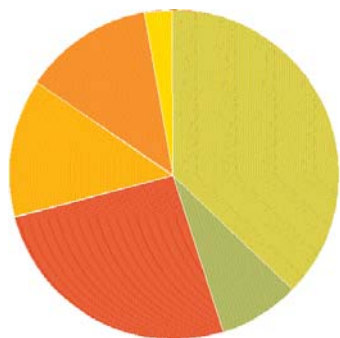


Edificio principal al atardecer con el Planetario y la Torre de Observación.

experiencias. Ayuda, pero no obvia otros recursos expositivos que pueden ser tan ilustrativos y de tanto interés como las propias experiencias. Manuscritos históricos, maquetas y reproducciones, vídeos, esculturas, talleres, publicaciones didácticas, facsímiles, cuentos, debates, etc., son otros recursos que el museo utiliza a la hora de abordar un tema con la idea de interrelacionar las ciencias y llegar a un público de sensibilidad muy diversa.

No es un centro educativo, pero en él se enseña y se educa. No es un centro de investigación, pero utiliza los trabajos científicos en su oferta expositiva. No es un centro de recreo, pero supone una experiencia agradable y divertida. El Parque de las Ciencias es un espacio flexible y amable; un lugar que propicia la creatividad; un espacio contemporáneo. En definitiva, un lugar para la comunicación científica, el conocimiento y la cultura.

El Parque de las Ciencias está dirigido a todo tipo de público y esta particularidad se refleja en la distribución de visitantes. El 45% de las visitas son grupos de estudio, entendiéndose como tal a grupos de enseñanza reglada (desde preescolar a universitarios), mientras que el 55% son visitas de otro tipo: profesionales, familias, grupos turísticos, etc. Esta distribución tan variada obliga a que el planteamiento comunicativo tenga un espectro muy amplio y responda a las expectativas que demanda el público diverso que lo utiliza.



Tipologías de visitas al Parque de las Ciencias en el año 2004.

- Visitas Especiales y Profesores 13%
- Bono turístico 3%
- Entrada Reducida 13%
- Entrada General 26%
- Grupos organizados 8%
- Grupos de estudio 37%

Camino de su décimo aniversario, el museo tiene ya la experiencia de haber recibido a más de 3.100.000 visitantes. En este tiempo ha experimentado tres fases de ampliación y en la actualidad, con 35.000 m², es uno de los principales museos de ciencia en España. Articula edificios (pabellones, salas de exposiciones, etc.) con espacios al aire libre, donde se intercalan experiencias sobre energía, percepción, óptica, astronomía,

medio ambiente, matemáticas y física, convirtiéndose en un verdadero jardín de la ciencia, en el que también el patrimonio histórico y el arte tienen su espacio. Actualmente, el Parque de las Ciencias está inmerso en una nueva ampliación que dotará al museo de otros 35.000 m² y lo convertirán en un gran centro cultural en la línea de los más avanzados de Europa. Los Pabellones de la Ciencia en al-Andalus, la Cultura de la Prevención, las Ciencias de la salud, el Tecnoforo, el Biodomo o el Bosque de los sentidos, serán algunos de los nuevos contenidos.

ALGUNOS CONTENIDOS DEL PARQUE DE LAS CIENCIAS

El recorrido argumental se inicia en el Área Universo. Del universo al ser humano. Desde la diversidad de la materia elemental a la diversidad de las formas sociales y culturales. La

El Parque de las Ciencias se ha convertido, en sus diez años de vida, en un instrumento útil para acercar la cultura científica a la sociedad

Exteriores del Parque de las Ciencias.



El Parque de las Ciencias es un espacio flexible y amable; un lugar que propicia la creatividad; un espacio contemporáneo. En definitiva, un lugar para la comunicación científica, el conocimiento y la cultura

diversidad es un valor positivo aplicable a la vida en todas sus formas. Ya desde la propia formación del universo está presente la pluralidad de elementos. La biosfera se apoya en la diversidad como en

ella se apoyan también las sociedades humanas ricas y plurales. El espacio ha pasado de ser el lugar mágico que se observa desde la Tierra a configurarse, poco a poco, como el más privilegiado enclave desde el que observar la Tierra. En este sentido, el Planetario es uno de los principales atractivos del museo. Permite, mediante sistemas de proyección óptica en una cúpula de 10 m de diámetro, reproducir: un cielo nocturno con más de 7000 estrellas, las órbitas de los planetas, el movimiento aparente del Sol y la Luna a lo largo del año, las estaciones, la Vía Láctea, las constelaciones, cometas y galaxias... Otros aspectos de la Astronomía, como los eclipses, los calendarios, instrumentos de observación, etc., se ponen al alcance del público en el Jardín de la Astronomía, con experiencias interactivas, relojes de sol, Plinctor de Tolomeo, Meridiana..., con las que el visitante

puede responder preguntas que le interesan: ¿por qué suceden los días y las noches?, ¿y las estaciones del año?, ¿cuál es la diferencia entre la hora solar y la oficial?, ¿cuánto dura un año?... Íntimamente relacionado con el Planetario, está el Observatorio Astronómico con el telescopio Steavenson de 75 cm de diámetro del espejo primario, cedido por el Instituto de Astrofísica de Andalucía. Es un recurso ideal para aproximar al visitante y al aficionado a acontecimientos estelares no visibles al ojo humano con sesiones de observación nocturna.

Sustentada en una estrecha capa de algunos kilómetros de ancho, la vida se manifiesta como el fruto de una larga evolución y de complejas relaciones en las que también el ser humano está inmerso. Y es éste, precisamente el nexo de unión que da paso a otras áreas de contenidos como la Física, la Percepción o la Tecnología. El *Homo sapiens*, miembro de la comunidad de seres vivos que pobló la biosfera, ha experimentado una profunda evolución por la que nuestra especie ha sido capaz de percibir el mundo y adaptarse con éxito en él, desarrollar teorías y tecnologías para interpretarlo y modificarlo con gran eficacia. La biosfera se contempla como un gran ecosistema lleno de pequeños sistemas interrelacionados en los que la diversidad y la interdependencia son los factores que más importancia tienen en el desarrollo de estos contenidos. Las distintas propuestas en las que se articula el área se basan en la comprensión de los procesos y relaciones que subyacen en la biosfera. Debemos conocer lo mejor posible los elementos que forman nuestro hábitat, pero lo realmente esencial es comprender las

Esferas celeste y terrestre orientada y reloj de sol del Jardín de Astronomía.



Actualmente, el Parque de las Ciencias está inmerso en una nueva ampliación que dotará al museo de otros 35.000 m² y lo convertirán en un gran centro cultural en la línea de los más avanzados de Europa

interacciones que determinan su funcionamiento; en definitiva, el conjunto de procesos sobre los que se apoya la posibilidad de la vida tal y como la conocemos. En la Sala Biosfera se muestran experiencias sobre las singularidades de nuestro planeta, los límites de la vida, los elementos químicos, las manifestaciones de la diversidad, las interacciones, los escenarios de la vida, etc., mientras que en los exteriores se expone la diversidad y las adaptaciones al medio con los seres vivos como protagonistas. Seis recorridos botánicos y un *Laberinto Vegetal* con más de un centenar de especies vegetales mediterráneas distribuidos en 4.000 m² de superficie, muestran aspectos de la biología y la ecología de las plantas, las adaptaciones a condiciones extremas, los procesos de colonización, las estrategias de defensa y de dispersión de semillas o la relación del ser humano con las plantas. Todo ello se completa con la exposición permanente sobre los *Espacios Naturales Protegidos de Andalucía* y el Taller de Rapaces en vuelo. Junto al Área de la Biosfera,

existen otras como la de Percepción, Eureka y Explora, cargadas de contenidos diversos.

El Mariposario Tropical es el más meridional de Europa y el primero de Andalucía. Un edificio singular de 400 m² reproduce las condiciones de un bioma cálido tropical, tanto en los aspectos físicos de humedad (75%-90% HR) y temperatura (21° C-28° C), como en paisaje. Los verdaderos protagonistas son los lepidópteros que se observan en semilibertad durante todo el año. Otra construcción singular es la Torre de Observación, edificio de 50 m de altura, que es un peculiar mirador de la ciudad y un lugar privilegiado para ubicar experiencias de orientación con tecnología GPS, instrumental sísmico para observar las oscilaciones del edificio, de astronomía para medir ortos y ocasos, maquetas de torres, etc.

Interior y exterior se completan con las exposiciones temporales, que son elementos muy importantes en el funcionamiento del museo. Permiten incidir sobre temas monográficos o

Exposición temporal *Anatomía. Viaje al cuerpo humano*, producida por el Parque de las Ciencias, Domus de La Coruña y la Sociedad Anatómica Española.

Detalle de un módulo dedicado a Santiago Ramón y Cajal y Federico Olóriz y de un puzzle de modelo anatómico.





Detalle de la exposición *Al-Andalus y la ciencia*, coproducida con la Fundación El Legado andalusí y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

asuntos de actualidad haciendo del museo un lugar dinámico. Por otra parte, permiten abordar contenidos específicos que el resto del museo no puede contemplar. Las exposiciones temporales son una herramienta de gran valor educativo y divulgativo. Garantizan el que un público diverso y atípico acuda al museo atraído por el tema y se traten en profundidad aspectos científicos. Fomentan la reflexión crítica y generan un entramado de cohesión social. En las exposiciones temporales existe armonía entre el contenido, el diseño y la funcionalidad y permiten abordar de manera comprensible disciplinas complejas. *Evolución humana, diversidad de la vida, Einstein y la relatividad, Tráfico ilegal de especies, Marte, Ciencia en al-Andalus,*

Dinosaurios, Música y sonido, Anatomía humana, Plastinaciones, Espacios Naturales de Andalucía, son algunos ejemplos de las exposiciones del Parque de las Ciencias realizadas en colaboración con entidades como la Fundación El Legado Andalusí, el Natural History Museum de Londres, la Casa de las Ciencias de La Coruña o la Cité de l' Espace de Toulouse.

Pero el Parque de las Ciencias es un lugar vivo, dinámico, con una importante actividad cultural paralela a la puramente museística. Programas de dinamización educativa, elaboración de materiales didácticos, publicaciones periódicas, formación del profesorado, jornadas y congresos, programas escolares,

El Parque de las Ciencias está gestionado por un Consorcio formado por las siguientes instituciones:

Consejería de Educación.
 Consejería de Medio Ambiente.
 Consejería de innovación, Ciencia y Empresa. Junta de Andalucía.
 Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
 Ayuntamiento de Granada.
 Diputación Provincial de Granada.
 Universidad de Granada.
 Caja Rural de Granada.
 Caja Granada.

Parque de las Ciencias
 Avenida del Mediterráneo
 18006 Granada

cpciencias@parqueciencias.com
www.parqueciencias.com

campañas de información, cursos, conferencias, talleres, eventos, centro de documentación, etc., son algunas de las actividades que han convertido a este museo en una herramienta educativa y cultural de gran importancia y credibilidad, en un centro de ocio, cultura y educación al servicio de la sociedad que nos familiariza con la información científica y despierta la curiosidad por el conocimiento que tiene el ser humano. -

BIBLIOGRAFÍA

■ PÁRAMO, Ernesto: *El conocimiento puede ser contagioso. El papel de los museos en la cultura científica*. Quark, 2003. PP. 28-29. Barcelona. <<http://www.imim.es/quark/28-29/Default.htm>> [Consulta: 04/2005]

METRÒNOM

Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani

Rafael Tous

Director

Anna Guarro

Prensa y Comunicación

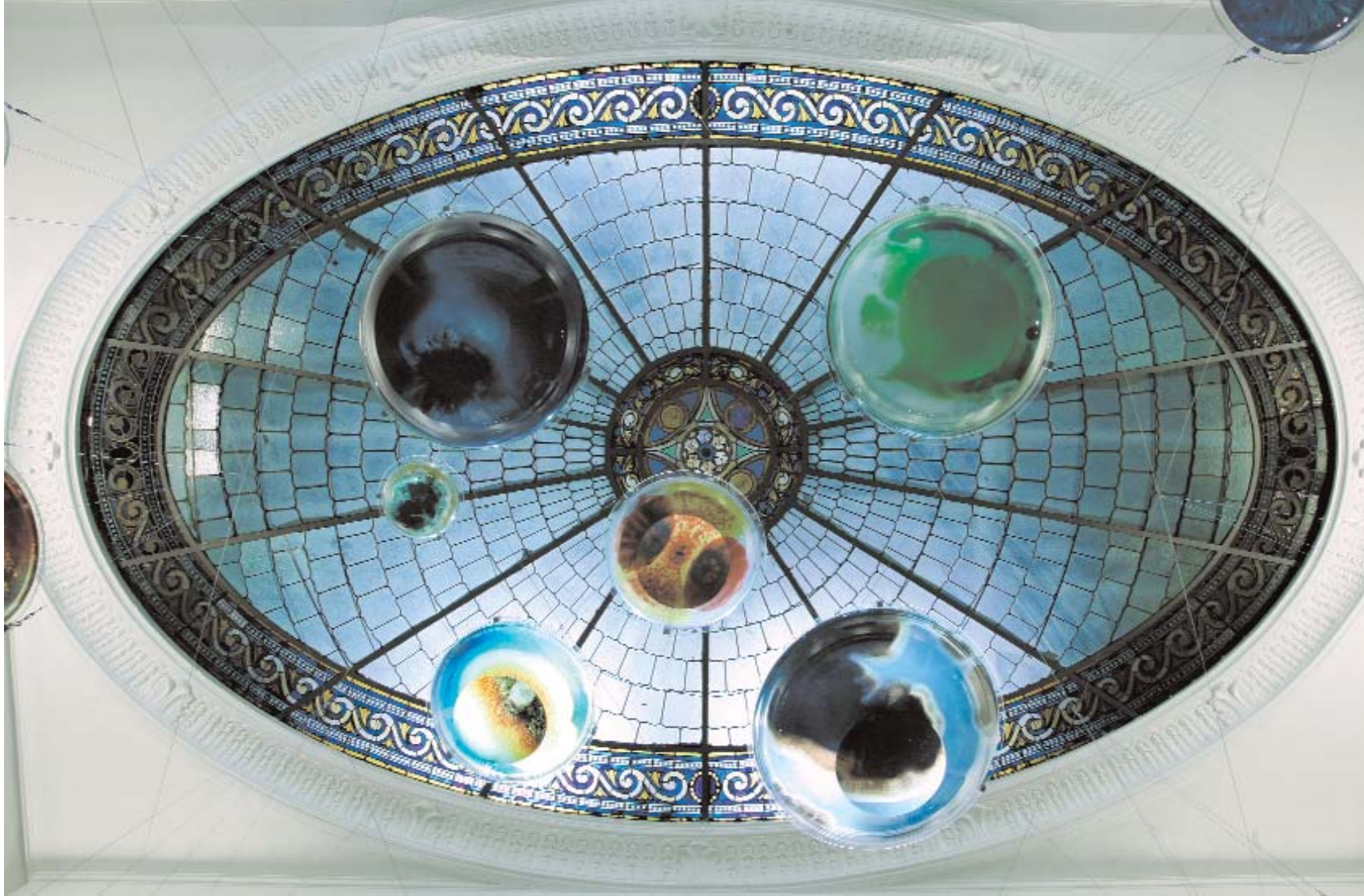


Metrònom. Fachada del edificio.

Metrònom-Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani es un espacio pionero en la escena artística de Barcelona y un importante dinamizador cultural de la ciudad. Desde 1980 y a iniciativa del coleccionista Rafael Tous, Metrònom se ofrece no sólo como un espacio de exposiciones sin ánimo de lucro, sino también como centro experimental y plataforma de producción y apoyo al artista. Metrònom ha sabido adelantarse siempre a cada época, sin estancarse en tendencias ni estilos, apostando siempre por las nuevas corrientes artísticas de cada momento.

El proyecto de Metrònom se concibió para dar apoyo a las propuestas más arriesgadas del momento, lo que a fin de los setenta empezó a denominarse "medios alternativos", todo un sector de artistas cuya obra resultaba excesivamente experimental para la mayor parte de las galerías comerciales.

La primera sede de Metrònom fue en la calle Berlinès de Barcelona. Desde 1985, Metrònom está situado en un antiguo almacén de venta al por mayor, justo delante del Antiguo Mercado del Born. El edificio, construido en 1927 y adquirido en 1982 por Rafael Tous, fue íntegramente rehabilitado, manteniendo y recuperando todas las características originales de su arquitectura modernista tardía. Dicha rehabilitación fue premiada por el FAD (Fomento de las Artes Decorativas) en 1984.



Annie Thibault, *Fairy Ring*, 2003.
De la exposición *Beyond Science*.
Annie Thibault y Susan Coolen.

Metrònom se ofrece no sólo como un espacio de exposiciones sin ánimo de lucro, sino también como centro experimental y plataforma de producción y apoyo al artista

Una de las peculiaridades del centro es que fue, hasta 1995, una iniciativa privada, patrocinada en su totalidad por Rafael Tous. En la actualidad, aparte de la financiación que proporciona su fundador a través de la Fundación, Metrònom recibe el soporte del Ajuntament de Barcelona - Institut de Cultura de Barcelona, la Generalitat de Catalunya, el Ministerio de Cultura y la Fundació a Vila Casas.

EXPOSICIONES

Durante sus 25 años de vida, Metrònom ha tenido una programación de prestigio internacional, que ha incluido

manifestaciones vinculadas a las artes plásticas, la instalación, el vídeo, la fotografía, la música experimental, la danza contemporánea, el teatro, el cine o la *performance*. Muchos de estos proyectos son históricos por su novedad en cuanto a planteamientos expositivos y por lo radical y arriesgado de las propuestas, y su calidad ha sido reconocida por, entre otros, la Fundación ARCO, el Centro Cultural Euskal Etxea, la Generalitat de Catalunya y el Ajuntament de Barcelona.

La programación ha destacado siempre por su carácter innovador, poco convencional, vanguardista y arriesgado. Pese a su carácter



Lewis de Soto, Eric Weiss, Mabel Palacín, Daniel García Andújar, Jan Peter E.R. Sonntag, Ana Busto, Phil Niblock, Mayte Vieta, Txomin Badiola, Esther Mera, Chema Alvargonzález, Aiyong Yun y Francesc Abad, por nombrar sólo a unos cuantos.

El centro tiene capacidad para presentar cuatro exposiciones al mismo tiempo. Dispone de la Sala Central, un gran espacio de más de 400 m², con una arquitectura muy característica, y de tres salas más pequeñas que permiten la presentación de proyectos de menor formato. Para las propuestas

presentadas en la Sala Central se pide al artista que genere un proyecto pensado específicamente para el espacio. Esta condición de proyectos *site-specific*, tan innovadora en los años ochenta y noventa, es esencial para el éxito de la programación, permitiendo una adecuada fusión entre la peculiar arquitectura tardo-modernista de Metrònom y sus propuestas. La programación se organiza por temporadas según el calendario académico, de otoño a primavera, y presenta cinco o seis exposiciones de gran formato en la Sala Central, y entre doce y quince exposiciones de pequeño formato.

Cada año, durante una semana en enero o febrero, el centro se convierte en un espacio de reflexión y exploración de la música más experimental, aquella que no tiene canales de difusión comerciales pero que aporta grandes avances conceptuales y artísticos



Metrònom. Sala Central.

Metrònom ha incorporado MetrònomLab, un nuevo espacio de experimentación y producción para la creación, donde las artes electrónicas, la imagen y el sonido exploran nuevos lenguajes audiovisuales

SEMANA DE MÚSICA EXPERIMENTAL

La música, el sonido y la interacción con la imagen tienen su lugar destacado en la Semana de Música Experimental, que se celebra desde hace diez años en Metrònom. Varias generaciones de excelentes artistas sonoros de todo el mundo y un rotundo éxito de público han consolidado este espacio como referente importante en el panorama de las aventuras sónicas a nivel internacional.

El proyecto de la Semana de Música Experimental nace del propósito de Metrònom de dar un enfoque multidisciplinar a su programación. Cada año, durante una semana en enero o febrero, el centro se convierte en un espacio de reflexión y exploración de la música más experimental, aquella que no tiene canales de difusión comerciales pero que aporta grandes avances conceptuales y artísticos. Entre las participaciones cabe destacar las actuaciones de Alvin Lucier, Ron

Kuivila, Agustí Fernández, Barbara Held, Frances Marie Uitti, Francisco López, Laetitia Sonami, Bert Bongers, Kreepa y Paul DeMarinis, entre muchos otros que han contribuido en hacer de este evento un referente internacional.

METRÒNOMLAB

Recientemente, Metrònom ha incorporado MetrònomLab, un nuevo espacio de experimentación y producción para la creación, donde las artes electrónicas, la imagen y el sonido exploran nuevos lenguajes audiovisuales. Tiene capacidad tanto para la grabación, la edición, la animación 3D, la postproducción y la presentación, como para el asesoramiento técnico y conceptual a lo largo de todo el proceso creativo.

MetrònomLab consiste en tres laboratorios: el Laboratorio de Artes Interdisciplinarias, que acoge a artistas para la realización de sus proyectos; el Laboratorio de Imagen, dirigido por Adolfo Alcáñiz y centrado en la investigación de nuevos campos de expresión y de comunicación en vídeo; y el Laboratorio de Sonido, dirigido por Ferran Conangla y especializado en el diseño técnico de sonido para artistas.

Desde MetrònomLab se desarrollan tres tipos de proyectos: proyectos de artistas que contratan los servicios

técnicos y especialistas de los laboratorios como uso externo; la producción de proyectos para su presentación en la programación regular de exposiciones de las salas de Metrònom; y proyectos de residencia de artistas en el Laboratorio de Artes Interdisciplinarias, para el desarrollo íntegro de proyectos en MetrònomLab, de un período de hasta seis meses, usando el espacio de trabajo de los laboratorios además de sus servicios específicos, para luego mostrar los resultados en una exposición en el centro.

Muchas de las instalaciones presentadas en Metrònom han sido desarrolladas por el personal técnico-creativo de este departamento en estrecha colaboración con los artistas que plantean sus ideas y propuestas.

PUBLICACIONES

Todas las exposiciones y actividades de Metrònom son recogidas por sus servicios de documentación en diferentes soportes: catálogos, archivo fotográfico, vídeo, CD-Rom, CD audio y DVD. Metrònom realiza así una exhaustiva labor documental y de divulgación.

La importancia que con el paso del tiempo van adquiriendo estos documentos audiovisuales es innegable, teniendo en cuenta el

Metrònom realiza, desde sus inicios, una exhaustiva labor documental y divulgativa recogiendo en vídeo todos los trabajos que se exponen en sus espacios

carácter efímero y único de muchas de las manifestaciones que se han celebrado en la sala Metrònom, así como la inexistencia de documento audiovisual alguno sobre determinadas obras de ciertos artistas.

Metrònom realiza, desde sus inicios, una exhaustiva labor documental y divulgativa recogiendo en vídeo todos los trabajos que se exponen en sus espacios, sean instalaciones, exposiciones, conciertos o *performances*.

El cuidado de la imagen y del sonido, así como una especial atención y respeto a la idea original del autor, son muy tenidos en cuenta a la hora de su realización. ■

Metrònom. Sala Central.
Vistas de la exposición *Ser condicional*
(Selección de la Colección Rafael Tous de Arte Contemporáneo).



EL MUSEO ARQUEOLÓGICO PROVINCIAL DE ALICANTE

Rafael Azuar
Director del museo

Jorge A. Soler
Conservador de Prehistoria

Manuel Olcina
Conservador de Arqueología clásica



Patio del MARQ.

El MARQ, Museo Arqueológico Provincial de Alicante, ha sido galardonado recientemente como el “Mejor Museo Europeo de 2004”, prestigioso galardón concedido por el European Museum Forum, institución sin ánimo de lucro creada bajo el patrocinio de la Reina Fabiola de Bélgica y que cuenta con el respaldo del Consejo de Europa.

Esta institución ha concedido el premio al MARQ por “su originalidad, la inteligencia de su enfoque, la claridad de objetivos y la coherencia e innovación de sus puntos de vista”. El European Museum Forum asegura también que “Alicante debe ser un ejemplo de cómo deben ser los museos arqueológicos en España y fuera de España, especialmente por su manera de exponer cómo trabaja un arqueólogo y qué se puede aprender de esta ciencia”. La utilización de efectos teatrales y la ilustración de la vida cotidiana en las diferentes épocas, junto al excelente uso de los audiovisuales y su enfoque educativo han sido, también, factores determinantes para conseguir este importante galardón.

El MARQ ofrece una exposición de vanguardia con contenidos que cubren

El MARQ ofrece una exposición de vanguardia con contenidos que cubren desde la Prehistoria al primer tercio del siglo XX

desde la Prehistoria al primer tercio del siglo XX. De alto nivel divulgativo, pero sin perder en ningún caso el rigor científico, la exposición combina la muestra de unas 3.000 piezas arqueológicas con el uso de medios audiovisuales y soportes informáticos interactivos. En general, el MARQ ofrece de una manera atractiva todo un conocimiento sobre las gentes, culturas y civilizaciones que en el pasado disfrutaron de esta parte del Mediterráneo occidental.

El Proyecto Museográfico fue dirigido por los conservadores del Museo Rafael Azuar (Director y especialista en Arqueología Medieval), Manuel Olcina (Conservador de Arqueología Clásica) y Jorge A. Soler (Conservador de Prehistoria). Su ejecución se realizó por la empresa Producciones y Diseño, debiéndose su diseño a Boris Micka, uno de los profesionales de más prestigio dentro del ámbito de la museología en Europa. La combinación de un equipo eminentemente científico, de arqueólogos, museólogos y didactas, ha resultado fundamental para la consecución del Premio al Mejor Museo de Europa de 2004.



Sala de exposición permanente. *Edad Media.*

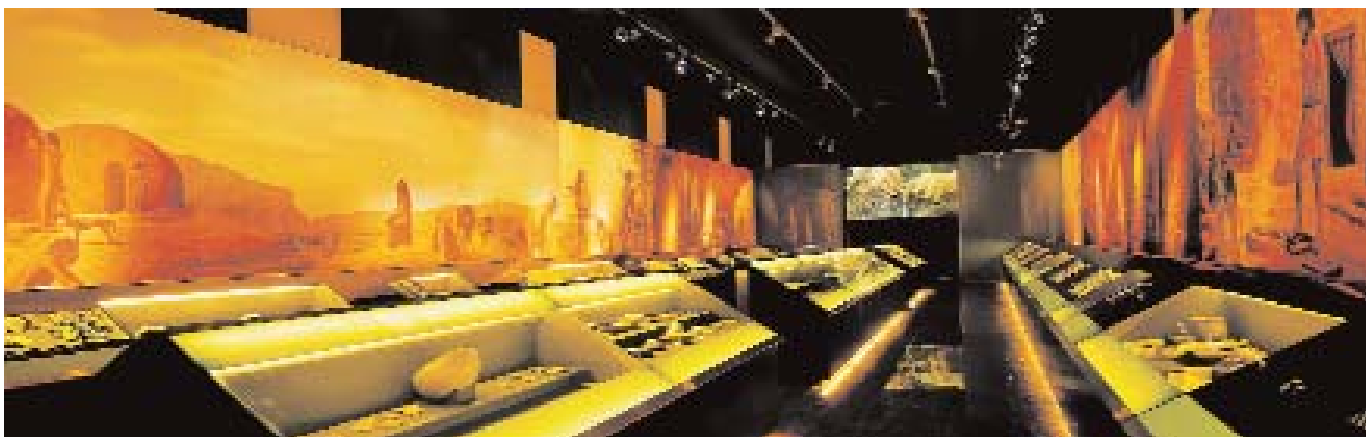
Desde 1932 y hasta 1999 el Museo ocupaba una pequeña superficie de no más de 250 m² en la sede principal de la Administración local que lo patrocina: la Diputación Provincial de Alicante. En almacenes dispersos por la ciudad de Alicante recogía miles de objetos arqueológicos, producto de las intervenciones que, a lo largo del siglo XX, se desarrollaron en la provincia de Alicante.

LA DISTRIBUCIÓN ESPACIAL DEL MARQ

A partir de 1995 comenzó a elaborarse el proyecto museológico donde se especificaba la necesidad

de dotar a la institución de un espacio suficiente para desarrollar funciones de conservación, investigación, exposición y didáctica. Las autoridades de la Administración local (Diputación Provincial de Alicante) y de la Administración autonómica (Generalitat Valenciana) asumieron el proyecto museológico e impulsaron para su ejecución la adaptación de un complejo de edificaciones que, en los años veinte del siglo XX, había sido concebido para un uso sanitario.

Dicho complejo, Hospital de San Juan de Dios, dispone de 11.300 m² y tres edificios. Los más pequeños, situados a la entrada de un recinto vallado, acogen la cafetería, la tienda



Sala de exposición permanente. *Prehistoria*.

La combinación de un equipo eminentemente científico, de arqueólogos, museólogos y didactas, ha resultado fundamental para la consecución del Premio al Mejor Museo de Europa de 2004

y el ámbito de recepción del público, quedando en el principal, de unos 9.000 m² de superficie útil, el museo. Todos los departamentos especificados en el proyecto museológico fueron desarrollados por un equipo de profesionales dirigidos por el arquitecto de la Generalitat Valenciana Julián Esteban Chaparria. El edificio del museo integra tres grandes áreas espaciales:

- La de acceso o cabecera. En dos pisos se distribuye el ámbito de la recepción del público y el área de gestión de la Fundación MARQ. En una nave lateral queda el Gabinete Didáctico, mientras que otra dispone de un salón de actos, concebido para la realización de conferencias, jornadas, congresos y eventos culturales.
- La central y más grande, dispone de dos pisos de ocho naves transversales al gran espacio rectangular que une la cabecera y el área del fondo del edificio. En la planta superior, este cuerpo central del edificio dispone de una superficie de unos 1.000 m² para

la realización de exposiciones temporales y de unos 2.200 m² para la exposición permanente.

En la planta sótano se resuelve la conservación de materiales arqueológicos en depósitos provistos de compactos de estanterías con capacidad para el almacenamiento de unas 20.000 cajas de 30 x 40 x 30 cm. Las instalaciones también ofrecen espacios para la conservación de piezas de formato mayor e incluso un área prevista para la muestra de objetos en vitrinas (almacén visitable) para la consulta directa por parte de investigadores. En la misma planta se dispone una entrada preparada para recibir para su carga o descarga un camión de medio tonelaje y de todo un departamento ideado para la recepción y salida de materiales (área de ingresos y salidas). Queda ahí también un laboratorio de restauración provisto de medios sofisticados ideado para cubrir las necesidades de un museo custodio de más de 80.000 piezas arqueológicas.

■ La del fondo concebida para el uso del personal técnico del museo y para el acceso de un público interesado en la consulta de una biblioteca de más 16.000 volúmenes. Organizada en tres pisos, dicha biblioteca, se instala en la antigua capilla del hospital de trazado neogótico, aprovechando también dos naves laterales para el depósito de libros y para la realización de consultas especializadas. En la planta sótano una de esas dos naves se aprovecha para el archivo de documentos fotográficos, videográficos y planimétricos; otra se reserva para la instalación de laboratorios de investigación reservados para disciplinas específicas hoy imprescindibles para la investigación arqueológica: Antropología, Física, Arqueozoología o Sedimentología. El personal técnico y administrativo, los conservadores y la dirección del museo disponen de sus áreas de trabajo en la planta superior de este cuerpo del fondo.

LA EXPOSICIÓN DEL MARQ

La exposición del MARQ se ha concebido en dos fases, resolviéndose en junio de 2000 cuatro salas dedicadas a la Prehistoria, la Época Ibérica, la Cultura Romana y la Edad Media. En una segunda fase se realiza una quinta sala dedicada a la Edad Moderna y Contemporánea y un gran montaje, de unos 1.000 m² para exponer una muestra totalmente novedosa dedicada a la metodología arqueológica. Para la ejecución de todo ello, los técnicos del museo redactaron un guión básico, cuyo

contenido sirvió para la realización de un concurso internacional donde se presentaron distintos proyectos. Adjudicado el proyecto a la empresa General de Producciones y Diseño, un amplio equipo de profesionales de aquélla, bajo la dirección de Boris Micka, en estrecha colaboración con los técnicos del MARQ, hicieron realidad el proyecto museográfico que sustenta el montaje global del museo.

El discurso histórico-cultural se distribuye en cinco salas de unos 220 m², concebidas cada una de ellas de modo específico, si bien el montaje guarda rasgos muy homogéneos, dando unicidad a todo el recorrido expositivo. A la entrada de cada una de las salas se dispone un interactivo en soporte informático, específico para cada sala, en el que se da cuenta de los yacimientos de cada una de las épocas.

La personalidad de cada sala se consigue no solamente por la muestra de materiales distintos, sino destacando avances o rasgos que son propios de cada época

Arqueología y ciencias.





Sala de Arqueología Urbana.

En la sala de Arqueología Subacuática queda la reproducción de un barco de época romana y toda su carga interior, al lado de la reproducción de un pecio, donde se observan bien las partes que suelen conservarse de aquellos navíos

La información en las salas se recoge en textos escritos en valenciano y castellano, con resúmenes en inglés, dispuestos en paneles con dibujos que recrean una serie de temas, según las épocas, en los que se ahonda en la sociedad, la economía, la cultura, las prácticas funerarias, el arte, las artesanías o los avances tecnológicos.

La personalidad de cada sala se consigue no solamente por la muestra de materiales distintos, sino destacando avances o rasgos que son propios de cada época. En esa diferenciación resultan muy definitivos los audiovisuales y las escenas. De este modo en la Prehistoria hay tres grandes escenas que recogen la vida cotidiana en un abrigo del Paleolítico, en una aldea del Neolítico y en un poblado de la Edad del Bronce. Además se muestra un audiovisual sobre la tecnología y la funcionalidad de los objetos y otro audiovisual sobre el arte del

Neolítico. En la sala del Mundo Ibérico sobre una escultura muy especial, la Dama del Cabezo Lucero, se proyecta un audiovisual que recoge aspectos como la guerra, la agricultura, la pesca o la escritura, con el ingenioso recurso de animar los mismos motivos de la cerámica ibérica. En otro audiovisual se recrea el complejo ritual funerario, realizado junto a esculturas características de una necrópolis de cremación.

Muy distinto, a la vez que espectacular, es el montaje de la sala de la Cultura Romana, donde se muestran en dos pantallas de 20 m dos proyecciones audiovisuales totalmente complementarias. De este modo, sin referir aquí todas las escenas, de una parte se proyecta un barco en el mar y de otra la costa, fidedigna a la propia de la antigua ciudad de Lucentum; o en otra escena, la puerta de la ciudad y la villa rural, en otra; o las dos fachadas de una animada calle, en cada una de las pantallas; o los distintos departamentos de una termas.

En la sala de la Edad Media se incide en la larga convivencia que tuvieron en las tierras de Alicante las culturas cristiana y musulmana, recogiendo en el audiovisual testimonios directos de las sociedades actuales islámicas del norte de África referidos a la agricultura, las artesanías o la religión para contrastarlos con la documentación de los códices cristianos del medioevo. Finalmente, en la sala de la Edad Moderna y Contemporánea, un audiovisual realizado sobre la base de grabados permite adentrarse en las costumbres de la sociedad del Antiguo Régimen y, otro audiovisual, realizado con

fotografías y películas de finales del XIX y principios del XX, invita a conocer la transformación de Alicante en la modernidad y su preparación para ser la ciudad y la provincia actuales.

En las salas temáticas se recurre a grandes escenografías, reproduciendo en la primera –*Sala de Arqueología de campo*– la excavación en una cueva o abrigo con motivos de arte prehistórico, e incluso una inscripción romana. Como en las otras dos salas, en el suelo quedan diferentes pisos de excavación con los objetos recién encontrados y las herramientas que se usan para hallarlos, mientras que en monitores de vídeo se recrean las actividades de los arqueólogos. En la sala de *Arqueología Urbana* se muestra parte de un edificio gótico y la excavación que se practica bajo su piso, descubriéndose pisos y estructuras desde la época de los íberos. Ahora el hecho arqueológico alcanza las mismas paredes del edificio, donde se reproducen *grafitti* y modificaciones arquitectónicas. En la sala de *Arqueología Subacuática*

queda la reproducción de un barco de época romana y toda su carga interior, al lado de la reproducción de un pecio, donde se observan bien las partes que suelen conservarse de aquellos navíos: las traviesas y las ánforas que se usaban para el transporte.

En estas salas de alto rendimiento didáctico se recoge toda la información en grandes interactivos de pantallas de plasma, donde hay infinitas combinaciones sobre la práctica y los resultados de la investigación arqueológica en el yacimiento reproducido. Además quedan en grandes pantallas de 15 m distintas proyecciones que complementan los diferentes montajes escenográficos. Así; frente a la cueva abrigo, se proyecta la evolución de un paisaje desde el final del Pleistoceno; frente al edificio gótico, la evolución de la ocupación urbana en el término municipal de Alicante desde la época ibérica; y frente al navío romano, la evolución de las embarcaciones desde el Neolítico. ■

En estas salas de alto rendimiento didáctico se recoge toda la información en grandes interactivos de pantallas de plasma, donde hay infinitas combinaciones sobre la práctica y los resultados de la investigación arqueológica en el yacimiento reproducido

BIBLIOGRAFÍA

- Azuar Ruiz, R., Olcina Domènech, M. y Soler Díaz, J.A. Los proyectos museológicos de la Diputación de Alicante. Los Museos Provinciales de Arqueología y Bellas Artes. *Los Museos de Alicante*. Canelobre. Revista del Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, 2000. 41- 42, pp. 147-154.
- Azuar Ruiz, R., Olcina Domènech, M. y Soler Díaz, J.A. El MARQ de Alicante: el primer museo del s. XXI. T. Nogales y J. M^a Álvarez (Eds.) *Museos Arqueológicos para el siglo XXI*. Mérida, 2000. pp. 121-137.

- Azuar Ruiz, R., Olcina Domènech, M. y Soler Díaz, J.A. *El MARQ en imágenes*. Fundación CV-MARQ, Alicante, 2004.
- Olcina Domènech, M., Sánchez Pérez, A. y Soler Díaz, J.A. Aprovechamiento didáctico del MARQ y de *Lucentum*. *Actas de las Jornadas de Arqueología y Patrimonio Alicantino*. MARQ. Diputación Provincial de Alicante – Colegio Oficial de Licenciados en Ciencias y Letras, Alicante, 2002. pp. 145-165.
- Soler Díaz, J.A. El Museo Provincial de Alicante como proyecto centenario. *Los Museos*

- de Alicante*. Canelobre. Revista del Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, 41- 42, Alicante, 2000. pp. 35-46.
- Soler Díaz, J.A, Olcina Domènech, M., y Azuar Ruiz, R. El MARQ. Un Museo Arqueológico como elemento vertebrador de un territorio. *Intervenciones sobre el Patrimonio Arqueológico: de la excavación al museo*. Murcia, 2002. pp. 69-70.

EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LYON: PRODUCCIONES, OBRAS GENÉRICAS, MOMENTOS, COMPLICIDADES Y MOVILIDADES

Thierry Raspail

Director del Museo de Arte Contemporáneo de Lyon

Traducido del francés por Encarna Castejón

El Museo de Lyon produjo la obra titulada *Roller Coaster* de Cai Guo Qiang en 2001 en China, en la provincia de Hebei, para una exposición titulada *Una historia arbitraria*, en la que toda una planta se visitaba en barca (por un río de cincuenta toneladas de agua). *Roller Coaster* fue adquirida hace tan sólo unas pocas semanas [1]. La obra nos conduce entre el cielo y la tierra, acompañados por la música solemne de Gustav Holst, bajo un techo falsamente barroco desde el que, a través de unas vidrieras ocultas, se filtra la luz natural.

En 1985, es decir, unos veinte años antes, Joseph Kosuth creaba, a iniciativa

del museo, el prototipo de una obra titulada *Zéro et non*, cuyas variantes pudieron verse después en numerosas exposiciones y colecciones prestigiosas [2]. Esta primera *producción* ocupa 800 m² de paredes y se trata de una de las primeras adquisiciones del museo, que inauguraba nuestra futura colección, de tipología única en Europa.

Entre ambas fechas, el museo emprendió varias decenas de producciones internacionales inéditas, de naturaleza altamente diversa.

■ Algunas han sido especialmente creadas para este emplazamiento, por



[1]



[2]

[1] Cai Guo Qiang.
Roller Coaster, 2001.
25 x 18 x 4 m, 14 toneladas.

[2] Joseph Kosuth.
Zéro et non, 1985.
Altura variable, 800 m² de paredes.

Un proyecto museográfico que se inscribe en una temporalidad específica, la del *instante* o el *momento*, propia del arte actual, cuya determinación temporal, *el presente*, oscila entre lo que ya no es y lo que todavía no es

ejemplo el primer *site specific* de Robert Irwin, nunca adquirido por un museo, que se titula *Double Diamond* (500 m²) [3].



[3] Robert Irwin.
Double Diamond, 1998.
Estructura de madera y tejido entramados,
500 m² de suelo.

■ Otras pueden ser una recreación del artista, como todas las primeras piezas para televisión de Nam June Paik, que prefiguran la larga genealogía de las vídeo-instalaciones. Expuestas en Wuppertal en 1963, más tarde perdidas y destruidas, estas piezas fueron reconstruidas por el artista en 1995 a petición del museo, en consideración a su importancia histórica.

■ Otras producciones pueden ser simplemente la conclusión de un largo diálogo con el artista. Así fue como Robert Morris, tras la retrospectiva neoyorquina del Guggenheim, se concentró, para Lyon, en un aspecto particular de su obra: el vínculo que mantiene simultáneamente con la fenomenología, la memoria y la historia. En esta ocasión, Robert Morris creó dos instalaciones sucesivas, cada una de 1.200 m². Una de ellas es *White Nights* [4].



[4] Robert Morris.
White Nights, 2000.
Espejos, transparencias, sonidos, proyecciones,
1.200 m² de suelo.

La colección del museo es, sobre todo, una colección de producciones. Sin embargo, la concepción no tiene por meta lo espectacular y, menos aún, el gigantismo, aunque muchas de esas producciones sean desmesuradas o monumentales.

En el momento de su creación, el museo aprovechó una magnífica oportunidad, que por aquel entonces podía parecer una desventaja: el no tener colección previa, edificio adecuado, equipo anterior o presupuesto alguno. Ello permitió concebir un proyecto museográfico que se inscribe en una temporalidad específica, la del *instante* o el *momento*, propia del arte actual, cuya determinación temporal, *el presente*, oscila entre lo que ya no es y lo que todavía no es, y cuya pertinencia sólo se podrá validar a posteriori, en un futuro del que lo ignoramos casi todo, a la vez que seguimos construyéndolo.

Así, frente a las *colecciones genéricas* que tienen por objetivo *lo universal* –cuya figura tutelar podría ser el Louvre–, que se crean por reconstitución y asociación de fragmentos –éstos serían las obras– para describir biografías, épocas o estilos, nosotros optamos por un principio de *obras genéricas*, que tienen por meta *el momento*, y que podemos asociar a la *forma-exposición*: un concepto, una configuración espacial, una temporalidad construida por el artista, un conjunto cerrado.

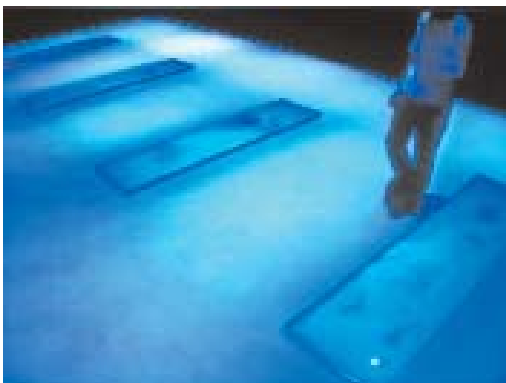
Tres obras fundadoras del siglo XX han sido referencia y modelo a la vez: el *Espace Proun* de Lissitzki (1923), el *Merzbau* de Schwitters (circa 1930), y el *Ambiente Nero* de Fontana (1949). Con esta última,



[5]



[6]



[7]

[5] Museo de Arte Contemporáneo de Lyon, fachada oeste, concepción de **Renzo Piano**, 1997.

[6] Exposición **Ann Hamilton**, 1997-1998. *Present-Past*, 1984-1997.

[7] **Dumb Type, OR**, 1999. Instalación interactiva, 12 x 4 x 5 m.

como escribe el artista, "situamos al observador en medio del cuadro". Esta observación insiste en la importancia de una "estética de la recepción" (A. Jauss), que podemos considerar un invariante en la colección de Lyon.

