Museum

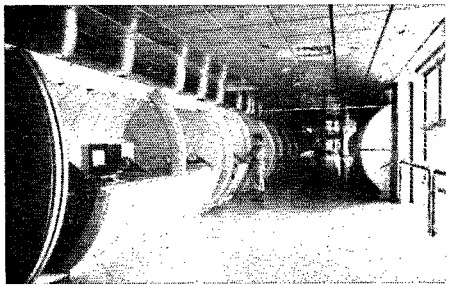
No 145 (Vol XXXVII, n° 1, 1985)

Nuevas orientaciones

museum

Museum, sucesora de *Mouseion*, es una revista publicada en París por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Publicación trimestral. Una tribuna internacional de información y reflexión sobre todo tipo de museos.

N.° 145, 1985



KOKURITSU MINZOKUGAKU HAKUBUTSUKAN, Osaka, Vista de las cabinas audiovisuales exclusivas del Museo Nacional de Etnología.

DIRECTOR
Percy Stulz

Presidente: Syed A. Naqvi
Redactor: Yudhishthir Raj Isar
Redactora adjunta: Marie-Josée Thiel
Ayundante de redacción:
Christine Wilkinson
Diseño gráfico: Monika Jost

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN
Om Prakash Agrawal, India
Fernanda de Camargo e Almeida-Moro, Brasil
Chira Chongkol, Tailandia
Joseph-Marie Essomba, presidente de OMMSA
Gaël de Guichen, ICCROM
Jan Jelinek, Checoslovaquia
Grace L. McCann Morley, ex jefa de redacción de *Museum*, consejera en museología para el área asiática
Luis Monreal, secretario general del ICOM, *ex officio*
Paul Perrot, Estados Unidos de América
Georges Henri Rivière, consejero permanente del ICOM
Vitali Souslov, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

La correspondencia relativa *al contenido de la revista y a posibles colaboraciones* debe ser dirigida al Redactor (División del Patrimonio Cultural, Unesco, 7, Place de Fontenoy, 75700 París, Francia), quien está dispuesto a tomar en consideración textos originales para su eventual publicación, pero sin responsabilidad de custodia o de devolución al autor. Se aconseja a los autores dirigirse en primer término al Redactor.

Se pueden reproducir y traducir los textos publicados (excepto cuando esté reservado el derecho de reproducción o de traducción) siempre que se indique el autor y la fuente.

Los autores son responsables de la elección y presentación de los datos contenidos en sus artículos y de las opiniones vertidas en ellos, las cuales no coinciden forzosamente con las de la Unesco o del Comité de Redacción de *Museum*. En algunos casos, los títulos, textos introductorios y leyendas son escritos por el Redactor.

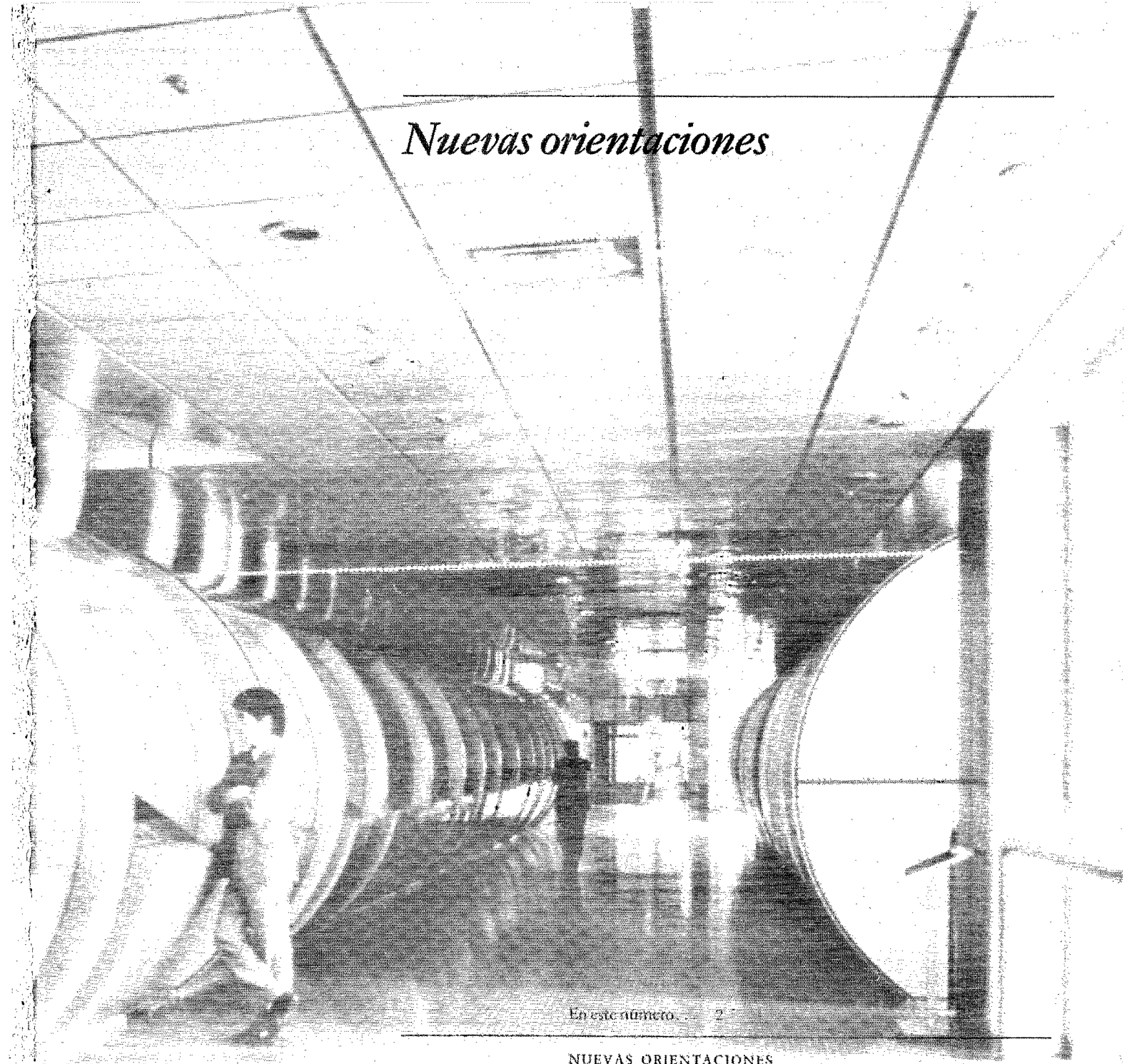
Las solicitudes de *suscripción* deben ser dirigidas a: División de Servicios Comerciales, Editorial de la Unesco, Unesco, 7, Place de Fontenoy, 75700 París, Francia.

Precio del ejemplar: 40 francos franceses
Suscripción (4 números o números dobles correspondientes): 128 francos franceses

© Unesco 1985

Impreso en los Países Bajos
por Smeets Offset (NBI) B.V.,
's-Hertogenbosch
ISSN 0250-4679

Nuevas orientaciones



En este número... 2

NUEVAS ORIENTACIONES

Carney E.S. Gavin	*La fotoarqueología y los museos del mañana: frágiles lazos de plata con el sol de nuestro pasado* 5
Tamás Hoffman	*La historia de un siglo en cien fotografías* 13
Asen Balikci	*Trayectoria y perspectivas del cine etnográfico* 16
Michael M. Ames	*Desescolarizar el museo: una propuesta para ampliar el acceso a las colecciones* 25
Malika Hachid	*El arte rupestre en peligro: el caso del Atlas Sahariano* 32

CRÓNICA

Masatake Matsubara	*El Museo Nacional de Etnología de Osaka* 38
José María Salvador	*El Museo de Arte Contemporáneo de Caracas* 41
E. Verner Johnson y Asociados, Inc.	*El punto de vista del arquitecto* 44
Vyacheslav Vasilevich Khokhlov	*Los museos comunitarios de la URSS* 46
Nicholas T. Cholevas	*El Museo de la Ciudad de Atenas* 49

Stolen Art Alert Botín 52

ISSN 0250-4679 *Museum* (Unesco, París), n.° 145 (vol. XXXVII, n.° 1), 1985

1
En cuanto el Museo Semítico de Harvard, por encargo de la Al-Salt Development Corporation, comenzó a reunir fotografías para un libro sobre la historia de Al-Salt, la bellísima ciudad vieja de Ammán que fuera primera capital de Jordania, las familias del lugar nos hicieron compartir los innumerables tesoros de sus álbumes de fotos, entre los cuales se encuentra esta extraordinaria imagen del jefe de la familia Abujáber de Nazaret y Al-Salt (*ca.* 1890) montado aquí en un caballo blanco y a la cabeza de sus hombres, frente a la granja fortificada de la familia en Yadoudeh, al este de Ammán, cerca del nuevo aeropuerto internacional Queen Alia. Yadoudeh era ya una fortaleza en la edad del bronce; en el horizonte pueden verse los graciosos arcos de las ventanas de las torres que se derrumbaron en el terremoto de 1927. Bajo el castillo hay una serie de bóvedas subterráneas usadas por los Abujáber para almacenar el grano. Yadoudeh era el punto noroeste más avanzado de los Ikwanes en los años 1920.



En este número...

En este primer número de 1985 nos referimos a algunas de las nuevas direcciones que está tomando la tarea museística, indicadoras de tendencias más vastas de la conciencia cultural o resultado de ideas y búsquedas particulares desarrolladas en la comunidad profesional.

La más importante de estas tendencias es sin duda la ampliación del concepto mismo de patrimonio cultural, es decir la simultánea extensión y concentración de las categorías de objetos tomados en cuenta en las investigaciones de los especialistas, las intervenciones de los conservadores, y el consumo y la valorización social del público.

¿Dónde terminará este proceso? Está claro de todas maneras que estas tendencias responden a necesidades crecientes que requieren análisis sociológicos basados en datos del tipo de los reunidos en este número: casos que ilustran el naciente apego por parte de las naciones o las sociedades a un siempre creciente depósito de pertenencias, marcas y símbolos. Tales signos pueden abarcar desde el arte rupestre prehistórico —cuya protección, en el contexto de los grandes



museos al aire libre, excede el marco del museo como institución en sentido estricto— hasta colecciones de arte moderno internacional, reunidas por un país o una ciudad como testimonio que legitima su reclamo de madurez cultural.

Las nuevas tendencias aparecen también en el campo de la metodología. Pueden observarse en la elección de las tecnologías utilizadas para analizar y transmitir los mensajes de contenido cultural, o en una nueva articulación de los espacios del museo que altera el equilibrio entre las colecciones que se exhiben y las que permanecen fuera del alcance del público, celosamente almacenadas o apenas compartidas por sus custodios. Puede tratarse también de una nueva relación entre el espacio museístico y las demás instalaciones colectivas que la comunidad elige para llevar a cabo sus actividades culturales y celebrar su identidad pasada y presente.

Este número otorga también particular importancia a las artes engendradas por la era industrial, que han transformado los esquemas de la comunicación

entre los hombres: la fotografía, el cine y el video, la imagen fija, la imagen en movimiento y la imagen registrada y transmitida simultáneamente.

Es cada vez más frecuente encontrar en los museos colecciones de fotografías: baste mencionar las del museo de Arte Moderno de Nueva York, las del Museo Metropolitano o las de la Biblioteca Nacional de París, para no citar sino unas pocas. Hasta el presente *Museum* sólo había publicado un artículo referido a las fotografías en tanto que piezas de museo, a propósito de una exposición en Nueva Zelandia (Warner Haldane, "Soluciones para la presentación de una muestra de fotografías en Gisborne", *Museum,* vol. XXXII, n.° 4, 1980, p. 224-229). Su presencia en los museos como formas de expresión artística o como documentos despierta interrogantes fundamentales respecto del arte en sí mismo, de la sensibilidad moderna y de la adquisición de conocimientos.

Siendo en sí realidades materiales, las imágenes fotográficas —dice Susan Sontag— son el limo rico en informaciones que deja a su paso el objeto que las emite, un poderoso medio de superar la realidad y de transformarla en sombra a su vez.[1] Poderosas, sí, pero también frágiles y amenazadas. En su viva descripción de los archivos del rey Fahd del Museo Semítico de Harvard y del proyecto de documentación fotográfica del Oriente Medio, Carney Gavin analiza los numerosos problemas que plantea la interpretación de fotografías antiguas y su conservación en tanto que obras de arte y documentos históricos de valor inestimable. La presencia de imágenes cinematográficas en las exposiciones o como complemento de éstas abre nuevos horizontes. Asen Balikci, antropólogo y cineasta, observa a este propósito que el cine etnográfico permite una aprehensión verdaderamente totalizadora de la cultura, del mismo modo que el cine documental tiene el poder de mostrar la tensión dramática de nuestra vida cotidiana y la poesía de nuestras dificultades.[2] En su artículo traza un breve panorama histórico de las corrientes fundamentales de la "etnografía audiovisual" y examina las posibles interacciones en los museos actuales y futuros, entre el objeto y el film, entre el objeto y una visión del contexto vivo en el que se inserta.

Para concluir —y sin extendernos mucho sobre el particular— esperamos que la cruzada emprendida por *Stolen Art Alert* de Nueva York, de la cual publicamos el resumen de una lista de obras de arte robadas recientemente, marque también una nueva dirección, testimonio de la creciente vigilancia que se manifiesta en todas partes hacia el patrimonio común, guardado en custodia por todos los pueblos de la tierra y merecedor de una mayor protección contra el robo y el tráfico ilícito.

1. Susan Sontag, *On photography*, p. 180, Nueva York, Delta, 1973.
2. John Grierson en su introducción al libro de Paul Rotha *Documentary film*, Londres, Faber & Faber, 1936.

Cubierta: Museo Nacional de Etnología de Osaka. 1-4, 7, 9, 10: Harvard Semitic Museum; 5: Van der Meulen; 6: Colección Fouad Debbas, Beirut; 8: Colección Twitchell; 11: Károly Karinger/Museo Etnográfico de Budapest; 12*a*: Béla Gevay; 12*b*: Sandor Ujhâzy/Museo Etnográfico de Budapest; 12*c*: István Györffy/Museo Etnográfico de Budapest; 12*d*: Museo Etnográfico de Budapest; 13: Oficina del Cine Húngaro/Museo Etnográfico de Budapest; 14, 15: Harvard Film Study Center; 16, 17: Australian Institute of Aboriginal Studies; 18: John Mitchell, director del Museo Port Alberni; 22-25: Museo de Glenbow/Duncan Cameron; 26-30: Malika Hachid; 31-34: Museo Nacional de Etnología de Osaka; 35: Mariano U. de Aldaca; 36: Antonio Witschi; 37: Alberto Siso; 38, 40: O. Ivanov; 39, 41: V. Fabritsky; 42-45: Museo de la Ciudad de Atenas.

NUEVAS ORIENTACIONES

La fotoarqueología y los museos del mañana: frágiles lazos de plata con el sol de nuestro pasado

El Museo Semítico de Harvard —fundado en 1899 "con el fin de promover un sólido conocimiento de la historia y las lenguas semíticas"— lanzó en 1983 un vasto proyecto de tres años para rescatar los registros visuales dispersos de los monumentos y de la vida del Oriente Medio.

Colocado bajo la protección de Su Majestad Fahd Ibn Abdul-Aziz al Saud, rey de Arabia Saudita, y patrocinado por el Fondo Internacional de la Unesco para la Promoción de la Cultura, el proyecto intenta salvaguardar las colecciones fotográficas amenazadas y se propone reproducirlas y reunirlas en una suerte de registro archivístico que pueda ser compartido internacionalmente. Entre las publicaciones llevadas a cabo hay una colección de doce carteles realizados a partir de fotografías del siglo XIX.

El director del Museo Semítico de Harvard explora en el artículo que sigue este fascinante mundo redescubierto.

Desde su fundación en 1889, y "con el fin de promover un sólido conocimiento de la historia y las lenguas semíticas", el Museo Semítico de Harvard ha emprendido numerosas y apasionantes investigaciones en túmulos de la Mesopotamia y en las cámaras mortuorias próximas a la Gran Pirámide, bajo el nivel del mar en Cartago y en las islas de Cerdeña y Chipre, en los alfabetos borrosos de los rollos de Qumran y en los análisis computográficos de la paleografía de los sellos semíticos, como así también en los antiguos sitios arqueológicos de las montañas de Galilea, Siria, Transjordania y el Sinaí. Muchas de estas exploraciones son el resultado de años y a veces décadas de investigaciones, de planificación y de negociaciones preliminares.

Nuestro museo invita hoy a los lectores de esta revista a unirse a la fascinante exploración a escala mundial que tuvo un origen súbito e inesperado el 1.° de octubre de 1971, cuando una bomba hizo volar el techo del edificio del museo.

Colocada por dos jóvenes mujeres como protesta contra la política del entonces Secretario de Estado de los Estados Unidos de América, Henry Kissinger (que había ocupado una oficina en ese edificio), afortunadamente la bomba sólo causó daños materiales de escasa importancia. A la mañana siguiente, sin embargo, al inspeccionar los destrozos, de pronto descubrí tesoros que habían sido ocultados en los aleros del ático varias generaciones atrás: centenares de cajas que contenían cerca de 27.000 viejas fotografías del Oriente Medio.

Como es natural, al fundarse el Museo Semítico de Harvard se habían adquirido varios miles de fotografías de pueblos y lugares semíticos —muchas de ellas tomadas decenas de años antes, en la década de 1850— para utilizarlas en la formación de los estudiantes de Harvard y como fototeca para la investigación pluridisciplinaria. Esta investigación comienza en realidad ahora, casi un siglo después de que las imágenes doradas de las maravillas orientales llegaran a Cambridge, Massachusetts.

La documentación visual antigua del Oriente Medio es extremadamente rara. Aunque muchos temas del arte occidental están inspirados en la historia y las regiones semíticas (y, sobre todo, en acontecimientos, monumentos, personalidades y enseñanzas consignadas en los libros religiosos), la mayoría de los artistas de la región evitaban la reproducción de imágenes —especialmente las que representaban seres vivos— por deferencia hacia Dios, el único Creador de la vida.

En casi todas las regiones del mundo puede señalarse la existencia de paisa-

1. El autor agradece a Elizabeth Carella, conservadora adjunta del Museo Semítico de Harvard, por haber reunido y seleccionado las fotografías que ilustran este artículo.



2
Registrar los recuerdos que dan nueva vida a las fotografías: el autor acompañado de Daniel Van der Meulen —explorador y diplomático retirado— y su esposa, Duhm Van der Meulen, que fuera jefa de Sanidad de Hadramaut en los años 1950. Aquí aparecen identificando fotografías de paisajes y de las "ciudades rascacielos" de Hadrami.

Carney E. S. Gavin[1]

Sacerdote nacido en Boston, es conservador y director adjunto del Museo Semítico de Harvard. Formado en Oxford (humanidades y arqueología), en Austria y en la República Federal de Alemania (filosofía y teología), se doctoró en Harvard en lenguas y civilizaciones del Cercano Oriente en 1973. Es director de los Archivos del Rey Fahd. Tomó parte en excavaciones arqueológicas y trabajos de campo en muchos países de Europa y Oriente Medio.

3
Las fotografías ayudan a salvar una ciudad. Una de las escenas exhibidas en la exposición realizada en 1983 en el Museo Semítico de Harvard: *L'héritage lumineux: Beyrouth et le Liban dans des photographies du siècle dernier* [Le herencia luminosa: Beirut y el Líbano en fotografías del siglo pasado]. Ésta es una foto de Bonfils (*ca.* 1885) de Ras Beirut. Hoy esta pacífica ensenada ha desaparecido completamente: el lecho ha sido rellenado con los escombros de la ciudad bombardeada y el sector del centro de la ciudad se ha convertido en ruinas. Y lo que es aún más conmovedor: en los restos del viejo Hôtel d'Orient lleno de gracia —cuyos arcos aparecen directamente sobre las velas del barco—, todavía puede distinguirse la misma insignia del hotel que estaba recién pintada cuando Bonfils tomó esta fotografía.





4
Topometría de fotos de Damasco tomadas por Bonfils. Hace cuatro años el Museo Semítico de Harvard tuvo el honor de ser invitado a inaugurar el Museo de Historia de Damasco en el palacio Khaled Al-Azm recientemente restaurado. Para apoyar el trabajo de la institución hermana, el Museo Semítico de Harvard presentó un conjunto de 55 vistas históricas de Damasco —la mayoría de Bonfils— que habían sobrevivido en Cambridge y eran prácticamente desconocidas en el Oriente Medio. Para ayudar a los investigadores en la interpretación de estas fotografías, el historiador de Damasco Khaled Mo'az había preparado un plano a gran escala de la ciudad tal como era a mediados del siglo XIX. Al fondo, algunas pinturas del profesor Mo'az muestran su metódico estudio de los trajes regionales de Siria.

jes escrupulosamente precisos, panoramas urbanos detallados, retratos más o menos fieles (aunque favorecedores) de funcionarios y sabios y hasta representaciones de la propia Creación, que datan de hace siglos o milenios. En el Oriente Medio, por el contrario, los museos y los estudiosos encargados de preservar el pasado rara vez encuentran un registro visual exacto anterior al advenimiento local de la fotografía. Sin embargo, tras la aparición del daguerrotipo en 1839, los fotógrafos comenzaron inmediatamente a registrar las "maravillas del Oriente" en Egipto y Levante.

A diferencia de otros artistas visuales (que realizan representaciones pictóricas a partir de sí mismos), en la habilidad del fotógrafo se combinan las aplicaciones de la física óptica (el efecto "lente") y de la fotoquímica (para retener la imagen invertida de los rayos de luz sobre materiales fotosensibles, generalmente nitrato de plata). Por esto se consideraba que el fotógrafo registraba "las sombras que proyecta la luz divina", y el término primitivo que lo designaba en árabe era el de *musawwir shamsi,* es decir, "el que pinta por medio del sol".

Tomar conciencia de las posibilidades

Después del dramático descubrimiento de los archivos fotográficos históricos del Museo Semítico de Harvard fueron necesarios varios años hasta llegar a asimilar las lecciones básicas que entrañaba la significación de dicho descubrimiento. Nos llevó algún tiempo tomar conciencia de las nuevas dimensiones que esas primeras imágenes abrían a la investigación y la educación, y también transcurrirían muchos años antes de que se pudiese constituir el equipo cada vez más importante de expertos capaces de preservar y estudiar nuestras "ventanas al pasado" recién descubiertas.

El museo comenzó a sospechar la utilidad práctica de esas hermosas imágenes antiguas gracias a los colegas del Departamento de Antiguedades de Jordania, a quienes invitamos a estudiar las primitivas fotografías de Jerash (la ciudad romana de Gerasa, conocida por el Nuevo Testamento).

Los circasianos que huían de los *progroms* antimusulmanes en el Cáucaso utilizaron las ruinas romanas, durante el siglo pasado, como canteras providenciales y como minas de plomo ya que, una vez fundidas, las antiguas juntas de metal servían para hacer balas. Las fotografías que se habían tomado en los años 1870 de los templos y calles con columnatas anteriores al asentamiento circasiano fueron de gran utilidad para los restauradores jordanos que trabajaron en colaboración con la Unesco.

Posteriormente, durante las exposiciones presentadas en Jordania, el museo tuvo el privilegio de conocer a través de la comunidad circasiana de Amán la identidad real de diversas personas (envueltas en capas de piel de astracán y largos caftanes caucásicos) inmortalizadas por el objetivo del fotógrafo Bonfils: se trataba de exploradores enviados por los dirigentes circasianos para confirmar que la re-

gión de Jerash era apta para asegurar el futuro de su comunidad, antes de solicitar formalmente la autorización del sultán para establecerse allí.

Así, paulatinamente, con la ayuda de sus amigos, el museo ha llegado a descubrir varios aspectos esenciales de la fotoarqueología del Oriente Medio, muchos de los cuales se aplican también a otras regiones.

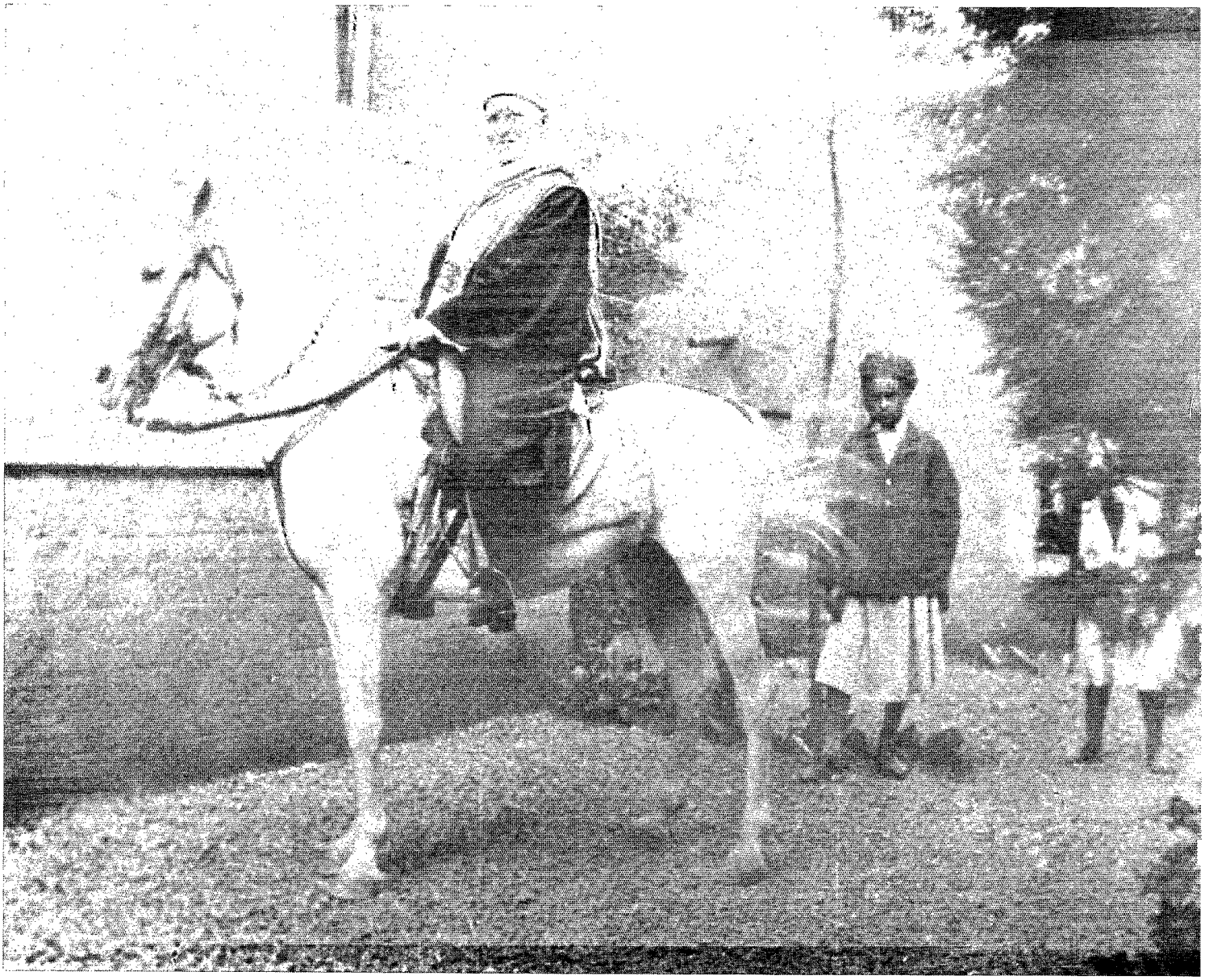
Las fotografías son ventanas

Al igual que las ventanas, las fotografías revelan tanto (o tan poco) como puede percibir el observador... Por consiguiente, necesitamos consultar muchos expertos, de todos los sectores de la sociedad: los artesanos se percatan de técnicas de las que han oído hablar a sus abuelos; los agrónomos ven plantas o métodos de cultivo que nada dicen a los historiadores. Cada uno de nosotros ve aquello que se le ha enseñado a observar. La comprensión de las fotografías primitivas puede así reunir a los pueblos en el plano internacional, social y científico.

Las fotografías viajan, a menudo muy lejos

Del mismo modo que nuestros colegas jordanos encontraron claves de la ciudad de Gerasa en Cambridge, también el museo fue el primero en descubrir una importante serie de fotografías primitivas (1885) de la ciudad santa de La Meca y de Hedjaz en Washington, D.C., adonde habían sido llevadas en 1945 desde Tokio. Los Imperiales Archivos de Guerra Japoneses habían adquirido esas fotografías en los Países Bajos a principios de este siglo. Un famoso erudito holandés había tomado algunas de esas fotografías en Jeddah en 1884-1885, mientras otras habían sido entregadas por un médico no-

5
Del archivo fotográfico de Van der Meulen: el gran visir del imán Yagha de Yemen en Sana'a, en 1943.

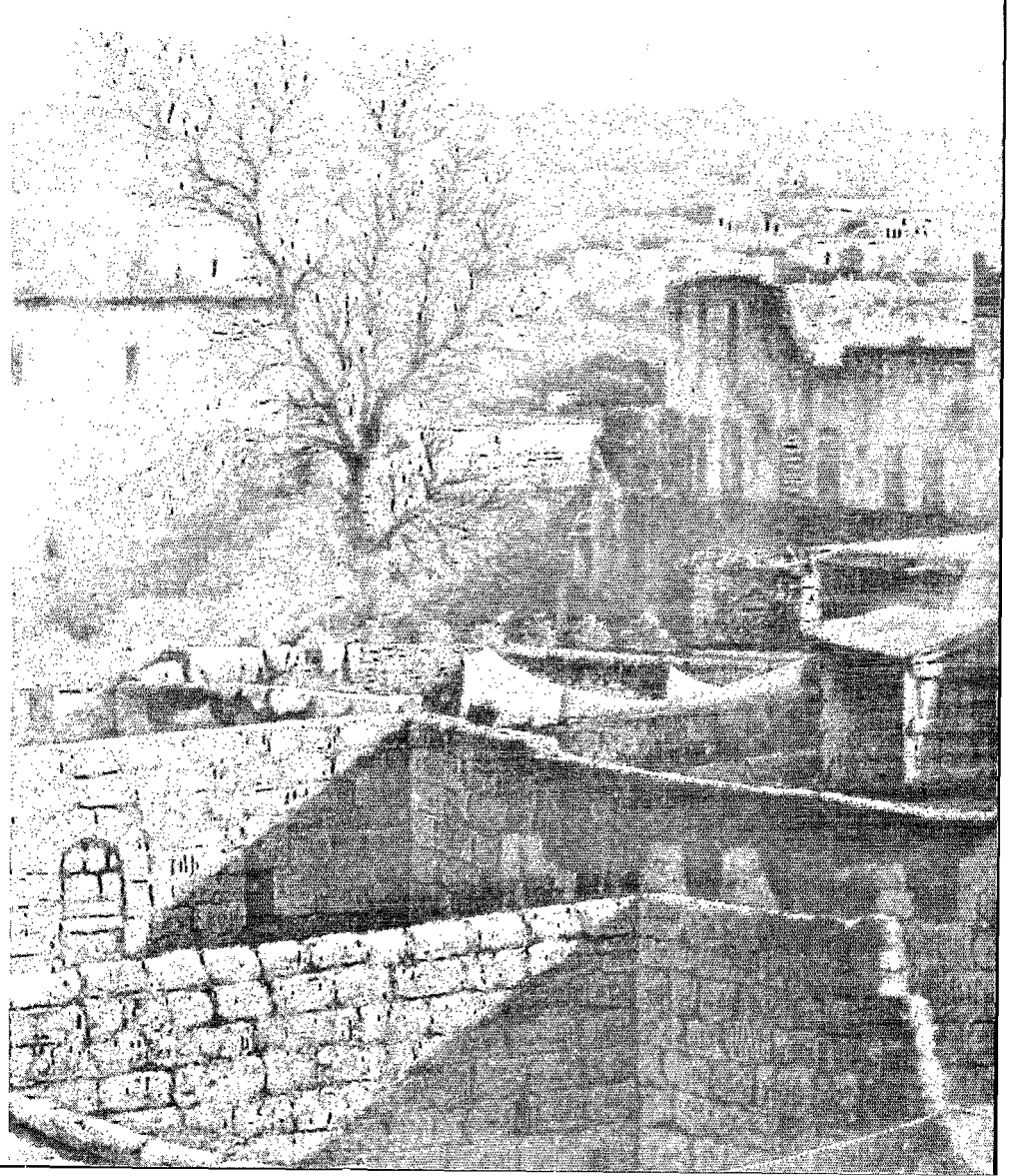


ble de La Meca a finales de 1889. Otras imágenes de esa colección —que tal vez remontan a 1860— son obra de un militar egipcio y de un explorador vienés desaparecido en 1881 que, según el Residente británico en Aden, había sido asesinado por su sirviente.

En cada caso el motivo de la toma, adquisición y conservación de esas fotografías parece variar de manera considerable. Es evidente el gran interés que para los japoneses tenían los retratos tomados en Jeddah a los peregrinos llegados de toda el Asia continental y de diversos archipiélagos hoy bajo el dominio de Malasia, Indonesia y las Filipinas.

Para el hombre de hoy, el registro fotográfico de los creyentes que de todas partes del mundo llegaban en peregrinación a La Meca puede contribuir a redefinir lo que fue en realidad el foco central de la humanidad en una época en que los "iluminados" monarcas occidentales se disputaban la "supremacía" colonial, con suprema ignorancia de las realidades y los ideales. De Jerusalén, por ejemplo, hemos descubierto valiosísimas fotografías centenarias en las tiendas de Bangkok y en los monasterios argentinos. Ruth Thomasian, cuyo proyecto SAVE se propone preservar las fotografías traídas a los Estados Unidos de América por inmigrantes armenios, reunió registros visuales de familias que van desde Bombay y el Extremo Oriente, pasando por los almuerzos campestres en el Bois de Boulogne (donde la rama parisiense de una familia armenia saluda a sus primos de Nueva Inglaterra, que aparacen en una fotografía recostados sobre una alfombra armenia) hasta los cortejos nupciales por las viejas calles y los predios de las iglesias de Aintab y Eriván.

En el Museo del Memorial de Guerra de Australia, en Canberra, se conservan las primeras fotografías hechas en color por los regimientos australianos en la Palestina de 1917. Para Widad Kawar, el eminente coleccionista de trajes palestinos, estos registros (realizados mediante un magnífico tratamiento técnico del color que más tarde sería abandonado por los fotógrafos debido a su elevado costo) pueden complementar los datos penosamente reunidos en los campos de refugiados entre ancianas que aún recuerdan las hierbas, los insectos, las rocas y otros re-



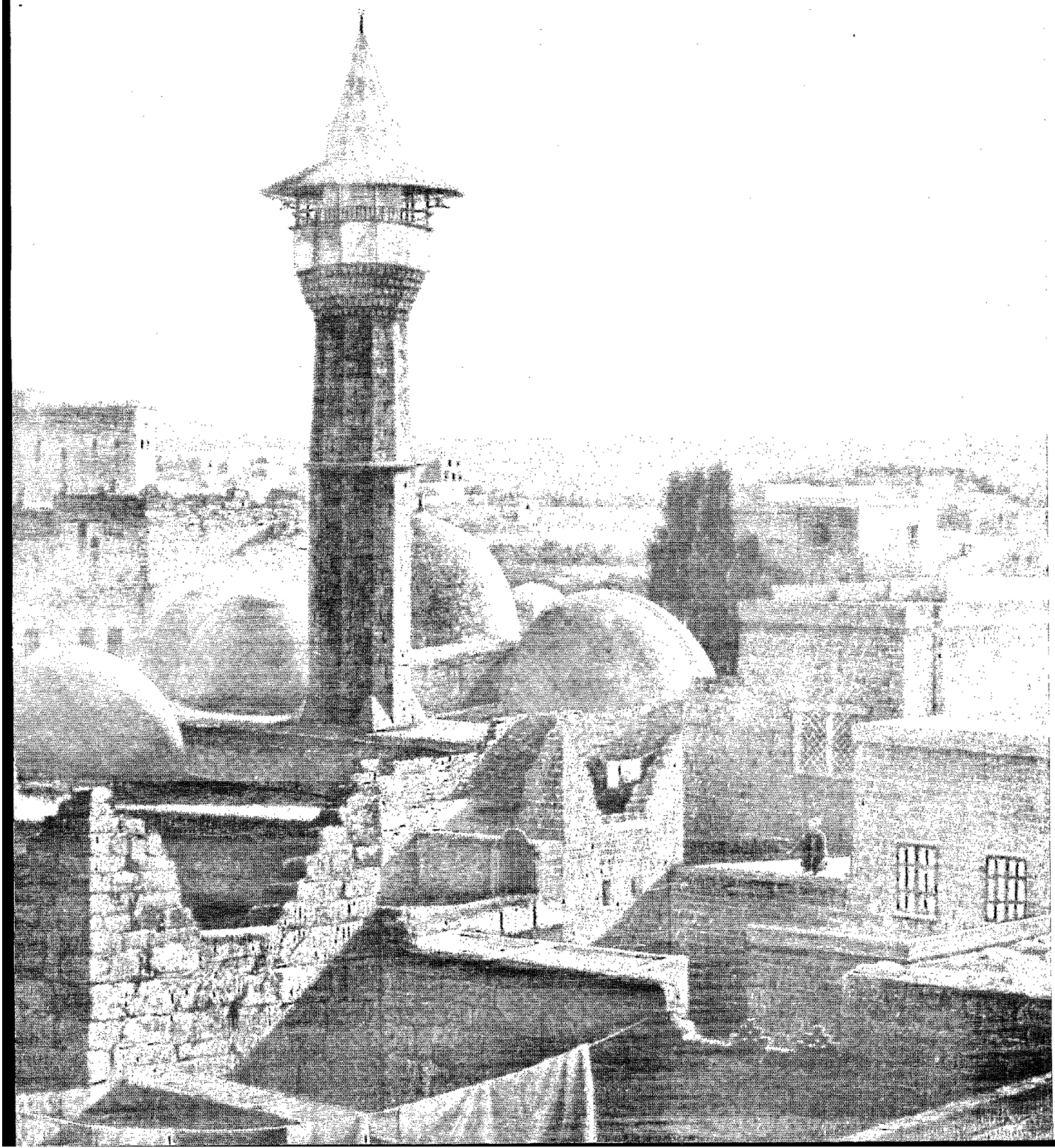
6
Una de las más antiguas imágenes fotográficas del Cercano Oriente: daguerrotipo de la mezquita del palacio de Beirut (Jama'al-serail) realizado por Goupil en 1839, unos pocos meses después de la aparición de la técnica de Daguerre. Esta imagen muestra el desaparecido palacio del emir Fakhreddine detrás del gracioso alminar que todavía hoy sobrevive, si bien en un contexto completamente diferente. También han desaparecido las cornisas de siete escalones que revelaban la relación entre los edificios que aparecen en primer plano y las místicas cofradías de albañiles que construyeron estructuras similares de Marruecos a Hadramaut. Este daguerrotipo pertenece a la Colección Fouad Debbas, Beirut.

cursos y procedimientos químicos utilizados para la tintura de hilos, característicos de cada aldea.

Las fotografías pueden ser "invisibles"

Paradójicamente, los documentos fotográficos —pese a su legendaria superioridad con respecto a los registros verbales— aún hoy escapan con frecuencia a las finas redes eruditas. Los bibliotecarios guardan cuidadosamente hasta los pedacitos más pequeños de las notas de un escritor, los conservadores de arte atesoran incluso los esbozos de los bosquejos de un artista, y sin embargo muchos depósitos culturales contienen valiosas imágenes que ni siquiera han figurado jamás en los inventarios...

Por ejemplo, cuando la conservadora adjunta de nuestro museo, Elizabeth Carella, visitó por primera vez la Biblioteca Oriental de Beirut, el heroico director de la biblioteca, F. McDermott, le explicó que, si bien durante años de bombardeos de una u otra manera había logrado



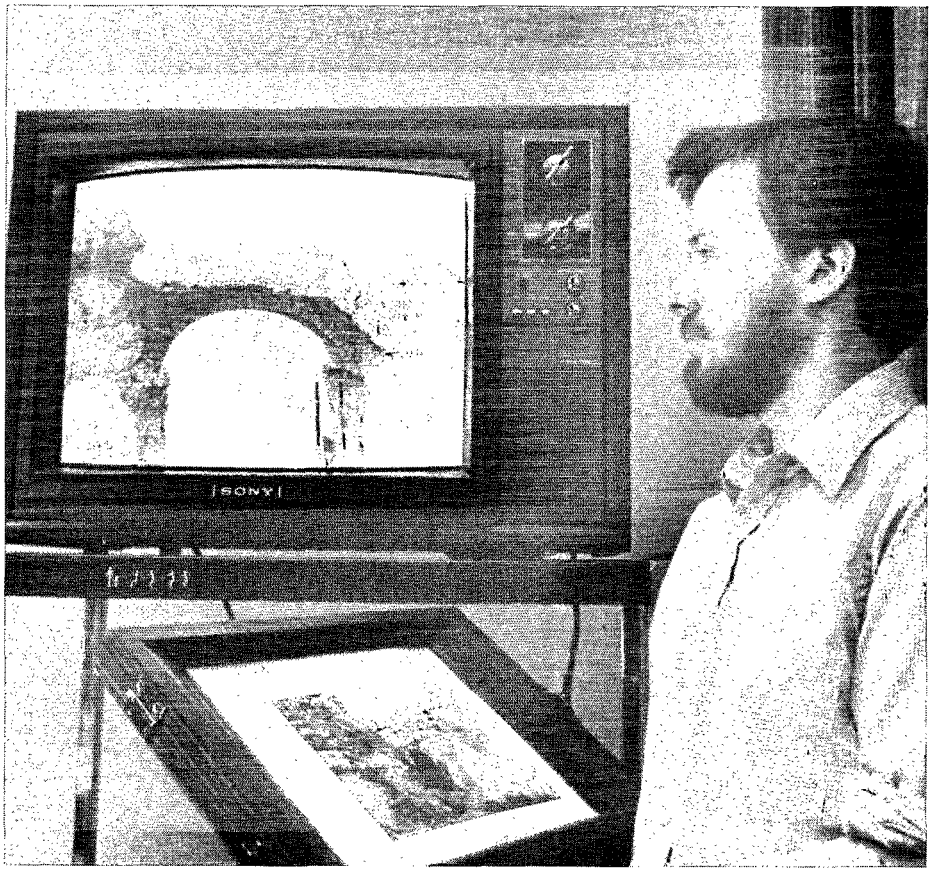




7
Catalogando la donación del sultán: el equipo del Museo Semítico de Harvard está estableciendo el inventario de 66 álbumes obsequiados por el sultán Abdul-Hamid II en 1893 a la "Biblioteca Nacional de los Estados Unidos". Como parte de un proyecto de videodiscoteca patrocinado por SONY, los títulos se registran en francés y en turco otomano para contrarreferencia. Los miles de imágenes de la colección de la Biblioteca del Congreso resultarán de gran provecho a los estudiosos turcos que catalogan los álbumes del sultán que ahora se encuentran en la Biblioteca de la Universidad de Estambul. Juntos, esos archivos visuales proporcionarán una excitante, nueva, incluso virtualmente inexplorada base de datos para la investigación histórica. Con la técnica del videodisco, decenas de miles de imágenes pueden ser permanentemente almacenadas para consulta inmediata a través de las computadoras, sin dañar los originales. El conservador de fotografías documentales de la Biblioteca del Congreso, George Hobart, y el Departamento de Servicios Fotográficos de la biblioteca han llevado a cabo una espléndida presentación fotográfica que permite a los estudiosos analizar las imágenes dejando a salvo los originales. Aquí, Danielle Chouet-Bertola e Ingeborg Endter O'Reilly transcriben los títulos y miden las imágenes. Nótense los anaqueles chatos para almacenar los álbumes originales y los soportes para consultar las imágenes con el mínimo de daño para las encuadernaciones.

