Museum

No 153 (Vol XXXIX, n° 1, 1987)

Proyectos y experiencias

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.º 153, 1987

Redactora: Marie-Josée Thiel
Ayudante de redacción: Christine Wilkinson
Diseño gráfico: Georges Servat y George Ducret

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN

Om Prakash Agrawal, India
Azedine Bachaouch, Túnez
Fernanda de Camargo e Almeida-Moro, Brasil
Patrick D. Cardon, secretario general del ICOM, *ex-officio*
Gaël de Guichen, ICCROM
Alpha Oumar Konaré, Malí
Jean-Pierre Mohen, Francia
Luis Monreal, España
Syeung-gil Paik, República de Corea
Michel Parent, ICOMOS
Paul Perrot, Estados Unidos de América
Lise Skjøth, Dinamarca
Vitali Souslov, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

© Unesco 1987

Impreso en los Países Bajos por Smeets Offset (NBI) bv, 's-Hertogenbosch

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 ni comprometen a la Organización.

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.

Correspondencia:
Redactor, *Museum*,
Unesco, 7 Place de Fontenoy
75700 París, Francia

Suscripciones:
División de Servicios Comerciales
Editorial de la Unesco
Unesco, 7 Place de Fontenoy
75700 París, Francia

Precio del ejemplar: 48 francos franceses.
Suscripción anual (4 números o números dobles correspondientes): 156 francos franceses.

Proyectos y experiencias

	En este número... 2
Andrea Bruno	*Una cubierta laboratorio para la Columna de Marco Aurelio* 3
Francis Cachia	*El museo como instrumento de comunicación intercultural* 8
Yuri Andreyevich Omelchenco	*El Monumento Conmemorativo de Kiev y el Año Internacional de la Paz* 15
Denis Ramseyer y Denise Vonlanthen	*Arqueología y maderas saturadas de agua* 18
Fernanda Fedi	*El Museo Teatral de la Scala: propuesta metodológica para la visita del museo* 26
Christina Barbin	*Un museo fuera de lo común* 32
Pham Ngoc Dung	*El Museo de Historia de Viet Nam* 35
Joshua Goldberg	*Abrir los ojos y la mente* 40
	TRIBUNA LIBRE
Tomislav Šola	*Concepto y naturaleza de la museología* 45
	RETORNO Y RESTITUCIÓN
Shaje Tshiluila	*El inventario de bienes culturales muebles: el caso del Instituto de Museos Nacionales del Zaire* 50
Marilyn Schmitt y Laura Corti	*La informatización en el campo del arte* 52

Créditos fotos

1-6: © Andrea Bruno; 15-19: Archives du Musée de Lons-le-Saunier; 21: François Roulet, Service archéologique cantonal, Fribourg, Suisse; 22-31: Gino Gini; 35-39: Nguyen van That, Musée d'histoire du Viet Nam; 40-43: Museum of Art, University of Arizona.

ISSN 0304-5002
Museum (Unesco, París)
n.° 153, vol. XXXIX, n.° 1, 1987)

En este número...

Un número mixto de *Museum* tal como éste reúne por definición contribuciones heterogéneas, pero los problemas que hoy se plantean los especialistas en museología y las realizaciones que responden a sus aspiraciones son a tal punto convergentes que no es difícil percibir la unidad de intención en medio de la diversidad. Un criterio implícito nos ha guiado sin embargo en nuestra decisión de publicar ciertos artículos, cuya aparición había sido demorada durante largo tiempo, junto a otros que se refieren a programas que todavía no han sido llevados a la práctica: que una de las tareas más importantes y más difíciles de los museos es la de hacer conocer el patrimonio cultural de tal manera que contribuya a esclarecer los condicionamientos del tiempo en que vivimos. Este número se abre entonces con la presentación de un proyecto que podemos calificar de atrevido tanto desde el punto de vista arquitectónico como del de la conservación. Italia no tiene sólo "el don fatal de la belleza" sino también, como lo prueba este artículo, el de la invención.

Con el artículo titulado "El museo como instrumento de comunicación intercultural" descubrimos más adelante un museo que presenta la vida del pasado y del presente en el Extremo Oriente. En los artículos restantes se aborda una gran diversidad de temas: la conservación de maderas saturadas de agua, una propuesta metodológica destinada a orientar la visita de un museo del teatro, la interpretación de las obras de arte, el concepto y la naturaleza de la museología, la informatización en el campo del arte y el inventario de bienes culturales muebles. Esta diversidad es un testimonio de la vitalidad de los museos en el mundo entero.

En 1987, los distintos números de *Museum* estarán dedicados a temas precisos: las exposiciones permanentes, la formación profesional de los museólogos y la función de los museos en la promoción y salvaguarda de la artesanía.

Una cubierta laboratorio para la Columna de Marco Aurelio

Andrea Bruno

Arquitecto nacido en Turín en 1931, es profesor de restauración arquitectónica en la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Turín y alterna sus actividades profesionales con la recuperación de edificios antiguos y la concepción de nuevos proyectos arquitectónicos, tanto en Italia como en el extranjero. Por encargo de la Unesco, organismo del que es consultor, ha realizado importantes obras de restauración en Afganistán, tales como el minarete de Jam y la fortaleza de Herat, y en Iraq, donde restauró el Arco de Ctesifonte. Se ocupó de la organización de exposiciones y de la reinstalación de museos como el Museo Real de Armas de Turín y el Museo de Ghazni. Autor de proyectos destinados a adaptar para uso público algunos edificios monumentales piamonteses como el castillo de Grinzane Cavour y el Palacio Callori en Vignale Monferrato, dirige actualmente los trabajos de restauración del Palacio Madama, del Palacio Carignano y, en colaboración con otros arquitectos, del ex Hospital San Giovanni, que se convertirá en el Museo Regional de Ciencias Naturales.

La preocupación por los problemas que plantea la conservación del patrimonio se manifiesta de unos años a esta parte con intensidad cada vez mayor, sobre todo cuando se trata de monumentos de significación excepcional que exigen la inmediata adopción de medidas de emergencia, sin lo cual se perderían irremediablemente.

Desde este punto de vista, uno de los casos más notorios y ejemplares, a causa de la importancia y celebridad de las obras de arte y de los vestigios históricos involucrados, es el de los monumentos de la antigüedad clásica romana. Algunos de ellos están agrupados en los Foros Imperiales, otros se encuentran dispersos en la ciudad, pero todos están gravemente amenazados por diversos fenómenos de deterioro que provocan el desmoronamiento de los paramentos de mármol. Los daños que sufre la piedra por el efecto agresivo de la atmósfera contaminada se vienen agravando considerablemente desde hace varios decenios, debido al aumento de los productos de descarga de los vehículos y de las instalaciones de calefacción central que, particularmente en las grandes ciudades, provocan concentraciones elevadas de agentes contaminantes.

Pese a la considerable experiencia adquirida en las distintas intervenciones destinadas a proteger y consolidar los monumentos expuestos a estos riesgos, el problema dista mucho de estar resuelto de manera definitiva. Si bien la investigación científica y el desarrollo de la tecnología industrial han permitido elaborar productos destinados a detener o combatir la agresión fisicoquímica de los materiales, es evidente que no basta con luchar contra los efectos del deterioro, ya que es preciso suprimir también sus causas, causas que son ajenas a los monumentos y dependen de factores difícilmente controlables, vinculados con la ecología y la organización de la vida en el medio urbano.