En consecuencia, la producción de obras genéricas, concebidas como interfaz entre el arte y el observador, sólo puede emprenderse en el marco de una complicidad extrema con el artista. Recordemos esta evidencia: los museos de arte contemporáneo disponen de un capital que no posee ningún otro museo: el artista vivo. Produciendo, es decir, asociándose a la realización de un proyecto en curso, de un proceso o de una idea, por vaga que sea, aunque siempre dirigida por una poética radical, el museo asegura su propia mutación de simple *registro* (registro de los fragmentos que son las obras) a *centro de producción*.

Evidentemente, a esta evolución debe corresponderle un espacio museográfico nuevo, adaptable, susceptible de desplazamientos y dotado de una plasticidad conforme con la extrema diversidad de las experiencias visuales que produce y acoge.

El edificio actual [5], inaugurado en diciembre de 1995 y concebido por Renzo Piano a partir del programa museográfico que acabo de esbozar más arriba, ofrece un espacio íntegramente móvil, de tres escenarios superpuestos, que permiten imaginar las producciones más radicales; las paredes se construyen *en torno a* y *a continuación de* las obras. De esta forma, a cada producción le corresponde un itinerario específico, definido por las propias obras. No obstante, cada una de estas

Las paredes se construyen en torno a y a continuación de las obras

configuraciones espaciales debe parecer definitiva, para evitar cualquier efecto de fragilidad ligado a una situación transitoria. Por tanto, la presencia de gruesas paredes para unir o aislar cada producción desempeña un papel determinante en la sensación de permanencia (sólida, definitiva) que se desprende de ellas. A esto se limita la escenografía.

La configuración interior del museo se renueva, en consecuencia, con cada exposición, ya se trate de exponer la colección o una producción o una obra en particular [6]. Y esto ocurre entre ocho y diez veces al año. Resumiendo, podríamos decir que el Museo de Lyon no tiene un espacio propio, tan sólo momentos de duración limitada.

Por ello, el recorrido del museo se basa en la experiencia de momentos únicos, que no deben nada a la temporalidad de la historia del arte. Así, el visitante puede sumergirse en una *Dark Room* de James Turrell y vivir una introspección de catorce minutos en la oscuridad más absoluta, durante la cual experimentará un hecho visual del que no tendrá la menor certeza. Inmediatamente después, puede, por ejemplo, recorrer una instalación de Dumb Type, OR. [7], y contribuir en tiempo real a la permutación de los yacentes...

En esta perspectiva, el objetivo del museo no es tanto la historia como la vida; no ya la eternidad, sino la experiencia. ■

RECUERDO ESTUDIANTIL DE UN MUSEO DE HISTORIA NATURAL: LA COLECCIÓN DEL INSTITUTO AGUILAR Y ESLAVA

José Luis Casas Sánchez

Profesor de Historia del IES Galileo Galilei de Córdoba y Alumno Benemérito del IES Aguilar y Eslava de Cabra



Fachada y puerta principal del IES Aguilar y Eslava en la actualidad.

Los recuerdos infantiles y adolescentes están llenos de lo que me atrevería a denominar como “espacios de memoria”, en algunos casos son lugares pertenecientes al ámbito de lo privado, una casa por ejemplo, pero ahora quiero referirme a espacios públicos, aquellos que de alguna forma contribuyeron a la formación de nuestra personalidad. Todos podemos hablar de nuestra calle o de nuestro barrio como el lugar en el que aprendimos a relacionarnos con los demás, a situarnos en unos ámbitos que superaban los meramente familiares. Entre estos lugares colectivos juegan un papel importante los centros educativos, los colegios e institutos en los cuales aprendimos a leer, a escribir, a utilizar razonamientos matemáticos, a elaborar pensamientos complejos, y otras tantas cosas que sería imposible enunciar aquí. Cuando pienso en mi infancia y en mi adolescencia, si la analizo exclusivamente desde la perspectiva de cuáles son los espacios de mi memoria escolar, me siento una persona privilegiada. Primero, porque mis primeros balbuceos lectores –e incluso intelectuales– los di en un colegio que regentaban en Cabra las Hermanas de la Caridad, la Fundación Escolar Termens. Allí estuve hasta que tenía diez años, pero llevo grabada la imagen del mausoleo en mármol de Carrara que Mariano Benlliure realizó para la vizcondesa de Termens, fundadora de la

institución en el primer tercio del siglo XX, y que se halla en la capilla de la misma. Fueron muchos los momentos de reflexión, diría mejor de mis primeros pasos como individuo pensante, los que tuve en aquel lugar, donde acudíamos a confesar, a oír misa, o al rezo del rosario durante el mes de mayo. Entonces nadie nos explicó que estábamos ante una obra de arte excepcional, pero fue inevitable que se marcara en mi memoria, de modo que siempre que puedo llevo a mis amigos y conocidos a que vean ese monumento funerario¹.

Aquella etapa escolar de mi vida terminaría cuando junto con mis compañeros acudí a realizar el examen de ingreso al instituto, es decir, a un centro que también lleva el nombre de su fundador, Luis Aguilar y Eslava, aunque en este caso los orígenes se remontan al último cuarto del siglo XVII. Dicha prueba se celebró el 29 de mayo de 1964, y el lugar concreto fue un aula que me pareció enorme, y a cuya puerta figuraba un letrero grande con las palabras “Gabinete de Física y Química”. Junto a alumnos procedentes de otros centros, y, con seguridad, también de pueblos cercanos a Cabra, nos sentamos ante un tribunal que nos examinó de un dictado, de ejercicios de cálculo, de lenguaje y de una prueba objetiva miscelánea, donde se incluían las preguntas de religión. El dictado decía lo siguiente: “En una de las mejores poblaciones de la Mancha vivía, no hace mucho tiempo, un rico labrador, muy chapado a la antigua, cristiano viejo, honrado y querido de todo el mundo. Su mujer, rolliza y saludable, fresca y lozana todavía a pesar de sus cuarenta y pico de



Montera de cristal del patio principal del instituto.

años, le había dado un hijo único, que era muy lindo muchacho, avispado y travieso”. Cometí una falta de ortografía, pues escribí “abispado”, y además cometí un error grave al decir que los naturales de Suecia reciben el nombre de “suecianos”. Algunas de las preguntas me parecen hoy día estúpidas, como plantear qué regalo escogerías para tu madre entre lo siguiente: bastón, bicicleta, cuchillo, collar y balón². Pero lo que importa es que a partir de ese momento se iniciaba un nuevo ciclo en mi vida, que abarcaría hasta finalizar el curso

Llevo grabada la imagen del mausoleo en mármol de Carrara que Mariano Benlliure realizó para la vizcondesa de Termens, fundadora de la institución en el primer tercio del siglo XX, y que se halla en la capilla de la misma



Imagen de una sala del museo a comienzos del siglo XX.

1970-71 el Preuniversitario, donde estuvimos diecisiete alumnos en ciencias y siete en letras. Siete años después de aquel primer examen, el 3 de junio de 1971, mi libro escolar recoge el acta de las calificaciones finales que ponían término a mis vínculos estudiantiles con el Instituto Aguilar y Eslava.

En Cabra el instituto era una institución muy importante. Entre la población se ha hablado siempre de la figura del estudiante como aquel que estaba en sus aulas, aunque admitía la variante de los colegiales, término reservado para aquellos que estaban como alumnos internos, dentro del Colegio de la Purísima Concepción, hoy ya desaparecido. El edificio que lo alberga es singular, por su tamaño, por el patio interior con montera de cristal que marca la distribución de espacios interiores, por la escalera de acceso a la parte superior y por otros elementos internos, como ya he señalado al

hacer referencia al lugar en el que realizamos el examen de ingreso, un aula con dos de sus lados cubiertos de armarios acristalados donde veíamos una gran variedad de objetos relacionados con el mundo de la ciencia. Existía también un aula de Agricultura, otra de Geografía, otra de Dibujo, pero sin duda alguna lo que más nos impresionaba a los niños del momento era el denominado Museo de Historia Natural.

Estaba situado, igual que hoy, en la primera planta, a mano izquierda cuando se accede por la escalera principal, en el camino que se debe seguir para entrar a la sala de profesores, un lugar que para los alumnos de entonces era sagrado, es decir, no nos permitíamos ni asomarnos a él. Entonces las dependencias del museo se utilizaban como aulas, eran dos, dispuestas en forma de "L", de manera que para entrar a la segunda había que pasar necesariamente por

Lo que más nos impresionaba a los niños del momento era el denominado Museo de Historia Natural

la primera. Recuerdo que no utilizamos la primera de aquellas aulas hasta que en 3º de bachillerato cursamos la asignatura de Ciencias Naturales, para la cual utilizábamos un volumen grueso, de Salustio Alvarado, que después de una introducción nos explicaba el origen de los seres vivos, y comenzaba con las formas que no son accesibles a simple vista; fue entonces cuando aprendimos lo que era una ameba y también un paramecio, así hasta descubrir todas las formas de vida existentes. No quisiera dejar pasar la oportunidad de reconocer al profesor que nos impartió aquel año la materia, don Vicente Muñiz, un farmacéutico que nos sorprendía con sus dibujos en la pizarra, así como por su claridad para hacer esquemas, que fueron una ayuda inestimable a la hora de estudiar el manual de la asignatura. Recuerdo perfectamente el día en que nos habló de lo que era la Histología y a continuación mencionó una figura cuyo nombre yo escuchaba por primera vez, don Santiago Ramón y Cajal, al tiempo que nos explicó en qué consistieron los trabajos que lo hicieron merecedor de un Premio Nobel. Volvimos a encontrarnos con aquel profesor dos años después, en la misma materia, en 5º curso, entonces recogimos una colección de rocas de la sierra que teníamos que clasificar; asimismo, debíamos

realizar un herbolario, consistente en reunir hojas de diversos tipos, también clasificadas, de acuerdo con su forma y la especie a la que pertenecían. Esto último resultaba fácil dada la proximidad de un parque, otro espacio singular de Cabra, donde encontrábamos todas las variedades que nos pedía. Aquel curso dábamos la clase en la segunda de las aulas del museo, y como la primera tenía entonces un piso de madera, adivinábamos siempre cuándo llegaba el profesor, que exigía un silencio absoluto en el momento de su entrada a la clase.

Nuestros pupitres estaban dispuestos de tal manera que muchos de ellos quedaban pegados a los armarios acristalados donde estaban las piezas que componían el Museo de Historia Natural, por lo que, como cualquiera puede suponer, constituían un motivo de distracción excelente durante las clases. La impresión que nos daba lo que veíamos era de un cierto abandono, pero a nuestros ojos resultaba muy curioso ver especies de animales o de minerales en una época en la que no disponíamos de los documentales televisivos. El primero de los espacios culminaba en un balcón, cuyo arco interior estaba flanqueado por dos mandíbulas de cachalote, y, en el segundo, convivíamos con una de las estrellas del museo, un esqueleto humano, situado en una urna, y que, según se contaba, había pertenecido a un antiguo conserje del centro que quiso permanecer allí para siempre. Como no era difícil forzar la cerradura, raro era el día en que el esqueleto no aparecía con un cigarrillo entre los dientes, o con papeles en las manos, pero que yo recuerde nunca sufrió una agresión que superara los límites de la broma (quizás algo macabra).

Llegó un momento en que nos sabíamos de memoria el lugar que ocupaban determinadas especies, como el tiburón o el delfín; también nos llamaban la atención algunas aves, como la del paraíso, que entonces aún conservaba su espléndido plumaje; en mi caso siempre presté atención al lobo; y, por supuesto, no nos cansábamos de mirar la rareza de un pequeño cordero de dos cabezas y la de unos cabritos siameses. Y es que la colección de vertebrados era especialmente llamativa, como se nos recuerda hoy en uno de los folletos explicativos del museo. Así, hay especies marinas del Atlántico y del Mediterráneo, resaltando el hecho de que todos estos ejemplares fueron embalsamados en taxidermia, método poco frecuente en estas especies; la colección de aves es muy importante, algunas de ellas, dado su tamaño, se encontraban fuera de los armarios en mis años de estudiante, presidiendo algunos de los rincones del aula, como por ejemplo el buitre leonado. También nos resultaba muy llamativo el búho real; y, por supuesto, los mamíferos, los más conocidos, entre los que se puede ver un ejemplar de lince y uno que nos inspiraba simpatía, un cachorro de león.

Mi mirada retrospectiva me permite afirmar que en aquellos años no se le sacaron al museo todas las posibilidades pedagógicas que hubiese sido posible. El reto que hoy se presenta es cómo hacer posible que un espacio lleno de esa riqueza patrimonial no se deteriore aún más y pueda ser disfrutado por todos los ciudadanos. Hablamos de un museo nacido en la segunda mitad del siglo XIX, que se nutrió de donaciones y de adquisiciones que el centro realizó en distintos momentos. Recibió un



Aspecto actual del armario de aves del museo.

Nuestros pupitres estaban dispuestos de tal manera que muchos de ellos quedaban pegados a los armarios acristalados donde estaban las piezas que componían el Museo de Historia Natural, por lo que, como cualquiera puede suponer, constituían un motivo de distracción excelente durante las clases



Sala del museo a comienzos del siglo XX, cuando las mandíbulas de cachalote enmarcaban una de las ventanas.

Recibió un impulso importante durante los años en que una figura de la talla de don Juan Carandell desempeñó la cátedra de Historia Natural, quien, entre otras cosas, consiguió que el museo ingresara en 1917 dentro de la Real Sociedad Española de Historia Natural

impulso importante durante los años en que una figura de la talla de don Juan Carandell desempeñó la cátedra de Historia Natural, quien, entre otras cosas, consiguió que el museo ingresara en 1917 dentro de la Real Sociedad Española de Historia Natural, con lo cual pasó de ser lugar de exposición y estudio a centro de investigación³. Después de aquella etapa de esplendor que fueron los años veinte, sólo ha habido decadencia, a pesar del esfuerzo personal realizado en los últimos años por algunos de los profesores de Ciencias Naturales, así como de las directivas tanto del instituto como de la Fundación Aguilar y Eslava.

En la actualidad, el Museo está dividido en dos salas (las antiguas

aulas). En la Sala 1 se encuentran:

- El armario de peces, con un total de 37 ejemplares.
- El armario de aves, con 123 ejemplares, que se dividen en 11 rapaces nocturnos (entre ellos dos búhos reales); 13 rapaces diurnos (como un águila imperial); varias especies de anátidas, aves comunes en la zona (codorniz, tórtola, jilguero...); otras que podríamos calificar de exóticas (guacamayo, quetzal, colibrí...); y a ello se puede añadir un huevo de avestruz.
- El armario de mamíferos, que tiene 44 ejemplares, en su mayoría muy bien conservados, entre los que se pueden destacar la nutria, el

lobo, la jineta, el meloncillo, el lince, la comadreja, el gato montés o el zorro volador, un gran murciélago insectívoro al que se le llama “el vampiro del museo”; de otros continentes hay un canguro y un chacal; y a todo ello se suman las malformaciones que antes citaba como las cabras siamesas o la oveja bicéfala.

- El armario de minerales y rocas, compuesto por varios cientos de piezas.

- La vitrina con diverso material científico utilizado en otras épocas.

- Una urna con el cráneo de un gorila, sin duda una de las piezas más llamativas para todos los visitantes; una vitrina con 13 frascos antiguos para la conservación de plantas medicinales y productos químicos, y una colección de 27 cajas de semillas de diferentes tipos realizada en Francia.

En la Sala 2 se encuentran:

- La urna con el esqueleto humano ya citado; en las paredes de la misma están las mandíbulas de cachalote y dos grandes tortugas marinas.

- Una urna con diferentes mandíbulas de tiburón y varios molares de elefante.

- Una vitrina con fósiles, que forman una colección abundante y variada.

- Un armario con la colección de conchas, que supera el centenar de ejemplares y que es muy variada, tanto por la procedencia como por las especies representadas.

- Una vitrina con diferentes especies de esponjas, corales e invertebrados marinos, en su mayoría en frascos de formol.

- Una vitrina con esqueletos de vertebrados, entre ellos dos cráneos humanos.

- Una vitrina con insectos, aunque la colección ha perdido muchos ejemplares.

- Un armario con muestras de invertebrados terrestres, peces, anfibios y reptiles, entre ellos se puede citar el esturión, la anguila, un caimán de Colombia o una boa constrictor.

- Un armario de botánica, con 17 troncos de árboles de diferentes especies, 10 modelos de injertos, 20 modelos de escayola de partes vegetales y otros 10 sobre las fases del proceso de germinación.

- Y, por último, un armario y una vitrina de fisiología humana, con 21 modelos anatómicos de diferentes partes del cuerpo, junto con un modelo de cuerpo humano completo⁴.

Que no tengamos que lamentar algún día la pérdida de algo que fue en su momento un instrumento pedagógico y que todavía podría serlo para las futuras generaciones

Mi deseo sería que mis recuerdos estudiantiles sobre aquel museo se pudieran nutrir del contacto con los elementos que lo componen, que quienes fuimos alumnos en aquellas aulas podamos rememorar en un espacio conservado para nuestro patrimonio, que no tengamos que lamentar algún día la pérdida de algo que fue en su momento un instrumento pedagógico y que todavía podría serlo para las futuras generaciones. ■

Notas

1. Para un mejor conocimiento de esta obra, se puede consultar una excelente monografía sobre la misma: GUZMÁN MORAL, Salvador: *El Mausoleo de la Vizcondesa de Termens de Cabra*. Diputación. Córdoba: 2002. Del mismo autor existen asimismo dos trabajos sobre el mismo tema en una revista cultural egabrense: “Carmen Giménez Flores. Vizcondesa de Termens”. *El Paseo cultural*, núm. 1, septiembre 1997 y “Dormir es dulce, y aún más, ser de piedra”. *El Paseo cultural*, núm. 5, septiembre 1999.

2. En el archivo del Instituto se conservan los exámenes, el mío es el *Expediente Literario* núm. 11.414, y poseo un facsímil del mismo regalado por la dirección del Centro y de la Fundación Aguilar y Eslava. Los recuerdos de mi etapa escolar en Termens los he dado a

conocer en un artículo: “¿Puede un servidor ir a orinar?”. *El Paseo cultural*, núm. 9, setiembre 2001.

3. Hoy día son muchas las visitas que desde otros centros realizamos al museo, donde siempre somos atendidos de manera exquisita, y además se nos entrega el material didáctico y las guías elaboradas por el profesorado del departamento. Para mayor información sobre la historia del museo: GÁLVEZ GALLEGU, Manuela: “El museo de Historia Natural del Instituto-colegio Aguilar y Eslava”. *El Paseo cultural*, núm. 4, mayo 1999.

4. Esta breve síntesis del contenido es un resumen de una referencia más amplia que recoge el artículo citado en la nota anterior (págs. 84-86).

APROXIMACIÓN A LA COLECCIÓN CARMEN THYSSEN-BORNEMISZA

Juan Ángel López-Manzanares

Ayudante de Conservación para la Colección
Carmen Thyssen-Bornemisza
Museo Thyssen-Bornemisza

Dentro del panorama artístico nacional, uno de los acontecimientos más destacados del año 2004 lo constituyó la apertura el pasado 8 de junio de la ampliación del Museo Thyssen-Bornemisza y, con ella, de las nuevas salas de exposiciones permanentes de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. Con este hecho se cerraba uno de los capítulos más importantes de una colección que ha recabado creciente interés los últimos años. El presente artículo se propone un acercamiento a sus orígenes y desarrollo.

En una entrevista reciente, la baronesa Thyssen-Bornemisza recordaba acerca de sus comienzos como coleccionista: "Soy coleccionista por Heini. Es verdad que a mi padre le gustaba la pintura y en casa siempre hubo cuadros. Incluso pintaba a veces. Era pintor aficionado. Recuerdo de niña, en casa el olor al óleo, un olor que siempre me ha parecido algo muy especial. También recuerdo a mi madre cuando me llevaba a visitar museos explicándome los cuadros, su belleza y el sentimiento que aportan. [...] Pero nunca supe lo que es ser coleccionista de verdad hasta que me enamoré de Heini. La primera vez que le visité en Villa Favorita me enseñó la galería de pintura. No había nadie y la visita fue inolvidable. Todas esas maravillas, salas tras salas. Los cuadros italianos con sus fondos de oro, la bellísima Virgen de Fra Angelico, los pintores españoles que tanto admiraba, Velázquez, Zurbarán, Murillo, Goya, el



La baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza.

Greco. Los pintores holandeses, los venecianos, los impresionistas famosos, Picasso y los pintores rusos. Era como entrar en otro mundo, o mejor dicho en mil mundos diferentes, que yo casi ni podía imaginar que existían" (*El Mundo*, 2002).

Para entonces el coleccionismo constituía ya la principal ocupación del barón tras la cesión a su primogénito Georg, en 1983, de la gestión de todas sus empresas agrupadas en el holding denominado Thyssen-Bornemisza Group (TBG). Pero no siempre había sido así. A la muerte de Heinrich Thyssen-Bornemisza, padre del barón, en 1947, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza se había ocupado de sacar a flote los negocios familiares, confiscados y destruidos en parte durante la Segunda Guerra Mundial. Frente a esta dedicación empresarial, pronto coronada por el éxito, el coleccionismo constituyó durante años una actividad marginal, enfocada principalmente a recuperar la unidad de la colección paterna, dividida por motivos hereditarios. Por lo que respecta a las adquisiciones de obras nuevas, éstas no dieron comienzo hasta 1956 con un cuadro de Francesco di Cossa, al que siguieron obras de Duccio, Willem Kalf, Pieter Jansz. Saenredam, Boucher o Goya, fieles al perfil inicial de la colección, compuesta exclusivamente por los maestros de la pintura europea de los siglos XIII al XVIII. Como es sabido, 1961 marca el punto de inflexión de la Colección Thyssen-Bornemisza con la adquisición de *Joven pareja* de Emil Nolde, obra con la que el barón afirmaba su propia personalidad como coleccionista. A ella le siguieron importantes obras de *Die Brücke*, de Franz Marc, de

Kandinsky, así como –dentro de una evolución siempre coherente– de las vanguardias rusas, del cubismo, del futurismo, de *De Stijl*, etc. El barón emprendió también una activa política de exposiciones temporales que dieron a conocer la colección en diversas ciudades del mundo. La primera de ellas tuvo lugar en Essen, en 1960. Con el tiempo, las exposiciones se hicieron más frecuentes y específicas sobre diversos aspectos de la colección, y vinieron a paliar las limitaciones espaciales de la galería de Villa Favorita. Coincidiendo con los años en torno al matrimonio del barón con Carmen Cervera, destacan varias muestras singularmente importantes: *American Masters: The Thyssen-Bornemisza Collection*, celebrada en Baltimore, Detroit, Denver, San Antonio, Nueva York, San Diego y Palm Beach entre 1984-1986; y *Modern Masters from the Thyssen-Bornemisza Collection*, mostrada en Tokio, Kumamoto, Londres, Nuremberg, Düsseldorf, Florencia, París, Madrid y Barcelona entre 1984 y 1986.

Es precisamente en el contexto de estas últimas exposiciones cuando cabe situar el comienzo de la actividad coleccionista de la baronesa, quien secundó los proyectos del barón con entusiasmo. "Íbamos por todo el mundo viajando [recordaba recientemente la baronesa acerca de aquellos años], teníamos exhibiciones propias y visitábamos todos los museos, los pequeños y los grandes. Y los marchantes de arte nos mandaban naturalmente información de las obras que tenían en venta. Todas las subastas las seguíamos juntos. Y él [el barón] siempre me comentaba: '¿Qué te parece este cuadro?' Yo le decía mi

“La primera vez que le visité en Villa Favorita me enseñó la galería de pintura. No había nadie y la visita fue inolvidable. Todas esas maravillas, salas tras salas”

parecer, y él se reía y lo comprobaba" (Alameda, 2002).

En una ocasión, viendo su interés por el pintor norteamericano George Brown, el barón le animó a que iniciara su propia colección. George Brown (1831-1913), pintor de escenas de género de corte sentimental protagonizadas por niños, constituía posiblemente la mejor vía de introducción de la baronesa en la tradición coleccionista familiar. Ella misma ha señalado que los cuadros de Brown le recordaban la pintura española (*El Mundo*, 2002); en concreto la pintura costumbrista andaluza. No en vano, la adquisición del cuadro de Brown dio inmediatamente paso a la compra de los lienzos del pintor andaluz Manuel Wssel de Guimbarde.

Como ha apuntado José Álvarez Lopera, pese a que las primeras compras de la baronesa datan de 1987, no fue hasta 1993 cuando decidió lanzarse al coleccionismo en gran escala (Álvarez Lopera, 2002). Hasta entonces la baronesa llevó a cabo adquisiciones esporádicas, principalmente de pintura de paisaje y escenas costumbristas españolas del siglo XIX y comienzos del XX como *Los almendros en flor* de Darío de Regoyos; *Travesuras de la modelo* y *Salida del baile de máscaras* de Raimundo de Madrazo; varios



Inicio del recorrido por la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en el Museo.

En una ocasión, viendo su interés por el pintor norteamericano George Brown, el barón le animó a que iniciara su propia colección

paisajes de Meifrèn; y otros tantos de Gómez Gil. Durante estos años, asimismo, adquirió obras de pintores de su entorno, como el vilanovés Juan Alberto Soler Miret, Jaime Macarrón o Josep Amat –de quien llegó a atesorar una veintena de cuadros con anterioridad a 1993–. La baronesa también participó junto a su esposo en la adquisición de cuadros de la importancia de *El Jardín del Edén* de Jan Brueghel el Viejo –procedente de la colección de la condesa Margit Batthyány, hermana del barón–, *El juicio de Salomón* de Luca Giordano, *La esclusa* de Constable –obra capital en la trayectoria del pintor inglés, presentada en la Royal Academy de Londres en 1824–, *La cabaña en Trouville, marea baja* de Monet y *La pequeña palmera* de Dufy. La

implicación de la baronesa en la adquisición de estas y otras obras debió constituir, sin lugar a dudas, una de sus experiencias más formativas en su recién iniciada trayectoria como coleccionista.

Como es públicamente reconocido, una vez fracasado el intento de ampliar la galería de Villa Favorita, la baronesa influyó decisivamente durante estos años en la elección de España como el país que habría de albergar de manera estable la Colección Thyssen-Bornemisza. Finalmente, el 8 de octubre de 1992 abrió sus puertas el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, con 775 obras seleccionadas entre las más importantes de la colección (una parte de ellas, fundamentalmente *Maestros antiguos*, se mostraría en



adelante en el Monasterio del Pedralbes, Barcelona). Tan sólo nueve meses más tarde, el 18 de junio de 1993, se llevó a cabo la compra definitiva de la colección por parte del Estado español. Una vez alcanzada la estabilidad del núcleo fundamental de la Colección Thyssen-Bornemisza, tal como había sido el deseo del barón, se procedió al reparto del resto de cuadros y obras de arte entre diversos miembros de la familia Thyssen. La baronesa recordaba en 1998 cómo este hecho le hizo tomar conciencia de la necesidad de tomar el relevo del coleccionismo familiar: “[...] cuando se hizo la selección para el Museo Thyssen, se hizo otra para la familia de lo que cada uno disponía en cuadros. Entonces algunos familiares no querían seguir

coleccionando, yo sí que quería continuar la obra de mi marido, de su padre, y elegí entonces algunas obras que habíamos ido adquiriendo juntos mi marido y yo, y, además, en vez de dinero yo opté por las obras de arte. Por esa razón, yo tengo más cuadros, mientras ellos poseen otras cosas” (cfr. Álvarez Lopera, 2002).

Este reparto constituye el germen de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza que, como ha señalado Laura Arias Serrano, fue creciendo en los años posteriores fruto de algunas donaciones del barón, así como nuevas compras (Arias Serrano, 2002). José Álvarez Lopera cifra el número de obras del barón, que pasaron en 1993 a la colección de la baronesa en unas 125 pinturas, además de diversos muebles, tapices,

Galería de vistas y paisajes en las nuevas salas del museo destinadas a exponer la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

La Colección Carmen Thyssen-Bornemisza alcanzó desde fecha temprana no sólo una categoría artística excepcional, sino uno de sus perfiles más característicos, continuador del gusto artístico del barón

alfombras y esculturas –entre ellas los cuatro grupos escultóricos encargados a Rodin por el abuelo del barón, August Thyssen, entre 1905 y 1908: *La muerte Atenas, Cristo y la Magdalena, El Sueño y El nacimiento de Venus* (Álvarez Lopera, 2002)–. Por lo que respecta a la colección de pinturas, veinticinco de ellas corresponden a los *Maestros Antiguos*, repartidos entre pintura holandesa del siglo XVII; pintura italiana barroca –donde además del *luca giordano* ya mencionado destaca la obra de Carlo Saraceni *Venus y Marte*–; *vedute* venecianas del siglo XVIII –con dos pequeños cuadros de Canaletto, una obra del mayor de los Guardi, un *zocchi* y la espléndida *Piazza Navona* de Van Wittel–; y, finalmente, pintura rococó francesa –en la que sobresale *Retrato de una dama* de Fragonard, adquirida por el padre del barón en 1930–. Del centenar de obras restantes, veinticinco son paisajes norteamericanos del siglo XIX. Mucho menos cuantioso es el conjunto de pintura naturalista del siglo XIX,

integrado por el *constable* al que nos referimos anteriormente y dos pequeños lienzos de Courbet y Boudin. En el apartado del impresionismo y el postimpresionismo, sobresalen por su calidad *La inundación de Port Marly* de Sisley, *Campo de trigo* de Renoir, *Caballos de carreras en un paisaje* de Degas, y dos obras talismanes de Gauguin, *Idas y venidas. Martinica* y *Mata mua*, que siguen siendo todavía hoy las predilectas de la baronesa (Descubrir el Arte, 1999). La herencia del gusto artístico del barón está también patente en un nutrido grupo de obras expresionistas pertenecientes al grupo *Die Brücke* –especialmente *Feria de caballos* de Pechstein–, un *feininger* y dos cuadros de Kandinsky –sobre todo, su *Ludwigskirche en Múnich*–. Asimismo, figuran, entre las obras cedidas por el barón, importantes ejemplos de las primeras vanguardias europeas –especialmente *Los segadores* de Picasso, *Mujer sentada* de Gris, *Conversación bajo los olivos* de Matisse y *El puente* de Léger–;

varios ejemplos de las vanguardias rusas; y de pintores americanos del período de entreguerras, como O’Keeffe y Hopper.

Fruto de este importantísimo legado, la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza alcanzó desde fecha temprana no sólo una categoría artística excepcional, sino uno de sus perfiles más característicos, continuador del gusto artístico del barón. En adelante, se sucederían las compras de pintura internacional, completando algunos capítulos ya mencionados y aportando otros nuevos. En los años 1993–1996 fue adquirido un número importante de obras correspondientes a los maestros antiguos, entre ellas un nutrido grupo de cuadros holandeses y flamencos del siglo XVII debidos a Verhaecht, Van Goyen, Du Jardin, De Hooch, Witte y Van Dyck –estos dos últimos, *Interior de la Nieuwe Kerk, Amsterdam* y *Cristo en la Cruz*, respectivamente, comprados nuevamente a una de las hermanas del barón–; varias pinturas italianas barrocas de Romanelli, Pretti –*La decapitación de san Genaro*–, Cavallino y Crespi; *vedute* de Van Wittel, Canaletto –*Porta Portello*– y Guardi –*Vista del Canal de la Giudecca con Le Zattere*–; un paisaje nocturno del pintor prerromántico francés Vernet; y un pequeño lienzo de Friedrich –*Barco de pesca entre dos rocas*–. Por lo que respecta a los maestros modernos, destaca un conjunto de obras naturalistas del siglo XIX integrado por Daubigny, Lépine, Jongkind Weissenbruch y, sobre todo, *Molino de agua en Genep*, de Van Gogh, obra capital de su período holandés. Asimismo, en el capítulo correspondiente al impresionismo y neoimpresionismo resaltan dos cuadros de Monet

Canaletto (1697-1768).

Porta Portello, Padua, c. 1760.

Óleo sobre lienzo, 62,8 x 109,2 cm.

Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.



–singularmente el espléndido *Puente de Charing Cross*–, un *guillaumin*, un *pissarro* –otra magnífica obra impresionista: *Campos de coles*, *Pontoise*–, un *toulouse-Lautrec* temprano, un *bernard* y un *luce*. Finalmente, cierran las adquisiciones de estos años tres destacados nuevos cuadros expresionistas alemanes: *Paisaje con castaño* de Kirchner, *Tarde de verano* de Nolde y *Despedida* de Beckmann.

Junto a este perfil internacionalista que ya no abandonaría la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, posiblemente la principal aportación de la baronesa como coleccionista haya sido su preocupación por recuperar la memoria histórica de la pintura española del siglo XIX y comienzos del XX. "El gusto por la pintura española, y, sobre todo, la catalana del siglo XIX [señalaría en 1997] es probablemente la aportación más destacada que puedo incorporar a la tradición coleccionista de mi familia" (Andorra, 1997). Así ha sido juzgado también por otros críticos e historiadores como Miguel Fernández-Cid, quien al poco tiempo de ser publicitada la colección manifestaba: "Carmen Cervera se detiene en el siglo XIX, pero su aportación es determinante: mira hacia lo español, rescata obras de primerísima importancia y la fuerza de su empeño sugiere que sin duda estamos ante el nacimiento de esa gran colección de arte español del XIX, tantas veces reivindicada como postergada. Dicho con claridad: si durante años se habló de *completar* la oferta museística madrileña con un museo que *redescubriese* el XIX español, esta colección está llamada a realizar esa función" (cfr. Arias Serrano, 2002). En este sentido asistimos a unos años decisivos. En

1993 y 1994 son todavía pocas las compras importantes, casi siempre de pintura andaluza; en concreto: *Santa Marina* de Zurbarán, varias escenas costumbristas de Joaquín Domínguez Bécquer y Cabral Aguado Bejarano y *La Buena Ventura* de Romero de Torres. El salto verdaderamente cualitativo se produce en los años siguientes, 1995 y 1996. Es precisamente entonces cuando la baronesa compra algunas de sus obras más famosas de pintura española como *Corrida de toros. Picador herido* de Fortuny, *Puerto de Barcelona* de Meifrèn, *La cruz de término* de Rusiñol, *La catedral de los pobres* de Mir, *Le Paon blanc* de Anglada i Camarasa, *Mediterráneo* de Sunyer, *La capilla de los Benavente en Medina de Rioseco* de Pérez Villaamil, *Paisaje con una vacada en un río* de Haes, *Río San Lorenzo con el campanario de San Giorgio de Rico*, *Corrida de toros en Eibar* de Zuloaga, *Coristas* de Solana, *Patio de la Casa Sorolla* del propio pintor valenciano, *Cruzando el Guadalquivir* de Barrón, *El baño. (Sevilla)* de Iturrino, así como otras de Martí i Alsina, Torres-García, Muñoz Degrain, Jiménez Aranda, Regoyos, etc.

En marzo de 1996 tuvo lugar la primera presentación pública de la colección de la baronesa. La exposición *De Canaletto a Kandinsky. Obras maestras de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, comisariada por Tomàs Llorens y celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, mostró al público una selección de 97 obras correspondientes a los principales capítulos de la colección. El evento fue objeto una espléndida acogida crítica, lo que dio lugar a nuevos proyectos expositivos que al día de hoy ya han alcanzado la treintena. La

lista de ciudades que han acogido temporalmente a la colección es expresiva al respecto: Madrid (1996), Shanghai y Pekín (1996–97), Bilbao (1997), Lugano (1997), Hartford y Nueva York (1997–98), Tokio, Takaoka, Nagoya y Sendai (1998–99), Málaga (1999), Madrid (1999–2000 y 2004), Barcelona (1999–2000), Valencia (2000), México DF (2000), Bruselas (2000–2001), Bonn (2001), Roma (2002), etc. Dichas exposiciones han jugado un papel fundamental en la preservación y difusión de la memoria histórica; una de las preocupaciones centrales tanto de la baronesa como de su esposo. Por otra parte, el hecho de que siempre se hayan mostrado selecciones diferentes, no sólo ha permitido un conocimiento público casi exhaustivo de la colección, sino que la propia baronesa –carente de un lugar estable que le permitiese contemplar el conjunto de sus obras–, madurase su política de adquisiciones a la luz de los logros alcanzados.

El período que discurre entre fines de 1996 y fines de 2000 se corresponde, no en vano, con la madurez

La principal aportación de la baronesa como coleccionista ha sido su preocupación por recuperar la memoria histórica de la pintura española del siglo XIX y comienzos del XX



Robert Delaunay (1885-1941).
Portuguesa, 1916.
 Óleo y cera sobre lienzo, 180 x 205 cm.
 Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

Se evidencia un singular cuidado en establecer vínculos entre unas obras y otras, a veces a través de figuras secundarias de la historia del arte, pero de gran relevancia a la hora de comprender los lazos históricos entre determinadas tendencias

de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza y con un papel ya netamente activo de la baronesa como coleccionista, con unos gustos personales bien definidos. En las adquisiciones de estos años se aprecia un claro predominio por la pintura de paisaje del siglo XIX y los movimientos que enlazan el impresionismo con el fauvismo y el expresionismo alemán, en detrimento de otras vertientes más constructivas del arte de finales del XIX y principios del XX, como Cézanne, el cubismo y las vanguardias rusas. Asimismo se evidencia un singular cuidado en establecer vínculos entre unas obras y otras, a veces a través de figuras secundarias de la historia del arte, pero de gran relevancia a la hora de comprender los lazos históricos entre determinadas tendencias. Siguiendo tales premisas, no es de extrañar que durante estos años predominen los

maestros modernos sobre la pintura anterior al siglo XIX, y que la mayor parte de las compras de esta última sean paisajes holandeses del siglo XVII –tres de ellos de Salomon van Ruysdael, uno de Van der Neer, y otro, de excepcional calidad, de Van Goyen: *Paisaje fluvial con trasbordador y cabañas*–. Paisajes son también, el clasicista de Locatelli –*Paisaje con ninfas y sátiros*– y los rococós de Boucher –*Paisaje fluvial con ruina y puente* y *Paisaje fluvial con templo antiguo*–. Por lo demás, entre los maestros antiguos adquiridos estos años sobresale especialmente un *San Pedro* de Simone Martini, pintado para el Palazzo del Capitano del Popolo, Siena, a comienzos del siglo XIV, como parte de un retablo del que se conservan varias tablas en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

Por lo que respecta a las adquisiciones de maestros modernos, estos años fueron particularmente fecundos, destacando, como ya se adivinaba en el período anterior, las aportaciones en pintura francesa del naturalismo, impresionismo, neoimpresionismo, postimpresionismo y fauvismo, mal representada en el Museo Thyssen-Bornemisza. Tal es el caso, dentro del naturalismo francés, de Georges Michel –autor que enlaza la pintura holandesa del XVII con el naturalismo francés–, Rousseau, Daubigny, Jongkind, Israëls, Mauve –maestro de Van Gogh–, Boudin y Corot –con dos obras, de las que sobresale *La Soledad. Recuerdo de Vigen, Limusín*, adquirida por Napoleón III en el Salón de 1866 para la emperatriz Eugenia de Montijo–. Al impresionismo, neoimpresionismo y post-impresionismo se corresponde también un nutrido

grupo de obras integrado por paisajes de Sisley, Pissarro, un extraordinario Monet tardío titulado *La casa entre las rosas*, Morisot, Gauguin –hasta cinco obras adquiridas estos años, entre las que destaca *Perros corriendo en el prado*–, Bonnard, Bernard, Vuillard, Sérusier, Denis, Signac, Luce, Cross y Van Rysselberghe, en una secuencia casi panorámica. Asimismo, destacan las compras de pintura *fauve*, con obras de Matisse, Braque –su temprana *Marina. L'Estaque*–, Derain, Manguin, Camoin y Vlaminck; y expresionista: Ensor, Munch, Pechstein, Nolde –su arrebatado *Puente en la marisma*–, Münter, Felixmüller y Kokoschka. Por último, cierra el conjunto el impresionante lienzo de Delaunay, pintado durante su estancia en Portugal durante la Primera Guerra Mundial. Por lo que a la pintura española se refiere, ésta parece pasar a segundo plano en estos momentos frente a la vocación internacionalista que estaba alcanzando día a día la colección. Aun así destacan obras auténticamente clave como *Paisaje norteafricano* de Fortuny, *Interior al aire libre* de Casas, *El abismo. Mallorca* de Mir, *Cogida en una capea de pueblo* de Lucas Velázquez, *Vista tomada en las cercanías del monasterio de Piedra* de Haes, *La lectura* de Madrazo, *Un día de verano en el Sena* de Rico, *Vista del Guadarrama desde el Plantío* de Beruete y *Rocas. Javea* de Sorolla, junto a otras adquisiciones de Martí i Alsina, Nonell, Torres-García, Pradilla, Pinazo, Barrón, García Ramos, Sánchez Perrier, Romero de Torres, etc.

El 30 de septiembre de 1999, en un acto presidido por D. Mariano Rajoy, entonces ministro de Cultura, y la

baronesa Thyssen-Bornemisza, se anunció públicamente la firma de un protocolo de intenciones entre el Estado español y la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza para la cesión gratuita por once años de un número, entonces sin determinar, de obras a cambio de la ampliación del Museo Thyssen-Bornemisza, con vistas a albergar la colección. El acuerdo se cerró definitivamente dos años más tarde, en febrero de 2002, estableciéndose el préstamo de un total de 655 pinturas, 16 esculturas y varios muebles, tapices y alfombras. Dos meses más tarde, el 8 de abril de 2002, comenzaban las obras de ampliación que dotarían al museo de un total de 1.586 m² para salas de exposición permanente. Prácticamente al mismo tiempo se iniciaban las gestiones para la publicación, con la colaboración de especialistas de todo el mundo, de dos grandes volúmenes dedicados al grueso de la colección internacional.

En los últimos años, el fallecimiento del barón, ocurrido el 27 de abril de 2002, unido a la fuerte implicación de la baronesa en las obras de ampliación del Museo Thyssen-Bornemisza, han frenado sustancialmente el ritmo de adquisiciones de la colección. No han faltado, sin embargo, algunas obras destacadas de Marieschi, Cropsey, Metzinger, Dufy, Roig Soler, Pichot, Sunyer o Lucas Velázquez. Hoy, la parte más sustancial de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza dispone ya de un lugar estable donde poder contemplarla. Esperamos que la apertura de las nuevas salas del Museo Thyssen-Bornemisza dedicadas a su exhibición constituyan el comienzo de un brillante porvenir. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Alameda, Sol: "Carmen Cervera. La nueva vida de Tita", en *El País (Semanal)*, Madrid, 15/09/2002.
- Álvarez Lopera, José: "Una pasión contagiosa", en *Descubrir el Arte*, Madrid, año IV, n.º 44, octubre de 2002.
- Arias Serrano, Laura: "El coleccionismo entendido como un acto de creación: la Colección Thyssen-Bornemisza", en *Goya*, Madrid, n.º 291, nov.-dic. de 2002.
- Calvo Serraller, Francisco : "Presente y futuro de una pasión: la colección de la Baronesa Thyssen-Bornemisza", en *De Canaletto a Kandinsky. Obras maestras de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1996.
- Castañedo, F. : "Los cuadros de la baronesa", en *El Mundo*, Madrid, 10/03/1996.
- *El paisatgisme català del naturalisme al noucentisme dins la Col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza*, Andorra, Sala d'Exposicions del Govern, 1997.
- Llorens Serra, Tomàs: "Historia de la Colección Thyssen-Bornemisza", en *Obras Maestras. Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2000.
- Thyssen-Bornemisza, Carmen: "Así me hice coleccionista", en *El Mundo (Magazine)*, Madrid, 10/02/2002.
- Thyssen-Bornemisza, Carmen: "Mi obra preferida", en *Descubrir el Arte*, año I, n.º 1, febrero de 1999.