9
Trabajo de detección fotográfica. La impresionante entrada de Petra —el estrecho desfiladero llamado El-Sia— hasta el siglo pasado estaba atravesada por un puente de piedra de la época romana que luego se derrumbó, probablemente a causa de un terremoto. Como el Departamento de Antigüedades Jordanas reúne, bajo la dirección de Advan Hadidi, documentación sobre Petra, el MSH pudo utilizar antiguos registros visuales para estudiar el desaparecido puente sobre el desfiladero que llevaba a la "ciudad rosada casi tan vieja como el tiempo". El archivista Robert McCall compara un antiguo grabado del puente con la fotografía tomada por F. M. Good (*ca.* 1860). El grabado se inspira en un bosquejo de 1827 del conde Delaborde, que la comparación fotográfica revela de una precisión tal que hace pensar que el conde utilizó probablemente la lente de una cámara obscura para proyectar sobre el papel la imagen del puente y las montañas. Delaborde debe haber luego fijado la imagen calcándola, procedimiento para el cual las posteriores generaciones de exploradores y arqueólogos utilizarían la fotoquímica: emulsiones de albúmina sensibles a la luz se revelaban en el acto con colodión líquido (un explosivo que contiene piroxilina) que entraría en ebullición con el calor del Levante. Las copias sobre papel se harían *in situ*, valiéndose de la luz del sol.

8
Empaquetando las visiones de un explorador: para conservar para el futuro los magníficos registros visuales compilados por K. S. Twitchell durante cuarenta años (desde mediados de los años 1920), ARAMCO pidió al Museo Semítico de Harvard que iniciara el largo proceso de catalogar miles de fotografías en blanco y negro, diapositivas en color y películas cinematográficas reunidas por el primer explorador geológico sistemático de Arabia. Ingeniero en minas de formación, Twitchell anotó tan meticulosamente sus fotos que no sólo registraba los nombres de los retratados sino que a menudo citaba también tanto la altura sobre el nivel del mar de un punto lejano (calculada con un barómetro aneroide de bolsillo) como la distancia precisa de los asentamientos cercanos. De modo que el orden en el que Twitchell organizó su colección debe ser estrictamente observado. Aquí, Theresa Muxie, Robert McCall y Mary Ellen Taylor envuelven cuidadosamente los originales portadiapositivas de madera creados por Twitchell, para transportarlos a Cambridge y luego analizarlos atentamente. Por fortuna, las diapositivas Kodachrome de los años treinta han conservado prácticamente intactos sus colores originales.





preservar las más fabulosas colecciones orientales de libros y manuscritos, no tenía conocimiento de la existencia de ninguna fotografía. Sin embargo, al cabo de unos meses, McDermott descubrió, con gran sorpresa, más de 15.000 imágenes acumuladas desde los años 1840 por los jesuitas, franceses sobre todo, entre las que figuraban los reconocimientos aéreos de toda la región hechos por el padre Poidebard; los meticulosos registros fotográficos de todos los tipos de zapatos que se remendaban en el Líbano y las técnicas de construcción aplicadas en cada poblado, comprendidas la carpintería y albañilería, paso a paso; así como los primeros álbumes de Tancrède Dumas (que llegó a Beirut en 1860) y otros precursores de la cámara que documentaron toda la región del Levante.

Incluso en la misma Roma "Eterna", en el prestigioso Instituto Pontificio de Estudios Orientales, decubrimos que durante una reciente remodelación se estaba a punto de tirar fragmentos de mampostería y multitud de cajas de "viejas fotos" cuando un orientalista se interpuso entre los obreros y con sumo cuidado descargó el camión de desechos para recuperar valiosos registros fotográficos que habían sido traídos a través del Mediterráneo un siglo atrás...

Quizás porque hoy en día podemos sacar fotos con tanta facilidad, o tal vez porque tan a menudo ahora nos valemos de la fotografía para preservar el pasado, o quizás porque estamos más que acostumbrados a las imágenes de colores brillantes de las páginas de las revistas, por vaya a saber qué razón llegamos a olvidar fácilmente el esfuerzo y el riesgo que requería tomar fotografías en el siglo pasado y olvidamos, sobre todo, que en esas imágenes se conservan momentos que no volverán a reproducirse jamás...

La "autodestrucción" de las fotografías

Físicamente, las imágenes fotográficas pueden desvanecerse o ennegrecerse cuando están mal lavadas. Un siglo atrás los fotógrafos debían ser sus propios químicos y artífices de metales preciosos, aplicando sales de plata a sus emulsiones caseras de clara de huevo y virando el tono

10
La panadería Berman en Jerusalén. Nitza Rosovsky, conservadora adjunta del MSH y autora de la guía histórico-arqueológica detallada *Jerusalemwalks* [Paseos de Jerusalén], había deseado siempre ubicar con precisión la panadería original de sus antepasados, situada en una calle exterior a la Puerta de Jaffa. Durante las generaciones siguientes la familia ejerció la medicina en la Ciudad Santa y el sitio exacto de la tienda de los Berman cayó en el olvido, hasta que el reciente descubrimiento de una fotografía de Bonfils trajo de vuelta la luminosidad de una tarde de 1870: las sombras apuntan hacia el noreste y, al fondo, la Ciudadela de Jerusalén y la Torre de David se levantan por encima del muro oeste de la Ciudad Santa. Esta calle comercial, que ha cambiado mucho desde entonces, era en 1870 apenas una hilera de puestos agrupados sobre el lado derecho y un imponente edificio comercial de dos pisos sobre el lado izquierdo. La misma luz del sol que permitió a Bonfils tomar la fotografía hizo que un comerciante bajara el toldo... en el que puede verse el emblema borroso de la panadería Berman: un dibujo —parecido a un ancla— de una mujer que sostiene un cetro.

de sus copias positivas con oro líquido. Paradójicamente, utilizaban materiales mucho más duraderos que aquellos de los que disponemos generalmente en la actualidad. La calidad del papel fotográfico de los años 1870 era muy superior a la que puede conseguirse hoy en el comercio. Lamentablemente esas primeras copias soberbiamente procesadas se montaban con colas animales en cartones de un elevado tenor sulfúrico, de modo que —triste ironía— ese esfuerzo bien intencionado de montar las fotografías para preservarlas y compartirlas ponía en marcha su proceso de deterioro...

Ningún lector de *Museum* desconoce la tragedia de una imagen fotográfica desvanecida. En muchos casos la imagen ha desaparecido irremediablemente. Sin embargo, un fotógrafo experto puede hoy utilizar filtros y nuevas técnicas de laboratorio para copiar esas primeras impresiones, de manera que la copia puede salvar el original e incluso a veces mejorarlo.

Es posible modificar la triste suerte de las imágenes fotográficas primitivas que pierden su nitidez. El Museo Semítico de Harvard está en condiciones —gracias al apoyo generoso de Su Majestad el Rey Fahd— de prestar asistencia a los museos para la preservación de sus fotografías antiguas. Copiar de nuevo —con cuidado y habilidad— es el único medio practicable de que disponen la mayoría de los museos para preservar los primeros documentos fotográficos. La conservación física de las emulsiones primitivas puede compararse a una operación de neurocirugía en lo que respecta al costo y al riesgo. Por eso, con anterioridad a cualquier intento de restaurar fotografías originales, debería procederse siempre a reproducirlas fotográficamente con gran cuidado de modo que, en caso de producirse algún contratiempo, subsista cuando menos una copia fiel de la imagen tal como se encontraba antes del tratamiento de restauración.

Mucho más factible —y, en todo caso fundamental— es registrar los datos explicativos. Curiosamente, en el museo se descubrió que los testimonios fotográficos mejor documentados del patrimonio cultural del Oriente Medio proceden de especialistas en ciencias físicas (como el geólogo e ingeniero en minas K.S. Twitchell), y de militares (especialmente de la marina imperial austrohúngara) que se tomaron el trabajo de anotar y fechar sus imágenes con gran lujo de detalles, sin olvidar el momento del día y muchos otros datos técnicos de gran utilidad. ¿Cuántas viejas fotografías de nuestras familias perderían prácticamente todo su interés si no le preguntáramos a la tía abuela o al abuelo de nuestro primo quiénes son los personajes, cuándo se tomó la foto y dónde y por qué? Ni la más frágil fotografía se dañaría por anotar al dorso, con lápiz, cuidadosamente, los nombres, la fecha y toda información pertinente.

Sin estas anotaciones, aun las imágenes más dramáticas, conmovedoras o significativas pueden perder casi todo su valor...

Con un esfuerzo de este tipo —para volver a quienes todavía pueden recordar— el proceso de identificación fotográfica se convierte en una historia oral de las más inestimables.

Sin exagerar —ni tampoco disminuir— en modo alguno el valor de las imágenes en sí mismas, el museo desearía que este artículo lograse que cada conservador registrara el recuerdo de quienes todavía pueden identificar los individuos, los lugares, las circunstancias y los momentos conservados en las fotografías antiguas. Lo mejor sería grabar la información en casetes aunque, a falta de ello, pueden bastar las notas escritas.

Las fotografías pueden explotar

Deseamos hacer partícipes a nuestros colegas de nuestra profunda preocupación por un serio problema que se presenta a todos los encargados de custodiar las colecciones de los museos: algunos materiales fotográficos (especialmente las películas "no seguras") pueden significar un grave peligro. Cuando hacia 1900 la película gelatinosa reemplazó a la placa de vidrio como base de las emulsiones de nitrato de plata, algunos negativos se convirtieron en un peligro material. Aun después de la introducción de la película "segura" (aproximadamente en 1935, pero en general alrededor de 1946 en el Oriente Medio), algunos fabricantes siguieron produciendo películas negativas que, como la nitrocelulosa, están directamente emparentadas con el trinitrotolueno (T.N.T.).

La mayoría de los compuestos químicos utilizados para producir películas eran secretos comerciales en la época y en general es prácticamente imposible hoy día someterlos a un análisis exhaustivo autorizado. Baste con advertir a nuestros homólogos del mundo entero que las películas (es decir, los negativos fotográficos sobre película y los primeros soportes cinematográficos) son potencialmente bombas de tiempo. Rara vez han estado los dos términos del dilema clásico tan estrictamente definidos: por un lado, hay películas peligrosas que han sido con frecuencia almacenadas de manera inconsciente junto a manuscritos y objetos de valor incalculable y, por otro lado, las películas antiguas —negativos fotográficos o de cine— testimonian de manera irreemplazable la artesanía, la vida y el ambiente de pueblos y regiones que se han transformado para siempre.

En síntesis, se aconseja cautela. Los historiadores fotográficos locales podrán seguramente orientarlos. Si se planteara algún problema, por favor pónganse en contacto con nosotros. El Museo Semítico de Harvard está dispuesto a colaborar en la conservación fotográfica de cualquier colección de museo relacionada con el Oriente Medio y, ampliando su cometido conforme a los deseos de Su Majestad, de otras colecciones importantes para la preservación del cada vez más valioso patrimonio cultural de la humanidad.

El tiempo no espera

Los museos del futuro revestirán dimensiones múltiples, hoy desconocidas. Sea cual fuere su objetivo específico, todos los museos de hoy deberían comenzar la búsqueda, organización y preservación de los primitivos registros fotográficos más importantes, antes de que desaparezcan irremediablemente. Pronto los videodiscos computadorizados y poco onerosos complementarán los sistemas microfotográficos, de manera que mañana podrán compartirse las imágenes del patrimonio visual de la humanidad con la misma facilidad y provecho con que hoy pueden estudiarse por doquier los sonidos de la música de todas las épocas.

No tenemos, sin embargo, tiempo que perder: es preciso rescatar y preservar las primeras fotografías como objetos preciosos en sí mismos y como documentos históricos a menudo tan frágiles como los rayos de luz del pasado cuya fugacidad quedó capturada en la plata y que de otro modo se hubieran perdido para siempre.

[*Traducido del inglés*]



11
Dos casamientos en Kapuvár fotografiados en 1919 por Károly Karinger.

La historia de un siglo en cien fotografías

La fotografía fija para la eternidad tanto los momentos de gozo como la rutina de la vida cotidiana. Desde hace ya más de un siglo el ojo del fotógrafo fija en imágenes la crónica de nuestro tiempo, para dejarnos por herencia los archivos visuales de la era moderna.

Reubicados en su contexto, estos testimonios nos hablan de la génesis de nuestro mundo de hoy y trazan su evolución tanto a través de los hechos banales de la vida diaria como a través de los acontecimientos excepcionales.

Según André Bazin "la fotografía brinda la posibilidad de admirar el mundo representado de una manera que nuestros propios ojos por sí mismos no podrían ver jamás". Pero es un mundo aún apenas explorado, porque grandes cantidades de fotografías —las que sobrevivieron— yacen ignoradas en los depósitos de los museos. A ese material de archivo se ha unido ahora, gracias al desarrollo masivo de las técnicas fotográficas, una documentación contemporánea sobre la vida cotidiana. Aun tomando en cuenta solamente Europa, existen varios centenares de galerías fotográficas cuyas exposiciones son una permanente reflexión sobre los cambios en los modos de vida y las condiciones socioeconómicas de las poblaciones durante los últimos cien años. Las fotos son una fuente de información sobre la historia social y las formas de vida en vías de desaparición que hasta ahora ha sido verdaderamente desaprovechada.

Conscientes de esto, los participantes húngaros y austríacos de la reunión del Comité Internacional de Museos de Etnografía del ICOM (ICME), que tuvo lugar en 1983, sugirieron que se organizara una exposición internacional de fotografía según las pautas que se enumeran a continuación. Los comités nacionales del ICOM o los directores de museos etnográficos de diferentes países determinarán qué fenómenos sociales y culturales podrían ser estudiados a través de fotografías tomadas en los últimos cien años. Cada uno de ellos organizará entonces anualmente una colección nacional de cien fotografías que ilustrarán temas determinados. Estos son los temas anuales que se proponen para 1986 en adelante: bodas, iglesias y fiestas religiosas, la calle, fiestas laicas y turismo de masas, la Navidad, la agricultura, el trabajo doméstico, artesanías e industrias domésticas, la vida en los apartamentos, la danza y la música.

Los siguientes datos deberán ser anotados al dorso de cada



a



b

13
Boda en Nagykend en los años 1920.



fotografía: nombre y dirección de la institución; nombre y ocupación del fotógrafo; fecha y lugar en que fue tomada la foto; datos técnicos; proprietario.

El formato exigido será de 18 x 24 cm y deberán enviarse dos copias de calidad suficiente como para permitir la reproducción. Todos los procedimientos referentes a la reproducción estarán a cargo de los museos participantes. Las colecciones deberán enviarse al Museo Etnográfico de Budapest, Kossuth Ter 12, Budapest, 1055 Hungría. Trescientas fotografías serán luego seleccionadas para su exposición y publicación, las restantes serán depositadas en un archivo fotográfico de Budapest.

Una de las dos copias de cada foto será utilizada para la publicación, mientras la otra será reproducida. Se hará un negativo de 5 x 7 cm de cada foto recibida, para permitir la ampliación de todas ellas con la misma calidad aproximadamente. Esto permitirá también minimizar los riesgos de pérdida o daño.

El formato de exhibición será de 50 x 60 cm, ideal, tanto desde el punto de vista de la exposición como del transporte.

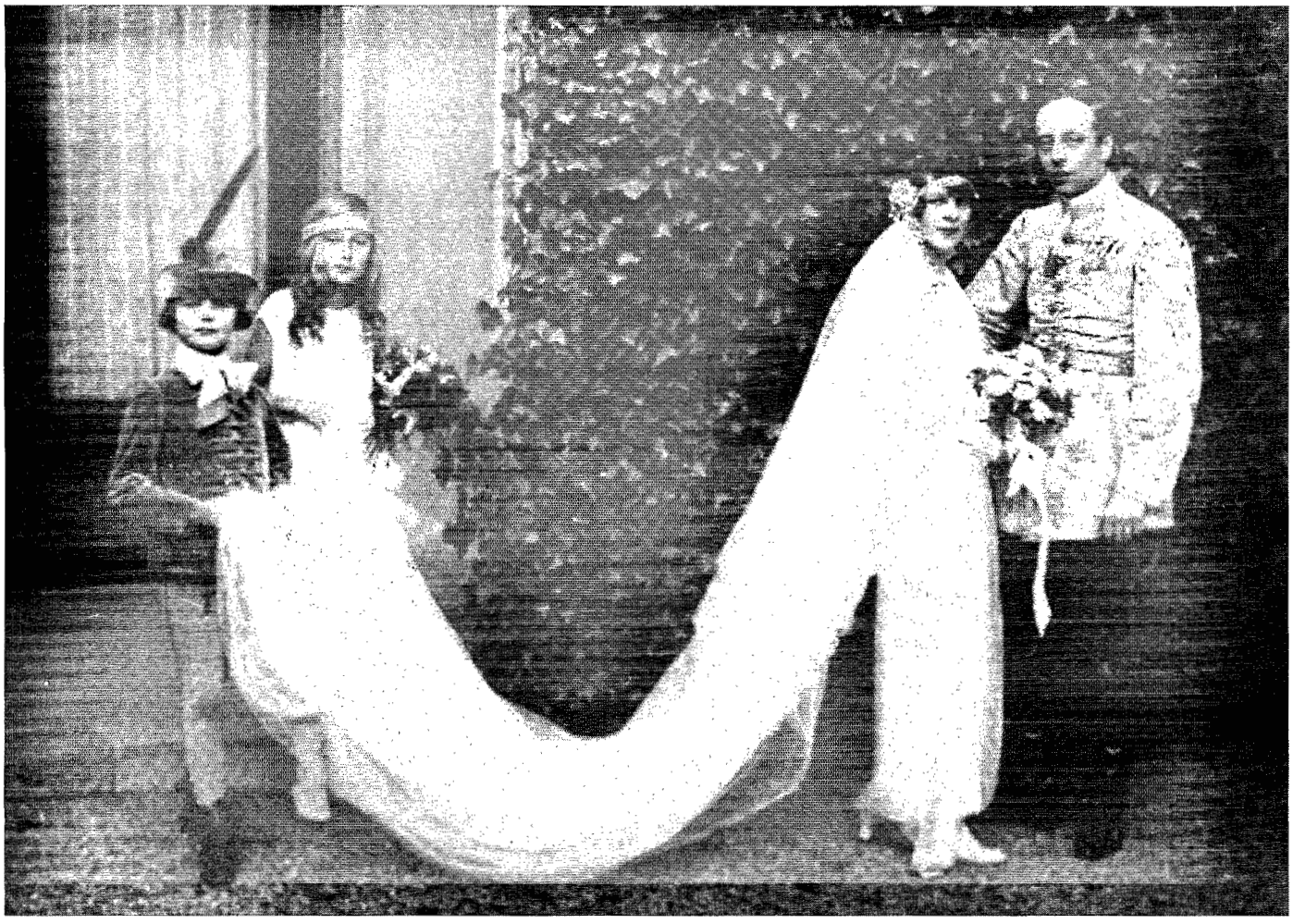
Anualmente se organizarán exposiciones en cada país participante. Paralelamente se publicarán catálogos en varias lenguas. Los organizadores esperan que los colegas de los museos de muchos países responderán rápida y favorablemente a esta propuesta y harán las sugerencias que crean pertinentes sobre su participación en este proyecto internacional de documentar un siglo de transformaciones sociales, culturales y tecnológicas en Europa, para contribuir a una mejor comprensión de los estrechos lazos históricos y culturales que existen entre los pueblos del continente.

Tamás Hoffman
Director del Museo Etnográfico de Budapest



12
Parejas de novios húngaros: *a*) Szeged, 1908, fotografía tomada por Béla Gevay; *b*) pareja de gitanos, 1911, fotografía de Sándor Ujházy; *c*) pareja de campesinos del condado de Bihar, 1911, fotografía de István Györffy; *d*) la condesa Adriana Batthyány contrae matrimonio con el conde Miklos Mikes en 1923, fotografía de autor desconocido.

c d





14
El director de cine etnográfico Robert Gardner, rodando la película *Dead birds* entre los dani de Nueva Guinea.

Trayectoria y perspectivas del cine etnográfico

Asen Balikci

Nació en Turquía. Obtuvo las licenciaturas de economía (1951) y geografía (1953) en la Universidad de Ginebra y un Ph.D. en antropología en la Universidad de Columbia, en 1962. Ha sido etnólogo del Museo Nacional del Canadá, Ottawa, en 1954-1961, asistente (1961-1964) y profesor adjunto (1964-1969) de antropología en la Universidad de Montreal, donde es profesor desde 1969. Fue investigador del Museo Peabody, Universidad de Harvard, de 1969 a 1972. Ha realizado investigaciones de campo en el Canadá, Yugoslavia, el Senegal, Sri Lanka, Etiopía, el Afganistán, el Pakistán y Ladakh. Ha publicado numerosos artículos y monografías y ha realizado diversos filmes etnográficos (sobre los esquimales netsilik y sobre el sur rural del Afganistán), por los cuales recibió varios premios.

Este artículo se propone examinar brevemente las potencialidades del cine etnográfico tomando en cuenta su reciente evolución, sobre todo en los Estados Unidos de América, el Canadá y Europa occidental. Intentará analizar las muchas posibilidades y limitaciones que entrañan los diferentes planteos y reseñar los diversos tipos de utilización que se hacen del cine etnográfico.[1]

La categoría de cine etnográfico es amplia y no bien delimitada. Los criterios de definición dependen, como es natural, del aporte del etnógrafo, de su estrategia de filmación, del estilo y estructura de montaje, del tema, del público al que se dirige, de los métodos de explotación, de la relación entre el cine y los materiales impresos, etc. Sin embargo, el etnógrafo que trabaja sobre el terreno puede no participar en la realización del film. Los estilos de filmación pueden asignar preponderancia a la observación, la reflexión, la exposición didáctica, la documentación, etc. En cuanto a su contenido, puede variar al infinito, desde el registro directo de tecnologías tradicionales hasta el tratamiento más elaborado de los modos de vida urbanos. La acción puede desarrollarse en cualquier parte, literalmente: el desierto de Kalahari o la costa del Ártico, una aldea de la India o una ciudad americana. Las posibilidades de variar la estructura son realmente asombrosas, desde una secuencia simple de una sola persona que desarrolla una acción en tiempo real hasta producciones complejas de largo metraje. En cuanto a su utilización, no hace ésta más que traducir la diversidad de estilo y aplicación de la propia etno-

1. Para una introducción más amplia, véase el estudio general de Luc de Heusch [1962] y el importante compendio publicado por P. Hockings [1975], así como las concisas exposiciones de K. Heider [1976], D. McDougall [1978] y Alan Lomax [1973].

grafía: el cine etnográfico puede servir de apoyo a la investigación, dedicarse a la producción de material estrictamente didáctico o destinarse a la explotación televisiva.

Características distintivas

Una vez reconocidos los límites flexibles de este género cinematográfico, se pueden señalar algunos elementos que contribuyen a que algunas películas sean más etnográficas que otras. En primer lugar, la técnica de filmación directa que excluye la escenificación, el guión, los escenarios preparados previamente y los intérpretes profesionales. Por lo común se prefieren las tomas largas desde una distancia social "normal" y la prolongada filmación de las interacciones espontáneas, desde el principio al fin, sin primeros planos y con ilustraciones de cuerpo entero. Este modo de filmar contrasta con el estilo documental, que es más estructurado y donde el cineasta no se priva de jugar con los diversos ángulos y los efectos visuales, además de las posibilidades ulteriores que le brindan los cortes del montaje. El autor de cine etnográfico se preocupa básicamente por el contenido, en tanto que el documentalista debe pensar además en la forma. Una segunda característica es la participación del etnógrafo en uno o varios de los niveles de producción: el trabajo de campo preliminar, la filmación *in situ* y el montaje. Se supone que la participación sustantiva del etnógrafo define el carácter etnográfico del producto final. Otro rasgo distintivo es la preferencia que se asigna, desde un punto de vista temático, a las sociedades no occidentales, en particular las culturas "exóticas", si bien recientemente se ha manifestado cierto interés por el folklore rural y los temas urbanos de Occidente. Un cuarto elemento esencial es la explotación didáctica: se da por descontado que el material etnográfico de calidad puede servir de apoyo a la investigación y que un buen film etnográfico puede ser un excelente auxiliar pedagógico. El quinto punto a considerar es la relación del film etnográfico con los datos publicados; criterio básico, ya que obviamente así aumenta el valor pedagógico del producto audiovisual. Estos cinco criterios pueden ayudar a determinar el carácter etnográfico de un film y trazar, al mismo tiempo, un límite flexible entre el género documental y el etnográfico. Para un análisis más detallado de los métodos de decodificación del film etnográfico, véase Lagrange [1975] y Heider [1976, p. 46-117].

Historia del género

Si se extiende la categoría de cine etnográfico hasta incluir el documental social (*film sociologique*), su historia es extraordinariamente rica y abarca acontecimientos tan diversos como el estilo "kinok" (el cine-verdad soviético de los años veinte), la obra de Jean Epstein (*Finis Terrae*, 1929) y Jean Vigo (*À propos de Nice*, 1930) y la escuela documental que con el impulso inicial de John Grierson en Gran Bretaña se extendiera más tarde en el Canadá. Si nos atenemos a una definición más estricta, se puede afirmar que los comienzos del cine etnográfico datan de 1898, año de la expedición antropológica de Cambridge al estrecho de Torres, organizada por A. C. Haddon, en la cual se utilizó una cámara Lumière. Este esfuerzo inicial fue continuado en 1901 por B. Spencer, quien filmó casi 7.000 pies de película entre los aborígenes del norte de Australia. También el vienés Rudolf Pöch filmó, en 1904 y 1907, sus expediciones a Nueva Guinea y el sudoeste de Asia [de Brigard, 1975]. En su mayor parte, estos precursores se empeñaron sobre todo en registrar ceremonias y danzas rituales, temas que siguieron siendo los preferidos de los etnocineastas europeos posteriores. Sin embargo, el antropólogo estadounidense F. W. Hodge, que en 1923 realizaría entre los zuñi una película para el Museo del Indio Americano de la Fundación Heye, inauguraría una orientación etnográfica sensiblemente más amplia, ya que además de interesarse en las inevitables ceremonias rituales, dio también un lugar a las actividades agrícolas, las tareas domésticas cotidianas y los juegos infantiles.

El eclecticismo de Hodge, reflejo sin duda de la posición del museo al cual iba destinado su trabajo, anuncia ya la evolución que tendría posteriormente el cine etnográfico en los Estados Unidos de América. Su contribución es un primer esbozo de lo que será la tarea fundamental que cumplirán los museos antropológicos en la producción y preservación de documentos audiovisuales.

Mucho es lo que el cine etnográfico debe a Robert Flaherty, en particular por su obra maestra *Nanook of the North* [Nanook el esquimal] de 1922. Esta película, rodada en la costa oriental de la Bahía de Hudson, relata la vida de un cazador esquimal y su familia enfrentados a los rigores climáticos del Ártico, y se estructura casi musicalmente como una sucesión alternada de secuencias *piano* (escenas de pesca, actividades domésticas, juegos infantiles, etc.) y de momentos *forte* (por ejemplo, la caza de morsas y focas). Los primeros, que muestran a Nanook en la relación con su mujer y sus hijos y en la realización de pequeñas tareas de la vida cotidiana, revelan su dimensión profundamente humana. En las escenas fuertes descubrimos al sufrido y valiente Nanook enfrentando solo las bestias salvajes y las penurias más extremas. Con *Nanook*, Flaherty logró construir una imagen arquetípica del héroe protestante primitivo y eso explica el extraordinario éxito del film, que dio origen a una verdadera "nanookmanía" en los Estados Unidos de América [Rotha, 1980]. Flaherty había descubierto evidentemente una manera de encarar el cine etnográfico capaz de llegar al inconsciente del hombre occidental. No alcanzaron análoga repercusión dos de sus documentales posteriores, *Moana of the South* [Moana de los mares del sur] de 1926, que describe un idilio en la isla de Samoa, y la epopeya *Man of Aran* [El hombre de Arán], de 1934, donde el tema central es la caza del tiburón frente a la costa occidental de Irlanda.

Tres años después de *Nanook*, y sin duda inspirados por su intensidad dramática y su éxito comercial, M. Cooper y E. Schoedsack concluyeron un extraordinario film basado en otra saga de la naturaleza desolada: *Grass* [Pastos], que nos muestra a los bakhtiari, una tribu de pastores nómadas que la cámara sigue mientras atraviesan lentamente una cadena montañosa del sur de Persia con sus ríos traicioneros y sus desfiladeros escarpados. Y aunque la película muestra la confrontación entre la tribu como un todo y los formidables obstáculos de la naturaleza, los directores no lograron relacionar los acontecimientos dramáticos (en el sentido de confrontación visible) con las experiencias vividas desde la perspectiva de un protagonista y su familia. Ése es uno de los signos que revelan que *Grass* no tiene la inspiración humanista que hace de *Nanook* un film excepcional. Con todo, ambas películas deben considerarse como los primeros clásicos de la historia del cine etnográfico.

A fines de la década del treinta, Margaret Mead y Gregory Bateson utilizaron la fotografía y el cine para sus trabajos de campo en Bali. Quizás fue ésta la primera vez que se intentó integrar de manera sistemática y orgánica los instrumentos de registro visual a la investigación etnográfica. Los datos visuales obtenidos (25.000 fotografías fijas y 7.260 metros de película) ayudaron a descubrir, analizar y, más

tarde, ilustrar formas de comportamientos culturales específicos. El libro *Balinese character* [Bateson y Mead, 1942] es una obra original que logra una síntesis entre el texto y las fotografías presentadas según el orden de las secuencias. Entre los films producidos, los más importantes fueron *Trance and dance in Bali* [Trance y danza en Bali] y *Childhood rivalry in Bali and New Ghinea* [Infancia y rivalidad en Bali y Nueva Guinea], que se reservan por lo común a un público de científicos. El proyecto de Bali fue para Margaret Mead la experiencia fundamental que encauzó su permanente interés por los registros audiovisuales, interés que de hecho no hizo sino aumentar con el tiempo y que la llevó a redefinir continuamente los objetivos y estrategias del cine etnográfico a la luz de nuevas comprobaciones. Este replanteo se realizó tanto en el marco de sus cursos regulares en la Columbia University como en las muchas conferencias y reuniones profesionales en las que participó. Margaret Mead ejerció una influencia inspiradora en la mayoría de los realizadores de cine etnográfico de la joven generación. La importante evolución registrada en los Estados Unidos de América durante los años sesenta obedeció directamente a su confianza contagiosa en la validez metodológica del cine etnográfico. La semilla sembrada por Margaret Mead dio su fruto: en la década del sesenta se multiplicaron en los Estados Unidos de América las series de filmes etnográficos sobre culturas determinadas —lo cual era relativamente nuevo— y simultáneamente se introducía el cine etnográfico en la enseñanza de la antropología.

Un estudio sobre la vida familiar de los bosquimanos del desierto de Kalahari —acompañado de una incursión exploratoria— fue el origen de uno de los más importantes fondos de cine etnográfico jamás constituidos. En los años cincuenta John Marshall filmó casi 500.000 pies de película sobre las actividades de subsistencia y las tareas cotidianas de este grupo humano, que vive de la caza y de la recolección. El material, filmado con gran sensibilidad, llevó en 1958 a la realización de una película fundamental, *The hunters* [Los cazadores], en la que se describe con gran penetración las tribulaciones de un grupo de cazadores de jirafas. No tardaron en seguirlo una serie de cortometrajes, ceñidos por lo general a un solo tema: *Bitter melons* [Melones amargos] de 1968, sobre la composición de canciones, *An argument about a marriage* [Disputa sobre una boda] de 1968 y *N/um Tchai* de 1966, consagrada al trance ritual entre los bosquimanos, para no citar sino algunos.

La colaboración entre el antropólogo Napoleon Chagnon y el operador de cámara Timothy Asch, alumno de Margaret Mead, dio como resultado una segunda serie, dedicada a los indios yanomanos del sur de Venezuela. La primera producción, *The feast* [La fiesta] de 1970, describía de manera brillante las festividades y las alianzas entre distintas aldeas. Y a ella siguieron, poco después, otras películas consagradas a las prácticas chamánicas, los procesos de aculturación, los métodos de trabajo de campo, etc.

The Netsilik Eskimo (1968), es una serie de películas concebidas como parte de un programa de estudios que apelaba a métodos pedagógicos activos a fin de introducir la antropología en las escuelas primarias. Este programa, titulado Man: A Course of Study (MACOS) [El hombre: un tema de estudio], utilizó por primera vez masivamente el cine etnográfico a nivel elemental. De diez horas y media de duración, la serie describe las tareas de subsistencia a lo largo de los campamentos que van marcando el ciclo anual de migración de un pequeño grupo netsilik, y es el resultado del trabajo en común de un antropólogo y varios realizadores cinematográficos.

El cine de Robert Gardner es el más importante de este periodo. *Dead birds* [Pájaros muertos] de 1963, realizado con el antropólogo Karl Heider, nos revela el significado de la muerte entre los dani de Nueva Guinea, con la guerra entre tribus como tema secundario. *Rivers of sand* [Ríos de arena] de 1974, plantea las relaciones entre los sexos en el grupo de los hamar en el sudoeste de Etiopía, utilizando hábilmente la técnica de la entrevista para interrogar a una mujer hamar que interpreta su propio papel en la sociedad.

En nuestra opinión, estas producciones en serie, junto con los filmes de Robert Gardner, tienen una importancia fundamental en la historia del cine etnográfico. En primer lugar, en una u otra etapa de la producción todas contaron con la participación de antropólogos con práctica de campo; en segundo lugar, guardan relación con material publicado, monografías por lo general y, por último, su formato en serie es sumamente rico en detalles etnográficos y permite al estudiante una participación más profunda y continuada. Las producciones más recientes realizadas en los Estados Unidos no parecen haber alcanzado ese nivel de calidad ni logrado un impacto comparable.

En Francia, donde el cine etnográfico ha tenido siempre un público reducido pero apasionado, la evolución se ha centrado en la labor de Jean Rouch y más recientemente en la de Jean Arlaud. En su calidad de antropólogo o realizador, o conjugando ambas funciones, Rouch ha hecho contribuciones sustanciales al conocimiento de diversos pueblos de África occidental. *Les maîtres fous* [Los maestros locos] de 1955, filmada cerca de Accra, estudia, desde el interior, un ritual de posesión. En todo momento el autor controla el equilibrio entre la etnografía y la presentación dramática, renovando así las pautas de la exploración visual. En *La pyramide humaine* [La pirámide humana] de 1961, se utiliza la técnica del sociodrama para investigar las relaciones interraciales. En la extensa filmografía de Jean Rouch [Eaton, 1979; Rouch, 1981, Marsolais, 1974, p. 174-181], *Chronique d'un été* [Crónica de un verano] de 1961, es el film que sitúa al realizador frente a la cámara como intérprete e inaugura el estilo del cine-verdad. Es indudable que la obra de Rouch ha ejercido una influencia considerable en la evolución del documental en sus diversas formas, pero sin embargo su peso sobre la tradición del film etnográfico continúa siendo reducido fuera de Francia. En *Films ethnographiques* [Cine etnográfico] de 1980 y *Anthropologie visuelle en France* [La antropología visual en Francia] de 1981, se examina la producción francesa.

Por razones complejas, en Gran Bretaña la producción del cine etnográfico parece estar relacionada casi exclusivamente con la televisión [Loizos, 1980]. El productor Brian Moser estableció la práctica de enviar un equipo de filmación al lugar de trabajo de un antropólogo, estableciendo así responsabilidades de producción compartidas; este modelo de colaboración se ha repetido a menudo con éxito variable. En el Japón, el productor de televisión J. Ushiyama parece prescindir del antropólogo y depender, en cambio, de una prolongada investigación sobre el terreno realizada por el director de la película. Por lo que hace a la producción de la República Federal de Alemania, se encuadra en el programa de la *Encyclopaedia Cinematographica* del Institut Wissenschaftlichen Film de Göttingen, importante productor de películas etnográficas técnicas, en general centradas en un solo tema.

Tendencias predominantes

Este rápido examen revela la prodigiosa diversidad del cine etnográfico en lo que



15
Timothy Asch y Linda Connor filmando una cremación colectiva en Bali, en 1978.

concierne al estilo, la estructura, la aportación científica, el contenido, el formato y las formas de explotación. Es difícil distinguir tendencias en esta confusa masa de documentos. Por supuesto, son obvias las diferencias que se perciben entre *Grass* de 1926 y *The feast*, realizado en 1971. En el estilo del "cine-trance" se utiliza el color, el sonido sincrónico y las cámaras portátiles. Por lo demás, en los Estados Unidos parece haberse producido una escisión entre el documental y el film etnográfico, debida principalmente a la influencia de Margaret Mead; sobre todo a causa de la estructuración en series, el cine etnográfico se tornó cada vez más "etnográfico" en calidad, inspiración y campo temático. En cuanto a su explotación, se dirige directamente a la enseñanza y sólo rara vez a la difusión televisiva, además de apoyarse en material impreso. La producción francesa, en cambio, de la cual la obra de Jean Rouch es el ejemplo señero, fue adquiriendo un carácter experimental al estilo del *cinéma d'art* que influyó sobre el nuevo documental hasta el punto de la confusión o incluso de la absorción. La producción británica, por su parte, ha seguido encuadrada en la estructura rígida de la televisión. Por último cabe señalar que, a diferencia de lo que ocurre en los Estados Unidos, la producción europea no encontró aplicación en la enseñanza.

El problema crucial que se plantea al cine etnográfico es el de saber si el antropólogo que trabaja en el terreno debe o no manejar él mismo el equipo grabador y la cámara, o bien puede ir acompañado de un director de cine y un operador profesional, sin que ello vaya en detrimento de la calidad etnográfica del producto final. Otros llegan a plantear si por el contrario no debe excluirse completamente al antropólogo del proyecto y dejar que el director-operador actúe por sí solo. La cuestión suscita reacciones diametralmente opuestas e igualmente apasionadas. Según Jean Rouch, el antropólogo es el más —por no decir el único— calificado para penetrar en un medio autóctono y registrar lo exótico: el antropólogo detrás de la cámara aporta "la cualidad irremplazable del contacto real entre aquel que filma y los que son filmados" [Rouch, 1975, p. 92]. Por su parte, M. Godelier [1981] examina la opinión contraria, que defiende T. Asch [1982].

Numerosos son los antropólogos que han utilizado con éxito la cámara y han realizado películas importantes: Jean Rouch lo ha hecho en los lugares donde había llevado a cabo anteriormente trabajos de campo; N. Chagnon filmó las prácticas chamánicas de los yanomanos; G. Klima, la vida de los pastores del este de África; W. Geddes, los dayak de tierra, de Borneo; Juillerat registró la agricultura de tala y quema en Nueva Guinea, y así tantos otros.

Mucho más extensa es la lista de películas producidas sin la participación directa del antropólogo; baste mencionar la labor de Prelorán en la Argentina; las producciones del National Film Board de Canadá, entre ellas *César et son canot* [César y su bote] de B. Gosselin, y los brillantes filmes de MacDougall sobre grupos de pastores del este africano. Por lo demás, si se consideran las películas que se presentan anualmente en el Festival Margaret Mead de Nueva York, se observa que sólo en pocos casos han participado antropólogos en el proceso de producción, y lo mismo ocurre con la serie de televisión *Man* producida en el Japón por J. Ushiyama. Es natural que los realizadores cinematográficos deseen explorar la diversidad cultural y, evidentemente, el cine etnográfico no es dominio exclusivo de los antropólogos de profesión.

Igualmente numerosas y variadas son las películas en las que colaboran antropólogos y realizadores, éstos por lo común en calidad de directores-operadores, como en *Dead birds* y en las series sobre los bosquimanos, los yanomanos y los netsilik. La mayor parte de estas producciones fueron filmadas y dirigidas por realizadores con formación antropológica: Robert Gardner, John Marshall y Timothy Asch. El surgimiento de una camada de realizadores cinematográficos con formación antropológica en los Estados Unidos de América es fundamental, ya que su capacidad para interpretar visualmente las preocupaciones antropológicas les permite definir nuevos criterios para la labor futura. Análogo ha sido el giro de la situación en Francia, donde Jean Rouch trabajó en colaboración con la antropóloga G. Dieterlen para rodar una serie de películas sobre los sigui, tribu dogona, y Jean Arlaud lo hizo con Michel Perrin sobre los guajiros.

Algunas excelentes series televisivas son el resultado de la colaboración entre antropólogos y realizadores. Los británicos abrieron el camino con la serie *Disappearing world* [El mundo que desaparece] de Granada [Loizos, 1980], el programa *World apart* [Mundo aparte] de la BBC dirigido por Chris Curling, *Fase values* [Valor nominal] de Cordingley y *The tribal eye* [La mirada tribal] de Attenborough. En los Estados Unidos cabe

señalar *Odyssey* [Odisea] de M. Ambrosino, y en el Canadá, la importante serie sobre los indios montagnais dirigida por Arthur Lamothe en colaboración con el antropólogo Rémi Savard. En el caso de las series televisivas, el productor suele ser el iniciador de los proyectos y quien selecciona los miembros del equipo de realización, incluido el antropólogo.

Sin duda, la asociación de antropólogos y realizadores ha dejado probada su fecundidad, como lo atestiguan múltiples películas importantes en diversos formatos. El aporte del antropólogo es irremplazable. Su concepción de la cultura como un todo funcional le permite seleccionar el tema que representa el elemento clave de la sociedad o la cultura estudiada. Por lo demás, con la experiencia adquirida en el terreno, a su regreso sólo él puede traducir el diálogo y registrar secuencia por secuencia la anotación etnográfica del metraje filmado. Es evidente que, desde el punto de vista del realizador, estos elementos son sumamente valiosos, ya que para él el antropólogo es un informante competente que le permite abrigar esperanzas de ir más allá del habitual estilo periodístico de la mayor parte de los documentales. Gracias a él puede adentrarse en la vida de la comunidad autóctona y, con los elementos que le provee, elaborar un argumento y dar forma a un material cuyo acceso le estaría vedado de otra manera. El proyecto gana así en precisión, el documento etnográfico en verdad y la imagen en calidad visual, lo cual hace que se abran mayores posibilidades de distribución.

Los diversos modos de explotación

La explotación del cine etnográfico varía considerablemente de un país a otro. Si en América del Norte se utiliza extensamente con fines pedagógicos en cursos de antropología, en otras partes esto continúa siendo excepcional. Cabe mencionar aquí los resultados de una encuesta realizada en 1981 entre 261 antropólogos de universidades de Canadá. Casi dos tercios de quienes respondieron (27% de la muestra) indicaron que utilizaban películas etnográficas con frecuencia, integrándolas al programa de enseñanza y en relación directa con el material pertinente publicado [Balikci, 1983].

Sin duda, la utilización sistemática del cine etnográfico en la enseñanza ha de contribuir a que surjan nuevas estrategias pedagógicas conducentes a una mayor autonomía del estudiante y al desarrollo de su capacidad de síntesis, que han de contrarrestar la tradicional postura de superioridad del maestro. En la encuesta canadiense los profesores de antropología admiten que el film despierta el interés del estudiante, estimula el debate, aumenta el impacto del discurso educativo, vivifica el material escrito y permite fijar las nociones abstractas en descripciones visuales realistas. En suma, la práctica en América del Norte ofrece un marcado contraste con los métodos didácticos predominantes en Europa, donde el cine no parece todavía haber adquirido derechos de integración en el programa de estudios. Como dijo recientemente un especialista británico en antropología social, "la principal virtud del film etnográfico es mostrar que la gente sobre la cual escribimos existe en realidad".