En una conferencia de prensa celebrada el 22 de diciembre de 1978, el intendente de los Bienes Arqueológicos de Roma, Adriano La Regina, había anunciado oficialmente la gravedad de los daños, revelados por un estudio de reconocimiento de los monumentos más importantes que había registrado innumerables casos de pulverización del mármol, con caída de material y pérdida de relieves esculpidos. Los depósitos y las incrustaciones negruzcas producidas por la contaminación atmosférica habían agredido químicamente la piedra e iniciado el fenómeno de sulfatación que altera la consistencia del material y lo transforma en yeso. Otros perjuicios se debían a la presencia de numerosas grapas metálicas y al debilitamiento de las juntas, sin contar las consecuencias de las variaciones térmicas y la erosión eólica.

El Ministerio de Bienes Culturales creó entonces una comisión de especialistas encargada de determinar las medidas a tomar con la mayor urgencia. Al término de los trabajos, la comisión consignó sus opiniones y sugerencias en un documento de fecha 15 de abril de 1980, de cuyo texto extraemos los párrafos que siguen:

La comisión considera absolutamente indispensable realizar, de manera inmediata, todos los trabajos que sean necesarios para poner rápidamente los grandes monumentos de la escultura romana (. . .) al abrigo de todo tipo de agresiones de orden físico, químico o microbiológico que puedan agravar aún más sus condiciones de conservación ya deficientes. Estas medidas temporales de salvaguarda no sólo permitirán frenar el proceso sino proseguir los análisis y estudios indispensables para

1
Maqueta del proyecto para la salvaguarda de la Columna de Marco Aurelio.

elaborar los métodos más adecuados de conservación que deberán aplicarse lo antes posible a cada caso en particular.

La comisión recomienda además que se tomen todas las medidas de carácter legislativo, técnico y administrativo que permitan reducir las fuentes de contaminación.

En la actualidad los monumentos más importantes de la Roma antigua se encuentran cubiertos de andamios enfundados en redes de protección. El Foro Romano reviste un aspecto insólito: se diría una gran obra en construcción en espera del inicio de los trabajos. Mientras tanto, los turistas tratan inútilmente de reconocer a través de los bastidores la forma de los edificios y las esculturas antiguas.

La densidad edilicia en el centro de la ciudad engendra la concentración de gases producidos por las instalaciones de calefacción y la circulación automotor, situación sobre la que es difícil actuar para atenuar los efectos. Sería preciso reglamentar la circulación a fin de evitar que los vehículos se estacionen cerca de los monumentos, actualizar las normas antismog y reemplazar las instalaciones de calefacción que funcionan con petróleo por otras que utilicen combustibles menos contaminantes. En otras palabras, transformar radicalmente la organización de los servicios urbanos y los hábitos de la población.

Estas medidas, de por sí muy complejas debido a las consecuencias que evidentemente entrañan, no pueden llevarse a la práctica en poco tiempo. Para evitar daños mayores, es indispensable entonces recurrir a todos los medios a nuestro alcance. Al respecto, el intendente La Regina ha lanzado la propuesta de cerrar al tránsito la Via dei Fori Imperiali, lo cual permitiría obtener un doble resultado. Además de suprimir una de las causas del deterioro de los mármoles, esta solución haría posible la excavación sistemática y la exhumación de los restos arqueológicos que aún se encuentran en el subsuelo. La propuesta ha suscitado fuertes discusiones e incluso polémicas, por lo cual, hasta la fecha, la única disposición adoptada para conservar los monumentos romanos ha sido la de colocar andamios y



2,3
Fragmentos de los bajorrelieves de la Columna de Marco Aurelio, gravemente amenazada por la degradación y el desprendimiento de mármoles.

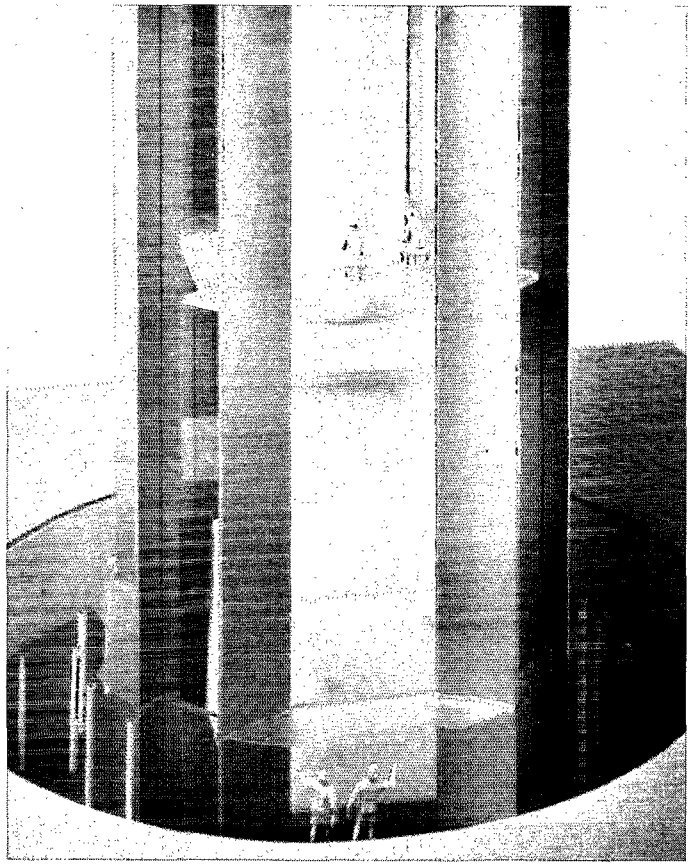
redes de protección. Los institutos especializados, sin embargo, prosiguen los estudios sobre las medidas y las técnicas a aplicar para su restauración.

Los primeros andamiajes se levantaron alrededor de las columnas de Trajano y Marco Aurelio (más conocida esta última como Columna Antonina), erigidas para conmemorar las hazañas de estos emperadores que los bajorrelieves del fuste narran detalladamente.