EL ALMA DE ESPAÑA EN UN MUSEO: ARCHER MILTON HUNTINGTON Y SU VISIÓN DE THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA

Mitchell A. Coddling

Director de The Hispanic Society of America

El museo y la biblioteca de la Hispanic Society representan, tanto por su alcance como por su calidad, casi todos los aspectos de la cultura de España y gran parte de las de Portugal y América latina hasta el siglo XX. Por su tamaño, profundidad y extensión, las colecciones de la Hispanic Society se hacen aún más impresionantes cuando se considera que fueron acumuladas únicamente por una sola persona: Archer Milton Huntington (1870-1955). Huntington fue una de las figuras que más influencia ejerció y más hizo progresar el campo de los estudios hispánicos en Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX. Tal vez su aportación más conocida y perdurable haya sido la Hispanic Society of America, el *museo español* que Huntington fundó en 1904 y que, a lo largo de 50 años, fue llenando con sus colecciones de pintura, piezas de artes decorativas, libros, manuscritos, mapas, grabados y fotografías del mundo hispánico.

A pesar de su notoriedad como figura pública, y en gran medida precisamente por ello, Archer Huntington era de hecho una persona muy reservada, que en todos sus múltiples empeños rechazaba una y otra vez que se le agradecieran a él personalmente sus contribuciones. Hijo único de uno de los hombres más acaudalados de América, Collis Potter Huntington, fundador de la compañía de ferrocarriles Central Pacific Railroad y de los astilleros Newport News Shipbuilding and Drydock Company, Archer Huntington aprendió desde muy temprana edad a guardar suma discreción sobre los detalles de su vida privada y de sus finanzas.



Diego Velázquez (1599-1660).
Retrato de niña, ca. 1638-44.
Óleo sobre lienzo, 51.5 x 41 cm.

Nacido en Nueva York el 10 de marzo de 1870, Archer Huntington asistió a los mejores colegios privados, tuvo profesores particulares y gozó de las vivencias y la educación que proporcionan los viajes al extranjero. Su primer viaje a Europa, en el verano de 1882, le supuso una serie constante de estímulos culturales e intelectuales que marcarían el rumbo de su vida. En aquel verano de descubrimientos, adquirió la costumbre de llevar un diario en el que, en Londres, apuntó sus primeros pasos como coleccionista con la adquisición de unas monedas antiguas. También fue en Londres, apenas dos semanas después, cuando compró al azar, en una librería, una copia de *Los zincali* (Londres, 1841) de George Borrow y éste le despertó el interés por España, que se mantuvo vivo hasta el fin de sus días. En los días posteriores, primero en Londres y luego en París, Huntington descubrió su pasión por el arte y los museos. En París, el 12 de agosto, visitó por primera vez el Louvre, y allí tuvo la experiencia más intensa del mundo del arte y de los museos que pudiera sentir un niño de 12 años.

El 13 de octubre de 1887 comenzó a título de ensayo a introducirse en el mundo empresarial, donde se familiarizó con las complejidades del emporio económico de su padre, aunque seguía consagrando su tiempo libre a la poesía, el estudio del arte español y a la remota idea de un museo. En enero de 1889 Huntington ya había llegado a la conclusión de que tenía poca afición a los negocios, sobre todo porque le dejaban escasas oportunidades para desarrollar su creatividad y, dos meses más tarde, tomó la decisión

de formar un *museo español*, que marcaría profundamente el resto de su vida. En enero de 1890, Huntington dió el primer paso hacia lo que supondría convertir su sueño en realidad al despedirse del despacho de los astilleros. Cuando se conocieron públicamente las intenciones de Huntington, éste tuvo que soportar las burlas de sus amigos y familiares. Quizás, uno de esos encuentros más llamativos ocurrió el primero de enero de 1891 cuando visitaba con su padre el Museo Americano de Historia Natural y su director, Morris K. Jessup, le criticó por su deseo de estudiar una civilización que le parecía muerta y acabada. El joven Huntington se defendió muy bien contra las severas críticas del distinguido naturalista, y al irse recibió la aprobación de su padre, quien le dijo, “Archer, ya veo que sabes lo que quieres, y creo que puedes conseguirlo. Haz lo que quieras y hazlo bien”.

Huntington viajó por España en 1892, 1896 y 1898 consiguiendo así un conocimiento del país que no había podido alcanzar en los libros. En 1898 ya se había dado cuenta de que el fruto de tantos años de estudio de la cultura hispánica era una imagen estéril, académica e incompleta de España. A través de sus contactos directos y personales con gente de todos los niveles de la sociedad española, y en particular del campo, Huntington comprendió que al fin había descubierto el alma de España en su pueblo. Huntington dedicó los seis años siguientes a un cúmulo de actividades, entre ellas la publicación de unas cuarenta ediciones facsimilares de libros raros y únicos, aunque su interés principal

Huntington fue una de las figuras que más influencia ejerció y más hizo progresar el campo de los estudios hispánicos en Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX

seguía siendo la creación del *museo español*.

Al fin, sobre la base de unos terrenos comprados en la parte alta de Manhattan y de una dotación de capital inicial, el 18 de mayo de 1904 Huntington creó legalmente la fundación encargada de una biblioteca y un *museo español*, que se denominaría The Hispanic Society of America. El objeto de dicha institución era el de “profundizar en el estudio de la lengua, la literatura y el arte de España y Portugal”. La respuesta inmediata del público norteamericano a tan insigne tarea fue de escepticismo, y Huntington escribió: “Cuando en 1904 se publicó la noticia de la H.S.A. sin un *torbellino* de aplausos, mucha gente se burló del nuevo tipo de capricho de un hombre rico”, (1904). Los españoles por el contrario acogieron la noticia con entusiasmo y le brindaron todo género de ayuda.

La Hispanic Society se inauguró oficialmente el 20 de enero de 1908, y con ello Huntington contaba, al fin,



Sala Sorolla.
Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923).
Las regiones de España, 1911-16.
Óleo sobre lienzo.

Su primer viaje a Europa, en el verano de 1882, le supuso una serie constante de estímulos culturales e intelectuales que marcarían el rumbo de su vida

con el vehículo para llevar a cabo su arraigado objetivo de convertirse en el paladín de España en América. Las puertas de la Society no llevaban más que unos meses abiertas al público cuando Huntington volvió a emprender viaje a Europa, donde descubriría la pintura de Sorolla, que en aquel momento estaba exponiendo en Londres en la Galería Grafton. No cabe duda de que quedó

fascinado por la obra de Sorolla, pues inmediatamente se puso en contacto con sus agentes en Londres para organizar una exposición del valenciano en la Hispanic Society para el año siguiente. La exposición causó sensación de inmediato y, entre el 4 de febrero y el 8 de marzo, la visitaron casi 160.000 personas. La primera exposición especial organizada por Huntington había

conseguido un éxito sin precedentes, otorgando el aplauso y el reconocimiento internacional tanto a Sorolla como a la Hispanic Society. Con esta exposición Huntington aprovechó la oportunidad de adquirir algunos de los mejores cuadros de Sorolla, incluso *Después del baño*.

El reciente triunfo dio a Huntington renovadas energías para volverse a dedicar a la búsqueda de libros y objetos de arte para la Hispanic Society, fiel a su magno proyecto de organizar las colecciones de la biblioteca y del museo para que abarcaran todas las facetas de la cultura hispánica. Aunque Sorolla y otros lo animaban a que comprara en España, Huntington mantuvo su anterior política de adquirir importantes obras de arte antiguo sólo fuera de la península. Sirve como ejemplo *Retrato de una niña* de Diego de Velázquez, comprado por Huntington en 1909 en Londres.

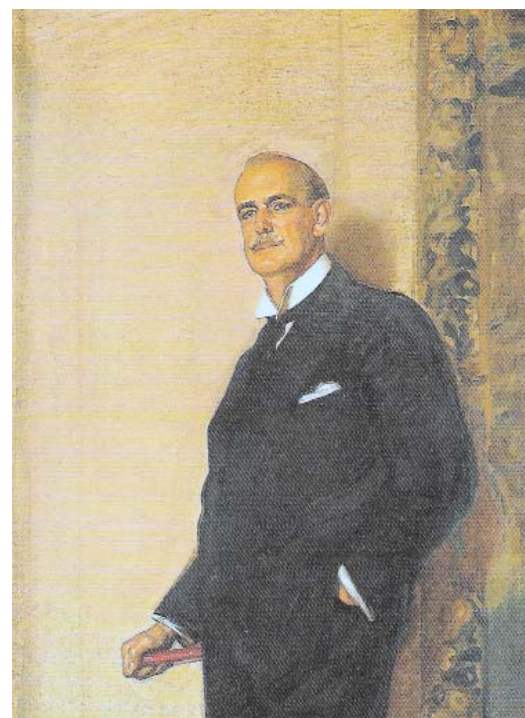
Como parte de su visión global de esta institución, en 1910 Huntington se dirigió a Sorolla para proponerle que pintara para la Hispanic Society una serie de grandes cuadros históricos en los que se mostrara un amplio panorama de España y Portugal.

Con el trabajo de Sorolla para la Hispanic Society prácticamente terminado, Huntington también comprendió que estaba a punto de concluir un capítulo de su propia vida. Una carta que Huntington le escribió a su madre el 6 de diciembre de 1920 constituye un esclarecedor epílogo:



Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923).
Después del baño, 1908.
Óleo sobre lienzo, 176 x 111.5 cm.

“En conjunto creo que la Hispanic Society va bien. Te interesará saber que la plantilla va constituyéndose poco a poco (...) Cuando empecé a formar mis colecciones, recordarás que ante mi se abría todo el campo de la cultura hispánica y mi sueño era clasificarlo y presentarlo yo mismo; pero los sueños sueños son y la administración se ha llevado una buena parte de mi tiempo, y el dinero, con el que siempre he contado en demasía, y al que tú has añadido tu parte, ha sido el mayor de todos los ladrones (...) Sin embargo, no creo que te sientas avergonzada de las aventuras de tu hijito jugando a construir museos, pues al fin y al cabo el trabajo creativo es un juego de azar.”. ■



José María López Mezquita.
Retrato de Archer Huntington, ca. 1930.
Óleo sobre lienzo.

La primera exposición especial organizada por Huntington había conseguido un éxito sin precedentes, otorgando el aplauso y el reconocimiento internacional tanto a Sorolla como a la Hispanic Society

EL DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUALES DEL MNCARS

Cristina Cámara

Coordinadora. Departamento de Audiovisuales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

INTRODUCCIÓN

A pesar de que la video-creación todavía es un lenguaje artístico poco conocido para la mayoría del público, lo cierto es que su importancia es fundamental, y la demanda potencial que supone el público joven, en concreto, así como cualquier visitante, en general, es atendida por algunas instituciones españolas, consiguiendo que la presencia del soporte vídeo sea un hecho en su programación y, sin duda, cuente con una presencia importante en las ferias internacionales de arte contemporáneo. En España, el éxito de la feria Loop de Barcelona, dedicada al vídeo, es un ejemplo de este creciente interés por la imagen en movimiento. Sin embargo, todavía estamos lejos de situar el *videoarte* español al nivel europeo. Esto se debe principalmente a la ausencia casi total de producción (exceptuando la labor de Hangar a este respecto) y de distribución.

Quizá el público en general desconozca que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) tiene un Departamento de Audiovisuales con una



David LaMelas.
The Invention of Dr. Morel, 1999.
Cortesía del artista.

programación sistemática, actual y puntera, y que existe desde 1992. El departamento trabaja desde entonces para ser un referente, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, en la apuesta que mantiene por el soporte audiovisual.

HISTORIA Y ORGANIZACIÓN DEL DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUALES DEL MNCARS

Desde su apertura en 1986 como centro de arte, el MNCARS ha dedicado una parte de su programación a las obras de arte audiovisuales. Recordemos las exposiciones *La imagen sublime*, así como la dedicada a Dan Graham en 1987; las monográficas de Marcel Oldenbach y Antoni Muntadas en 1988; o la organización, en 1990, de la *I Bienal de la Imagen en Movimiento*¹, en cuya presentación el primer director del MNCARS, Tomás Llorens, hacía toda una declaración de intenciones respecto al apoyo de las artes audiovisuales: “El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía quiere extender, con esta Bienal, sus actividades de conservación, investigación y difusión a los dominios de la imagen en movimiento. La Bienal no se concibe como un festival o muestra, sino como una exposición selectiva de las obras de los dos últimos años –incluidas instalaciones– que han sido consideradas más relevantes por un Comité Científico internacional”.

Sin embargo, habrá que esperar hasta febrero de 1992, con María Corral en la dirección del museo, para ver aquellas intenciones materializadas en la creación del Departamento de Obras de Arte Audiovisuales, dependiente, en el

organigrama general del museo, de la Subdirección General de Conservación, Investigación y Difusión, y con Carlota Álvarez Basso como directora.

Álvarez Basso dirigió el Departamento desde 1992 hasta 1999, siguiendo la línea iniciada por el entonces Centro de Arte Reina Sofía, pero con una programación regular y más exhaustiva. El departamento prácticamente se inauguró con la *II Bienal de la Imagen en Movimiento: Visionarios Españoles*, comisariada por Joseba Lópezortega y Carlota Álvarez Basso. Organizada como una monográfica de artistas audiovisuales españoles, pero siguiendo el esquema de la primera bienal, incluía un apartado dedicado a las producciones de imagen en movimiento de los dos últimos años, así como un espacio reservado a cinco vídeo-instalaciones. El ciclo de proyecciones de cine y vídeo que completaba la muestra se celebró en el que se convertiría, más tarde, en el espacio principal del departamento, el Salón de Actos, y en la Sala de Vídeo del museo, hoy desaparecida. Según María Corral, la bienal trataba de “saldar una deuda con respecto a aquellos creadores de cine, televisión, vídeo e imagen de síntesis que, con una actitud visionaria y en muchos casos arriesgada, han investigado y trabajado con estos lenguajes en nuestro país”.

Tras la organización de la muestra, el departamento se convirtió en un punto de referencia y desarrolló una programación con el objetivo de llenar un gran vacío en el panorama expositivo español y de despertar el interés por los nuevos soportes artísticos entre el público general y el especializado.

El departamento trabaja desde entonces para ser un referente, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, en la apuesta que mantiene por el soporte audiovisual

A lo largo de los aproximadamente 50 programas que se pusieron en marcha entre 1993 y 1999 se hizo una revisión de lo que había ocurrido durante las vanguardias y que no se había visto en nuestro país –como los ciclos dedicados a *Picasso en la pantalla, la mirada surrealista*; el cine de vanguardia; o a Joseph Beuys–; se mostró la obra de cineastas experimentales españoles, como José Val del Omar y Buñuel; y se ofreció una visión de lo que estaba teniendo lugar en ese momento tanto en el panorama europeo, con los programas dedicados al *videoarte* alemán, británico, holandés y francés, como en el americano, con selecciones de la Bienal del Whitney, un ciclo dedicado al *videoarte* en EE.UU. y dos programas sobre la vídeo-creación en América Latina.

También la creación española contemporánea fue su foco de atención. La bienal desapareció, pero se organizaron las muestras *Señales de vídeo: aspectos de la videocreación española de los últimos años*², *Infografía española* y selecciones de *Art Futura*, la muestra anual de arte y tecnología de Barcelona.

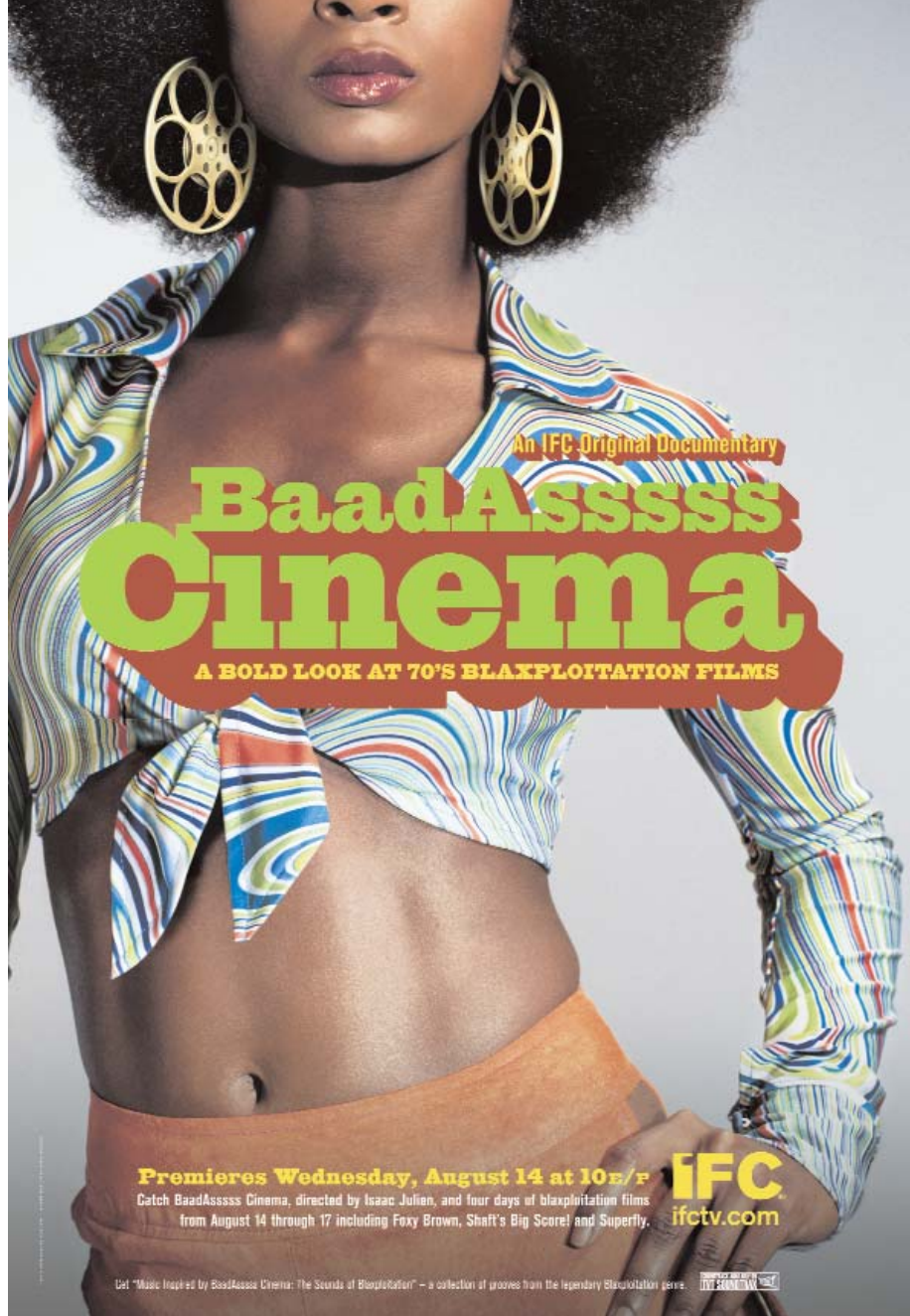
Tras el cese en 1999 de Álvarez Basso, actual directora del MARCO de Vigo, el Departamento de Obras

El departamento se convirtió en un punto de referencia y desarrolló una programación con el objetivo de llenar un gran vacío en el panorama expositivo español

de Arte Audiovisuales permaneció inactivo durante un año. En 2000, con José Guirao todavía en la dirección del Museo, Berta Sichel es nombrada, por convocatoria, responsable del departamento.

Con una experiencia de más de 20 años como comisaria internacional de exposiciones de arte contemporáneo (área de especialización: fotografía, vídeo, cine y nuevos medios), investigadora, crítica e historiadora del arte, profesora universitaria y conferenciante, Sichel definió a su llegada una línea de trabajo para posicionar el departamento entre los más importantes de los museos europeos, e integrarlo en los circuitos internacionales. Su propuesta de trabajo inicial era ambiciosa, ya que incluía la organización de exposiciones y vídeo-instalaciones, ciclos de cine y vídeo, conferencias y mesas de debate, instalación de las obras audiovisuales de los fondos de la colección, la creación de una videoteca y la propuesta de adquisición de obras audiovisuales para la colección, siguiendo un recorrido cronológico a través de la corta historia del vídeo.

Su llegada coincidió con el cambio de dirección y José Guirao, que



Ulrike Ottinger.

Johanna d'Arc of Mongolia, 1989.
Cortesía de la artista.

pretendía dar un gran protagonismo al departamento, fue sustituido por Juan Manuel Bonet, cuyos intereses artísticos estaban más volcados en la recuperación de las vanguardias históricas que en los nuevos medios. A pesar de no promover la expansión del departamento que favorecía el proyecto inicial, Juan Manuel Bonet dio libertad de programación siempre que ésta se limitara a un único espacio dentro del museo: el Salón de Actos. Aunque restringida en exposiciones, los ciclos de cine y vídeo, de *performance* y de

conferencias organizados desde el año 2000 por el Departamento de Audiovisuales han transformado el auditorio en un lugar donde el público, mayoritariamente joven, se reúne cerca de 150 días al año (a los que asciende la programación actual).

En los últimos cinco años, el Departamento de Audiovisuales ha organizado una treintena de programas y unas 60 conferencias y presentaciones de artistas, críticos, historiadores del arte o comisarios, sea acompañando a los ciclos o

dentro de la programación *enlace*³. Asimismo, realizó dos exposiciones para el Espacio Uno, las dedicadas a Burt Barr y a Jeremy Blake.

La línea de programación que ha seguido el Departamento de Audiovisuales durante estos años se caracteriza por ser híbrida y plural, teniendo en cuenta siempre la necesidad de mostrar la creación más actual y de revisar ciertos momentos históricos clave para comprender y conocer la historia del cine experimental y de la vídeo-creación.

Se han organizado programas destinados al conocimiento del *videoarte* de otros países –como *The New York Video Festival*; *Pantalla viva: vídeos de Australia*; *Pantalla Suiza*; *Focus: videoteca (galería de Turín)*; *Videoarte en Holanda*; *Zona de mestizaje (vídeo belga)*–; ciclos retrospectivos dedicados a cineastas experimentales, como Trinh T. Minh-ha, Ulrike Ottinger y Stan Brakhage; programas temáticos, como *Genero@femenino*, *Fluxus*, *Adolescentes*, *Hackers* y *11-S* (sobre los atentados del 11 de septiembre de 2001) y el ciclo anual *Cine y casi cine*. Éste último es el ciclo más amplio del año, en cada edición trata de recoger las últimas producciones que se han visto en los principales festivales y eventos internacionales que tienen lugar durante el curso. De esta manera, el espectador fiel a la cita anual se encuentra con una selección de lo que ocurre fuera de España y que no podría ver de otra manera.

El programa principal, dedicado exclusivamente a la vídeo-creación española, ha sido *Monocanal*, la revisión de la producción en vídeo de artistas españoles entre 1996 y

2002 –que constituye prácticamente la tercera parte de las revisiones iniciadas con *La imagen sublime* y *Señales de vídeo*, organizadas en 1987 y 1995 respectivamente–.

PRESENTE Y FUTURO DEL DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUALES

El Departamento de Audiovisuales es un departamento en expansión dentro de la estructura del museo. Actualmente está formado por dos equipos: uno técnico, que se encarga de todo lo relacionado con el mantenimiento y uso de la infraestructura audiovisual del museo, así como de las proyecciones que tienen lugar en el Salón de Actos y de la coordinación de los documentales que se realizan de cada exposición; y otro de comisariado y gestión, que produce y coordina los ciclos, programas y

Entre los proyectos de futuro se encuentran la creación de una videoteca de uso público, la ampliación de la colección del museo con obras realizadas en vídeo y cine y la programación de exposiciones y vídeo-instalaciones

Issac Julien.

BaadAsssss Cinema, 2002.

Cortesía de la galería Victoria Miró, Londres.



conferencias, así como las publicaciones y las itinerancias que organiza el departamento.

La programación para el 2005 no se aleja en concepto de lo realizado hasta este momento: tres ciclos dedicados a la revisión del trabajo de artistas y cineastas experimentales, como David Lamelas (producido por la Sala Rekalde), Chip Lord y Peggy Ahwesh; *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*, que revisa desde diferentes puntos de vista el problema de la violencia de género (con proyecciones de cine y vídeo, conferencias y mesas de debate, *performance*, producción de obras, plataforma de *net.art* y una publicación que reunirá textos inéditos y escritos específicamente por artistas y especialistas en el tema); ciclos temáticos, como los dedicados a la música, la arquitectura, la animación, el documental sobre *Arte en TV* y, por supuesto, la cita anual de *Cine y casi cine*.

Uno de los principales objetivos del Departamento de Audiovisuales es la creación de dos departamentos

diferenciados: uno técnico y otro artístico, para distinguir sus funciones y situarlos en el lugar apropiado dentro del organigrama del museo.

Entre los proyectos de futuro se encuentran la creación de una videoteca de uso público, la ampliación de la colección del museo con obras realizadas en vídeo y cine y la programación de exposiciones y vídeo-instalaciones.

Con la inauguración del edificio Nouvel, prevista para junio de 2005, y la intención de la actual directora del museo, Ana Martínez de Aguilar, de impulsar el departamento, existe la posibilidad de que éste crezca y vuelva a tener un espacio propio, como ocurrió en un principio, donde llevar a cabo todos los proyectos planteados. No podemos olvidar que "el vídeo ha dejado atrás y para siempre los márgenes para ocupar el centro de creación artística contemporánea"⁴ y que los museos más importantes del mundo ya se han percatado de ello –un buen ejemplo lo constituye el MoMA, que en su reciente inauguración anunció que la apuesta de su nueva programación es por el cine y la vídeo-creación. ■

Thom Andersen, Alma Becirovic, Bianco-Valente, François Bucher, Nuria Carrasco, Robert Cauble, Jessica Dickenson, Thomas Draschan, Marcelo Expósito, Robert Fenz, Anthony Goicolea, Dominique Gonzalez-Foerster, Kevin Hanley, Christian Jankowski, Isaac Julien, Ange Leccia, Mireya Masó, Sabine Massenet, Aleksandra Mir, Bill Morrison, Melvin Moti, Matthias Müller, Arnoud Noordegraaf, Jehane Noujaim, Philippe Parreno, Valérie Pavia, Anri Sala, Hito Steyerl, Johan Thurfjell, Fred Wilson, Pawel Wojtasik

cine y casi cine

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
departamento de audiovisuales

Programa: *Cine y casi cine*, 2004 (portada folleto). Cortesía MNCARS.

Notas

1. Comisariada por Ramón Pérez Ornia y un Comité Asesor Internacional, la muestra pretendía mostrar una selección de obras realizadas entre 1988 y 1990 con soportes de la imagen en movimiento: cine, televisión, vídeo y ordenador.

2. Muestra comisariada en 1995 por Eugeni Bonet, que recogía a través de 40 obras de 34

autores las tendencias de la creación en vídeo desde 1988 hasta 1995 en España y que constituyó, de alguna manera, la continuación de *La imagen sublime: vídeo creación en España, 1970-1987*, organizada en 1987 por el entonces Centro de Arte Reina Sofía.

3. En Internet, *enlace* es una función que conduce al usuario a otro espacio virtual, sea

una página o un servidor. En el Departamento de Audiovisuales, *enlace* conecta a su público con espacios diversos del arte audiovisual.

4. Sichel, Berta: "Monocanal" en *Monocanal*, ed. MNCARS, Madrid, 2003, p. 13.

LA MUSEALIZACIÓN DE BAELO CLAUDIA

Antonio Alvarez Rojas
Director del Museo de Cádiz

El concepto de musealización de un yacimiento arqueológico está firmemente unido al de difusión, siempre que entendamos este aspecto de la tutela como una forma de comunicación entre un bien patrimonial y el gran público. Queremos resaltar este último matiz: se trata de establecer una relación profunda entre el bien cultural y el visitante común, por lo que todas las actuaciones a efectuar deben estar pensadas y organizadas para el conjunto de la población. Sin embargo, la difusión de los centros patrimoniales, ya sean museos, yacimientos o conjuntos arqueológicos, ha sido tradicionalmente un aspecto relegado, considerado de menor importancia comparado con los

grandes temas de conservación, protección o investigación. Hasta fechas recientes se solían concebir como “actividades para escolares”. Sin embargo, la difusión excede del campo estrictamente formativo. Debería englobar unas acciones mucho más complejas y amplias que un aspecto fundamental, pero parcial como es la ayuda a la educación infantil y juvenil.

Incluso en los casos en que la difusión no se concibe meramente como una actividad para escolares, se suele entender como una simple disposición, a lo largo del circuito de visita, de una serie de paneles, más o menos acertados, y la instalación quizás de un vídeo explicativo o de un servicio de audioguías.



Vista general en el año 2002.



Puerta Este en el año 1997.



Puerta Este en el año 2002.

La difusión tiene que integrarse de forma armónica con la conservación y la protección del yacimiento

público, previendo la mirada del futuro visitante. Por ello, la difusión tiene que integrarse de forma armónica con la conservación y la protección del yacimiento. En definitiva, la tan nombrada “puesta en valor” de un bien de interés cultural se trataría, esencialmente, de organizar un espacio concebido para el visitante. En disponer, para su disfrute y formación, las líneas de intervención necesarias que garanticen la mejor conservación y protección posible del bien tutelado.

A nivel internacional, los monumentos o lugares de interés cultural al aire libre han sido pioneros en la búsqueda de nuevas formas de comunicación. Es lo que se ha venido desarrollando durante casi todo el siglo XX con el nombre de *Interpretación* (según la definición de la Asociación Española para la interpretación del Patrimonio): “el arte de revelar in situ el significado del legado natural, cultural o histórico, al público que visita esos lugares en su tiempo de ocio”. Es decir, el aspecto recreativo prima sobre la educación formal, que es necesaria, pero como una faceta más de un sistema complejo de actuaciones. En la interpretación se debe ofrecer una

Esto es aún insuficiente: se trataría de diseñar, organizar y planificar, en este caso un conjunto arqueológico, pensando desde el punto de vista del

experiencia inspiradora, compaginando lo cognitivo con lo afectivo. El otro aspecto a destacar es que la interpretación es un conocimiento desarrollado y relacionado directamente con el objeto a interpretar.

Un objetivo básico de la interpretación sería ayudar al visitante a que desarrolle una profunda conciencia, apreciación y entendimiento del lugar que visita haciendo que ésta sea una experiencia enriquecedora y agradable. En un segundo plano, se trataría de cumplir fines de gestión: alentando al visitante a que use correctamente el recurso cultural o natural, destacando la idea de que se trata de un lugar especial que requiere también un comportamiento especial y, por tanto, intentando minimizar el impacto humano sobre la conservación del bien, aspecto esencial de la gestión.

En Baelo Claudia, las prioridades de la dirección del conjunto en sus primeros años de andadura no podían estar relacionadas con la difusión. Era más urgente ocuparse de otros temas: análisis de materiales, vallado, propiedad, infraestructuras, etc. Sin embargo, la diferencia fundamental entre un simple yacimiento y un conjunto arqueológico podría estar relacionada con la presencia o no de un enfoque de difusión. Cuando nos hicimos cargo de la gestión de este bien en 1997, la situación era radicalmente distinta de la establecida en 1990 cuando se crea el conjunto. El enorme esfuerzo realizado por nuestros antecesores, José Castiñeira y Ana Troya, en unas condiciones de trabajo sumamente precarias y que

exigían un *espíritu de frontera*, había permitido que toda la estructura previa estuviera ya en plena operatividad. Se disponía de elementos esenciales como un espacio de dominio público bien definido, una planimetría, unos diagnósticos básicos de los distintos elementos estructurales, etc. Era ya posible, por tanto, hacer un planteamiento global pensando esencialmente en la visita pública.

Adaptando los principios generales de la interpretación a las condiciones concretas de Baelo Claudia, se podría definir su objetivo básico de difusión como el intento de conseguir que el visitante adquiriera un conocimiento esencial, un entendimiento general de una forma concreta de hábitat: la realidad de una ciudad romana del siglo I que conserva todos los elementos esenciales del urbanismo romano clásico.

Todo ello enmarcado en un lugar paradisíaco, en un entorno natural bastante bien conservado, lo que permite ofrecer una visita muy agradable, formativa y amena, teniendo en cuenta, además, que se trata de una ciudad pequeña que se puede comprender bien y que no es preciso realizar un esfuerzo agotador en su visita.

Se podrían plantear aquí numerosos aspectos parciales de las intervenciones efectuadas en Baelo Claudia en este sentido. Por ejemplo, el establecimiento de un circuito de visita eficaz; la ampliación de horarios y la entrada libre, abandonando el antiguo sistema de acceso cada hora y en grupo; la apertura de espacios fundamentales como el teatro; la preparación de una oferta informativa

Los monumentos o lugares de interés cultural al aire libre han sido pioneros en la búsqueda de nuevas formas de comunicación

completa: tríptico, guía breve, guía oficial, cartelería, panelería, etc. Sin embargo, el intento permanente que se esconde bajo las numerosas intervenciones efectuadas es el esfuerzo por llevar a cabo actuaciones integrales. Exponemos a continuación algunos ejemplos por los cuales el lector se podrá hacer una mejor idea de este criterio común.

Ya en el nº 1 de *mus-A* indicábamos que la implantación efectuada de caminos de visita pretendía cumplir una triple función: permitían el acceso al yacimiento en todo momento, dado que las arcillas expansivas hacían inviable la visita cuando llovía; ordenaban la circulación del público y ayudaban a una mejor comprensión de la ciudad al situarse estos caminos sobre la red viaria romana; y, finalmente, como actuación esencial, pero oculta al gran público, estas vías de visita actuaban como auténticas trampas de agua, elementos básicos de drenaje que impedían la inundación de los espacios arqueológicos. Esta intervención es un ejemplo de lo que pretendemos: en este caso se asocian aspectos de conservación y de difusión. En otros realizados, se articulan con estos aspectos



Basílica en el año 1997.



Basílica en el año 2002.

La diferencia fundamental entre un simple yacimiento y un conjunto arqueológico podría estar relacionada con la presencia o no de un enfoque de difusión

elementos de investigación y de protección. Cuando el conjunto de todas estas intervenciones se realizan y se planifican desde unas líneas básicas de Plan Director, tal como existían en Baelo Claudia, estas actuaciones entran de lleno en lo que entendemos como musealización, es decir: la asociación integrada de los distintos aspectos de la tutela para la puesta en valor de cara al público.

Otro ejemplo de actuación integral la tenemos en las intervenciones llevadas a cabo en la Puerta Este. La situación de partida era extremadamente deficiente. Esta puerta fue excavada por Pierre Paris en 1919, tras lo cual fue abandonada durante ochenta años, por lo que se fue rellenando de diversos sedimentos llegando a constituir un auténtico agujero. Los posteriores trabajos de explanación efectuados para la construcción de la antigua vía militar que discurre a su lado, provocaron grandes daños en su estructura. Finalmente, los servicios municipales de agua situaron la conducción de este servicio por plena puerta. Todo esto junto con un entorno de maleza, alambradas, etc., provocaban un aspecto muy degradado. Los trabajos efectuados desde 1995 a 2000 en varias fases, han permitido recuperar uno de los elementos más importantes del urbanismo *belonense*, como es la Puerta Oriental que sirve al *decumano máximo*. En primer lugar se procedió a reintegrar en su ubicación original los grandes bloques de piedra que permanecían en los alrededores, así como la consolidación de la estructura en su totalidad. Tras esta

intervención se acometió en el año 2000, y por el propio conjunto, la excavación arqueológica puntual que permitió localizar aspectos muy importantes relacionados con la investigación, como fue la delimitación de varios momentos de uso, casi una secuencia completa de la historia de la ciudad.

Estos trabajos de adecuación han permitido que el acceso a la ciudad se realice por esta puerta, uno de los dos ingresos principales de los que disponía la ciudad. Por tanto, el público accede al espacio urbano por la misma entrada que la utilizada por los romanos, lo que aumenta claramente la comprensión del espacio que visita. Por tanto, entendemos como musealización de esta puerta los procesos que han conducido a que se conozca mejor la historia de la ciudad, que se haya mejorado claramente la conservación de uno de sus elementos y que, además, se haya conseguido aumentar la claridad del mensaje expositivo de cara al visitante.

Otra de las intervenciones efectuadas podría ser la que ha permitido recuperar la estructura básica de la planta baja de la basílica con la reintegración, reversible, de las columnas jónicas y la instalación en su lugar de origen de una reproducción de la estatua colosal de Trajano, perfectamente integrada, sin embargo, con la arquitectura del edificio. Esta actuación ha mejorado de forma considerable la estética del yacimiento, aumenta su comprensión, realza el espacio público del foro, ayuda al mantenimiento de suelos y estructuras, etc. La imagen de

Adaptando los principios generales de la interpretación a las condiciones concretas de Baelo Claudia, se podría definir su objetivo básico de difusión como el intento de conseguir que el visitante adquiriera un conocimiento esencial, un entendimiento general de una forma concreta de hábitat: la realidad de una ciudad romana del siglo I que conserva todos los elementos esenciales del urbanismo romano clásico

Trajano presidiendo el tribunal *belonense* se ha constituido, en un breve espacio de tiempo, como el icono de la ciudad.

Esta y otras intervenciones efectuadas permiten deducir la importancia que supone disponer in situ de un personal y un presupuesto específico para su protección, y que permita planificar actuaciones de conservación y de puesta en valor. Otra cuestión perfectamente comprobada es que el gran público agradece rápidamente el esfuerzo realizado y premia al yacimiento con una presencia cada vez mayor. Consideramos que es esta línea la que es preciso continuar para conseguir que la conservación del patrimonio cumpla una de sus facetas esenciales: que suponga para el visitante una grata experiencia, enriquecedora, formativa y amena. ■



Foro.

RESTAURACIÓN DE UN SARCÓFAGO ROMANO DE PLOMO DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA

Jesús Serrano Rodríguez
Restaurador
GARES S.L.

El sarcófago de plomo objeto de esta intervención pertenece a la colección de época romana del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, está fechado a finales del siglo IV d.C.¹ y se encuentra expuesto en la Sala III del museo, junto a otros ejemplares similares del mismo tipo, constituyendo el conjunto una excepcional serie.

La restauración de esta pieza fue solicitada por la dirección del museo y se ejecutó mediante contrato, con cargo al presupuesto de inversiones de, a la sazón, la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico de la

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, realizándose la intervención entre los meses de junio y julio de 2003.

El sarcófago², fue hallado durante la construcción de unas viviendas en la barriada de *La Sagrada Familia* del Campo de la Verdad (Córdoba) e ingresó en el museo en 1947. Se trata de un sarcófago trapezoidal, con unas medidas globales de 178 cm de largo, 41 cm de alto y 57 cm de ancho (en la cabecera), y está formado por dos planchas trapezoidales de plomo, de 0,7 cm de grosor medio.



El sarcófago antes de la intervención.

La caja consigue su volumen recortando cuadrados del mismo tamaño de la altura de la caja en las esquinas y plegando a 90° los laterales sobre la base, soldados posteriormente por su parte interna. Para evitar el aplastamiento de la caja bajo el peso de la tapa, cada esquina tiene soldada por su parte externa un listón de plomo de unos 3 cm de ancho y 1 cm de grosor. De la misma manera, para reforzar la zona de contacto con la tapa, todo el borde superior se encuentra regruessado con una lámina de 4 cm de ancho, consiguiendo así un grosor total de 1,2 cm. Todo este sistema confería a la caja una solidez suficiente para su manipulación.

La tapa también está realizada con una sola plancha de plomo, pero, a diferencia de la caja, presenta un desarrollo decorativo de estampillado, obtenido por colada de plomo fundido sobre un molde. Se colocaba directamente sobre la caja y una vez ubicada se le recortaba una pequeña superficie de las esquinas y se plegaban los laterales hacia abajo sin producir solapamiento y sin soldar las esquinas. El descuadre en la colocación de la tapa ha ocasionado una gran irregularidad en los bordes, que puede apreciarse claramente en la zona de los pies del sarcófago.

La decoración de la tapa está formada por una serie de impresiones en forma de bandas, de las que se conservan veinte. El módulo tiene una longitud aproximada de 40 cm y una anchura de 9 cm, discurriendo longitudinalmente a lo largo de todo el borde y entrecruzándose sobre la cara superior. Estas bandas decorativas alternan motivos animales y geométricos.



Detalle de los motivos decorativos del estampillado; gacela.

El motivo decorativo empleado en el módulo de estampación está compuesto por cinco animales corriendo, flanqueados en su parte superior por una fajilla y en la inferior, por una greca. Los animales representados son, de izquierda a derecha, un perro, una gacela, una leona, un elefante y un león. Todos corren de derecha a izquierda, salvo el elefante, que lo hace de izquierda a derecha. Esta representación fue calificada en su día como "escena cinagética" por Samuel de los Santos Gener³, identificando al elefante como un jabalí. La intervención de restauración ha permitido obtener una serie de datos, entre los que se encuentra la correcta identificación de este animal.

El sarcófago² fue hallado durante la construcción de unas viviendas en la barriada de La Sagrada Familia del Campo de la Verdad (Córdoba) e ingresó en el museo en 1947

ESTADO DE CONSERVACIÓN

A los daños sufridos por el sarcófago debido a la degeneración del material durante su permanencia bajo tierra, así como los pliegues y roturas ocasionados por su manipulación durante la extracción, hay que añadir el montaje inapropiado que se hizo en

Detalle de los motivos decorativos del estampillado; león.

Detalle de los motivos decorativos del estampillado; leona.



su día, con el uso de puntillas para la sujeción de las paredes de la caja.

El plomo de la caja se encontraba muy alterado, con fuertes oxidaciones, pérdidas de materia, aplastamientos y rotura de tres de las cuatro soldaduras de las esquinas, por lo que, a excepción de la tapa de la zona de los pies, los laterales se encontraban desensamblados, tanto de la base como de las esquinas. En la mayoría de los casos, los nódulos de cerusita no llegaban a perforar la plancha, afectando principalmente a las zonas lisas. En el interior de la caja también quedaron marcadas las líneas de inundación que ha sufrido el sarcófago a lo largo de su historia, quedando patente por medio de una oxidación más fuerte en esas zonas.

Como sistema de montaje antiguo se había empleado una estructura interna de listones de madera, sobre la que estaban clavadas, con puntillas, las planchas laterales de la caja. Esta estructura resultaba más pequeña que la caja, por lo que al fijar las planchas se redujo el ancho de la misma. Al trabajar los laterales a plomo, el propio peso había ido deformando la zona de contacto con la peana.

La tapa, por su parte, presentaba pérdida por rotura de un gran fragmento de la esquina izquierda de la zona de la cabeza y de parte de los laterales. También se había producido un gran pliegue central, sin llegar a romper, producto posiblemente de la manipulación durante la extracción, así como grandes grietas en la zona superior. Esta cubierta se encontraba colocada directamente sobre la estructura de madera, por lo que el propio peso de

El motivo decorativo empleado en el módulo de estampación está compuesto por cinco animales corriendo, flanqueados en su parte superior por una fajilla y en la inferior, por una greca



Detalle de los motivos decorativos del estampillado; elefante.

la plancha fue deformando las zonas que quedaban al aire, marcando los travesaños de madera.

TRATAMIENTO

El objetivo principal de la intervención ha sido proporcionar estabilidad a la caja del sarcófago, de forma que se pudiese eliminar la estructura interna a la que iba anclado; como segundo objetivo, recuperar las dimensiones originales y las zonas deformadas (aquellas susceptibles de serlo); y, por último, la reconstrucción de los volúmenes perdidos.

Para ello, el primer paso fue la colocación de la tapa sobre una superficie plana, de manera que por su propio peso fuese recuperando su plano original. Esto se consiguió de manera casi inmediata, salvo zonas puntuales en las que hubo de aplicarse peso controlado.

En cuanto a la caja, se desmontaron la cabecera y el lateral derecho, ya que el lado izquierdo se mantenía

unido a la esquina inferior, y la zona de los pies, a la base. Salvo en los pies, la base no mantenía ningún punto de unión con el resto de laterales, encontrándose desplazada hacia abajo de su situación original.

Como criterio de limpieza se optó por la eliminación de depósitos superficiales, sin llegar a la misma superficie del plomo, ya que las alteraciones han creado capa en muchas zonas de la decoración, por lo que la eliminación de las alteraciones supondría también la reducción de grosor en los elementos decorativos. Como sistema de limpieza se han empleado papetas de resina de intercambio de iones (tipo Amberlite), en aplicaciones de cuatro horas, y limpieza tras su retirada, con agua desionizada en compresas. Para la eliminación de algunos nódulos de cerusita se

empleó un lápiz de ultrasonidos, así como microtorno para los bordes de las zonas perdidas, donde se empleará más tarde el adhesivo.

Como anteriormente se ha señalado, el reto fundamental de la intervención era dotar a la pieza de una estabilidad estructural que le permitiese sostenerse sin necesidad de estructuras internas. Con tal fin se cerraron todas las lagunas con resina epoxídica (tipo Epo 121), armada con una malla de fibra de vidrio. En las uniones de la base y los laterales se consiguió el ángulo mediante la aplicación de calor. Tras el secado de la resina y la retirada de los apoyos se pudo constatar la resistencia del conjunto.