A propósito de la utilización del cine etnográfico en la educación, cabe mencionar especialmente el programa ya citado, Man: A Course of Study (MACOS), destinado a introducir la antropología en los últimos años de la escuela primaria y los primeros de la secundaria. El MACOS supone la aplicación de métodos pedagógicos activos y ofrece al educando una serie de modelos viables para analizar el mundo cultural. El programa, centrado en la utilización del cine con fines educativos, está organizado en torno a un grupo de realizaciones que describen las formas de adaptación y el modelo familiar de los esquimales netsilik. El uso inteligente que se hace del cine etnográfico en este programa logra atenuar las parcialidades y prejuicios etnocéntricos, invitando al estudiante a interesarse por la condición humana en todas sus formas, cualquiera sea la raza o la cultura. El MACOS es una herramienta pedagógica ampliamente difundida en los Estados Unidos de América, el Canadá, el Reino Unido, la República Federal de Alemania y Australia. En los Estados Unidos, el relativismo cultural y la ideología internacionalista de este programa han dado origen a un agitado debate en todo el país [Nelkin, 1976; Balikci, 1982].

Al margen del ambiente educativo, las películas etnográficas se presentan en conferencias públicas, festivales cinematográficos y sobre todo en la televisión, pública o privada. Como ya se señaló, en los países occidentales se han difundido varias series de este tipo. En el Reino Unido, las series etnográficas televisadas son muy populares y cumplen en la actualidad un cometido análogo al de los relatos de los exploradores famosos en la época victoriana. La ideología subyacente puede ser progresista o reformista (*The cueva*, con Bernard Arcand), pero invariablemente cuentan con buena documentación etnográfica y están singularmente desprovistas de dramatismo. En el Japón el estilo de producción se distingue por una intensa exploración visual del exotismo en sus formas más extremas: la cámara revela sólo lo que es espectacularmente diferente, remoto y extraño. En Francia el tratamiento a menudo lírico e intimista de la imagen contrasta con el carácter sumamente intelectual de los comentarios. Puede afirmarse que los productores y los operadores de cámara de cada país imprimen a su trabajo un sello ideológico y estilístico conforme a la mentalidad y a las expectativas del público.

Cuando se piensa en la enorme incidencia del documental televisado en la manera que tiene el espectador occidental de concebir las realidades sociales del Tercer Mundo, se toma conciencia de la enorme responsibilidad del etnógrafo a quien, en su calidad de científico, le corresponde "internacionalizar" la cámara e imponer, tanto en la filmación como en el montaje, una cierta sobriedad de estilo. Es ésta la razón fundamental que hace indispensable la inclusión de etnógrafos capacitados en los equipos de producción de cine etnográfico.

La función de los museos

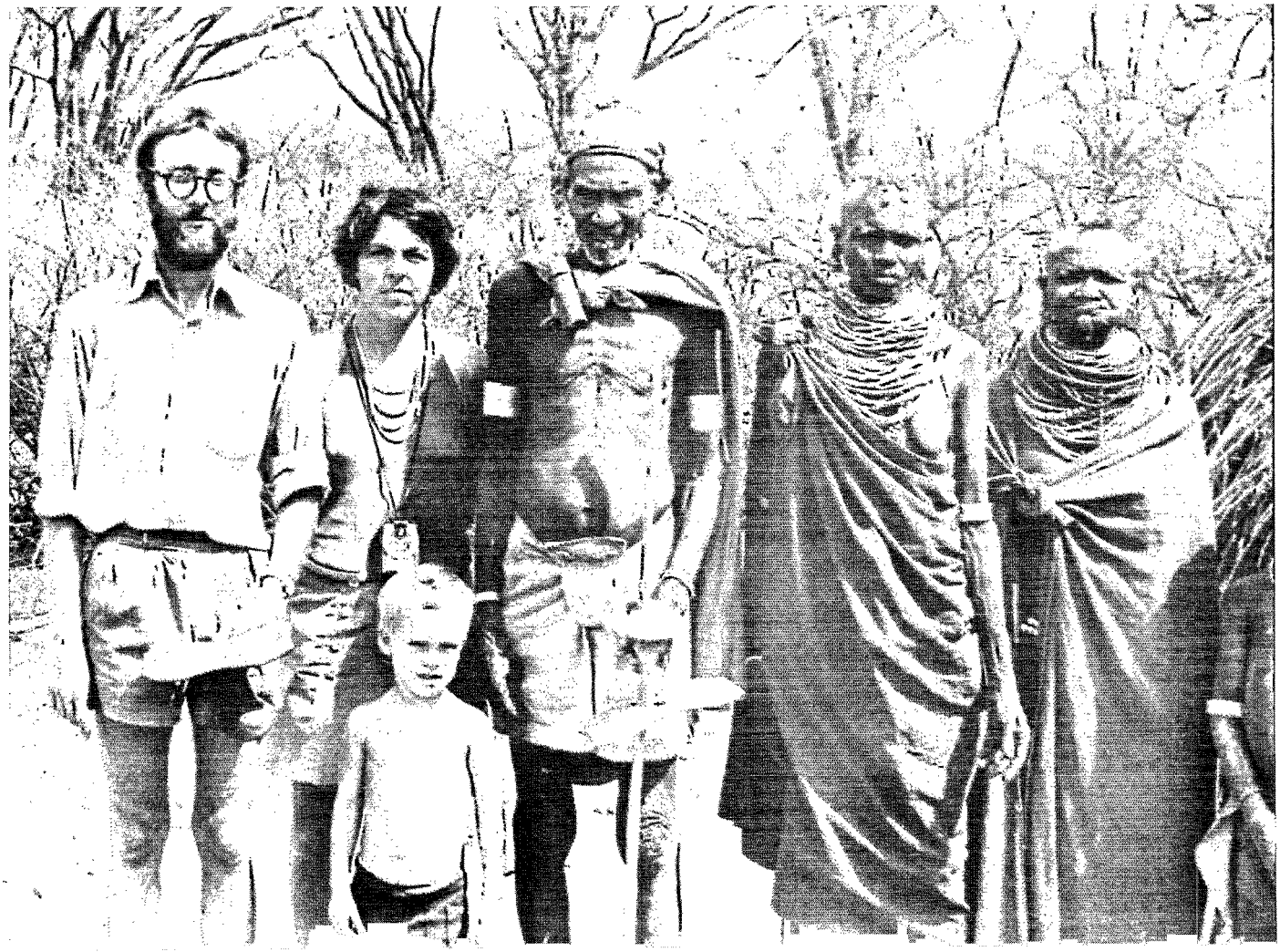
En nuestra opinión, la función de los museos antropológicos en la producción y utilización de filmes etnográficos es particular y de suma importancia. Ya en 1923 Regnaut lo había reconocido, cuando declaraba que cada uno de esos museos debía poseer su propia cinemateca y fonoteca, ya que los filmes etnográficos eran *documentos objetivos* ilustrativos de las formas de comportamiento desde una perspectiva intercultural particularmente útil para la investigación. La inclusión de materiales audiovisuales en los museos de antropología debería transformarlos en centros interdisciplinarios importantes para la investigación y la enseñanza.

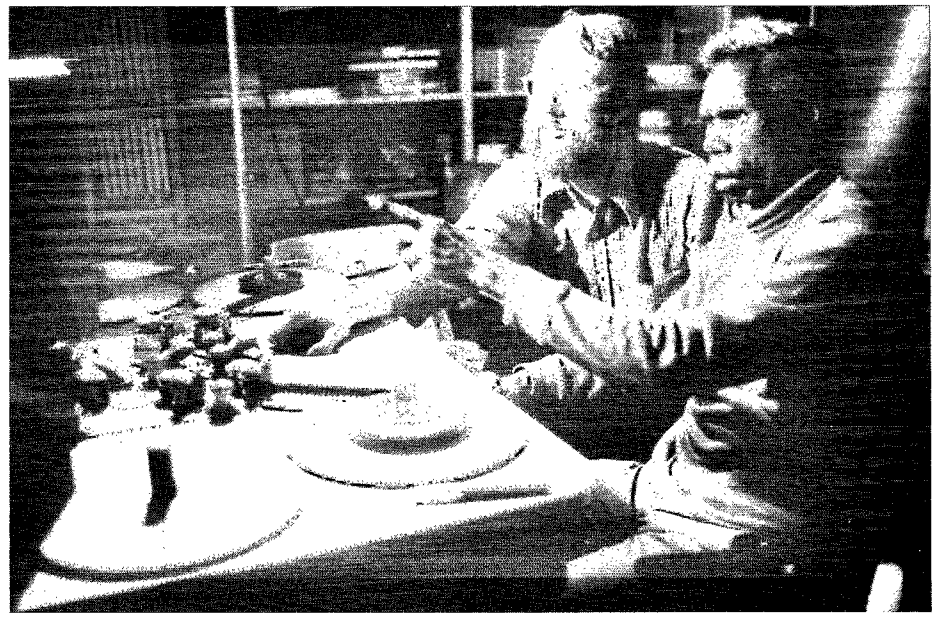
Medio siglo más tarde, sólo unos pocos establecimientos de este tipo parecen haber cumplido la profética recomendación de Regnaut, y en todo caso de manera modesta. Esto resulta verdaderamente sorprendente si se tiene en cuenta el permanente adelanto en la versatilidad de los equipos y la progresiva disminución del costo de adquisición y funcionamiento de las nuevas tecnologías. Cabe pensar entonces que la tendencia conservadora de los administradores y la relativa escasez de material audiovisual adecuado a las

necesidades específicas de los museos se cuentan entre las principales razones de esta limitación del cometido del cine etnográfico.

Una posibilidad de utilización es su presentación simultánea con los objetos exhibidos en una muestra. Como en general los objetos se exponen con un apoyo escrito limitado, la adición de una película corresponde perfectamente al estilo de presentación de una galería. Los objetos estáticos y un cortometraje requieren del visitante análogo esfuerzo de aprehensión y exploración visual. Si bien ambos soportes informativos no están forzosamente en relación contradictoria, existe una razón especial para preferir el film etnográfico. En efecto, en los museos de bellas artes, un objeto —un cuadro, por ejemplo— puede muy bien exhibirse aisladamente, ya que una pintura en principio se basta a sí misma, cosa que rara vez ocurre con los objetos etnográficos. Un elemento de la cultura material sólo cobra significado en relación con otros elementos a los cuales está funcionalmente vinculado en el contexto de una actividad específica organizada. Así pues, el exhibir una lanza esquimal por sí sola dirá poco o nada del conjunto integrado del cual no es más que un fragmento: la lanza se utiliza para cazar el caribú desde los *kayaks*, en los vados que los animales utilizan para atravesar los ríos. En la actualidad, varios museos poseen objetos asociados a la caza del caribú y pueden presentarlos de manera coherente. Pero una presentación estática no puede nunca traducir los aspectos dinámicos de la caza: la rivalidad entre los cazadores en sus *kayaks*, las estrategias que se adoptan, el lanzamiento del arma y la ulterior recuperación de la presa, etc. El único recurso para representarlos vívida y económicamente es el cine etnográfico. Sin lugar a dudas, la película utilizada como referencia de los objetos incluidos en una muestra puede, por su capacidad descriptiva, integrar el material en su contexto y relacionarlo con su función original en el marco de la comunidad, aportando información adicional acerca de su importancia social y su significado simbólico. El resultado es la integración de series estáticas discretas (los objetos expuestos) en el flujo dinámico de la acción (la película), a fin de ampliar la comprensión del espectador y estimular simultáneamente su atención. Gracias a este efecto integrador, el espectador puede llegar a aprehender las piezas expuestas como parte de una totalidad cultural. Y tal debería ser la finalidad fundamental de los museos de antropología: mostrar los objetos dentro de su

16
David y Judith MacDougall y su hijo Colin con una familia turkana del noroeste de Kenya en 1974, durante la filmación de *The wedding camels, Lorang's way* y *A wife among wives*.





17
David MacDougall con Thomas Woody Minipini, del pueblo tiwi, durante el montaje de *Good-bye old man*, una película sobre los aborígenes australianos realizada entre 1975 y 1977.

contexto, con el fin de ilustrar estructuras culturales completas y estilos de vida originales.

Los objetos estáticos y la película etnográfica deberían presentarse conjuntamente en una relación cuidadosamente equilibrada [Bogaart, 1983]. El cine es un medio poderoso que permite condensar gran cantidad de información en unas pocas secuencias; debe usarse con prudencia para complementar y enriquecer la muestra estática y no para reemplazarla. El Tropenmuseum de Amsterdam ofrece, a nuestro juicio, un excelente ejemplo de la forma en que pueden integrarse con éxito el cine y el objeto. La estrategia adoptada supone la utilización de filmes relativamente breves (dos o tres minutos), de composición estrictamente monotemática, controlados por el espectador y plenamente integrados a la exposición. La integración puede llegar hasta el punto de servirse de una vivienda tradicional (por ejemplo, la tienda de los pastores nómadas del Afganistán) como sala de proyección de una película etnográfica que ilustre las actividades cotidianas en el ambiente original. Se ofrece al visitante la variante más aproximada de una auténtica exploración etnográfica. A modo de ejemplo: en una vivienda de la India, el espectador mira un film que, en una sola toma, lo transporta al bazar que está a la vuelta de la esquina. La sensación de realismo dramático que proporciona ese marco integrado es incomparable. El film en este caso hace las veces de texto ilustrativo, ajeno al formato documental con su particular estructura gramatical. La modalidad adoptada en el Museo de Artes y Tradiciones Populares de París no es tan eficaz. Los objetos están alineados en vitrinas y, separadamente, en una serie de cabinas individuales pueden verse películas relacionadas con los objetos expuestos, utilizando un sistema de botones que acciona el propio espectador. Esta relativa separación entre los objetos y los medios audiovisuales resulta de alguna manera disuasiva y menoscaba el efecto de la presentación.

Investigación sobre la utilización de los medios audiovisuales

Tal vez sería interesante reseñar brevemente las investigaciones que se están realizando acerca de la integración de los medios audiovisuales y los objetos. La planificación en curso para el nuevo Museo Nacional del Hombre de Ottawa es de especial interés. Desde un principio, los planificadores reconocieron la importancia de los medios audiovisuales y la consiguiente necesidad de que los nuevos edificios estuvieran perfectamente adaptados a la utilización de esas técnicas. El proyecto prevé la transmisión electrónica de información (imágenes, gráficos y textos) en pantallas de reproducción de diversos tamaños controladas por el espectador y situadas en lugares precisos de la exposición: el museo "abierto" se concibe como centro de información destinado al investigador y al público en general. Esto supone limitar los gráficos y paneles explicativos en los lugares de exposición al mínimo indispensable para atraer y orientar la curiosidad del visitante e invitarlo a solicitar información adicional, que le será transmitida electrónicamente. En este momento, todo el material audivisual —de soportes y formatos diferentes— está reproducido mecánicamente en los lugares de exposición. En el futuro se adoptará un medio único, el videodisco, que almacenará ópticamente películas, videocintas, diapositivas, material sonoro, gráficos, textos y programas de computadora. La información será decodificada mediante rayo láser y reproducida instantáneamente. Los videodiscos estarán montados en una columna y equipados con cabezales de lectura múltiples. Desde esta sala central de almacenamiento, la información podrá transmitirse mediante cable telefónico a diversos usuarios del exterior: establecimientos educativos, museos, centros comunitarios, etc. Este sistema permitirá al museo participar en la programación de las redes de televisión por cable y facilitará aún más la transmisión de la información mediante satélite a las comunidades alejadas. Sin lugar a dudas, con la ayuda de la tecnología moderna los museos antropológicos podrán contribuir en gran medida a la rápida difusión de documentación etnográfica visual entre un público muy vasto.

Otras formas de presentación

El cine etnográfico puede presentarse en el marco de un museo en muchas otras circunstancias. En el Museo Nacional del Hombre de Ottawa las películas etnográficas (generalmente de la serie sobre los esquimales netsilik) se exhiben en forma continua en una sala de proyección separada, sin intención aparente de relacionarlas con la exposición.

De especial importancia es la videoteca etnográfica del Museo Nacional de Etnología de Osaka [Omori, 1978]. Esta videoteca ofrece una lista de casi 350 películas etnográficas en versión abreviada y,

en su mayor parte, montadas especialmente (duración media, 12 minutos, sobre culturas del mundo entero), que pueden proyectarse en 37 cabinas con capacidad para una familia. El espectador elige la película, el material está almacenado en videocasetes que se recuperan mediante un dispositivo completamente automático. Un interesante sondeo de opinión ha revelado la marcada preferencia del público por las películas sobre los hábitos de alimentación, las modalidades vestimentarias y las técnicas autóctonas, sobre todo las relativas a los esquimales netsilik y a las culturas de Europa occidental. Esta original institución está resultando sumamente eficaz para popularizar compendios etnográficos en forma visual. Según Y. Omori, la videoteca compensa las limitaciones de la colección de objetos del Museo de Osaka, observación interesante sobre la que deberían meditar los responsables de los futuros museos antropológicos. Por lo que sabemos, la videoteca de Osaka, como enciclopedia de etnografía visual, es una institución única que marca nuevas pautas en materia de difusión de datos.[2]

Varios museos de América del Norte y de otras regiones se sirven corrientemente del cine etnográfico en las conferencias que organizan y en diversos programas de educación de adultos. Tales actividades se están desarrollando a pasos agigantados, estimuladas por el creciente número de adultos de edad madura y elevado nivel de educación que se interesan por las posibilidades de formación permanente que ofrecen los museos. El Museo Young de San Francisco, el Museo Field de Historia Natural de Chicago y el Museo Nacional de Historia Natural de la Smithsonian Institution de Washington D.C. aprovechan con gran éxito las películas etnográficas en su programación para el público. En el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, la serie de conferencias *Anthropology through film* [La antropología a través del cine] es seguida regularmente por varios centenares de personas. En la programación para la comunidad destinada principalmente a los grupos bilingües procedentes de América Latina se viene recurriendo invariablemente a los documentales etnográficos con el fin de contribuir a la reafirmación de la identidad cultural. El People Center del mismo museo ofrece a los visitantes durante los fines de semana un programa de antropología interpretativa que incluye una gran selección de películas etnográficas. Más de 60.000 visitantes asisten cada año a estas proyecciones. Además, en numerosas exposiciones itinerantes organizadas por los principales museos de los Estados Unidos, y especialmente por el Smithsonian Travelling Exhibitions Service (SITES), se explotan también las posibilidades del cine etnográfico.

Varios museos y centros culturales han patrocinado festivales de cine etnográfico. Entre ellos cabe destacar el Festival du Cinéma du Réel, realizado en el Centro Pompidou de París, y el Margaret Mead Film Festival del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, manifestaciones anuales que atraen a un público numeroso y brindan a los antropólogos, los museólogos y los realizadores cinematográficos la oportunidad de comparar, evaluar y criticar las producciones recientes.

Al presentar este tipo de cine en los museos, se da preferencia a las producciones ya montadas, más afines al estilo documental. En todos los casos, el cine etnográfico tiene una fuerte carga emocional: atrae al espectador, suscita su curiosidad y su capacidad de empatía y le permite penetrar en ámbitos culturales diferentes. Por lo demás, invita a la comparación entre las culturas y a la comprensión de cada pueblo en su individualidad, los bosquimanos como bosquimanos y los esquimales como esquimales. De ese cotejo se deriva una apreciación más sutil de las culturas extranjeras que, es de esperar, tal vez contribuya en una cierta medida a la disminución de los prejuicios etnocentristas.

Una función fundamental: el registro y la conservación

Es en el campo de la producción, la conservación y el archivo de películas etnográficas donde los museos antropológicos pueden ejercer un liderazgo, cuya razón de ser no es difícil de descubrir. En efecto, la mayor parte de los museos cuenta con personal profesional que lleva a cabo expediciones etnográficas sobre el terreno y puede fácilmente ampliar el alcance de sus investigaciones para incluir material de registro audiovisual. La versatilidad de tecnologías como el videocolor de media pulgada con sonido sincronizado y el próximo advenimiento de la tecnología de video de 8 mm contribuirán sin duda a facilitar esas tareas. Así pues, muchos museos poseen ya la competencia profesional y los medios técnicos necesarios para la producción de películas etnográfi-

2. Véase el artículo de Masatake Matsubara en este mismo número.

REFERENCIAS

Anthropologie visuelle en France, 1981, París, Serddav-CNRS.

ASCH, T. 1975. Using film in teaching anthropology: one pedagogical approach. En: *Principles of visual anthropology*, P.Hockings, (2.ª ed.), La Haya, Mouton.

—, 1982. Collaboration in ethnographic film making: a personal view. En: *Canberra Anthropology*, vol. 5. n.° 1, p. 8-36.

BALIKCI, A. 1979. Une expérience pédagogique en anthropologie. En: M. Dreyfus (red.), *L'anthropologie en France*, París, CNRS, p. 497-500.

—, 1982. Ronald Reagan on science instruction. En: *American Anthropological Association Newsletter*.

—, 1983. Visual anthropology in Canada. En: F. Manning (red.) *Consciousness and inquiry: ethnology and Canadian realities*, Ottawa, National Museum of Man, Mercury Series, p. 240-248.

BATESON, G.; MEAD, M. 1942. *Balinese character: a photographic analysis*, vol. 2, Nueva York, New York Academy of Sciences (Special, Publications of the New York Academy of Sciences.)

BOGAART, N. C. R. 1983. *Audiovisuality in museums*, Amsterdam, Tropenmuseum.

BRIGARD, E. de. 1975. History of ethnographic film. En: P.Hockings (red.) *Principles of visual anthropology*, La Haya, Mouton, p. 13-14.

EATON, M. (red.), 1979. *Anthropology-reality-cinema: the films of Jean Rouch*, Londres, The British Film Institute.

Films ethnographiques– Production française. 1980. Interaudiovisuel, París.

GODELIER, M. 1981. Réflexion sur l'usage des moyens audiovisuels en anthropologie. En: *Anthropologie visuelle en France*, París, Serddav/CNRS, p. 8-9.

HEIDER, K. 1976. *Ethnographic film*, Austin University of Texas Press.

HEUSCH, L. DE. 1962. *Cinéma et sciences sociales*. París, Unesco. (Informes y documentos de ciencias sociales, n.° 16.)

HOCKINGS, P. (red.), 1975. *Principles of visual anthropology*, La Haya.

JARVIE, I. C. 1983. The problem of the ethnographic real. En: *Current Anthropology*, vol. 24, n.° 3, p. 313-326.

Jean Rouch, une rétrospective 1981. París, Serddav/CNRS.

LAGRANGE, M. S. 1975. *Code pour l'analyse des films ethnographiques*, París, CNRS.

LOIZOS, P. 1980. Granada's television Disappearing world series: an appraisal. En: *American Anthropologist*, vol. 82, n.° 3, p. 573-594.
LOMAX, A. 1973. Cinema, science and cultural renewal. *Current Anthropology*, n.° 4, p. 474-480.
MACDOUGALL, D. 1978. Ethnographic film: failure and promise. En: *Annual Review of Anthropology*, p. 405-425.
MARSOLAIS, G. 1974. *L'aventure de cinéma direct*. París, Seghers.
NELKIN, D. 1976. The classroom controversy. En: *Scientific American*, abril.
OMORI, Y. 1978. *The development of ethnographic film by videotheque in museums*. (Trabajo presentado en el X Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas, Nueva Delhi.)
REGNAUT, F.-L. 1923. Films et musées d'ethnographie. *Comptes-rendus de l'Association Française pour l'Avancement des Sciences*, n.° 11, p. 880-881.
—, 1931. Le rôle du cinéma en ethnographie. *La Nature*, vol. 59, p. 304-306.
ROLLWAGEN, J. R. 1982. Two examples of the use of ethnographic films in introductory undergraduate anthropology classes. *SAVICOM Newsletter*, vol.10, n.° 3, p. 3-8.
ROTHA, P. 1980. Nanook and the North. *Studies in visual communication*, vol. 6, n.° 2, p. 33-76.
ROUCH, J. 1975. The camera and man. En: P. Hockings (red.), *Principles of visual anthropology*, La Haya, Mouton, p. 83-102.
SORENSON, E. R.; JABLONCO, A. 1975. Research filming of naturally occurring phenomena: basic strategies. En: P. Hockings (red.), *Principles of visual anthropology*, La Haya, Mouton.

cas. Es más: por su estabilidad e incluso por su vocación, los museos son especialmente aptos para conservar, archivar e indizar el material audiovisual, no sólo con respecto a su propia producción sino también al material fílmico etnográfico de propiedad privada que corre el riesgo de extraviarse en buhardillas y sótanos de casas particulares.

Estas prerrogativas de los museos antropológicos han permitido naturalmente importantes contribuciones en el pasado. Ya mencionamos las películas realizadas por F. W. Hodge en 1923 entre los indios zuñi para el Museo del Indio Americano. El trabajo de registro visual de Margaret Mead en Bali fue patrocinado por el Museo Americano de Historia Natural. Varios antropólogos del Museo del Hombre de París han rodado valiosas películas. Sería largo enumerar las iniciativas internacionales de esta índole, pero no se puede dejar de mencionar especialmente el proyecto relativo a los indios de América del Norte iniciado en 1960 por Alfred L. Kroeber, en el Museo de Antropología Robert H. Lowie de la Universidad de California (Berkeley). Se trataba de hacer un registro fílmico y sonoro permanente de las culturas en rápida desaparición de los indios de la región oeste de América del Norte, y esto supuso un trabajo de campo en no menos de veinte grupos tribales diferentes.

Se utilizaron cien mil metros de película en la producción de quince filmes completos. El material está íntegramente documentado y constituye una fuente inapreciable para investigaciones futuras. Se previó, además, la incorporación de estudiantes adelantados para brindarles una formación integrada en los métodos de trabajo de campo, la preparación de investigaciones, los programas de estudios de ciencias sociales, los métodos de gestión de museos y el cine. El proyecto incluía algunas reconstrucciones culturales, de modo que se tomó en cuenta tanto la cultura material como los ritos. A través de todas las fases de producción, la aplicación de conceptos y métodos antropológicos permite la realización de unidades fílmicas de valor duradero. Las películas son distribuidas en muchos organismos educativos y en los grupos tribales, donde hacen las veces de instrumentos de reafirmación de la identidad cultural.

En 1974, el Anthropological Film Research Institute fundó el National Anthropological Film Centre en la Smithsonian Institution para explotar el potencial de los registros fílmicos como instrumento de investigación de las modalidades de vida y las culturas en transformación o en trance de desaparición. Desde entonces, en el curso de varias expediciones, se han filmado más de 60.600 metros de película que se han almacenado en una bóveda especial. Una parte de estos archivos está acompañada de una documentación interesante: una traducción palabra por palabra del diálogo original y un comentario etnográfico secuencia por secuencia grabado en una banda de sonido paralela. Los objetivos del centro se limitaban a la investigación y sólo se realizó un film destinado a la distribución general (*Sons of Haji Omar* [Hijos de Haji Omar] de Balikci y T. Asch). Recientemente, el centro fue transformado en los Human Studies Film Archives, institución abierta a los investigadores con una política renovada de acopiar y archivar fondos ya existentes de material etnográfico de importancia reconocida.

De esta breve reseña se desprende que son muchos los museos antropológicos que recurren con frecuencia al cine etnográfico y algunos de ellos han patrocinado la producción de documentos etnográficos visuales, tarea para la cual parecen especialmente destinados. A nuestro juicio, corresponde a los museos la responsabilidad de asumir el papel preponderante en la producción futura de películas etnográficas. Como es sabido de todos, la marea niveladora de la modernidad amenaza con destruir ciertas culturas tradicionales y sus estilos de vida originales. Las nuevas técnicas de registro audiovisual pueden ayudar a preservar, al menos en imagen, algunas de esas cualidades irremplazables de las culturas que corren riesgo de extinción, y de un modo mucho más vívido y detallado que la palabra impresa. Esto fue reconocido explícitamente en el IX Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas celebrado en Chicago en 1973.[3]

Es razonable suponer que el mejor marco para el desarrollo de estas tareas de

3. La resolución relativa a la antropología visual dictada en el congreso contenía los siguientes artículos:
1. Iniciar de inmediato un programa de filmaciones en todo el mundo [...] dedicando atención especial a las culturas aisladas y únicas en su género cuyos estilos de vida corren riesgo de extinción.
2. Ubicar, acopiar, preservar e indizar los registros fílmicos etnográficos existentes, dedicando atención especial a las culturas ya desaparecidas.
3. Crear una estructura orgánica para cumplir las tareas antes indicadas, estableciendo centros de datos regionales en todo el mundo en los que puedan llevarse a cabo las tareas de archivo, investigación, producción, distribución y formación, tomando especialmente en cuenta las necesidades de los países en desarrollo.

registro son los museos antropológicos o de historia cultural ya existentes, complementados por servicios de antropología visual. Los museos son las únicas instituciones que pueden asegurar la producción de filmes etnográficos y el archivo y conservación del material original para la investigación, y a la vez la difusión del material audiovisual entre un público más amplio, no sólo en su propia sede sino a través de programas de extensión. En pocas palabras, los museos, es decir los museos modernos, pueden desempeñar al mismo tiempo y de manera integrada las funciones que realizan parcialmente distintas instituciones especializadas, como las redes de televisión y las universidades. De hecho, existe un programa de acción formulado por Alan Lomax: se trata de la International Ethnographic Decade, patrocinado por la Comisión Internacional del Film Etnográfico. Los objetivos del proyecto son los siguientes:

Reunir documentación visual acerca de sesenta culturas, escogidas según una muestra que represente distintos aspectos de la cultura humana en su totalidad.

Reservar para la investigación futura y como un banco de datos fílmicos de la cultura humana toda la documentación visual original de cada cultura.

Realizar una copia de cada película destinada a la investigación, que será estudiada concertadamente por un equipo científico y contribuirá al desarrollo de una nueva ciencia analítica de la antropología visual.

Realizar distintos documentos destinados a los diferentes tipos de públicos.

Enviar al grupo cultural interesado una copia completa de cada estudio, a fin de que contribuya al proceso de identificación y revitalización étnica.

Utilizar estas copias completas para crear archivos culturales audiovisuales en los países donde se realizaron los filmes.

La Unión Internacional de las Ciencias Antropológicas y Etnológicas se propone crear una nueva Comisión de Antropología Visual. Se espera que la nueva comisión contribuya a poner en ejecución la resolución del Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas y el programa Decade, alentando especialmente la antropología visual en los museos.

Desescolarizar el museo: una propuesta para ampliar el acceso a las colecciones[1]

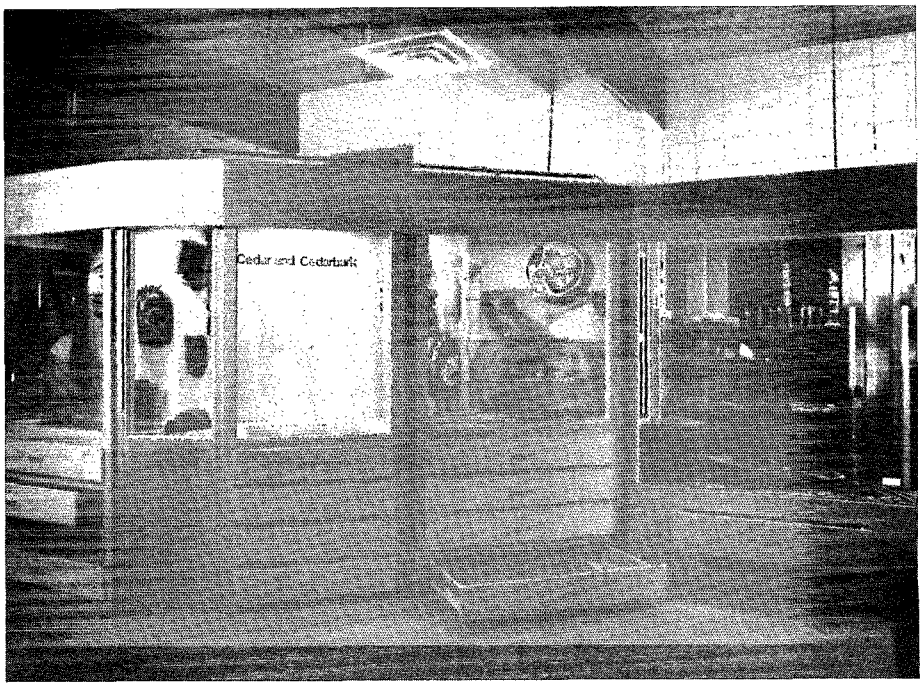
Michael M. Ames

Nació en Vancouver, Canadá, en 1933. Cursó estudios en la Universidad de Columbia Británica y obtuvo un doctorado en antropología social en la Universidad de Harvard. Dirigió investigaciones en Sri Lanka, India y Canadá. Es profesor de antropología y desde 1974 director del Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica. Es miembro de la Royal Society of Canada desde 1979. Es autor de un libro sobre los museos y la antropología, actualmente en prensa.

¿De qué manera pueden ser más útiles los museos, sobre todo en una sociedad en rápida mutación? Éste fue uno de los temas debatidos en la XIII Conferencia General del Consejo Internacional de Museos, celebrada en Londres en 1983. De las ideas allí desarrolladas se desprende que la respuesta no puede consistir en copiar la idea clásica que se tiene del museo en Europa y América del Norte. Hay que hallar algo nuevo.

Por consiguiente, desearía sugerir un nuevo enfoque de la organización del museo recurriendo al concepto de "contraenseñanza" o "desescolarización"

1. Conferencia pronunciada en la Universidad Ranchi de la India en enero de 1984 y publicada como capítulo 6 del libro de Michael M. Ames *Museums, the public and anthropology*, Nueva Delhi, Concept Publishing Co., 1984. Una versión anterior se presentó al Comité Internacional sobre Técnicas de Arquitectura y Museo del Consejo Internacional de Museos, Londres, agosto de 1983.



18
MUSEO DE PORT ALBERNI, Columbia Británica, Canadá. Vitrinas modulares con cajones que se utilizan en la sección de etnología (en la ilustración) y en la sección de historia local del museo para abrir las colecciones al público.



19
Una galería del depósito visible del Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica. Los catálogos pueden verse sobre uno de los muebles del fondo.

desarrollado por Iván Illich hace unos diez años [Illich, 1971]. La pertinencia de los museos en la sociedad contemporánea, dice el autor, estará determinada por el grado de su democratización, es decir, por la medida en que sea mayor y más amplia la participación en las decisiones en lo que respecta a la administración, la programación de la educación y la gestión de las colecciones de los museos, y sean mayores las oportunidades de un pensamiento y una acción independientes en materia cultural.[2]

La democratización de la administración consiste en dar a los administrados la palabra, con mayor libertad en lo que respecta a la organización y condiciones de su propio trabajo. La democratización de la educación entraña la reducción del papel de los intermediarios de la educación y el aumento de las oportunidades de un aprendizaje independiente e individual. La democratización de la gestión de las colecciones implica que dichas colecciones sean más accesibles a los usuarios.

El museo tradicional, tal como se ha desarrollado en Europa y América del Norte, empezó siendo una institución elitista de acceso limitado a las clases privilegiadas. Aunque hoy día los museos están al servicio de un público más amplio, conservan todavía muchos rasgos exclusivos. Por ejemplo, la mayor parte de los grandes museos abren al público tan sólo una parte muy pequeña de sus colecciones —por lo general entre el 1 y el 5% de las mismas, o incluso menos— y los objetos expuestos son presentados en el marco de interpretaciones muy elaboradas. En consecuencia, en el caso típico el acceso es sumamente estructurado, predeterminado y controlado por los profesionales del museo para que resulte "correcto", "seguro", "comprensible" y "educativo".

En los últimos treinta años, sobre todo, los museos han tendido a una mayor democratización y popularización de sus operaciones. En la actualidad compiten por servir a un público más amplio en un número cada vez mayor de formas, haciendo que sus colecciones sean más accesibles y provechosas a lo que se ha dado en llamar el gran público. Se consagra más espacio a las exposiciones y éstas son cada vez más elaboradas, se montan más exposiciones temporales, se presta con más asiduidad a otras instituciones y se realizan más esfuerzos por devolver a sus propietarios los objetos que habían sido ilegalmente sacados de sus países. Todas esas estrategias refuerzan la vocación popular de los museos, aunque con frecuencia su mantenimiento resulta costoso y todavía continúan mostrando apenas una pequeña parte de sus colecciones, además de seguir sirviendo únicamente a sectores limitados de la población [Kelly, 1982].

Las encuestas sobre frecuentación muestran una y otra vez que los museos atienden casi exclusivamente a las clases más instruidas y que, si bien los índices han aumentado en los últimos cincuenta años, ello obedece a que se ha elevado el nivel de educación y no al hecho de que los visitantes de los museos correspondan a un espectro social más amplio.

Hasta hace poco los intentos de hacer más accesibles los museos se habían limitado a mejorar el acceso material y los servicios, además de organizar exposiciones elaboradas [Cameron, 1982, p. 179]. Las colecciones y las ideas a ellas asociadas son "leídas" como para reducirlas al "mínimo común denominador" [Cameron, 1982, p. 180]. "¡Qué arrogancia!" —escribió recientemente Duncan Cameron, uno de los administradores de museo del Canadá con más experiencia— "qué arrogancia suponer que servimos a nuestros visitantes ofreciéndoles acceso intelectual a lo mínimo, sólo a lo mínimo, y a lo mínimo que es nuestra elección de expertos". Cameron sigue diciendo que los museos se han comprometido con la democratización, pero "hemos considerado que mejorar la orientación y la interpretación eran los medios principales para tal fin, sin comprender que es como mostrar al visitante un soberbio menú y una espléndida lista de vinos sin permitirle participar en el festín".

Otra forma de democratización que gana terreno, y que es a la vez más sencilla en la práctica y más radical en sus implicaciones, es la idea de incrementar el acceso directo a las colecciones y los recursos intelectuales del museo abriendo al público las áreas de depósito. Y aunque en algunos aspectos se trata de una versión actualizada del viejo estilo de museo que exponía una tras otras las hileras de especímenes, en realidad se aparta absolutamente de las normas reinantes hoy en día.

Ahora bien, ¿el hecho de exponer los objetos en depósito hace que el museo sea más relevante o provechoso para la comunidad?

Me gustaría describir tres ejemplos de tentativas de abrir los depósitos al público que se pusieron en práctica recientemente en el oeste del Canadá, y discutir algunos de los problemas que se plantearon. Estas tentativas están lejos de alcanzar la perfección, pero pueden al menos servir

2. Limito mis observaciones a los museos de historia, cultura y arte, que me son más familiares.

de base para ampliar el debate. Otros ejemplos podrían también ser citados. Queda por determinar, sin embargo, si tales ejemplos podrán servir de modelo a sociedades en rápida mutación. Al menos es evidente que el sistema de depósito adoptado por un museo —más o menos abierto o cerrado— tiene implicaciones que exceden los límites del acceso del público y de los especialistas. Es una selección que tiene que ver con la manera de concebir la función de los museos y la forma en que debe elaborarse y difundirse el saber.

El depósito visible en un museo universitario

El primer ejemplo es el del sistema de depósito visible del Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica instalado en 1976 [Ames, 1977]. Como se trata de un museo-escuela asociado a la que es, por orden de importancia, la segunda universidad del Canadá, se consideró conveniente que el Museo de Antropología incrementara el acceso a sus colecciones pedagógicas en todo lo posible. De este modo se concibió un sistema de depósito abierto o visible en el que los objetos relativamente insensibles a la luz se colocan en vitrinas cerradas con llave, alineadas en una serie de galerías abiertas al público. También se pone a disposición el catálogo computadorizado e impreso de todos los objetos. El sistema funciona como una gran librería o supermercado, salvo que los clientes no pueden tocar los objetos sino bajo control del personal; sin embargo, no hay ninguna traba para el acceso visual a las colecciones y a los datos de los catálogos.

Las exposiciones interpretativas y artísticas se han instalado en otras partes del museo, mientras que los laboratorios pedagógicos están situados en las galerías adyacentes al depósito visible.

Los vestidos, textiles, grabados y otros objetos sensibles a la luz no figuran en el depósito visible. Para ellos está diseñándose un sistema de "depósito de estudio" independiente, de acceso más restringido [Ames, 1981; Lambert, 1983].

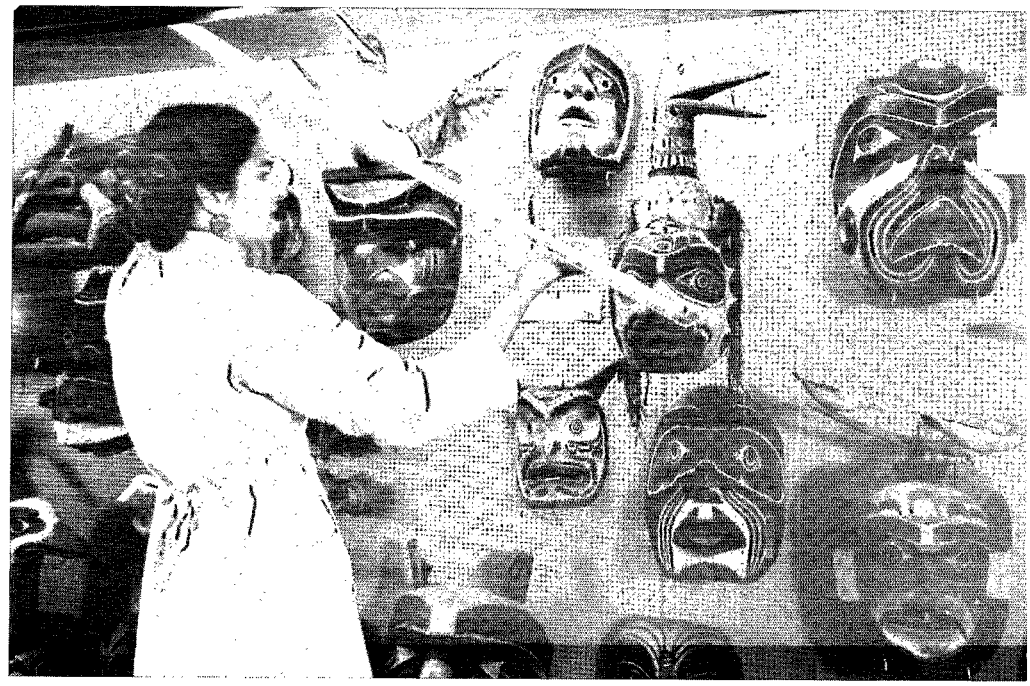
El depósito visible del Museo de Antropología funciona bastante bien en lo que respecta a los estudiantes y los especialistas, grupos para los cuales se concibió en un principio. Menos satisfactorio es su funcionamiento como lugar de atracción para el gran público, ya que exige esfuerzo y cierto grado de conocimiento por parte de los visitantes para utilizar los registros de datos, cuyo carácter, de todas maneras, no es muy informativo. Se ha mejorado la seguridad con la instalación de dispositivos de cierre más fiables y un sistema de vigilancia por televisión en circuito cerrado. Se ha modificado la iluminación mediante la utilización de filtros [Clavir, 1982-1983], pese a lo cual la intensidad de la luz es todavía muy grande. (Con objeto de reducir los costos se instalaron tubos fluorescentes encima de los anaqueles, de manera que los objetos situados arriba reciben más luz que los situados más abajo.) Es probable que la mayor parte de estos problemas habrían podido evitarse si se hubiera dispuesto de recursos suficientes para instalar vitrinas mejor concebidas, un sistema de iluminación más apropiado y sistemas de información perfeccionados con la ayuda de computadoras.