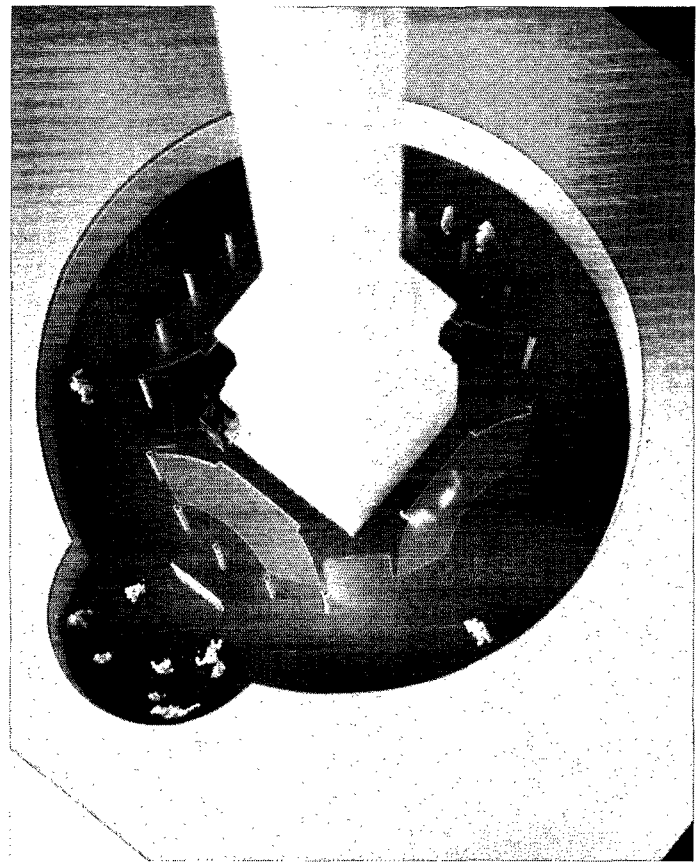
Ya hacia fines de 1978 algunos fragmentos de mármol se habían desprendido de la Columna Antonina y esto había provocado una gran inquietud en la población. Más tarde, el terremoto que sacudió Roma los días 19 y 20 de septiembre de 1979 agravó la situación: una fisura ya detectada en la parte superior de la columna se alargó y ensanchó todavía más. La columna se levanta en el centro de la Piazza Colonna y los vehículos circulan a su alrededor. Esto hace que esté constantemente sometida a las vibraciones y a los gases de los caños de escape, a lo cual se agrega el hecho de que a su alrededor se encuentre una estación de taxis.

La construcción de esta columna (dedicada a conmemorar las guerras de Marco Aurelio contra los marcomanos, los cuados y los sármatas en el frente del Danubio) fue terminada en el año 193 de la era cristiana. Así lo atestigua un documento fechado en ese mismo año en el que se autoriza al guardián del monumento a emplear la madera de los andamios recién desmantelados para construirse una casa. Si bien fue concebida teniendo por modelo la Columna Trajana, contruida unos ochenta años antes, se diferencia de ella no sólo por la iconografía sino también por el estilo, que revela una evolución hacia un arte más popular. Está compuesta de diecinueve bloques de mármol, incluidos la base y el capitel, y está coronada por un pedestal cilíndrico en el que inicialmente se asentaba la estatua del emperador. Como la Columna Trajana, mide cien pies romanos de alto (29,77 m), pero se diferencia de su modelo por la falta de éntasis y las dimensiones de los bajorrelieves. En efecto, aunque la altura es la misma, la Columna Antonina está





4



5

formada por veintiún arcos helicoidales, dos menos que la Trajana, de modo que la escala de los motivos esculpidos es mayor (figuras 2 y 3).

En 1589, el Papa Sixto V substituyó la base original por la que vemos en la actualidad (diseñada por Domenico Fontana con los símbolos del papado) y reemplazó la estatua del emperador por la de San Pablo, escogiendo la estatua de San Pedro para coronar la Columna Trajana. El nivel actual de la base de la columna, que corresponde al de la plaza, sobrepasa 3,87 m del nivel original.

Durante la labor de la comisión ministerial se mencionó, entre las numerosas hipótesis de intervención para salvaguardar los monumentos romanos, la posibilidad de protegerlos provisionalmente dentro de cúpulas de material plástico debidamente acondicionadas en su interior, a la espera de que la evolución de las investigaciones y los mecanismos de lucha contra la contaminación garantizara condiciones de mayor seguridad a largo plazo.

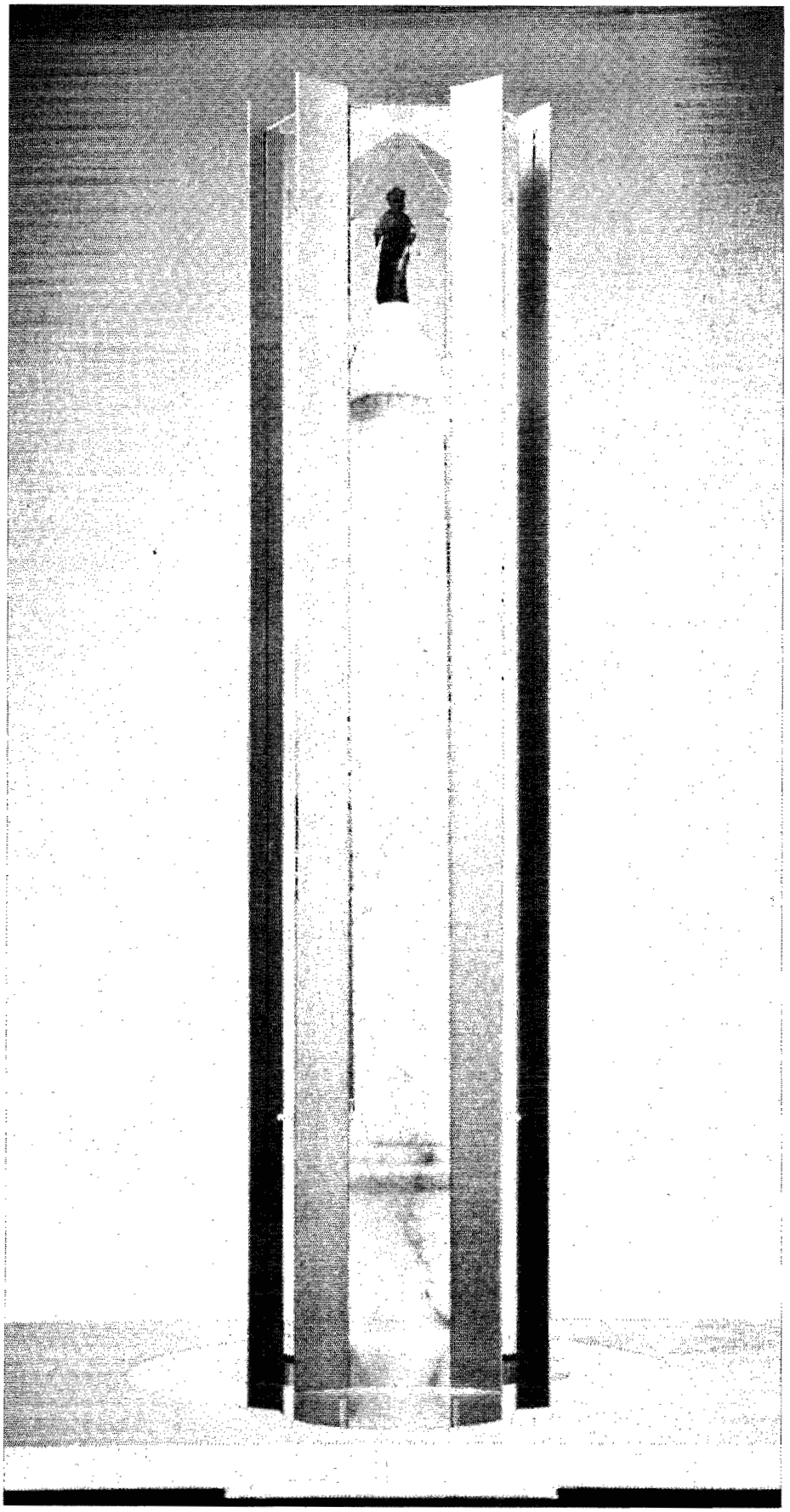
Para proteger los monumentos es indispensable proceder a un análisis minucioso de los materiales utilizados en su construcción y encontrar soluciones que permitan prolongar su vida. Gracias a los andamios se pueden examinar de cerca los bajorrelieves y controlar las sucesivas transformaciones que sufren como resultado del inexorable proceso de degradación. Es imposible saber cuánto tiempo pasará antes de que el público pueda volver a ver los bajorrelieves. Años, tal vez décadas, con la consiguiente mutilación del espacio urbano de Roma. Precisamente por eso se pensó al principio que también el público aprovechara las pasarelas de servicio para ver de cerca y en detalle los monumentos que hasta entonces sólo podía divisar desde la perspectiva de las grandes avenidas o de los Foros Imperiales, pero pronto se llegó a la conclusión de que tal solución era utópica e impracticable debido a las evidentes dificultades de gestión y seguridad, tanto para las personas como para los monumentos.