Para la colocación de la tapa, y con el fin de evitar que el peso de la misma afectase a la caja, se realizó

una estructura interna de apoyo, de dimensiones inferiores al interior de la caja y con 0,5 cm más de altura, de manera que en ningún momento la tapa apoyase en la caja. El material empleado tanto en la construcción de esta estructura como en la plancha sobre la que se deposita la tapa ha sido el panel de celdillas de aluminio de media pulgada, por ser indeformable, inerte y muy estable, con lo que se evitan posibles problemas ocasionados por el envejecimiento de los materiales.

En cuanto al criterio de reintegración, nos decantamos por la reconstrucción de volúmenes a bajo nivel, excluyendo las pérdidas decorativas, para lo que se emplearon planchas de resina epoxídica y malla de dimensiones y forma similares a la original. Desde el punto de vista cromático, dada la gran cantidad de

tonalidades que presenta el sarcófago, descartamos la realización de tintas planas, ya que adquirirían más importancia las reconstrucciones que las zonas originales, por lo que se optó por la reintegración imitativa de las tonalidades circundantes.

La aplicación de color se realizó con pigmentos al barniz (tipo Restauro) mediante la técnica de estarcido y punteado, consiguiendo resultados bastante satisfactorios, que permitían obtener una correcta imagen global de la obra, siendo además posible diferenciar, mediante una observación detenida, las reconstrucciones de las piezas originales.

Por último, y para evitar deformaciones, se cambió la peana sobre la que se colocaba el sarcófago por otra más estable, de estructura metálica y base de panel de celdillas.

El objetivo principal de la intervención ha sido proporcionar estabilidad a la caja del sarcófago

El resultado final puede comprobarse comparando el estado actual de este sarcófago con el de los otros expuestos, los cuales presentan una problemática similar a la que éste tenía. Esta intervención se ha planteado como la primera de la serie de sarcófagos de plomo expuestos en el museo. ■



Desmontaje de los elementos constitutivos de la caja.



Detalle de la tapa donde se puede observar las grietas, pérdidas y dobleces.



Detalle de la base de la caja y el desplazamiento de la mayor parte de ella.

Detalle de la realización en resina y malla, de la pieza para la reconstrucción de la esquina superior de la tapa.



Detalle de los paneles de celdilla empleados en la intervención.



Criterio de reintegración volumétrica de las zonas faltantes.



Detalle del sistema de punteado y estarcido empleado en la reintegración cromática.

Notas

1. SANTOS GENER: Ficha de Inventario General del Museo 1950; MARTÍN URDIROZ, I.: *Sarcófagos romanos de plomo de Córdoba y Provincia*, 2002. Córdoba, p. 172.
2. Número de inventario 9.952.
3. Ficha de Inventario General del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba.



Vista del sarcófago tras la intervención y de la nueva peana.

El resultado final puede comprobarse comparando el estado actual de este sarcófago con el de los otros expuestos, los cuales presentan una problemática similar a la que éste tenía

UNA HISTORIA INCOMPLETA. RECUPERACIÓN DE UN FRAGMENTO DE *BOY* (ESPAÑA, 1925) DE BENITO PEROJO

Ramón Benítez Cordonets
 Filmoteca de Andalucía
 Departamento técnico



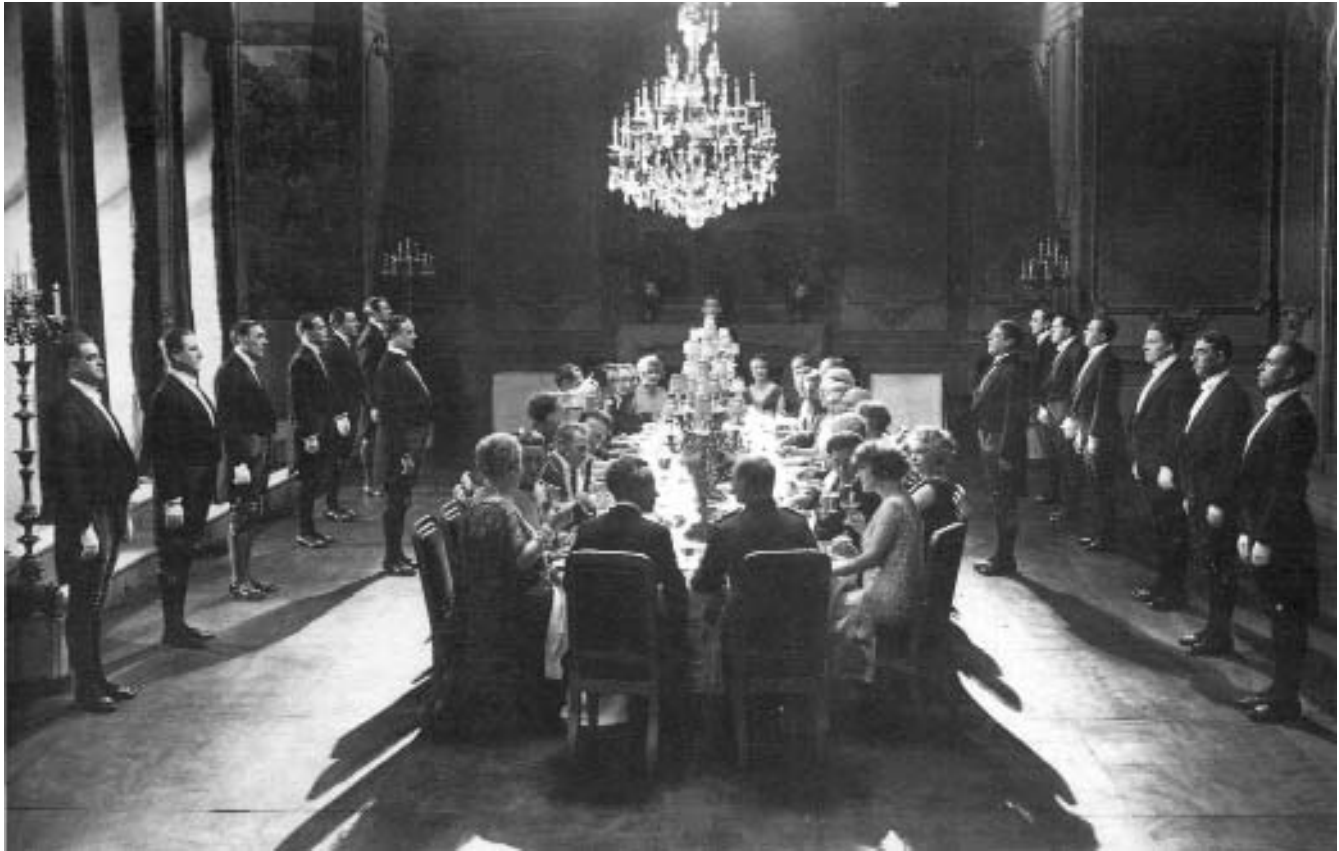
BOY (España, 1925) de Benito Perojo.

PRESERVACIÓN Y CONSERVACIÓN DE LOS SOPORTES FÍLMICOS. LA LABOR DE LAS FILMOTECAS

En el marco de las políticas y medidas adquiridas y establecidas para la localización, restauración, protección y divulgación del patrimonio histórico en general, posiblemente sea el cine, junto a los medios audiovisuales, el material menos beneficiado de la teorización, práctica y experimentación en este sentido. Las tareas conservacionistas de las filmotecas son prácticamente desconocidas por el gran público, en favor de sus funciones de divulgación de la cultura cinematográfica, concretadas en la edición de publicaciones o programación de sesiones cinematográficas. Ello se debe a distintos motivos, más o menos evidentes, y que a continuación explicamos.

El cine cumplirá en el presente año 110 años de existencia. Por un lado, y considerado como el arte del siglo XX, su corta vida respecto a las otras artes tradicionales tales como la arquitectura, la escultura o la pintura, incomparablemente más longevas, y su consecuente perspectiva histórica, explican en gran medida el hecho de que las películas, como soporte material, no hayan sido consideradas hasta una época demasiado tardía elementos susceptibles de incluirse entre los materiales beneficiarios de los parámetros propios del patrimonio histórico establecido.

En este sentido, la Ley 13/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español, incluye las películas de cine, junto a discos, fotografías, materiales audiovisuales como integrantes del patrimonio histórico, sujetos a las medidas legislativas contempladas para el patrimonio bibliográfico. Por su parte, la Ley 1/1991 de 3 de julio de Patrimonio Histórico de Andalucía no recoge en su texto, referencia alguna a los soportes cinematográficos y remite en este



BOY (España, 1925) de Benito Perojo.

sentido a la anterior disposición. El Decreto 325/1984 de 18 de diciembre, que establece las normas de funcionamiento del servicio de Depósito Legal en Andalucía, se limita a exigir la entrega en la Filmoteca de Andalucía de la ficha técnica y la artística, el guión literario y fotografías de las escenas principales. Únicamente, se contempla la entrega a la filmoteca de una copia en soporte original a las producciones beneficiarias de ayuda a la producción audiovisual convocadas por la Consejería de Cultura.

De su nacimiento como espectáculo de vistas, heredero del vodevil, del melodrama y, en definitiva, de la cultura popular, el cine no sería considerado como arte, y por tanto sujeto al interés de los conservacionistas,

hasta los primeros intentos de experimentación estética por parte de las vanguardias alemanas y soviéticas.

Así nacen las primeras filmotecas en los primeros años de la década de los treinta del siglo pasado. No sería hasta 1980 que la UNESCO, ante las destrucciones indiscriminadas de material, elabore una recomendación sobre la salvaguarda y conservación de las películas como “expresión de la personalidad de los pueblos” y “parte integrante del patrimonio cultural de una nación”.

Por otro lado, cabe destacar en la naturaleza intrínseca de la creación cinematográfica: la fragilidad física y química de los soportes y su vulnerabilidad ante las variables ambientales, el hecho de enfrentarnos al

De su nacimiento como espectáculo de vistas, heredero del vodevil, del melodrama y, en definitiva, de la cultura popular, el cine no sería considerado como arte, y por tanto sujeto al interés de los conservacionistas



BOY (España, 1925) de Benito Perojo.

No sería hasta 1980 que la UNESCO, ante las destrucciones indiscriminadas de material, elabore una recomendación sobre la salvaguarda y conservación de las películas

producto de una obra colectiva de autoría compartida y con derechos de explotación en manos de los productores, y la multiplicidad de copias para el consumo de masas que diluyen y devalúan el concepto de “obra original”.

Todos ellos son factores determinantes a la hora de abordar el pasado, presente y futuro de la película, en tanto que material susceptible de recuperación y conservación, como parte del patrimonio histórico de una comunidad.

Por último, probablemente lo más decisivo sea que el cine está sujeto, en gran medida, a su faceta como industria y, por tanto, a los parámetros de la rentabilidad económica a corto plazo que rigen las leyes del mercado de la explotación del producto cinematográfico. En este ámbito, cualquier afán conservacionista más allá de este período supone un esfuerzo que la industria no está dispuesta a asumir. De ahí, y aunque de forma demasiado tardía, surge la ardua y compleja labor de las filmotecas, en su mayoría de titularidad pública, en una carrera contrarreloj que trata de evitar en lo posible, la pérdida de tan valioso patrimonio.

La Filmoteca de Andalucía, adscrita en la actualidad a la Dirección General del Patrimonio Bibliográfico y Documental de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y miembro asociado de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos), ha tratado, desde su puesta en marcha en 1989, de recuperar y salvaguardar los soportes cinematográficos localizados en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Andalucía.

La trayectoria del trabajo cotidiano en este campo a lo largo de más de 15 años nos ha permitido comprobar la heterogeneidad del origen y método de recepción de materiales en nuestro centro. Cada registro de incorporación a los fondos del archivo implica una historia diferente. Desde las primeras trazas y detectivescas averiguaciones en la localización activa de materiales, hasta la finalización de los trabajos de laboratorio que obtienen las copias de proyección de un título recuperado, se desarrolla un proceso que puede durar meses o años, según los casos, siguiendo los pasos que cumplan los objetivos marcados.

La presencia de la Filmoteca de Andalucía en el conjunto de la Comunidad Autónoma, como centro de recuperación y conservación de soportes cinematográficos, es determinante a la hora de la localización de materiales susceptibles de pérdida o deterioro.

EL CASO BOY. ASPECTOS TÉCNICOS

En el caso que nos ocupa, fue precisamente este factor, junto a la conciencia y voluntad de los propietarios del material, en concreto, la de D. José María Carretero García, desplazado desde la localidad de Corteconcepción en la provincia de Huelva, lo que hizo efectivo el depósito del material original en nuestro centro, y posibilitó su posterior recuperación y preservación.

El acta de recepción provisional y el consecuente convenio de colaboración formalizado entre la Filmoteca de Andalucía y el propietario para el depósito, conservación y divulgación

de materiales cinematográficos, con fecha de marzo de 1998, describía físicamente el material en una primera instancia como: “película positiva soporte nitrato 1 rollo” (240,4 m.), correspondiente a un “fragmento” de la producción *Boy* (España, 1925) de Benito Perojo.

La primera inspección y diagnóstico del material, así como inmediatas averiguaciones, situaron a este soporte en un lugar prioritario para una urgente intervención y recuperación.

Por un lado, nos encontrábamos ante una película de nitrato de celulosa, característico soporte cinematográfico de formato profesional anterior a 1951, de excelente calidad pero altamente inflamable y sujeto a variables procesos de degradación, según las condiciones ambientales de conservación o características del revelado realizado en su día.

Por otro lado, y aunque se trataba de un breve fragmento intermedio de la obra, constituía el único material conservado hasta el momento de *Boy* (España, 1925), dirigida por Benito Perojo, aparte de unos 30 metros de película de material de rodaje de este título, conservados en la Filmoteca Española, con escenas de Benito Perojo dirigiendo a los actores.

El traslado del material para su almacenamiento en las instalaciones de la Filmoteca Española, específicamente diseñadas para los soportes de nitrato, garantizaba su conservación en las mejores condiciones a la espera de su reproducción.

Tras la limpieza y adecuación del material original para su reproducción, la obtención en laboratorio

de un soporte intermedio de preservación, supone la salvaguarda de las imágenes contenidas en el documento como elemento matriz a la hora de obtener las copias positivas de proyección.

Según el informe técnico realizado por la Filmoteca Española, el material consistía en un rollo de película en soporte de nitrato en blanco y negro con teñidos, de la marca AGFA para los rótulos explicativos y Gevaert Belgium para los planos de imagen.

Respecto al estado de conservación del material recepcionado, se detectaba cierta descomposición por entrada de humedad a través de uno de los bordes de la película, con el consiguiente desvanecimiento de la imagen y desaparición del tintado. El soporte presentaba un 1% de contracción e igualmente señalaba marcas producidas por dientes de rodillo y lesiones en las perforaciones. Empalmes defectuosos, rayas finas producidas en proyección y cierta contaminación de color en los tintados eran otros desperfectos que sufría el material original.

Los títulos aparecen tintados en color ámbar, los planos de imagen rodados en exterior en color azul verdoso para crear el efecto de noche y el resto de los planos montados están tintados en color lavanda.

Al tratarse de imágenes de escenas intermedias de la película, el material carecía de títulos de cabecera o final. Una vez identificado como producción de la empresa Goya Film, datada en 1925 y dirigida por el cineasta Benito Perojo bajo el título *Boy*, recurrimos a las fuentes bibliográficas preexistentes para cumplir los datos de producción.

El cine está sujeto, en gran medida, a su faceta como industria y, por tanto, a los parámetros de la rentabilidad económica a corto plazo que rigen las leyes del mercado de la explotación del producto cinematográfico. En este ámbito, cualquier afán conservacionista más allá de este período supone un esfuerzo que la industria no está dispuesta a asumir. De ahí, y aunque de forma demasiado tardía, surge la ardua y compleja labor de las filmotecas

DOCUMENTACIÓN

FICHA TÉCNICA

Publicada en *Catálogo del cine español. Volumen F-2. Películas de ficción (1921-1930)* de Palmira González López y Joaquín T. Cánovas Belchi, editado por la Filmoteca Española, ICAA, Ministerio de Cultura, en 1993.

Título original:	BOY.
Otros títulos:	GRAND GOSSE (título en Francia como serial de tres episodios) BOY (o EL MARINO ESPAÑOL). Título de estreno en Argentina.
Producción:	GOYA FILM.
Productor:	Juan Figuera y Vargas.
Nacionalidad:	Española.
Fecha de prod.:	1926.
Dirección:	BENITO PEROJO.
Argumento:	Según la novela homónima del Padre Luis Coloma.
Guión:	Benito Perojo.
Rótulos:	Sabino Antonio Micón.
Fotografía:	Albert Duverger. B/N, escenas coloreadas por el método pochoir.
Laboratorio:	Eclair (Epinay-sur-Seine, París).
Paso:	35 mm.
Decorados:	Pierre Schildknecht, Georges Jacouty.
Estudios:	Eclair (Epinay-sur-Seine, París).
Rodada en:	Cádiz; San Fernando (Cádiz); San Sebastián (Guipúzcoa): Monte Igueldo, playa de la Concha; Sevilla; Madrid. Escenas a bordo de los buques de guerra de la Escuadra Española, dirigibles e hidroaviones.
Distribución:	Selecciones Capitolio (Saturnino Huguet) de Barcelona para Cataluña.
Estreno:	Madrid, 25 de enero de 1926, en prueba Royalty, Alcázar (Madrid), el 1 de marzo de 1926. En Francia, el 29 de abril de 1927.
Intérpretes:	Juan de Orduña (Boy), Manuel San Germán (Marqués de Burunda), Suzy Vernon (Beatriz), Maurice Schutz (El pájaro verde), Joaquín Carrasco, (Celestín), Renée van Delly (Duquesa de Yecla), Perrette Houyez (la hija de Bermúdez), Marguerite de Morlaye, Georges Deneubourg (Duque de Yecla), Gilbert Dacheux (Boni), Mademoiselle Roseraie (Condesa de Bureda), Miguel Sánchez (Bermúdez), Roland de Baëre (hijo del Duque de Yecla), Joe Alex.
Melodrama:	Después de un largo crucero, dos alféreces de navío, Manuel de Asturias y el vizconde de Brazza, conocido como <i>Boy</i> , vuelven a España. Este último tiene la sorpresa de encontrar a su padre con una mujer, a la que detesta inmediatamente. Conoce poco después a una condesa que, por sus gastos, le lleva a la ruina y le obliga a pedir un préstamo a un usurero. Este es poco después asesinado y las sospechas recaen sobre <i>Boy</i> . Los verdaderos culpables serán, no obstante, descubiertos y <i>Boy</i> encontrará al fin la felicidad con la hermana de Manuel.

Como ya hemos apuntado, el material recuperado consistía en un fragmento de la película correspondiente a unos 9 minutos (a una velocidad de 16 fps.) de escenas intermedias.

Según se hace constar en el informe técnico elaborado por Encarnación Rus, bajo la supervisión de Alfonso del Amo de la Filmoteca Española, y tras realizar la comparación de los planos conservados con las notas extraídas por Román Gubern de “La novela semanal cinematográfica” (en la publicación *Benito Perojo: Pionerismo y supervivencia* de Román Gubern, editado Filmoteca Española, ICAA, Ministerio de Cultura, en 1994), se hace la siguiente descripción de los planos apoyándose en la de Román Gubern:

“La acción transcurre en 1869. La película comienza con un rótulo cortado en los primeros fotogramas. En los primeros planos la acción transcurre en un gran salón donde se celebra un baile de disfraces. En el primer plano de imagen conservado, aparece un grupo de personajes mirando hacia la izquierda del cuadro donde una joven dama, la condesa de Bureva, tira de un joven disfrazado de pierrot hasta hacerle salir del encuadre. A continuación la pareja aparece al fondo del plano subiendo por unas grandes escaleras, mientras en primer término vemos a varias parejas bailando. Mientras tanto, una de las señoras que permanecía sentada en el primer plano, se levanta y se acerca a un joven con pajarita que resultará ser el amigo de *Boy*, el conde de Burunda. La dama le avisa del peligro que corre *Boy*, a quien había confundido con el primo de la condesa de Bureva, al ser buscado por falsifi-

cador, ladrón y estafador. En otra sala de la casa, conversa la joven pareja. Ella le abandona y poco después aparece en escena Burunda quien, ante el barullo de los invitados, propone a *Boy* abandonar la fiesta e irse a su casa hasta la hora de su regreso a Cádiz. En unos planos tintados de color verde azulado, ambos protagonistas aparecen junto a una estatua del supuestamente tatarebuelo de *Boy*, (también llamado conde de Baza). *Boy* se sube al pedestal de la estatua y le pone un abrigo para protegerle del frío. Poco después regresa su amigo y le limpia la sangre de una pequeña herida en uno de sus dedos. Ambos continúan su camino de vuelta a casa de Burunda y una vez allí, Burunda entrega su abrigo y sombrero a Celestín, su mayordomo, y le encarga que vaya al Hotel Moderno a recoger la maleta de *Boy*, la traiga a casa además de avisar al chófer para que tenga preparado el coche para la hora en la que 'el Señor Baza' entrará de guardia. Ambos entran en un dormitorio y mientras Burunda vierte una jarra de agua sobre una palangana, *Boy* le va contando su historia a al vez que se va desvistiendo. Al quitarse su último zapato, se dispara contra Burunda que continúa lavándose las manos, salpicándole de agua. Plano de *Boy* soltando una carcajada. A continuación llega el mayordomo, *Boy* le abre la puerta y recoge una carta a la vez que aquel coloca su maleta junto a la cama. De nuevo, *Boy* se sienta sobre la cama y tras abrir la carta, se enciende un cigarrillo y termina de tumbarse sobre la cama. Burunda se sienta en un gran sillón situado junto a la cama y le toca la pierna con el ánimo de consolarle. *Boy* se tumba del otro lado y le da la espalda con la intención de terminar la conversación

iniciada. Burunda con cara de desconsuelo se pone de pie y se corta la película cuando parece dirigirse hacia la derecha del cuadro.”

EL CONTEXTO

De forma ineludible, la visión del fragmento nos hace pensar en la triste pérdida irremediable de esta producción y por extensión, la de gran parte del patrimonio cinematográfico español de la época.

A mediados de la década de los veinte, el cine español trataba de captar a un público que mostraba sus preferencias hacia el cine extranjero, especialmente el norteamericano. Para ello, recurrirá hasta el exceso a los temas populares y costumbristas extraídos principalmente de la zarzuela, para más tarde, y una vez agotado este filón, centrarse en adaptaciones literarias de autores como los Alvarez Quintero, Arniches, Galdós, Baroja o Arniches, entre otros. De alguna forma parece conseguirse, según manifiesta en 1926 Luis Fernández Ardavín en la revista *Arte y Cinematografía* (nº 300):

“La Cinematografía española, hasta hace poco balbuciente y dudosa, está de enhorabuena. En poco más de dos años ha logrado acaparar el mercado nacional e imponerse a la concurrencia extranjera. Esto, que más que un síntoma es una realidad, demuestra hasta qué punto estamos capacitados los españoles para competir, a poco que contemos con medios adecuados y normales, con las casas de reconocida fama mundial. Si careciendo de instalaciones elementales, arcos, grupos electrógenos, galerías, etc.,



BOY (ESP, 1925) de Benito Perojo.

producimos en España cintas que han desterrado en un cincuenta por ciento a los programas norteamericanos y franceses, cuando contemos con capitales de importancia, dispuestos a dotarnos de cuanto necesitemos, podemos asegurar que nuestra producción se extenderá por todo el mundo.(...)”.

Sea como fuere, 1925, año de producción de *Boy*, da títulos de grandes éxitos populares como *La casa de la Troya* y *Currito de la Cruz* de Alejandro Pérez Lugín, *La revoltosa* de Florián Rey o *La medalla del torero* de José Buchs. Todos ellos, junto a Benito Perojo, constituían los pilares de la creación cinematográfica del momento.

El madrileño Benito Perojo, quizá el más refinado e internacional de todos ellos, desarrolla su carrera a lo largo de más de sesenta años, como actor, director y productor, en países como Francia, Alemania, Argentina o Estados Unidos. Creador del popular personaje *Peladilla*, viajará a París ante el subdesarrollo de la actividad cinematográfica española, para formarse en los aspectos técnicos y narrativos, y tratar de aplicarlos a su cine, forjándose como un cineasta avanzado frente a sus colegas españoles.

La presencia de la Filmoteca de Andalucía en el conjunto de la Comunidad Autónoma, como centro de recuperación y conservación de soportes cinematográficos, es determinante a la hora de la localización de materiales susceptibles de pérdida o deterioro

De esta forma y gracias a la propuesta del actor protagonista Juan de Orduña, Perojo realiza *Boy* en estudios franceses con la productora Goya Film, fundada con aportaciones del ingeniero Juan Figuera y Vargas y del doctor Baldomero González Álvarez, como adaptación de la novela del Padre Luis Coloma, publicada en 1910 con gran éxito comercial. Perojo, sin embargo, modificará en gran parte el texto y traslada la acción a la época contemporánea.

El rodaje incluía, además del trabajo en los estudios Eclair de París, escenas exteriores rodadas en Sevilla y Cádiz, así como magníficas escenas naturales de la playa de la Concha en San Sebastián. Además, se anunció la aparición de escenas en “colores naturales”, gracias a la técnica de coloración del sistema *pochoir*, que Perojo utilizaría en posteriores títulos como *El hombre que tenía el alma blanca* (1926-7) o *La bodega* (1929). Este sistema consistía en la coloración manual

con pincel de plantillas con seis colores básicos, que reducía el coste y tiempo de la coloración manual utilizada anteriormente.

La producción y estreno de *Boy*, conseguiría un inmediato y gran éxito de público y de crítica, como lo demuestran las reseñas hemerográficas que reportan el estreno. La revista *Arte y Cinematografía* destaca “*Boy* es la película más completa que se ha editado en España. Afortunadamente no es un ensayo; es una obra definitiva que puede igualarse con las mejores producciones que en su género pueden exportarnos otros países productores”. Por su lado, el diario ABC califica el estreno de grandioso y destaca “las escenas en las que toma parte nuestra marina de Guerra y la Aviación española fueron recibidas por el público con una gran ovación”.

En Francia se estrenaría en 1927, bajo el formato de un serial de tres episodios y el título *Grand Gosse* e, igualmente, la crítica francesa destacaría la figura de Benito Perojo. También fue vendida a Argentina con el título *Boy (o el marino español)*, además de a Estados Unidos, Alemania y Bélgica.

Una vez finalizados los trabajos de restauración, se realizó la proyección pública del material recuperado en la sala Val del Omar de la sede de la Filmoteca de Andalucía en Córdoba, el pasado 21 de julio, con la presentación del investigador y escritor cinematográfico Román Gubern, autor de la monografía sobre Benito Perojo antes mencionada, además de Julio Pérez Perucha, presidente de la AEHC (Asociación Española de Historiadores de Cine). ■

COLABORACIONES Y AGRADECIMIENTOS

Jose María Carretero García,
Corteconcepción (Huelva)

Filmoteca Española: Encarnación Rus y
Alfonso del Amo (Madrid)

Roman Gubern (Barcelona)

AEHC. Julio Pérez Perucha (Madrid)

ISKRA. Juan José Mendy (Madrid)

BIBLIOGRAFÍA

- GUBERN, R., *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, P. y CÁNOVAS BELCHI, J., *Catálogo del cine español Volumen F2. Películas de ficción (1921-1930)*, Madrid, Filmoteca Española, 1993.
- MÉNDEZ-LEITE, F., *Historia del Cine Español I*, Madrid, Ediciones Rialp, 1965.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C., *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona, Ed. Ariel, 2002.

recomendaciones para la presentación de colaboraciones

La revista *mus-A* admite la publicación de:

Trabajos originales con una extensión máxima aconsejable de 3/4 páginas, en tamaño similar a Times News Roman 12 p o Arial 10 p, con interlineado sencillo y márgenes de 3 cm (3500 palabras); junto con 4/5 imágenes.

Noticias o comentarios breves sobre eventos o proyectos científicos/profesionales celebrados o pendientes de realización, acompañados de 4 ilustraciones como máximo.

Reseñas bibliográficas de publicaciones recientes.

Los textos deberán ser remitidos, para su evaluación, en formato impreso y electrónico (disquete o correo-e; en formato word), al Servicio de Museos de la Consejería de Cultura, a la dirección que figura junto al índice de la revista. El envío del artículo no garantiza su publicación, que dependerá de su aprobación por el Consejo de Redacción. No olvidar incluir:

- Título conciso del trabajo.
- Nombre de los autores y de la institución a la que pertenecen, así como direcciones postal y electrónica de contacto.
- En los trabajos originales, resumen que contenga aspectos esenciales del trabajo, con una extensión aproximada de 150 palabras.

Gráficos, tablas y mapas: Deben presentarse en páginas y ficheros electrónicos independientes y se acompañarán siempre de la tabla de valores necesaria para su confección. Irán identificados y llevarán un encabezamiento/pie conciso. En el texto se señalará su ubicación.

Imágenes: Preferentemente en diapositiva, aunque también se admiten otros formatos (papel o electrónico). Las imágenes ya digitalizadas (archivos tipo .eps o .tiff) tendrán la resolución necesaria para impresión (300 dpi) y un tamaño mínimo de 10 x 15 cm. Pueden comprimirse en .zip. Los archivos .jpg no son recomendables para una buena reproducción fotográfica; en caso necesario realizar el archivo en el modo "calidad máxima" es decir con la mínima compresión posible. Acompañar del correspondiente pie e indicar su ubicación aproximada o si desea una llamada a la imagen desde el texto.

Referencias bibliográficas: Se presentarán al final del artículo (nunca al pie del texto). En la medida de lo posible, seguirán las normas UNE 50-104-94 e ISO 690-2, tal y como se muestra en los siguientes ejemplos ficticios:

MONOGRAFÍAS:

- PÉREZ SÁNCHEZ, M; GÓMEZ PACHECO, B.: *Historia de Andalucía*. Sevilla: Hisperión, 1999.
- BISMARCK, G.: *La Galerie Espagnole au Louvre* [en línea]. París: Flamarion, diciembre 2001.
<<http://france.ue.peintures/galleries.html>> [consulta: 10/08/2002].

ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

- SERRANO RAMOS, A.: Sevilla en la antigüedad. *Arqueológica*, nº 55, 1989, p.120.
- SMITH, W.: Is there a text in this class? The authority of interpretative communities, en *Art review*. Cambridge (Mass.) Harvard University Press, 1980. pp. 20-27.

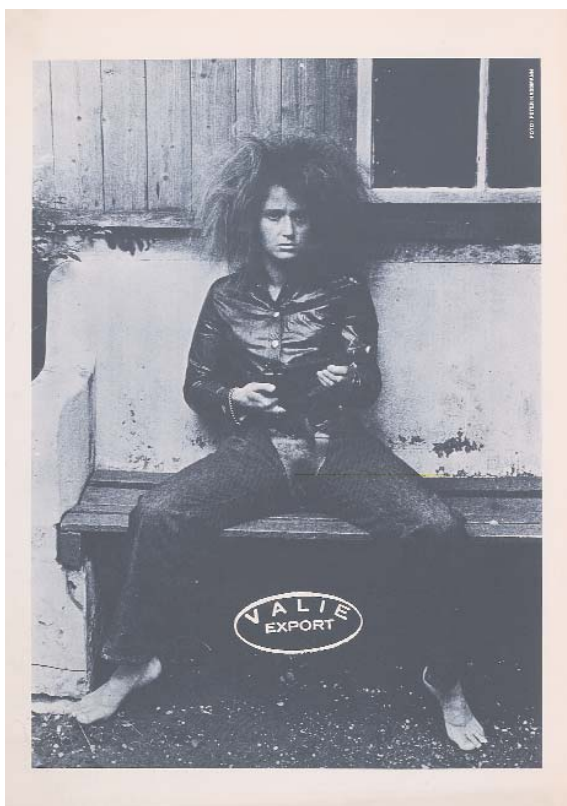
PARTICIPACIÓN EN OBRA COLECTIVA:

- IGLESIAS ANDRADE, M.: La documentación en la restauración. En Martínez A. (ed.). *Manual de Arte*, Universidad de Sevilla, 1989. p.120.
- MIRANDA SAINZ, E.: La pintura al fresco. En *Enciclopedia de la pintura* [cd-rom]. Madrid: Artec, 1999.

VALIE EXPORT

José Lebrero

Director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



VALIE EXPORT.

Action Pants: Genital Panic, 1969.

Póster, b/n, 67 x 49,8 cm.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo,
Sevilla.

En 1967, Waltraud Lehner-Hollinger, abandona el apellido paterno y el adquirido por matrimonio para convertirse en VALIE EXPORT, nombre que ella misma inventa para hacer de su vida una “creación propia” y no plegada a un sistema definido por lo masculino. Este nombre es también su logotipo y representa una especie de mito de auto-fundación en tanto que artista.

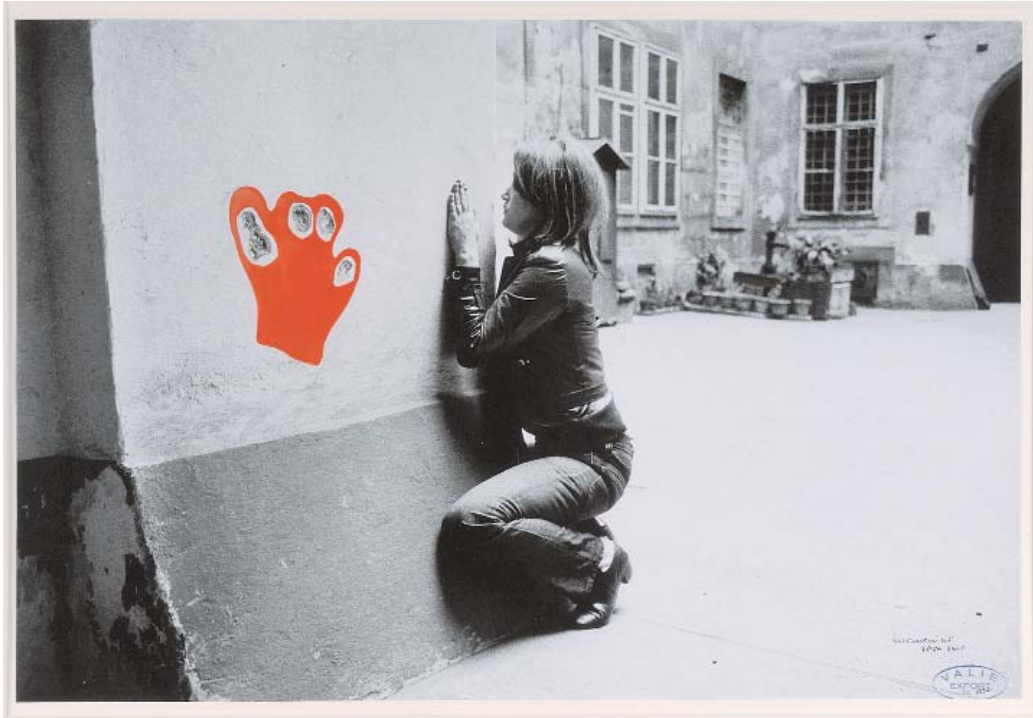
VALIE EXPORT como marca registrada sale a escena alrededor de ese año en un pastiche publicitario. La artista calca su nombre sobre un paquete de cigarrillos de alto consumo en su país: *Austria Export*. La fotografía propone una visión desdoblada de la figura de VALIE EXPORT: se representa como actriz/consumidora con un cigarrillo entre los labios y en actitud arrogante con los ojos entornados, ofreciendo un paquete de cigarrillos en el cual aparece su nombre y su efigie rodeada de la inscripción *Semper et Ubique/Immer und uberall* (Siempre y en todas partes). Combinado con la leyenda *Made in Austria*, la artista, en esta obra conocida como *VALIE EXPORT-SMART EXPORT* (1970) cuestiona la idea de mujer, considerada tradicionalmente como mercancía, según la artista, tanto dentro como fuera del mundo del arte.

Desde este punto de partida, VALIE EXPORT se interroga a lo largo de todo su trabajo sobre el papel de los medios de comunicación en la construcción de una imagen normativa de la femineidad caracterizada por la dominación masculina.

En su acción *Body Sing Action* (1970) se hace tatuar un ligero en la pierna, símbolo de una esclavitud pasada, cuerpo como fetiche enmarcado en la esfera del erotismo.

Explora igualmente los *media* como productores de ideología y poder. En la instalación *Split Reality*, 1970-73, construye una estrategia de inversión del dispositivo mediático. Un tocadiscos hace sonar *Strangers in the Night* de Frank Sinatra mientras que, un vídeo, muestra a la artista con cascos, cantando la misma canción, apropiándose del papel de Sinatra como estrella masculina.

Cuestiona la interacción entre la mirada del espectador, la imagen de la mujer y el sistema mediático en la obra *TAPP UND TASTKINO* (1968), una *performance* llevada a cabo en las calles de Viena en la que la artista se ata al pecho una caja con dos aberturas cubiertas por cortinas, al tiempo que su entonces pareja sentimental, Peter Weibel, megáfono en mano, invitaba a los transeúntes a tocarle los pechos desnudos detrás de la tela. De esta manera VALIE EXPORT transforma la situación *voyeurística* del cine en un *expanded movie* o cine *ampliado*, mezcla de ficción y realidad, sustituyendo la imagen cinematográfica femenina de la pantalla por su propio cuerpo real y exponiendo a la mirada pública el deseo del espectador, habitualmente protegido por la oscuridad de la sala.



VALIE EXPORT.

Configuration with Red Hand, 1972.

Fotografía, b/n, con dibujo en acuarela roja, 55,7 x 78,8 cm.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

En esta línea hay que destacar una de sus obras más radicales *Aktionshose: Genitalpanik* (1969) –*Pantiacciones: pánico genital*–, en la que la artista acude a un cine de arte y ensayo de Munich con aspecto entre revolucionario y provocador, metralleta en mano y vestida con unos pantalones vaqueros abiertos a la altura del sexo, lo que provocó la desbandada de la sala de muchos espectadores.

La acción es toda una metáfora sobre el discurso feminista de autoafirmación de la diferencia con evidentes referencias críticas a la teoría freudiana sobre el complejo de castración. Blandiendo ese símbolo fálico como arma destructiva, VALIE EXPORT asumía un rol activo y de verdadero poder, mostrando la propia naturaleza de la diferencia sexual.

La artista calca su nombre sobre un paquete de cigarrillos de alto consumo en su país: *Austria Export*



VALIE EXPORT.

Figuration Var. A, 1972.

Fotografía, b/n, con dibujo en tinta negra,
55,7 x 78,6 cm.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo,
Sevilla.

Al mismo tiempo, al exponer su sexo a la vista del público, la artista estaba oponiendo la realidad de su cuerpo a la representación, en el cine, de la imagen de la mujer, estática, pasiva y convencional, obligando al espectador a redefinir su posición frente a la imagen.

Esta utilización de su cuerpo como materia artística lleva a la artista a exponerlo en el espacio público ya que “no quería actuar en espacios conservadores como un museo o una

galería”, necesitaba salir a la calle, al público urbano, a lo *underground*. En la serie de fotografías *Körperkonfigurationen* (1972-1982) –*Configuraciones del cuerpo*– establece una relación con la geometría inherente a la arquitectura o con el paisaje urbano.

Para VALIE EXPORT la identidad encuentra su fundamento en el cruce de la experiencia subjetiva y de lo que ella llama “realidad disociada” producida por la representación



VALIE EXPORT.

Stiegenbett, 1972.

Fotografía, b/n, con dibujo en tinta roja y negra, 42 x 61 cm.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

mediática. En la acción *Adjungierte Dislokationen* (1973) camina por la ciudad con dos cámaras de 8 mm pegadas por delante y por detrás de su cuerpo: la percepción del espacio se representa de forma dual. En esta interacción entre el dispositivo técnico y la subjetividad de la artista se sitúa la estrategia de VALIE EXPORT que consiste en abrir el *aparato* mediático para mostrar sus fallos, sus ambivalencias y contradicciones.

La actividad de VALIE EXPORT, 1965 a 2003, subraya hoy el

trabajo pionero de la artista, referente para otras generaciones más recientes, que desde los años ochenta se han interesado en la representación del cuerpo y de la identidad, modelo para aquellas mujeres artistas que, desde una perspectiva feminista, han expresado en su obra un compromiso ideológico y político y, siguiendo su *Women's Art Manifest* de 1972, han recuperado la conciencia de ser sujetos y de poder disfrutar de la potestad de crear sus propias mitologías e imágenes. ■

AVE RAPAZ ANDALUSÍ DE ÉPOCA OMEYA

Rafael Carmona Ávila

Arqueólogo Municipal

Director del Museo Histórico Municipal de Priego de Córdoba

No descubrimos nada nuevo si aseveramos que el valor artístico de un objeto arqueológico no ha de coincidir –de hecho, en raras ocasiones lo hace– con la capacidad que tiene para transmitir conocimiento histórico. Es decir, en arqueología, en cuanto disciplina científica, lo verdaderamente valioso es la capacidad que tiene el objeto, y su correspondiente contexto, para *hacer historia*. Aceptar como válido este planteamiento justifica que, cuando finalizamos una excavación, los datos históricos de mayor interés puedan ser aportados no desde la espectacularidad de los hallazgos sino desde la modestia, muchas veces espartana, de la cultura material exhumada.

Apunto lo anterior porque el objeto que traigo a las páginas de esta revista no es espectacular en tamaño, ni especialmente valioso por su materia prima ni por su belleza artística, según parámetros clásicos, pero lo hemos creído representativo de uno de los conjuntos más abundantes y significativos del Museo Histórico Municipal de Priego de Córdoba, estrechamente vinculado con los orígenes de la ciudad actual.

Se trata de un aplique zoomorfo en bronce, de 8 cm de altura, que representa un ave rapaz (halcón o águila), estante, con las patas dispuestas en paralelo sobre una plataforma pentagonal, con la que se unía la pieza al objeto mueble que decorara en su día. Éste podría ser la parte superior del asa de un candil del que formaba parte, siguiendo la disposición usual de paralelos conocidos, como es el caso del candil de doble piquera del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid¹; el ejemplar de



Aplique zoomorfo de El Palenque (Priego de Córdoba).
Inventario excavación: PAL'00/ U.E.23/ 119.
Registro museo: 2000/ 41/ [...].

Osuna, del Museo Arqueológico de Sevilla; o el ornamento aviforme conservado en el Museu Nacional de Arqueología de Lisboa.²

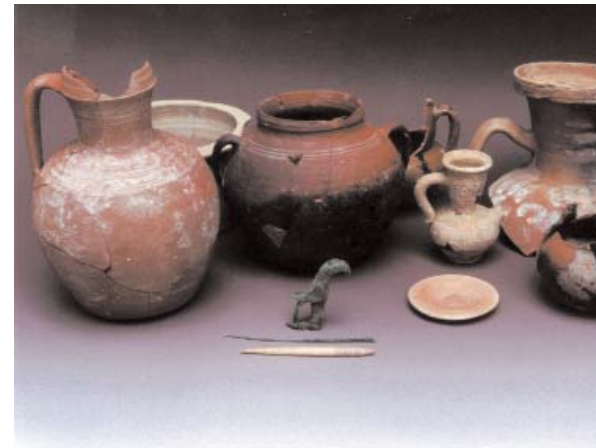
Nuestro ejemplar está fundido en bronce, a la cera perdida, y repasado a buril en la decoración de motivos geométricos que simulan el plumaje. La cola cae hasta la plataforma de sustentación, cerrando así un espacio a modo de asa, mientras que las alas plegadas hacia atrás sobresalen lo suficiente como para permitir la colocación del dedo pulgar, facilitando la comodidad en el agarre.

En este caso conocemos perfectamente el contexto arqueológico del objeto, al haberse hallado en el transcurso de la excavación arqueológica realizada en el lugar conocido como El Palenque, en el año 2000, dentro del casco urbano de Priego de Córdoba (*Madinat Baguh*), en los arrabales de la antigua ciudad andalusí. El bronce formaba parte de las unidades estratigráficas de amortización de un silo de planta circular y sección acampanada, excavado en el substrato geológico, y en el que se recuperó además un lote importante de material cerámico con formas, algunas de ellas, completas. Este silo pertenece a un extenso campo de silos, de los que se han documentado hasta la actualidad más de una veintena, durante distintas intervenciones arqueológicas urbanas. En el caso que nos ocupa, suponen en este sector un uso del espacio del arrabal como lugar de almacenamiento de excedentes agrícolas, antes de la ubicación en el mismo, ya en época almohade (siglos XII–XIII), de una necrópolis de dimensiones considerables.