El depósito visible en un museo comunal

Cuando un pequeño museo comunal de Port Alberni, ciudad de la Columbia Británica que cuenta con 20.000 habitantes, adoptó el sistema de depósito visible, se inició un proceso de aumento en la participación de los visitantes.[3] En marzo de 1983 el museo amplió sus servicios con la apertura al público de tres galerías: en una de ellas se exponen objetos de las comunidades indígenas locales; en la segunda, dos veces mayor, documentos históricos de los colonos europeos —los pioneros—, mientras que la tercera, más pequeña, se destina a exposiciones temporales. En las dos primeras se adoptó un sistema de depósitos visibles modificados que el director del museo describió como una combinación del libre acceso a las colecciones que normalmente se conservan en locales vedados al público y la posibilidad de consultar un catálogo simplificado para uso del visitante. A lo largo de todo el depósito-galería una serie de elementos de orientación didáctica sirven de guía al visitante [Mitchell, 1983].

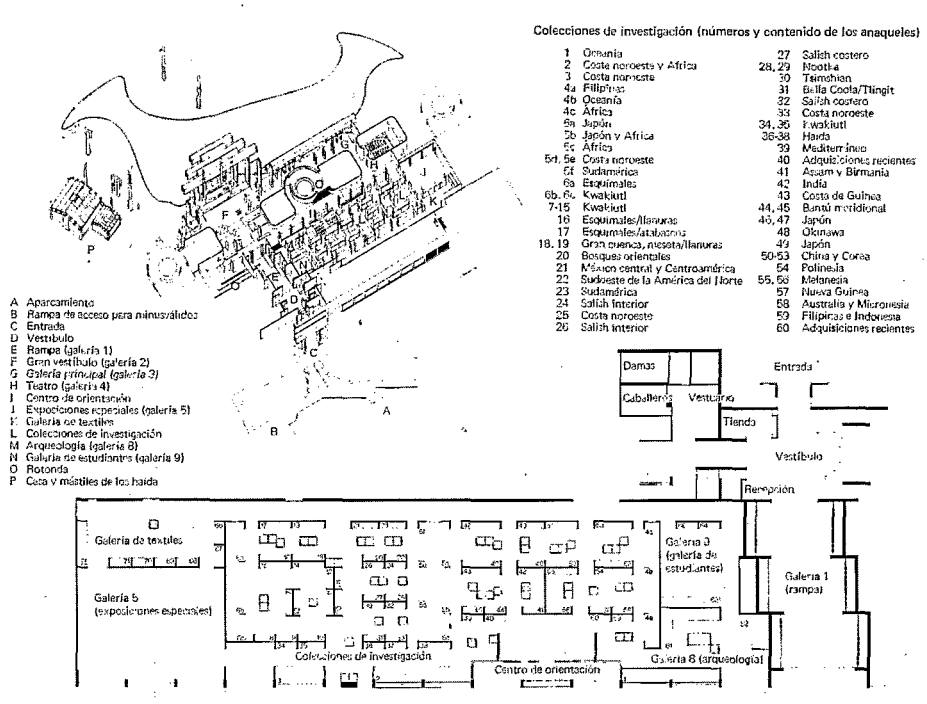
Según el personal del Museo de Alberni, los visitantes locales se mostraron muy intrigados por el sistema de catálogo debido a que a menudo conocían ya las pie-

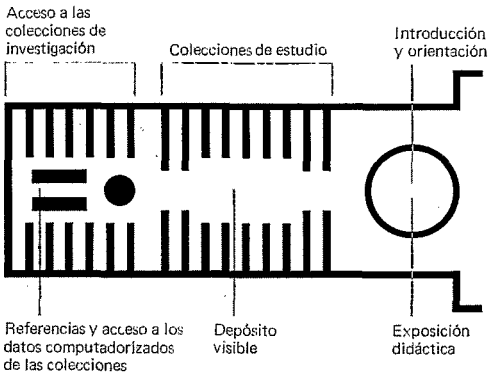
3. Desearía dar las gracias a John Mitchell y a Nathalie MacFarlane, director y conservadora del Museo de Port Alberni, por la información relativa a su programa y por haberme permitido utilizar las fotografías de las instalaciones.



20
La conservadora del Museo de Antropología, Miriam Clavir, regula la intensidad de la luz en las áreas de los depósitos visibles.

21
Plano del Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica en el que pueden verse las galerías del depósito visible y la manera en que están integradas a las otras áreas públicas del museo. El laboratorio pedagógico y el de conservación están situados al lado. La superficie útil del museo es de más de 4.500m² de los cuales la quinta parte más o menos se destina a los depósitos accesibles al público.





22
Diagrama de la organización estratificada de las colecciones preparado por Duncan Cameron, actualmente director del Museo Glenbow, Calgary, Canadá. (Véase D. Cameron, 1982, p. 177-196.) Los diagramas de Glenbow se han reproducido con el permiso del Museo de Glenbow y de Duncan Cameron.

zas exhibidas o sus antiguos propietarios, y por lo tanto estaban en condiciones de aportar sus propios conocimientos y establecer así una relación directa y personal con los objetos. El depósito abierto, en el contexto de una pequeña ciudad como ésta, da a los miembros de la comunidad ocasión de participar colectivamente en la recuperación y documentación de su propia historia... Los objetos y las fichas del catálogo actúan como liberadores de la memoria y guías de la discusión mientras que el personal del museo se encarga de registrar los datos. El museo se confunde con la comunidad de la que forma parte. La participación del público es por lo visto elevada y entusiasta, pero el éxito continuado de este programa exigirá también, probablemente, que los conservadores le permitan participar ampliamente en las actividades de la institución, algo que quienes trabajan en los grandes museos tratan generalmente de evitar. Falta saber si una pequeña colección en un museo comunal puede despertar un interés duradero o si se trata de algo pasajero.

El depósito estratificado de un gran museo urbano

El tercer ejemplo es el de la experiencia del "depósito de estudio" que ahora se realiza en un gran museo urbano del oeste del Canadá, el Instituto Glenbow-Alberta de Calgary, el cuarto o quinto museo de historia y arte del país por su importancia. Duncan Cameron, director del Glenbow, ha escrito ya sobre este proyecto [1982-1983], y yo me he inspirado en sus trabajos.[4]

Cameron nos recuerda que las colecciones de los museos públicos pertenecen en fideicomiso a la comunidad, por lo que ésta tiene en consecuencia el derecho de disfrutar del mejor acceso posible a las colecciones y a lo que sobre ellas se conoce [Cameron, 1982, p. 179]: "Los fondos del museo deben ser para el visitante una fuente de acceso a la totalidad del museo, es decir, a sus colecciones, a todo lo que se sabe sobre ellas y a sus recursos humanos —conservadores y educadores—, cuya misión consiste en utilizar todos los medios a su alcance para dar un sentido y un valor intelectual a esas colecciones."

Acceso, según Cameron, no sólo significa acceso físico a los objetos, sino también acceso intelectual a la información sobre esos objetos, incluidas, si es necesario, la decodificación y la interpretación del conservador. Sin embargo, debe tratarse de un acceso estratificado, regido y limitado por las exigencias específicas de cada colección, así como por los intereses intelectuales de los visitantes. El acceso se organiza entonces según niveles de densidad creciente de las colecciones y de densidad decreciente de la interpretación. Ante todo está la exposición didáctica, "cuando los niveles de interpretación alcanzan su punto más alto y la densidad del material de la colección toca proba-

4. Desearía agradecer a Duncan Cameron, director del Museo de Glenbow, la información relativa a la experiencia de Glenbow, así como el permiso de utilizar las ilustraciones.

blemente su punto más bajo" [Cameron, 1982, p. 187]. En el segundo nivel encontramos las colecciones de estudio accesibles al público, mientras que en el tercero estarían las colecciones de acceso limitado, donde a la más alta densidad de las piezas corresponde la más baja del etiquetado. Estratégicamente ubicados entre estos tres niveles estarían los centros de recursos educativos, las áreas de estudio y las oficinas de los conservadores.

El principio del acceso estratificado consiste en proporcionar un acceso progresivo a las colecciones y a la información, "desde la introducción y la creación de interés hasta la exploración de las colecciones de estudio y, para quienes tengan curiosidad y lo deseen, el acceso a los recursos humanos y de otra índole de la institución que les permitan emprender estudios e investigaciones más serias" [Cameron, 1982].

El lugar reservado a los conservadores representa una innovación importante respecto de los museos tradicionales, que tienden a aislarlos del público y de las galerías. En el proyecto de Glenbow estarían instalados "en una posición central, que les permita mantener el control total de las galerías de las que son responsables..." [Cameron, 1982], y estar igualmente a disposición del público, cuando sea necesario.

Las vitrinas del depósito serían modulares y "concebidas para acomodar todo tipo de objetos, creando desde amplios espacios libres hasta anaqueles abiertos y sistemas de gavetas de proporciones variables y que funcionen tanto vertical como horizontalmente" [Cameron, 1982, p. 189].

La información se suministraría mediante dispositivos orientadores de carácter didáctico, o bien a través de terminales de computadoras —que el visitante podría consultar utilizando el número atribuido en el catálogo a los diferentes objetos expuestos en el depósito accesible— o bien a través de los centros de recursos educativos o, por último, mediante la intervención directa del personal de conservación, previa solicitud de una entrevista.

Glenbow prepara actualmente un prototipo del sistema y utiliza sus colecciones etnológicas sobre el oeste de América del Norte para ensayarlo. El enfoque estratificado, con vitrinas concebidas en función de las necesidades específicas, con microambientes y recursos de información integrados y apoyados en un sistema de computadoras, podría ser la respuesta a muchas de las críticas que se han formulado a los sistemas de depósito abierto. El modelo de Glenbow es, sin embargo, un sistema más caro, tanto en su creación como en su funcionamiento, y la división de las colecciones en exposiciones didácticas, depósitos accesibles y depósitos controlados puede plantear problemas en lo que respecta a la selección de los objetos, su asignación y su gestión. Al mismo tiempo concede al personal de conservación una función más marcada de selección o mediación que las otras posibilidades de depósito visible.

Conclusiones[5]

Una manera de aumentar la utilidad de los museos es incrementar las posibilidades de acceso del público a las colecciones y a la información que ellas contienen, de modo que pueda familiarizarse con la totalidad de su patrimonio.

Además de los tres tipos de depósito accesible ya considerados, otros museos están también estudiando la manera de hacer más accesibles sus colecciones, y éste es el caso del Museo Nacional del Hombre, del Canadá, del Museo Metropolitano de Arte, de Nueva York y del Museo de Ciencias, de Londres. Tres son las principales críticas que pueden hacerse al concepto de depósito accesible: *a*) las colecciones corren más riesgo en lo que respecta a la seguridad y las condiciones ambientales; *b*) es más difícil interpretar adecuadamente los objetos debido al número expuesto y *c*) se socavaría la responsabilidad y la autoridad del personal de conservación.

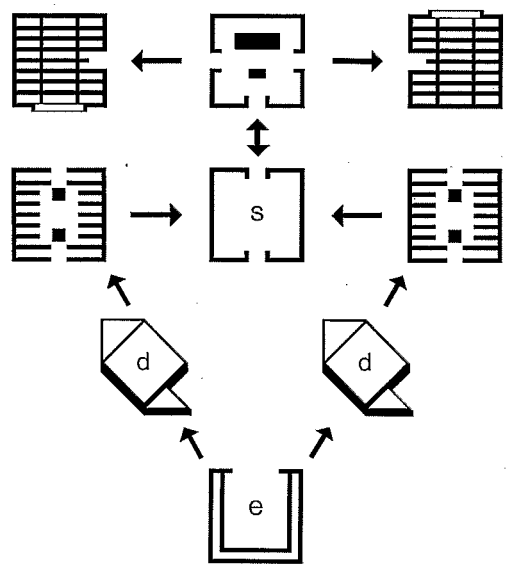
Los dos primeros problemas son de índole esencialmente mecánica y pueden resolverse con el concurso de la tecnología moderna. La luz, la humedad, la pureza del aire y la seguridad pueden controlarse por diversos medios y para aumentar el flujo de la información puede recurrirse a la computadora. Hasta dónde puede ir un museo para resolver estos problemas mecánicos es algo que depende de los recursos financieros de que disponga. La experiencia de Port Alberni demuestra, sin embargo, que las soluciones poco onerosas son viables en algunos casos.

El tercer problema —el de la modificación de las responsabilidades del personal de conservación— es de índole distinta. La mentalidad de la gente cambia con más dificultad que las tecnologías, y no cabe duda de que el depósito accesible constituye una amenaza para las prerrogativas de la profesión.

5. Cabe agradecer a Stephen Inglis la información facilitada para la redacción de esta conclusión.

Según una manera de ver generalizada entre los especialistas, el museo tiene por misión interpretar o explicar especímenes ciudadosamente elegidos y "preservar" el grueso de sus colecciones en depósitos vedados al público. Las razones que se invocan para explicar por qué los objetos no deben ser vistos sin una previa interpretación de los expertos son varias: que la misión del museo consiste en educar, que el público necesita ser guiado y no se interesa en los objetos de las grandes exposiciones cuya interpretación desconoce, y que al recrear el medio original de los objetos se justifica o compensa el hecho de que se los haya sacado de su contexto cultural. No recrear el ambiente cultural que exige la exposición de objetos en un museo es cometer un crimen de "descontextualización" o, peor aún, es blasfemar contra la cultura que dio origen a esos objetos.

Para dar una idea más concreta del tipo de objeciones que despierta el depósito accesible, citaré algunas de las actitudes



23
Plan funcional para ampliar el acceso a las colecciones del Museo de Glenbow: *e* = Centro de Recursos de Educación; *d* = Exposición didáctica; *s* = Sector del personal. Las casillas de líneas verticales representan el "depósito de estudio" y las áreas de acceso al depósito controlado (las líneas más gruesas indican una mayor densidad de las colecciones respecto de la interpretación); la casilla con dos rectángulos representa una sala de estudio reservada al público. Las colecciones de acceso controlado están situadas al lado de las salas de estudio y del sector reservado al personal, mientras que las colecciones de estudio, abiertas al público, están al lado de las exposiciones didácticas y los recursos del personal.

que se atribuyeron recientemente a los miembros del personal de un importante museo norteamericano que trabajaban en un proyecto de nuevas instalaciones en el que se invertirían millones de dólares.

El depósito abierto confunde al visitante. "Una persona se volvería loca aquí." La primera reacción sería de tedio, al ver centenares de hachas o flautas cuando con una bastaría. El visitante queda desorientado, sumido en una especie de sopor, en lugar de salir más enterado.

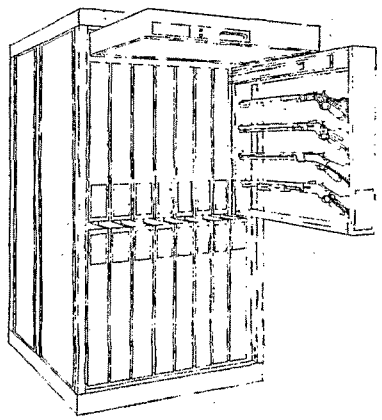
Con el depósito visible el personal del museo elude su responsabilidad frente al visitante. Su tarea es la de presentar las mejores piezas del museo, ordenadas de manera atrayente e instructiva. Limitarse a volcar todas las colecciones en las galerías es la negación básica de la función del museo. Muchas piezas no están destinadas a ser exhibidas, sino que sirven únicamente para estudio, y no cabe imponerlas al gran público.

El depósito visible supone una invasión de la intimidad del personal. El depósito es el lugar de trabajo del museo, un lugar privado en el que el público no tiene nada que hacer. A nadie le gusta que lo espíen por encima del hombro mientras está trabajando. Si se adopta el sistema de depósito abierto, todo el personal deberá trabajar como si estuviera en una casa de cristal. Las colecciones son el lugar de trabajo del personal del museo y la curiosidad ociosa del público no tiene nada que hacer allí.

Además: ¿quién quiere el depósito abierto? ¿Existe alguna prueba de que el público lo desee o de que lo haya exigido? Parece que se trata de una idea inventada de cabo a rabo por la sección educativa del museo. Ellos dicen que todo el mundo lo desea, pero nunca han dado la menor prueba. Es evidente que al poner todos los objetos en depósitos visibles el personal de la sección educativa desempeñará una función de interpretación de mayor importancia. ¿A dónde irá a parar el personal de conservación? ¿Acaso el personal de educación va a hacerse cargo de las colecciones?

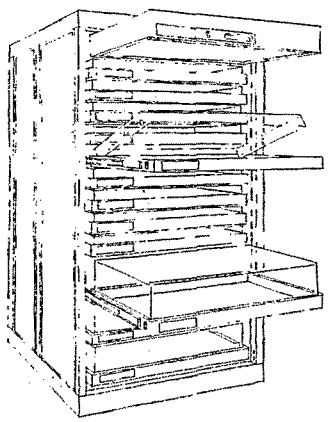
Una de las consecuencias de la creciente profesionalización del trabajo de los museos es que el personal —cada vez más numeroso— empieza a considerar que son responsabilidad y privilegios suyos controlar y estructurar las relaciones entre las colecciones y el público, como lo dejan entrever las actitudes que acabamos de mencionar. Estos conservadores de museo se presentan a sí mismos como los agentes necesarios no sólo para cuidar sino también para interpretar el patrimonio, del mismo modo que el personal docente toma los planes de estudios como la condición necesaria para el aprendizaje [Illich, 1971]. Consideran que es de su responsabilidad estructurar la experiencia del visitante, principalmente por medio de exposiciones didácticas que, según ellos —aunque hay pocas pruebas—, constituyen los instrumentos efectivos de la transmisión de los conocimientos.

Por otra parte, la opinión según la cual —por el contrario— hay que ampliar el acceso a las colecciones estaría más emparentada con las ideas de "desescolarización" del museo que postulan minimizar, en lugar de reforzar, las mediaciones institucionales entre el objeto y quien lo contempla [Rowan, 1978]. Las exposiciones crean un ambiente artificial y estereotipado que puede obscurecer los objetos que se pretende poner de relieve [Halpin, 1978]. Según este punto de vista, el acceso al patrimonio es un derecho democrático que implica el derecho de acceder a los objetos mismos y a la información que les concierne (datos del catálogo), además de —o quizás incluso, en vez de— recibir las interpretaciones preparadas previamente por los conservadores. Los visitantes del museo deben ser alentados a proseguir sus propias investigaciones de manera independiente, sirviéndose de los diversos medios auxiliares que puede proporcionar el museo, tales como terminales de computadora, pequeñas exposiciones introductorias y la asistencia ocasional de los conservadores, que harán entonces las veces de "bibliotecarios". Parece claro que las actitudes hacia las técnicas de depósito se vinculan a nociones mucho más profundas acerca de la función y utilización de los conocimientos en la sociedad: ¿en qué medida, por ejemplo, el conocimiento debe ser estructurado y mediatizado por los profesionales o, por el contrario, liberado de las interpretaciones institucionales? Si los museos desean mejorar su utilidad social, deberían intentar compartir mucho más las colecciones y sus recursos intelectuales con la comunidad. Mientras el acceso se limite sólo a exposiciones estructuradas y debidamente interpretadas, como se practica actualmente en la mayoría de los museos de América del Norte y de Europa, sólo se dará satisfacción a los intereses de esos pocos que,



Depósito visible
Módulo n.° 26 (120x120x240 cm)

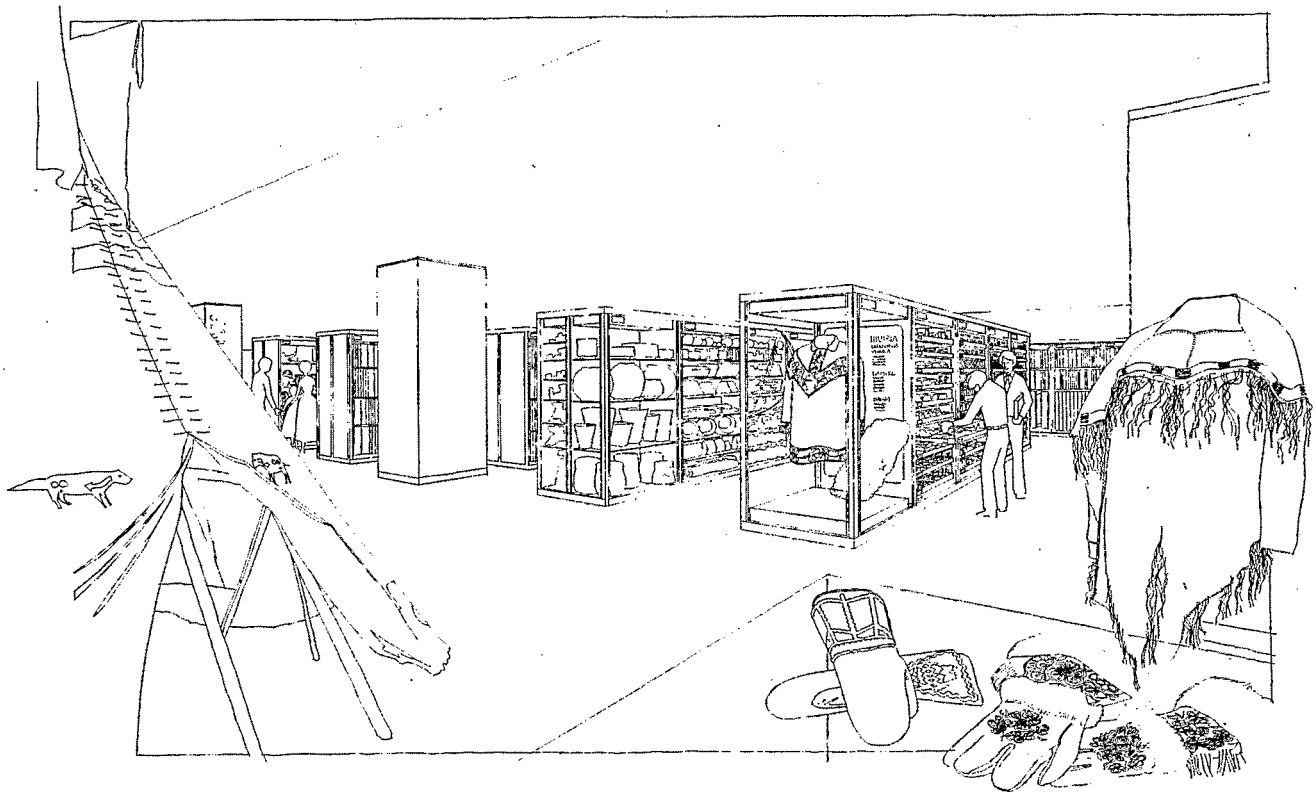
Disposición vertical



Depósito visible
Módulo n.° 25 (120x60x240 cm)

Disposición horizontal

24
Prototipo de muebles para el depósito visible, con disposición vertical y horizontal, diseñado por el Museo de Glenbow.



25
Maqueta del proyecto de Glenbow, en la que pueden verse las unidades modulares y las exposiciones didácticas de una galería abierta al público. Los terminales de computadora que dan acceso a la información sobre la colección pueden ubicarse en el mismo sistema modular.

pertenecientes a los estratos más instruidos de la sociedad, persiguen el aprendizaje formal o las experiencias turísticas [Kelly, 1982]. Cuanto más se democraticen los museos y más amplio sea el acceso a sus riquezas, tanto mayor será su público. El acceso puede ampliarse mejorando las instalaciones materiales, pero puede incrementarse todavía más abriendo los lugares reservados al depósito y poniendo a disposición del público los datos del catálogo, de manera que aquél pueda explorar más allá del 1 ó 5% de las colecciones que los conservadores arbitrariamente decidieron mostrarle.

Los museos podrían también aprender a ser más útiles observando lo que pasa en el sector comercial. Tomemos como ejemplo la comercialización masiva que una compañía llamada Ikea realiza en el área del mobiliario. De origen sueco, esta empresa logró un gran éxito en el Canadá ofreciendo sus productos con un estilo de venta cercano al del supermercado.

En ejemplos como éste hay tal vez algunas ideas que los museos podrían tomar en cuenta para conseguir que el visitante se sienta cómodo: exponer el máximo de objetos posible en una forma que tenga sentido, pero cuya interpretación no esté excesivamente orientada, de tal manera que los visitantes puedan explorar y experimentar según su curiosidad personal.

[*Traducido del inglés*]

Referencias

AMES, M. M. 1977. Visible storage and public documentation. *Curator*, vol.20, n.° 1, p. 65-79.

—, 1981. Preservation and access: A report on an experiment in visible storage. *Canadian Museums Association Gazette*, verano-otoño, p. 22-23.

APPELL, G. 1980. The social separation syndrome. *Survival International Review*, vol. 5, n.° 1, p. 13-15.

CAMERON, D. F. 1982. Museums and public access: the Glenbow approach. *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, vol. 1, p. 177-196.

—, 1983. Museums and public access. En: Barry Lord y Gail Dexter Lord (reds.), *Planning our museums*. Ottawa, National Museums of Canada, p. 84-102.

CLAVIR, M. 1982/1983. Notes on changing case lighting. *British Columbia Museum Association Museums Round-Up*, vol. 88, p. 22-23.

HALPIN, M. 1978. Review of "The 12,000 year gap: archaeology in British Columbia", and "First peoples: Indian cultures in British Columbia" at the British Columbia Provincial Museum. *Canadian Museums Association Gazette*, vol. 11, n.° 1, p. 40-48.

ILLICH, I. 1971. The de-schooling of society. En: Bruce Rusk, (red.), *Alternatives on education*. Toronto, General Publishing Company. p. 103-126.

KELLY, R. F. 1982. *Museums as status symbols: a cynic's view of museum-public interface*. Trabajo presentado en la IX Conferencia Anual de la Canadian Ethnology Society, Vancouver, Canadá, 10 de mayo.

LAMBERT, A. M. 1983. *Storage of textiles and costumes: guidelines for decision making*. Vancouver, University of British Columbia, Museum of Anthropology.

MITCHELL, J. 1983. *News release: briefing notes on a Western Vancouver Island cultural enterprise*. City of Port Alberni, British Columbia, Canadá, 5 de marzo.

ROWAN, M. B. 1978. The museum-school and theatre. *British Columbia Museums Association Round-Up*, vol. 72, p. 32-33.



26
El-Hasbaia, región de Djelfa. Una mano anónima e inconsciente destruyó dos pequeños conejos del estilo particular de la escuela de Tazina. Bastaron algunos minutos para borrar para siempre una obra que databa de hace varios milenios.

El arte rupestre en peligro: el caso del Atlas Sahariano

Malika Hachid

Se graduó en estudios prehistóricos en el Centro de Investigaciones Antropológicas, Prehistóricas y Etnográficas de Argel, donde trabaja como investigadora. Es especialista en el estudio del arte rupestre, sobre el que presentó una tesis de doctorado de 3.er ciclo en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de Aix-en-Provence (Francia). Su investigación se orientó hacia el análisis del arte rupestre en el contexto de los tiempos prehistóricos y los problemas que plantea su conservación y presentación.

En Argelia, sobre todo en la región sahariana, abundan vestigios prehistóricos muy variados. Por su importancia y su calidad, el arte rupestre representa cuantitativa y cualitativamente uno de los aspectos más ricos de la cultura material y espiritual del *Homo Sapiens*, y si el mundo científico internacional le reconoce un valor excepcional, para Argelia es ante todo un patrimonio artístico y arqueológico, un documento irremplazable de su pasado más remoto. "Para nosotros, la cultura, aun la del hombre del neolítico, no debe considerarse como un vestigio marginal o como un patrimonio muerto. Por ser ante todo la recuperación de nuestro pasado y la aceptación profunda de nuestro espacio nacional, la cultura se convierte en verdadero instrumento del desarrollo, en fermento de la expansión individual y colectiva."[1]

El público en general conoce muy bien el Tassili N'Ajjer, declarado recientemente patrimonio mundial; actualmente, se lo considera la mayor concentración de pinturas rupestres que existe en el mundo, uno de los más vastos museos al aire libre. Pero del norte al sur de Argelia, dondequiera que haya un soporte rocoso, encontramos sitios arqueológicos, aislados o en pequeños grupos (figura 27).

1. Extractos del discurso de Redha Malek, Ministro de Información y Cultura, pronunciado con motivo de la inauguración del Seminario Internacional sobre la Conservación de las Pinturas Rupestres del Tassili N'Ajjer, en octubre de 1978.

Este arte, varias veces milenario, pertenece en su mayor parte al neolítico y a la protohistoria, es decir, a un periodo que va aproximadamente desde el octavo milenio antes de Cristo hasta el comienzo de la era cristiana.

El Atlas Sahariano: una de las áreas más amenazadas

El Atlas Sahariano contiene esencialmente petroglifos, aunque se conocen algunas pinturas que escaparon a los rigores del clima. Dada su situación geográfica y su facilidad de acceso, el Atlas es, sin duda, el conjunto rupestre más amenazado en el momento actual. Situado en la parte septentrional del país, es un espacio donde el desarrollo socioeconómico, la urbanización y la expansión de la red de carreteras implican peligros reales para los restos arqueológicos.

La distribución geográfica de los sitios corresponde a la extensión natural del Atlas, entre las altas llanuras del norte y las mesetas saharianas del sur. Es un sistema de montañas y estribaciones rocosas generalmente orientadas del SO al NE y relativamente paralelas entre sí. Del oeste al este se suceden los montes de Ksour, el monte Amour, los montes de Ouled Nail y los montes del Zab. El conjunto culmina en el Orán meridional con el monte Aissa (2.236 m) y disminuye desde el SO al NE, donde raramente supera los 1.600 m. Estas montañas están separadas por vastas depresiones, valles, desfiladeros y llanuras; los hombres prehistóricos, que se desplazaban de unas a otras como hoy lo hacen los nómadas, dejaron la huella de su arte sobre las rocas de arenisca y nos legaron de este modo más de doscientos sitios arqueológicos.

En 1847 se realizaron los primerísimos descubrimientos de arte rupestre en el Atlas. ¡Incluso el término "prehistoria" no aparece en los diccionarios hasta 1877!

El arte rupestre refleja aquí una fauna muy variada, parecida a la que subsiste actualmente en la sabana africana. Al lado del hombre, suelen aparecer animales salvajes, domesticados o en vías de serlo. El dibujo es figurativo, con dimensiones diversas y a menudo integrado en composiciones monumentales (periodos naturalista, subnaturalista y bóvido, originarios del Atlas y el Sahara), pero también estilizado con mucha elegancia (escuela de Tazina). Durante la última fase, estos grabados evocan el mundo de la protohistoria (periodo de los carros, seguido del periodo líbico-bereber que nos conduce a las puertas de la historia con la aparición de los primeros caracteres de escritura). Algunas de las artes populares de Argelia llevan la impronta de ese patrimonio.

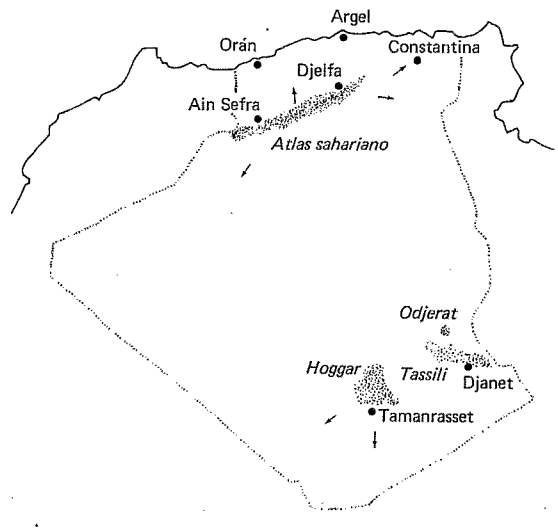
La destrucción causada por el hombre: realidades y problemas

Actualmente, esas frágiles reliquias del pasado están en peligro. Hace algunos años que la frecuentación asidua del terreno nos permite comprobar el ritmo, cada vez más alarmante, de la destrucción y la degradación causadas por el hombre. La riqueza y la dispersión de los vestigios de arte rupestre en un medio natural inmensamente vasto y de tipo sahariano plantean a Argelia el arduo problema de la protección y supervisión de ese patrimonio.

La degradación natural, debida al efecto del tiempo sobre cualquier forma de resto arqueológico expuesto a la acción de los elementos (humedad, heladas, sol, viento, tormentas de arena...) provoca alteraciones múltiples y diversas (desintegración granular, descamación, actividad microbiológica y otras). Esta degradación es, naturalmente, antigua, pero en algunos casos continúa, todavía hoy, estrechamente vinculada a las condiciones geomorfológicas y microclimáticas generales del sitio. El estudio del estado físico de las paredes de piedra arenisca, de las causas y los procesos del deterioro, así como de los productos y técnicas de intervención, es un campo de investigación muy poco desarrollado en Argelia. Creemos que debe darse absoluta prioridad a la formación de especialistas, sobre todo de especialistas en piedra arenisca, si se quieren conservar los yacimientos de arte rupestre.

Mientras los daños naturales tienen un efecto a mediano y largo plazo —lo que hace menos apremiante la necesidad de la intervención—, el deterioro provocado por el hombre representa el factor más grave e irremediable. Es cierto que en toda época y en todo lugar los restos arqueológicos han sido objeto de depredaciones, e incluso de destrucción. Pero en los últimos años la situación ha empeorado: la lista de paredes destruidas o que cada año y cada mes sufren un nuevo deterioro se alarga día a día, y también la de los lugares salvados en el último momento por una visita fortuita sobre el terreno o por un telegrama oficial. Este estado de hecho no nos parece exclusivo de Argelia; también se da en otras partes del Sahara (por ejemplo, en Malí, en el Níger y aun en Marruecos);por eso ciertos gobiernos han establecido programas arqueológicos de urgencia.

27
Principales concentraciones de arte rupestre en Argelia: *a*) Atlas Sahariano; *b*) Tassili N'Ajjer; *c*) Hoggar. Las flechas indican las regiones de densidad media: regiones de Tiaret y Constatina (extensiones septentrionales del Atlas Saharanio); región de la Gran Kabilia; regiones de Aurés y Nemencha (prolongación oriental del Atlas Sahariano; según el estado actual de nuestros conocimientos, la distribución geográfica de los yacimientos rupestres es allí muy dispersa en comparación con la del Atlas Sahariano occidental); región de la Zousfana-Saoura; regiones de An Ti-m-Misaou y de In-Guezzam. Entre estas concentraciones principales de gran densidad o de densidad media se conocen algunos yacimientos o pequeños grupos de yacimientos aislados.



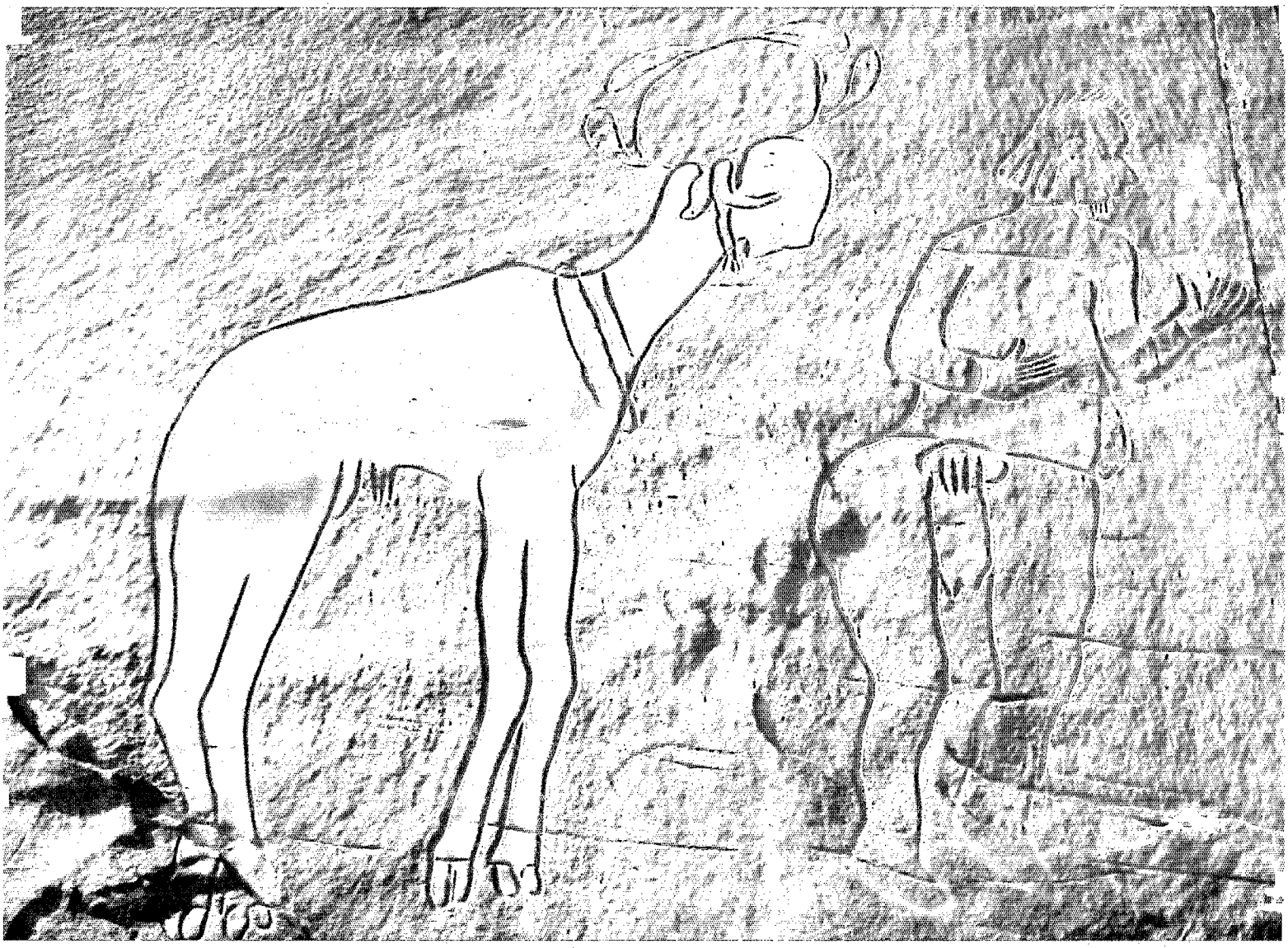
28
Koudiat Abdelhak, región de Ain-Sefra. Situados no lejos de una carretera, estos petroglifos desaparecen bajo el peso de los *graffiti* actuales.

29
Tiout, región de Ain-Sefra. Este lugar, donde se descubrió por primera vez en el mundo el arte rupestre, no se ha salvado de las inscripciones recientes trazadas con alquitrán.





30
Feidjet el-Kheil, región de Aflou. Carnero con esferoide, acompañado de un personaje. El animal, con el cuerpo cuidadosamente pulido, lleva los atributos rituales: un collar alrededor del cuello y, sobre todo, un gorro esferoidal fijado a la cabeza por medio de un barboquejo y adornado con apéndices en forma de serpiente. El hombre, en posición orante, blande un hacha de superficie pulida. Esta escena, una de las más difundidas en el Atlas Sahariano, refleja un ritual prehistórico cuyo significado aún desconocemos.



Dada la aceleración del deterioro y su carácter irreversible, es necesario aplicar sin demora las medidas urgentes destinadas a salvar los lugares más amenazados, como un primer paso que permita luego la organización de la protección. El objetivo a largo plazo es dar una solución global y definitiva al problema de la salvaguardia de estos sitios arqueológicos, establecer un programa de investigaciones coherente y estructurado, y hacer una presentación del arte rupestre, tanto en términos educativos como culturales.

La cuestión es tan difícil como numerosos son los aspectos del problema. Al examinar los sitios y su estado de conservación, pudimos observar la diversidad del origen de los deterioros, su naturaleza y sus causas. Las obras de construcción, públicas y privadas, son la causa más seria del deterioro. Y particularmente las canteras de extracción y corte de la piedra local (alineamiento de arenisca) destinada al empedrado de carreteras (fabricación de grava) y a la construcción (desbaste de la piedra sillar). En este caso la destrucción del sitio es total.

Quienes no pertenecen a la región y residen en la misma por razones profesionales, privadas o de otro tipo (obreros que trabajan en las obras de construcción, aventureros de la arqueología, cooperantes), los turistas extranjeros y argelinos, la población local sedentaria o nómada: todos contribuyen a la degradación, la mayoría de las veces por ignorancia (figura 26).

En cuanto a la naturaleza de los daños, puede tratarse de la destrucción total por desbaste de la roca soporte, o del desprendimiento, por medio de un buril, de fragmentos de paneles pintados o grabados, o del robo de losas móviles, o de impactos de bala, o bien del deterioro del dibujo por frote con piedras o guijarros, o del realce de los colores con tiza, pastel, lápices, pintura o pigmentos para teñir lana. También es frecuente el deterioro de la superficie grabada o pintada causado por *graffiti* realizados con cortaplumas o trazados con pintura, tinturas para lana o alquitrán, o por incisiones que imitan las representaciones originales (figura 29). Otros daños son producidos por el lanzamiento de piedras, por el fuego, el frote o el martilleo iconoclasta de los grabados figurativos. Y finalmente, no menos grave es la contaminación de las inmediaciones de los sitios arqueológicos provocada por los acampantes, los turistas, los habitantes de las ciudades y otros que las utilizan como vertederos públicos: el suelo se ve cubierto de inmundicias, detritos, botellas, latas de conserva, neumáticos usados...

La causa más frecuente del deterioro es la ignorancia del carácter arqueológico e histórico del sitio. Si bien algunas personas advierten que hay dibujos grabados, es raro que reconozcan en ellos vestigios históricos. El desconocimiento de la legislación relativa a la protección de los sitios y monumentos históricos por parte de la población y las autoridades locales deja plena libertad a la tradición de los *graffiti*. Desgraciadamente, éstos han causado estragos en todas las épocas y en todos los lugares; es bien sabido que los *graffiti* atraen los *graffiti*. A la ignorancia o la inconsciencia se suma la voluntad consciente de dañar y destruir, y el vandalismo que se añade al pillaje y al robo arqueológicos.

Además, debemos tener en cuenta que la clasificación de los yacimientos de arte rupestre como "sitios y monumentos históricos" no constituye una garantía automática de defensa, si esa decisión no va acompañada del establecimiento de un sistema directo de protección (por ejemplo, la asignación de un guardián) o indirecto (por ejemplo, la acción preventiva a través de la información). A pesar de la clasificación, el sitio sigue estando aislado y, por consiguiente, expuesto a todos los peligros. Actualmente, entre los centenares de yacimientos de arte rupestre inventariados en el Atlas, sólo siete están clasificados, a los cuales han de añadirse el Oued Djerat y el Tassili N'Ajjer, situados en el Sahara central.