Para resolver el caso de la Columna Antonina fue preciso estudiar a fondo todos estos problemas en busca de una solución funcional que, además de protegerla de las agresiones de la atmósfera exterior, tuviese en cuenta tanto la posibilidad de que el público la disfrutara visualmente como la necesidad de que técnicos y especialistas realizaran las indispensables y repetidas inspecciones. Por último, las obras emprendidas debían convertirse en la ocasión de hacer conocer a un vasto público la historia del monumento y su significación artística, así como los peligros que corre actualmente y las operaciones que se requieren para preservarlo.

El proyecto elaborado parte de estos criterios pero va más allá de la mera protección. En efecto, a la estructura protectora incorpora instalaciones educativas y científicas que permitirán aprovechar al máximo las posibilidades culturales del monumento. También se prevé construir una estructura transparente sostenida por cuatro pares de montantes de acero, concebidos de tal forma que aseguren la máxima visibilidad de la columna (figuras 4, 5 y 6), sobre todo desde la perspectiva de la Piazza Colonna y de la Via del Corso. La dimensión de cada montante de acero será tan reducida como sea posible para no menoscabar la arquitectura y, en su conjunto, la estructura de protección responderá a criterios esencialmente formales que la hagan compatible con las premisas específicamente técnicas del proyecto. A través de las grandes superficies de vidrio podrá verse la totalidad de la columna, y la iluminación nocturna pondrá de relieve su carácter excepcional. Una de las funciones más importantes de la nueva cubierta transparente será la de permitir la prosecución de los trabajos de restauración de los mármoles esculpidos y la operación permanente de un laboratorio equipado y organizado de tal manera que los técnicos y especialistas podrán acceder fácilmente a todos los puntos del fuste.

Con este fin se prevé instalar una plataforma anular móvil que se deslizará a lo

4, 5, 6
Maqueta del proyecto para la salvaguarda de la Columna de Marco Aurelio.



6

largo de todo el fuste y estará provista de los instrumentos necesarios para llevar a cabo las tareas de restauración y todos los ensayos, estudios y controles que sea menester. Se ha previsto complementar esta instalación habilitando, en un área subterránea que se excavará en torno a la base de la columna, algunos locales que servirán como depósito de archivos y materiales. De esta manera, la estructura de protección de la columna será a la vez una cubierta y un laboratorio donde las tareas de preservación y consolidación podrán llevarse a cabo al abrigo de los agentes atmosféricos y en condiciones de absoluta seguridad. El estudio de factibilidad del proyecto se hizo extensivo a las instalaciones generales indispensables para la buena marcha de las obras. En efecto, será preciso controlar la climatización interna de la estructura a fin de asegurar, por una parte, la circulación de aire depurado de los gases nocivos que se encuentran en la atmósfera externa y de mantener, por otra, los niveles de temperatura y humedad exigidos por las normas de conservación. En ese estudio se ha determinado asimismo el instrumental necesario para la limpieza interna y externa de los paneles de vidrio antirreflejo que constituirán las paredes de la nueva estructura.

Los autores del proyecto han querido propiciar sobre todo el conocimiento de este monumento del pasado, integrándolo a un circuito cultural conforme al gusto de nuestra época. En el espacio que se recuperará al excavar en torno a la base de la columna, se prevé instalar varias salas con fines museográficos donde se expondrá material documental que ilustre la historia del monumento y sus valores artísticos. El público tendrá acceso a estas salas desde la plaza. Una cámara de televisión filmará, siguiendo la disposición helicoidal de la columna, todos los detalles de los bajorrelieves, de manera que la narración de las hazañas de Marco Aurelio podrá leerse como un extenso texto ininterrumpido.

Por otra parte, gracias a un sistema de monitores, las imágenes permitirán seguir paso a paso las obras de restauración o algunas de sus fases específicas. Un sistema de control electrónico permitirá seguir la evolución de los diversos tratamientos de restauración. Un sistema electrónico digital permitirá volver a ver estas imágenes, incorporadas a la memoria, en las pantallas de televisión que estarán a disposición de los visitantes.

[*Traducido del italiano*]

El museo como instrumento de comunicación intercultural



7

Una entrevista de Francis Cachia al profesor Roger Goepper, director del Museum für Ostasiatische Kunst (Museo de Arte del Extremo Oriente) de Colonia.

Cachia: A comienzos de siglo, en el apogeo de la mentalidad colonial europea, se decía: "Oriente es Oriente y Occidente es Occidente: nunca se encontrarán". Cuando miro este museo, con su magnífico ambiente, con su jardín interior japonés, con su estilo arquitectónico que conviene tanto al espíritu oriental como al occidental, no puedo dejar de pensar que, cualquiera fuese la situación en aquel entonces, ambos se encuentran aquí de la manera más armoniosa. Esto me lleva naturalmente a preguntarle cuándo se fundó este museo.