Momento de la aparición del aplique, durante los trabajos de excavación, en el interior del silo andalusí.

El aplique lo podemos fechar en el siglo X (o en el XI de tradición omeya), siglo durante el cual *Madinat Baguh* alcanza un cenit político desconocido hasta el momento, a partir de la pacificación definitiva de la comarca por Abd-al-Rahman III, tras la sublevación muladí de finales del emirato, que tuvo uno de sus escenarios geográficos en la comarca prieguense, al amparo de los banu Bastana, aliados de Ibn Hafsun. Durante esta centuria, Priego llegó a ostentar la capitalidad de una cora militarizada, con un gobernador al frente, cuyo titular aparece referido en varias ocasiones en las crónicas palatinas de Ibn Hayyan.

La arqueología andalusí de la ciudad, prácticamente hasta la excavación de El Palenque, estaba focalizada en el esplendor de época almohade, que había supuesto el mayor desarrollo urbano de la ciudad medieval y, por ende, había aportado la mayor parte del registro arqueológico. Con posterioridad a 2000, las excavaciones realizadas en el castillo y en el barrio de la Villa (núcleo intramuros de la *madina*) han ido sumando datos de gran importancia para el conocimiento del siglo X en la ciudad, desde elementos urbanos fundamentales, como la alcazaba y el recinto amurallado, hasta la cultura material, entre la que destaca, por su singularidad, el aplique zoomorfo que hemos tratado aquí. -



Selección de cerámicas, aguja de hueso y útil textil procedentes del interior del silo andalusí y que comparten contexto arqueológico con el aplique metálico.

BIBLIOGRAFÍA

- CATÁLOGO EXPOSICIÓN. *Las Andalucías. De Damasco a Córdoba*. París, 2000.
- KEMNITZ, E.M. "Candis da coleção do Museu Nacional de Arqueologia, *O Arqueólogo Português*, Serie IV, Lisboa, 1993-1994.

Notas

1. Catálogo, 2000, pp.119.
2. Kemnitz, 1993–1994, pp. 460-461.

LA BIENAL DE SEVILLA: ARTE ACTUAL EN LA CIUDAD ENSIMISMADA

Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz
 Universidad de Sevilla



Maja Bajevic.
Mujeres lavando.
 Video-performance DVD, 15' 14". 2001, cortesía de la artista.

Se acompaña de una instalación formada por telas similares a las que lavan en el *video-performance*. Lino enmarcado, 2001, Sammlung Essl Privatstiftung, Klosterneuburg, Viena. El conjunto se colocó en la Capilla de Santa María Magdalena, que fue el primer templo del Monasterio. Las dos obras están fechadas en el año 2001.

■ Las bienales de arte nacieron a fines del siglo XIX gracias a los intercambios internacionales propiciados por el capitalismo. Esos intercambios habían impulsado, medio siglo antes, las Exposiciones Universales. Muestrarios del mercado, lo eran además de los recursos técnicos de la industria de cada *estado-nación* y del modo de vida de la burguesía. Por eso también resultaron ser una ocasión para ensalzar y transformar la ciudad¹, paradigma de la nueva cultura² y centro de la nueva actividad económica³. En ese contexto, no debe extrañar que las exposiciones universales contaran con secciones que, como internacionalización de los antiguos *Salons*, se dedicaran al arte⁴. Un arte severamente académico que impulsó a Courbet a colgar sus obras, como protesta, en la Exposición Universal de París de

1855, un precedente de los *Salons de Refusés* que se iniciarían en 1863⁵. Pero las secciones artísticas son tan importantes que en 1891, tres años después de la Exposición Universal de 1888, Barcelona comenzó sus *Exposiciones Municipales de Arte*, organizadas por el Ayuntamiento y promovidas no sólo por asociaciones artísticas y culturales, sino profesionales y económicas. En esta trama de relaciones sociales y culturales, resulta plenamente plausible que en 1895 naciera la Bienal de Venecia, cuya historia ilumina la de este tipo de acontecimientos.

Con tales orígenes, las bienales eran acontecimientos respetables. No debe extrañar que no abrieran espacios a las vanguardias artísticas. La de Venecia, sólo en 1910, acogió la



Santiago Sierra.

41/111 Construcciones con 10 mósulos y 10 trabajadores.

Fotografía b/n de la serie de 111 elementos
Zúrich, 2004.

Galería Peter Kilchmann, Zúrich.

obra de Klimt y, en 1920, la de los expresionistas de *El Puente*, cuando éstos habían perdido su vigor. Incluir a Modigliani en 1922 se consideró una audacia.

Todo cambia tras la II Guerra Mundial: las vanguardias artísticas son, más que acogidas, reclamadas. Por esas fechas el *arte moderno* estaba ya integrado en importantes museos y colecciones. En 1948, Argan presenta en Venecia la colección de Peggy Guggenheim que habría de quedarse en la ciudad y Guttuso organiza una

gran retrospectiva de Picasso que tuvo sabor de desagravio: nunca había estado en la *biennale*.

El cambio de actitud origina notables encabalgamientos de fechas: la edición de 1962 dedica una especial atención a un *informalismo* al borde de su agotamiento, mientras que la siguiente bienal significa la eclosión del *arte pop* en su regreso a Europa. Retengamos, sin embargo, que con la consagración del *pop* arranca una nota característica de las bienales: dar a conocer el arte más reciente.



Richard Serra.
Nueva unión, toro y esfera, 2004.
360 x 300 x 1100 cm.

Las sucesivas décadas traerán nuevos cambios. En 1970 se suprimen los premios y la venta de obras. Es *prima facie* de una decisión política: los *enragés* de 1968, que habían impedido ese año la celebración de la bienal, critican que la competitividad forme parte de un acontecimiento artístico y por eso se suprimen premios y ventas. Quizá hubiera una razón más de fondo: las ferias internacionales eran ya un medio ágil y eficaz para el mercado del arte. Pese a ello, estas decisiones indican otra nota de las actuales bienales: su

Las bienales de arte son espacios abiertos a nuevas formas de entender el arte, entornos para el compromiso social y político con el presente, y lugares de intercambio y debate sobre la teoría y la práctica del arte

carga política. Una bienal debe recoger problemas y preocupaciones del momento, ser un lugar para el diagnóstico y la denuncia.

Los comisarios o directores de las sucesivas ediciones añaden nuevas variantes: Oliva y Szeemann impulsan el arte joven al abrir un espacio independiente de los pabellones nacionales. Son obras experimentales, tan novedosas que no es posible predecir si acabarán siendo reconocidas como arte.

Finalmente, las bienales son cada vez más plataformas de discusión y puntos de encuentro teórico sobre el arte. Venecia cuenta para ello con el beneficio de la confluencia de las artes: a la *biennale* se añade la *Mostra* cinematográfica y la de arquitectura, y los festivales de música, teatro y danza. La *Documenta* de Kassel cuenta con la ventaja de su periodicidad: cinco años dan tiempo suficiente para un debate que los comisarios suelen promover en las más diversas zonas del mundo.

II ■ Este breve apunte histórico ofrece, pues, tres características de las bienales de arte: son espacios abiertos a nuevas formas de entender

En los últimos años las bienales se han multiplicado. Moscú, Estambul, Berlín, Gwan-ju, Pusan, Sidney, La Habana o Santa Fe son sólo unas pocas muestras de su nueva geografía. La incorporación de estas ciudades impulsa una cuarta característica de las bienales: su conexión con la ciudad

el arte, entornos para el compromiso social y político con el presente, y lugares de intercambio y debate sobre la teoría y la práctica del arte.

Pero en los últimos años las bienales se han multiplicado. Moscú, Estambul, Berlín, Gwan-ju, Pusan, Sidney, La Habana o Santa Fe son sólo unas pocas muestras de su nueva geografía. La incorporación de estas ciudades impulsa una cuarta característica de las bienales: su conexión con la ciudad. No consiste sólo en la integración de un público nuevo, sino en la interacción del arte actual en los espacios, estructuras y tradición cultural específica de la ciudad. Así se ha hecho con frecuencia en Venecia, especialmente al habilitar el Arsenal como espacio para el arte joven y más novedoso. Joseph Beuys acometió su acción *7.000 Robles* en la *Documenta* de 1982 en conexión con la cultura tradicional de Kassel. Hoy, la bienal de Santa Fe, Nuevo México, interviene en el aeropuerto de Los

Álamos, lugar de experimentación de la primera bomba atómica, y la de Estambul lo hace en los edificios históricos de la ciudad.

La multiplicación de las bienales ha demonizado, sin embargo, estos acontecimientos. Generadas por el libre mercado, añaden a su pecado original nuevos vínculos nada inocentes: los que las unen a administraciones deseosas de prestigio internacional, a las iniciativas turísticas y a la insaciable industria cultural que impone el negocio en los circuitos artísticos. Las bienales, además, carecen del riesgo de las ferias: éstas han de sobrevivir por las ventas, a aquéllas les basta el erario público.

La fuerza del argumento radica en que parte de premisas que describen con acierto la situación del arte en nuestros días. Pero ocurre que, al margen de esos vínculos, no es imaginable el florecimiento actual de orquestas, temporadas de ópera, museos, exposiciones y tantas otras iniciativas. A menos que rechacemos estas otras manifestaciones artísticas, de aquellas premisas no se sigue necesariamente el descrédito de las bienales. Éste surgirá de otras razones: de la falta de calidad o de la mala selección de obras; de una excesiva intervención de las administraciones o de una escasa integración en la ciudad.

Hay que decir además que las bienales pueden ser ocasión para que el arte propicie la comunicación, quebrando el provincianismo, y encuentre nuevos registros en las tradiciones locales, ampliándolas. La bienal, si está bien planteada, puede ser un catalizador de la relación entre público y arte: tendrá tiempos



Olaf Nicolai.

Cortina de perlas negras, Instalación site-specific para la BIACS 1. Galería Eigen + Art, Leipzig.

fuerter, el de la propia celebración, y otros, igualmente intensos pero más pausados, el de la reflexión sobre el arte y fomento de nuevas iniciativas.

III ■ De las cuatro características de las bienales que acabo de señalar, la central es, sin duda, dar cuenta del arte más actual, incluso de sus propuestas con un futuro incierto. Es un compromiso arriesgado. Todo arte es *difícil*, especialmente cuando por ser innovador se separa de referencias ya sancionadas por la cultura⁶. Frecuentemente esas referencias nos impiden valorar el potencial innovador de los grandes artistas: admiramos a Velázquez más porque forma parte de nuestro legado cultural que por sus innovaciones⁷.

La I Bienal de Sevilla ha cubierto ese compromiso. Ha paliado el desconcierto que provoca el arte más reciente con obras de autores ya consagrados: los escultores Serra, Rückriem y Chillida, o los fotógrafos Vieytez y Tichý. Serra y Rückriem se



Stephen Dean.

Palno de Pulso, DVD, 8 min.
Galería Xippas, Prís.

antojan el alfa y omega de la muestra. Sus piezas son escuetas pero capaces de crear emoción. La desnuda materia industrial –acero cortén y granito– está despojada de toda elaboración y sólo aspira a mostrar la presencia del material y su forma geométrica⁸ –el cubo en Rückriem, la esfera y el toro en Serra–. Nuestra sensibilidad, ya habituada a las estrategias del arte *minimal*, reconoce en el ritmo y la escala de la pieza de Serra y en la textura de las calladas obras de Rückriem, junto a las norias, el aliento de un arte que es ascético aunque lo tachen de teatral⁹.

Insisto en estas piezas porque dan consistencia a un espacio expositivo en el que el aficionado no versado en arte contemporáneo puede perderse. Vídeos, instalaciones, fotos y objetos pueden ser un confuso laberinto para quienes piensan que la última cumbre de lo moderno la estableció Picasso.

El vídeo suele ser especialmente desconcertante. Falta en él la *mano* del artista, rompe el ansia del visitante de apropiarse con presteza de la obra y, además, ¿no es *cine*? Estos prejuicios no ocultan la versatilidad de este soporte artístico aún *en rodaje*. El vídeo puede ser mirada fija que revela lo que no solemos ver (Euan Mac Donald, *Misterioso*); artificio capaz de envolver al espectador con el color y el ritmo con los que sugiere, además, cómo la fiesta tradicional o la pasión por el deporte conmueven la entereza de la personalidad (Stephen Dean: *Pulso*, *Volta*); medio para recoger la frescura de una *performance* (Pilar Albarracín: *Furor Latino*); o lenguaje eficaz para una poesía visual, como la de Adrian Paci en su *Turn-on*: un grupo de hombres empeñados en hacer la luz cada día.

Obras como estas sugieren la dificultad del *videoarte*: un camino

que exige buenas dosis de reflexión y una expresión exacta: la tecnología sólo brinda un soporte. Destacan en este sentido los trabajos de la pakistaní Shahzia Sikander que, desde las tradiciones islámica e hindú, realiza imágenes en acuarela que después reelabora con auxilio de la infografía, con la que además analiza imágenes para quebrantar la polaridad bien/mal característica de la narrativa mediática.

Los *objetos* se han situado en muchas ocasiones en los márgenes de la BIACS. Algunos pasan inadvertidos, como los de Rogelio López Cuenca. Sus señalizaciones, con textos poéticos e irónicos de difícil lectura, están en la mejor tradición de *ready-made*: concebidos para la *Expo-92*, tienen el mismo aspecto que los indicadores de la Isla de la Cartuja. Más evidentes son los rótulos de los hoteles imaginarios de Bahri Alptekin o los guijarros cubiertos de cerámica vidriada de Serge Spitzer. No son obras para contemplar sino manuales de instrucciones para sobrevivir: sugieren prácticas lingüísticas para erosionar los afanes del pensamiento único. Cuando tantas cosas empujan a uniformar el pensar y el sentir, estos objetos enseñan a abrir los lenguajes públicos –el de los indicadores, también el de la retórica política–, a descubrir la sombra poética de los objetos de cada día, a cuestionar el arte que los usos sociales convierten en fetiche¹⁰. El *objeto* recuerda a cada espectador su condición de artista y lo invita a cumplirla¹¹.

Las instalaciones trazan un mapa de puntos fuertes de la BIACS 1. La tanqueta antidisturbios de Sánchez Castillo, el recinto entre enredaderas de Chiharu Shiota, la *'salita'* construida en torno a la escultura de Colón por Tatsuro Bashi, la *Casa grasieta* de Erwin Wurm y las perlas negras de Olaf Nikolai que recrean el espacio del Pabellón Pickman forman la brillante periferia de una muestra que guarda en su interior el sarcasmo hacia nuestros secretos fetichismos. Es el caso de Lars Nilsson y la ironía de Andreas Savva que, con sus billetes de diez euros cuidadosamente alineados, muestra el *otro* valor del arte, el de *cambio*, que tan fácilmente se confunde hoy con el *de uso*, el gozo del arte. Son obras brillantes pero no fáciles. Rompen las convenciones artísticas porque tampoco invitan a la contemplación ni despiertan la experiencia corporal como el arte *minimal*. La instalación exige al espectador que juegue el papel de intérprete¹². Así conectará con la bella metáfora de los sueños femeninos entrelazados de Chiharu Shiota, la nostalgia de Tatsuro Bashi por el aura del arte –su lejanía, quebrada de mil maneras por la información superficial– o con el gozo de Sánchez Castillo al reducir una herramienta represiva a ornato de jardín público.

Todo esto muestra que estas obras no son fáciles a menos que el espectador olvide la actitud tradicional ante el arte y comience a pensarlo como un universo de lenguajes al que usos diferentes ponen en continua expansión. Que eso era el arte ya nos lo habían dicho Lewis Carroll y Jorge L. Borges. Pero Carroll presenta a un Humpty–Dumpty que relaciona el

significado con el poder y Borges indica que la Biblioteca de Babel contiene *todos* los libros y por eso se confunde con el Universo. Y esto sirve de consuelo a los pusilánimes que piensan que hay alguien con autoridad para establecer qué es el arte o que el *verdadero* arte está ya fijado en alguno de los exágonos de la Biblioteca. El problema que plantea el arte actual y el placer que

Coincidiendo con la BIACS 1, las instituciones de ahorro han mostrado sus colecciones, las galerías que aún quedan en Sevilla han ofrecido muestras de especial interés, y los artistas jóvenes han mantenido a lo largo de estos meses acciones y muestras sugestivas

suscita, es que acaba con cualquier autoridad y con una presunta esencia del arte. Éste aparece como una incesante tentativa para producir nuevos significados que sólo adquirirán sentido si logran establecer una comunicación exitosa y señalar así una nueva práctica de sentido en nuestra cultura¹³.

Si el espectador acepta el papel de intérprete, si admite que aquello que es signo para un ser humano es o puede ser comunicación para otros, encontrará mucho en una pintura

que, como la de Curro González o Neo Rauch, tienen una poética basada en la imagen cotidiana, la que se multiplica en los medios de comunicación, el cine o la publicidad, a partir de las que buscan más dar qué pensar en alegrar la retina.

Y entenderá, con facilidad y capacidad crítica, la fotografía como praxis artística¹⁴. En los últimos años han menudeado los grandes *cybachromes* que con cuidada técnica ofrecían imágenes, bellas o crueles, que al agitar sólo la superficie de la sensibilidad entumecían el pensamiento. La BIACS 1 ofrece un amplio repertorio de qué puede hacerse en arte con la fotografía. El soporte es sólo un medio que, de muy diversas formas, trabajan Lucinda Devlin, Cristina García Rodero o Santiago Sierra. El exacto recorrido de la primera por diversos ingenios relacionados con el baño contrasta con el apasionado peregrinaje de la segunda en busca de diferentes formas de expresividad del cuerpo. De ambas se separa Sierra que, a lo largo de 111 imágenes, muestra la acción de magrebíes, obreros de la construcción en Suiza que, privados de rostro, componen con planchas, como las que manejan en su trabajo, formas elegantemente exactas y aparecen, al fin, apresados por ellas.

La BIACS 1 presenta variados registros del arte actual. Lo hace además sin imponer recorridos: convierte a la Cartuja en laberinto. Quien se aventure en él se expone a perder la rígida identidad del visitante de museos tutelado por la tradición o por el guía turístico. Los manuales son inservibles. Pero quizá en ese dédalo de ideas y sensaciones encuentre otra



Pedro Cabrita Reis.

Aroma, Instalación *site specific* para la BIACS 1 2004. Ubicada en el Refectorio de la Cartuja. Neón, aluminio, pintura de automóvil, DM, cables eléctricos. Colección del artista.

Pese a su reclusión, la Bienal ha tenido un logro importante: articular por primera vez en una peculiar unidad los espacios de la Cartuja

identidad: la del hombre o la mujer de este tiempo, habituados en la conversación, en el amor, en la política o en la práctica profesional, a seguir caminos cuyo mapa hay que inventar o a jugar partidas cuyas reglas sólo se conocen en el propio juego.

IV ■ El vídeo arranca con una melancólica canción árabe. La cámara recorre las butacas de un teatro deteniéndose sobre cuerpos inmóviles. Son muchachas islámicas con el rostro oculto, no con velos, sino bajo pasamontañas. La *performance* filmada evoca el teatro de Moscú ocupado por activistas chechenos, pero en ella no aparece

ningún rehén sino sólo terroristas. Por éstos se hace el canto fúnebre y la cámara, con lento movimiento acompaña su ritmo componiendo un rito de piedad por los fallecidos. Las bienales deben mostrar un diagnóstico sobre el presente, y Sarenco, un veterano autor, lo hace con rigor: evoca la lacra del terrorismo pero sin olvidar sus raíces y la condición humana, merecedora de piedad, de quienes se aventuran por ese camino. Es una pieza dura, como la que ocupa la antigua Capilla de la Magdalena –templo inicial del monasterio que ocupa un lugar central en el edificio–. Allí, la artista bosnia Maja Bajevic ha colocado

unos paños en los que hay frases de discursos de Tito relativas a la *nación* yugoslava. Un vídeo recoge a unas mujeres que lavan una y otra vez esos paños sin lograr borrar las palabras que, como heridas, quedan grabadas en la memoria. El vídeo, más allá del drama de los Balcanes, apunta a tantos usos perversos de la palabra que, impulsados por estrategias de dominación, quedan grabados, como pesada carga, en la cultura y en la vida de cada individuo.

Al lado de estas obras no desmerecen las de Alonso Gil, *La orquesta de los milagros*, que con respeto y sin alardes técnicos filma a hombres y mujeres que sufren las consecuencias del ocaso de la cultura industrial en Sevilla. La de Gülsun Karamustafa, que muestra el dolor y el desarraigo de las minorías en los Balcanes o la pintura de la joven serbia Biljana Djurjevic, estrechamente vinculada a una violencia de años. La fuerza de estas propuestas ensombrece al niño ahorcado de Cattelan que, pese a decir mucho con pocos medios, se ha beneficiado de un exceso de celo de la Administración.

V ■ La intervención de la BIACS 1 en los espacios de Sevilla y en su medio cultural ha sido irregular. Como acontecimiento, ha logrado que algunos aprieten el paso. Coincidiendo con la BIACS 1, las instituciones de ahorro han mostrado sus colecciones, las galerías que aún quedan en Sevilla han ofrecido muestras de especial interés, y los artistas jóvenes han mantenido a lo largo de estos meses acciones y muestras sugestivas. Incluso una sala municipal ha salido del letargo para acoger una muestra fotográfica promovida por la propia Bienal. La organización de debates y confe-

rencias por esta última ha sido algo apresurada y la respuesta del público variable. Más trascendencia han tenido las visitas programadas de estudiantes a la muestra: muchos, incluso los universitarios, se acercaban por primera vez al arte contemporáneo.

La contribución de las administraciones a la Bienal ha sido sobre todo económica. De las universidades, sólo la de Sevilla se ha relacionado con ella: le ha proporcionado voluntarios para diversas funciones. Ninguna ha programado actividades

La dispersión de sedes ayudaría a reflexionar sobre la ciudad y permitiría el descanso del espectador

que fueran cobertura teórica de la cita con el arte actual o sirvieran para fomentar un debate en vistas a sucesivas ediciones.

La BIACS 1 no ha intervenido más que en un solo espacio de Sevilla, la Cartuja, en la que parece haberse recluso. La escasa presencia física del arte actual en la ciudad se ha dado en una de las exposiciones paralelas, la realizada por la Caja San Fernando, en la que se instaló, ante el Ayuntamiento, un simulacro de una boca de metro con el rótulo *Las Vegas*, es decir, *Las tres mil viviendas*, barrio marginal y símbolo de los marginados de la ciudad.

Pese a su reclusión, la Bienal ha tenido un logro importante: articular por primera vez en una peculiar

unidad los espacios de la Cartuja¹⁵. El visitante ha descubierto los patios de las celdas y la confluencia entre el jardín decimonónico y el antiguo huerto, ha recorrido el gran patio de los hornos de porcelana animado por la pista de *skate* del malogrado Michel Majerus y ha entrevistado las edificaciones fabriles cerca del centenario ombú. Las antiguas dependencias del monasterio han sido intervenidas con acierto por obras actuales: la instalación de Javier Velasco en la sacristía mide los días con las diferentes luces refractadas por sus estalactitas-lágrimas; la *Fuente de la Juventud* (Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger) llena de vitalidad la llamada Capilla de Colón; la réplica del cuento de las habas mágicas de João Pedro Vale puso desmesura y humor en el severo *Claustrillo*; y las frías láminas de Joseph Kosuth han resultado aún más exactas en el Patio del Prior.

La interacción más audaz la hizo Cabrita Reis con su *jardín* de neón en el antiguo Refectorio. El gran artesonado, las serenas proporciones, los viejos azulejos y el recuerdo de *La Santa Cena* chocaban con la desnuda obra de Cabrita: neón, aglomerado de madera, aluminio pintado, cables y cebadores eléctricos. Es la descarnada oposición entre un lenguaje artístico, el tradicional, que habla en la intimidad de un más allá –de cualquier forma que éste pueda entenderse–, y otro que, como dijera Donald Judd, no tiene detrás nada más que lo que se ve en sus descarnadas piezas¹⁶. El artista portugués sale airoso de la empresa: su obra, en el límite de lo artístico, logra el contrapunto adecuado: una extraña pero viva armonía.



Javier Velasco.

Sin título, Instalación (en la Sacristía de la Cartuja).

Retícula de nylon, gotas vidrio fundido y solidificado. Año 2002.

Cortesía del artista y de la galería Trama (Madrid).

Todos estos hallazgos no deben impedir que las sucesivas ediciones se obliguen a una mayor intervención en la geografía urbana de Sevilla y en su historia y cultura. El río, el Museo de Bellas Artes, las Atarazanas y los patios italianos del Hospital de la Caridad, la antigua Fábrica de Tabacos y el viejo Convento de los Remedios o las naves de la Fábrica de Artillería compondrían un sugerente mapa, enriquecido quizá, con el Muelle de la Sal o el *Barranco*, antigua lonja del pescado. Otros itinerarios pueden trazarse

hacia el norte, extendiéndose por antiguos palacios y conventos, iglesias cerradas al culto y antiguos talleres de RENFE, sin desechar la presencia del río. Estos circuitos darían mayor protagonismo a la ciudad, aumentarían el potencial educativo de la bienal, ayudarían a pensar temas urbanísticos y servirían para abrir una ciudad enferma de ensimismamiento. Suavizarían, además, la densidad expositiva de esta BIACS 1, que ha reunido muchas obras y de mucho contenido no ya *en un solo lugar* sino en *un solo tiempo*. La dispersión de sedes ayudaría a reflexionar sobre la ciudad y permitiría el descanso del espectador. Mucho queda, pues, por discutir y pensar para futuras ediciones, porque después de estos meses algo queda claro: la necesidad de una BIACS 2 para la que queda poco tiempo y mucho que hacer. ■

Notas

1. Sobre las diferencias entre la ciudad romántica y la ciudad moderna, véanse los diversos ensayos de W. Benjamin sobre París reunidos en *Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1987.

2. El texto histórico para esta transformación es el de Baudelaire, *El artista de la vida moderna*. Existen varias versiones castellanas.

3. El texto histórico para esta transformación quizá esté en Marx, *La ideología Alemana*, en la crítica dedicada a Feuerbach. Ed. castellana de W. Rocas, Madrid, Grijalbo, 1970, pp. 1-90.

4. En París el Pabellón de las Artes construido para la Exposición de 1855 alojará en lo sucesivo al Salon.

5. Rewald, J., *Historia del impresionismo*, trad. J. Elías, Madrid, Alianza, 1994, pp. 79 ss.

6. Cabría citar a Platón como autoridad, especialmente en los diálogos *Hipias mayor*, *Fedro* e *Ion*.

7. Por una de esas innovaciones, sus bodegones, debió ser defendido por su suegro Pacheco. Ver Stoichita, V., *La invención del*

cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura moderna, trad. A. M. Coderch, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

8. Krauss, R. E., *Pasajes de la escultura moderna*, trad. A. Brotons, Madrid, Akal, 2002, cap. 7.

9. Es la crítica que M. Fried mantiene contra el arte *minimal* en su conocido *Arte y objetualidad* (se ha editado y traducido al castellano en el libro de igual título: Madrid, A. Machado libros, 2004, pp. 173-194. Interesa, también, ver la introducción, especialmente las pp. 45-85).

10. Octavio Paz dice que el *ready-made* no es una obra sino un signo de negación o interrogación ante la obra (*Los privilegios de la visión*, vol. I, p. 142 en *Obras Completas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992).

11. Ver al respecto Beuys, J., entrevistado por Harlan, V., *Qu'est-ce que l'art?*, trad. L. Cassagnau, Paris, L'Arche, 1992, pp. 43 ss. Y la entrada 'Duchamp' en "Beuysnobiscum" en VV. AA., *Joseph Beuys*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, pp. 258s.

12. Esa es la indicación de Arthur C. Danto en *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, trad. A. y A. Mollá Román, Barcelona, Paidós, 2002. Puede verse también su "Arte y significado" en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo de arte plural*, trad. G. Villar, Barcelona Paidós, 2003.

13. En este sentido ver Cavell, S., *Reivindicaciones de la razón: Wittgenstein, escepticismo, moralidad y tragedia*, trad. D. Ribes Nicolás, Madrid, Síntesis, 2003. Algo de esto puede encontrarse también en un escrito de Marcel Duchamp, "Le processus créative" en *Duchamp du Signe*, Paris, Flammarion, 1992, pp. 187-190 [hay traducción castellana en ed. Gustavo Gili].

14. Para la variedad de estas posibilidades, ver Krauss, R., *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, trad. C. Zelich, Barcelona, G. Gili, 2002.

15. Ha conseguido además un nuevo acceso desde Sevilla a la Isla de la Cartuja.

16. Colpitt, F., *Minimal Art. The Critical Perspective*, Seattle, University Washington Press, 1993, caps. 2 y 4.

EL TALLER DE GRABADO AL SERVICIO DE LA DIFUSIÓN DEL MUSEO DEL GRABADO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

María José Montañés Garnica

Conservadora de la Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo

La Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella se creó en el año 1992 con la intención de promocionar el grabado y la obra gráfica original y fomentar la actividad artística. En este sentido, y ya desde los inicios, se emprenden una serie de actividades, paralelas a la gestión de la colección, encaminadas a lograr estos objetivos, entre las que se incluyeron los talleres de grabado.

No era posible concebir un museo de obra gráfica sin un taller que propiciara la creación artística. Dicho taller se pone en marcha tres meses después de la apertura del museo al público en 1992 y supone una novedad en el ámbito artístico de la ciudad, ya que Marbella no contaba con una tradición de grabadores. La apertura de este espacio fue posible gracias al tórculo donado por Wolfram Walner, miembro de la Asociación de Amigos del Museo del Grabado y asiduo colaborador en los primeros años de su andadura.

El taller se articula por medio de una serie de cursos que tienen como finalidad dar a conocer las distintas técnicas del grabado y sus principales artífices, e ir introduciendo poco a poco a los alumnos en el conocimiento de las tendencias artísticas del siglo XX hasta la actualidad. Para ello, los cursos se acompañan de visitas al museo, no sólo a las salas de exposición permanente sino a las



Taller del Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella.

distintas estancias que albergan las exposiciones temporales, donde se van comentando las técnicas con las que los artistas han realizado las estampas. Esto resulta de vital importancia a la hora de suscitar y mantener el interés de los alumnos por el museo. Se pretende con ello que el conocimiento que van adquiriendo les genere un disfrute y además fomente sus capacidades críticas.

Para poner en marcha esta actividad se ha trabajado en una doble línea: por un lado, impartiendo una serie de cursos de iniciación a las técnicas del grabado, de tres meses de duración; y, por otro, realizando cursos que



Estampación de un *collagraph*.
Taller del Museo del Grabado Español
Contemporáneo de Marbella.

Al contrario que la creación de obras en otras disciplinas artísticas, para la realización de la obra gráfica es necesario poder contar con una maquinaria muy específica. Esto se traduce en una demanda, cada vez mayor, por parte de los alumnos, del uso del taller de grabado como instrumento de edición de obras

hemos denominado “especiales”, y que son cursos cortos dedicados a cuestiones más concretas (monográficos o talleres de experimentación y talleres para niños). Para cada uno de ellos se ha dispuesto de un material didáctico específico adaptado a cada actividad.

CURSOS DE INICIACIÓN A LAS TÉCNICAS DEL GRABADO

Desde la creación del museo, en noviembre del 1992, hasta la fecha se han realizado dieciocho talleres de este tipo, los cuales han tenido muy buena respuesta por parte del público y han sido objeto, por nuestra parte, de un seguimiento exhaustivo destinado a corregir todos aquellos aspectos susceptibles de ser mejorados. Los talleres están dirigidos a todo el público en general, mayores de 13 años y en grupos reducidos.

Se pueden diferenciar tres etapas en la evolución de estos talleres:

- Una primera etapa, de la I a la V edición, realizados durante los años 1993 y 1994, donde los talleres toman forma. En este primer periodo los cursos, impartidos por el profesor Ángel Sanz, giran en torno al aprendizaje de las distintas técnicas del grabado en general. Para impartir estos cursos se escoge como espacio, y de manera temporal, uno de los almacenes del museo, a la par que se inician las gestiones para conseguir un nuevo local más apropiado.
- Una segunda etapa, coordinada por Germán Borrachero, de la VI a la XV edición, y que comprendería los cursos realizados desde 1996 hasta

2001, en la que los talleres se consolidan y donde se va formando un grupo asiduo. Durante este período el taller se instala en un edificio anexo al museo, en un espacio acondicionado para tal uso, y se adquiere un tórculo nuevo. Se ofertan cursos de tres meses de duración donde se tratan muchas técnicas de forma simultánea (grabado calcográfico con todas sus variantes, xilografía y linografía, etc.), sin llegar a profundizar en ninguna técnica concreta.

- En febrero de 2003, tras dos años de inactividad, comienza la tercera etapa, esta vez bajo la dirección de María José Montañés. En estas ediciones (XVI, XVII y XVIII), el concepto de curso cambia: ya no se imparten cursos de iniciación a todas las técnicas del grabado, sino de iniciación a una técnica específica en la que se profundiza más. Con este objetivo se han programado e impartido cursos de *Iniciación al Grabado Calcográfico sobre plancha de cobre*, *Iniciación al Grabado Calcográfico sobre plancha de zinc*, *Iniciación al Collagraph y técnicas aditivas*.

TALLERES ESPECIALES

- Talleres para niños. Esta iniciativa se puso en marcha, durante el verano de 1999, con los talleres para niños, dirigidos al público infantil con edades comprendidas entre los 7 y los 12 años, y con unos contenidos adaptados a estos destinatarios, como el *collagraph* y el uso de plantillas. Estos procedimientos excluían el uso de ácidos e instrumentos “peligrosos”.

■ Talleres monográficos. Un segundo bloque de estos talleres especiales se dedicó a los talleres monográficos impartidos por un artista de reconocido prestigio a escala nacional. Se trataba de cursos en los que a lo largo de una semana, y de manera intensiva, se proporcionaba una orientación sobre las técnicas de grabado, a fin de divulgar, entre el mayor número de personas posibles, los conocimientos sobre la obra gráfica. Se inauguraron, en enero del 2000, con un curso monográfico titulado *Litografía sobre metal*, impartido por Jesús Núñez (promotor y director del Centro Internacional de la Estampa Contemporánea de Betanzos). El segundo de estos cursos, impartido por Miguel Villarino (creador de la editora *M más M Ediciones*, así como de la publicación

de la colección de libros de artista *Estación Central*), se realizó en noviembre del mismo año y se dedicó a los *Recursos de Estampación*.

OTRAS VERTIENTES

Entre las actividades que ha venido desarrollando el taller a lo largo de estos años cabe subrayarse:

Cesión o alquiler de las instalaciones del taller

■ Alquiler de las instalaciones a los alumnos. En el marco de la segunda etapa de los cursos de iniciación, y a petición de los alumnos, se plantea la posibilidad del alquiler de las instalaciones para que cada uno realice ediciones de sus trabajos. Así,

se redactan las condiciones para la cesión del local y se habilitan una serie de horarios donde los alumnos puedan hacer uso de las instalaciones sin necesidad de asistir a un curso determinado.

■ Al contrario que la creación de obras en otras disciplinas artísticas, para la realización de la obra gráfica es necesario poder contar con una maquinaria muy específica. Esto se traduce en una demanda, cada vez mayor, por parte de los alumnos, del uso del taller de grabado como instrumento de edición de obras.

Tórculos del Taller del Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella.



El museo ha ido encargando a lo largo de los años la ejecución de un grabado (realización de la matriz) a un artista, casi siempre local o de la zona, para conmemorar el aniversario de esta institución

■ Cesión de instalaciones a otras instituciones para realizar cursos de reciclaje de profesionales, como el realizado por el C.E.P. (Centro de Educación del Profesorado de la Costa del Sol) en enero de 1997.

Edición de obra gráfica

■ Otra de las actividades que se realizan en el taller y que parte de la iniciativa del propio museo es la edición de estampas.

El museo ha ido encargando a lo largo de los años la ejecución de un grabado (realización de la matriz) a un artista, casi siempre local o de la zona, para conmemorar el aniversario de esta institución. Estas ediciones se han realizado, salvo algunas excepciones, en el taller del museo, y han contado con la participación de los numerosos artistas. Ángel

Taborda, en 1993; Pedro Arias, en 1994; Lluvia Buijs, en 1996; Ricardo Alario, en 1998; Francisco Sanguino, en 1999; Ana Matías, en el año 2003; todos ellos ex-alumnos del taller de grabado del museo. Germán Borrachero, en 1995, que era profesor del taller en ese momento, para el 250º Aniversario de Goya. Además, Miguel Villarino, en 1997 (artista de Madrid vinculado al museo); Francisco Aguilar, en 2000 (grabador malagueño); José María Córdoba, en el año 2001 (Director del Taller Municipal de Fuengirola); y, para conmemorar el X Aniversario del Museo en el 2002, Manuel Vela (Director del Centro Andaluz de Arte Seriado) y Miguel Villarino.

■ También se gestionó, en el año 2002, la edición de tres tiradas de los grabadores Perry Oliver y Pepe Yagües (dos ediciones) para su comercialización en la tienda del

Zona de entintado del Taller del Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella.



museo. Unas tiradas, por otro lado, que fueron realizadas en el taller de los propios autores.

- Dentro de esta misma actividad, el museo ha realizado, para entidades determinadas, la edición de obra gráfica por encargo a cambio de una remuneración económica específica. Entre este tipo de trabajos cabe destacarse: en dos ocasiones, para la Feria de Mascotas Caninas y para Gómez y Molina Joyeros, en la presentación de la Casa Piaget; y en una ocasión se realizó un Concurso de Logotipo del Centro de Iniciativas Turísticas y su posterior edición.

- Siguiendo la línea del Museo del Grabado orientada al fomento y promoción de la creación de obra gráfica, es de suma importancia destacar aquí su ya tradicional convocatoria anual de los Premios Nacionales de Grabado, que tras once años de andadura se ha ido consolidando hasta llegar a convertirse en un referente ineludible de los certámenes de obra gráfica de ámbito nacional. Una convocatoria que ha servido de estímulo a muchos de los alumnos que pasaron por el taller (como Pedro Arias, ganador de un galardón en 1994; Lluvia Buisj, en 1997; o Ana Bellido, en 1998), e incluso a artistas de la zona, animándolos a participar en dicho certamen. Algunos de ellos han resultado premiados (como Perry Oliver o Francisco Aguilar) y/o seleccionados.

REPERCUSIÓN EN LA CIUDAD

Para conocer en profundidad el alcance que han tenido los cursos, a la hora de la creación de nuevos

talleres de edición de obra gráfica, se nos ocurrieron varias formas de obtención de datos.

En primer lugar, nos pusimos en contacto con un establecimiento local especializado en la venta de material para bellas artes (*Los Arcos*), el cual suministra el material de grabado a los usuarios del taller, distribuyendo no sólo a artistas de Marbella sino también de Fuengirola, Estepona e incluso Málaga. Además de tener una amplia gama de productos para el grabado ofrece la posibilidad de adquirir tórculos por encargo. De esta forma nos proporciona un indicador bastante aproximado del número de tórculos adquiridos en la ciudad en los últimos once años.

En segundo lugar, la evaluación de la incidencia que los cursos del museo han tenido en el público usuario, se ha realizado mediante la ayuda de una encuesta redactada en el propio centro y distribuida a muchos de los antiguos alumnos que siguen vinculados de alguna manera con el museo, y de los que teníamos conocimiento que habían adquirido un tórculo.

Tras el estudio de los datos recogidos por ambas vías se han obtenido los siguientes resultados: se ha constatado la adquisición de, al menos, 18 tórculos en la localidad, desde 1992. Los tórculos adquiridos son, en su mayoría, para uso personal (de pequeño o mediano tamaño), aunque algunos, de mayor tamaño, han sido adquiridos por talleres profesionales que se dedican tanto a la edición de obra gráfica como a la exposición y venta al público. Estos datos vienen a demostrar la importancia del

Debemos generar un amplio repertorio de actividades lo suficientemente atractivas como para dinamizar aún más esta institución, enriqueciéndola con la visión y aportación de jóvenes valores

desarrollo del grabado en la zona a partir de la apertura del museo.

A este hecho podemos añadir que gran parte de los asistentes a los cursos del Museo del Grabado (unos 250 alumnos en total, teniendo en cuenta que muchos de ellos han realizado hasta cuatro ediciones) se han convertido, paulatinamente, en consumidores habituales de las actividades del museo; no sólo de los talleres de grabado, sino de las exposiciones temporales, ciclos, encuentros, congresos, seminarios, presentaciones de libros y revistas, conferencias, mesas redondas, conciertos, veladas poéticas, actos literarios y otras actividades.

Como bien puede observarse, a lo largo de estos once años de vida se ha trabajado en muy diferentes líneas para conseguir un crecimiento de nuestra institución, aunque, cómo no, somos conscientes de que aún quedan muchas cosas por hacer. En este sentido, el museo debe servir de



Zona de trabajo del Taller del Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella.

nexo de unión de todos esos colectivos que, en nuestra zona, trabajan en la misma línea, estrechando la relación con los demás profesionales del sector (Galería Silvert, Taller Municipal de Grabado de Fuengirola, etc.) y propiciando la intercomunicación entre todos.

De cara al futuro nos gustaría retomar la idea de los talleres de especialización y volver a estudiar la posibilidad de alquilar el taller de forma individual para la realización de ediciones de grabado. Existe, también, la posibilidad de trasladar el taller a un nuevo edificio vecino, cuya remodelación se acometerá próximamente. Este edificio cuenta con un espacio proyectado y

pensado exclusivamente para alojar el taller, donde se realizarán las instalaciones necesarias para que se pueda trabajar de una forma adecuada (sistema de iluminación, sistema de ventilación, cámara para los ácidos, etc.).

Otra de las actividades pendientes y, a mi juicio, de bastante importancia, es la ejecución de un análisis o estudio de público real y público potencial. Debemos trabajar en una línea de difusión entre el público más joven. Asimismo, debemos generar un amplio repertorio de actividades lo suficientemente atractivas como para dinamizar aún más esta institución, enriqueciéndola con la visión y aportación de jóvenes valores. -

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO, Teresa: *El Museo. Un espacio didáctico y social*. Mira Editores, Zaragoza. 2001.
- FERNÁNDEZ ORGAZ, Laura: “Descubre tus Museos. Un programa Educativo para Niños”, *Revista de Museología*, n.º 14, Junio, 1998.
- LUNA AGUILAR, José María: “El Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella, una apuesta de futuro”, *Revista de Museología*, n.º 13, Febrero, 1998.
- LUNA AGUILAR, José María: “Diez años apostando por el arte gráfico. Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella 1992/2002”, *MUSA. Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico*, n.º 1, Febrero, 2003.
- PARGA MÉNDEZ, Beatriz: “Actividades didácticas”. *Revista de Museología*, n.º 14, Octubre, 1998.
- RAVÉ PRIETO, Juan Luis; RESPALDIZA LAMA, Pedro; FERNÁNDEZ CARO, José Juan: “Difusión y Educación en los Museos de Sevilla”. *Revista de Museología*, n.º 13, Febrero, 1998.
- RODRIGO, Ana; RÁBANO, Isabel: “Talleres didácticos del Museo Geominero: aproximación de las ciencias de la tierra al gran público”, *Revista de Museología*, n.º 27-28, 2003.