Proyectos de sistemas de protección a corto y largo plazo

El estado actual de ciertas paredes decoradas —sobre todo cuando se da la cercanía inmediata de carreteras nacionales o departamentales o incluso de pistas— no permite que se siga esperando la creación de estructuras de vigilancia. Nos parece indispensable organizar una campaña de salvamento, un programa operacional a corto plazo, al menos para los lugares más perjudicados. Este salvamento consistiría en registrar de manera sistemática y exhaustiva todas las paredes que presenten un estado de degradación avanzada o que estén situadas en zonas peligrosas. En el marco de dicha campaña, convendría realizar trabajos de limpieza para devolver a las superficies dañadas, en la medida de lo posible, su aspecto inicial. Con productos adecuados se podrían quitar los *graffiti* dibujados con carbón, alquitrán o pintura. Con materiales especiales se podrían rellenar los huecos causados por las incisiones y el martilleo. Una vez coloreados, esos materiales sintéticos pueden devolver a la pared su homogeneidad original. También debe preverse la limpieza de las inmediaciones de los lugares contaminados. Cuando el estado de los petroglifos es realmente grave o corren peligro inminente, aconsejamos utilizar un procedimiento rápido de copia por estampado, es decir, un moldeado con siliconas elastómeras RTV. Este moldeado permitiría registrar las representaciones, en forma rápida e integral, por medio de calcos definitivos. En el estado actual de nuestros conocimientos, las siliconas elastómeras —que son cauchos sintéticos de propiedades notables— reúnen el máximo de las cualidades necesarias para los vaciados arqueológicos y pueden también utilizarse para el vaciado de las representaciones rupestres degradadas sin faltar a la prudencia y con resultados de gran precisión. Este técnica puede aplicarse incluso en los casos de paredes muy deterioradas, con dos exigencias: la consolidación preliminar y el examen minucioso de la roca soporte antes de proceder al despliegue del estampado. En todos los casos se impone la aplicación previa de un producto inofensivo que facilite el desmolde.

La totalidad de este tratamiento responde al imperativo de devolver a la superficie tratada su estado inicial. En los refugios del Atlas Sahariano se han ensayado materiales utilizados para el vaciado y la consolidación. Los resultados obtenidos permitieron comprobar algo esencial: desde el punto de vista de la conservación, el procedimiento del vaciado aplicado a soportes de piedra arenisca se revela altamente fiable en un medio físico desértico o semidesértico (resistencia de los productos y de la piedra arenisca a la acción del viento, la sequedad del aire, la exposición al sol, etc.). Cuando el estado de conservación es menos alarmante, parecen ser suficientes los procedimientos clásicos de copiado, pero además de estas copias deberán tomarse fotos en blanco y negro y en color de las pinturas y grabados. A fin de que queden como documentos de archivo, se aconseja también hacer registros cinematográficos que, además de gozar del favor del público, constituyen un instrumento excepcional para los científicos. Los vaciados, los calcos, los registros fotográficos y cinematográficos constituirán una restitución definitiva y científicamente auténtica de estos restos que corren el riesgo de desaparecer.

La protección y la defensa del arte ru-

pestre en el territorio nacional exigen una política y un programa a largo plazo (inventario, exploración, creación de estructuras locales de protección). Creemos que para los países interesados y para las organizaciones internacionales como, por ejemplo, la Unesco, el aspecto esencial de esta tarea radica en los medios humanos y financieros que hay que habilitar o desarrollar. No podemos dejar de destacar la insuficiencia de estos últimos, una insuficiencia que suele colocar a las instituciones responsables de la protección en una posición desventajosa respecto de sectores socioeconómicos ricos y considerados prioritarios.

Otro obstáculo mayor es el carácter específico del terreno arqueológico al que nos estamos refiriendo. Argelia es, en efecto, un país vasto, y la inmensidad de los paisajes saharianos, marco natural de los sitios arqueológicos, implica enormes dificultades: la travesía del Atlas Sahariano exige un día de automóvil; en cuanto al Tassili, meseta a la que sólo puede accederse a pie, su control de un extremo a otro —o por lo menos en el tramo más frecuentado— exige esfuerzos permanentes, agravados por las rudas condiciones naturales de las regiones saharianas.

Todas estas razones hacen indispensable la contribución, la colaboración y la responsabilidad de todos para que resulte eficaz la protección de los espacios saharianos.

La Dirección de Museos, Arqueología, Monumentos y Sitios Históricos (Ministerio de Cultura) podría emplear los medios que se pusieran a su disposición para crear o fortalecer bases operacionales descentralizadas de control, información e irradiación a nivel local, tales como sectores o unidades arqueológicos, guardias itinerantes o fijas, parques arqueológicos, etc.

Las autoridades locales (Ministerio del Interior) podrían velar por el respeto de la legislación relativa a la protección de los sitios arqueológicos (por ejemplo, recurriendo a la brigada de gendarmería o de policía) y, por otra parte, contribuir a la información y sensibilización del público utilizando el presupuesto asignado a las direcciones culturales (*Wilaya*) y a las actividades culturales (*Daira*), o estimulando las iniciativas locales (por ejemplo, con la creación de oficinas de turismo).

El Ministerio de Turismo, mediante una vigilancia rigurosa de los turistas y, sobre todo, mediante una explotación de los recursos arqueológicos de acuerdo con el Ministerio de Cultura, podría alejar el peligro del pillaje arqueológico y los perjuicios del turismo incontrolado.

El Centro de Investigaciones Antropológicas, Prehistóricas y Etnográficas (Ministerio de Educación Superior e Investigación Científica) podría participar en la acción de protección a través de su Departamento de Prehistoria y gracias a la actividad de sus investigadores, frecuentemente sobre el terreno.

Por otra parte, sería conveniente pensar en la creación de una comisión permanente que agrupara los sectores de la cultura, el interior, el turismo y la investigación científica para concertar la circulación de la información y la colaboración coordinada en esta área.

Durante mucho tiempo, el interés por el arte rupestre se centró esencialmente en su estudio y su análisis. Hoy en día este horizonte se amplía inevitablemente con un aspecto nuevo: el de su conservación. Los estudiosos de la prehistoria del arte, los especialistas de la conservación y los servicios encargados de la protección están unidos por una misma causa. En Argelia, la solución de los problemas materiales y científicos del arte rupestre depende de varios factores: el conocimiento del objeto mismo (establecimiento de inventarios, *corpora*, atlas geográficos y temáticos, así como de un fondo documental iconográfico) y su salvaguardia (estudio de su estado de conservación y de las posibilidades de intervención, creación de instituciones especializadas de vigilancia). Existe otro aspecto de la cuestión que no podemos pasar por alto: el de la explotación y presentación de este arte con objetivos pedagógicos (por medio de la enseñanza), culturales (con la ayuda de los museos y las exposiciones) y turísticos (mediante una utilización inteligente de los recursos arqueológicos). Cuando hayamos logrado que se conozca y aprecie este patrimonio artístico y arqueológico, habremos alcanzado el sistema ideal de protección: el lugar se cuidará solo, sin guardianes ni rejas.

El salvamento de los sitios amenazados, tanto en el Atlas Sahariano como en el Sahara central, no exige los medios colosales desplegados para salvar los monumentos de Nubia. El objetivo de nuestro artículo es lanzar un verdadero SOS a la conciencia de todos. El arte rupestre forma parte tanto de la historia de Argelia como de la historia de la humanidad. Cada resto que se destruye es una parte de esa memoria que desaparece. ¿Vamos a permitir que se destruya lo que el pasado, nuestro pasado, preservó durante tantos milenios para dejárnoslo por herencia?

[*Traducido del francés*]

CRÓNICA



31
La sala de control de la computadora.

El Museo Nacional de Etnología de Osaka

Masatake Matsubara

Nació en Hiroshima en 1942. Obtuvo la licenciatura y el doctorado en arqueología en la Universidad de Kyoto. Es asistente de investigación en el Instituto de Investigación de Estudios Clásicos de la Universidad de Kyoto y profesor asociado del Museo Nacional de Etnología desde 1975. Es especialista en antropología social. Entre sus publicaciones figuran: *Turkish kinship terminology: its historical changes and dialectal distribution* y *The world of pastoral nomads: Yörük in Turkey*.

Fundado en junio de 1974, el Museo Nacional de Etnología se construyó en los terrenos del Parque Conmemorativo de la Exposición Universal, en Senri, Suita-shi, Osaka. Concebido como instituto de investigación y museo, es el único museo de etnología existente en el Japón. Por esto, además de realizar investigaciones sobre los diversos pueblos del mundo, su organización social y su cultura, proporciona a los investigadores documentación de base e información sobre esos temas y recoge elementos que puedan exhibirse al público en general. Está vinculado oficialmente a las universidades nacionales como servicio de referencia.

Organización

El Museo Nacional de Etnología está organizado en tres departamentos dedicados a la investigación, la supervisión de la información y la administración.

El Departamento de Investigación está integrado por cinco divisiones regionales: dos consagradas a Asia, una a Europa y África, una a América y Oceanía y la quinta a las técnicas y artes tradicionales y a la informática aplicada a la etnología.

Estas divisiones se dividen a su vez en veintiún secciones, cada una de las cuales cuenta con los servicios de un catedrático, un profesor auxiliar y un ayudante. Sus miembros tienen la misma formación académica que los profesores de las universidades nacionales, a fin de facilitar el movimiento de personal entre ellas y el museo. Cada división tiene una sección para profesores invitados donde pueden trabajar especialistas en etnología de cualquier otra universidad del Japón.

El Departamento de Supervisión de la Información consta de una biblioteca de referencia, de un archivo de material audiovisual y de una colección de especímenes utilizable en cualquier momento.

Todo este caudal de información está computadorizado, a fin de ofrecer un sistema de referencias coherente. La informática sirve también a las necesidades de la investigación, lo que ha permitido obtener excelentes resultados.

El edificio y sus instalaciones

El Museo Nacional de Etnología tiene una superficie total útil de 83.580 m². En torno a la torre central de cuatro pisos se agrupan las salas de exposición en dos plantas, el complejo administrativo en tres y el auditorio. Se evitó construir un edificio muy elevado para que estuviera en armonía, desde el punto de vista arquitectónico, con el resto del parque, y así los cuatro cuerpos de edificios se escalonan en un descenso gradual marcando el movimiento hacia la línea horizontal. Los muros exteriores están cubiertos con azulejos grises, con una moldura de aluminio plateado, textura que corresponde a la estética tradicional japonesa, expresada con materiales modernos. El diseño del edificio también prevé futuras ampliaciones; el plano permite agregar construcciones al núcleo central sin necesidad de reestructurar el sistema de mantenimiento.

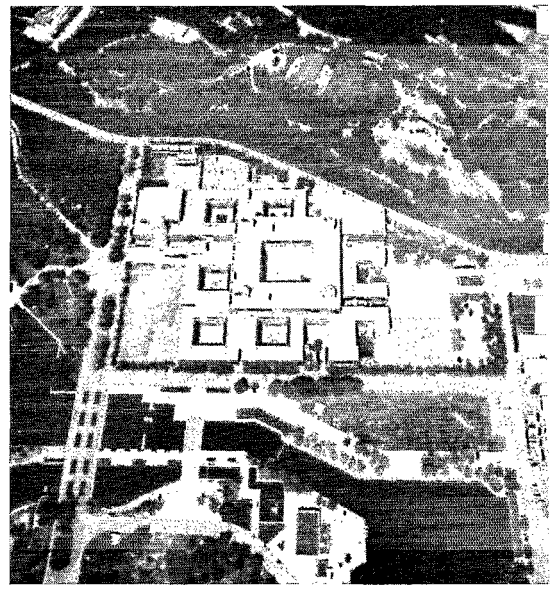
En la planta baja se encuentran el vestíbulo, la tienda del museo, la sala de máquinas y el depósito. Este último tiene una superficie de 6.700 m² y actualmente alberga unos 120.000 especímenes. Las lacas, textiles, películas y otros objetos sensibles a la humedad se guardan en una sala especial en la que se controla la temperatura y el grado de humedad. Junto al depósito se encuentran la sala de fumigaciones, un estudio de fotografía y un sistema automático de medición.

En la segunda planta está la sala de exposiciones, la sala de seminarios, la biblioteca de casetes y la oficina administrativa.

La tercera planta está ocupada por el Departamento de Supervisión de la Información, que comprende la sala de computadoras, la biblioteca, la oficina del fichero de relaciones humanas del museo, la sala de los mapas, la sala de material audiovisual y el estudio de filmación y grabación de video. La biblioteca alberga en la actualidad unos 200.000 libros y la sala de material audiovisual alrededor de 25.000 unidades. El volumen total del material almacenado, incluida la colección de especímenes, aumenta constantemente.

En la cuarta planta están los despachos de los profesores, las salas de investigación y los laboratorios de experimentación para el análisis de la información y las técnicas visuales y sonoras, un laboratorio científico para el análisis de especímenes animales, vegetales y minerales y para estudiar el deterioro de la madera.

En la cuarta planta está instalada la oficina de publicaciones, que redacta y prepara las cuatro principales publicaciones periódicas del Museo Nacional de Etnología: *Boletín del Museo Nacional de Etnología* (trimestral) y su *Suplemento*, de aparición irregular, *Investigaciones del Museo Nacional de Etnología* (publicación irregular, encuadernada), que aparecen en japonés, y *Senri Etnological Studies*, publicado en inglés; así como los



32
Vista área del edificio en el Parque Conmemorativo de la Exposición Universal, de Osaka.



33
Los modernos depósitos del museo.

34
La galería de África.



folletos de promoción, *Informaciones sobre el Museo Nacional de Etnología* (trimestral) y *El Museo Nacional de Etnología*, ambos en japonés.

Si se examina la estructura del museo en su conjunto, puede observarse una disposición peculiar, en tres estratos, de las funciones de depósito, exposición e investigación. No sólo cada función está concentrada totalmente en el mismo nivel, sino que la ubicación misma de las oficinas permite relaciones verticales eficaces entre las que necesitan un mayor contacto.

Áreas de exposición

En la actualidad el museo dispone de una superficie de 740 m² para exposiciones, dividida en dos salas, una que da a un patio de 20 metros y otra que carece de patio. En vez de hacer una división fija, se ha adoptado un sistema de paneles móviles enrejados que no sólo facilita la vinculación entre los espacios, sino que permite efectuar las modificaciones necesarias cuando así lo exige la diversidad de temas de una exposición.

El interior de la sala de exposiciones es de un negro uniforme, lo que hace resaltar notablemente las piezas exhibidas. A través de esos objetos, el visitante debe experimentar la sensación de comunicarse con los diversos pueblos y culturas del mundo. Con este fin, la política fundamental del museo es mostrar los objetos sin la protección de vitrina alguna. Se estima que el hecho de tocar un objeto es un medio importante para entenderlo. Salvo casos excepcionales, no está prohibido tocar ni fotografiar lo que se expone. Desde la inauguración de la primera exposición pública, en noviembre de 1977, cerca de tres millones de personas han visitado el museo, sin que hasta ahora se haya producido ningún robo ni se hayan dañado los objetos exhibidos.

Por el momento, las exposiciones son regionales o multiculturales, pero en un futuro próximo se habilitará una nueva sala de exposiciones que albergará muestras especiales sobre temas determinados.

Las exposiciones multiculturales, más que comparar culturas regionales, consideran la cultura mundial en su conjunto para establecer paralelos, musicales y lingüísticos en particular. Las exposiciones regionales y multiculturales reúnen actualmente 8.300 piezas, apenas un 7% del total de las existencias. Una parte del material audiovisual que acompaña las muestras sobre la música y el lenguaje también está almacenada en una videoteca que utiliza los últimos adelantos de los modernos métodos de comunicación audiovisual.

La facilidad de manejo de este sistema semiautomático hace de él un instrumento ideal para atender las necesidades de los visitantes. Con sólo apretar un botón, el material puede seleccionarse y contemplarse a voluntad en una de las cuarenta cabinas construidas especialmente para este fin. Las cabinas están concebidas para dos y seis personas; tienen el aspecto de cilindros metálicos y están ubicadas a lo largo de un corredor que circunda el patio central. Tres de ellas están destinadas a material sonoro.

Todo el material audiovisual se graba en cinta magnética y se archiva en la sala de control. El material visual sobre las culturas y los estilos de vida se presenta en programas de cinco a quince minutos de duración. Los programas sonoros sobre lenguas y música popular son de duración inferior, de unos tres minutos cada uno. Los objetos que se exhiben en la sala de exposición permanente cobran vida gracias a una disposición que evoca su utilización real. Todo el material audiovisual se ha producido bajo la supervisión de investigadores del Museo Nacional de Etnología, y hasta ahora se han elaborado novecientos programas.

Centro de información

El museo tiene otros medios de mantener contacto con la población de Osaka, además de las exposiciones. Un club de cine, otro de lectura y un tercero de investigación, que tienen a su disposición la sala de seminarios y el auditorio, son otros tantos canales que permiten dar a conocer los modos de vida y las culturas de los pueblos del mundo o los resultados de los estudios etnológicos. Dada la extraordinaria aceleración del progreso tecnológico en el área de la comunicación, es de prever que el Museo Nacional de Etnología cobre cada vez mayor importancia como centro de información.

Su actividad conocerá con certeza una gran expansión en el campo de la investigación y en el de la educación. Ya se han celebrado allí numerosos simposios internacionales y el museo promete llegar a ser una base de intercambio académico entre los etnólogos de todos los países. Esta capacidad del museo merece ser estimulada sobre la base de una planificación sistemática a largo plazo. Ésta debe ser la meta principal de un museo que tiene el doble carácter de centro de investigación e información.

[*Traducido del japonés*]

El Museo de Arte Contemporáneo de Caracas

José María Salvador

Nació en 1947 en Zamora, España. Diplomado en varias universidades, entre otras obtuvo la licenciatura de filosofía y letras en la Universidad Complutense de Madrid y de filosofía en la Universidad Católica de Lovaina, los doctorados de filosofía en la Universidad Simón Bolívar de Caracas, de medios de comunicación social en la Universidad de París-Sorbonne, y de urbanismo en la Universidad de Vincennes (París VIII). Obtuvo en 1981 el doctorado en estética y ciencias del arte en la Universidad de París (Panthéon-Sorbonne). Desde 1981 es jefe del Departamento de Educación del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Autor de numerosos ensayos de crítica de arte.

En 1968, el gobierno venezolano, deseoso de dar un nuevo impulso urbanístico al centro histórico y geográfico de la ciudad de Caracas, decidió construir en los alrededores del Parque Los Caobos un enorme complejo habitacional, administrativo y comercial que reúne, en un solo conjunto integrado, 2.500 apartamentos, 90.000 m² de oficinas, el Hotel Anauco Hilton, una gran sala de reuniones, un amplio centro comercial y varias instituciones culturales, entre ellas un nuevo museo de arte contemporáneo.

Inaugurado como un pequeño núcleo en febrero de 1974, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas ha cumplido desde entonces, bajo la eficiente dirección de Sofía Imber de Rangel, una larga y fecunda trayectoria marcada por hitos tan importantes como las grandes exposiciones consagradas al cubismo y al dadaísmo, a Klee, Herbin, Vasarely, Soto, Cruz-Díez, Bacon, Botero, Torres García, Motherwell, David Smith, Tsai, Larry Rivers, Richard Smith, Francisco Narváez, Cuevas, Zitman y otros tantos artistas nacionales e internacionales de reconocido prestigio.

Con la inauguración de la nueva sede en abril de 1982 por el presidente de la República, Luis Herrera Campins, el museo duplicó sus instalaciones y servicios, hecho que tuvo también la consecuencia afortunada de provocar un crecimiento substancial de los recursos materiales, humanos y financieros de la institución. El nuevo y ampliado MACC se ha transformado así en uno de los más importantes museos de América Latina.

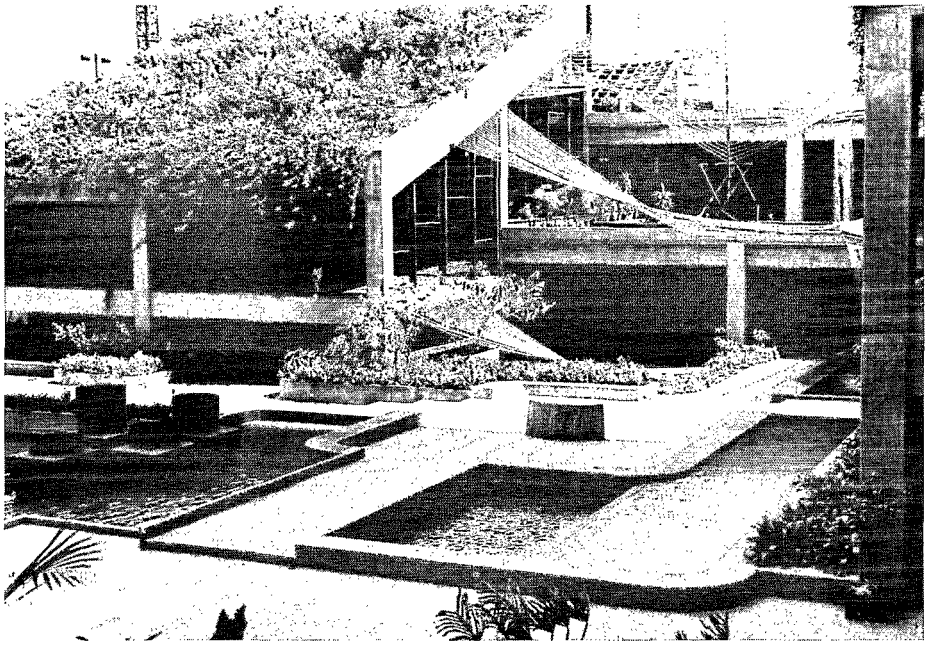
La colección del MACC y su nueva sede

El MACC tiene la originalidad (en Latinoamérica) de ser una fundación autónoma que recibe apoyo del Estado, gracias al cual la institución ha logrado formar, en sus diez años de existencia, una colección que incluye obras de Picasso, Matisse, Léger, Miró, Dubuffet, Calder, Fontana, Albers, Vasarely, Soto, Cruz-Díez, Schoffer, Magnelli, Poliakoff, Bacon, Botero, Torres-García, Kienholz, Marisol, John Davies, Latham, Adami, Telemaque, Monory, Larry Rivers, Richard Smith, Negret, Tsoclis, Larry Bell, Francisco Narváez, Alejandro Otero, Cornelis Zitman, Arman, Tadini y muchos otros reconocidos artistas que sería largo enumerar aquí. Esta colección, aún incipiente, intenta cubrir las variadísimas corrientes del arte contemporáneo, especialmente las posteriores a 1945, para lo cual se ha adoptado una política de adquisiciones rigurosa y selectiva, con vistas a asegurarse únicamente obras de calidad excepcional, aunque esto conlleve una cierta restricción cuantitativa.

El segundo gran motivo que justifica la valía del MACC es la calidad de sus instalaciones museísticas. Con la reciente inauguración de sus nuevos espacios —construidos por el Centro Simón Bolívar, según proyecto de la empresa Siso & Shaw Asociados, bajo la dirección del arquitecto Nicolás Sidorkovs—, el MACC ha alcanzado un área aproximada de 5.000 m², distribuidos en cinco pisos. En tres de ellos están ubicadas las salas de exposición, la biblioteca y un anfiteatro de uso múltiple; en los dos pisos restantes están situados los laboratorios, las oficinas, los talleres de animación y la tienda. Construido en cemento armado, hierro, vidrio y otros nuevos materiales que garantizan la solidez estructural y su adecuada conservación, y con una estructura interna relativamente flexible capaz de amoldarse a múltiples fines según los eventos o circunstancias concretas, el nuevo edificio del MACC ha sido concebido y equipado para cumplir los objetivos específicos de una moderna institución museística. De hecho, las instalaciones técnicas han sido realizadas con el asesoramiento de los arquitectos especializados de la firma Verner Johnson & Associates, de Boston (ver recuadro). Para asegurar la adecuada protección y conservación de las obras de arte, las salas de exposición se han equipado con los necesarios instrumentos técnicos que garantizan un correcto control ambiental. Por otra parte, para resolver el delicado problema de la iluminación, se ha adoptado un sistema que controla la entrada de luz natural filtrando los rayos ultravioletas; en cuanto a la iluminación artificial, se la ha distribuido en función de los ángulos de incidencia y reflexión de la luz, para así evitar

35
La muestra *Obras de la colección*.





36
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, Caracas. El nuevo edificio en el complejo del Parque Central.

37
La muestra *Obras de la colección*.

los enojosos fenómenos de reflejos indeseados. De igual modo, se han incorporado controles de la luz incandescente para proteger aquellas obras cuyas técnicas así lo requieren (papel, tela, etc.). Por último, las paredes y paneles divisorios donde van colgadas las obras han sido revestidos con una pintura especial que modera la luminosidad.

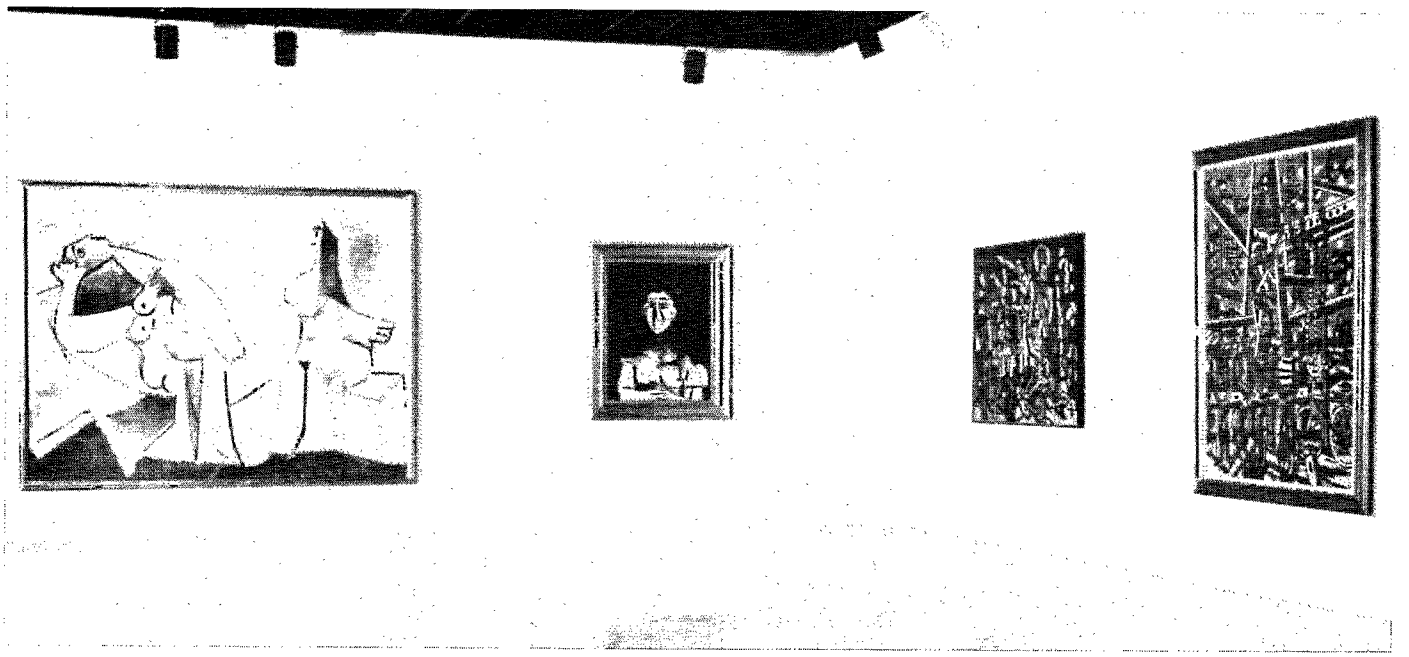
Por otra parte, para complementar la necesaria labor de los guardianes del museo, las distintas salas del MACC han sido dotadas de un circuito cerrado de televisión que funciona las veinticuatro horas del día.

En definitiva, el MACC ha sido particularmente escrupuloso al adoptar todas las medidas técnicas necesarias para garantizar la adecuada conservación de sus obras de arte y asegurar el correcto funcionamiento, propio de una institución museística rigurosa y responsable.

El MACC en la vida de Caracas

Lo que hace verdaderamente valiosa esta institución en el contexto de Venezuela es su participación en la existencia ciudadana y su aporte eficaz al desarrollo de la nación. En efecto, una de las mayores originalidades del MACC estriba en el hecho de estar fuertemente integrado a la vida de la colectividad venezolana y sobre todo a la vida ciudadana de Caracas. Esta integración se verifica tanto en el plano físico, como (en una escala mucho más significativa) en el plano cultural.

Respecto de la integración física del MACC a la vida ciudadana de Caracas, deben tomarse en cuenta tres factores. En primer lugar, lejos de ser —como es costumbre en los museos tradicionales— un recinto aislado y distante, celosamente segregado de las zonas residenciales, el MACC se encuentra ubicado en el seno mismo del gigantesco complejo habitacional, administrativo y comercial denominado Parque Central, lo cual transforma nuestro museo en punto obligado de tránsito y en una referencia fundamental para cuantos habitan o visitan el Parque Central: no se trata, pues, de un museo *al lado* de la ciudad, sino de un museo *dentro* de la vida ciudadana. En segundo lugar, la privilegiada ubicación de nuestro museo en el área donde se encuentran los principales centros culturales del país (Universidad Central de Venezuela, Museo de Bellas Artes, Galería de Arte Nacional, Museo de Ciencias Naturales, Jardín Botánico, Teatro Teresa Carreño, Ateneo de Caracas, Museo del Teclado, Museo del Audiovisual, Museo del Niño) lo convierte en punto de partida, etapa intermedia o meta de todos aquellos que se desplazan hacia esta zona de Caracas con objeto de satisfacer sus inquietudes culturales. En tercer lugar —y esto hace de él un caso único entre los museos de Venezuela— el MACC, buscando una irradiación más efectiva y una mayor penetración en la población local, ha descentralizado sus recursos humanos y materiales, creando dos nuevas sedes periféricas: la Sala Cadafe (inaugurada en 1978) y la Sala Ipostel (abierta en 1980), situadas respectivamente en la urbanización El Marqués y en el barrio San Martín. De este modo, mientras la Sala Cadafe se ubica en una urbanización de clase media alta, en la zona este de la capital, y la Sala Ipostel se halla en un barrio



popular y marginal del oeste de la ciudad, la sede matriz del museo en el Parque Central está situada en una zona intermedia, punto de intersección y convergencia de los sectores populares y de las clases medias. Así el MACC logra una correcta integración física y una efectiva participación urbana en la realidad caraqueña a todos los niveles socioeconómicos.

El MACC y la vida cultural de la nación entera

Mucho más importante —por su mayor profundidad y su amplio alcance— es la participación del MACC en la vida cultural de la nación entera.

Concebido simultáneamente como lugar de encuentro y de intercambio entre artistas y público, como centro de información y documentación sobre el arte actual y como foco de acción y de animación culturales, el MACC cumple una eficaz labor al servicio del progreso cultural y del mejoramiento de la calidad de la vida del país.

Esta labor cultural se hace efectiva sobre todo mediante una dinámica proyección educativa, entre cuyos recursos se destacan en particular la biblioteca especializada (cuyos seis mil volúmenes la convierten en la más importante del país), los complementos didácticos que acompañan cada exposición (catálogos, documentos de investigación, programas de video, montajes audiovisuales, guías de estudio, paneles didácticos, visitas guiadas, cursos de artes plásticas, talleres de animación, conferencias, mesas redondas, etc.) y el constante asesoramiento brindado a profesores, estudiantes y público en general. Por lo demás, el MACC organiza también con regularidad exposiciones itinerantes, animaciones culturales en liceos y otros centros de Caracas, seminarios para maestros y profesores de educación artística, ediciones de libros y monografías sobre artistas, y ensayos críticos y analíticos sobre arte publicados en diarios y revistas del país o del exterior.

A través de todos estos recursos educativos el MACC intenta no solamente "enseñar cosas" mediante la comunicación de una información lo más completa y rigurosa posible, sino que se esfuerza también por "enseñar a aprender" y "enseñar a ser": pretende formar al público lo más integralmente posible estimulando su creatividad, su criterio personal y su capacidad de observación, de análisis y de síntesis, promoviendo una visión humanista capaz de atemperar la relativa deshumanización característica de una sociedad excesivamente tecnificada y consumista.

A la hora de calibrar la dimensión educativa del MACC, no deja de ser significativo el hecho de que éste sea el primer museo en Venezuela que se ocupa de las personas con impedimentos físicos. En tal sentido, para ayudar a los no-videntes en la apreciación del arte, está adaptando y transcribiendo en sistema Braille una serie de guías de estudio y textos didácticos elaborados previamente en la institución para el público en general. De igual modo, para facilitar su acceso y desplazamiento en el museo se han establecido en el lugar de estacionamiento señales especiales que conducen a los ascensores y se han equipado con signos en Braille los botones de los ascensores y otras áreas específicas de circulación. Igualmente, se han acondicionado los sanitarios para atender al público con impedimentos motores.

Desde otro punto de vista, el MACC se ha fijado también como objetivo esencial participar en la existencia concreta y viviente de su sociedad y de su tiempo, contribuyendo al desarrollo de su país en los más diversos planos. En el terreno estético, al ocuparse no solamente de las artes plásticas tradicionales, sino también —y de manera significativa— de las nuevas manifestaciones de la cultura en la era tecnológica y cibernética, el MACC contribuye grandemente a hacer la historia del arte viviente en el país. En el terreno político, este museo busca suscitar el interés y el apoyo efectivo de los dirigentes políticos hacia la cultura, lo cual se traduce de hecho en frecuentes partidas presupuestarias y ayudas financieras otorgadas al museo por el gobierno nacional y, de modo más espectacular, en la ya habitual inauguración de las grandes exposiciones del museo por parte del presidente de la República. En el plano social, finalmente, a través de su sede central y de sus dos extensiones periféricas, el MACC se esfuerza por llevar el museo al público (especialmente a los núcleos marginales), sin esperar que el público venga al museo: nuestra institución hace posible este objetivo no sólo valiéndose de los recursos didácticos antes mencionados, sino también gracias a las actividades desarrolladas por su personal en núcleos alejados de la acción educativa del Estado, como son las comunidades, los grupos culturales de barrios y zonas marginales.

El punto de vista del arquitecto

E. Verner Johnson y Asociados, Inc.

El trabajo de consulta sobre el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas constituyó uno de nuestros proyectos más agradables y gratificadores. La administración del museo se esforzó por perfeccionar cada uno de los aspectos de las operaciones, poniendo toda su voluntad y energía en superar los obstáculos que podrían comprometer la excelencia deseada. Los resultados obtenidos son un testimonio del esfuerzo y del empeño puestos en alcanzar las mejores normas técnicas.

El museo se instaló en varios niveles de un edificio que encierra múltiples actividades, lo que representa una oportunidad excepcional de estimular la interacción del gran público. Sin embargo, esta proximidad con otras áreas del edificio creó al mismo tiempo problemas suplementarios de seguridad y de circulación del público. Hubo asimismo que resolver problemas particulares de iluminación, sobre todo en las galerías. El hecho de que el museo se extendiera a través de espacios con techos bajos (concebidos originalmente para aparcamiento de coches) presentó también algunas dificultades de planeamiento.

Nuestro trabajo se dividió en cinco partes: *a*) circulación general; *b*) iluminación; *c*) entorno; *d*) sistemas de seguridad y *e*) protección contra incendios.

Lo primero que hicimos fue identificar los problemas básicos en cada una de estas áreas, para proponer seguidamente las soluciones, entre las que cabe mencionar la especificación de los equipos y sistemas que habrían de utilizarse. Asimismo, prestamos ayuda al personal del museo en la compra de dichos materiales, dado que la mayoría de los proveedores no estaban establecidos en América del Sur.

La circulación general

El museo ocupa varios niveles del Complejo Parque Central, donde diferentes actividades coexisten en cada uno de los niveles. Es muy difícil organizar un sistema de circulación entre las diversas secciones del museo y las zonas públicas. El marco estructural básico de las áreas en las que se estaba ampliando el museo existía ya. El problema reclamaba soluciones innovadoras que permitieran la oportuna comunicación entre las diferentes partes del complejo. Recomendamos que el museo adquiriera algunas áreas adicionales para poder asegurar la circulación entre varias secciones que podríamos calificar de críticas. Como el museo está situado al lado de un parque de estacionamiento cubierto, fue necesario abrir bocas de aire especiales en las entradas de esas áreas contiguas con objeto de impedir que el humo penetrara en las zonas de depósito de las colecciones.

La entrada de muchos sectores del museo era estrecha y exigió la apertura de diversos accesos a las zonas de exposición para poder instalar los objetos voluminosos. Se procedió asimismo a la construcción de escaleras de emergencia en las áreas de exposición.

La iluminación

Muchas de las galerías de exposición del museo estaban parcialmente iluminadas con luz del día. Aunque la luz natural presenta sus ventajas, como, por ejemplo, el respeto por la exactitud del color, un ambiente general agradable y hermosas vistas del exterior, no por ello deja de presentar problemas, entre los cuales el más grave en este caso era la gran cantidad de luz solar que entraba directamente en diversas galerías y la infiltración de rayos ultravioletas en varias áreas. Con objeto de resolver esos inconvenientes, recomendamos instalar persianas en las ventanas, para impedir la entrada directa de la luz, y recubrir los vidrios con una película especial para filtrar los rayos ultravioletas.

La iluminación artificial constituye uno de los elementos decisivos del éxito de la instalación de las exposiciones. Pensamos que era esencial que el museo dispusiera de una iluminación sumamente flexible en todas sus galerías, dado su variado programa de exposiciones: luz difusa para las pinturas y grabados, luz puntual para modelar las esculturas y una iluminación especial que elimine los reflejos cuando se exponen objetos en vitrinas o pinturas bajo cristal.

Algunas de las galerías de exposición tienen los techos bajos. El sistema de iluminación rígido que se había instalado hacía que esos techos aparecieran todavía más bajos y no permitía tampoco elegir los mejores ángulos de incidencia sobre las distintas paredes de exposición. Por lo tanto, concebimos un nuevo sistema de iluminación, tanto para las galerías ya existentes como para las nuevas previstas en la expansión del museo. Con este sistema el museo dispone de aparatos intercambiables en todas sus galerías. Con objeto de instalar el nuevo sistema se quitaron los paneles que se habían fijado al techo, el cielo raso se pintó de color blanco y finalmente se instaló el sistema flexible de iluminación. Para las operaciones de limpieza y mantenimiento se utiliza otro sistema de iluminación que permite realizar las tareas sin recurrir a toda la iluminación de la galería.

Consideramos que formaba parte de nuestro trabajo precisar exactamente el tipo de material que se debía utilizar y el nombre de su fabricante, los aparatos que había que poner en los rieles y el tipo y la cantidad de lámparas necesarias, con objeto de asegurar una iluminación adecuada y suficientemente diversificada que pudiera usarse de manera intercambiable en las distintas exposiciones. Para compensar los sectores donde el techo era o muy alto o muy bajo, aconsejamos utilizar lámparas de distinta intensidad y tubos de luz difusa. Recomendamos también ciertos accesorios: lentes para modificar el haz luminoso, persianas para reducir la luminosidad deslumbrante en ciertos sectores y filtros coloreados para exposiciones especiales. Preconizamos también el uso de lámparas de baja luminosidad para objetos especialmente sensibles al calor procedente de fuentes luminosas, y de proyectores provistos de un diafragma que, una vez montados en el sistema de rieles, permiten iluminaciones especiales.

Los rieles se colocaron cuidadosamente en el techo de manera que la luz dirigida hacia los cuadros diera en la pared formando un ángulo de 30 grados, aproximadamente, lo cual evita las reverberaciones demasiado crudas sobre la obra de arte y, al mismo tiempo, este ángulo no es lo suficientemente agudo como para que el marco haga sombra. A ese efecto, es necesario modificar, en función de la altura del cielo raso, la distancia entre el riel y las paredes de exposición.

Para los sectores dedicados a los trabajos de conservación y otras actividades similares concebimos asimismo un sistema de iluminación sobre rieles que pudiera adaptarse a diferentes operaciones, y para las áreas administrativas, donde los techos son bajos, recomendamos un sistema de iluminación indirecta.

El medio ambiente

El dispositivo mecánico existente no podía mantener el nivel de humedad relativa necesario en todo el edificio. Nuestra recomendación inicial fue comprar higrotermógrafos para ser utilizados en todo el museo, de modo que los niveles de humedad relativa pudieran ser verificados y registrados las veinticuatro horas del día. Procedimos entonces a establecer las pautas térmicas y de humedad relativa de todas las áreas del edificio en las que hubiera objetos de arte. Seguidamente, se diseñaron los sistemas mecánicos que había que instalar en las nuevas áreas del edificio de acuerdo con dichas pautas, y se modificaron los sistemas ya existentes de manera que pudieran mantenerse en todas partes niveles térmicos y de humedad relativa satisfactorios.

Dado que en Caracas son bastante frecuentes los cortes de electricidad, recomendamos instalar generadores auxiliares en los sectores críticos para asegurar el mantenimiento de una temperatura constante y de un nivel adecuado de humedad.

Los sistemas de seguridad

Recomendamos un sistema de protección del perímetro del edificio que impidiera la efracción y un sistema de vigilancia por video para proteger los espacios interiores del museo. También aconsejamos la adopción de medidas especiales para la protección de los objetos de valor o de sectores específicos del museo.

Entre los sistemas recomendados figuran los siguientes: *a*) detectores a presión, para alertar al personal de seguridad, que pueden ser instalados en determinadas plataformas de exposición; cuando alguien pisa la plataforma, suena la alarma conectada con la estación central de seguridad; *b*) detectores a presión en miniatura, que son la versión reducida de los que acabamos de describir; pueden montarse debajo de los objetos especialmente valiosos: el peso del objeto hace que la corriente pase a través del interruptor y llegue al mecanismo de alarma; *c*) detectores de vibraciones, dispositivos electrónicos relativamente pequeños que pueden ser fijados al dorso de los objetos o en su base; cualquier intento de mover el objeto produce una vibración suficiente para desencadenar el dispositivo y transmitir a su vez la señal de alarma; *d*) condensadores, es decir, dispositivos que crean un campo electrostático. Cuando alguien llega al área protegida se desbarata el equilibrio del sistema y la alarma se dispara incluso antes de que haya tocado el objeto.

Recomendamos que todo el sistema de seguridad quedase conectado a los generadores de emergencia del museo y aconsejamos que los guardianes y los ordenanzas se situaran estratégicamente en las zonas de afluencia del público, no sólo para proteger los objetos sino también para contestar a las preguntas e informar sobre los mismos. Asimismo, formulamos recomendaciones sobre la formación apropiada que debía darse a los guardianes.

Sistemas de protección contra incendios

Recomendamos instalar en todo el museo detectores térmicos y de ionización —de los cuales precisamos también la marca— que serían conectados a una estación central de seguridad desde donde podría asegurarse su control. Asimismo, aconsejamos que este sistema de detección estuviese conectado a un generador auxiliar utilizado en caso de producirse una interrupción en el suministro de energía eléctrica. Recomendamos también utilizar extintores portátiles, cuya marca precisamos, como así también los puntos estratégicos donde debían colocarse.

Para completar este programa aconsejamos un servicio de guardias que velaran las 24 horas del día, de manera que pudiesen responder a cualquier alarma de incendio y asegurar un control especial durante sus rondas habituales por otras razones de seguridad.

[*Traducido del inglés*].

Derecho de réplica

En el n.º 141 de Museum, *p. 55-56, publicamos un artículo tomado de* Stolen Art Alert *titulado "Una conservadora de museo rechaza un tesoro sacado clandestinamente de Colombia". Allí se mencionaba al comerciante de arte chileno Eduardo Uhart, que había propuesto vender la pieza al Museo de San Antonio.*

El 24 de septiembre de 1984, el Sr. Uhart envió a Museum *la carta que sigue.*

Señor Percy Stulz
Director de la revista *Museum*
Unesco

Señor:

Me entero con indignación de que en el n.º 141 de su revista, p. 55 y siguientes, se reproduce un artículo de la Sra. Ketchum, respecto de quien ya formulé las más serias reservas en los Estados Unidos de América.