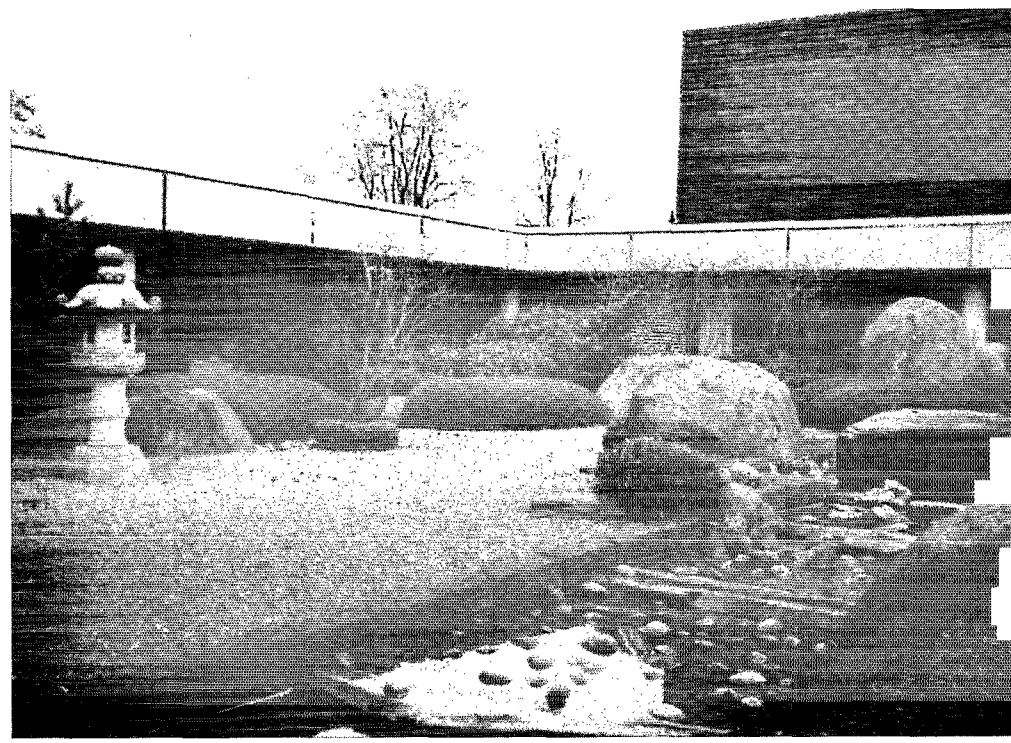
Goepper: El museo es mucho más antiguo que su edificio, que data sólo de 1977 y es obra de Kunio Mayekawa, famoso arquitecto japonés de renombre internacional que, entre otras cosas, diseñó el pabellón japonés de la Feria Mundial celebrada en Bruselas en 1958 y también varios museos de su país. En los años veinte trabajó con Le Corbusier en París; por eso no es de extrañar que, pese a su carácter marcadamente japonés, en su estilo se combinen rasgos característicos de ambos hemisferios. Cuando conocí a Kunio Mayekawa en Tokyo, lo invité a visitarnos para que antes de bosquejar su proyecto conociera el sitio del que todos llaman Aachener Weiher. Por eso, aunque algunos materiales como los azulejos que recubren el edificio hayan sido importados de Japón, el conjunto se integra perfectamente en el paisaje del llamado "cinturón verde" que rodea el centro de la ciudad de Colonia (figura 7).

Cachia: Debe de haber resultado muy costoso importar materiales del Japón.

Goepper: De ninguna manera. Nos costó menos que si hubiéramos utilizado material fabricado en el país. Hace un rato usted mencionaba el jardín interior diseñado por el escultor y paisajista japonés Masayuki Nagare. En este caso también importamos gran parte del material: no sólo las esculturas, sino también las rocas y la grava se trajeron del Japón (figura 8). De esta manera, como usted ha muy bien observado, los visitantes del museo se encuentran inmersos en una atmósfera oriental incluso antes de comenzar a recorrer las salas de exposición que, a su vez, fueron concebidas con la mayor flexibilidad posible para poder modificar el contenido y la presentación de las exhibiciones en función de las circunstancias y del público.

7
MUSEUM FÜR OSTASIATISCHE KUNST. Vista del museo y del lago Aachener Weiher. Oriente y Occidente se reencuentran en esta encantadora zona de Colonia.

8
Al entrar al museo, el visitante se encuentra con un jardín interior japonés.



Cachia: Ha sido una excelente idea la de sumir de entrada al visitante en una atmósfera propicia a la comunicación, que facilita la recepción de los mensajes de los objetos presentados. Pero usted dijo antes que el museo es mucho más antiguo que su edificio. ¿Podría decirme cómo fueron sus comienzos?

Goepper: El professor Adolf Fischer y su esposa Frida, que en el curso de sus muchos viajes al Lejano Oriente habían ido formando una importante colección de obras de arte, en 1909 la donaron a la ciudad de Colonia para que constituyera el fondo inicial de un museo. La ciudad de Colonia, a su vez, les proporcionó apoyo financiero y les encomendó realizar otros viajes a los países de Asia Oriental a fin de adquirir nuevas piezas que se agregarían a la colección. El projecto de los Fischer entrañaba una idea muy avanzada para la Europa de la época: tratar el arte de los países asiáticos exactamente de la misma manera en que entonces se trataba el arte europeo, con lo cual manifestaban un auténtico espíritu de comprensión y de comunicación intercultural.

Cachia: En efecto, esta idea era muy avanzanda para una época en que imperaba una mentalidad más estrecha. ¿Dónde estaba situado originalmente el museo?

Goepper: El museo se abrió al público en 1913, en un edificio ubicado en el Hansaring, en el centro de la ciudad. Durante la segunda guerra mundial los bombardeos aéreos destruyeron totalmente este edificio, pero la colección, que se había ampliado considerablemente desde 1909, se pudo salvar. Más tarde, sobre todo a partir de 1974, el museo recibió generosas donaciones de colecciones privadas, en particular bronces chinos muy antiguos y pinturas del Extremo Oriente.

Cachia: ¿Podría describir algunas de las piezas?

Goepper: Entre las más importantes cabe mencionar una colección muy amplia y variada de esculturas y pinturas budistas procedentes de diferentes países de la región (figura 9). Las tallas en madera japonesas, que abarcan un periodo que va desde el siglo IX hasta el presente, constituyen sin duda la colección más completa de su género en Europa. Algunas obras de arte budista chino de gran importancia datan incluso del siglo VI y las pinturas sobre rollos de pergamino muestran una vez más la enorme diversidad de este arte religioso. Salvo algunas excepciones, estas obras son anónimas, tal como lo exigen las estrictas reglas de la iconografía budista, según las cuales las pinturas y esculturas religiosas no deben ser consideradas creaciones de artistas individuales, sino la expresión colectiva de un espiritualismo intemporal.

Cachia: Cuando se exponen las piezas de la colección, ¿se indica claramente el país de origen de cada una de ellas, de modo que los visitantes puedan distinguir los matices culturales específicos de los diferentes países del Asia Oriental?

Goepper: Cuando hay diferencias importantes, tratamos de destacarlas. Por ejemplo, consideramos relevante señalar que uno de los rasgos fundamentales de la cerámica china es el equilibrio armonioso que mantiene entre la función y la forma. Los biombos pintados (figura 10) y los paneles murales móviles japoneses llevan el sello característico du su país de origen, y en este caso también, como con la cerámica china, las consideraciones estéticas y las necesidades prácticas se equilibran armoniosamente. El uso específico al que se destinaban los biombos influía en la elección de los motivos pictóricos. Así, los generales de la época de Momoyama (1573-1614) pedían a sus pintores que se inspiraran en los símbolos tradicionales del poder, como el león, el tigre y el dragón. Ellos fueron también los primeros señores que encomendaron a los artistas de la corte de la escuela Kano que representaran en todo su esplendor las calles y los jardines de Kioto, la capital donde solían celebrarse fiestas de gran magnificencia y suntuosidad. También hacemos notar cómo los coreanos del siglo XII elaboraron y perfeccionaron sus propias técnicas de esmaltado en la cerámica denominada celadón de la época de Koryo, con un vidriado translúcido de varios tonos de verde, que van desde el gris verdoso hasta el verde oliva.

Cachia: Sin dejar de señalar las diferencias específicas, estoy seguro de que ustedes también subrayan los aspectos generales del arte oriental y los diversos puntos de convergencia entre los distintos países. Por otra parte, supongo que la re-



9
Las esculturas budistas se cuentan entre los objetos más valiosos de la colección.

gión recibió también influencias externas. Es difícil que una cultura altamente desarrollada surja totalmente aislada de las demás.