UNA SALA PARA EL EJÉRCITO ROMANO EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA

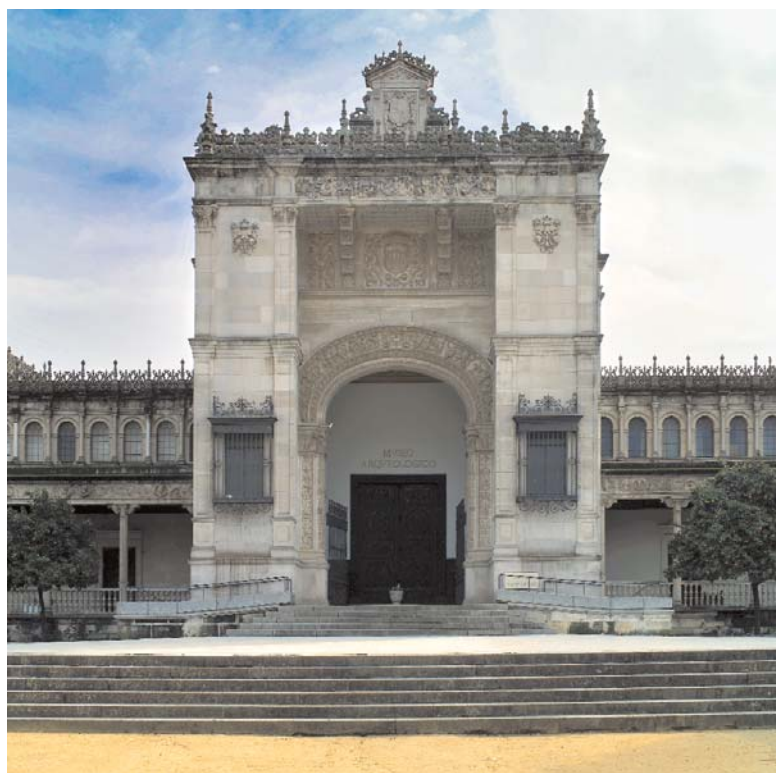
Fernando Fernández Gómez

Director del Museo Arqueológico de Sevilla

En las obras que se llevaron a cabo en el museo en los años setenta del pasado siglo, se cerraron las cuatro galerías abiertas al exterior de que constaba el edificio por la parte posterior, similares a las que presenta todavía por su fachada principal, al tratarse de un edificio esencialmente simétrico. El cierre no tenía la finalidad de ampliar el museo, sino la de facilitar su recorrido a los visitantes, por lo cual de las cuatro nuevas salas en que quedaron convertidas las antiguas galerías, tan sólo se aprovechó una, que se dividía en dos, actuales salas XV y XVI, y parte de otra, Sala XVIII, quedando el resto como almacenes o salas marginales, que se utilizaron para depositar, en una, los materiales epigráficos que se iban hallando en Mulva, en otra, la Colección Lara, recién adquirida por el Estado, y lo que sobraba de la Sala XVIII, se tabicó para no dar impresión de vacío.

A lo largo de estos últimos años hemos ido abriendo al público todos estos espacios. Primero fue la parte contigua a la Sala XVIII, a la que dimos entrada a través de la XIX, antigua puerta cegada, por lo que la llamamos Sala XIX B, para no tener que modificar la nomenclatura de todas las salas siguientes. En ella recogemos la rica colección de bronce jurídicus que iba adquiriendo el museo, de la que hemos hablado en el primer número de esta revista¹, una de las más ricas colecciones de bronce jurídicus de todos los museos del mundo.

Años más tarde, coincidiendo de nuevo con el Día Internacional del Museo, abrimos la Sala XXV, en la que hasta entonces se habían guardado los materiales



Museo Arqueológico de Sevilla.

En las obras que se llevaron a cabo en el museo en los años setenta del pasado siglo, se cerraron las cuatro galerías abiertas al exterior

hallados en las excavaciones de Mulva y en la que, presididos por la Gorgona, presentamos ahora los diversos modos de enterramiento del mundo romano, inhumaciones e incineraciones, tumbas de *cupae* y columbarios, y una rica variedad de la epigrafía funeraria que posee el museo.

Quedaba cerrada, por tanto, sólo una de las salas que ganó edificio al cerrar las antiguas galerías, la XXII, aquella en la que durante un tiempo se había presentado al público la *Colección Lara*, pero que luego se había cerrado, al constar la colección de materiales de todas las épocas y romper el recorrido didáctico del museo. Trasladada la *Colección Lara* a los almacenes, una vez extraídos de ella los materiales que merecían quedar permanentemente expuestos al público en sus lugares correspondientes, hemos montado en ella todos aquellos objetos más íntimamente relacionados con el ejército romano, tema que hasta ahora pasaba desapercibido en el museo, y laguna que considerábamos debía rellenarse, dado el importante papel histórico que había desempeñado².

Roma había venido a la Península en pos de los cartagineses, que aquí se habían instalado (237 a.C.), tras ser derrotados en Sicilia (264-241 a.C.). Y desde la Península preparaban un nuevo ataque contra ella, que llevará

a cabo Aníbal, cruzando los Pirineos y los Alpes, llegando incluso a las puertas de la ciudad (216 a.C.), pero sin atreverse a entrar en ella. Los romanos, para cortar sus fuentes de aprovisionamiento, vienen a la Península (218 a.C.), luchan aquí contra ellos y los acaban venciendo y expulsando (206 a.C.). Cartago será destruida el mismo año de la toma de Corinto (146 a.C.). Conquistados, por otra parte, los restantes pueblos itálicos a los que ha incorporado a sus legiones como aliados, Roma queda como la única gran potencia de todo el Mediterráneo, a la que solo pueden oponerse los numerosos pueblos indígenas que pueblan los diversos territorios, a los que irá venciendo sucesivamente, anexionándose sus tierras e incorporando sus hombres a las legiones, aunque inicialmente solo como aliados, ya que exclusivamente los ciudadanos romanos con determinado nivel de rentas podían, en un principio, tener el honor de servir en ellas, lo que hacían por lo general en las campañas que cada año tenían lugar aprovechando los períodos de inactividad en los trabajos agrícolas. El ejército se irá abriendo, sin embargo, posteriormente a todos, a medida que los límites del Imperio se vayan ensanchando, sobre todo con las medidas tomadas por Mario a finales del s. II a.C. Y en tiempos de Augusto, con el cambio de era, se tratará ya de un ejército permanente y profesional, medio de vida para muchos ciudadanos sin propiedades que encontrarán en él su promoción social y eficaz medio de romanización para muchos indígenas de las provincias conquistadas, los cuales, después de servir como *auxilia* en las legiones, recibían, al licenciarse, un diploma que los acreditaba como ciudadanos romanos, con todos los

derechos inherentes a ello, para sí mismos y para sus descendientes.

El ejército desempeñó además un importante papel en el campo de la ingeniería y de la arquitectura, levantando edificios y construyendo estructuras que, en muchos casos, han llegado hasta nosotros con la categoría de monumentos que aún causan nuestra admiración.

De todos estos papeles y a todos estos procesos, hacemos referencia en la nueva sala a través de los objetos arqueológicos.

Invita el paso a la sala la presencia de una pieza excepcional, antigua en los fondos del museo³, pero que, hasta ahora, pasaba desapercibida por hallarse colocada en la llamada “Sala de los Leones”, donde toda la atención, la atrae la magnífica colección de animales en piedra, no sólo leones, sino también caballos que posee el museo procedentes, unos de distintos monumentos funerarios⁴ y otros de posibles santuarios⁵. Todas estas obras son indígenas, de época turdetana, pero que cronológicamente pudieron alcanzar hasta los años en que los romanos hicieron acto de presencia en la Península, s. III a.C., y aún más cerca, razón por la que se hallaba allí el relieve con los soldados de Estepa que ahora ha pasado como una de las figuras principales a la nueva Sala del Ejército [1]. Se ha aprovechado asimismo su traslado para mostrarla a partir de ahora en toda su integridad, tal cual es, extra-yéndola del muro en el que se hallaba embutida en su mayor parte, ocultando que se trataba del sillar de un edificio decorado con los soldados, de manera similar a los famosos relieves de la cercana



[1]. Relieve con soldados romanos. Estepa (Sevilla).

Osuna, del Museo Arqueológico Nacional, junto a los cuales por temática, inspiración y realización podría muy bien colocarse, e incluso pensar que pudieran tratarse de obras de un mismo taller, y fecharse en el s. I a.C.

Esta obra ha sido repetidamente estudiada, para concluir, por todos los autores, que debió formar parte de un edificio monumental, decorado con relieves conmemorativos. Son dos soldados que marchan en direcciones opuestas, portando sus armas y protegidos con cascos de tipo ático, escudos, similares a los que llevan los guerreros de Osuna, y cotas, una de cuero, lisa, y otra de malla.

El último trabajo en que la hemos visto publicada, es obra del profesor

Blázquez⁶, el cual piensa que debe tratarse de la representación de los combates singulares que tenían lugar en los enterramientos de personajes relevantes, como en el caso de Viriato.

Otras dos obras romanas de gran calidad, acompañan a los soldados, ocupando cada uno de los extremos de la sala. Tampoco son una novedad en los fondos del museo y se trata de uno de los toracatos de Itálica y de la cabeza del dios Marte de Carmona, dos obras también excepcionales pero que, como la anterior, se hallaban en cierta manera como escondidas o camufladas entre otras de superior calidad.

Al trasladarlas a esta sala como piezas principales, ocupando por sí mismas las respectivas cabeceras, se ha realzado su importancia y la de la propia sala, a la que dan todo su sentido, pues se trata, por un lado, de la imagen de un emperador y por el otro, de la de un dios; los dos máximos poderes, humano y divino, enfrentados en un mismo ambiente. Se completa así, con la imagen de los soldados, el esquema básico del ejército. El dios que inspira las acciones, el emperador que las dirige y los soldados que las ejecutan.

El Toracato es una pieza también antigua en el museo. Hallado en las primeras excavaciones de Itálica, aparece ya reproducida en los dibujos de D. Demetrio de los Ríos⁷, de mediados del s. XIX. Se trata de una obra típicamente provincial, realizada en mármol de las canteras de Almadén, que imita obras similares de época *julioclaudia*, de mediados del s. I d.C.⁸. Aparece con el manto recogido sobre el brazo izquierdo y la coraza decorada con centauros al galope portadores de sendos trofeos [2].



[2]. Toracato. Itálica.

Ha estado siempre colocada en el museo en la gran Sala Oval, junto a otro toracato muy similar a él, pero peor conservado, como custodiando la entrada, a un lado y otro de la puerta de acceso, lo que hacía que se viera inicialmente de espaldas, o de lado, sobre la marcha, pero que apenas se le prestara atención, ya que al entrar en la sala toda las miradas las atrae la gran figura de Trajano heroizado y el busto de Adriano que ocupan los lugares principales, y al lado de las cuales todas las demás figuras pasan a ocupar un segundo plano por importantes que sean, ya se trate de las colosales figuras de los emperadores o de la cabeza de Augusto que ocupan las exedras, o de los retratos que se distribuyen por la periferia de la sala.

El dios Marte, barbado y galeado que se halla frente a él, es de más reciente aparición. Fue de hecho una de las últimas figuras en las que se fijó para su estudio el profesor Blanco Freijeiro, aunque no llegara a publicarla. Lo hizo después Niemeyer⁹ y se ha fijado en ella últimamente el Dr. Caballos, que la recogió en la introducción del congreso que dirigió hace unos años sobre la Carmona romana¹⁰. Se trata de una soberbia cabeza con poblada barba y abundante cabello que esconde bajo un casco de tipo corintio, levantado, a la manera como se representa a la diosa Atenea. Se ha considerado como una obra local de finales del s. I d.C.

Los fondos escultóricos de la Sala se completan con dos piezas muy similares y las dos de notable interés, aunque de ellas solo se conserva su parte inferior, a través de las cuales

pueden identificarse como imágenes de dos personajes vestidos con traje militar, las dos procedentes de Itálica.

La primera corresponde a una figura de tamaño colosal, quizá un emperador, en reposo. Labrada en mármol de grano muy fino, tuvo las piernas cubiertas con grebas de bronce, parecidas a las que vemos labradas en el relieve de los soldados de Estepa, pero de las que solo quedan las perforaciones de sujeción de la parte superior alrededor de las rodillas y la parte inferior labrada en el mismo mármol, sobre los pies descalzos. Por detrás, restos de la túnica y del árbol en que se apoya. Fue hallada en las excavaciones realizadas en Itálica a finales del s. XVIII, en la zona de Los Palacios, y se ha fechado en el s. II d.C.¹¹ [3].

La otra, imagen quizá de un emperador deificado, es una obra de

menor tamaño, pero de mayor calidad artística, en la que hay que destacar sobre todo el preciosista tratamiento del manto, recogido sobre el tronco de un árbol, con numerosos pliegues y dobleces, que llegan hasta el suelo, para servir de elemento de sustentación a la figura. En ellos se ha hecho un abundante tratamiento del trépano con dominio de una técnica que se ha puesto en relación con talleres orientales. Contrasta con ellos el suave pulimento de la única pierna conservada del personaje, desnuda. A un lado, la espada, que cuelga en reposo dentro de su vaina, aunque completa, pasa casi desapercibida, lo mismo que la gran fíbula circular colocada sobre el manto¹².

Pero no son solo objetos de mármol los que hemos recogido en esta Sala. Hay también objetos de metal, bronce, plomo, hierro, e incluso de cerámica, que se muestran al público

El ejército desempeñó un importante papel en el campo de la ingeniería y de la arquitectura, levantando edificios y construyendo estructuras que, en muchos casos, han llegado hasta nosotros con la categoría de monumentos que aún causan nuestra admiración

[3]. Estatua colosal en traje militar, parte inferior. Itálica.



distribuidos en tres vitrinas de distinto formato, una adosada, otra vertical y una tercera plana, de mesa, sin que podamos decir que en una se hallen piezas de mayor interés que en otra, pues en las tres se ofrecen materiales de enorme interés.

En la vitrina adosada, a la derecha del toracato, se muestran dos elementos de una estatua ecuestre de bronce. Por un lado, la pierna del jinete, desnuda, con restos de la túnica sobre la rodilla y el pie protegido con el *calceus patricius*. Una obra de enorme calidad. Adquirida hace algunos años por el Estado, fue dada a conocer por la Dra. Fernández-Chicarro¹³, y estuvo expuesta al público en el museo durante algún tiempo, aunque luego se retirara, por motivos de seguridad, hasta que pudiera ser expuesta de manera digna y convenientemente protegida [4].



[4]. Pierna de jinete de una estatua ecuestre. La Rinconada (Sevilla).

En su día se dijo que había sido hallada en el Cerro Macareno, un conocido yacimiento arqueológico de esta provincia (San José de la Rinconada, Sevilla), pero resulta difícil de aceptar, ya que ni en las excavaciones que allí llevamos a cabo nosotros poco después de adquirida la pieza¹⁴, ni en las que posteriormente realizaron los profesores Bendala y Pellicer¹⁵, apareció nada que pudiera considerarse de época romana imperial, y menos que en aquel lugar pudiera haberse alzado alguna vez un monumento de la categoría que exige una pieza de la calidad artística de esta pierna, tanto desde el punto de vista de su modelado, con un perfecto conocimiento de la anatomía humana, como del tratamiento del bronce, que puede ciertamente parangonarse con la de la estatua del emperador Marco Aurelio de Roma, cuya silueta se ha aprovechado como soporte gráfico en su exposición.

Junto a la pierna se ha colocado la cola de un caballo de bronce de otra figura ecuestre. Su mayor interés radica en el hecho de conocerse con exactitud su lugar de procedencia, la Torre del Bollo, de El Coronil, y de haber conservado el sobredorado de que estaban dotadas todas estas esculturas, aunque raramente haya llegado hasta nosotros, como sucede con la policromía de las de mármol.

En la vitrina vertical, exenta, se expone como pieza central, una obra de notable interés, rodeada por otras más vulgares, aunque no exentas de él.

El Toracato es una pieza también antigua en el museo. Se trata de una obra típicamente provincial, realizada en mármol de las canteras de Almadén, que imita obras similares de época julioclaudia

La pieza de mayor interés es también conocida en el museo¹⁶. Se trata de la pequeña escultura de bronce del dios Marte de Écija [5]. Colocado en el centro de la vitrina, se asienta sobre un lecho de varios centenares de glandes de plomo, los proyectiles de honda utilizados por los soldados romanos y que en algunos lugares de nuestra provincia aparecen en tal cantidad que han llegado a dar nombre al lugar, Cerro de las Balas, Cerro de la Camorra, los dos en las proximidades de Écija, entre esta ciudad y la de Osuna, allí donde se piensa que pudo tener lugar la decisiva batalla de Munda entre cesarianos y pompeyanos¹⁷. De estos yacimientos deben proceder en su mayor parte los ejemplares que aquí presentamos, todos muy parecidos entre sí, aunque se evidencia que están hechos con moldes diferentes, de ahí sus distintas formas, almendrados, bipiramidales, oliviformes, su distinto tamaño y, lógicamente, sus diferentes pesos, que oscilan entre los 30 y los 102 gramos.

La pieza de mayor interés es también conocida en el museo. Se trata de la pequeña escultura de bronce del dios Marte de Écija



[5]. Dios Marte, de bronce. Écija (Sevilla).

En algunos ejemplares se evidencia el modo como fueron realizados, echando plomo líquido en moldes colocados verticalmente, de manera que cuando el plomo se acababa, el glande quedaba sin terminar, apareciendo ahora con uno de los extremos plano.

La mayor parte de estos glandes son lisos, anepígrafos. En ellos no se distinguen más líneas que las de la unión de los moldes, que debieron ser de barro, y en algunos ejemplares las señales del golpe sufrido al ser lanzados y chocar contra una superficie dura, que ha dejado en la suya la impronta de los impactos.

Algunos ejemplares, sin embargo, presentan sus marcas de producción, en su mayor parte, el nombre del general que mandaba la legión a que pertenecían, y más raramente el nombre de ésta, e incluso el de la ciudad de Roma [6]. En el conjunto de la vitrina, entre los centenares de ejemplares, hay un par de docenas que muestran estas inscripciones o marcas emblemáticas¹⁸. En unos casos aparece el nombre de *Cneo Magno*, abreviado de distinta manera, por alguno de los Pompeyos, en otros podría ser el de César, recordándonos que fue durante el período de las guerras civiles entre ellos cuando más se utilizaron en nuestro suelo.

También en las anteriores contra Sertorio, a las que pertenecen en su mayor parte las encontradas en Azuaga (Badajoz), en un posible taller de fundición de campaña¹⁹. En un ejemplar aparece el nombre de la Legio X, que ya sabíamos había estado en nuestra tierra durante las guerras de conquista y que, una vez pacificada la Península, había sido trasladada a Germania²⁰, para no regresar nunca, ya que la única legión que había de quedar acantonada en Hispania hasta finales del Imperio sería la VII, con su campamento en León, aunque destacamentos suyos se desplazasen en caso necesario a los lugares donde fuera preciso, como vemos en la inscripción que se halla a la entrada a la Sala, pedestal de una estatua que la república italicense levanta en honor de Cayo Vallio Maximiano, procurador de las provincias de Macedonia, Lusitania y Mauritania Tingitania y valiente general que “había restablecido la antigua paz en la provincia Bética, venciendo a sus enemigos”. Y se fecha el acontecimiento el 31 de diciembre del año en que fueron duunviros Licinio Víctor y Fabio Eliano, lo cual es más difícil de fijar con seguridad, pero que tuvo que ser alrededor del 172 d.C., durante las primeras correrías de moros en el mediodía peninsular, en tiempos del emperador Marco Aurelio.



[6]. Balas de honda de plomo con el nombre del general. Osuna, Sevilla.

El dios Marte de la vitrina es muy distinto del que veíamos anteriormente. Este es de bronce, de pequeño tamaño y representa a un dios niño, desnudo, ceñida la frente con una diadema y con la clámide al hombro, por debajo de la cual aparece la empuñadura de la espada en forma de cabeza de águila. El brazo derecho, alzado, quizá se apoyaba en una lanza. En la mano derecha pudo sostener un *orbis*. Los ojos, las tetillas y el ombligo están realizados con relleno de metal blanco, plata o estaño²¹. Las pupilas, parecen ser de pasta de vidrio.

Acompaña a este Marte niño de bronce una pequeña escultura de mármol de la diosa Atenea-Minerva, se diría que Minerva también niña, a juzgar por sus rasgos. Cubre su cabeza con el típico casco corintio que veíamos también sobre la cabeza del dios Marte de mármol, aunque aquí decorado con dos cabecitas de carnero, a la altura de las mejillas, dos grifos rampantes, sobre los temporales, y una esfinge alada sedente como cimera. Por debajo del casco asoman las lengüetas del bonete de cuero sobre el que se asienta el casco.²² Otra Minerva, de cuerpo entero, de terracota, muy esquemática y en mediano estado de conservación, junto a ella. Y al lado de los dioses una pequeña figurita de bronce con

la representación de un soldado, cubierto con casco y en actitud de ofrenda, con el brazo extendido y una patera en la mano. Carácter votivo podría tener el conjunto de glandes de cerámica, similares a los de plomo, que se muestran junto al soldado y los dioses, teniendo en cuenta que en ninguno de ellos aparecen señales de haber sido realmente utilizados.

Completan el contenido de la vitrina dos grandes piezas de cocina de bronce que podemos considerar pertenecientes al bagaje del legionario, de las cosas necesarias para su mantenimiento. Una, por su tamaño, podría haber servido para preparar comidas en común, para pequeños grupos. La otra, con la peculiaridad de tener un mango plegable, para su más fácil transporte; una vez desplegado, un pasador anular, dejado escurrir, lo fijaba de manera sencilla, pero firme al resto de la pieza²³. Cucharros de este tipo formarían parte de la *impedimenta* colectiva, que se llevaba en carros, y que se consideraba de tanta importancia que, nos dice Suetonio, el futuro emperador Tiberio, en su guerra contra los germanos, vigilaba personalmente la clase y peso de los bagajes, comprobando la carga de los carros, para que no se llevase más peso del necesario.

Por otro lado estaba la *impedimenta* personal de cada soldado, que podía llegar a los 35 o más kilos, teniendo en cuenta que en ella debían incluirse las armas, ofensivas y defensivas, lanza, espada, escudo, casco, las herramientas, *dolabrae*, para instalar el campamento, abrir fosos, cortar madera, montar empalizadas, la ropa, utensilios personales, etc., una auténtica servidumbre, pero

de la que dependía el bienestar y la eficacia de los soldados.

Elemento esencial en la vida del soldado era lógicamente su paga. Y fueron numerosas las acuñaciones militares que se hicieron, sobre todo en el curso de las guerras de conquista, y en las civiles que se entremezclaron con ellas, sobre todo la guerra contra Sertorio y las de César contra Pompeyo, durante las cuales este realizó al menos dos acuñaciones en bronce del tipo que mostramos en la vitrina, con el dios Jano bifronte por el anverso y la proa de nave por el reverso. Las que llevan el nombre de Roma son acuñaciones oficiales de la ciudad. Las otras, con CN MAG IMP, como los glandes, son acuñaciones militares. Suyo es también un denario en el que aparece Hispania, o la Bética, saliendo a recibir a Pompeyo y entregándole una palma [7]. De César, tras su conquista de las Galias, es la acuñación en la que aparecen maniatadas bajo un triunfo romano, dos figuras que se han interpretado como imagen de la Galia y de un galo rendido. Con ellas y otras acuñaciones similares pagó César, cuyo nombre aparece en el exergo de las monedas, a los legionarios que tomaron parte en la Guerra de Hispania. Junto a ellas se muestran en la vitrina otros dos denarios romanos republicanos con motivos militares en sus reversos y uno acuñado en la Península con el famoso jinete lancero, que tuvo una amplísima difusión, y el nombre de la ciudad emisora, *segobirices*, en escritura ibérica²⁴.

Como elemento complementario presentamos en esta segunda vitrina un fragmento de un toracato de bronce, en mediano estado de



[7]. Denario romano. Hispania, o la Bética, recibe a Pompeyo.

conservación, decorado con la representación de un trofeo romano, y diversas lucernas con motivos relacionados con el ejército, soldados, jinetes, victorias, coronas de laurel, y algún otro.

En la vitrina plana se muestran en su mayor parte objetos de pequeño tamaño con el fin de que puedan examinarse con mayor detalle. De todos ellos los de mayor interés son los fragmentos de diplomas militares, pertenecientes a tres ejemplares distintos, de gran interés por su rareza, ya que no pasan de media docena los ejemplares encontrados en la Península, y su significado.

Como ya hemos dicho y se explica en uno de otro de los carteles de la Sala. El ejército romano estaba compuesto de legionarios que habían de ser ciudadanos romanos. Pero junto a ellos luchaba un contingente similar de indígenas de las diversas provincias en unidades auxiliares, los cuales, al licenciarse, tras muchos años de servicio, solían recibir uno de estos diplomas, que acreditaba los servicios prestados y daba derecho a su poseedor al reconocimiento de la ciudadanía romana para sí, su mujer y sus descendientes. En ellos se indicaban los datos personales del interesado y los lugares y unidades en los que había servido, datos que quedaban avalados por siete testigos,

cuyos nombres figuran al dorso del documento, los cuales dan fe de que cuanto se dice es copia del original que se guarda en Roma²⁵.

Muy raros son también los remates de las correas de los llamados “mandiles” del uniforme de los legionarios. Los que se muestran en la vitrina, cuatro luniformes y uno en forma de hoja, fueron hallados en la tumba de un soldado localizada en el término de Aznalcázar²⁶. Otro en forma de hoja, de mayor tamaño, pertenece a los fondos del museo. Son uno de los elementos más característicos de su equipo personal durante el s. I d.C., sobre todo en época flavia.

Junto a ellos se muestra en la vitrina una punta de dardo de hierro, de base piramidal, y otra de bronce, de aletas, muy fuerte, que conserva en el cubo restos del plomo que fijaba el asta. Las dos son de base piramidal triangular. Les acompaña otra curiosa pieza de bronce, muy rara, cuya finalidad desconocemos, pero que por su solidez hemos pensado pudiera pertenecer a algún ingenio militar. Consta por la parte frontal de una protuberancia central cónica, muy pulida por el uso, a base de rozamiento, rodeada de tres apéndices periféricos, afilados, y por la dorsal de una hembra plana, tosca, sin pulir, para fijarla a otra pieza. Hemos pensado en la posibilidad de que hubiera sido utilizada a modo de broca, para realizar perforaciones, pero no conocemos ninguna pieza similar.

El ejército no tuvo solo, sin embargo, misiones guerreras. Sino también de paz. Y de ello hemos querido dejar en la sala debida constancia. A él se deben también en su mayor parte,

como una más de las actividades que debían desarrollar dentro de la rígida disciplina a que los soldados estaban sometidos, para evitar la ociosidad, las grandes obras públicas que necesitaban abundante mano de obra para su construcción y personal especializado para su proyección y levantamiento, vías, puentes, teatros, anfiteatros, templos, termas, murallas, acueductos, etc., que con tanta frecuencia han llegado hasta nosotros y que tanta admiración nos causan en general por su buena factura, su solidez y el equilibrio de sus proporciones. Y no son raros los relieves en los que vemos representados a los legionarios llevando a cabo trabajos de este tipo, en los que también se emplearía en caso necesario personal civil, local, incluso esclavos, para las funciones auxiliares, más penosas o que requerían manos especializadas en algún aspecto.

La primera misión del ejército al establecerse en un lugar sería la construcción del correspondiente campamento, con sus muros de defensa, sus puertas, sus torres, su foso y su empalizada, etc. Muchos de ellos han llegado hasta nosotros convertidos en ciudades que integran no sólo al campamento en sí, sino toda la serie de establecimientos civiles que nacían a su sombra para atender las necesidades personales de los soldados, incluidas las casas en que vivían sus concubinas, ya que a ellos, hasta finales del s. III d.C., no les estará permitido casarse hasta su licenciamiento.

En la pequeña estructura que hemos montado para mostrar la disposición de los tejados, a base de tégulas e ímbrices, hemos acumulado algunos de los materiales que fueron

utilizados en el levantamiento de estas construcciones, ladrillos de diversos tamaños y formas, algunas específicas, para la más fácil construcción de bóvedas, pozos, fustes de columna, canalizaciones y desagües, solerías, etc. Otros, destinados a la ornamentación de las fachadas de los edificios, se presentan decorados con molduras o relieves de distinto tipo.

En algunos ejemplares aparece la marca del alfarero, que podía ser un civil, PC+S, CFV, la propia legión, LEGIO VII GEMINA FELIX, abreviado de diversa forma, en el siglo III se añade además el calificativo de PIA, o grabado el nombre del responsable bajo cuya autoridad se han realizado los trabajos correspondientes, M. PETRVCIDIVS, M. F./ LE. PRO. PR., como se ha encontrado en algunos ejemplares de Carteia, de finales del s. I a.C. En otros aparece simplemente la marca CARTEIA, con algunas letras ligadas, y más raramente la de HERCV²⁷.

De los producidos por la Legio VII que presentamos en la Sala, unos proceden del lugar de su acantonamiento, la ciudad de León, amablemente cedidos por el museo de aquella ciudad²⁸, y otros, un fragmento, en la vitrina plana, de Itálica, para poder comprobar la identidad de la marca.

Los ladrillos no sólo se utilizaron, sin embargo, como elemento constructivo. En la Sala XII se muestra un ejemplar vulgar en el que se ha grabado un juego conocido en toda Europa como “del molino” y entre nosotros con la palabra árabe *alquerque*²⁹. Aquí tenemos otro que ha servido para grabar en él, por anverso y reverso, un posible

inventario o especie de hoja de producción de algo que no se indica, aunque sí los números, de manera muy rústica y desigual, y cada vez más descuidada, quizá por repetirse casi siempre, en líneas superpuestas, por anverso y reverso, las mismas cantidades, CCXXXXXIII, CCXXXXX, CCXXXXXVI.

Íntimamente relacionadas con la mayor parte de las construcciones están las *fistulae*, las tuberías y canalizaciones de plomo que llevaban el agua a unos y otros edificios. Todas las que se muestran en la sala proceden de Itálica, ciudad para la que expresamente se hicieron, como se indica en una de ellas en una cartela fundida al mismo tiempo que la tubería, C?A?A?I?, C(olonia) A(elia) A(ugusta) I(talica); en otra queda constancia de que fueron obras costeadas por el propio emperador Adriano, IMP?C?H?A?, IMP(eratoris) C(aesaris) H(adriani) A(ugusti). En una tercera tubería, anepígrafa, se ofrece el modo como se soldaban las tuberías entre sí para derivar el agua de las conducciones principales a las secundarias. Con ellas, por ser de plomo, se ha incluido una grapa en forma de doble cola de milano, para fijar sillares.

Relacionada con el sistema de conducción y distribución del agua está la llave de paso de bronce que se muestra en la vitrina plana, junto a diversos tipos de clavos de bronce y de hierro.

Nos fijábamos más arriba en el pedestal de mármol con la inscripción en honor del general Caio Vallio Maximiano, por haber devuelto la paz a Itálica a finales del s. II d. C. [8] No es la única inscripción en mármol presente en la Sala. Hay

cuatro más. Dos incompletas que podemos poner en relación con el ejército. Una dedicada al ingeniero militar Q(uinto) Gallo y otra, de interpretación más dudosa, al italicense Gabinius Mucro.

Y otras dos de significado más claro, a un lado y otro del relieve con los soldados de Estepa, contemplando a los cuales iniciábamos nuestra visita. La acabamos de nuevo junto a ellos leyendo estas dos inscripciones. Están dedicadas a TIB(erio) CL(audio) FESTO, soldado de la LEG(io) VII GEM(ina) FEL(ix), muerto a los 23 años, y a LUCIO AELIO CELER, muerto a los 31, tras 13 años de servicio³⁰. A ambos se les encomienda en la inscripción a los dioses manes, D(is)·M(anibus)·S(acrum), y se les desea que descansen bajo una tierra ligera, S(it) T(ibi) T(erra) L(evis).

Uniendo nuestro deseo al de los oferentes, salimos de la Sala para continuar nuestra visita al museo. ■



[8]. Inscripción honorífica de C. Vallio Maximiano. Itálica.

Notas

1. FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., Bronces jurídicos romanos. Una pequeña sala con mucha historia. *mus-A. Revista de las instituciones del patrimonio histórico*, nº 0, 2002: 6-71.
2. El montaje de esta sala, como el de la Funeraria y la de los Bronces Jurídicos, se ha llevado a cabo exclusivamente con el personal del museo. A la Asesora de Difusión e Investigación Emilia Morales Cañadas, los restauradores Leonor Medina Romera y Francisco Márquez Rondán, a los responsables del montaje y colocación de las piezas, Camilo Avilés Santos y José Carpintero de los Santos, y al responsable de la confección del material gráfico, José Luis Herrera Morilla, nuestro agradecimiento.
3. GARCÍA BELLIDO, A., *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid, 1949: 424. FERNÁNDEZ-CHICARRO Y DE DIOS, C. y FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., *Catálogo del Museo Arqueológico de Sevilla. Salas de Arqueología romana y medieval*. Madrid. Ministerio de Cultura: 1980, p. 32.
4. BELTRÁN FORTES, J., Leones de piedra romanos de Las Cabezas de San Juan (Sevilla). A propósito de un nuevo ejemplar identificado. *Spal*, nº 9, 2000, pp. 435-450.
5. FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., Los caballos de Luque. (Córdoba). En Quesada Sanz, F. y Zamora Merchán, M. (eds.), *El caballo en la antigua Iberia*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2003, pp. 21-62.
6. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M^a., Astapa, Ostippo (Estepa) en época romana. En *Estepa en época prerromana y romana. V Jornadas sobre Historia de Estepa*. Estepa: Ayuntamiento, 2002, p. 695.
7. FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., *D. Demetrio de los Ríos y las excavaciones de Itálica, a través de sus escritos*. Córdoba: Caja Sur, 1998, p. 216.
8. P. LEÓN, *Esculturas de Itálica*. Sevilla: Consejería de Cultura, 1995, p. 39.
9. NIEMEYER, H.G., *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*. Maguncia, 1993: 382.
10. CABALLOS RUFINO, A., La paulatina integración de Carmona en la romanidad. En *Carmona Romana*. Carmona: Universidad de Sevilla, 2001, p. 11.
11. LEÓN, P., op. cit., 1995, p. 56.
12. *Ibid.*, p. 58.
13. FERNÁNDEZ CHICARRO, C., Adquisiciones del Museo Arqueológico de Sevilla. *Bellas Artes* 74, nº. 33, mayo, 1974, p. 32.
14. FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., CHASCO VILA, R y OLIVA ALONSO, D., Excavaciones en el 'Cerro Macareno'. La Rinconada. Sevilla. (Cortes E-F-G. Campaña 1974). *Noticiero Arqueológico Hispánico*, nº 7, 1979, pp. 1-94.
15. PELLICER CATALÁN, M., ESCACENA CARRASCO, J.L. y BENDALA GALÁN, M., El Cerro Macareno. *Excavaciones Arqueológicas en España*, nº. 124, Madrid, 1983.
16. FERNÁNDEZ-CHICARRO DE DIOS, C., Adquisiciones del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla durante el año 1946. *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, VII, 1946: 128, lám. XXXV,2.
17. CORZO SÁNCHEZ, R., Munda y las vías de comunicación en el *Bellum Hispaniense*. *Habis*, nº. 4, 1973, p. 247.
18. Sobre estos glandes del museo preparamos actualmente un trabajo más detallado, para dar a conocer sus características, las marcas que aparecen en ellos y sus posibles interpretaciones.
19. DOMERGUE, C., Un témoignage sur l'industrie minière et métallurgique du plomb dans la région d'Azuaga (Badajoz) pendant la guerre de Sertorius. *XI Congreso Nacional de Arqueología. Mérida*, 1968, Zaragoza, 1970, p. 608 ss. GUERRA, A., Acerca dos projecteis para funda da Lomba do Canho. *O Arqueólogo Português*, IV, nº. 5, 1987, pp. 161-177.
20. JIMÉNEZ DE FURUNDARENA, A. y SAGREDO SAN EUSTAQUIO, L., Los veteranos en la Hispania romana: contribución a la romanización del territorio. Siglos I-III. *Gladius*, Anejos, 2002, pp. 555-564.
21. GARCÍA BELLIDO, A., *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid: CSIC, 1949, p. 439.
22. FERNÁNDEZ CHICARRO, C., La cabecita de Pallas Athenea, de Aguadulce (Sevilla). *Archivo Español de Arqueología*, nº XX, 1947, p. 218.
23. JUNKELMANN, M., *Panis Militaris*. Mainz am Rhein: Ph. von Zabern, 1997, pp. 98ss.
24. VILLARONGA, L., *Corpus nvmvmvum hispaniae ante Avgvsti aetatem*. Madrid, 1994, p. 291.
25. ECK, W. y FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., Ein Militärdiplomfragment aus der Baetica. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphie*, nº. 85, 1991, pp. 209-216. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J., Bronces jurídicos de la Hispania romana. En *Hispania romana. Desde tierra de conquista a Provincia del Imperio*. Madrid, 1997, pp. 204-14.
26. AURRECOECHA FERNÁNDEZ, J., Los cinturones militares de época altoimperial. *Gladius*, Anejos, nº. 5, 2002, p. 430
27. BENDALA GALÁN, M., RICO, C. y ROLDÁN GÓMEZ, L., *El ladrillo y sus derivados en la época romana*. Madrid: Universidad Autónoma, 1999: 183.
28. Desde aquí nuestro agradecimiento a su Director, D. Luis Grau Lobo, por su generosidad. También a D. Vicente Rabadán, de Sanlúcar de Barrameda, por la cesión de algunas piezas de su colección particular.
29. FERNÁNDEZ. GÓMEZ, F., Alquerque de nueve y tres en raya. Juegos romanos documentados en Mulva (Sevilla). *Revista de Arqueología*, nº. 193, 1997, pp. 26-35.
30. FERNÁNDEZ-CHICARRO, C., Inscripciones de militares en el Museo Arqueológico de Sevilla. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº. LXI, 2, 1955: 585.

PINTURA ANDALUZA EN LA COLECCIÓN CARMEN THYSSEN-BORNEMISZA

Nota de redacción

Desde el mes de octubre hasta el mes de marzo pudo visitarse, primero en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y, después, en Palacio Episcopal de Málaga, la exposición *Pintura andaluza en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*.

La muestra, expuesta originariamente en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, es la primera dedicada monográficamente a las colecciones de pintura andaluza de la baronesa. Reúne en torno a noventa obras situadas en un arco cronológico que abarca desde el segundo tercio del

Joaquín Domínguez Bécquer.

Una ciudad: Feria de Sevilla, 1867.





Julio Romero de Torres.
Señoras bailando: La Feria de Córdoba,
c. 1899-1900.

siglo XIX hasta comienzos del XX, lo que permite un recorrido panorámico por la pintura andaluza del Romanticismo al Regionalismo.

El siglo XIX fue uno de los períodos más fecundos del arte andaluz tras la decadencia que siguió a la muerte de Murillo y el predominio de pintores extranjeros en la corte de los primeros borbones. Desde los años treinta del siglo XIX, Sevilla y otras capitales andaluzas se beneficiaron de un notable auge económico. Pero más importante, fue la llegada a Andalucía de viajeros provenientes de Inglaterra y de otras partes de

Europa. Estos primeros *turistas* habían comenzado a recorrer nuestro país a fines del siglo XVIII, aunque fue en el segundo cuarto del siglo siguiente cuando su presencia se hizo masiva, fruto de las repercusiones que tuvo en toda Europa la Guerra de Independencia (1808-1813) y de la popularización del gusto romántico por lo exótico. Andalucía protagonizó, como ninguna otra región, el *mito romántico de España*. Sevilla y Granada, principalmente, acogieron a escritores y pintores como Washington Irving, Richard Ford, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, David Roberts,

La muestra, expuesta originariamente en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, es la primera dedicada monográficamente a las colecciones de pintura andaluza de la baronesa

John Frederick Lewis, Alfred Dehodencq, Gustave Doré, etc., quienes fijaron la imagen de *lo español*, influyendo en los primeros pintores románticos andaluces. Paralelamente, en el extranjero creció la demanda de obras que recogían los paisajes, monumentos y costumbres del sur de España.

La muestra se organiza en varios apartados, siguiendo los patrones historiográficos más comúnmente aceptados para el arte andaluz de la época. El primero, dedicado al *paisajismo romántico*, está protagonizado por el padre del paisajismo andaluz, Manuel Barrón, quien llevó a cabo obras de un paisajismo escenográfico, poblado por pequeñas escenas de género o costumbres. Andrés Cortés, por otra parte, estudió la obra de los pintores holandeses del siglo XVII, haciendo hincapié en el pintoresquismo del paisaje.

El siguiente apartado se centra en el *costumbrismo romántico*, sin duda la principal aportación de la pintura andaluza del siglo XIX. Se inicia con la figura de José Domínguez Bécquer, artista que desarrolló de forma casi industrial, y casi siempre con vistas

La muestra se organiza en varios apartados, siguiendo los patrones historiográficos más comúnmente aceptados para el arte andaluz de la época

al mercado inglés, pequeños cuadros dotados de una visión complaciente de la vida y las costumbres andaluzas. Fallecido prematuramente, su labor fue continuada por su primo, Joaquín Domínguez Bécquer, quien llegó a ser pintor de cámara de Isabel II. Completan este grupo otros importantes pintores costumbristas andaluces como Manuel Cabral Aguado Bejarano –representado por un grueso número de obras–, Manuel Rodríguez de Guzmán y Ángel María Cortellini.

El costumbrismo perduró en Andalucía hasta finales del siglo XIX, ya para entonces plenamente asentado en el gusto de la pequeña burguesía local, tal como se aprecia en el apartado dedicado al *costumbrismo tardío*. En las obras expuestas de José Jiménez Aranda, José García Ramos, Manuel Wssel de Guimbarde, Joaquín Turina y José Rico Cejudo, se conjuga el tipismo anterior con una observación más pormenorizada de las figuras y del entorno urbano, avivada por los ecos del naturalismo francés.

El apartado titulado *pintura preciosa* recoge la influencia de Mariano Fortuny y su discípulo Martín Rico –visitantes ambos de Sevilla y

Granada en 1871– sobre las nuevas generaciones de pintores andaluces. Tal influencia es patente en los ya mencionados Jiménez Aranda y García Ramos, así como en José Moreno Carbonero, Salvador Sánchez Barbudo y Antonio Reyna, quienes se sintieron atraídos por la minuciosidad técnica y el nuevo sentido lumínico del pintor de Reus.

Otro artista vinculado a Fortuny en sus primeros años fue el sevillano Emilio Sánchez Perrier. A comienzos de los años ochenta, Sánchez Perrier conoció en París la obra de Corot y de los pintores de la Escuela de Barbizon, lo que provocó un fuerte giro naturalista en su pintura. De nuevo en España, fundó una colonia de paisajistas en Alcalá de Guadaíra, en las proximidades de Sevilla, a la que también se unieron Jiménez Aranda y Manuel García Rodríguez. El *paisajismo tardío* andaluz, se nutrió, asimismo, de las enseñanzas de Carlos de Haes a través de la figura de Emilio Ocón. Formado en Madrid junto al pintor belga, Ocón se convirtió a su vez en la cabeza de toda una generación de pintores malagueños dedicados a la pintura de marinas, entre los que destacan Guillermo Gómez Gil y Ricardo Verdugo Landi.