En virtud del derecho de réplica que me reconoce la ley, quisiera poner en claro los siguientes puntos:

1. Las alusiones e insinuaciones que se reproducen en su revista —acerca de mi persona (antecedentes de "actividades fraudulentas", "contrabandista"); acerca del origen (presunto "robo") y del destino de la Custodia ("estafa") y sobre las "complicidades" de que me habría valido— constituyen imputaciones difamatorias hacia mi persona.

Quiero simplemente precisar que dispongo de todas las pruebas de la adquisición legítima de la Custodia en Colombia, como también de la regularidad de mis operaciones en el territorio de los Estados Unidos, especialmente con el Museo de San Antonio.

2. En cuanto a la exportación de la pieza, me parece conveniente recordarle que la ley colombiana sólo prohibe la salida de los objetos registrados por el Ministerio de Cultura como Tesoro Nacional, y no era ése precisamente el caso de dicho objeto.

3. No obstante, quiero precisarle, en mi calidad de coleccionista que, sin mi intervención en Colombia y sin las investigaciones que llevé a cabo, esa magnífica pieza seguiría siendo desconocida y habría sido destruida o vendida por el simple valor de sus materiales, causando el mayor perjuicio a la comunidad cultural internacional.

Agradeciéndole que —de conformidad con lo estipulado por la ley— tenga a bien insertar esta respuesta en el próximo número de la revista, le saluda atentamente

Eduardo Uhart
26, Boulevard Raspail
75007 París

[*Traducido del francés*]



38
MUSEO ROSSIYANKA, Escuela n.° 751 de Moscú. Svetlana Vasichkina, conservadora del museo, presenta las colecciones a los alumnos de primer año.

Los museos comunitarios de la URSS

Vyacheslav Vasilevich Khokhlov

Nació en Moscú en 1946. Estudió historia en la Universidad Lomonosov del Estado de Moscú. Es especialista en métodos museológicos del Instituto Nacional de Perfeccionamiento de los Trabajadores de la Cultura (1970-1974). Desde 1974 es inspector superior en el Departamento de Museos de la Dirección de Instituciones Culturales y Educacionales del Ministerio de Cultura de la URSS.

Los museos comunitarios integran, juntamente con los estatales, la red de museos de la URSS. Se crean por iniciativa y con la participación directa de los trabajadores, funcionan gracias a prestaciones voluntarias y cumplen un cometido importante en el acopio, la conservación, el estudio y la divulgación de objetos de interés histórico y cultural y especímenes de la flora y la fauna.

Los primeros museos comunitarios de la URSS se fundaron después de la segunda guerra mundial, y su alcance ha venido extendiéndose considerablemente desde entonces: actualmente son más de 12.000 los museos especializados en historia, estudios regionales, bellas artes, literatura, ciencias naturales, tecnología y otras áreas, que funcionan atendidos por voluntarios. Con un fondo de alrededor de ocho millones y medio de objetos, estos museos son visitados anualmente por más de 27 millones de personas (80% de las cuales son jóvenes de menos de 27 años), y a ellos se vinculan más o menos directamente unas 300.000 personas de diferentes edades y horizontes —maestros, escolares, estudiantes, veteranos del trabajo, jubilados, literatos y artistas plásticos— que trabajan benévolamente en su organización y funcionamiento.

Los museos comunitarios tienen posibilidades prácticamente ilimitadas para detectar y conservar material local. En virtud de la reglamentación vigente, cuando el personal descubre piezas únicas de gran valor histórico o artístico las entrega a los museos estatales, donde se hacen las réplicas o calcos correspondientes que luego enviarán, con el debido agradecimiento, al museo comunitario.

Su función educativa

La investigación y la educación desempeñan un papel considerable en la labor de este tipo de museo: se organizan excursiones, conferencias, encuentros con artistas y hombres de letras y otras actividades, que hacen que su función en el proceso de educación y orientación profesional de los jóvenes sea cada vez más importante. Actualmente se dan clases a escolares y estudiantes de establecimientos técnicos en los locales de los museos, utilizando su material de presentación y exposición.

Los museos comunitarios se dividen en tres grupos: *a*) museos regionales, comunales y locales, dependientes de organismos culturales; *b*) museos de empresas, instituciones, granjas estatales, escuelas especializadas y secundarias superiores y colegios técnicos, bajo la supervisión de organizaciones públicas y de la administración y *c*) museos escolares, dependientes de las autoridades educativas.

Las autoridades educativas y culturales locales y los museos estatales ayudan constantemente a los museos comunitarios a preparar exposiciones, viajes y conferencias; prestan asesoramiento, organizan seminarios y experiencias prácticas y publican manuales de metodología. En Moscú, por ejemplo, el Museo Histórico Estatal y el Museo Estatal de Literatura organizan seminarios para el personal docente, los administradores de los museos escolares y los alumnos que trabajan en ellos, y se ha creado una Universidad de Museología para los administradores de los museos de las comunidades urbanas, afiliada al Museo Central de la Revolución de la URSS. Los Ministerios de Cultura de las Repúblicas de la Unión celebran regularmente seminarios acerca de la labor de los museos comunitarios. Se asigna especial atención a la adquisición, conservación y registro de las piezas, y en los últimos años se ha efectuado la catalogación estatal de muchos objetos de interés histórico y cultural exhibidos en museos de este tipo.

Existe un *Reglamento tipo para los museos que funcionan con prestaciones de voluntarios* aprobado por el Ministerio de Cultura de la URSS y el Consejo Nacional Central de Sindicatos en 1978. Los Ministerios de Cultura de las Repúblicas de la Unión confieren el título honorario de "museo del pueblo" a los mejores museos comunitarios, que en la actualidad son más de ochocientos. Por ejemplo, la Galería del Pueblo de Obras de Arte Originales de Parkhomovka, aldea de la región de Kharkov, que es sumamente popular y cuya colección en gran parte está formada por obras donadas por artistas soviéticos y extranjeros. Hasta los principales museos del país, como el Hermitage y la Galería Tretyakov, suelen recurrir a ella para montar sus propias exposiciones. El Museo del Pueblo de la Cooperativa Pesquera de Kirov, en la región Harju de Estonia, ilustra los antecedentes y la evolución moderna de la cooperativa, juntamente con la historia y la etnografía de la región. Entre los museos del pueblo que se han hecho acreedores al aplauso general cabe mencionar el Museo Histórico de la Fábrica del Arsenal de Kiev, el Museo Lenin de la localidad de Stryi en la región de Lvov, República Socialista Soviética de Ucrania, el Museo de la aldea de Miliunaj, Lituania, dedicado a la memoria de las víctimas del fascismo (la aldea fue incendiada por los nazis), el Museo de Historia de los Talleres de Reparación de Locomotoras Diesel de Tashkent —la empresa industrial más antigua del Asia central— y muchos otros.

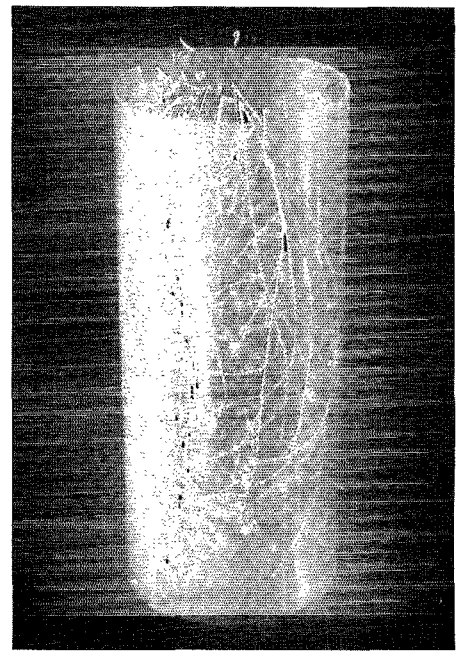
Museos escolares

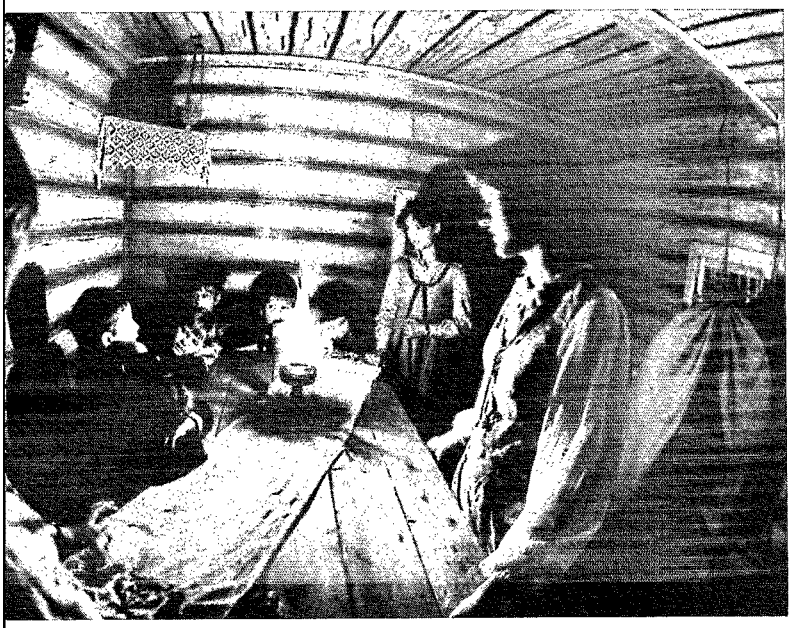
La mayor parte de los museos comunitarios —unos 8.500— son museos escolares. Buena parte del esfuerzo y el mérito de reunir reliquias históricas y crear museos escolares recae sobre los jóvenes que participan en las visitas a los lugares donde tuvieron lugar las hazañas revolucionarias, militares y laborales del pueblo soviético, y sobre los pioneros y alumnos de la gran expedición nacional denominada "Mi patria: la URSS", que agrupa a más de diez millones de escolares.

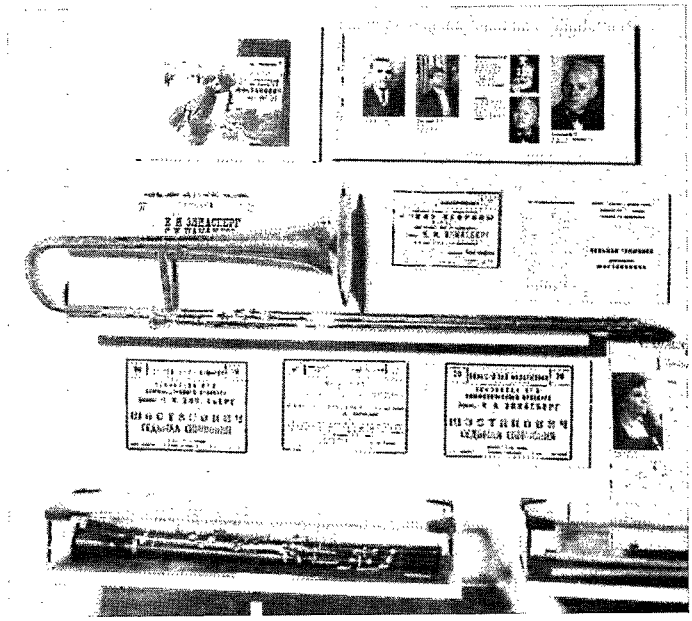
Esta labor se lleva a cabo con método y cuidado. Antes de salir en expedición para recoger piezas de colección bajo la supervisión de sus maestros, los escolares estudian la historia y la geografía de la zona escogida, así como los archivos y otros materiales documentales. No es sorprendente que una investigación tan concienzuda culmine en hallazgos de gran interés.

La actividad de muchos museos escolares guarda relación con acontecimientos de la segunda guerra mundial. "Pero las musas no callaron..." es el nombre de uno de estos museos, creado en 1968 por los alumnos de la escuela n.º 235 de Leningrado bajo la supervisión de su maestro E. A. Linda. Allí puede apreciarse hasta qué punto el arte ayudó a la población de Leningrado a resistir y vencer el sitio de la ciudad en la segunda guerra mundial, durante el cual, sólo de inani-

39
El Teatro de la Comedia Musical fue el único teatro de Leningrado que continuó funcionando en la ciudad sitiada. La solista del teatro, Galina Semenchenko, conservó este ramillete durante más de treinta años. Las modestas margaritas le habían sido obsequiadas al final de un concierto que los artistas del teatro dieron en los puestos del frente, después de una batalla. Un francotirador, el sargento Permishin, había arriesgado su vida cortando las flores para el ramillete en la zona neutra, la única que no había sido arrasada por el fuego. El sargento Permishin murió hacia el final de la guerra.







40
Interior de la *isba* del siglo XIX reconstituida en una de las aulas del Museo Rossiyanka.

41
"Pero las musas no callaron..." Museo de la Escuela n.° 235 de Leningrado. La séptima sinfonía de Shostakovich fue estrenada el 9 de agosto de 1942 en la ciudad sitiada. Cartel del concierto e instrumentos utilizados por los solistas.

ción, murieron 641.803 civiles. La lista de honor del museo incluye a más de 2.000 de los muertos y a 15.000 sobrevivientes trabajadores de la cultura y el arte, y la complementa una reseña detallada de la vida cultural de Leningrado durante el sitio, día por día e incluso hora por hora.

Los escolares acopiaron y estudiaron el material relativo a la composición de la séptima sinfonía de Shostakovich y a su estreno en Leningrado, durante el sitio, en agosto de 1942 (figura 41). En el museo se exhiben el piano de cola en el cual trabajó el compositor y la partitura de la obra con la siguiente dedicatoria: "Al museo de la Escuela n.° 235 del distrito de Octubre de Leningrado, con los mejores deseos. D. Shostakovich".

También se expone material relacionado con los jóvenes músicos del Ensemble Les Gavroches, que continuó trabajando en los días de mayor penuria y hambre del sitio, así como la minuta de la reunión en la cual adoptaron la decisión de "no volver a hablar nunca más de comida".

Una sección de la exposición se refiere a la actividad del Teatro de la Comedia Musical, sin precedentes en la historia del arte soviético y mundial. Los músicos, acosados por el hambre y la enfermedad, hicieron cuanto pudieron, hasta el límite de lo imposible, para que los defensores de Leningrado no cayeran en la desesperación ni olvidaran la risa. Durante los 900 días del sitio dieron 919 representaciones (figura 39). En el museo se conserva material sobre los 64 artistas y trabajadores del teatro que fallecieron, muchos de ellos durante las representaciones. Los expertos han alabado merecidamente la autenticidad, la abundancia y la representatividad del material reunido en este museo, a menudo consultado por historiadores del arte, escritores y periodistas.

Los escolares de la nueva localidad petrolera de Ukhta han creado un interesante museo de otro tipo. En la escuela se había organizado un círculo de biología para alumnos de quinto a décimo grado. Bajo la supervisión del maestro, reunieron una vasta colección de ejemplares de la flora y la fauna locales, prepararon el material reunido (herbarios, huesos y cráneos de mamíferos y conchas de moluscos) y luego montaron una exposición que constituye la base del museo de biología de la escuela.

Los alumnos organizaron al principio excursiones limitadas a los alrededores de la ciudad y la región. Luego, en el verano, comenzaron a organizar expediciones de largo alcance a la República Socialista Soviética Asociada de Komi y a otras repúblicas de la Unión Soviética. A cada grupo se le asignó una tarea específica: uno debía estudiar los estanques y presas, otro los árboles y los arbustos, un tercero las hierbas, y así sucesivamente.

En la actualidad el museo posee una colección sumamente rica y variada. La colección de mariposas, por ejemplo, contiene varios miles de especímenes. El museo funciona en una gran sala; parte de la exposición está ubicada en dos laboratorios de biología anexos. Todos los objetos expuestos están clasificados con una gran precisión: se indican la clase, el orden, la familia, el género y el hábitat de cada planta o animal. Las vastas colecciones del museo se utilizan en las clases de biología, de geografía y de historia natural. Los miembros del grupo de conferencias difunden activamente los principios de la conservación de la naturaleza y la

biología y organizan numerosas excursiones y charlas para escolares y adultos. El museo atrae a más de 7.000 visitantes por año.

Hace seis años, los alumnos de la escuela n.º 751 de Moscú fundaron un interesante museo etnográfico que bautizaron Rossiyanka. En dos años recogieron en las aldeas de los alrededores de Moscú un conjunto de objetos de extraordinario interés etnográfico sobre la vida cotidiana en la Rusia del siglo XIX, que estudiaron y clasificaron cuidadosamente con la ayuda de especialistas de los museos e institutos de investigación estatales. La colección, integrada por más de trescientas piezas, se presentó en el curso de una solemne ceremonia el 30 de enero de 1976. Comprende registros jurídicos originales del siglo XIX, billetes de banco, utensilios domésticos, vajilla, ropa, enseres y otros artículos (figuras 38 y 40). La exposición está distribuida en dos aulas, en una de las cuales se muestra la reproducción completa de una *isba*, choza campesina del siglo XIX. Todos los objetos presentados son originales. La instalación y el diseño artístico y arquitectónico fueron realizados por los propios alumnos, y son ellos quienes hacen las veces de guardianes, guías y auxiliares en el museo.

En la *isba* se celebran periódicamente "sesiones de aprendizaje de la fabricación de pan" y "días de feria rusos". Cada clase prepara una muestra y reúne materiales relativos a una ciudad determinada, como Tula, Yaroslavl, Kostroma, Suzdal, Rostov y otras.

El Museo Rossiyanka lleva a cabo una considerable actividad científica y pedagógica. En sus seis años de existencia ha recibido más de diez mil visitantes. Un grupo de treinta alumnos de séptimo a décimo grado ofrecen visitas guiadas a alumnos de otras escuelas y trabajadores de diversas empresas de Moscú. El consejo de administración del museo dedica gran atención a las exposiciones itinerantes: la que prepararon los alumnos ha sido presentada en numerosas empresas de Moscú y su región.

Estos museos tan diferentes persiguen un objetivo común. No sólo son fuente de conocimientos sino centros culturales. La amplia participación de los trabajadores en la actividad de los museos da prueba del elevado nivel cultural y educativo del pueblo soviético, del desarrollo de su creatividad y de su interés cada vez mayor por la historia de su país.

[*Traducido del ruso*]

El Museo de la Ciudad de Atenas

Nicholas T. Cholevas

Nació en Grecia. Se diplomó en la Escuela Especial para el Estudio y la Restauración de Monumentos, de la Universidad de Roma, en 1979. Obtuvo su doctorado en arquitectura, en la Universidad de Salónica (Aristoteleion) en 1984. Fue profesor de historia del arte en el Laboratorio de Restauración de Obras de Arte y Objetos Arqueológicos de Atenas de 1973 a 1979. Desde 1979 es profesor de la Universidad Nacional Técnica de Atenas y desde 1984 miembro del Consejo Central de Monumentos Modernos, Ministerio de Cultura e Investigación, Atenas. Es autor de libros y artículos sobre la historia de la arquitectura, la historia del arte y la restauración de monumentos.

El viajero que, deslumbrado por la antigua historia griega, desestima los testimonios de la tradición cultural moderna corre el riesgo de ignorar el Museo de la Ciudad de Atenas, uno de los muchos e importantes museos de la capital.

Admirable ejemplo de la iniciativa privada, el Museo de la Ciudad de Atenas fue creado por la Fundación Vourou-Evtaxia, que emprendió su realización en virtud de un decreto de octubre de 1973 conforme al cual el museo debía responder a los objetivos siguientes: "trazar la historia de la ciudad de Atenas, desde la dominación franca hasta nuestros días; crear una biblioteca y archivos sobre ese periodo de la historia y, de manera más general, constituir un espacio cultural cuya función consistiera en dar a conocer la historia de Atenas y fomentar las investigaciones relativas a la época indicada.[1]

1. Con respecto a la creación del Museo de Atenas, véase A. Kokkou, *Mouseio tis poleos ton Athinon, Idrima Vourou-Evtaxia* [Museo de la Ciudad de Atenas, Fundación Vourou-Evtaxia], Atenas-Munich, 1980, p. 64.

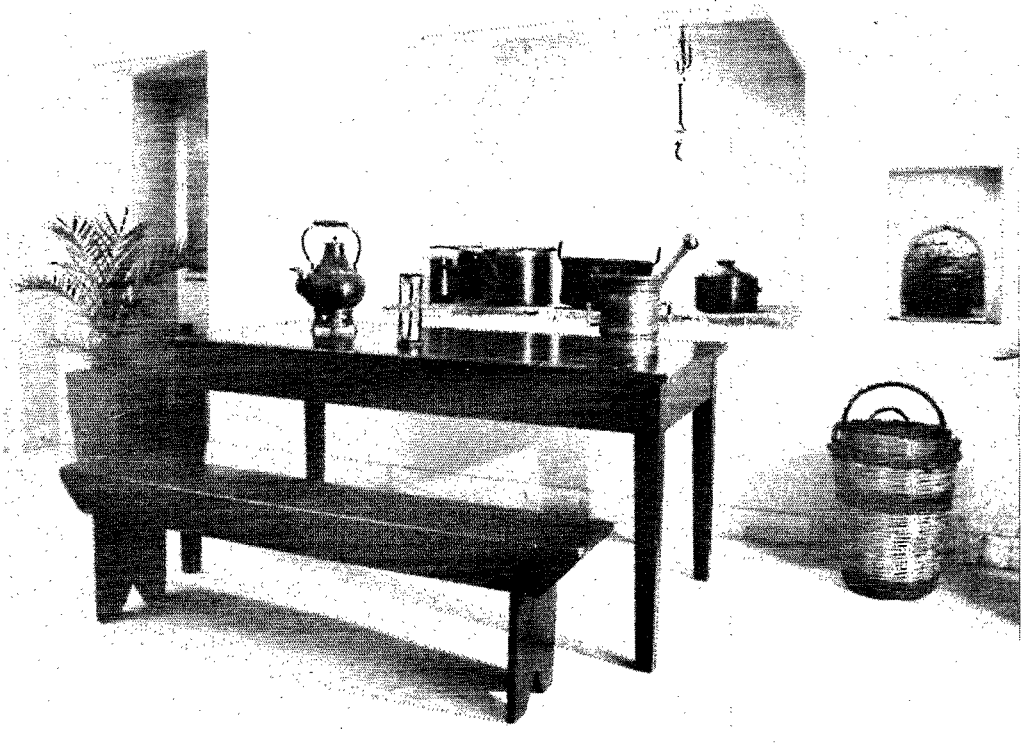


42
Los edificios del Museo de la Ciudad de Atenas.

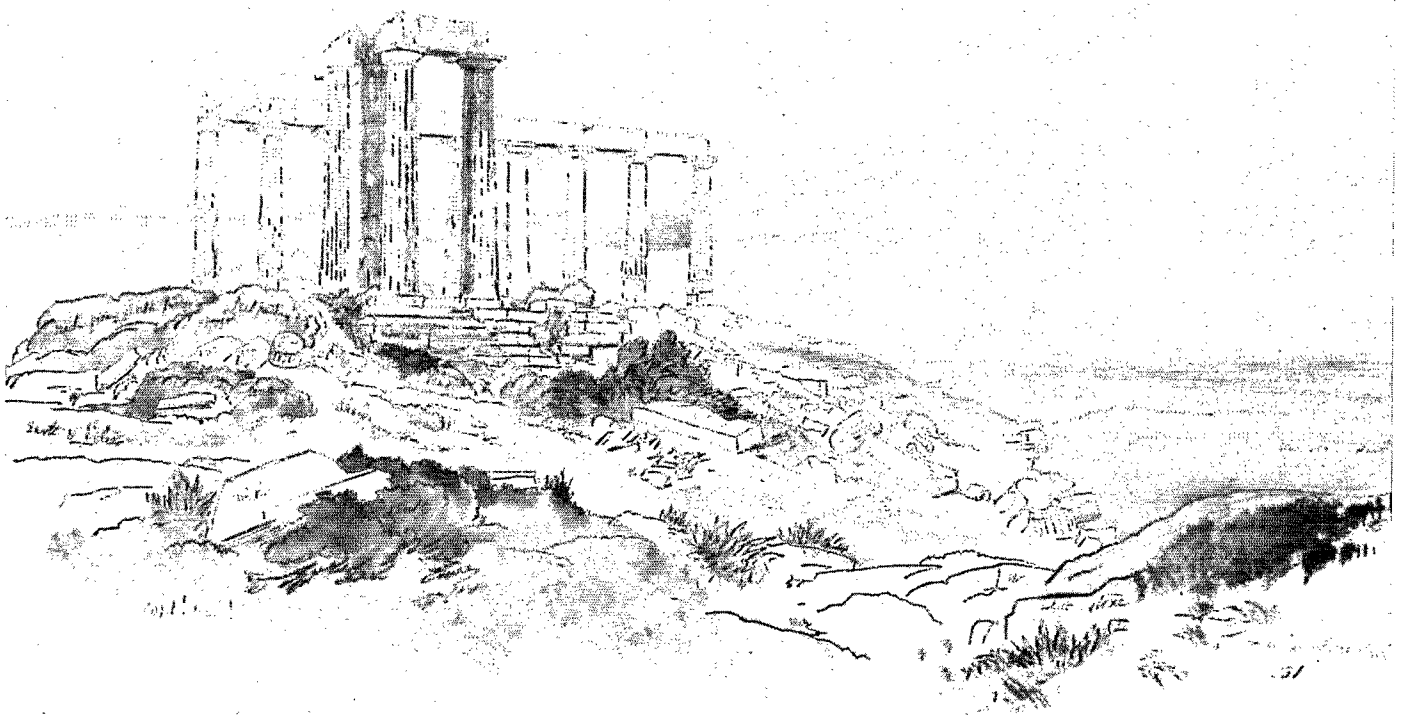


43
Maqueta de la ciudad de Atenas en 1842. Concepción: I. Travlos; realización: N. Yerasimoff.

Hace ya algunos años se inauguró la primera de las tres secciones que integrarán el museo, instalada en el edificio neoclásico del n.º 7 de la calle Paparygopoulou, en la plaza Klathmonos, en pleno corazón de Atenas. El edificio se conoce también con el nombre de "Palacio Viejo", ya que entre 1836 y 1843 fue la residencia temporaria de Otón 1.º, el primer rey de Grecia después de la declaración de la independencia. Construido en 1833 por dos arquitectos alemanes, G. Lüders y J. Hoffer, constituye uno de los primeros testimonios de la arquitectura neoclásica



44
La cocina.



45
De las piezas del museo: E. Lear (1812-1888), *El templo de Poseidón en el Cabo Sounion*, acuarela y tinta china, 26 x 45 cm.

en Grecia. Después de las indispensables etapas de rehabilitación —realizada por el arquitecto I. Travlos— y de restauración de las pinturas que decoraban el interior, el edificio quedó listo para recibir al público en una atmosféra comparable a la de las mansiones atenienses del siglo XIX.[2]

La segunda sección del museo se instalará en un edificio vecino que pertenece también a la Fundación Vourou-Evtaxia. Construido en 1859 por el arquitecto G. Metaxa, fue más tarde transformado por el arquitecto A. Chelmis, también griego, según la más pura tradición de la arquitectura ecléctica de comienzos del siglo XX. En él se expondrán las colecciones —compuestas en su mayor parte por piezas originales y grabados— que ilustran el periodo que va desde la dominación de los francos hasta nuestros días.

Por último, la tercera sección se instalará en un edificio del siglo XX ubicado en las esquina de las calles Asomaton y Dipylon y estará consagrada a elementos arquitectónicos procedentes de casas neoclásicas, mobiliario y pequeños objetos de arte estrechamente vinculados a la historia reciente de la capital helénica. Por el momento el público sólo tiene acceso a las salas del Palacio Viejo, ya que aún no han finalizado los trabajos emprendidos en los otros dos edificios con el fin de modificar su disposición interior y adaptarla a su nueva función. En el n.º 7 de la calle Paparygopoulou se han reunido muebles y obras de arte que recrean la atmósfera de la Atenas del siglo XIX. La colección de acuarelas, grabados y óleos que tienen por tema Atenas y, de manera más general, la vida cotidiana en Grecia después de la ocupación turca constituye un enriquecimiento considerable del fondo museológico de la capital, cuyo interés documental se ve acentuado por su presentación en un marco que respeta la disposición tradicional de origen. Actualmente se exponen también en el museo una serie de objetos que recuerdan el periodo otoniano, donados recientemente por el gobierno del Land de Baviera (República Federal de Alemania).

De primerísimo interés por la riqueza de sus colecciones, el Museo de la Ciudad de Atenas es asimismo un importante centro de documentación sobre la historia reciente de la capital griega.[3]

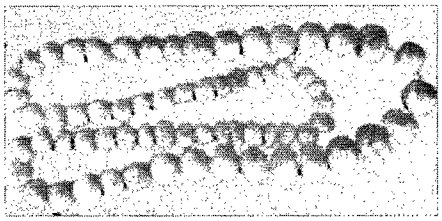
[*Traducido del griego*]

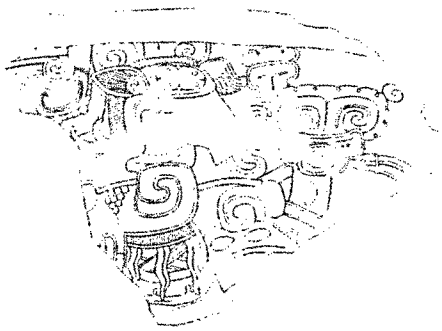
2. Con respecto a la mansión Dikozi Vourou, véase A. Kokkou, *Mousieio tis poleos ton Athinon, Indrima Vourou-Evtaxia* [Museo de la Ciudad de Atenas, Fundación Vourou-Evtaxia], Atenas-Munich, 1980, p. 61.

3. Permítaseme agradecer aquí a Manos Charitatos, de la Fundación Vourou-Evtaxia, su valiosísima ayuda y mi reconocimiento por haber autorizado la publicación de fotografías pertenecientes a los archivos del museo.

Botín (resumen de Stolen Art Alert*)*

En un número anterior de Museum *(n.º 141) anunciábamos nuestra intención de fomentar la comunicación internacional en la lucha contra el robo y el tráfico ilícito de bienes culturales publicando con este fin resúmenes de las listas recopiladas por* Stolen Art Alert, *boletín que publica diez veces al año la International Foundation for Art Research (IFAR), de Nueva York. El primero de estos resúmenes figura a continuación. Damos las gracias a los redactores de* Stolen Art Alert, *especialmente a la Sra. Lynn Stowel Pearson, directora del Art Theft Archive, por el material recogido. El resumen sigue un orden cronológico de acuerdo con la fecha de publicación de las listas. Cada lista comprende una breve descripción del objeto, el número de catálogo de la IFAR, la fecha y el lugar del robo. Antes del número de catálogo va un asterisco indicando que existe una fotografía del objeto robado. Para obtener más información sobre el tema, se ruega dirigirse a IFAR, 46 East 70th. Street, Nueva York, N.Y. 10021. También existe una oficina en Europa: IFAR c/o Rouvrex S.A., 3, Avenue Ruchonnet, CH 1003 Lausanne (Suiza).*





Volumen 4, n.º4, julio de 1983

GUATEMALA

En este número se denuncian dos atentados contra lugares arqueológicos de Guatemala. Ian Graham, del Peabody Museum, facilitó información sobre una escudilla maya de madera tallada robada en Río Azul, Guatemala. (véase n.º 664).

En la primera página de su boletín de septiembre de 1981, IFAR describió el violento robo cometido en Tikal, y en la lista de robos de ese mes figuraban tres de los objetos robados. Este mes IFAR recibió más información sobre el robo de Tikal, con las descripciones de los ocho jades que los ladrones se llevaron. Los cinco jades que no figuraban en *Stolen Art Alert* de septiembre de 1981 corresponden a los números 665-669 de la presente lista.

Antigüedades procolombinas

MAYA. Collar de 67 cuentas. Jade, de colores que varían entre el verde pálido, el verde claro, el verde brillante y el verde brillante con reflejos pardos. Diámetro 1,5-4 cm. Cuentas redondas no decoradas y pulidas. *81.257.3 Tikal (Guatemala). 19 de septiembre de 1981. Esta descripción modifica la que aparece bajo el número 86 de *Stolen Art Alert* de septiembre de 1981.

664. MAYA. Periodo clásico primitivo. Escudilla, hacia el año 450 de nuestra era. Madera tallada. Diámetro aproximado de 25 a 30 cm. Origen: tumba en las ruinas de Río Azul (Guatemala). *83.237. Río Azul, Guatemala. 1980.

665. MAYA. Periodo clásico. Cuenta. Jade verde vivo con manchas. 3,4 x 2,4 cm. Gruesa cuenta tallada con motivo de cuerdas. Muy pulida. *81.257.8 Tikal (Guatemala). 19 de septiembre de 1981.

666. MAYA. Periodo clásico. Colgante que representa una cabeza de jaguar. Jade verde tallado y pulido. Aproxidamente 2,5 cm². El reverso ahuecado tiene cuatro perforaciones. *81.257.6 Tikal (Guatemala). 19 de septiembre de 1981.

667. MAYA. Periodo clásico. Colgante que representa una cabeza de búho. Jade verdoso. Altura aproximada: 2,54 cm. *81.257.7 Tikal (Guatemala). 19 de septiembre de 1981.

668. MAYA. Periodo clásico. Colgante que representa una figura rechoncha de pie con tocado asimétrico muy elaborado. Jade verde claro y verde vivo. Altura: 7,6 cm. *87.257.5 Tikal (Guatemala). 19 de septiembre de 1981.

669. MAYA. Periodo clásico. Colgante que representa una figura de pie con tocado muy elaborado. En jade verde claro y gris. Altura: 10,2 cm. El reverso lleva dos hileras de seis jeroglíficos tallados. En el reverso, un pequeño tapón ovolado encaja en una perforación. *81.257.4 Tikal (Guatemala). 19 de septiembre de 1981.

Pintura

El Dulwich College de Londres cuenta en su haber el récord de la obra de arte más frecuentemente robada desde que el 28 de mayo desapareciera el *Pintor Jacob de Gheyn III*, de Rembrandt (1632). Con este último robo, es la cuarta vez que este cuadro ha sido substraído del Dulwich College. Su director, Giles Waterfield, no logra comprender los motivos del ladrón, ya que "no puede vender el cuadro en una subasta, ¿no? Lo único que puede hacer es pedir por él un rescate. No puede colgarlo sin más en la pared y decirle a la gente que ha adquirido un nuevo Rembrandt...".

Holandesa (siglo XVII)

598. REMBRANDT van Rijn (1606-1669), *Pintor Jacob de Gheyn III*, 1632. Óleo sobre madera. 29,5 x 24,5 cm. Firmado y fechado: RHL van Rijn 1632. Ref.: Gerson, p.137; Bredius, n.º 162. *83.236 Londres (Reino Unido). 28 de mayo de 1983.

Volumen 4, n.º 6, agosto-septiembre de 1983

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

Robos cuidadosamente planificados cometidos en museos

En agosto y principios de septiembre dos robos bien planeados cometidos en museos de Texas representaron la pérdida de tres importantes obras de dos maestros modernos, Toulouse-Lautrec y Picasso. El 30 de agosto, el personal del McNay Art Institute de San Antonio descubrió que una litografía de Toulouse-Lautrec titulada *Mlle.Marcelle Lender, en buste* había sido sustraída por medio de un refinado

subterfugio. Al parecer, en las horas de visita, un ladrón se las había arreglado para desatornillar y abrir una vitrina de plexiglás en la que se exponía el grabado y después de sustraerlo lo reemplazó por una tarjeta en la que se decía que la obra había dejado de exponerse temporalmente al público. El robo no se descubriría hasta pasado algún tiempo.

Se ofrece una recompensa de 500 dólares a quien permita recuperar la litografía robada, que había sido prestada por un coleccionista particular.

Franceses (siglo XIX)

691. TOULOUSE-LAUTREC, Henri de (1864-1901). *Mlle. Marcelle Lender, en buste*. 1985. Litografía en color. 35,2 x 24,2 cm. Firmado debajo de la imagen, en el ángulo inferior derecho: "A Sterne T-Lautrec". Firmado en la piedra con un monograma dentro de la imagen: T-L. Inscripción en lápiz debajo de la imagen, en el ángulo inferior izquierdo: J.L.L. II. Sello del coleccionista debajo de la imagen en el ángulo inferior izquierdo: Dr. Heinrich Stinnes, Colonia. *83.283 San Antonio, Texas. 30 de agosto de 1983.

En la noche del 12 de septiembre se cometió un atrevido robo con efracción en el Art Museum of South Texas, en Corpus Christi, de donde los ladrones salieron llevándose dos valiosos cuadros de Picasso que formaban parte de una exposición temporal del museo. Valiéndose de un perpiaño, rompieron la puerta de cristal del museo y se apoderaron de dos cuadros que estaban expuestos a unos diez metros de la entrada. Cuando la policía respondió a la alarma, los ladrones ya se habían ido. No tocaron obras de menos valor, como otro Picasso y varias pinturas de Salvador Dalí. Las obras robadas pertenecían a comerciantes de Nueva York.

Españoles (siglo XX)

689. PICASSO, Pablo (1881-1973). *Busto de mujer*, 1949. *83.288 Corpus Christi, Texas. 12 de septiembre de 1983.

690. PICASSO, Pablo (1881-1973). *Cabeza de mujer*, 1946. *83.288.1 Corpus Christi, Texas. 12 de septiembre de 1983.

Volumen 4, n.° 7, octubre de 1983

REINO UNIDO

En la noche del 17 al 18 de mayo, los ladrones forzaron la entrada del Waddeadon Manor, Buckinghamshire (Inglaterra), antigua residencia de la familia Rothschild, y robaron una valiosa colección de cajas, sortijas y figurillas antiguas. El robo fue un verdadero trabajo de profesionales; después de haber evitado las alarmas, el ladrón saqueó dos vitrinas de la habitación por la que había entrado. Es probable que el ladrón se viera perturbado al cabo de algunos minutos por el pasaje de algún guardián nocturno, puesto que huyó con 24 objetos de pequeñas dimensiones. Se ofrece una recompensa de 25.000 libras esterlinas por toda información que permita recuperar los objetos.

Joyas

875. BLARENBERGHE, Van (atribución). Sortija. Oro y diamantes. 3 x 2,5 cm. Anillo de oro con dos tréboles calados que lo unen a un engarce perpendicular ovalado que contiene una miniatura rodeada de diamantes. La miniatura representa una ascensión en globo ante una muchedumbre y conmemora un acontecimiento que tuvo realmente lugar el 1.° de diciembre de 1783 en los jardines de las Tullerías. *83.267.16 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

876. BLARENBERGHE, Van (atribución). Sortija. 2,2 x 2 cm. Engarce con una miniatura ovalada. *83.267.17 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

877. BLARENBERGHE, Van (atribución). Sortija. Oro, diamantes y rubíes. 2,8 x 2 cm. Engarce unido al anillo con dos hojas perforadas. La montura consiste en un óvalo perpendicular rodeado de diamantes y rubíes rematado por una hilera de las mismas piedras. Encierra una miniatura bajo cristal con una escena rural en la que se ven dos aldeanos y una campesina montada en un burro. *83.267.18 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

878. Alfiler con figura, siglo XVIII. Oro esmaltado con perlas y diamantes. Altura aproximada: 9 cm. La cabeza del alfiler representa la cabeza con turbante y el torso de un negro. *83.267.24 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

Miniaturas

881. BLARENBERGHE, Van (atribución). Fiesta campestre. *Gouache*. 2,2 x 3,3 cm. *83.267.15 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

882. BLARENBERGHE, Van. Escena de un puerto. *Gouache*. De forma oval, aproxidamente 5,3 x 7,3 cm. Firmado en la barcaza con dosel en el ángulo inferior derecho: V. Blarenberghe. Escena ante la entrada fortificada de un puerto. En primer plano a la izquierda se ve una barca con dosel en la que van dos muchachas a las que saludan en el muelle una dama y un caballero. *82.267.14 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

Objetos de arte

883. Dresde. Camello con camellero, principios del siglo XVIII. Figuras vaciadas en oro y adornadas con esmalte, rubíes y diamantes. Altura: 6,4 cm. *82.267.22 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

884. Dresde. Figura que representa a Pan sobre un plinto, principios del siglo XVIII. Oro esmaltado, perla barroca y marfil. Altura: 8,2 cm. *83.267.19 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

885. Dresde. Estatuilla que representa a un sastre, principios del siglo XVIII. Oro, esmalte y diamantes, con los pantalones de perlas barrocas. Altura: 7,3 cm. *83.267.20 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

886. Francés (París). Bombonera, probablemente 1776-1777. Oro, carey y miniatura. Altura: 2,4 cm; diámetro: 7,6 cm. La miniatura, de Peter Adolph Hall, va firmada en el ángulo inferior izquierdo: Hall. Inscripción en la base con tinta: 264. Caja cilíndrica de carey negro montada en oro cincelado: hojas entrelazadas y una cinta lisa sobre fondo mate. La tapa suelta lleva engarzado el retrato en miniatura bajo cristal de una mujer joven con sombrero de paja. *83.267.13 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

887. Francés (París). Bombonera, 1781-1783. Oro, carey y miniaturas. Altura: 3 cm; diámetro: 7,8 cm. Las miniaturas son de Van Blarenberghe. La de la tapa va firmada. Caja cilíndrica de carey y cinco miniaturas bajo cristal montadas *à cage* en oro de dos colores (amarillo y verde), con los bordes del engarce en oro cincelado con dibujos entrecruzados y cuatro pilastras de oro engarzadas, con follaje cincelado en las paredes. La base es de carey liso y el revestimiento interior de oro. La miniatura de la tapa muestra un



691



689



690

grupo elegantemente vestido en un marco rural, donde una dama monta un burro que se niega a moverse. Las cuatro miniaturas de las paredes muestran una feria aldeana frente a un castillo, una regata, una escena ante una posada y un oso que baila. *83.267.12 Buckinghamshire (Inglaterra. 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

888. Francés(?). Caja, siglos XVIII-XIX. Oro, esmalte, diamantes y una miniatura. Altura: 4,2 cm; diámetro: 8,4 cm. Miniatura de Jean-Baptiste-Jacques Augustin, 1792. Caja redonda con una miniatura en la tapa enmarcada en diamantes y oro de color verde. La base lleva un ramo floral envuelto en oro y esmalte traslúcido. La miniatura representa a una muchacha. *83.267.9 Buckinghamshire (Inglaterra) 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

889. Francés (París). Tabaquera, 1768-1775. Oro y miniaturas. 3,5 × 8 × 5,8 cm. Caja octogonal con diez miniaturas bajo cristal montadas *à cage* en oro de dos colores (amarillo y verde) cincelado con volutas florales y foliadas, motivos entrecruzados, hojas de acanto y ocho pilastras estriadas adornadas con guirnaldas. La orla de la tapa lleva en el centro un botoncito que encierra un mecanismo de bisagras en la parte posterior del marco gracias al cual la miniatura de la tapa puede ponerse en posición vertical. Las seis grandes miniaturas, que describen escenas de la Jerusalén liberada de Torcuato Tasso, son las siguientes: *a*) tapa: encuentro de Tancredo y Clorinda en las puertas de Jerusalén; *b*) base: batalla entre Tancredo y Argante; *c*) pared anterior: Herminia buscando refugio con los pastores; *d*) pared posterior: Herminia cuidando a Tancredo herido; *e*) pared lateral derecha: bautismo de Clorinda; *f*) pared lateral izquierda: el fantasma de Armida tratando de seducir a Rinaldo. Las cuatro facetas de las esquinas llevan paisajes. *83.267.8 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 mayo de 1983. *Recompensa.*

890. Francés (París). Tabaquera, 1773-1774. Oro y miniaturas. 4 × 8,4 × 4,5 cm. Caja octogonal con diez miniaturas bajo cristal montadas *à cage* en oro de dos colores (amarillo y verde) cincelado con hojas de acanto, motivos entrecruzados y guirnaldas. Las esquinas sesgadas van decoradas con pilastras estriadas adornadas con guirnaldas de laurel. Las diez miniaturas representan escenas de las obras presentadas por los Comédiens Italiens Ordinaires du Roi. *83.267.4 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

891. Francés (París). Tabaquera, 1777-1779. Oro, laca japonesa y miniaturas. 3,2 × 8,2 × 6,4 cm. Miniaturas de Van Blarenberghe. Caja octogonal de laca japonesa negra y dorada con miniaturas bajo cristal en la tapa y en la base, montadas en oro mate decorado con un friso de viña en esmalte rojo y verde traslúcido. La de la tapa representa el Boulevard du Temple, lugar de moda a fines del siglo XVIII y principios del XIX para pasear a pie o en coche. Al la derecha, dos compañías de teatro están actuando en tablados al aire libre. La miniatura de la base representa la Feria de Bezons. *83.267.7 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

892. Francés (París). Tabaquera, 1789-1790. Oro, esmalte, barniz Martín y miniaturas. 4,5 × 9,2 × 6,5 cm. En el engaste lleva la inscripción: Vues De Benefique Pres Lisbonne A M. Gerard De Vismes Peintes Par Noel (Alexandre Jean Noel). En 1790. Caja octogonal con diez miniaturas bajo cristal montadas *à cage* en oro cincelado con flores y hojas esmaltadas en rojo, azul y verde traslúcidos sobre fondo mate con una orla esmaltada en azul oscuro. La caja va revestida en el interior con franjas de barniz Martín de color pardo y dorado. La miniatura de la tapa representa un riachuelo, una fuente y un puente que no aparecen registrados en otras escenas de Benefica. La miniatura de la base muestra una vista frontal de la fachada principal de la *villa*, que corresponde a uno de los cuadros de Pillement. *83.267.2 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

893. Francés (¿París?). Tabaquera, hacia 1840-1850. Oro y miniaturas. 3 × 8,2 × 4,5 cm. Caja octogonal con seis miniaturas bajo cristal montadas *à cage* en oro cincelado con motivos foliados sobre fondo mate, con las esquinas sesgadas de oro y decoradas con trofeos de caza colgando de cintas. Las tres miniaturas más grandes representan escenas de caza y las dos más pequeñas un ciervo y un perro *setter*, respectivamente. *83.267.5 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

894. GARAND (París). Tabaquera, 1763-1764. Oro y miniaturas. 4 × 8 × 6,2 cm. En el frente del engaste lleva firmado: Garand A. París. Miniaturas de Van Blarenberghe, París 1763-1764. Caja rectangular con miniaturas montadas *à cage* en oro grabado con volutas foliadas y dibujos serpentiformes con incisiones brillantes. Tres de las miniaturas representan castillos identificados, entre ellos el castillo de Saverne, cerca de Estrasburgo. Tres de las miniaturas representan escenas imposibles de identificar. En la parte delantera se ve un campamento militar: al fondo aparecen cañones que disparan salvas y, en primer plano, hombres pescando en un río; en un extremo se ve una cacería de jabalí y en el otro un grupo cazando pájaros.