Goepper: Es verdad. A manera de ejemplo le diré que aunque las puertas corredizas pintadas y los biombos magníficamente decorados son característicos del Japón (los *fusuma* del siglo XVI en adelante), los biombos de un sólo cuerpo aparecieron por primera vez en China en los últimos siglos antes de nuestra era y ya por entonces, como más tarde en Japón, se utilizaban para indicar el lugar de honor reservado al huésped o al invitado. El arte chino por su parte recibió la influencia de la cultura musulmana de Persia en el siglo XIV: me refiero al uso del azul de cobalto en la cerámica. De hecho, ya en el siglo IX los chinos fabricaban cerámica para exportar.

Cachia: Usted ha mencionado una variedad tal de géneros artísticos del Asia Oriental que me hace suponer que el museo sólo puede exponer simultáneamente una ínfima parte de la colección.

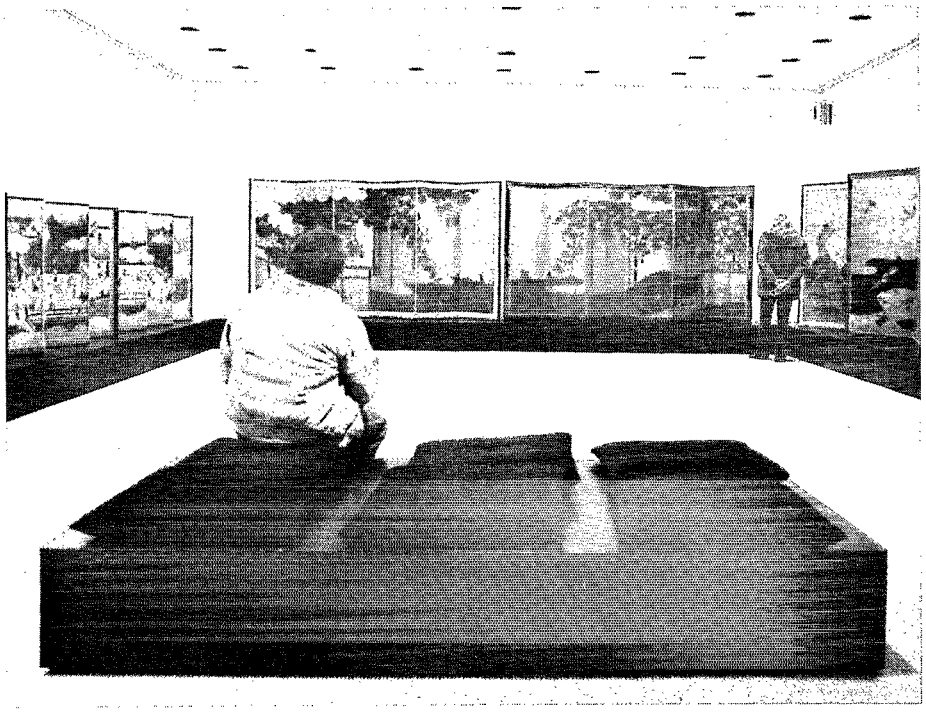
Goepper: Es verdad. Lo que hacemos es seleccionar diferentes piezas de nuestras reservas para exponerlas en distintas ocasiones con el fin de poner en evidencia uno u otro aspecto de un género en particular. Esto no sólo nos permite conservarlas mejor y restaurarlas cuando es necesario, sino también asegurar mejores presentaciones. De esta manera la población de Colonia que frecuenta nuestro museo puede encontrar casi siempre una exposición diferente.

Cachia: Además de la presentación permanente de la colección del museo, ¿organizan también exposiciones especiales?

Goepper: Por supuesto. Actualmente estamos presentando pinturas chinas de las dinastías Ming y Qing (1363-1911) por cortesía de la República Popular de China. Nuestro museo atribuye una gran importancia a las exposiciones especiales. Cuando usted llegó, seguramente debió pasar frente a un edificio que armoniza perfectamente con el nuestro, el Instituto Cultural Japonés (figura 11).

Cachia: Los edificios se complementan tan bien que pensé que habían sido con-

10
El museo posee una importante colección de biombos japoneses.





11
El Instituto Cultural Japonés ocupa un edificio cercano al del museo, con el que guarda una gran armonía de estilo.

cebidos por el mismo arquitecto, pero cuando llamé al instituto me dijeron que había sido diseñado por Yoshimi Oohashi, discípulo de Kunio Mayekawa. El conjunto da prueba de una extraordinaria afinidad entre maestro y discípulo. El subdirector, Takashi Ueda, también me informó sobre las exposiciones de arte, conciertos, proyecciones de cine y otras actividades que el instituto organiza en colaboración con el museo.

Goepper: Sí, en realidad un aspecto fundamental de nuestra política es cooperar tan estrechamente como sea posible con las instituciones culturales del Extremo Oriente. Como es natural, cuando alguien vive cerca, el contacto y la cooperación son todavía más fáciles, lo cual nos ha permitido organizar juntos un sinnúmero de actividades. Entre ellas recuerdo sobre todo dos exposiciones que probablemente sean de especial interés para usted, ya que están relacionadas directamente con el tema de nuestra conversación, la comunicación intercultural. En octubre de 1980 presentamos una exposición de pintura japonesa tradicional y en junio y julio de 1986 otra, también de pintura japonesa, pero de los siglos XIX y XX y de estilo más occidental, que la Fundación Japonesa presentará próximamente en Venecia. Los japoneses, que están sumamente interesados en conocer la opinión de los críticos occidentales sobre estas obras, desean organizar un coloquio donde los críticos de arte japoneses y europeos puedan intercambiar sus criterios y puntos de vista.

Cachia: Aunque éste es un museo de arte, estoy seguro de que usted coincidirá conmigo en la importancia que reviste la totalidad del marco cultural, ya que el arte debe situarse en el contexto de la vida, y la cultura, tal como la definen los antropólogos contemporáneos, comprende todo aquello quo no está determinado por factores estrictamente biológicos.

Goepper: Porque somos muy conscientes de esto deseamos que nuestro museo refleje la vida en el Extremo Oriente tal como fue vivida en el pasado y tal como se la vive hoy en día, ya que el arte nace de la vida. Nos horroriza pontificar. Por eso hemos presentado una exposición de-

dicada a las mujeres bellas, las *bijin* en japonés. En todas las culturas las mujeres, el vino y la música tienen una importancia fundamental. Al entrar al museo seguramente habrá pasado por la cafetería que está frente al lago, donde se sirven distintos tipos de té procedentes de países del Asia Oriental. Además, cuando hay suficientes clientes interesados la cafetería sirve también platos típicos de la cocina del Lejano Oriente. Hoy, por ejemplo, con motivo de la exposición de arte chino, se sirven comidas chinas. Siempre aprovecho la ocasión para decir a nuestros invitados que no pierdan la oportunidad de saborear los exquisitos platos de la cocina china, japonesa y coreana, por mencionar sólo la de tres países del Asia Oriental. La cocina refleja siempre el carácter de la población: la china, por ejemplo, es de un gran refinamiento. Durante las visitas guiadas aconsejamos al público que vaya por lo menos a un buen restaurante chino, japonés o coreano, si no lo ha hecho todavía. Como usted sabe, las visitas guiadas son un excelente medio de comunicación con el gran público. Creo que a veces pueden tener un efecto aún más profundo que los viajes turísticos a países extranjeros de los que suelen sacarse a menudo sólo impresiones superficiales y estereotipadas.