El último apartado, dedicado al *cambio de siglo y modernidad*, engloba a artistas como José María López Mezquita, Gonzalo Bilbao, Gustavo Bacarisa y Julio Romero de Torres, quienes protagonizaron el replanteamiento de los rasgos peculiares del arte andaluz a partir de nuevas corrientes plásticas, como el impresionismo, el simbolismo o el fauvismo, en lo que se conoce como el regionalismo. ■

FICHA TÉCNICA

PINTURA ANDALUZA EN LA COLECCIÓN CARMEN THYSSEN-BORNEMISZA

Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid
(Del 19 de julio al 5 de septiembre de 2004)

Museo de Bellas Artes de Sevilla

(Del 18 de octubre 2004 al 15 de enero 2005)

Palacio Episcopal de Málaga
(Del 2 de febrero al 30 de abril 2005)

Lugar

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Organización

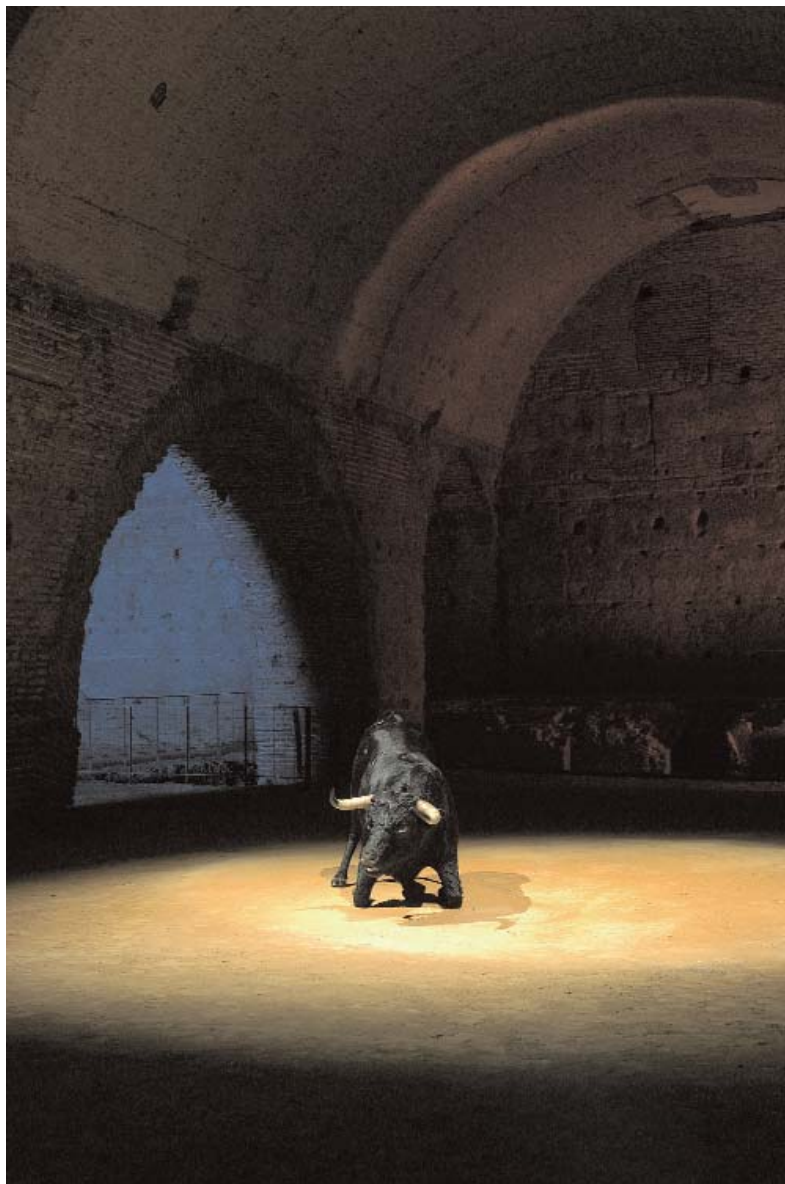
Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Dirección General de Museos. Delegación Provincial de Sevilla. Delegación Provincial de Málaga. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Palacio Episcopal de Málaga. Fundación Thyssen-Bornemisza.

Inauguración

18 de octubre de 2004

PILAR ALBARRACÍN

Nota de redacción



Fotografía: Guillermo Mendo.

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio (hoy extinta) presentó en las Reales Atarazanas de Sevilla una exposición individual de la artista Pilar Albarracín. Esta muestra, comisariada por Rosa Martínez, una de las codirectoras de la 51ª Bienal de Venecia, reunió una serie de nuevas producciones especialmente creadas para esta ocasión, junto a algunas de las obras más significativas de la trayectoria de esta artista.

PILAR ALBARRACÍN

Pilar Albarracín (Sevilla, 1968) es una de las más destacadas componentes de la nueva generación de artistas andaluces. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, ha realizado exposiciones individuales significativas (*International Project Rooms* de Arco, Madrid; Sala Montcada de la Fundación la Caixa de Barcelona, ambas en 2002) y colectivas como *The Real Royal Trip* en el PS 1 MOMA de Nueva York (2003).

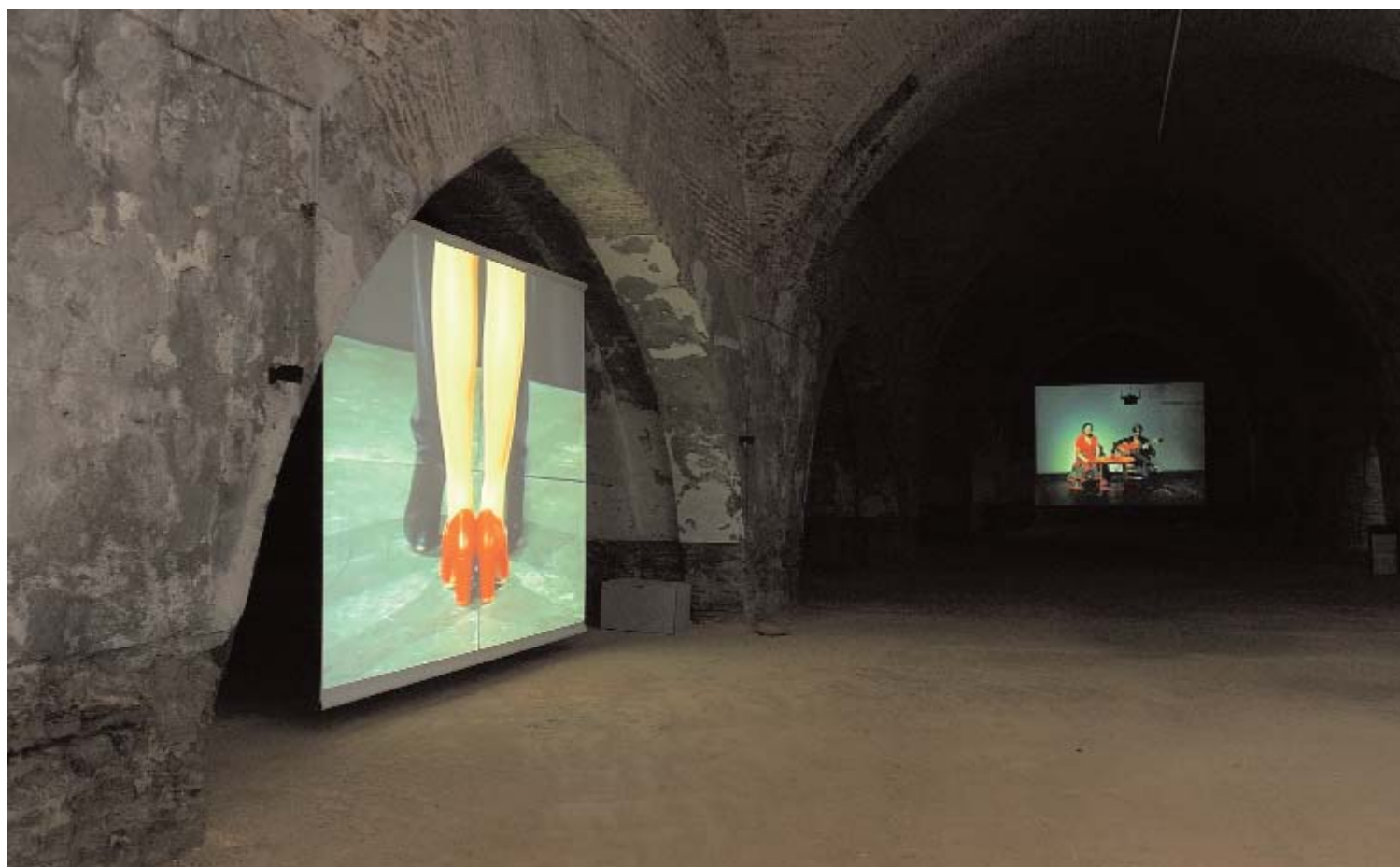
En sus escenificaciones, *performances* y vídeos, Albarracín toma los aspectos más tópicos de *lo andaluz* –que el franquismo vampirizó como metonimia de lo *español*– y se sumerge lúdica y críticamente en ellos. La artista ahonda en las raíces antropológicas de su cultura y retorna a las especificidades identitarias en una época en la que la globalización disuelve las diferencias locales o las reduce a clichés étnicos fácilmente

consumibles. La comida, el folclore, la religión o la economía rural son temas fundamentales en sus obras, que, por otra parte, ahondan también en las estructuras de dominación y ponen en evidencia la violencia ejercida contra las mujeres y el drama de la inmigración. Su aproximación, sin embargo, no se produce desde el dogmatismo moralista sino desde la ironía o el sarcasmo de visiones surreales y apropiaciones jocosas. Al representar las subordinaciones al género, a la clase social y a la identidad nacional o étnica, Pilar Albarracín se enclava en una línea de análisis de las construcciones simbólicas que ha marcado los discursos más relevantes de las últimas décadas.

La exposición *Pilar Albarracín* se sitúa en el programa de apoyo a los creadores andaluces que promueve la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, cuyos objetivos son, entre otros, revitalizar espacios históricos mediante usos contemporáneos y apoyar la creación autóctona más innovadora. Este proyecto permite a la artista confrontar su obra en un contexto arquitectónico de gran densidad simbólica: las Reales Atarazanas de Sevilla. Su producción se conecta así de una forma directa y privilegiada con los múltiples sedimentos (árabes, flamencos, rituales, etc.) de su propia tradición andaluza. Diez fueron en total las obras presentadas: dos trabajos videográficos ya existentes (*Prohibido*

La artista ahonda en las raíces antropológicas de su cultura y retorna a las especificidades identitarias en una época en la que la globalización disuelve las diferencias locales o las reduce a clichés étnicos fácilmente consumibles

Fotografía: Guillermo Mendo.





FICHA TÉCNICA

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL DE PILAR ALBARRACÍN

17 de septiembre al 31 de octubre, 2004

Comisaria

Rosa Martínez

Lugar

Reales Atarazanas de Sevilla

Organización

Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico
 Consejería de Cultura
 Junta de Andalucía

Producción

Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales

Inauguración

jueves 16 de septiembre de 2004

Fotografía: Guillermo Mendo.

el cante, 2000 y *La cabra*, 2001) junto a una serie de nuevas producciones que recogían *performances*, especialmente concebidas para esta ocasión, así como esculturas e instalaciones que puntuaron volumétricamente el espacio de las Reales Atarazanas. Todas las obras estaban relacionadas con el tema del folclore y la simbología identitaria andaluza y suponían una forma propia de interpretar temas relacionados con la sangre, la agresión, la sumisión y el dolor. Al mismo tiempo, conectaban con rituales ancestrales, aludiendo a fenómenos antropológicos universales como la fiesta, la lucha y el poder. El recorrido por la

muestra permitía acercarse a uno de los universos creativos más significativos del actual panorama creativo español.

Con ocasión de esta exposición se editó un catálogo con textos del crítico de arte y antropólogo mexicano Cuauhtemoc Medina; del director de la *Revista de Estudios Taurinos* de Sevilla, Pedro Romero de Solís; y de la comisaria de la muestra, Rosa Martínez. Entre cuyos proyectos más recientes destacan su labor como comisaria de la primera bienal de Moscú; el aclamado pabellón Español en la 50ª Bienal de Venecia; y la dirección de diversas bienales internacionales en Estambul

(Turquía, 1997), Santa Fe de Nuevo México (USA, 1999), Pusan (Corea, 2000) o Limerick (Irlanda 2000), en las que tuvo ocasión de trabajar tanto en espacios museológicos como en espacios históricos. Como se apuntó más arriba, codirige la 51ª Bienal de Venecia, junto a María Corral.

La exposición de Pilar Albarracín es el proyecto más ambicioso realizado por esta comisaria en Andalucía, donde ha colaborado anteriormente presentando la exposición itinerante de Jean Michel Othoniel en el Palacio de los Condes de Gambia de Granada (1999), o como conferenciante en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. ■

CARRERA DE FONDO

Nota de redacción

Del 3 de marzo al 24 de abril de 2005 en las salas del Convento de Santa Inés de Sevilla tuvo lugar la exposición *Carrera de fondo*, comisionada por Margarita Aizpuru y organizada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía dentro de la programación de la Dirección General de Museos.

En la exposición intervinieron 15 artistas internacionales; ocho mujeres extranjeras y siete españolas de las que tres son andaluzas. Todas ellas trabajan sobre temas de actualidad y cuestiones que afectan a las mujeres a través de la utilización de distintas técnicas artísticas, desde vídeo-proyecciones hasta instalaciones pasando por objetos, fotografías, pinturas o performances.

Desde los años setenta, después del surgimiento del movimiento feminista contemporáneo, pero sobre todo en los ochenta, las mujeres empezaron a interrogarse por el significado del ser humano, el silencio de y sobre las mujeres en la construcción del pensamiento, y la necesidad de subvertir el lenguaje y las prácticas artísticas como portadores de símbolos machistas y estructuras androcéntricas.

Las teóricas y artistas feministas, algunas declaradas y otras no expresamente, han ido tomando en cuenta, a lo largo de las dos últimas décadas, las diferencias de género masculino y femenino, para trascenderlos en muchos casos, siendo conscientes del androcentrismo que ha impregnado las elaboraciones teóricas y artísticas a lo largo de la historia y hasta nuestros días, relegando a las mujeres al ostracismo de los centros productores del saber y del pensamiento.

Estas indagaciones han ido dando a la vez, una pluralidad de enfoques y líneas de trabajo en las producciones teóricas y artísticas feministas, desde las que postulaban una identidad femenina diferenciada, con su propio lenguaje y modos de hablar y crear, a las más igualitaristas e historicistas y a muchas otras posiciones que fueron surgiendo fundamentalmente en la última década de los noventa. En los últimos años han ido abandonándose las posturas que se centraban en la relación opuesta masculinidad-feminidad, así como aquellas que reivindicaban la naturaleza y una supuesta mayor cercanía de las mujeres a ésta, relegándose las representaciones exclusivistas de un sujeto social en femenino, y siendo



Foto perteneciente al desarrollo de la *performance-acto* contra la violencia de género doméstica *Memoria del afecto*. Fotografías: © Juan Pedro Donaire.



Foto perteneciente al momento de salida desde las Atarazanas de la *performance-acto* contra la violencia de género doméstica *Memoria del afecto*.
Fotografías: © Juan Pedro Donaire.

sustituidos por plurales sujetos e identidades múltiples y multiformes de las mujeres como alternativa al sujeto patriarcal, y rechazando las ideas universalistas y esencialistas.

Muchas artistas se dedican hoy a hacer uso de métodos deconstructivos de los roles y clichés impuestos a las mujeres. Otras se han dedicado a dismantlar el discurso sexista sobre los géneros, haciendo hincapié en la falsedad que representa tanto la identidad femenina como la masculina impuestas socialmente a uno y otro sexo de la raza humana, y por tanto construcciones históricas y socioculturales. Mientras que otras incorporan a sus discursos creativos la reconstrucción de identidades

fluctuantes y diversas que son añadidas al género y que connotan, condicionan, diversifican, pluralizan y modifican a este.

A pesar de estancamientos y resistencias, no se pueden obviar los avances, el largo camino recorrido, esa *carrera de fondo* que las mujeres han emprendido, desde finales del siglo XIX y hasta nuestros días. Y estos estancamientos, esta lucha, la resistencia y los avances de este correr de fondo con voluntad y entusiasmo de las mujeres son recogidos, como no podía ser menos, por muchas artistas que, desde distintas ópticas y tonos, están haciendo de la imagen —en sus muy distintas dimensiones y disciplinas

creativas— y el sonido, su campo de batalla, e incidiendo, además, de forma profunda en el campo del arte.

Esta exposición es, en definitiva, un proyecto artístico colectivo e internacional de mujeres donde gran parte de las obras son auténticas denuncias. ■

TEXTO DE LA PERFORMANCE-ACTO CONTRA LA VIOLENCIA DE GÉNERO DOMÉSTICA "MEMORIA DEL AFECTO"

"*Memoria del Afecto* es una *performance* de la artista brasileña Beth Moysés integrada dentro del proyecto artístico colectivo internacional de mujeres artistas titulado *Carrera de fondo*, comisariado por Margarita Aizpuru y organizado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, y cuya exposición se encuentra en las salas de exposiciones del Convento de Santa Inés, en la calle D^a María Coronel. Un título que funciona como metáfora de la larga marcha o carrera que las mujeres estamos corriendo hasta conseguir el objetivo final de nuestra liberación y la no discriminación ni supeditación con respecto a los hombres. Y un proyecto en el que, junto a otras temáticas que nos afectan, el tema de la violencia contra las mujeres está muy presente. Y dentro de las artistas que se involucran con esta sangrante e indignante problemática social encontramos a la brasileña Moysés. Una artista que ha venido trabajando, desde hace años, con el traje de novia como símbolo de las fantasías y deseos de felicidad y amor y también de violencia y malos tratos a las mujeres por parte de sus parejas. Así junto a objetos, instalaciones, esculturas y fotografías realizados con estos vestidos y telas, viene realizando una serie de acciones o *performances* cuyas versiones se efectúan en distintas ciudades como Sao Paulo, Brasilia, Madrid o Las Palmas de Gran Canaria y ahora en Sevilla.

Esta *performance* o acción artística es a la vez un acto de protesta contra la violencia doméstica a las mujeres, y además un acto personal de liberación interior y de cambio mental y psicológico de las mujeres participantes. La violencia contra las mujeres, como sabemos, sigue siendo una enorme lacra de nuestra sociedad, y muchos sectores

sociales están luchando contra ella. Por ello con esta *performance* o acción artística y social se pretende tanto contribuir a la toma de conciencia colectiva de este problema y la necesidad de poner medidas para acabar con él, como poner en acción a unas 100 mujeres vestidas con trajes de novias ya usados —es decir que cumplieron en su día su función en el matrimonio—, y que son un claro referente al matrimonio, para que participen en un ritual catártico de liberación, pues como la propia Moysés dirá 'quiero que este trabajo llegue al corazón de las personas y que pueda generar muchas transformaciones'.

Las mujeres participantes van vestidas de novias, portando cada una de ellas un objeto simbólico, propio o de otra mujer, del que se quieren desprender por significar algo en las vidas de las mujeres que les ha ocasionado algún mal. Unos objetos que, junto con otros aportados por mujeres brasileñas de las casas de acogidas de Sao Paulo, serán quemados en una hoguera liberadora y purificadora.

Una marcha silenciosa de novias blancas, integradas por mujeres de muy diferentes edades, estratos sociales y culturales, entre las cuales se encuentran tanto amas de casa, como estudiantes, profesionales, artistas, trabajadoras, e incluso cuatro mujeres reclusas de la prisión Sevilla 2 de esta ciudad que han obtenido el permiso para participar voluntariamente en esta acción. Marcha que sale de las Reales Atarazanas de Sevilla, para proseguir por la calle Santander, luego por la Avenida de la Constitución y llegar a la Plaza Nueva, lugar en el que se efectúa la hoguera purificadora, en un acto liberador de psicomagia, y luego retornar por el mismo camino emprendido. Una hoguera que en el pasado violentó a tantas mujeres y que hoy tiene el propósito de sanar sus heridas."

FICHA TÉCNICA

EXPOSICIÓN CARRERA DE FONDO

Del 3 de marzo al 24 de abril de 2005

Artistas participantes

Beth Moysés, Katia Bourdarel, Marisa González, Carmen F. Sigler, Azucena Vieites, Priscila Monge, Anna Jonson, Macarena Nieves Cáceres, Ambra Polidori, Kirsten Geisler, Alicia Framis, Vida Yovanovich, Begoña Montalbán, Nuria León y Milagros de la Torre

Lugar

Sala Santa Inés. C/Doña María Coronel, 5. Sevilla

Organización

Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Dirección General de Museos

Producción

Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales

Serie de fotos pertenecientes al desarrollo de la *performance-acto* contra la violencia de género doméstica *Memoria del afecto*. Fotografías: © Juan Pedro Donaire.



CENTENARIO VAL DEL OMAR: ANDALUZ UNIVERSAL

José Enrique Monasterio
 Director de la Filmoteca de Andalucía

Desde su creación en el año 1988, surgida tras la proliferación de nuevos archivos fílmicos en el resto de autonomías del estado español, la Filmoteca de Andalucía ha desempeñado un papel importante para la recuperación del patrimonio audiovisual andaluz. El patrimonio encarna un valor que no sólo significa la preservación de una obra de arte, sino el rescate de nuestra memoria histórica. La paciencia es una de las virtudes que hay que adquirir ya que las recuperaciones son lentas, dolorosas y todavía mal comprendidas. La vorágine en el consumo de

audiovisuales, sumado a las revoluciones tecnológicas y la falta de legislación contundente, condenan a las filmotecas a una lucha desigual que prelude lo que con acierto ha señalado en su libro *La muerte del cine* el restaurador Paolo Cherchi: “una civilización que es presa de la pesadilla de su memoria visual ya no necesita el cine. Porque el cine es el arte de destruir las imágenes en movimiento”.

Posiblemente Val del Omar signifique uno de los resultados más importantes a la par que simbólicos de la Filmoteca de Andalucía.



Imágenes del film *Acaríño galaico (De barro)*.

La vorágine en el consumo de audiovisuales, sumado a las revoluciones tecnológicas y la falta de legislación contundente, condenan a las filmotecas a una lucha desigual

Importante porque recupera uno de los eslabones perdidos de la vanguardia cinematográfica nacional e internacional (como así lo atestiguan los reconocimientos en el extranjero en festivales como el de Cannes y en diversas exposiciones y congresos) a pesar de tener el cine español unas estructuras caducas, bien denunciadas en las celebres "Conversaciones de Salamanca" y una inoperante explotación de sus reconocidos logros. Con una obra escasa y un toque de locura/genialidad (no debemos olvidar que las paradojas y dualidades están continuamente presentes en él), Val del Omar, más que desvelar ha sugerido todo un mundo de posibilidades de investigación y profundización de la experiencia en la emoción, algo que, salvando las distancias de su particularidad, lo emparenta con nombres ligados a la vanguardia como René Clair, Man Ray, Dalí, Buñuel, etc.

Simbólico porque en una Andalucía que está plagada de personalidades del cine como Julio Diamante, Miguel Picazo, Manolo Summers, Cecilio Paniagua, Teo Escamilla, Josefina Molina, y así una interminable lista, la Filmoteca de Andalucía ha empezado la recuperación de aquél que casi tiene menos relación con el



Imágenes del film *Aguaspejo granadino*.

cine, pues, para empezar, Val del Omar no estaba más interesado en ver películas que en leer o en sentir a los místicos, científicos, músicos y poetas (Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, San Juan de la Cruz, William Blake, Michael Faraday, Manuel de Falla) y además estaba obsesionado con la continua invención de artilugios y ópticas que se engloban en las denominadas técnicas visionarias (el objetivo de ángulo variable o *zoom*, la pantalla cóncava, la imagen *apanorámica* y la iluminación táctil). Sin embargo, un análisis del personaje y su filosofía nos lleva a matizar esa aparente falta



Imágenes del film *Fuego en Castilla*.

de conexión cinematográfica. Por un lado, aunque a él le gustaba identificarse como *cinemista*, en clara alusión a los alquimistas del medievo y su búsqueda imposible, esta definición sólo permite una clasificación individual (de nuevo una de sus constantes). Quizás, aunque solo sea por clasificar genéricamente su especie, deberíamos mirar el término *frontera*, territorios abonados para especies utópicas como Stam Brakhage, Gerry Schum, Chris Marker o la aventura efímera en el audiovisual del Equipo 57, pues como muchos de ellos, era realmente un apátrida en continua desvirtualización del medio pero con la particularidad ante éstos, de que utilizaba en el contexto inverso el lenguaje poético y científico.

Por otro lado, estaría presente en el muy nombrado cine experimental, entendido éste como el intento de

traspasar la narrativa clásica de la cual se nutre para quedar identificado. Val del Omar quiere dar un paso más allá, quiere transformar al ser humano fusionándolo con el mundo y conseguir una nueva categoría del arte cinematográfico. Así, mientras Buñuel, pasada la fase de sus primeras obras vanguardistas (*El perro andaluz* (1928) y *La Edad de oro* (1930)), utiliza la narrativa para transgredir con ironía y malicia, Val del Omar no hizo otra cosa en su vida que intentar destruirla para reinventarla.

Con Val del Omar no está en juego el resultado de ese titánico esfuerzo, aún mostrando la madurez de *El Tríptico Elemental de España* compuesto por *Aguaespejo Granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acariño galaico* (nombrados cronológicamente aunque, según Val del Omar, susceptibles de proyectar

Val del Omar estaba obsesionado con la continua invención de artilugios y ópticas que se engloban en las denominadas técnicas visionarias

en orden inverso) sumados a los innovadores documentales de su etapa en las Misiones Pedagógicas en Murcia. Lo que de verdad está en juego es la filosofía y el sueño de un hombre que tuvo que vivir de espaldas a una época equivocada, que sepultó políticamente a una de las generaciones más brillantes de la intelectualidad española. Un hombre que anticipó con sus visiones y proyectos parte de la revolución digital que estamos viviendo y que, sin duda, sería la tecnología más próxima a sus posibilidades. Indigna el ostracismo al que fue destinado, pero también la historia nos demuestra que hay derrotas que logran permanecer en la memoria colectiva para convertirse como “ave fénix” (capacidad innata en Val del Omar para destruirse, censurarse y regenerarse) en paradigmas de victorias morales que en realidad son las que más valor atesoran.

ANTECEDENTES

El rescate de su legado, merced a la fe que le profesaba su hija Maria José Val del Omar, que evitaba que su obra fuese destruida por él mismo, sumado al entusiasmo y decidido patrocinio de su yerno Gonzálo Saenz de Buruaga, procuraron a la Filmoteca de Andalucía la

oportunidad de recuperar para el patrimonio fílmico su figura y parte de su obra. Es así como la Filmoteca ha promovido desde el año 1991 la investigación, conservación y catalogación de materiales del *cinemista* granadino como base de la necesaria difusión de la misma. Como primer paso, se intervinieron sobre distintos tipos de materiales para facilitar el acceso a estos en formatos más manejables.

Val del Omar es el nombre de la sala principal en la sede de la Filmoteca en Córdoba, pero además, fruto de ser el abanderado del cine andaluz, es también el nombre que la Consejería de Cultura ha adoptado para el premio más prestigioso a la trayectoria cinematográfica en Andalucía, siendo actuales poseedores de dicho galardón el actor Juan Diego, el productor Antonio Pérez y el director Julio Diamante. La difusión tuvo un empuje inicial en la edición del libro *Val del Omar sin fin* coeditado entre la Filmoteca de Andalucía y la Diputación Provincial de Granada en 1992.

Como parte de la investigación, dirigida por Rafael R. Tranche, la Filmoteca de Andalucía promovió la reconstrucción de *Acariño Galaico (De barro)*, con esta película se completaba el *Tríptico elemental de España*, obra sobre la diagonal norte, centro sur (designios simbólicos presentes en VdO a los que concedía mucha importancia) de España. Rodada entre 1961 y 1962, Val del Omar pospuso el montaje hasta 1981, interrumpido a su muerte en 1982. Esta restauración fue dirigida por el artista Javier Codesal, parte del copión de imagen realizado por Val del Omar y utiliza los sonidos originales, montados según las notas

del autor. Seguramente Val del Omar pensaba utilizar su técnica de sonido *diafónico* (sonido basado en dos fuentes sonoras, una colocada delante y otra detrás de los espectadores), pero al no existir indicaciones concretas al respecto, la banda sonora fue mezclada en mono. Dos fragmentos de la última parte de la película quedaron mudos porque los documentos disponibles no precisan su contenido.

PRESENTE DE LA DIFUSIÓN

Posteriormente y una vez completada la obra, la Filmoteca de Andalucía realizó en 1997 un máster en vídeo digital para facilitar el acceso a las productoras y televisiones que solicitasen materiales. El conocimiento que de Val del Omar se está teniendo dentro del mundo de los archivos ha hecho que la Filmoteca de Andalucía sea una referencia obligada a la hora de solicitar documentación y materiales.

De forma paralela y a lo largo de los años desde el inicio de la investigación, la Filmoteca de Andalucía, a través de la presentación de la obra de José Val del Omar ha estado presente en las programaciones de distintos y prestigiosos festivales, certámenes, televisiones e instituciones españolas e internacionales, supone con creces el material más demandado por los mismos. Por citar algunos, destacamos en España al Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Centro Galego de Artes de Imaxe (CGAI), Festival de Cine de Huesca, Festival de Cinema Jove (Valencia), Festival Internacional de Sitges,

Val del Omar es el nombre de la sala principal en la sede de la Filmoteca en Córdoba, pero además, fruto de ser el abanderado del cine andaluz, es también el nombre que la Consejería de Cultura ha adoptado para el premio más prestigioso a la trayectoria cinematográfica en Andalucía

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, etc. En el extranjero destacamos a la Mostra Internazionale de Venecia, Festival International d'Amiens (Francia), Cinémathèque Française (París), etc.

Una de las colaboraciones más importantes dentro del Centenario de Val del Omar ha sido la colaboración con el Instituto Cervantes en la edición de un catálogo bilingüe que ha acompañado a la exposición *Galaxia Val del Omar* presente en las principales capitales del mundo a través de sus centros.

De igual manera la Filmoteca ha restaurado, por un lado una copia en 16 mm del título *Vibración de Granada* (1935), medimetro experimental de su primera etapa. Por otro, ha participado junto al Gobierno Murciano en el proceso de recuperación de la obra documental que Val del Omar realizó al servicio de las iniciativas culturales de la República en las Misiones Pedagógicas.

Una de las colaboraciones más importantes dentro del Centenario de Val del Omar ha sido la colaboración con el Instituto Cervantes en la edición de un catálogo bilingüe que ha acompañado a la exposición *Galaxia Val del Omar* presente en las principales capitales del mundo a través de sus centros

HOMENAJE PARA UN CENTENARIO

Como hemos expuesto en los apartados anteriores, la recuperación de Val del Omar para la historia de la cultura ha logrado concitar un interés creciente en su conocimiento y la celebración de su centenario se presenta como una gran oportunidad para afianzarlo. El planteamiento efectuado por la Filmoteca de Andalucía es simple pero ambicioso y persigue los siguientes objetivos:

- Debe servir para completar, recuperar y difundir toda su obra fílmica.
- Debe completar toda la documentación y hacerla accesible al ciudadano.
- Debe tener un resultado permanente y visible para su conocimiento.

La importancia de estos tres puntos determinan y reproducen el esquema de funciones que la Filmoteca de Andalucía tiene asignados en sus estatutos, pues representan la

recuperación (valor de un centro), la investigación, los servicios documentales (los servicios que presta la institución) y por último y no menos importante la difusión y el marco de cooperación.

Los resultados perseguidos serán:

- Obtener las tres etapas de la obra de Val del Omar: La experimental concretada en *Vibración de Granada* (1935). El documental de las Misiones Pedagógicas conjuntada en el título *Fiestas cristianas / Fiestas profanas* (filmación rodada entre los años 33 y 34 sobre la Semana Santa de Lorca, Cartagena y Murcia y la fiesta de la primavera de esta última). Por último adquirir copias nuevas del *Tríptico Elemental de España*.
- Obtener la digitalización de todo su fondo fílmico y de los principales documentos (collages, patentes, discursos, poesía etc) con la finalidad de realizar una edición en DVD de su obra y colgar la información en la Biblioteca Virtual de Andalucía, proyecto emblemático de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Conseguir la creación de una sala de Filmoteca de Andalucía en Granada que lleve su nombre.

Este último punto va a ser sin lugar a dudas el más emblemático y aquél que anclará en la memoria de los granadinos el nombre de Val del Omar. Quizás sea, sin desdeñar el gran valor de las demás actuaciones, una de las iniciativas que mejor puedan homenajear emocionalmente a su filosofía pues Val del Omar quiso siempre tener

muy en cuenta al espectador “es obligado que la técnica mágica del cine sirva a una mística de amor al prójimo”, “Para mí todo el público es un gran niño enamorado de lo extraordinario” y a su ciudad natal. El equipamiento sigue todas las especificaciones técnicas de una Filmoteca, esto es, debe ser capaz de manipular cualquier tipo de formato con calidad de imagen y sonido máximos y además dispone de una filosofía que busca enlazar con los orígenes del cine y entroncarlo en una sala de corte teatral. Así se dispondrá además de elementos de luz escénica preparada para cualquier tipo de actividad relacionada (acompañamiento musical, mesas redondas, lecturas etc).

Esta sala se coloca como un revulsivo cultural en una capital que carece de instalaciones cinematográficas estables de calidad. Además de propiciar un marco de cooperación e interacción con otros eventos importantes y tener una programación estable de la Filmoteca de Andalucía en Granada, significa el principio de expansión de infraestructuras de la Filmoteca de Andalucía, fuera de su sede central de Córdoba, en el resto de Andalucía. La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, que hace más de una década está impulsando a través de la Filmoteca de Andalucía el legado de Val del Omar, se satisface al comprobar la experiencia que le dicta que Val del Omar no es ya una *ínsula* solitaria, fronteriza entre el arte y la técnica, entre Oriente y Occidente, sino una *isla* más, totalmente original y originaria, del amplio *archipiélago* de andaluces universales. ■

MUSEOS Y AMIGOS: FRENTE A NUEVAS REALIDADES

Federación Española de Amigos de Museos

La Federación Mundial de Amigos de los Museos (FMAM) ha elegido la capital hispalense para celebrar su XII congreso mundial, de cuya organización se encarga la Federación Española de Amigos de los Museos (FEAM) con la colaboración de la Fundación Itálica de Estudios Clásicos. El encuentro, que reunirá a expertos y amigos de museos de todo el mundo, se celebrará, bajo el título *Museos y Amigos: frente a nuevas realidades*, del 18 al 22 de octubre, en el Hotel NH Central Convenciones.

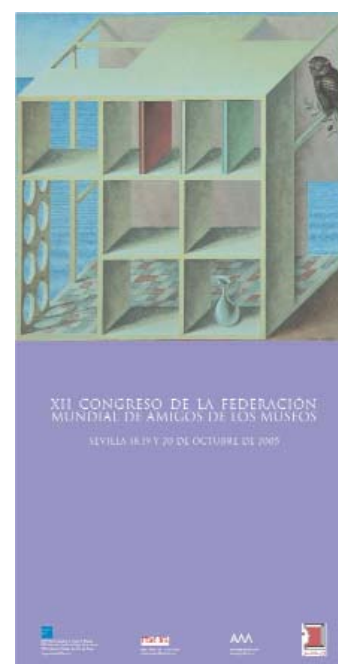
Como en la última edición celebrada en España (Córdoba, 1990), S.M. La Reina ostenta la Presidencia de Honor del Congreso. El Duque de Soria, Carlos Zurita, preside el Comité de Honor, del que forman parte, entre otras personalidades, el Presidente de la Junta de Andalucía, Manuel Chaves; la Ministra de

Cultura, Carmen Calvo; y el Alcalde de Sevilla, Alfredo Sánchez Monteseirín.

PROGRAMA

El XII Congreso Mundial de Amigos de los Museos arrancará, el 18 de octubre a las 18.30 horas, en el Teatro Lope de Vega con las palabras de bienvenida de las presidentas de la FMAM y FEAM, Carla Bossi y Mercedes Franco, respectivamente, que estarán acompañadas por el Presidente de la Fundación Itálica, José Rodríguez de la Borbolla y distintas autoridades locales.

El filósofo José Antonio Marina será el encargado de inaugurar el programa de actividades con una conferencia magistral, el 19 de octubre, a la que le seguirán ponencias y mesas redondas en las



Cartel del Congreso.
Guillermo Pérez Villalta.



Detalle del cartel. Guillermo Pérez Villalta.

que se abordarán, hasta el 22 de octubre, asuntos como: la nueva realidad de los museos, el reto de las asociaciones de amigos, estrategias de gestión conjunta, cómo llegar al público, los programas educativos en los museos, el turismo cultural o los retos para el nuevo siglo.

“El XII Congreso Mundial de Amigos de los Museos se convertirá en un foro de debate de los nuevos retos en la gestión cultural de los museos. Con ello pretendemos ayudar a las asociaciones a mejorar su tarea diaria en pro de los museos, adecuándola a las necesidades de los nuevos tiempos”, explica Mercedes Franco, Presidenta de la Federación Española de Amigos de Museos que agrupa, en la actualidad, más de un centenar de asociaciones de todo el país.

Además, el programa de actividades incluye visitas al Conjunto Arqueológico de Itálica, al Museo de

Bellas Artes de Sevilla y a los Reales Alcázares.

PONENTES

Entre los ponentes, destacan Jerome Bindé, experto en Educación de la UNESCO; Neil Kotler, coautor del libro *Estrategias y Marketing de Museos* (EEUU); Alissandra Cummins; Presidenta del ICOM; así como representantes y directores de los museos más importantes del mundo: William Thorsell, Director del Real Museo de Ontario (Cánada); Rodrigo Uría, Presidente del Patronato del Museo del Prado; James Snyder, Director del Museo de Israel; o Serge Lemoine, Presidente del Museo de Orsay (Francia).

En total, más de una treintena de conferenciantes, entre los que estarán también los miembros de distintas asociaciones de amigos

El encuentro, que reunirá a expertos y amigos de museos de todo el mundo, se celebrará, bajo el título *Museos y Amigos: frente a nuevas realidades*, del 18 al 22 de octubre

españolas y patronos del Museo del Prado, Museo Romano de Mérida, Museo Príncipe Felipe de Valencia, el Museo de Dalí, el MACBA de Barcelona, etc. Junto a ellos, compartirán experiencias y opiniones amigos de los museos del mundo tan importantes como el Museo Británico, el Museo de Versalles, el Museo Hermitage (Rusia) o el Museo Metropolitano de Nueva York.

INFORMACIÓN

El plazo de inscripción permanecerá abierto hasta el próximo 20 de septiembre. El precio, para congresistas y acompañantes, es de 500 euros por persona si la inscripción se realiza antes del 1 de julio y de 550 euros si se realiza después de dicha fecha. El precio para estudiantes es de 180 euros. La inscripción y la reserva del hotel se pueden realizar desde la siguiente página web: www.amigosdemuseos.com. Las personas interesadas también pueden realizar dicha solicitud en la Secretaría del Congreso: C/ Dulcinea, nº 47. 1º B. (C.P. 28020 Madrid).

Para más información: 91 535 96 17. -

JUGAR A LAS CARTAS EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA CON PERSONAS CON SÍNDROME DE DOWN

María Dolores Ruiz de Lacanal

Profesora de Museología y Legislación artística
Universidad de Sevilla



Cartel del programa.

Esta experiencia fue realizada por los alumnos de Museología de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla en el Museo Arqueológico de Sevilla, con 57 personas de la Asociación Síndrome de Down de Sevilla y Provincia, para celebrar el Día Internacional del Museo 2004. El programa partía de las siguientes preguntas: ¿Cómo acercar el museo a las personas con Síndrome de Down?; ¿Cómo explicarles qué es un museo?; ¿Qué piezas les resultarán más interesantes?; etc.

Para encontrar las respuestas, se organizó un programa educativo articulado en torno a diferentes actividades, entre ellas, un juego de cartas que vendría a demostrar que el juego sigue siendo una fórmula eficaz y atractiva para acercar el museo a las personas, más si cabe en el caso de las personas con Síndrome de Down.

No es la primera vez que se utiliza un juego como recurso didáctico en un museo. Puzzles, barajas de cartas, crucigramas, recortables entre los que se pueden sacar barajas de artistas y pintores del Museo del Louvre y del Museo del Prado, el *juego de la oca* del Museo de Murcia, el *juego de la rana* del Museo de Salamanca o el *juego del mamut* del Museo de Álava; sirvieron en su día para acercar a niños y no tan niños a un museo de arte o a un museo de ciencias naturales¹.

En la misma línea, son muchos los museos que, en los últimos años, han puesto en marcha distintos recursos lúdicos-educativos dirigidos a diferentes tipos de público. Es el caso de los programas orientados a personas con discapacidad visual, para el que se cuenta con una extensa bibliografía e incluso con un museo especial: el Museo Tiflológico de Madrid².

Aunque todavía son escasas las experiencias dedicadas a las personas con Síndrome de Down, se deben recordar las campañas realizadas durante los años 1988, 1989 y 1990 por el Museo Sorolla de Madrid, aquel programa realizado por el Museo Thyssen Bornemisza en 1995 o el realizado por el municipio catalán de Cornellá en el año 1996³.

IVÁN Y OTROS PARTICIPANTES

La baraja contiene 40 cartas, con cuatro palos o familias bien diferenciadas por colores. Como en todas las barajas de cartas, hay una especial a la que llamamos *comodín*. En esta baraja de cartas, el comodín es aquella que tiene una fotografía de Iván. ¿Quién es Iván? Iván es un niño con Síndrome de Down⁴ de tres años de edad que ha participado, junto con 56 personas más, en el programa, mostrando su vitalidad y sus ganas de jugar, aprender y disfrutar en el museo; así quedó reflejado en el cartel del programa, donde se presenta a un niño que recorre las salas del museo y señala aquellas cosas que más le llaman la atención: leones y dioses gigantes, mosaicos realizados con piezas de colores, maquetas de templos y casas para seres muy pequeños, cabezas

de personas sin cuerpo, un brazo o un capitel inmenso, etc.

Iván, como otras personas del programa, demostró a lo largo de la visita gran vitalidad y curiosidad por el museo.

Se organizó un programa educativo articulado en torno a diferentes actividades, entre ellas, un juego de cartas que vendría a demostrar que el juego sigue siendo una fórmula eficaz y atractiva para acercar el museo

¿POR QUÉ UN JUEGO DE CARTAS?

Los programas educativos que hemos realizado durante años, orientados a diferentes tipos de público (niños, personas con discapacidad visual, etc.), nos han demostrado que existen muchas maneras de enseñar un museo⁵.

Las variables pueden venir sugeridas por el museo, por la colección o por los propios visitantes. Y en este caso, tratándose de personas con Síndrome de Down, se ha tenido en cuenta a los visitantes, un grupo de personas de distintas edades y con desigual capacidad intelectual.

Coincidiendo con los especialistas en que las personas con Síndrome de Down tienen una gran destreza visual, que, en la mayoría de los casos, combinan eficazmente con la memoria visual o retentiva, se ha utilizado la fotografía como recurso didáctico. La fotografía permite al visitante tomarse el tiempo que requiera para su observación. Este tiempo se combinará después con el tiempo necesario para observar la pieza original. Las cartas, además, permiten adaptar la percepción a sus capacidades y llamar la atención sobre distintos contenidos: colores, números, objetos representados, etc.

LAS CARTAS ¿QUÉ REPRESENTAN?

Las cartas muestran imágenes de las piezas expuestas en las salas XI, XII, XIII, XIX, XV, XVII, XVIII, XIX, dedicadas al periodo romano.

Aunque todo el museo resulta muy atractivo, es demasiado amplio, por lo que se tenía que definir un espacio de fácil acceso, un recorrido adecuado al tiempo previsto y un discurso expositivo adaptado, sencillo y atractivo. En conclusión: se tenía que restringir el recorrido a una serie de salas.

Queríamos que durante el recorrido se encontrasen con todo tipo de piezas y, sin darle prioridad a ninguna, definir un discurso eficaz y fácil de percibir. Precisamente, las salas sobre el mundo romano en el Museo Arqueológico de Sevilla, comprende una gran cantidad de piezas de diferente índole: esculturas, mosaicos, cerámicas, metales; de diferentes técnicas y materiales: barro, telas, mármoles, piedras, etc.; y de diferente contenido temático e incluso

iconográfico: dioses, emperadores y personas, animales.

Al enfrentarnos ante una manifiesta dificultad para el aprendizaje de los conceptos en contraposición a la facilidad para relacionar lo que ven con elementos y actividades de su entorno, el discurso fue, finalmente, el siguiente:

La familia

Las personas con Síndrome de Down relacionarán las piezas del museo con algún concepto de su entorno más cercano, concretamente familiar. Si son esculturas figurativas se relacionaran con personas conocidas: padre, madre, niño, etc.

Los animales

La identificación de animales, concretamente leones, caballos y tigres, se les presentó a través de las esculturas en piedra, relieves y mosaicos.

Así vivían

Las formas de vida romana se mostraron a los visitantes a través de algunas de sus manifestaciones.

El juego

La vitrina del juego es especialmente interesante para comparar los juegos romanos con los actuales, que ellos conocen y, por lo tanto, serán un gran recurso didáctico.

Menaje y objetos de la casa

La vitrina de los objetos domésticos se trató como motivo de reflexión,

para fijar los conceptos de antes y ahora, de pasado y presente, permitiendo establecer diferencias con un material de apoyo contemporáneo que se colocó en una mesita anexa.

El vestido

El concepto del vestido se trataría en el programa en varias ocasiones, aprovechando que muchas esculturas o figuras de mosaicos se representan desnudas y vestidas.