895. GARAND (París). Tabaquera, 1768-1769. Oro y miniaturas. 4 × 7,6 × 6 cm. En la parte delantera del engaste figura la firma: Garand A. París. La miniatura de la parte superior lleva la firma: T. B. Farine (¿Farina?). Caja ovalada con diez miniaturas bajo cristal montadas *à cage* en oro de tres colores (blanco, amarillo y verde) grabado con volutas foliadas y conchas en la tapa y la base, y con flores, hojas, trofeos que simbolizan la música y la horticultura y un motivo de líneas entrecruzadas alrededor de los lados. En la tapa de la caja hay un mecanismo oculto al que se da cuerda con una llave situada debajo de la tapa y que entra en movimiento gracias a un pequeño alfiler a la derecha de la parte delantera de la caja. Representa un paisaje con la entrada de una ciudad fortificada junto a la cual se pintan diversas actividades de la vida cotidiana. Tres soldados cruzan un puente, dos hombres lanzan una cometa junto a un molino de astas que giran, una pareja juega al volante junto al agua, un tonelero martillea los aros de un barril, una lavandera golpea la ropa a orillas del río, una muchacha saca agua de un pozo y un afilador trabaja en su rueda. *83.267.6 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

897. OUIZILLE (París). Tabaquera, 1795-1819. Oro con miniaturas bajo cristal. 3,8 × 8 × 6 cm. Firmado en la parte delantera del engaste: Ouizille Bijoutier du Roi à París. Miniaturas de Van Blarenberghe, de las cuales la de la tapa va firmada y lleva la fecha de 1771. Miniaturas montadas *à cage* en oro con los bordes de hojas de acanto estampadas y cuatro pilastras estriadas en las esquinas. Los temas de las miniaturas son los siguientes: *a*) base: la princesa abandona el Palacio Real de Turín en abril de 1777, al fondo, la catedral muestra la cúpula de la Capella della SS. Sindone, de Guarini; *b*) izquierda: la comitiva atraviesa los Alpes por el paso de Monte Cenis el 24 de abril de 1771; *c*) derecha: llegada a la frontera francesa por el puente de Beauvoisin, en donde la princesa es recibida oficialmente el 3 de mayo por el duque de Saint Megrin, hijo del duque de Vauguyon; *d*) pared anterior: parada en Lyon el 4 de mayo; *e*) pared posterior: vista general del palacio de Fontainebleau; *f*) tapa: encuentro del rey con la futura condesa de Provenza; *g*) base: tomado de un grabado, describe otro matrimonio real que se celebró en 1737 entre Carlos Manuel, duque de Saboya y rey de Cerdeña e Isabel Teresa de Lorena. 83.267.1 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

898. ROBERT, Paul (París). Tabaquera, 1778-1779. Oro y miniaturas. 3,6 × 8,4 × 6,6 cm. En la tapa y la base lleva la marca del artífice Paul Robert. Miniaturas de Van Blarenberghe, la de la tapa firmada y fechada: 1762. Las miniaturas de la base firmadas y fechadas: 1763. Caja ovalada de seis miniaturas bajo cristal montadas *à cage* en oro de dos colores (amarillo y verde) cincelado con un dibujo de líneas entrecruzadas sobre fondo mate. Las escenas ilustran probablemente cuentos o comedias contemporáneas, según parece, sobre la vida de una joven aldeana que va a París. *83.267.11 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

899. VACHETTE (París). Tabaquera, hacia 1815-1819. Oro, carey y un miniatura. 2,6 × 8,2 × 6,2 cm. Firmada en la parte delantera del engaste: Vachette à Paris. La miniatura de la tapa va firmada y fechada: Van Blarenberghe, 1767. Caja rectangular de carey negro con el revestimiento interior, la bisagra, el marco y el botoncito del cierre de oro. La tapa lleva una miniatura bajo cristal en un engarce de oro grabado y los cuatro ángulos se completan con una palmeta estampada. La miniatura representa un rebaño de ovejas con aldeanos que bailan en primer plano. A la izquierda hay dos hombres en uniforme militar que amonestan a otro hombre y señalan a una mujer acompañada de varios niños. *83.267.10 Buckinghamshire (Inglaterra). 17 de mayo de 1983. *Recompensa.*

Volumen 4, n.º 8, noviembre de 1983

GRECIA

Antigüedades

Griegas

1078. Bobina ática de figuras en rojo. Hacia el año 460 antes de nuestra era. Cerámica. Diámetro: 11 cm, espesor: 0,07 cm. Inventario n.º P.29670. Ref.: T. L. Shear, Hesperia 42 (1973), p. 367, pl. 67a. La bobina representa a Hermes y a Ganimedes. El eje de la bobina está roto en la parte posterior. *83.337 Atenas (Grecia). 1974. (Publicado ahora dada la importancia del objeto.)

Romanas

1094. Máscara femenina. Siglo I de nuestra era. Fresco mural. 50 × 30 cm. Origen: Villa de Obellio Firmo, Pompeya. *83.316.2 Pompeya (Italia). 15 de octubre de 1982.

1095. Escena pastoral. Siglo I de nuestra era. Fresco mural. 70 × 100 cm. Origen: Villa de Obellio Firmo, Pompeya. Pastor con rebaño. El panel está roto en el ángulo inferior y la parte restante muestra tres animales. *83.316.1 Pompeya (Italia). 15 de octubre de 1982.

1096. Venus coronada por Cupido. Siglo I de nuestra era. Fresco mural. 50 × 40 cm. Origen: Villa de Obellio Firmo, Pompeya. Venus de pie cerca del altar. *83.366.3 Pompeya (Italia). 15 de octubre de 1982.

Volumen 4, n.º 9, diciembre de 1983

PAÍSES BAJOS

En 1982 fue robada una importante colección de piezas de plata, joyas, objetos de arte y relojes que formaron parte de la colección particular del emperador de Alemania Guillermo II, en la época en que residió en Huis Doorn, del 15 de mayo de 1920 al 4 de junio de 1941 (n.os 1340-5, 1350, 1367-72, 1408-9, 1419).

Diversos tipos de relojes

1340. Reloj redondo de mujer. Oro. Diámetro: 2,9 cm; espesor: 0,65 cm; longitud de la leontina: 11,4 cm. Antigua colección del emperador Guillermo II. Números romanos en negro sobre fondo blanco. Caja esmaltada en verde. Faltan dos de los diez diamantes engastados en el centro de la decoración floral. La llave va sujeta con una cadena de oro. *83.430.17 Doorn (Países Bajos). 2 de abril de 1982.

1341. Reloj redondo. Oro. 5,5 × 4,4 × 0,75 cm; longitud de la leontina 15,5 cm. Llave firmada Breguet. En el interior lleva grabado: n.º 4155, Breguet Horloger de la Marine Royale. Antigua colección del emperador Guillermo II. Cifras romanas marcadas en negro. Entre el 5 y el 6 hay una pequeña esfera con indicador de segundos, pero falta la segunda manecilla. La llave va sujeta con una cadena de oro. *83.430.16 Doorn (Países Bajos). 2 de abril de 1982.

1342. Reloj redondo. Oro. 5,2 × 4 × 0,9 cm. Diámetro de la esfera: 2,2 cm. Antigua colección del emperador Guillermo II. Alrededor del borde lleva un dibujo festoneado. La caja y el borde exterior son de esmalte azul y blanco. La caja lleva el dibujo de una estrella. Esfera azul con números romanos decorados con zarcillos de viña. *83.430.18 Doorn (Países Bajos). 2 de abril de 1982.

1343. Reloj redondo con carillón. Oro. 7,5 cm de altura (incluyendo la anilla de sujeción y la base) 5,8 × 2,1 cm. Grabado en el interior lleva: Musique-Aiguilles-Silence-Musique. Antigua colección del emperador Guillermo II. Borde estriado. Números arábigos negros sobre discos blancos. La esfera decorada con instrumentos de música sobre fondo azul y negro. La parte posterior de la caja está esmaltada en rojo. La llave es de bronce. El cristal y el número 8 faltan y el 7 está dañado. *83.430.15 Doorn (Países Bajos). 2 de abril de 1982.

1344. Reloj redondo con blasón. Oro y esmalte. 5 × 3 × 0,55 cm. Antigua colección del emperador Guillermo II. Blasón en esmalte. Un lado de la caja lleva el águila negra de Prusia sobre fondo azul rodeada de una franja azul con el lema *Suum cuique*. En el otro lado lleva la inicial *W* en negro sobre un fondo amarilla rodeado de una franja azul con las palabras *Gott mit uns*. Tiene anilla de sujeción y en la base lleva una corona y un arco elíptico. La esfera es blanca con los números romanos en negro. *83.430.19 Doorn (Países Bajos). 2 de abril de 1982.

Joyas

1350. Medallón ovalado con miniatura del zar Nicolás II. Marfil y diamantes. 5,8 × 3,5 cm, el medallón, y 3,3 × 2,6 cm, la miniatura. Antigua colección del emperador Guillermo II. Miniatura en marfil montada bajo cristal y rodeada de un medallón en el que van engastados 96 pequeños diamantes. Rostro de frente del zar vestido de uniforme blanco con galones y charreteras. *83.430.20 Doorn (Países Bajos). 2 de abril de 1982.

Objetos de arte europeos

1367. Tabaquera ovalada. Ágata de color pardo. 5,6 × 8,7 × 2,5 cm la caja y 4,7 × 3,6 cm el retrato. Antigua colección del emperador Guillermo II. Tapa de bisagra, con la bisagra sujeta a un borde dorado que rodea la tapa. Ésta tiene una cuadradito dorado con un retrato de Federico Guillermo II de Prusia vestido de uniforme de cuello alto rojo sobre fondo azul claro. *83.430.9 Doorn (Países Bajos). 2 de abril de 1982.

1368. Tabaquera rectangular. Oro. 9 × 7 × 3,9 cm la caja y 6 × 4,7 cm el retrato. Inscripciones: *Honi soit qui mal y pense* y *Dieu et mon droit*. Antigua colección del emperador Guillermo II. Motivo de figuras humanas estilizadas y cupidos alrededor del escudo de armas. En la superficie interior hay un león rodeado por una corona de laurel y una corona en cada esquina. La tapa lleva un medallón circular con 26 piedras preciosas en engarces de oro y un retrato en miniatura de la reina Victoria como emperatriz de la India. Según las inscripciones de la parte posterior, la miniatura, ejecutada sobre papel, es obra de Clara Kete, copiada de un retrato de George Hayter, pintado en 1838. *83.430.10 Doorn (Países Bajos). 2 de abril de 1982.

1369. Tabaquera ovalada. Carey. 2,7 × 7,7 cm. Antigua colección del emperador Guillermo II. Tapa de bisagra. Retrato en miniatura de Federico Guillermo II de Prusia y de la reina Luisa. Retratos montados bajo cristal sobre la tapa, en un círculo dorado. El fondo del retrato es azul. *83.430.11 Doorn (Países Bajos). 2 de abril de 1982.

1370. Tabaquera. Oro y esmalte. 5,4 × 8,6 × 2,3 cm. Antigua colección del emperador Guillermo II. La tapa incrustrada de esmalte azul lleva una miniatura de marco ovalado con 27 pequeños diamantes engastados, en la que aparece el rey Eduardo VII de Inglaterra vestido de uniforme rojo con galones y charreteras doradas. *83.430.13 Doorn (Países Bajos). 2 de abril de 1982.

1371. Tabaquera. Cristal de roca. 3,6 × 6,1 cm. Antigua colección del emperador Guillermo II. La tapa desmontable lleva una orla de oro cincelado con volutas y flores. El camafeo, montado sobre la tapa en un marco ovalado compuesto de 29 pequeños rubíes, representa a Federico el Grande de Prusia (perfil de la cabeza y de los hombros) con peluca y un sombrero de ala ancha. *83.430.12 Doorn (Países Bajos). 2 de abril de 1982.

1372. Frasco de perfume en forma de urna. Dorado. 11 × 5,3 cm. Diámetro de la base: 3 cm. Antigua colección del emperador Guillermo II. Tapa con bisagra. Decorado con hojas de acanto y 16 piedras preciosas simétricamente engastadas. *83.430.14 Doorn (Países Bajos). 2 de abril de 1982.

Platería

1408. Fuente de pescado. Plata dorada. 35,5 × 65 cm. Antigua colección del emperador Guillermo II. Dibujo grabado con una corona en cada extremo y en los lados dos *W* entrelazadas. *83.430.1 Doorn (Países Bajos). 2 de abril de 1982.

1409. Cinco bandejas redondas, 1911. Plata dorada. Diámetro: 25,2 cm. Antigua colección del emperador Guillermo II. La parte posterior de cada bandeja lleva grabado el monograma de una corona y las letras *W* y *R* sobre la fecha 1911 e inscrito *55GR*. Las bandejas también llevan marcado: *A. HEYDEN, INV. B. VOLLGOLD & SOHN, BERLIN, 900 y 1636 GR., GEBR. FRIEDLANDER*, una media luna con una corona y *800*. *83.430.4-8 Doorn (Países Bajos) 2 de abril de 1982.

1419. Dos fuentes ovaladas. Plata dorada. 37 × 55 cm. Antigua colección del emperador Guillermo II. Lleva grabado dibujo con coronas y *W* entrelazadas. *83.430.2-3 Doorn (Países Bajos). 2 de abril de 1982.

Volumen 5, n.º 1, enero/febrero de 1984

FRANCIA Y NUEVA YORK

Este mes señalamos varios robos relacionados con la escultura africana. En Francia, fue robada en el Musée de l'Homme una importante colección de joyas asanti (n.º 341). También fueron robadas de otra colección varias estatuillas de madera (n.os 342-343, 349, 353-354, 361). En Nueva York fueron robadas en un apartamento varias esculturas (n.os 344-348, 350-352, 355, 358). En noviembre fueron robadas en una galería de Nueva York varias pequeñas esculturas africanas (n.os 357, 359-360). La misma galería fue víctima en diciembre del robo de una valiosa varilla de adivinación yoruba (n.º 356). Se cree que en el robo participaron dos hombres. Uno de ellos llevaba una bolsa de deportes vacía y llamó la atención de los miembros del personal al pasearse por toda la galería tocando los objetos. Su cómplice se introdujo sigilosamente en la galería y, después de abrir una vitrina, retiró de ella la varilla de adivinación pasando inadvertido.

Objetos etnográficos africanos

Francia

341. BAULE (Costa de Marfil). Joyas (trece colgantes): *83.508.1 Diámetro: 7,5 cm; *83.508.2 Espiral imitando un hormiguero. Diámetro: 72 cm; *83.508.3: 7,8 × 5,8 cm: *83.508.4: 5,5 cm de longitud; *83.508.5: 4,4 × 6,8 cm de longitud; *83.508.6: 5,2 cm de longitud; *83.508.7: 6,6 cm de longitud; *83.508.8: 6 cm de longitud; *83.508.9: 4,7 cm de longitud; *83.508.10: 4,2 × 4,9 cm de longitud; *83.508.11: colgante en forma de caña de bambú. Longitud: 4,2 cm; *83.508.12: 12 × 3,7 cm; *83.508.13: colgante en forma de diente de pantera. París (Francia). Agosto de 1983.

342. BAKOTA (Gabón). Figuras de relicario (tres), siglo XIX. Madera negra cubierta de cobre. Altura: 55 cm. *83.507.17-20 Puiseux en Bray (Francia). 14 de octubre de 1983.

343. BULU (Sur del Camerún). Figura de gorila, siglo XIX. Madera gris. Falta el brazo izquierdo y el derecho se extiende hasta el suelo. *83.507.21 Puiseux en Bray (Francia). 14 de octubre de 1983.

349. MENDE (Sierra Leona). Figura femenina de pie, siglo XIX. Madera con pátina negra. Altura: 53 cm. Cabeza cubierta con un turbante. *83.507.22 Puiseux en Bray (Francia). 14 de octubre de 1983.

353. SONGE (Zaire). Figura femenina de pie, siglo XIX. Madera rojo oscuro. Altura: 37 cm. Cabeza rematada por tres cuernos; cuerpo rodeado por 6 grandes cuernos de antílope. Procedente de Zapo Zap. *83.507.1 Puiseux en Bray (Francia). 14 de octubre de 1983.

354. TELLEM (Malí). Figuras alargadas (ocho), siglo XIII. Madera de castaño. Altura aproximada: 30 cm. *83.507.9-16 Puiseux en Bray (Francia). 14 de octubre de 1983.

361. YORUBA (Nigeria). Figuras femeninas Shongo de pie (siete), siglo XIX. Madera oscura de castaño. Altura: 65 cm. Cabezas cubiertas con tocados en forma de mariposa. *83.507.2-8 Puiseux en Bray (Francia). 14 de octubre de 1983.

Nueva York

344. DOGONA (Malí). Figura de antepasado con cabeza de dos caras. Madera. Altura aproximada: 45,7 cm. Rostro apenas delineado. Niño envuelto alrededor del vientre sugerido por el relieve. Madera rajada en un lado. *83.510.9 Nueva York, N.Y. 27 de noviembre de 1983.

345. DOGONA (Malí). Puerta de granero. Madera pardo oscuro. Aproximadamente 61 x 50,8 cm. En el dibujo hay hileras de figuras geométricas estilizadas. En el ángulo superior derecho, una figura de gran tamaño y relieve pronunciado; a la izquierda falta la figura que hace pareja con ella. *83.510.6 Nueva York, N.Y. 27 de noviembre de 1983.

346. IBO(?) (Nigeria). Máscara con tocado. Madera. Altura aproximada: 48,3 cm. Rostro de madera negra con cortes para los ojos en forma de medialuna. En torno a los labios, una línea de pigmento rojo. Los cuernos, a ambos lados de la cabeza, apuntan hacia abajo. El de la derecha está roto y vuelto a pegar. El tocado está pintado con pintura comercial de colores chillones. Las figuras del tocado son las siguientes: un elefante con la trompa enroscada alrededor de un banano; un segundo elefante a cuya trompa le falta un segmento; una serpiente amarilla con manchas en la espalda y dos alambres oxidados como lengua y una figura masculina de perfil. *83.510.8 Nueva York, N.Y. 27 de noviembre de 1983.

347. IBO (Nigeria). Tocado de "belleza" del grupo mmo. Madera, con la cara pintada de blanco. Tocado en madera gris, con restos de caolín. Altura aproximada: 61 cm. La nariz es afilada, ligeramente aguileña de perfil, con una línea negra en el centro. Lleva una cruz negra en la frente. El cabello está sugerido por estrías. El tocado tiene un dibujo curvilíneo. A los lados, agujeros donde se sujeta un tejido gastado y de color terracota. *83.510.4 Nueva York, N.Y. 27 de noviembre de 1983.

348. KORO (Nigeria). Casco. Madera parda y blanca. Altura aproximada: 55,9 cm. Hacha doble de Shango en la parte superior del casco. El tejido en torno a la parte superior del cilindro tiene semillas de color morado oscuro. Las columnas son blancas. En la franja central, semillas rojo vivo. Hay agujeros en la madera en el borde inferior. *83.510.5 Nueva York, N.Y. 27 de noviembre de 1983.

350. MOSSI (Alto Volta). Máscara. Madera. Altura aproximada: 66 cm. En el tocado lleva un motivo que representa un tablero de damas de color pardo y blanco. En dos o tres lugares de lo alto del tocado lleva pequeños mechones de fibra. El rostro es blanco con la nariz parda. *83.510.7 Nueva York, N.Y. 27 de noviembre de 1983.

351. MOSSI (Alto Volta). Máscara de madera blanca y parda. Altura aproximada: 61 cm. Motivos incisos: círculos concéntricos sobre el rostro. La nariz tiene la superficie acanalada en la parte superior. El borde de la máscara está dañado. *83.510.2 Nueva York, N.Y. 27 de noviembre de 1983.

352. ZONA DEL RÍO OGOWE (Gabón). Máscara facial. Madera con restos de caolín. Altura aproximada: 45,7 cm; altura del rostro: 25,4 cm. El tocado consiste en dos cuernos. Papada y dibujo en zig-zag en el límite del cabello. *83.510.3 Nueva York, N.Y. 27 de noviembre de 1983.

355. WAREGA (Zaire). Fetiche. Madera. Altura aproximada: 22,9 cm. Cabeza en forma de calavera con restos de color blanco y rojo. Los ojos están hechos con conchas oscuras de caurí desteñidas. El cuerpo está cubierto de conchas de caurí desteñidas. Falta parte de un pie. *83.510.10 Nueva York, N.Y. 27 de noviembre de 1983.

356. YORUBA (Nigeria). Varilla adivinatoria. Marfil. Altura aproximada: 25,4 cm. Mujer arrodillada con un brazo cruzado sobre el pecho encima de los senos. Lleva un tocado en forma de elefante. Le falta la base. *84.43 Nueva York, N.Y. 13 de diciembre de 1983.

357. YORUBA (Nigeria). Mujer ibeji (forma parte de un par que representa los gemelos ibeji). Madera. Altura: 25,4 cm. Figura de pie. *84.44.2 Nueva York, N.Y. Noviembre de 1983.

358. YORUBA (Nigeria). Tabla adivinatoria de Ife. Madera de naranjo con restos de pigmento azul en el relieve del borde. 22,9 x 34,3 cm, aproximadamente. Rostro de Ife tallado en relieve. El borde lleva motivos geométricos variados. *83.510.1 Nueva York, N.Y. 27 de noviembre de 1983.

359. YORUBA (Nigeria). Figura masculina ibeji. Madera. Altura: 27,9 cm. Peinado muy puntiagudo y múltiples vestigios de pigmento de *camwood*. La figura pertenece al raro tipo de las "sonrientes". *84.44.1 Nueva York, N.Y. Noviembre de 1983.

360. YORUBA (Nigeria). Antiguo fragmento shongo. Madera de color gris. Altura aproximada: 22,9 cm. Los brazos y las piernas están rotos. Largos pechos puntiagudos. *84.44.3 Nueva York, N.Y. Noviembre de 1983.

CANADÁ

Una importante colección de arte fue robada de una residencia de Ontario en ausencia de su propietario. El robo incluye varias telas de antiguos maestros, entre ellas obras de pintores flamencos y holandeses del siglo XVII, grabados de Durero y Rembrandt y obras de maestros del siglo XX, entre ellas grabados de Picasso (n.os 1, 15-20, 22-25, 39, 41, 55, 57-60, 95-96, 112-114, 142, 153, 168-170, 179).

Cuadros: pinturas al pastel, técnicas mixtas y acuarelas

Estadounidense (siglo XIX)

1. CASSATT, Mary (1844-1926). *Retrato de una muchacha*. Acuarela, pastel. 35,6 x 27,8 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: Muchacha con traje azul claro y lazo blanco y sombrero. *83.521.12 Cumberland, Ontario. 10 de diciembre de 1983.

Holandeses (siglo XVII)

15. AELST, Willem van (1626-1683). *Bodegón*. Óleo sobre lienzo. 54,6 x 45,7 cm. Jarrón con flores, un reloj de música y cinta azul sobre una superficie de mármol. *83.521.1 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

16. AVERCAMP, Hendrick van (1585-1663). *Paisaje de invierno*. Óleo sobre tabla. Forma circular. Diámetro: 25,4 cm. Lago con grupo de personas patinando. Al fondo, a la izquierda, una iglesia. *83.521.7 Cumberland, Ontario. 12 octubre de 1983.

17. GOYEN, Jean Josefsz van (1596-1665). *Escena campestre*, 1642. Óleo sobre tabla. 33 x 45,7 cm. Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho. Escena campestre con aldeanos y un carruaje. *83.521.16 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

18. GOYEN, Jean Josefsz van (1596-1665). *Escena aldeana*, 1622. Oleo sobre lienzo. 71,1 x 81,3 cm. Firmado en el centro/derecha. Aldea holandesa con molino de viento. *83.521.20 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

19. HEEM, Cornelis de (1631-1695). *Bodegón con ostras y flores sobre una superficie de mármol*. Óleo sobre lienzo. 50,2 x 35,6 cm. 83.521.11 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

20. HEEM, Jan Davidsz de (1606-1684). *Bodegón*. Óleo sobre lienzo. 81,3 x 71,1 cm. *83.521.19 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

22. OSTADE, Adriaen van (1610-1684). *Cabeza de un campesino*. Óleo sobre tabla. 20,3 x 17,8 cm aproxidamente. Monograma en el ángulo inferior derecho: AVO. Vista de frente del rostro; los hombros, ligeramente encorvados. *83.521.6 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

23. TENIERS, David, el Joven (1610-1690). Grupo de animales vestidos. Óleo sobre lienzo. 30,5 x 43,2 cm. Firmado con monograma en el ángulo inferior derecho: DTF. Grupo de gatos y monos vestidos como personas. 83.521.14 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

24. TENIERS, David, el Joven (1610-1690). *Escena de taberna*. Óleo sobre lienzo. 30,5 x 43,2 cm. Firmado con monograma en el ángulo inferior derecho: DTF. Muchachos y soldados sentados en una taberna. 83.521.15 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

25. VELDE, Willem van de, el Viejo (1611-1693). *Marina*. Óleo sobre tabla. 24,8 x 24,13 cm aproximadamente. Barco anclado cerca de la playa. 83.521.18 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

Flamencos (siglo XVII)

39. BRUEGHEL, Jan (1568-1625). *Escena campestre*. Óleo sobre cobre. 12,7 x 17,8 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho. Sello con escudo de armas en la parte posterior. Escena campestre con lago y grupo de niños y adultos en primer plano. Al fondo, una aldea y un carro. 83.521.17 Cumberland, Ontario. 12 octubre de 1983.

41. ES, Jacob Fopsen van (1596-1666). *Bodegón con melocotones y manzanas*. Óleo sobre tabla. 71,1 x 104,1 cm. *83.521.10 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

Franceses (siglo XX)

55. OLIVER, Jean. *La veste bleue*, hacia 1930. Óleo sobre tabla. 58,4 x 65,4 cm. Firmado sobre una imitación pintada del marco. Campo o jardín francés con seis muchachas de pie entre los flores. 83.521.5 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

57. VLAMINCK, Maurice de (1876-1958). *Casa de campo*. Óleo sobre lienzo. 30,5 x 40,6 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo. *83.521.13 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

Alemanes (siglo XVI)

58. CRANACH, Lucas (1472-1553). *Anciano sosteniendo una muchacha*, 1531. Óleo sobre lienzo. 50 x 35 cm. Firmado con monograma y fechado en el ángulo superior izquierdo. *83.521.2 Cumberland, Ontario. 12 de octubre 1983.

Húngaros (siglo XIX)

59. EISENHUT, Ferencz-Franz (1857-1903). *Cabeza de un turco*, hacia 1880. Óleo sobre seda. 38,1 x 22,2 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: Eisenhut, F. Retrato de un turco: rostro con turbante verde, blanco y rojizo. 83.521.3 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

Italianos (siglo XV)

60. BELLINI, Giovanni. *Madona con niño*. Óleo sobre tabla. 40,6 x 35 cm. *83.521.4 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

Grabados y dibujos

Holandeses (siglo XV)

95. REMBRANDT, Harmensz van Rijn (1606-1669). *La madre del artista sentada a una mesa*. 1631. Aguafuerte. 15 x 13 cm. Ref.: Münz, Aguafuertes de Rembrandt, n.° 98. *83.521.29 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

96. REMBRANDT, Harmensz van Rijn (1606-1669). *Orfebre*, 1655. Aguafuerte y grabado a buril. 7,8 x 5,7 cm. Firmado y fechado. Ref.: Münz, Aguafuertes de Rembrandt, n.° 322. *83.521.30 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

Franceses (siglo XX)

112. CHAGALL, Marc (nacido en Rusia, 1887). Serie de las *Noches de Arabia* (cinco litografías). Litografía. 53,3 x 43,2 cm. Firmado con monograma en el ángulo inferior derecho. 83.521.36-40 Cumberland, Ontario. 12 de octubre 1983.

113. VILLON, Jacques (1875-1963). *Hombre borracho apoyado contra un farol*. Tinta china azul sobre papel. 30,5 x 40,6 cm. Firmado al centro, a la derecha. 83.521.28 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

114. VILLON, Jacques (1875-1963). *La loge*, copia de un cuadro de Pierre-Auguste Renoir. Aguafuerte. Firmado por Villon y Renoir. 83.521.35 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

Alemanes (siglo XVI)

142. DURERO, Alberto (1471-1528). *Santa misa de San Gregorio*, 1511. Grabado. 29,5 x 20,5 cm. Fechado y firmado con monograma en el ángulo inferior izquierdo. Ref.: Knappe, K-A. Durero, 1964, n.° 302. *83.521.27 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

153. DURERO, Alberto (1471-1528). *Virgen y Niño con una pera*, 1511. Grabado. 15,8 x 10,6 cm. Firmado con monograma en el ángulo inferior izquierdo. Fecha en el centro del borde superior: 1511. Ref.: Knappe, K-A. Durero, 1964, n.° 50. *83.521.31 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

Españoles (siglo XX)

168. MIRÓ, Joan (1893-1983). *Sol de Cataluña*. Litografía, pintada a mano. 52,1 x 66 cm. Firmado. 38/150. Sol rojo naranja brillante en el ángulo superior izquierdo. 83.521.34 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

169. PICASSO, Pablo (1881-1973). *Les saltimbanques*, 1905. Grabado a buril. 32,6 x 28,8 cm. Ref.: G. Bloch, Picasso, 1968, n.° 7. Acróbata de circo en campo raso. *83.521.25 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

170. PICASSO, Pablo (1881-1973). *Les banderilles*. Grabado en linóleo coloreado en negro y sombra. 53,6 x 66,5 cm. 47/50. Ref.: G. Bloch, Picasso, 1968, n.° 940. Corrida, con el toro embistiendo a la derecha y el matador acometiendo a la izquierda. *83.521.26 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

Escultura

Francesa (siglo XIV)

179. Anónimo. *Madona con niño*. Madera policromada. En la base figura el sello del gobierno austríaco. *83.521.55 Cumberland, Ontario. 12 de octubre de 1983.

ITALIA

Una importante colección de joyas precolombinas fue robada en un piso de Roma (n.^{os} 313-316, 318-340). La policía piensa que el ladrón trasladó primero los objetos a Suiza y que actualmente pueden encontrarse en la República Federal de Alemania, París, Londres o Nueva York. Otro importante robo se produjo en una biblioteca de Pescia (Italia), de donde desaparecieron grabados de Alberto Durero (n.^{os} 111-141, 143-152, 154, 155), Stefano della Bella (n.^{os} 159-164) y Hieronymus Wierix (n.^{os} 99-111).

Antigüedades precolombinas robadas en Roma

Costa Rica

313. CHOROTEGA (900-1500). Cabeza de maza en forma de felino. Piedra pulida, de color blanco grisáceo. 5 x 10 cm. Imágenes dobles obtenidas entrelazando las facciones. El felino aparece con la boca abierta y lleva clavados entre los colmillos dos círculos de caña, los cuales a su vez se transforman en los ojos de una calavera con la boca redonda entre las garras del animal. La nariz y los ojos del felino se transforman en peinado. 83.509.12 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

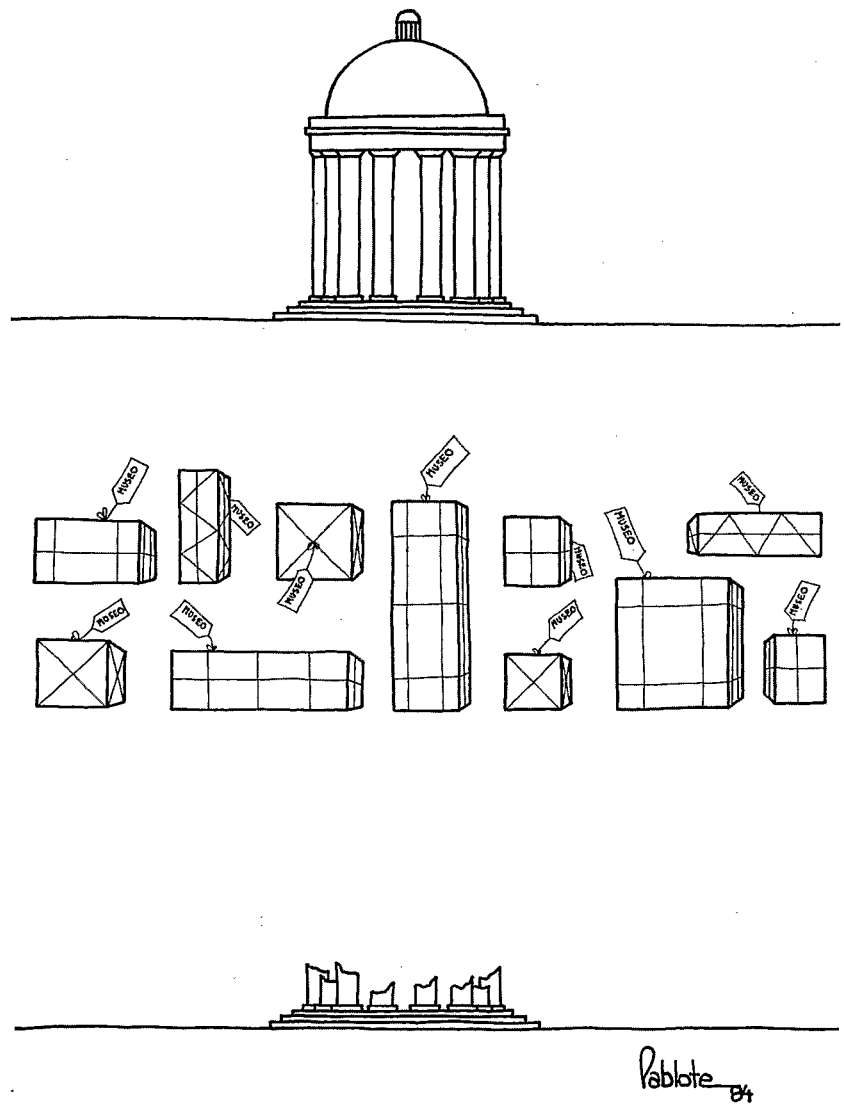
314. Costa Rica, 900-1500. Cabeza de maza en forma de pájaro, probablemente un gran búho con cuernos. Piedra de color gris verdoso. 7 x 8,5 cm. Penachos de plumas alrededor del arco de los ojos que llegan hasta el pico prominente. Incisiones para poner de relieve los detalles. *83.509.13 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

El Salvador

315. Collar reconstituido. Formado por espiras fusiformes. Cerámica. Diámetro total: 30 cm; diámetro medio de las espiras: 3 cm. Las espiras tienen distintos tamaños y diversos grados de decoración. *83.509.11 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

Panamá

316. COCLE (900-1500). Sonajero en forma de mono. Oro fundido a la cera perdida. Altura: 4 cm;



peso: 52 gr. El hueco de la caja torácica contiene un badajo. El mono sostiene un dardo en cada mano. 83.509.1 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

318. Panamá y Perú. Collar reconstituido, hecho con elementos peruanos y panameños y amatista pulida. Oro, amatista. Diámetro total: 23 cm. *a*) Oro fundido a la cera perdida (Panamá): dos caimanes soldados por la espalda a nivel de las patas delanteras. Largo: 7 cm; ancho a la altura de las patas: 4,3 cm; peso: 30 gr. *b*) Cuatro cuentas tubulares de oro repujado representando figuras masculinas de pie con un tocado ornamentado. Altura: 3,2 cm; diámetro: 1,3 cm; peso: 5 gr cada una. *c*) Elementos intermediarios: cuentas modernas de amatista pulidas con la técnica del tambor rotativo. *83.509.7 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

Perú

319. INCA (1100-1500). Grandes pinzas de oro. Altura: 4,5 cm; peso: 10 gr. Conchas de almeja partidas en dos y unidas por medio de resortes en forma de arco que hacen las veces de empuñadura. 83.509.5 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

320. MOCHICA, periodo primitivo (probablemente Loma Negra), 300 A. C. a 300 D. C. n.º 320. Cuchillo de ceremonia. Oro y plata. 7 × 12 cm; peso 70 gr. Hoja en forma de guadaña, aleación de plata. El borde superior en media luna lleva una hilera de cinco pájaros de oro que redondean la parte no afilada de la hoja. Los pájaros van uno detrás del otro, el pico de uno tocando la cola del otro. *83.309.2 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

321. MOCHICA, periodos primitivo y medio (Loma Negra, Vicus, 300 A. C. a 300 D. C.). Cuchillo de ceremonia o tumi. Cobre patinado. El cuchillo combina las técnicas del metal fundido y batido. Amplia hoja rectangular algo corroída, lo mismo que las dobles figuras que rematan el mango redondo. 83.509.19 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

322. MOCHICA, periodos primitivo y medio (Loma Negra, Vicus, 300 A. C. a 300 D. C.). Cuchillo de ceremonia o tumi. Cobre patinado. Altura: 12 cm. El cuchillo combina las técnicas del metal fundido y batido. Hoja flamígera puntiaguda en los dos extremos con remates antropomorfos. El mango cónico tiene una cavidad en el centro. Los huecos de los ojos y de las grandes orejas contenían probablemente cal o incrustaciones de concha. 83.509.18 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

323. MOCHICA, periodos primitivo y medio (Loma Negra, Vicus, 300 A. C. a 300 D. C.). Cuchillo de ceremonia o tumi. Cobre patinado. Altura: 16,5 cm. El cuchillo combina las técnicas del metal fundido y batido. Hoja en forma de media luna montada en un mango formado por columnas dobles con follaje y entrelazados calados entre ellas. El remate del mango consiste en dos deidades antropomórficas sentadas, con cabeza de rana, separadas por una mesa. 83.509.17 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

324. MOCHICA, periodos primitivo y medio (Loma Negra, Vicus, 300 A. C. a 300 D. C.). Cuchillo de ceremonia o tumi. Cobre patinado y cuentas. Altura: 29,2 cm. El cuchillo combina las técnicas del metal fundido y batido. Mango alargado que va haciéndose cada vez más grueso y tiene los bordes decorados (hacia el extremo) con puntos en relieve. Hoja en forma de media luna. Como remate tiene la figura de un guerrero de pie que sostiene una maza y un escudo y lleva un yelmo muy ornamentado y grandes pendientes cilíndricos. Las cuencas de los ojos van incrustradas, lo mismo que el yelmo. 83.509.16 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

325. MOCHICA, periodos primitivo y medio (Loma Negra, Vicus, 300 A. C. a 300 D. C.). Cuchillo de ceremonia o tumi. Cobre patinado y concha. Altura: 17 cm. El cuchillo combina las técnicas del metal fundido y batido. Mango en forma de torso humano con cabeza hueca movible y reversible. Los adornos del pecho y los ojos estuvieron antes incrustrados de concha (una se conserva). 83.509.14 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

326. MOCHICA, periodos primitivo y medio (Loma Negra, Vicus, 300 A. C. a 300 D. C.). Cuchillo de ceremonia o tumi. Cobre patinado y concha. Altura: 20 cm. El cuchillo combina las técnicas del metal fundido y batido. Mango en forma de jefe o deidad, con tocado adornado, que sostiene un bastón en cada mano. Los ojos y el collar están incrustrados de concha. La hoja va rematada con un diamante. *83.509.15 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

327. MOCHICA, periodo medio (Vicus, 200 a 500 D. C.). Adorno de nariz. Oro. 8 × 9,5 cm. Peso: 6,5 gr. *83.509.4 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

328. MOCHICA, periodo medio (Vicus, 200 a 500 D. C.). Adorno de nariz. Oro. 9 × 12 cm; peso: 9 gr. Forma de riñón, con el clip dividido por el tabique nasal. Repujado en franjas horizontales que alternan motivos de anillos de caña y volutas invertidas. Los espacios intermedios están rellenados con hileras dobles de puntitos. *83.509.3 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

329. MOCHICA, periodo medio (Vicus, 200 a 500 D. C.). Collar reconstituido. Oro y cornalina. Diámetro total: 16 cm. Está compuesto de los siguientes elementos precolombinos: *a*) cinco hileras paralelas de pequeñas cuentas redondas de cornalina espaciadas en cinco puntos para mantener el paralelismo de las hileras; *b*) un colgante central con forma de pequeña figura de cerámica y *c*) a cada lado del colgante central, uno lateral consistente en una pequeña cuenta de oro hueca. 83.509.9 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

330. MOCHICA, periodo medio (Vicus, 200 a 500 D. C.). Collar reconstituido. Oro, cornalina y turquesa. Diámetro total: 24 cm. Está compuesto de los siguientes elementos precolombinos: *a*) dos cuentas alargadas y tubulares de oro repujado. Longitud: 3 cm; diámetro 1 cm; *b*) cinco cuentas de cornalina, cuatro de ellas con una pequeña figura grabada cuyas líneas están marcadas con pigmento negro; la quinta es un colgante en forma de cabeza con los rasgos también ennegrecidos, los ojos tallados en forma de diamante y la boca abierta mostrando los dientes; *c*) el resto del collar está compuesto de pequeñas cuentas redondas de cornalina, tubos de cornalina, pequeñas bolas de oro huecas y diminutas cuentas de turquesa. 83.509.8 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

331. COSTA NORTE. Puño de bastón de oro batido. Oro, cobre. 3 × 22 cm. La parte superior del puño lleva en el centro un pequeño pájaro estilizado fundido en cobre, patinado y corroído. La cola se enrosca por encima de la cabeza; el hueco del ojo estaba probablemente incrustado. 83.509.20 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

332. COSTA NORTE. Puño de bastón en oro batido. Oro con "barniz del desierto" ligeramente rojo. Longitud: 1,8 cm; peso: 2 gr. La parte superior del puño lleva en el centro una pequeña figura fundida a la cera perdida que representa un armadillo. 83.509.6 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

333. COSTA NORTE. Remate de un puño de bastón. Cobre. Altura: 8 cm. Montado sobre una base de madera. El remate del pomo tiene forma de cabeza de felino con las orejas erguidas y grandes ojos huecos que estuvieron probablemente incrustados con concha. El cobre ha sido limpiado. 83.509.35 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

334. COSTA NORTE. Cabeza de maza en forma de estrella de cinco puntas. Cobre patinado. Diámetro: 8 cm. 83.509.37 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

335. COSTA NORTE. Alfileres de poncho (tres). Cobre patinado. Altura, incluida la montura: 8 cm; 6 cm; 7 cm respectivamente. Los alfileres tienen todos forma de pájaro y están montados sobre una base de madera. 83.509.32-4 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

336. COSTA NORTE. Cuchara para cal. Cobre colado y patinado. Altura: 11,5 cm. Remate en forma de guerrero sosteniendo una maza. Montada en madera negra. 83.509.21 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

337. COSTA NORTE. Cucharas para cal y alfileres de poncho (cinco). Cobre patinado y oro. Altura, incluida la montura: pájaro: 7,5 cm; pájaro en oro: 6 cm; guerrero: 6,5 cm; pájaro: 9,5 cm; jabalí: 8 cm. Dos alfileres tienen remates en forma de pájaros estilizados; la tercera (probablemente de Vicus) lleva un pájaro que conserva restos de una baño de oro; la cuarta termina en un guerrero bien delineado con atavío de combate y la quinta en un animal, posiblemente un jabalí, con la base taladrada para atarlo a la prenda, montado sobre madera. 83.509.22-6 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

338. COSTA NORTE. Cucharas para cal y alfileres de poncho (cinco). Cobre patinado y plata. Altura, incluida la base: pájaro de plata: 5,5 cm; loro: 8 cm; hombre, 7,5 cm; pájaro: 9 cm; pájaro: 5,5 cm. Dos alfileres de cobre llevan remates de pájaros estilizados; el tercero, en cobre, un loro; el cuarto de plata, un pájaro estilizado y el quinto, un hombre de pie. 83.509.27-31 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

339. COSTA NORTE. Collar reconstituido. Plata, cornalina, sodalita y turquesa. Diámetro total: 14 cm. Collar reconstituido con los siguientes elementos precolombinos: *a*) numerosas cuentas pequeñas de cornalina, grandes cuentas de sodalita redondas, aplastadas o facetadas y dos grandes turquesas; *b*) colgante de plata en forma de pájaro estilizado. Longitud: 3 cm. 83.509.10 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

340. COSTA NORTE. Época tardía. Remate. Cobre y bronce. Altura: 5 cm. Montado en madera. Figura masculina de pie con un sombrero acanalado, los brazos cruzados sobre el vientre. Posiblemente sea una cabeza de alfiler de poncho. Ha sido limpiado. 83.509.36 Roma (Italia). 11 de mayo de 1983.