Cachia: ¿Tratan ustedes de combatir los clisés, por ejemplo, que se juzgue el Japón únicamente a través de las geishas en kimono, Madame Butterfly y otras banalidades por el estilo?

Goepper: Considero que ésta es una de mis principales tareas. A mis compatriotas les repito siempre: ¿qué pensarían ustedes de alguien que resumiera la vida y la cultura alemanas en los pantalones de cuero de Baviera, la cerveza y Beethoven? Sería ése un juicio tan superficial como el que cometemos al resumir el modo de vida japonés en las geishas, el budismo zen y los samurais. Por supuesto, no hay humo sin fuego y no hay clisé sin causa, aunque sólo sea una verdad a medias. Lo importante es guardar el sentido de las proporciones y ubicar las cosas en su justa perspectiva y en el contexto adecuado.

Cachia: Por todo lo dicho se infiere que para usted un museo puede dar una imagen más real de una cultura distinta de la propia que un viaje al país donde esa misma cultura está en pleno florecimiento.

Goepper: Creo que sí, aunque de ningún modo subestimo la importancia que tienen los viajes. Yo mismo viajo al Extremo Oriente por lo menos una vez al año para no perder el contacto. Pero una visita organizada rutinariamente, como la que hace en general el turista medio, sólo permite rozar la superficie de las cosas y deja impresiones confusas o totalmente erróneas. En cambio, el museo está siempre a disposición del público, como también lo están la información y la orientación que ofrecen los expertos.

Cachia: Comprendo: "Aprender mal es peor que ignorar". ¿Cómo hace su museo para transmitir las "estructuras profundas" de una cultura frente a los clisés y a las ideas superficiales? Usted mencionó, por ejemplo, el budismo zen. En la mayoría de los casos, el occidental medio sólo sabe que existen los monjes budistas, que se afeitan la cabeza y visten un hábito de color azafranado.

Goepper: Hace un rato me refería a las actividades que organizamos con el Instituto Cultural Japonés. Del 11 de octubre al 15 de noviembre presentamos una exposición sobre la música religiosa budista, donde no sólo se explicaba e ilustraba el sistema de la notación musical, sino que además seis monjes ofrecían los llamados conciertos-representaciones Shomyo. En el marco de la exposición, el profesor R. Günther, musicólogo de la Universidad de Colonia, dirigió también un debate sobre esta música. Así, en cooperación con los institutos culturales de los países interesados y con nuestras propias universidades damos a conocer diferentes aspectos de las culturas del Extremo Oriente. Tanto el museo como el Instituto Cultural Japonés poseen bibliotecas abiertas al público en general, con un total de más de treinta y dos mil volúmenes. En el marco de la Volkshochschule de Colonia para la educación permanente ofrecemos cursos donde los estudiantes pueden iniciarse en las diferente técnicas y géneros típicos del Asia Oriental, como la laca, la cerámica, le caligrafía, la pintura sobre bambú, etc. También proponemos al público un servicio muy original: todos los martes por la mañana, los coleccionistas de objetos de arte oriental que deseen profundizar sus conocimientos sobre ellos pueden traerlos al museo para que los especialistas los sitúen en su contexto y expliquen su sentido, eso que en alemán llamamos *Bestimmung* (figura 12).

Cachia: Está claro que la acción del museo no se circunscribe a la exposición de obras de arte de los países del Asia Oriental. También desarrolla una gran actividad en el campo enducativo y en la investigación académica. Más aún, tengo entendido que en el museo se produjo un descubrimiento muy interesante. Me re-

12
Bestimmung: un servicio original que el museo ofrece a todos aquellos que se interesan por el arte de Extremo Oriente.

fiero al valioso material hallado en una estatua de madera hueca que representaba un aspirante a Buda, un *bodhisattva*, sobre el cual usted mismo escribió un libro.

Goepper: Mi monografía *Die Seele des Jizô* (El alma del Jizo) trata efectivamente del hallazgo que acaba de mencionar, que fue de gran importancia y despertó mucho interés en el Japón.

Cachia: La comunicación intercultural, incluso en la investigación, siempre es bidireccional, ¿no es cierto?

Goepper: Si, ése es sin duda el ideal. Nos mantenemos en contacto permanente con los museos del Asia Oriental. También intercambiamos regularmente catálogos e información con los museos nacionales de Kioto, Tokio y Nara, así como con el Museo Idemitsu, que es privado. Por otra parte, nuestro museo aloja a los académicos del Extremo Oriente que nos visitan y entre los miembros de nuestro personal permanente figuran una especialista japonesa y uno coreano.

Cachia: Discúlpeme por haberlo interrumpido cuando usted hablaba de su importante descubrimiento.

Goepper: Volviendo a la escultura del *bodhisattva* Jizo, el descubrimiento, como suele suceder, se produjo casi por casualidad. Hacía ya tiempo que la estatua formaba parte de nuestra colección y requería algunos trabajos de restauración. El profesor Adolf Fischer, el fundador del museo, la había comprado en diciembre de 1911 al conocido negociante de arte Tamai, en Nara. Contrariamente a lo habitual, el *bodhisattva* no aparece representado como príncipe indio, sino como un monje que sostiene el báculo pastoral del sacerdote budista. Los pliegues del hábito y la posición de los pies, ligeramente separados uno de otro pero rigurosamente paralelos, y otras peculiaridades hicieron muy difícil determinar con precisión la fecha de la talla, aunque tenía muchas características de la escultura religiosa japonesa del periodo Kônin del siglo IX (810-824). El misterio de las incoherencias estilísticas habría de desentrañarse más tarde, cuando en mayo de 1983 la restauradora del museo, Barbara Piert-Borgers, separara la cabeza del tronco de la pieza para poder manipularla mejor. Esta operación no presenta ninguna dificultad, ya que en las antiguas estatuas japonesas de madera la cabeza y el tronco se tallaban siempre por separado y luego se unían. Para su enorme sorpresa, y naturalmente para nuestra gran satisfacción, encontró que tanto la cabeza como el tronco estaban llenos de rollos de pergamino, esculturas en miniatura, pequeñas estampas de Buda y otras minúsculas ofrendas votivas. Todo ello representaba, por así decirlo, el alma de la estatua, de ahí el título de la monografía.



Cachia: En otras palabras, un verdadero tesoro artístico e histórico.

Goepper: Ya lo creo. Podría hablar largamente sobre esto, pero en mi trabajo ya he explicado todos los pormenores. Simplemente añadiré que gracias a una inscripción en caracteres chinos pudimos establecer la fecha en que fue esculpida y el nombre de su autor. Supimos así que es la obra más antigua que haya llegado hasta nosotros del famoso escultor japonés Kôen, que en el décimo primer mes del año 1249, fecha en que la realizó, tenía cuarenta y dos años de edad. En realidad la talla es copia de una pieza más antigua, lo que explica la presencia de muchas características propias de las esculturas de épocas anteriores.