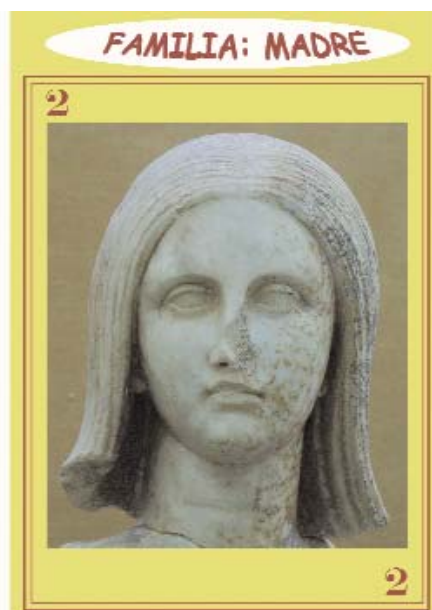
CÓMO SE JUEGA

El conjunto de cartas permite hacer operaciones elementales de identificación, clasificación, comparación y búsqueda de diferencias.

Su práctica permite al organizador del juego observar las destrezas del visitante, mientras que como echador de cartas opta por la siguiente *jugada* educativa.

El juego de las clasificaciones se puede hacer por parejas, por familias, por colores o por números y se presta a otros criterios más complejos que pueden ser adoptados opcionalmente cuando el educador lo decida y el visitante lo permita: por materiales o por técnicas, detectando piezas deterioradas o restauradas, piezas metidas en vitrinas o fuera de vitrinas, etc.

El visitante concluye el juego cuando en la sala del museo puede identificar y recordar la pieza de la carta. Señalemos que, cuando el visitante recorre el museo y se



Ejemplos de cartas que muestran diferentes piezas del museo.

Las personas con Síndrome de Down relacionarán las piezas del museo con algún concepto de su entorno más cercano, concretamente familiar

detiene ante la pieza que ha sido seleccionada, se vuelve a transmitir la información sobre la pieza que había visto en las cartas.

Sin embargo, su capacidad de retentiva es muy limitada y pocos son los que relacionan, recuerdan o reconocen la pieza. No importa, es una estrategia para el disfrute y la contemplación, antes que para un aprendizaje apoyado en la memoria.

Las piezas representadas en la baraja de cartas, permanecen en el museo en su sitio habitual, pero quedan resaltadas con una señalización cromática y cuentan con una cartela con *macrotipografía*.

EL CONTEXTO DEL JUEGO: EL PROGRAMA EDUCATIVO

Las cartas constituyen una actividad dentro del conjunto de actividades que se han orquestado en el Museo Arqueológico de Sevilla para celebrar el Día Internacional del Museo, durante los días 18 y 21 de mayo de 2004.

Si el museo es un marco para la comunicación, también es un espacio para el ocio, para el juego y el aprendizaje.

La museografía tradicional ha utilizado todo tipo de recursos: cartelas, señalización, explicaciones, etc. para hacer posible la comunicación. ¿Pero que respuesta tiene la museografía tradicional cuando hay un nuevo tipo de visitante?⁶ El museo frente a un nuevo tipo de visitante crea nuevas estrategias, lucha contra la falta de interés, la erudición gratuita y la falta de participación. Por ello, en éste programa se organizaron talleres muy participativos sobre el mosaico, el barro y el vestido.

Finalmente queremos dejar reflejado nuestro agradecimiento a los alumnos de Museología, a los miembros de la Asociación Síndrome Down, al Museo Arqueológico de Sevilla, al Club Unesco Sevilla y al Instituto de Ciencias de la Educación de Sevilla por su ayuda y a todos aquellos que prestaron su colaboración.■

Fotografías tomadas el Día Internacional del Museo de 2004 en el Museo Arqueológico de Sevilla: talleres del barro, mosaico y vestido con participación de los alumnos de Museología y de niños y jóvenes con Síndrome de Down.





Fotografía tomada el Día Internacional del Museo de 2004 en el Museo Arqueológico de Sevilla: concierto de los alumnos del aula de Musicoterapia de la Asociación Síndrome Down de Sevilla.

El museo frente a un nuevo tipo de visitante crea nuevas estrategias, lucha contra la falta de interés, la erudición gratuita y la falta de participación

Notas

1. Lavado Pardinias, Pedro: "Vocabulario de recursos educativos en museos (VREM-V). *Revista de Museología* nº 8, julio, Madrid, 1996, pp.37-43.
2. Lavado Pardinias, Pedro: "Juegos de ahora y de siempre". *Revista de Museus*, nº 2, 1987, pp.19-32. Barcelona.
3. García, M.A.: *El acceso de las personas deficientes visuales al mundo de los museos*, Madrid, O.N.C.E., 1993.V.V.A.A.: *Museos abiertos a todos los sentidos, Acoger mejor a la persona minusválida*. Ministerio de Cultura, 1994, Salamanca.
4. V.V.A.A.: *Un museo para todos*, Santa Cruz de Tenerife, Ed. Simprom, S.L. Sociedad Insular para la promoción del Minusválido, La Laguna, 1996, pp. 131-142.
5. Flores, J.: "El Síndrome de Down". *Siglo Cero*, Feaps, nº 183, Mayo-junio 1999.
6. Perera, J.: *Síndrome de Down. Aspectos específicos*. Ed. Masson, Barcelona, 1995.
7. Rondal, J., Pereda, J., Nadel, L.: *Síndrome de Down. Revisión de los últimos conocimientos*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 2000.
8. "Una campaña de sensibilización hacia los museos" en *III Jornadas Andaluzas de calidad*

en las Enseñanzas Universitaria. Asegurar la calidad en las Universidades. Instituto de Ciencias de la Educación. 12-13 de marzo de 2002, Sevilla; Ruiz de Lacanal, M^a.D.: "La Conservación y Restauración de los Bienes Culturales explicada a los jóvenes" en el *I Congreso de G.E.E.I.I.C Conservación del Patrimonio: Evolución y nuevas perspectivas*. Valencia. 25-26 y 27 de Noviembre de 2002. Pág. 41-45; Ruiz de Lacanal, M^a. D.: "Un programa educativo para la Educación en el Patrimonio: el museo hace feliz al niño" en el *I Congreso Nacional para la Educación en el Patrimonio*. Consejería de Educación y Ciencia. Centro del Profesorado de Úbeda (Jaén). 7 al 9 de junio de 2002, pp. 389-399. "Aprender sin ver en el museo" en *Andalucía Educativa*, Nº 40, Diciembre de 2003. pp. 40-42; Ruiz de Lacanal, M^a.D.: "Un programa educativo en el Museo Arqueológico de Sevilla dirigido a personas con discapacidad visual" en *Revista de Museología*, nº 29, 2004, pp. 10-15.

6. Ballart Hernández, J.: "Un Nuevo público para unos nuevos museos". *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Nº 48, 2004, pp. 94-101.

AYUDAS A LA CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA 2004

Nota de redacción

El compromiso de la Consejería de Cultura para el apoyo a creación artística se manifiesta, entre otras acciones, en la convocatoria anual de *Ayudas a la Creación Artística Contemporánea*, dirigidas a potenciar el desarrollo de actividades de impulso y divulgación en la totalidad de las áreas vinculadas con el arte contemporáneo, en sus múltiples manifestaciones.

Desde 1998, en ediciones anteriores, se han concedido ayudas para proyectos de artistas que hoy ocupan un lugar importante en el panorama del arte actual (Rogelio López Cuenca, Ángeles Agrela, Victoria Gil, Dionisio González, Pilar Albarracín, Mar García Ranedo, MP&MP Rosado Garcés, Carlos Aires, Javier Velasco, etc.). Para el año 2005¹, la dotación de las ayudas ha ascendido a 60.101 euros y han estado dirigidas al fomento de la creación artística y a la investigación en el ámbito del arte contemporáneo en cualquiera de las siguientes áreas:

- Pintura y obra gráfica.
- Escultura e instalaciones.
- Videoarte y cine artístico.
- Fotografía artística.
- Performance.
- Otros.

La Comisión de Evaluación llevó a cabo un proceso de estudio y selección entre los 123 proyectos presentados (un número mayor con respecto a la edición anterior y el doble de los presentados en la edición 2002), en función de los siguientes criterios²: el interés del proyecto, atendiendo a sus cualidades de innovación y aportación a la creación artística o a las nuevas líneas de investigación; y el *currículum vitae* e historial de los trabajos y actividades realizados por los solicitantes.

La reunión de la Comisión de Evaluación tuvo lugar el 9 de Julio de 2004 y estuvo compuesta por los siguientes miembros: D^a Lidia Sánchez Millán, Secretaria General Técnica de la Consejería de Cultura; D^a M^a Luisa López Moreno, Conservadora Jefa de Actividades del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo; D. José Enrique Monasterio Morales, Director de la Filmoteca de Andalucía; D. José Guirao, Director de la Casa Encendida; D. Alberto Marina, de la Diputación de Sevilla; D. Ángel Luis Pérez, Crítico de Arte; D. Bosco Gallardo, Conservador del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y D^a Yolanda Romero, Directora del Centro José Guerrero de Granada. Actuando como Secretaria, con voz pero sin



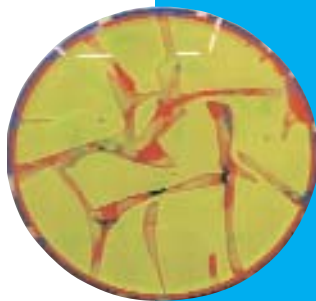
Portada del díptico de la convocatoria.

voto, D^a Mercedes Mudarra, como Jefa del Servicio de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales. Finalmente, según el dictamen de la comisión, los adjudicatarios y los proyectos seleccionados fueron:

- **Paloma Gámez Lara**
Proyecto de Investigación
- **Antonio Sánchez García**
Red Panóptica como Estructura y Conflicto
- **D Andrés Monteagudo**
Letanía
- **Rafael Quintero Osuna**
Nightshot
- **Javier Longobardo Polanco**
Pure Entertainment
- **José Ruiz Dorado**
Viento de Levante
- **María Rosa Rodríguez-Cañas de los Reyes**
El Perfecto Cerdo
- **Rafael Agredano Romero**
Opera House
- **Antonio Resurrección Gemio**
Bajo el Agua
- **Dionisio González Romero**
Squatters: La Resistencia del Topo
- **Manuel Moreno Bautista**
Arquitectura Efímera
- **Jesús Palomino Obrero**
Updown City Landscape. -

1. Paloma Gámez Lara.

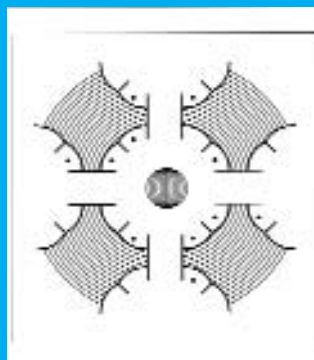
Sin título. 2004.
Acrílico/metacrilato. Diámetro 40 cm.



1

2. Antonio Sánchez García.

Emblema.
85x85 cm.



2

3. Andrés Monteagudo.

Mural fotográfico.
Fotografía laminada sobre aluminio.
184x310 cm (18 piezas de 50x60 cm cada una).



3

4. Rafael Quintero Osuna.

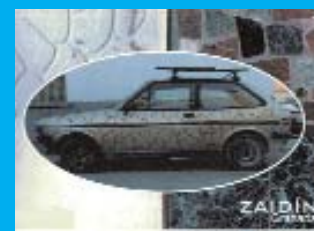
Frames del proyecto Nightshots 09.



4

5. Javier Longobardo Polanco.

Zaidín monumental (postal nº 5).
2001.



5

6. José Ruiz Dorado.

Viento de Levante.
2004.



6

7. Rafael Agredano Romero.

Opera Hause.
Fotografía color.



7

8. Antonio Resurrección Gemio.

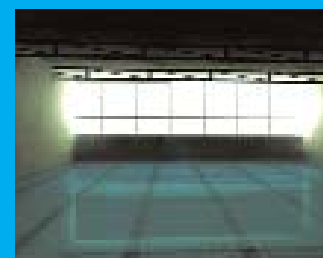
Bajo el agua. N° 1.
100x100 cm. Fotografía digital laser.
2002/03.



8

9. Manuel Moreno Bautista.

Sin título.
80x160 cm.
Imagen de síntesis sobre papel fotográfico.
2004.



9

10. María Rosa Rodríguez-Cañas de los Reyes.

El perfecto cerdo (parte de la maqueta del proyecto).



10

Notas

1. Resolución de 15 de Marzo (BOJA nº 76 de 20 de abril de 2004).

2. Orden de 8 de Octubre de 2002, que establece las bases reguladoras para la concesión de estas ayudas.

■ DEL MUSEO IMAGINARIO DE MALRAUX AL MUSEO VIRTUAL DE DELOCHE

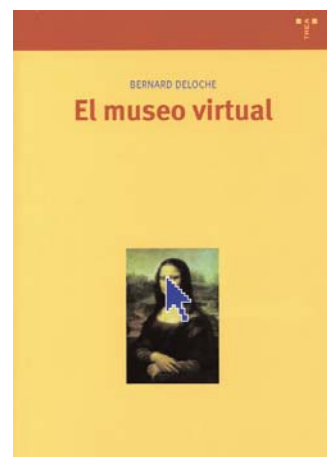
DELOCHE, B.: *El museo virtual*. Gijón: Trea, 2003

Victoria Usero Piernas

Historiadora del arte

La idea de museo virtual es relativamente nueva en la museología, si bien el concepto *virtual* no lo es y su significado, a priori, no tiene nada que ver con las nuevas tecnologías¹. Aún no son muchos los autores que se han dedicado a estudiar este tema en profundidad. Podemos decir que, el concepto de museo virtual está en continua construcción y todavía hoy existe una tendencia generalizada a confundirlo con nociones tales como: museo cibernético, museo electrónico, museo *online*, museo digital, museo multimedia, museo interactivo, etc.

El museólogo y catedrático de Filosofía del Arte en la Universidad Jean-Moulin Lyon 3, Bernard Deloche, es uno de los pocos autores que han afrontado el estudio de este aspecto con cierta rigurosidad teórica. En su obra, profundiza en el concepto *virtual* desde otra perspectiva; proyecta un discurso filosófico a partir de la museología entendida como disciplina. La virtualidad que analiza es la referida específicamente a los museos de arte, lo cual le lleva a estudiar el fenómeno partiendo de la propia naturaleza del arte y su relación con *lo estético*–lo sensible–, *lo museal*–lo mostrable– y *lo virtual*–el artefacto–. Es lo que él llama la “triple reciprocidad del arte” o vínculo entre los conceptos de estética, museo y medios de comunicación.



Portada.

En torno a estas ideas, se articula un análisis teórico que divide la obra en tres capítulos. El primero está dedicado a *lo estético* y contiene interesantes tesis en relación a la teoría de la percepción, prestando especial atención al arte actual. El segundo, analiza *lo museal* y es especialmente interesante por sus reflexiones acerca del estatus actual de la museología entendida como disciplina científica y sobre el museo como objeto de una ciencia aún por definir. En este sentido, Deloche ve en el museo, más un proyecto ético que científico y entiende la museología más como una filosofía que como una ciencia. Finalmente, en el tercer capítulo, estudia *lo virtual* y reflexiona, entre otras cuestiones, sobre la virtualidad del arte, sobre el arte como la virtualización de lo sensible o, en otras palabras, sobre la manifestación de lo sensible a través de “artefactos”. Definiendo artefacto como un “sustituto por defecto”, plantea el museo virtual como un museo que ofrece soluciones a problemas determinados, funcionando como mediador y dando coherencia a la comunicación entre el museo y los usuarios.

Por ello, alude a un “museo paralelo” al museo oficial o museo físico; que describe a su vez como “templo de la imagen” y que en sí mismo constituye una colección, un edificio y una institución. Es lo que él llama “museo institucional”, compatible con el museo virtual o, en su caso, “museo sustituto”. En función de esta lógica, cabría preguntarse si es razonable hablar de un mero complemento o suplente cuando, en determinados casos, el museo virtual puede llegar a ser más eficaz en el

desarrollo de sus funciones y servicios.

El autor se basa, de alguna manera, en el concepto de *museo imaginario* de Malraux², conforme al cual el museo virtual dejaría de ser una parte imperfecta de la realidad, un simple catálogo *online*, para convertirse en un museo único, concebido como algo totalmente nuevo, diferente e inconcebible en el mundo físico. Malraux, al contrario que Deloche, nunca pensó en su museo imaginario como un sustituto del real, sino más bien en un espacio inédito, memorable y creado por cada individuo a partir de la libre selección de obras reproducidas para constituir o imaginar su propio lugar de la memoria o museo.

La omnipresencia actual de *lo virtual* o su probable aplicación a otros espacios de la cultura, amplía el ámbito tradicional de la museología. Pero no se trata de un acontecimiento aislado de adaptación a las nuevas tecnologías, ya que este hecho, según Deloche, podría poner en peligro la identidad propia de la institución. El autor llega incluso a ver en el museo virtual un peligro de desacralización del arte, o dicho de otra manera, el peligro de los nuevos museos inmersos en un proceso de fetichización del arte.

Como vemos, este libro no es una evaluación de la incidencia de los nuevos medios en los museos, sino que nace con la vocación de ser un punto de vista más, entre otros, a partir del análisis de una serie de argumentos teóricos. Algunas consideraciones de Deloche pueden resultar en ciertos aspectos radicales y contradictorias, no obstante, su

Este libro no es una evaluación de la incidencia de los nuevos medios en los museos, sino que nace con la vocación de ser un punto de vista más, entre otros, a partir del análisis de una serie de argumentos teóricos

trabajo nos interesa más por las cuestiones y problemas que plantea que por las respuestas, que en sí mismas no son concluyentes y dejan una puerta abierta a la reflexión en torno al fenómeno del museo virtual en particular y la museología en general. En definitiva, la verdadera fuerza de esta obra reside en la continua formulación de preguntas filosóficas capaces de argumentar posibles planteamientos sobre la legitimidad del museo como forma institucional mediadora en el marco de las políticas culturales públicas. ■

Notas

1. El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española, define *virtual*:

"del lat. *virtus*, fuerza, virtud. 1. adj. Que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente. Ú. frecuentemente en oposición a efectivo o real. 2. Implícito, tácito. 3. *Fís.* Que tiene existencia aparente y no real. 4. *V.* foco, imagen virtual. 5. *Mec.* *V.* velocidad virtual."

2. Malraux, A., *Le musée imaginaire, Idées/Arts*, Gallimard, Paris, 1947.

Malraux, A., *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Galerie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1952.

■ OTRO EXCELENTE LIBRO SOBRE ARQUITECTURA DE MUSEOS

LAYUNO ROSAS, M.A.:

Museos de arte contemporáneo en España. Del "palacio de Bellas Artes" a la arquitectura como arte. Gijón: Trea, 2004.

Jesús-Pedro Lorente

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza
JPL@unizar.es



Portada.

He aquí un libro que marcará un hito en las, por fortuna, cada vez más abundantes publicaciones sobre arquitectura de museos, una especialidad en la que el nivel de la bibliografía española es particularmente alto. Una de nuestras máximas autoridades en la materia es justamente la Dra. Layuno, profesora de historia de la arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Estudios Integrados de Arquitectura de la Universidad SEK-Segovia, quien ha conseguido culminar brillantemente, con este libro, los más de diez años de investigación, reflexión, y difusión pública –a través de publicaciones diversas, ponencias, cursos o conferencias– que ha dedicado al tema aquí abordado: la arquitectura de los museos de arte contemporáneo en España. Un campo de trabajo amplísimo, sobre todo debido al *boom* constructivo que estamos viviendo en todo el territorio español desde hace dos décadas, y que precisamente ha encontrado algunos de sus ejemplos más emblemáticos en los nuevos museos, diseñados, a veces, por nuestros bufetes nacionales más brillantes y otras, por grandes bufetes internacionales. Pero, aunque abordar este fascinante fenómeno, que se trata extensamente en las páginas centrales

de este libro, ya hubiera supuesto por sí mismo un intimidante reto para cualquiera, la profesora Layuno ha hecho aquí alarde de gran tesón y amplitud de miras, pues, en los capítulos previos, nos ofrece un recorrido histórico que comienza en la Ilustración, y en el capítulo final –mi favorito– trata los numerosos museos inaugurados recientemente en edificios reutilizados. Si a esto añadimos las numerosas incursiones que en todo momento se hacen por aspectos diversos relacionados con cuestiones de historia del arte, coleccionismo, planificación urbana, política cultural, u otros puntos, bien puede decirse que este completísimo volumen ofrece mucho más de lo que su título y subtítulo puedan dar a entender.

Como siempre, la autora muestra aquí un elevadísimo rigor científico por la cantidad de información de fuentes primarias o bibliográficas contrastada en cada ejemplo y el exquisito rigor técnico con que los describe; pero en este libro hace gala, además, de un distanciamiento crítico poco frecuente. Dicho distanciamiento crítico, que es algo que llega con la madurez y cuando se domina un tema desde ya mucho tiempo, es una de las principales

aportaciones de este libro con respecto a la tesis doctoral que lo ha originado, *Museos y centros de arte contemporáneo en España. La arquitectura como arte* (publicada por la UNED en microfichas en 1998), en la que ciertamente había una abundancia de informaciones, a partir de las cuales se ha hecho aquí una meditada selección –ampliando al mismo tiempo el material, para incluir ejemplos de edificios recientes o aún en proyecto en la actualidad–, pero aquel estudio todavía mostraba la pleitesía del doctorando deseoso de brillar por su erudición sin incomodar a nadie, mientras que aquí hay bastantes ocasiones en que se deja caer un juicio irónico o directamente una valoración adversa de determinada arquitectura. Es una lástima que no haya un índice onomástico al final del volumen para facilitar al curioso la rápida búsqueda de informaciones y juicios respecto a arquitectos o edificios de su interés. En cambio, sí se ha añadido un interesantísimo anexo final de textos y documentos que merece la pena señalar, como propina y suplemento al libro en sí, que además, se complementa con numerosas ilustraciones en blanco y negro, más dos encartes de láminas a todo color. ■

■ *Creating the British Galleries at the V&A. A Study in Museology*

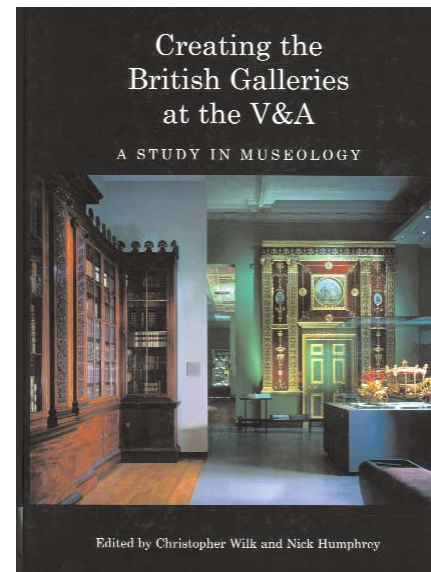
WILK, C., HUMPHREY, N. (eds.): *Creating the British Galleries at the V&A. A study on Museology*. Londres: V&A Publications y Laboratorio Museotécnico Goppion, 2004.

Javier Gómez Martínez
Universidad de Cantabria

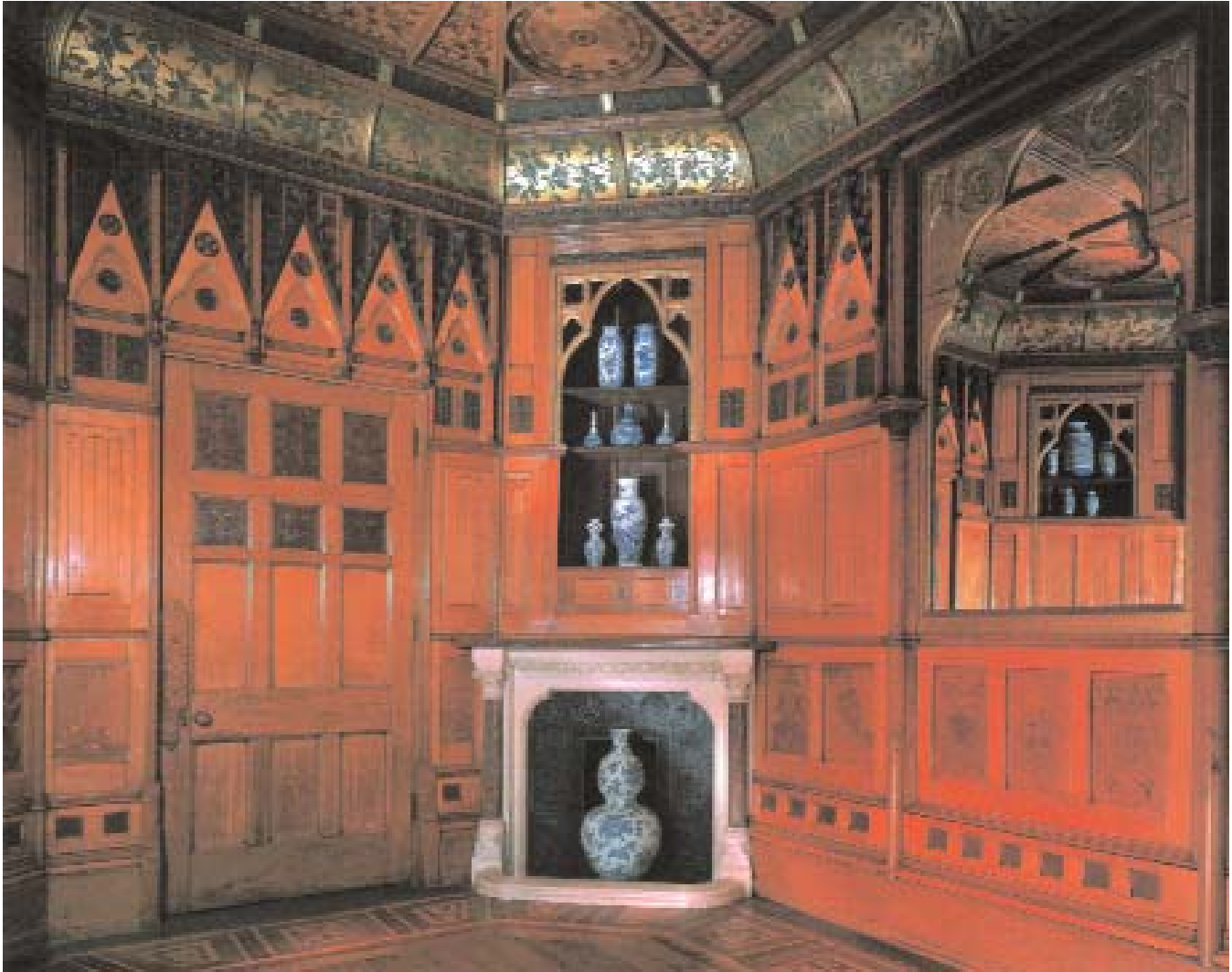
Este libro aúna dos temas sumamente atractivos e interesantes. Por un lado, la historia y personalidad del, desde 1909, llamado Victoria and Albert Museum, que tan ricas, dinámicas y debatidas discusiones deja entrever como la sucesión de nombres previos (Museum of Manufactures y Museum of Ornamental Art desde 1852, South Kensington Museum desde 1857). Por otro lado, el desarrollo de un tipo de presentación museográfica contextual y narrativa, tan alejada de la presentación descontextualizada que la Ilustración impuso en los países mediterráneos, largamente cultivada en Alemania, Gran Bretaña y Norteamérica. Los británicos, en concreto, son especialistas consumados en narrar la Historia y las historias de manera muy asequible, a sabiendas de que lo que más atrae al público (quién no tiene un punto *voyeur*) y lo que espera ver en el museo, es cómo vivían otras personas en otros tiempos y lugares.

El V&A es un museo de esos que entre nosotros llamamos peyorativamente ‘artes industriales, útiles o aplicadas’ y que, en el Londres victoriano se convirtieron literalmente en artes utilizadas y aplicadas a la industria, dignificadas y valoradas, precisamente, por la dimensión utilitaria de que carecían las Bellas Artes. Nació, en efecto, como un depósito de modelos formales y técnicos para elevar el gusto y la capacitación de los diseñadores y de los obreros británicos con la concurrencia en el muy reñido mercado internacional de manufacturas por horizonte.

La presentación aislada de la obra maestra se aviene mal con la cerámica, el vidrio, los textiles y todo tipo de mobiliario; en esos casos, la alternativa expositiva más correspondiente es la formación de series tipológicas. Se trata de objetos que, sin embargo, se prestan a la composición de escenografías evocadoras, a la recreación de



Portada.



Habitación procedente de The Grove.
Harborne, Birmingham, 1878.

ambientes más o menos históricos, dotados de una fuerza narrativa que los hace sumamente atractivos a los ojos del gran público. La manifestación más acabada (y a veces forzada) son las habitaciones de época o *period rooms*, cuyo paraíso sigue siendo el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Allí, entre habitaciones de época pertenecientes a diferentes momentos y lugares, destacan las dieciséis que componen una serie en particular: la patriótica American Wing, inaugurada en 1924 y recompensada con un éxito que dura hasta el día de hoy.

Las *British Galleries*, inauguradas por el museo londinense el 22 de noviembre de 2001, muestran una secuencia histórica comprendida entre 1500 y 1900. Por el contenido nacionalista, por la abundancia de habitaciones (cinco completas y porciones sustanciales de otras tantas), incluso quizás también por la procedencia norteamericana de su *curator*, Christopher Wilk, pueden ser consideradas una versión británica del ilustre hito neoyorquino. Pero eso sólo a primera vista, porque los casi ochenta años que separan a ambas series han dado cabida a reflexiones

sobre las ventajas y los inconvenientes de las habitaciones de época (no se plantean como tipología expositiva a ultranza) y a innovaciones tecnológicas que no pasan desapercibidas.

En el libro, hay capítulos de dos tipos: unos más técnicos, más museográficos si se prefiere, y otros más históricos y teóricos, más museológicos, en correspondencia. En los primeros, las *British Galleries* son examinadas sectorialmente como una gran empresa, desde la definición del concepto y la elección del equipo por Wilk, hasta la evaluación, pasando por los objetivos educativos, el diseño físico de las instalaciones, la iluminación o los recursos multimedia. El análisis de todo el proceso constitutivo es modélico, y su calidad ejemplar para los profesionales de museos (y para aspirantes) aumenta sensiblemente con la adición de trece apéndices muy prácticos.

El tono museológico se halla especialmente en los capítulos firmados por Anthony Burton (experto en la historia del V&A que rastrea la presencia previa del arte británico en el museo), Sarah Medlan (estudia las *period rooms* acumuladas por el museo desde sus inicios y la depuración histórica de las mismas antes de encajarlas en las nuevas galerías) y un invitado sorpresa: el italiano Giovanni Pinna, miembro del comité ejecutivo del ICOM, que casi cierra el libro con unas reflexiones a título de visitante. Una de las conclusiones que se desprenden de la lectura de los dos primeros es cómo ha ido cambiando el perfil del antiguo South Kensington Museum: el museo que nació como depósito de modelos

de referencia ajenos para mejorar el diseño propio, fue evolucionando para dar cabida a la historia del diseño británico y, ahora, a la historia británica a través del diseño.

Permítaseme citar en este punto el reportaje que *The Sunday Times* les dedicó a las nuevas galerías el 18 de noviembre previo a la inauguración, con declaraciones de Wilk y de Mark Jones, director del museo. En él se podía leer que las galerías "explican nuestro carácter nacional en términos de decoración de interiores" y que el nuevo montaje pretendía acabar con el discurso exclusivamente estético que se había adueñado del museo durante el siglo XX. Detrás de estas palabras se encuentran al menos dos décadas de debate acerca de la identidad del V&A (se planteó renombrarlo como National Museum of Art and Design) y de un concepto "british" que, en cierto modo, se sigue temiendo pueda diluirse en las aguas de la Unión Europea (véase paralelamente cómo perduran los llamamientos de ciertos medios para vetar la moneda única). Esa tensión crítica se deja notar, sobre todo, en el texto de Burton, pero sin mencionar nunca nombres (tampoco en la bibliografía final, que lo que recoge son las "publications by V&A staff", reseñas del montaje y entrevistas a miembros del equipo). Algunas de esas críticas habían llegado, por ejemplo, desde aquel libro editado en 1989 y titulado *New Museology*. Aludo a él porque precisamente Pinna echó a andar, en 1999, la revista *Nuova Museologia*, derivando su título más de la versión francesa de la expresión que de la inglesa, estando estas dos historiográficamente enfrentadas.

El tono museológico se halla especialmente en los capítulos firmados por Anthony Burton, Sarah Medlan y un invitado sorpresa: el italiano Giovanni Pinna, miembro del comité ejecutivo del ICOM, que casi cierra el libro con unas reflexiones a título de visitante

He querido incidir en estos aspectos intrahistóricos porque considero que incrementan el interés y el valor del montaje en cuestión (también, no lo voy a ocultar, porque estas constataciones me alivian de la inquietud que tienden a producirme cuestionamientos de la identidad de algunos de los museos en nuestro propio país). Las "Galerías Británicas" pueden ser tildadas de conservadoras por su apelación a ideales victorinos, no mayor, por cierto, que la de otras modélicas intervenciones museográficas desarrolladas simultáneamente en la ciudad (en el Museo de Londres o en el eje fluvial). ¿Y qué? El arte nunca ha sido ingenuo; muchísimo menos, su presentación museográfica. Como instrumento discursivo, sea del signo que sea, las *British Galleries* del V&A son, sencilla y apasionadamente, magistrales. ■

PROGRAMA DE EXPOSICIONES (ABRIL-JUNIO)

Museo de Cádiz

- *El cuarto centenario de El Quijote*
Patio Central de Exposiciones del Museo de Cádiz
22 de abril - 8 de mayo
- *Colección Joaquín Rivero*
Patio Central de Exposiciones del Museo de Cádiz
13 de mayo - 26 de junio

Museo de Bellas Artes de Córdoba

- *Entorno al Barroco: fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*
Sala de exposiciones VIMCORSA
10 de marzo - 24 de abril

Museo Casa de los Tiros

- *Amar leer*
5 de mayo - 15 de junio
- *2004, imágenes de un año: Granada*
8 de marzo - 24 de abril

Museo de Huelva

- *ANTONIO BELMONTE. Pinturas, nuevas producciones*
11 - 29 de mayo

- *Exposición Cadáveres Exquisitos. Dionisio González*
8 - 26 de junio

- *EMILIO DÍAZ CANTELAR. PINTURAS*
9 de marzo - 30 de abril

Museo de Jaén

- *400 ediciones de El Quijote*
4 de abril - 30 de abril
- *Imágenes de un año, Jaén 2004*
16 de marzo - 17 de abril
- *Exposición sobre la restauración de las maderas policromadas de la Casa Mudéjar*
18 de mayo - 5 de junio

Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

- *Nuevas Piezas: 2000-2004*
19 de marzo - 10 de mayo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

- *Gustave Doré*
10 de marzo - 1 de mayo

Arte Gráfico y Lenguaje

Javier Blas y José Manuel Matilla

El destacado de la página 123 dice "vocavulario" donde debería decir "vocabulario".

El destacado de la página 125 dice "Grabado es definido como el procedimiento por el que se reproduce una imagen previamente grabada sobre una matriz que se entinta y se estampa sobre papel u otra materia semejante", sin embargo, tal y como aparece en el texto del artículo, este destacado reproducía parcialmente una cita, por lo que debería aparecer correctamente entrecomillado, de la siguiente forma "Grabado es definido como 'el procedimiento por el que se reproduce una imagen previamente grabada sobre una matriz que se entinta y se estampa sobre papel u otra materia semejante'",

Luis Siret y los inicios de la Arqueología en el sureste de España

José Luis López Castro

La imagen de la página 172 aparece identificada erróneamente como "El 'Museo' de Herrerías...", ya que se trata de los depósitos provisionales de urnas de la necropolis celtibérica de Luzaga (Guadalajara) que se describen en las lám. XVIII y XIX de la obra inédita del Marqués de Cerralbo, Enrique de Aguilera y Gamboa, titulada Páginas de la Historia Patria por mis excavaciones arqueológicas, tomo IV, 1911.

Museos gestionados por la Dirección General de Museos

Museo de Almería

Carretera de Ronda, 91.
04005 - Almería
Teléfono: 950 26 44 92 Fax: 950 24 57 92
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoalmeria.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Cádiz

Plaza de Mina, s/n.
11004 - Cádiz
Teléfonos: 956 21 22 81 - 956 21 43 00
Fax: 956 22 62 15
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocadiz.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

Plaza Jerónimo Páez, 7.
14003 - Córdoba
Teléfonos: 957 47 40 11 - 957 47 10 76
Fax: 957 48 19 87
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicocordoba.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Bellas Artes de Córdoba

Plaza del Potro, 1.
14002 - Córdoba
Teléfonos: 957 47 33 45 - 957 47 13 14
Fax: 957 47 09 52
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museobellasartescordoba.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Arqueológico y Etnológico de Granada

Carrera del Darro, 41.
18010 - Granada
Teléfonos: 958 22 56 03 - 958 22 56 40
Fax: 958 22 80 14
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicogranada.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Bellas Artes de Granada

Palacio de Carlos V.
18009 - Granada
Teléfono: 958 22 48 43 - 958 22 14 49
Fax: 958 22 14 49
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museobellasartesgranada.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Casa de los Tiros

C/ Pavaneras, 19.
18009 - Granada
Teléfono: 958 22 10 72 Fax: 958 22 06 29
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocasadelostiros.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de la Alhambra

Conjunto Monumental de la Alhambra y Generalife.
Palacio de Carlos V.
18009 - Granada
Teléfono: 958 02 79 00 Fax: 958 22 63 63
Web: www.alhambra-patronato.es

Patronato de la Alhambra y Generalife

Calle Real de la Alhambra, s/n.
18009 - Granada
Teléfono: 958 02 79 00
Web: www.alhambra-patronato.es

Museo de Huelva

Alameda Sundheim, 13.
21003 - Huelva
Teléfono: 959 25 93 00 Fax: 959 28 55 47
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museohuelva.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Jaén

Paseo de la Estación, 27.
23008 - Jaén
Teléfonos: 953 27 45 07 - 953 25 06 00
Fax: 953 25 03 20
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museojaen.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Artes y Costumbres Populares del Alto Guadalquivir

Castillo de la Yedra.
23470 - Cazorra (Jaén)
Teléfono | Fax: 953 71 00 39
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocazorla.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Arqueológico de Linares - Monográfico de Cástulo

General Echagüe, 2.
23700 - Linares (Jaén)
Teléfono y Fax: 953 69 24 63
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicolinares.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Arqueológico de Úbeda

Casa Mudéjar.
C/ Cervantes, 6.
23400 - Úbeda (Jaén)

Teléfono | Fax: 953 75 37 02

Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicoubeda.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Málaga

Palacio de la Aduana: C/ Alcazabilla s/n.
29015 - Málaga
Teléfono: 952 21 83 82 Fax: 952 21 83 82
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museomalaga.ccul@juntadeandalucia.es

Museo Arqueológico de Sevilla

Plaza de América, s/n.
41013 - Sevilla
Teléfonos: 954 23 24 01 Fax: 954 62 95 42
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicosevilla.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Plaza de América, 3.
41013 - Sevilla
Teléfono: 954 23 25 76 Fax: 954 23 21 54
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoartescostumbrespopulares.ccul@juntadeandalucia.es

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Plaza del Museo, 9.
41001 - Sevilla
Teléfonos: 954 22 07 90 - 954 22 18 29
Fax: 954 22 43 24
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museobellasartessevilla.ccul@juntadeandalucia.es

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas.
Avenida Américo Vespucio, 2. Isla de la Cartuja.
41071 - Sevilla
Teléfono: 955 03 70 70 Fax: 955 03 70 52
Web: www.caac.es

Conjuntos Arqueológicos y Monumentales gestionados por la Dirección General de Bienes Culturales

Conjunto Monumental de la Alcazaba de Almería

C/ Almanzor, s/n.

04002 - Almería

Teléfono: 950 27 16 17 Fax: 950 27 14 11

Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos

Correo: alcazabaalmeria.ccul@juntadeandalucia.es

Conjunto Arqueológico Baelo Claudia

C/ Bolonia, s/n.

11380 - Tarifa (Cádiz)

Teléfonos: 956 68 85 30 - 956 68 85 40

Fax: 956 68 85 60

Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos

Correo: baeloclaudia.ccul@juntadeandalucia.es

Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra

Carretera de Palma del Río, Km. 8.

14071 - Córdoba

Teléfonos: 957 32 91 30 - 957 32 91 18

Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos

Correo: madinatalzahra.ccul@juntadeandalucia.es

Conjunto Arqueológico de Carmona

Avda. de Jorge Bonsor, 9.

41410 - Carmona (Sevilla)

Teléfono: 954 14 08 11 Fax: 954 19 14 76

Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos

Correo: carmona.ccul@juntadeandalucia.es

Conjunto Arqueológico de Itálica

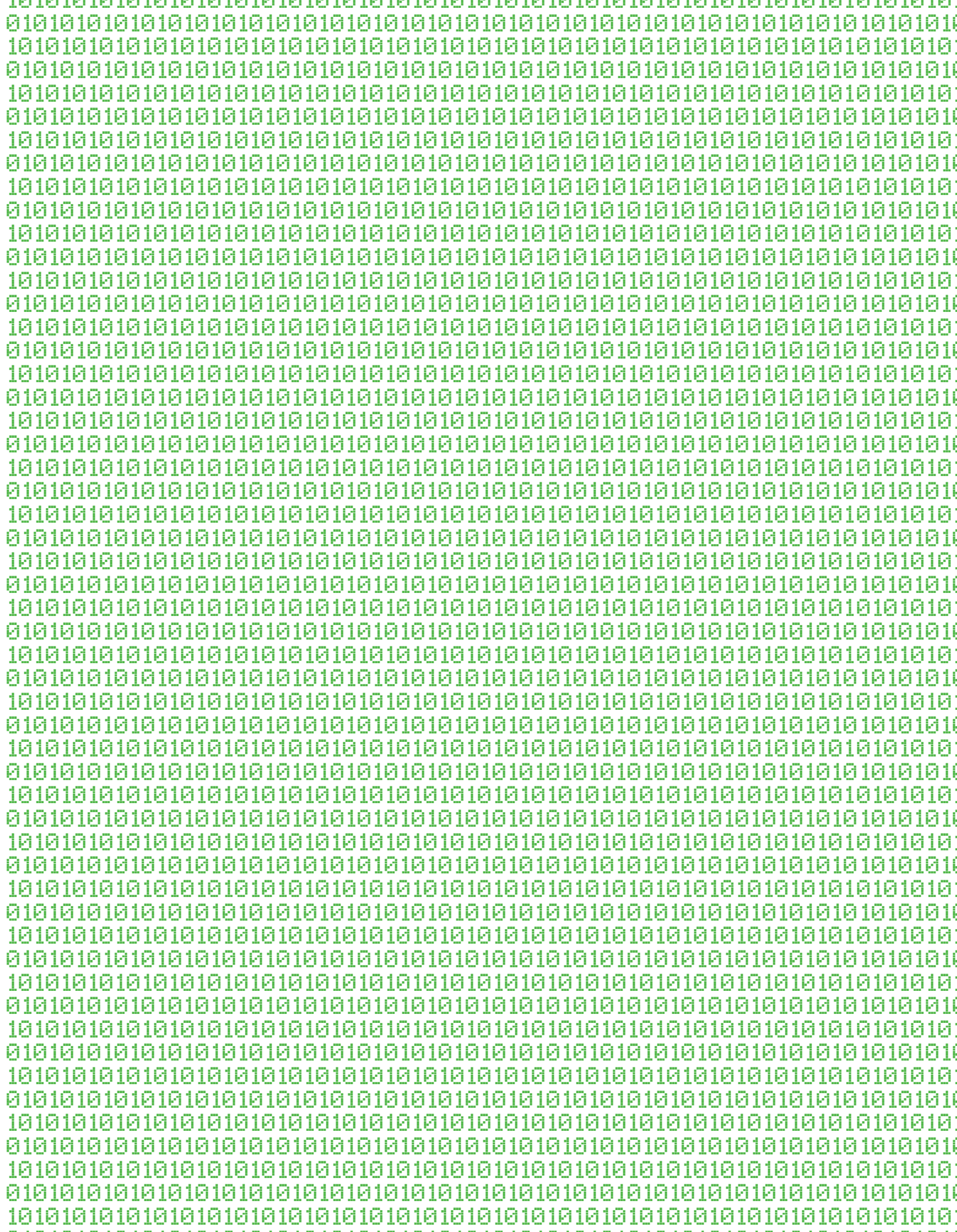
Avda. de Extremadura, 2.

41970 - Santiponce (Sevilla)

Teléfono: 955 99 65 83 Fax: 955 99 73 76

Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos

Correo: italica.ccul@juntadeandalucia.es





mus-A