Estampas robadas en Pescia

Alemanas (siglo XVI)

115. DURERO, Alberto (1471-1528). *La Anunciación*. Grabado. 12,8 × 9,8 cm. Firmado con monograma en el ángulo superior derecho. *83.530.11 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

116. DURERO, Alberto (1471-1528). *La Ascensión*. Grabado. 12,6 × 9,7 cm. Firmado con monograma en el ángulo inferior izquierdo. *83.530.38 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

117. DURERO, Alberto (1471-1528). *Decapitación de San Juan Bautista*, 1510. Grabado. 19,5 × 13,1 cm. Firmado con monograma en el ángulo inferior izquierdo. *83.530.8 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

118. DURERO, Alberto (1471-1528). *Cristo trai-*

cionado. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. *83.530.17 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

119. DURERO, Alberto (1471-1528). *Natividad de Cristo*. Grabado. 12,7 × 9,8 cm. Firmado con monograma en el ángulo inferior izquierdo. Nota: ilustrado al dorso. *83.530.12 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

120. DURERO, Alberto (1471-1528). *Cristo ante Caifás*. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. Firmado con monograma en el ángulo inferior izquierdo. *83.530.19 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

121. DURERO, Alberto (1471-1528). *Cristo ante Herodes*. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. Firmado con monograma y fechado en el ángulo inferior izquierdo. *83.530.22 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

122. DURERO, Alberto (1471-1528). *Cristo ante Pilatos*. Grabado. 12,8 × 9,7 cm. *83.530.21 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

123. DURERO, Alberto (1471-1528). *Cristo ante el Sumo Sacerdote Anás*. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. Firmado con monograma en el ángulo inferior derecho. *83.530.18 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

124. DURERO, Alberto (1471-1528). *Cristo con la cruz a cuestas*, 1509. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. Firmado con monograma y fechado en el ángulo inferior derecho. *83.530.26 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

125. DURERO, Alberto (1471-1528). *Cristo arrojando a los mercaderes del templo*. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. *83.530.15 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

126. DURERO, Alberto (1471-1528). *Cristo entrando en Belén*. Grabado. 12,5 × 9,6 cm. Firmado con monograma en el ángulo superior derecho. Nota: ilustrado al dorso. *83.530.14 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

127. DURERO, Alberto (1471-1528). *Cristo en el limbo*, 1512. Grabado. 12,7 × 9,5 cm. Firmado con monograma en el ángulo inferior derecho. Fechado en la parte inferior del marco. *83.530.7 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

128. DURERO, Alberto (1471-1528). *Cristo en el limbo*. Grabado. 12,7 × 9,5 cm. Firmado con monograma en el ángulo inferior derecho. *83.530.30 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

129. DURERO, Alberto (1471-1528). *Corona de espinas*. Grabado. 12,6 × 9,7 cm. Firmado con monograma en el ángulo inferior izquierdo. *83.530.23 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

130. DURERO, Alberto (1471-1528). *Corona de espinas*, 1512. Grabado. 11,8 × 7,1 cm. Firmado con monograma en el ángulo inferior izquierdo. *83.530.4 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

131. DURERO, Alberto (1471-1528). *Cristo en la cruz*, 1511. Grabado. 12,9 × 9,7 cm. Firmado con monograma en el ángulo inferior derecho. *83.530.5 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

132. DURERO, Alberto (1471-1528). *Crucifixión*, 1511. Grabado. Firmado con monograma en el ángulo inferior izquierdo. Fechado en el ángulo inferior derecho. *83.530.29 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

133. DURERO, Alberto (1471-1528). *El descendimiento de la cruz*. Grabado. 12,8 × 9,7 cm. Firmado con monograma en el ángulo inferior izquierdo. *83.530.31 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

134. DURERO, Alberto (1471-1528). *La venida del Espíritu Santo*. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. Firmado con monograma, abajo, al centro. *83.530.39 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

135. DURERO, Alberto (1471-1528). *Santo Tomás el Incrédulo*. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. Firmado con monograma, arriba, a la derecha. *83.530.37 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

136. DURERO, Alberto (1471-1528). *Ecce Homo*. Grabado. 12,8 × 9,7 cm. Firmado con monograma, abajo, en el centro. *83.530.24 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

137. DURERO, Alberto (1471-1528). *Cristo sepultado*, 1512. Grabado. 12,8 × 7,4 cm. Firmado con monograma y fechado abajo, a la derecha. *83.530.6 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

138. DURERO, Alberto (1471-1528). *Cristo sepultado*. Grabado. 12,8 × 9,7 cm. Firmado con monograma, abajo a la izquierda. *83.530.33 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

139. DURERO, Alberto (1471-1528). *Adán y Eva expulsados del Paraíso*, 1510. Grabado. 12,7 × 9,8 cm. Firmado con monograma y fechado arriba, a la derecha. *83.530.10 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

140. DURERO, Alberto (1471-1528). *La flagelación*, 1512. Grabado. 11,8 × 7,4 cm. Firmado con monograma y fechado arriba, a la izquierda. *83.530.3 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

141. DURERO, Alberto (1471-1528). *La Sagrada Familia*. Grabado. 21,6 × 19 cm. *83.530.2 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

143. DURERO, Alberto (1471-1528). *El Juicio Final*. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. Firmado arriba, en el centro. *83.530.40 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

144. DURERO, Alberto (1471-1528). *Cristo escarnecido*. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. Firmado con monograma, abajo, a la izquierda. *83.530.20 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

145. DURERO, Alberto (1471-1528). *Cristo clavado en la cruz*. Grabado. 11,8 × 7,4 cm. Firmado con monograma, arriba, a la derecha. *83.530.28 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

146. DURERO, Alberto (1471-1528). *Noli me tangere*. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. Firmado con monograma, arriba, a la izquierda. *83.530.35 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

147. DURERO, Alberto (1471-1528). *Piedad*. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. Firmado con monograma, abajo, en el centro. *83.530.32 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

148. DURERO, Alberto (1471-1528). *Pilatos lavándose las manos*. Grabado. 12,8 × 9,7 cm. Firmado con monograma, arriba, a la izquierda. *83.530.25 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

149. DURERO, Alberto (1471-1528). *La resurrección*. Grabado. 12,7 × 9,8 cm. Firmado con monograma, abajo, a la derecha. *83.530.34 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

150. DURERO, Alberto (1471-1528). *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista*, 1511. Grabado. 19,4 × 13,1 cm. Firmado con monograma y fechado abajo, a la izquierda. *83.530.9 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

151. DURERO, Alberto (1471-1528). *Cena en Emaús*. Grabado. 12,7 × 9,6 cm. Firmado con monograma, abajo, a la izquierda. *83.530.36 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

152. DURERO, Alberto (1471-1528). *El velo de Verónica*, 1510. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. Firmado con monograma, abajo, en el centro. Fechado arriba, en el centro. *83.530.27 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

154. DURERO, Alberto (1471-1528). *La Virgen de la pera*. Grabado. 15,8 × 10,6 cm. Firmado con monograma, abajo, a la izquierda. *83.530.1 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

155. DURERO, Alberto (1471-1528). *El lavado de los pies*. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. Firmado con monograma, arriba, a la derecha. *83.530.16 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

Italianas (siglo XVII)

159. BELLA, Stefano della (1610-1664). *Emblemas* (cuatro). Grabado. 12,7 × 9,7 cm. *83.530.49. Emblema n.° 2; *83.530.50. Emblema n.° 8; *83.530.51. Emblema n.° 10; *83.530.52. Emblema n.° 12. Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

160. BELLA, Stefano della (1610-1664). *Frontispicio de una colección de emblemas*. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. *83.530.48 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

161. BELLA, Stefano della (1610-1664). *Escena militar*. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. *83.530.44 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

162. BELLA, Stefano della (1610-1664). *Dos águilas*. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. *83.530.43 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

163. BELLA, Stefano della (1610-1664). *Virgen con el Niño*. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. *83.530.45 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

164. BELLA, Stefano della (1610-1664). *Virgen con el Niño*. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. *83.530.46 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

Flamencas (siglo XVI)

99. WIERIX, Hieronymus (1553-1619). *La Ascensión*. Grabado. 13,9 × 10,1 cm. *83.530.62 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

100. WIERIX, Hieronymus (1553-1619). *Cristo en el Mar de Galilea*. Grabado. 13,7 × 10,1 cm. *83.530.61 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

101. WIERIX, Hieronymus (1553-1619). *Cristo ante Caifás*. Grabado. 12,7 × 9,7 cm. *83.530.66 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

102. WIERIX, Hieronymus (1553-1619). *Cristo ante Pilatos*. Grabado. 13,7 × 10,1 cm. *83.530.63 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

103. WIERIX, Hieronymus (1553-1619). *Cristo ante Pilatos*. Grabado. 13,6 × 10,1 cm. *83.530.64 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

104. WIERIX, Hieronymus (1553-1619). *Cristo con la cruz a cuestas*. Grabado. 13,8 × 10,2 cm. *83.530.68 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

105. WIERIX, Hieronymus (1553-1619). *Cristo coronado de espinas*. Grabado. 13,8 × 10,2 cm. *83.530.65 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

106. WIERIX, Hieronymus (1553-1619). *Cristo en el limbo*. Grabado. 13,9 × 10,3 cm. *83.530.69 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

107. WIERIX, Hieronymus (1553-1619). *Cristo camino del Calvario*. Grabado. 13,8 × 10,2 cm. *83.530.58 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

108. WIERIX, Hieronymus (1553-1619). *Cristo sepultado*. Grabado. 13,8 × 10,2 cm. *83.530.59 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

109. WIERIX, Hieronymus (1553-1619). *La flagelación*. Grabado. 13,8 × 10,3 cm. *83.530.67 Pes-

cia (Italia). 15 de octubre de 1982.

110. WIERIX, Hieronymus (1553-1619). *El huerto de Getsemaní*. Grabado. 14 × 10,3 cm. *83.530.57 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

111. WIERIX, Hieronymus (1553-1619). *Noli me tangere*. Grabado. 13,9 × 10,3 cm. *83.530.60 Pescia (Italia). 15 de octubre de 1982.

CHECOSLOVAQUIA

El gobierno austríaco y la Interpol señalan el robo de varios objetos, en su mayoría de plata y cristal, producido el 1.° de noviembre de 1982 en el castillo de Betliari. Se cree que las obras de arte han pasado al Oeste (n.os 203, 207, 241-248, 256, 264-266, 269-270, 273-279, 296, 298-300, 302-308).

Cerámica, cristal, porcelana

203. Inglesa. Bandejas de porcelana (cinco), principios del siglo XIX. Porcelana. Escenas de la vida de Napoleón y decoraciones florales en el borde. *83.533.5-9 Castillo de Betliari, Checoslovaquia. 1.° de noviembre de 1982.

207. WEDGEWOOD (inglesa). Taza alta con soporte de latón. Porcelana. Escenas de la mitología griega en relieve blanco sobre fondo azul. *83.533.10 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

241. Recipiente para especias en forma de pollo. Cristal y plata. Altura: 6 cm, anchura (con el pico abierto): 5 cm. La parte delantera del cuerpo y los pies son de plata y la parte posterior de cristal. *83.533.68 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

242. Recipiente para especias en forma de búho. Siglo XIX. Cristal, cabeza de plata con ojos de cristal. Altura: 6 cm. *83.533.67 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

243. Salero y pimentero en forma de osos. Siglo XIX. Cristal rosado, cabezas de plata. Altura: 7 cm. *83.533.65-6 Castillo de Betliari (Checoslovaquia) 1.° de noviembre de 1982.

244. Salero y pimentero en forma de gatos. Siglo XIX. Cristal, cabezas de plata con los ojos de cristal. Altura: 10 cm. *83.533.61-2 Castillo de Betliari (Checoslovaquia) 1.° de noviembre de 1982.

245. Salero y pimentero en forma de perros. Siglo XIX. Cristal, con las cabezas y los collares de plata. Altura: 11 cm. *83.533.59-60 Castillo de Betliari (Checoslovaquia) 1.° de noviembre de 1982.

246. Salero y pimentero en forma de liebres. Cristal rosado, con las cabezas de plata. Altura: 7 cm. *83.533.63-4 Castillo de Betliari (Checoslovaquia) 1.° de noviembre de 1982.

247. Salero y pimentero en forma de búhos. Siglo XIX. Cristal, con las cabezas de plata. Altura: 10,5 cm. *83.533.57-8 Castillo de Betliari (Checoslovaquia) 1.° de noviembre de 1982.

248. Salero y pimentero en forma de cisnes. Siglo XIX. Cristal, con las cabezas y los cuellos de plata. Apertura en la parte posterior. Largo: 7 cm. *83.533.69-70 Castillo de Betliari (Checoslovaquia) 1.° de noviembre de 1982.

Marfiles

256. Costurero. Siglo XVIII. Marfil. Base: 28 × 22,5 cm. Altura de la parte delantera: 8 cm; altura de la parte posterior: 15,5 cm. *83.533.20 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

Metales

264. Cestos de flores en miniatura (cuatro). Siglo XIX. Metal plateado. Altura: 6,5 cm; diámetro del borde: 6,5 cm. Decoración calada. *83.533.49-52 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

265. Recipiente. Siglo XIX. Cobre enchapado en plata. Altura: 14,5 cm; borde 18 × 14,5 cm; bandeja: 16,5 × 31 cm. Patas terminadas en volutas colocadas sobre bandeja ovalada. *83.533.44 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

266. Salero y pimentero en forma de liebres. Siglo XIX. Zinc, ojos de cristal. Altura: 10 cm; longitud: 10 cm. *83.533.71-2 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

269. Adorno en forma de silla de manos. Siglo XIX. Plata. Altura: 15,5 cm; base 6,5 × 6 cm. Superficie profusamente decorada con motivos cincelados. Puertas decoradas con escudo de armas dividido en 9 cuarteles y rematado por una corona y una esfera con una cruz. *83.533.42 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

270. Adorno en forma de molino de viento. Siglo XIX. Plata. Altura: 18,5 cm; base 7 × 7 cm. Base redonda con cuatro patas, decorada con seis figurillas. *83.533.77 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

Platería

Austríaca

273. Frutero. Principios del siglo XIX. Plata. Diámetro del borde: 27 cm. Superficie calada con borde de rosas. *83.533.17 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

274. Jarra con pico. Principios del siglo XIX. Plata. Altura: 17,5 cm. Tapa unida a la jarra con una cadenita delgada. Decoración floral en el cuerpo y en la tapa. *83.533.12 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

275. Jarra con pico. Siglo XIX. Plata. Altura: 17 cm; diámetro del borde 2,10 cm. Cuerpo estriado. *83.533.14 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

276. Botella octogonal. Siglo XIX. Plata. Altura: 18,5 cm. El cuerpo está decorado con flores en relieve. *83.533.17 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

277. Jarro. Siglo XIX. Plata. Altura: 16,5 cm. Cuerpo estriado. *83.533.15 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

278. Tetera. Principios del siglo XIX. Plata, asa de madera. Altura: 11,5 cm; diámetro de la base: 2,7 cm. Decoración floral en el cuerpo. *83.533.11 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

279. Tetera. Siglo XIX. Plata. Altura: 14 cm; diámetro del borde: 10 cm. Tapa grabada con el monograma *AM* y la corona condal de nueve puntas. *83.533.16 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

Francesa

296. Barómetro rematado con figurilla. Plata con base cuadrada de mármol rojo sobre placa de metal. Altura: 40 cm; base 16 × 16 cm. *83.533.18 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

Europea

298. Cesto. Siglo XIX. Plata dorada. Altura: 11,4 cm; diámetro del borde: 83,7 cm; base: 5,5 × 5,5 cm. Base cuadrada y pie corto. Calado geométrico en las paredes. *83.533.43 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

299. Cálices (tres). Siglo XIX. Plata dorada. Altura: 4,8 cm; diámetro de la base: 5,3 cm. Pie corto sobre base circular. Parte superior decorada con motivos calados en forma de flores. *83.533.46-8 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

300. Fuentes (dos). Siglo XIX. Diámetro de la base: 4,1 cm; diámetro del borde: 11,2 cm. El borde está decorado con festones cincelados. Paredes laterales con calado rectangular, base circular. *83.533.40-1 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

302. Servicio de café moka. Siglo XIX. Plata. Altura de la cafetera: 9,8 cm; diámetro de la base: 4,4 cm; altura de la jarrita para crema: 3,7 cm; diámetro: 4 cm; altura de la azucarera: 3,3 cm; diámetro: 5,3 cm. Cada pieza lleva grabados el monograma *AB* y una corona condal de nueve puntas. Cafetera con el asa de hueso. 83.533.25-7 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

303. Juego de escritorio octogonal con decoración floral. Plata. 14 × 25,5 cm. Firmado *JG KLINKOSCH* en la cara posterior, con escudo de armas de forma ovalada rematado por una corona de seis puntas. Dos pequeños recipientes con decoraciones grabadas. 83.533.24 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

304. Pisapapeles (cuatro). Siglo XIX. Plata. Altura: 3 cm; diámetro de la base: 3,2 cm. Cabeza de zorro sobre una base redonda. *83.533.53-6 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

305. Recipiente para especias en forma de cerdo. 1923. 26 × 7 cm. Fecha grabada en la parte posterior. *83.533.74 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

306. Recipiente para especias en forma de jabalí. Siglo XIX. Plata. Anchura: 8 cm. *83.533.73 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

307. Salero y pimentero en forma de focas. Plata. Anchura: 9 cm. Perforación en forma de *S* en uno y de *T* en el otro. *83.533.75-6 Castillo de Betliari. 1.° de noviembre de 1982.

308. Jarrón con tapa. Siglo XIX. Plata. Altura: 10 cm; base: 3,9 × 3,9 cm. Base cuadrada decorada con cuatro zuecos. El cuerpo está decorado con cuatro cabezas de ovejas en relieve. De las cuatro bocas de las ovejas cuelgan festones y los espacios encima de éstos están decorados con rosetas. *83.533.45 Castillo de Betliari (Checoslovaquia). 1.° de noviembre de 1982.

Publicaciones de la Unesco: agentes de venta

ALBANIA: N. Sh. Botimeve Naim Frasheri, TIRANA.

ALEMANIA (Rep. Fed.): S. Karger GmbH, Karger Buchhandlung, Angerhofstr. 9, Postfach 2, D-8034 GERMERING/MÜNCHEN *"El Correo" (ediciones alemana, inglesa, española y francesa):* M. H. Baum, Deutscher-Unesco-Kurier-Vertrieb, Besaltstrasse 57, 5300 BONN. *Para los mapas científicos:* Geo Center, Postfach 800830, 7000 STUTTGART 80.

ALTO VOLTA: Librairie Attie, B.P. 64, OUAGADOUGOU. Librairie catholique "Jeunesse d'Afrique", OUAGADOUGOU.

ANGOLA: Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.

ANTILLAS FRANCESAS: Librairie Carnot, 59 rue Barbès, 97100 POINTE-À-PITRE (Guadalupe).

ANTILLAS NEERLANDESAS: Van Dorp Eddine N.V., P.O. Box 200, WILLEMSTAD (Curaçao, N.A.).

ARABIA SAUDITA: Dar Al-Watan for Publishing and Information, Olaya Main St., Ibrahim Bin Sulaym Building, P.O. Box 3310, RYAD.

ARGELIA: Institut pédagogique national, 11, rue Ali-Haddad (ex-rue Zaâtcha), ALGER. ENAL, 3 boulevard Zirout Youcef, Argel. ENAMEP, 20 rue de la Liberté, ALGER. Office des Publications Universitaires (OPU), place Centrale Ben Aknoun, ALGER.

ARGENTINA: Librería El Correo de la Unesco, EDILYR S.R.L., Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES.

AUSTRALIA: *Publicaciones:* Educational Supplies Pty., Ltd., P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W. *Publicaciones periódicas:* Dominie Pty. Ltd., Subscriptions Dept., P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W. *Subdepósito:* United Nations Association of Australia, P.O. Box 175, 5th floor, Ana House, 28 Elizabeth Street, MELBOURNE 3000. Hunter Publications, 58A Gipps Street, Collingwood, VICTORIA 3066.

AUSTRIA: Buchhandlung Gerold & Co., Graben 31, A-1011 WIEN.

BAHAMAS: Nassau Stationers Ltd, P.O. Box N-3138, NASSAU.

BANGLADESH: Bangladesh Books International Ltd., Ittefaq Building, 1 R.K. Mission Road, Hathhola, DACCA 3.

BARBADOS: University of the West Indies Bookshop, Cave Hill Campus, P.O. Box 64, BRIDGETOWN.

BÉLGICA: Jean De Lannoy, 202, avenue du Roi, 1060 BRUXELLES. CCP 000-0070823-13.

BENIN: Librairie Nationale, B.P. 294, PORTO NOVO; Ets. Koudjo G. Joseph, B.P. 1530, COTONOU. Librairie Notre Dame, B.P. 307, COTONOU.

BIRMANIA: Trade Corporation n.° (9), 550-552 Merchant-Street, RANGOON.

BOLIVIA: Los Amigos del Libro, casilla postal 4415, LA PAZ; Av. de las Heroínas 3712, casilla postal 450, COCHABAMBA.

BOTSWANA: Botswana Book Centre, P.O. 91, GABORONE.

BRASIL: Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (GB).

BULGARIA: Hemus, Kantora Literatura, bd. Rousky 6, SOFIJA.

CANADÁ: Renouf Publishing Company Ltd., 61 Sparks Street, OTTAWA, Ontario K1P 5A6.

COLOMBIA: Instituto Colombiano de Cultura, Carrera 3A n.° 18/24, BOGOTÁ.

CONGO: Librairie populaire, B.P. 577, BRAZZAVILLE Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B.P. 493, BRAZZAVILLE.

COSTA DE MARFIL: Librairie des Presses de l'Unesco, Commission nationale ivoirienne pour l'Unesco, B.P. 2871, ABIDJAN.

COSTA RICA: Librería Cooperativa Universitaria, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", SAN JOSÉ.

CUBA: Solamente *El Correo de la Unesco:* Empresa COPREFIL, Dragones n.° 456 e/Lealtad y Campanario, HABANA 2. Ediciones Cubanas, O'Reilly n.° 407, LA HABANA.

CHECOSLOVAQUIA: SNTL, Spalena 51, PRAHA 1 *(Exposición permanente);* Zahranicni literatúra, 11, Soukenicka, PRAHA 1. *Únicamente para Eslovaquia:* Alfa Verlag, Publishers, Hurbanovo, nam. 6, 893 31, BRATISLAVA. Para la distribución de *El Correo de la Unesco:* PNS-UED, Jindrisska 14 PRAHA 1.

CHILE: Bibliocentro, Ltda, casilla 13731, Constitución n.° 7, SANTIAGO (21).

CHINA: China National Publications Import Corporation, West Europe Department, P.O. Box 88, BEIJING.

CHIPRE: "MAM" Archbishop Makarios 3rd Avenue. P.O. Box 1722, NICOSIA.

DINAMARCA: Munksgaard Export and Subscription Service, 35 Nørre Søgade, DK-1370 KØBENHAVN K.

ECUADOR: *Todas las publicaciones:* Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre; casilla de correos 3542, GUAYAQUIL; Casa de la Cultura Ecuatoriana, Avenida 6 de diciembre n.° 794, Casilla 74, QUITO. Nueva Imagen, 12 de Octubre 959 y Roca, Edificio Mariano de Jesús, QUITO. *Periódicas solamente.* DINACUR Cía Ltda, Santa Prisca n.° 296 y Pasaje San Luis, Oficina 101-102, Casilla 112-B, QUITO.

EGIPTO: Unesco Publications Centre, 1 Talaat Harb Street, EL CAIRO.

EL SALVADOR: Librería Cultural Salvadoreña, S.A., calle Delgado, n.° 117, apartado postal 2296, SAN SALVADOR.

ESPAÑA: Ediciones Liber, apartado 17. Magdalena, 8, ONDÁRROA (Vizcaya), DONAIRE, Ronda de Outeiro, 20, apartado de correos 341, LA CORUÑA; Librería Al-Andalus, Roldana, 1 y 3, SEVILLA-4; Mundi-Prensa Libros, S.A., Castelló, 37, apartado 1223, MADRID-1; Librería Castells, Ronda Universidad 13, BARCELONA 7.

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Unipub, 205 East 42nd St NEW YORK, NY 10017. *Para ordenar pedidos*; Unipub, P.O. Box 1222, ANN ARBOR, M1 48106.

ETIOPÍA: Ethiopian National Agency for Unesco, P.O. Box 2996, ADDIS ABEBA.

FILIPINAS: National Book Store Inc., 701 Rizal Avenue, MANILA.

FINLANDIA: Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, 00100 HELSINKI 10. Suomalainen Kirjakauppa OY, Koivuvaarankuja 2, 01640 VANTAA 64.

FRANCIA: Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS (CCP 12598-48).

GHANA: Presbyterian Bookshop Depot Ltd., P.O. Box 195, ACCRA. Ghana Book Suppliers Ltd., P.O. Box 7869, ACCRA. The University Bookshop of Cape Coast. The University Bookshop of Legon, P.O. Box 1, LEGON.

GRECIA: Grandes librerías de Atenas (Eleftheroudakis, Kauffman, etc.); John Mihalopoulos & Son S.A., International Booksellers, 75 Hermou Street, P.O.B. 73, THESSALONIKI. Commission nationale hellénique pour l'Unesco, 3 rue Akadimias, ATHÈNES.

GUATEMALA: Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3.ª avenida 13-30, zona 1, apartado postal 244, GUATEMALA.

GUINEA: Commission nationale guinéenne pour l'Unesco, B.P. 964, CONAKRY.

HAITÍ: Librairie "A la Caravelle", 26, rue Roux, B.P. 111, PORT-AU-PRINCE.

HONDURAS: Librería Navarro, 2.ª avenida n.° 201, Comayagüela, TEGUCIGALPA.

HONG KONG: Federal Publications (HK) Ltd., 2D Freder Centre, 68 Sung Wong Toi Road. TOKWAWAN KOWLOON; Swindon Book Co., 13-15, Lock Road, KOWLOON. Hong Kong Government Information Services, Publication Section, Baskerville House, 22 Ice House Street, HONG KONG.

HUNGRÍA: Akadémiai Könyvesbolt, Váci u. 22, BUDAPEST V; A.K.V. Könyvtárosok Boltja, Népköztársaság utja 16, BUDAPEST VI.

INDIA: Orient Longman Ltd.: Kamani Marg, Ballard Estate, BOMBAY 400 038; 17 Chittarajan Avenue, CALCUTTA 13; 36a Anna Salai, Mount Road, MADRAS 2; 5-9-41/1 Bashir Bagh, HYDERABAD 500001 (AP); 80/1 Mahatma Gandhi Road, BANGALORE 560001; 3-5-820 Hyderguda, HYDERABAD 500001. *Subdepósitos:* Oxford Book and Stationery Co., 17 Park Street, CALCUTTA 700016 y Scindia House, NEW DELHI 110001; Publication Unit, Ministry of Education and Culture, Ex. AFO Hutments, Dr. Rajendra Prasad Road, NEW DELHI 110001.

INDONESIA: Bhratara Publishers and Booksellers, 29 Jl. Oto Iskandardinata 3, YAKARTA.

IRÁN: Commission nationale iranienne pour l'Unesco, Seyed Jamal Eddin Assad Abadi Av., 64th. St, Bonyad Bdg., P.O. Box 1533, TÉHÉRAN. Kharazmie Publishing and Distribution Co., 28 Vessal Shirazi. Street, Enghélab Avenue, P.O.B. 314/1486, TÉHÉRAN.

IRLANDA: The Educational Company of Ireland Ltd., Ballymount Road, Walkinstown, DUBLIN 12; Tycooly International Publ. Ltd., 6 Crofton Terrace, Don Laoghaire Co., DUBLIN.

ISLANDIA: Snaebjörn Jonsson & Co, H.F. Hafnarstraeti 9, REYKJAVIK.

ISRAEL: A.B.C. Bookstore Ltd., P.O. Box 1283, 71 Allenby Road, TEL AVIV 61000.

ITALIA: LICOSA (Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A.), via Lamarmora 45, casella postale 552, 50121 FIRENZE. FAO Bookshop, Via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA.

JAMAHIRIYA ÁRABE LIBIA: Agency for Development of Publication and Distribution, P.O. Box 34-35, TRIPOLI.

JAMAICA: Sangster's Book Stores Ltd., P.O. Box 366, 101 Water Lane, KINGSTON. University of the West Indies Bookshop, Mona, KINGSTON.

JAPÓN: Eastern Book Service Inc., 37-3 Hongo 3-chome, Bunkyo-ku, TOKYO 113.

JORDANIA: Jordan Distribution Agency, P.O.B. 375, AMMAN.

KENYA: East African Publishing House, P.O. Box 30571, NAIROBI.

KUWAIT: The Kuwait Bookshop Co. Ltd., P.O. Box 2942, KUWAIT.

LESOTHO: Mazenod Book Centre, P.O. MAZENOD.

LÍBANO: Librairies Antoine, A. Naufal et Frères, B.P. 656, BEYROUTH.

LIBERIA: Cole & Yancy Bookshops, P.O. Box 286, MONROVIA.

LIECHTENSTEIN: Eurocan Trust Reg., P.O. Box 5, SCHAAN.

LUXEMBURGO: Librairie Paul Bruck, 22, Grand-Rue, LUXEMBOURG.

MADAGASCAR: Commission nationale de la République démocratique de Madagascar pour l'Unesco, B.P. 331, ANTANANARIVO.

MALASIA: Federal Publications Sdn Bhd., Lot 8238 Jalan 222, Petaling Jaya, SELANGOR. University of Malaya Co-operative Bookshop, KUALA LUMPUR 22-11.

MALAWI: Malawi Book Service, Head Office, P.O. Box 30044, Chichiri, BLANTYRE 3.

MALÍ: Librairie populaire du Mali, B.P. 28, BAMAKO.

MALTA: Sapienzas, 26 Republic Street, VALLETTA.

MARRUECOS: *Todas las publicaciones:* Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohammed-V, RABAT (CCP 68.74); Librairie des écoles, 12 avenue Hassan II, CASABLANCA. *Únicamente "El Correo" (para el cuerpo docente):* Commission nationale marocaine pour l'éducation, la science et la culture, 19, rue Oqba, B.P. 420, AGDAL-RABAT (CCP 324.45). Société chérifienne de distribution et de presse, SOCHEPRESS, angle rues de Dinant & St Saens, B.P. 683, CASABLANCA 05.

MAURICIO: Nalanda Co. Ltd., 30 Bourbon Street, PORT-LOUIS.

MAURITANIA: GRA.LI.CO.MA, 1, rue du Souk X, Avenue Kennedy, NOUAKCHOTT.

MÉXICO: SABSA, Servicios a Bibliotecas, S.A., Insurgentes Sur n.° 1032-401, MÉXICO 12, D.F.; Librería "El Correo de la Unesco", Actipán 66, Colonia del Valle, MÉXICO 12, D.F.

MÓNACO: British Library, 30, boulevard des Moulins, MONTECARLO.

MOZAMBIQUE: Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), avenida 24 de Julho, 1921, r/c e 1.° andar, MAPUTO.

NEPAL: Sajha Prakashan, Polchowk, KATHMANDU.

NICARAGUA: Librería Cultural Nicaragüense, calle 15 Septiembre y avenida Bolívar, apartado 807, Librería de la Universidad Centroamericana, Apartado 69, MANAGUA.

NÍGER: Librairie Mauclert, B.P. 868, NIAMEY.

NIGERIA: The University Bookshop of Ife; The University Bookshop of Ibadan, P.O. Box 286, IBADAN. The University Bookshop of Nsuka. The University Bookshop of Lagos. The Ahmadu Bello University Bookshop of Zaria.

NORUEGA: *Todas las publicaciones:* Johan Grundt Tanum, Karl Johans Gate 41/43, OSLO 3. Universitets Bokhandelen, Universitetssentret, P.O.B. 307, Blindern, OSLO 3. *Únicamente "El Correo":* A/S Narvesens Litteraturtjeneste, Box, 6125, OSLO 6.

NUEVA CALEDONIA: Reprex SARL, B.P. 1572, NOUMEA.

NUEVA ZELANDIA: Retail Bookshop, 25 Rutland Street, Mail Orders 85 Beach Road, Private Bag C.P.O., AUCKLAND; Retail 159 Hereford Street, Mail Orders Private Bag, CHRISTCHURCH; Retail Princes Street, Mail Orders P.O. Box 1104, DUNEDIN, Retail Ward Street, Mail Orders, P.O. Box 857, HAMILTON; Retail Cubacade World Trade Centre, Mulgrave Street (Head Office), Mail Orders Private Bag; WELLINGTON.

PAÍSES BAJOS: *Libros solamente:* Keesing Boeken B.V., Joan Muyskenweg 22, P.O. Box 1118, 1000 BC AMSTERDAM. *Publicaciones periódicas solamente:* D & N — FAXON B.V. Postbus 197, 1000 AD AMSTERDAM.

PAKISTÁN: Mirza Book Agency, 65 Shahrah Quaid-i-Azam, P.O. Box 729, LAHORE 3. Unesco Publications Centre, Regional Office for Book Development in Asia and the Pacific (ROBDAP), 39 Delhi Housing Society, P.O. Box 8950, KARACHI 29.

PANAMÁ: Distribuidora Cultura-Internacional, Apartado 7571, Zona 5, PANAMÁ.

PARAGUAY: Agencia de Diarios y Revistas, Sra. Nelly de García Astillero, Pte. Franco n.° 580, ASUNCIÓN.

PERÚ: Librería Studium, Plaza Francia 1164, Apartado 2139, LIMA.

POLONIA: Ars Plona-Ruch, Krakowskie Przedmiescie 7, 00-068 WARSZAWA. ORPAN-Import, Palac Kultury, 00-901 WARSZAWA.

PORTUGAL: Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua de Carmo 70, LISBOA.

REINO UNIDO: HMSO Publications Centre, 51 Nine Elms Lane, LONDON SW8 5DR. *Para pedidos;* HMSO P.O. Box 276, LONDON SW8 5DT. Third World Publications, 151 Statford Road, BIRMINGHAM B11 1RD. *Government bookshops:* LONDON, BELFAST, BIRMINGHAM, BRISTOL, CARDIFF, EDINBURGH, MANCHESTER: *Mapas científicos solamente:* McCarta Ltd., 122 Kings Cross Road, LONDON WC1X 9 DS.

REPÚBLICA ÁRABE SIRIA: Librairie Sayegh, immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, DAMAS.

REPÚBLICA DE COREA: Korean National Commission for Unesco, P.O. Box Central 64, SEOUL.

REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMANA: Librairies internationales o Buchhaus Leipzig, Postfach 140, 701 LEIPZIG.

REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DEL YEMEN: 14th October Corporation, P.O. Box 4227, ADEN.

REPÚBLICA DOMINICANA: Librería Blasco, avenida Bolívar n.° 402, esq. Hermanos Deligne, SANTO DOMINGO.

REPÚBLICA UNIDA DEL CAMERÚN: Le secrétaire général de la Commission nationale de la République fédérale du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, YAOUNDÉ. Librairie aux Messageries, Avenue de la Liberté, B.P. 5921, DUALA; Librairie aux frères réunis, B.P. 5346, DUALA; Librairie des éditions Clé, B.P. 1501, YAOUNDÉ; Librairie St Paul, B.P. 763, YAOUNDÉ.

REPÚBLICA UNIDA DE TANZANÍA: Dar-es-Salaam Bookshop, P.O. Box 9030, DAR-ES-SALAAM.

RUMANIA: ARTEXIM, Export-Import, Piata Scientii n° 1, P.O. Box 33-16, 70005 BUCAREST.

SENEGAL: Librairie des 4 vents, 91 rue Blanchot, B.P. 1820, DAKAR; Librairie Clairafrique, B.P. 2005, DAKAR.

SEYCHELLES: New Service Ltd., Kingstate House, P.O. Box 131, MAHÉ; National Bookshop, P.O. Box 48, MAHÉ.

SIERRA LEONA: Fourah Bay, Njala University and Sierra Leone Diocesan Bookshops, FREETOWN.

SINGAPUR: Federal Publications (S) Pte. Ltd. Times Jurong, 2 Jurong Port Road, SINGAPORE 2261.

SOMALIA: Modern Bookshop and General, P.O. Box 951, MOGA-DISCIO.

SRI LANKA: Lake House Bookshop, Sir Chittampalam Gardiner Mawata, P.O. Box 244, COLOMBO 2.

SUDÁN: Al Bashir Bookshop, P.O. Box 1118, KHARTOUM.

SUECIA: *Todas las publicaciones:* A/BC. E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Fredsgatan 2, Box 16356, 103 27 STOCKHOLM 16. *Publicaciones periódicas solamente:* Wennergren-Williams AB, Box 30004, S-104 25 STOCKHOLM. *Únicamente "El Correo":* Svenska FN-Förbundet, Skolgränd 2, Box 150 50, S-104 65, STOCKHOLM.

SUIZA: Europa Verlag, Rämistrasse 5, 8024 ZÜRICH: Librairie Payot, 6, rue Grenus, 1200 GENÈVE 11. Libraries Payot en GENÈVE, LAUSANNE, BALE, BERNE, VEVEY, MONTREUX, NEUCHATEL y ZURICH.

SURINAME: Suriname National Commission for Unesco, P.O. Box 2943, PARAMARIBO.

TAILANDIA: Nibondh and Co. Ltd., 40-42 Charoen Krung Road, Siyaeg Phaya Sri., P.O. Box 402, BANGKOK; Suksapan Panit, Mansion 9, Rajdamnern Avenue, BANGKOK; Suksti Siam Company, 1715 Rama IV Road, BANGKOK.

TOGO: Librairie évangélique, B.P. 378, LOMÉ. Librairie du Bon Pasteur, B.P. 1164, LOMÉ. Librairie universitaire, B.P. 3481, LOMÉ.

TRINIDAD Y TABAGO: National Commission for Unesco, 18 Alexandra Street, St. Clair, TRINIDAD W.1.

TÚNEZ: Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, TUNIS.

TURQUÍA: Haset Kitapevi A.S., Istiklâl Caddesi, n.° 469, Posta Kutusu 219, Beyoglu, ISTANBUL.

UGANDA: Uganda Bookshop, P.O. Box 7145, KAMPALA.

URSS: Mežhdunarodnaja niga, MOSKVA G-200.

URUGUAY: Edilyr Uruguaya, S.A., Maldonado 1092, MONTEVIDEO.

VENEZUELA: Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edif. Galipán, apartado 60337, CARACAS. DILAE C.A. (Distribuidora Latinoamericana de Ediciones C.A.), Calle San Antonio entre Av. Lincoln y Av. Casanova, Edificio Hotel Royal, Local 2, apartado 50.304, Sabana Grande, CARACAS.

YUGOSLAVIA: Jugoslovenska Knjiga, Trg. Republike 5/8, P.O.B. 36, 11-001, BEOGRAD; Drzavna Zalozba Slovenije Titova C. 25, P.O.B. 50-1, 61-000 LJUBLJANA.

ZAIRE: Librairie du CIDEP, B.P. 2307, KINSHASA; Commission nationale zaïroise pour l'Unesco, Commissariat d'Etat chargé de l'éducation nationale, B.P. 32, KINSHASA.

ZAMBIA: National Educational Distribution Co. of Zambia Ltd., P.O. Box 2664, LUSAKA.

ZIMBABWE: Textbook Sales (PVT) Ltd., 67 Union Avenue, SALISBURY.