Cachia: En realidad este descubrimiento constituye una verdadera historia de comunicación a través de los siglos y las culturas, algo que indudablemente no sucede a menudo. Pero ahora, si usted me lo permite, me gustaría que se refiriera nuevamente a las tareas más rutinarias y prosaicas que implica la dirección de un



13
El *Bodhisattva* Jizo con los pergaminos, las esculturas en miniatura y otros objetos descubiertos en la cabeza y el tronco de la estatua.

museo. Usted insistió hace un momento en la idea de que un museo permanente que puede visitarse con asiduidad permite llegar a conocer una cultura extranjera con más profundidad que un breve viaje al exterior. Ahora bien, ¿qué opina de los viajes imaginarios a través del cine y la televisión? Me informaron en el Instituto Cultural Japonés que ustedes organizan proyecciones de cine con cierta regularidad. ¿Cuáles son, a su juicio, las ventajas y las desventajas del contacto con los objetos expuestos en un museo respecto de las imágenes y conocimientos sobre el arte y la cultura de otros países difundidos a través de los medios de comunicación?

Goepper: A mi parecer, la ventaja de la comunicación fundada en el contacto inmediato con los objetos es doble. En primer lugar, la inmediatez. Lo que el espectador ve es el objeto real y no su imagen a través de una cámara. En segundo lugar, durante una visita guiada la comunicación es bidireccional, ya que el remitente y el destinatario de la información pueden alternativamente intercambiar sus papeles. Tengo la costumbre de incitar a los visitantes a hacer las preguntas y observaciones que les parezcan pertinentes. Durante una visita guiada el público puede entonces reaccionar espontáneamente, lo que nos permite corregir falsas impresiones o dar explicaciones suplementarias. Aun en los casos en que el visitante recurre a un comentario grabado y no a un guía, se lo incita a dar sus impresiones por escrito y esta retroinformación nos permite mejorar la presentación.

Todo esto no significa, por supuesto, que la comunicación a través de los medios de difusión no tenga sus ventajas, incluso incontrovertibles. El cine, por ejemplo, puede mostrar muchas cosas y llevarnos a cualquier lugar y en cualquier momento. Un documental bien hecho puede dar mejor la atmósfera de un lugar que un objeto pequeño, por más que éste provenga de ese mismo lugar.

Cachia: Profesor Goepper, una última pregunta más. Se ha hablado mucho, y con toda razón en mi opinión, sobre la necesidad de preservar la identidad cultural. Pero este tipo de discurso puede llevar demasiado lejos y a veces encubre una cierta hostilidad hacia otras culturas. Hay quienes parecen creeer que un auténtico reconocimiento de los valores culturales ajenos es incompatible con un profundo amor por la propia identidad. ¿Qué piensa usted de esto?

Goepper: Ese criterio es muy estrecho y contradice toda mi experiencia de director de un museo totalmente dedicado a la causa de la comunicación intercultural. El conocimiento de las culturas del Extremo Oriente permite apreciar la propia cultura europea. Eso es algo que he podido comprobar reiteradas veces. El interés por otras culturas nos permite conocer mejor la naturaleza específica de la nuestra y comprobar una vez más que lo que nosotros hacemos de cierta forma también puede hacerse eficazmente siguiendo otras pautas técnicas o culturales. Durante las visitas guiadas trato de entablar un verdadero diálogo con los visitantes, que hacen comparaciones espontáneas entre la pintura de los paisajistas chinos y los maestros europeos por ejemplo, o la escultura y la pintura budista y bizantina. Estas comparaciones permiten comprender mejor las relaciones temporales entre expresiones artísticas que se desarrollaron en lugares diferentes.

Cachia: Muchas gracias, profesor Goepper, sobre todo por sus últimos comentarios. Comparto plenamente sus opiniones y me alegra saber que están avaladas por su experiencia en materia de diálogo entre culturas, que va mucho más allá de la simple comunicación. Si todos comprendieran mejor lo que usted acaba de decir, habría menos peligros de ver estallar conflictos culturales que pueden, en última instancia, llevar a la guerra. Todos los hombres son fundamentalmente iguales, sean cuales fueren sus diferencias culturales. Cuando uno ha llegado a entenderlo, puede gritar bien alto "¡Viva la diferencia!" Cuanta más unidad haya en la diversidad y más diversidad en la unidad, mejor será para la paz mundial y para una vida feliz.

[*Traducido del inglés*]

El Monumento Conmemorativo de Kiev y el Año Internacional de la Paz

Yuri Andreyevich Omelchenko

Nació en Kiev en 1937 (República Socialista Soviética de Ucrania). Graduado en historia. Profesor adjunto, luego profesor de arqueología y museología en la Universidad Estatal "T. G. Shevtchenko" de Kiev. Autor de obras sobre historia, teoría y métodos de museología, pedagogía y arqueología eslava.

Suele decirse de Kiev, capital de la Ucrania soviética, que es una ciudad antigua pero eternamente joven, una de las ciudades más bellas de la URSS. Otra de sus características es la de conservar en sus muchos monumentos el recuerdo de los acontecimientos más importantes de la historia del país, como es el caso del Museo Ucraniano de la Historia de la Gran Guerra Patria de 1941-1945, que se levanta majestuoso sobre la orilla derecha del Dnieper (figura 14).

En agosto de 1944, el artista ucraniano V. Kasiyan anunciaba en el periódico *Kievskaia Pravda* que un grupo de arquitectos y artistas se proponía levantar en el centro de la ciudad un edificio monumental: un panteón de la victoria y de la gloria, cuyas salas inmensas albergarían esculturas, frescos, mosaicos, pinturas y grabados. En julio de 1945, el poeta ucraniano P. Tichina lanzó un llamado a los trabajadores de la educación pública para que reunieran los testimonios de la lucha del pueblo contra el fascismo, necesarios para constituir las colecciones del futuro museo. El proyecto respondía a las aspiraciones de muchos ciudadanos soviéticos que habían participado en la guerra. Ya desde 1941 los museos regionales habían comenzado a reunir los primeros materiales. El museo se inauguró solemnemente el 9 de mayo de 1981.

La estructura central del complejo es el edificio del museo con una imponente escultura de sesenta y dos metros de altura que representa a la Madre Patria. Para llegar a ella se pasa por la galería de los héroes del campo de batalla y el frente civil, una estructura de cemento donde están situados los bajorrelieves de bronce de cinco metros de altura que describen los combates librados por las tropas del frente contra quienes invadieron el país el 22 de junio de 1941, la resistencia encarnizada de la nación entera, la abnegación del pueblo soviético y los sacrificios a los que llegara por apoyar a sus soldados.

En la plaza principal del monumento conmemorativo hay dos composiciones de bronce que evocan importantes episodios de la liberación de Ucrania por el Ejército Rojo. Al lado del edificio del museo se levantan pilones de granito en los que se han inscripto en bronce los nombres de las ciudades soviéticas que se destinguieron por su heroísmo. El día de la inauguración, los representantes de esas ciudades colocaron urnas que contenían puñados de tierra en los nichos de mármol de la galería.

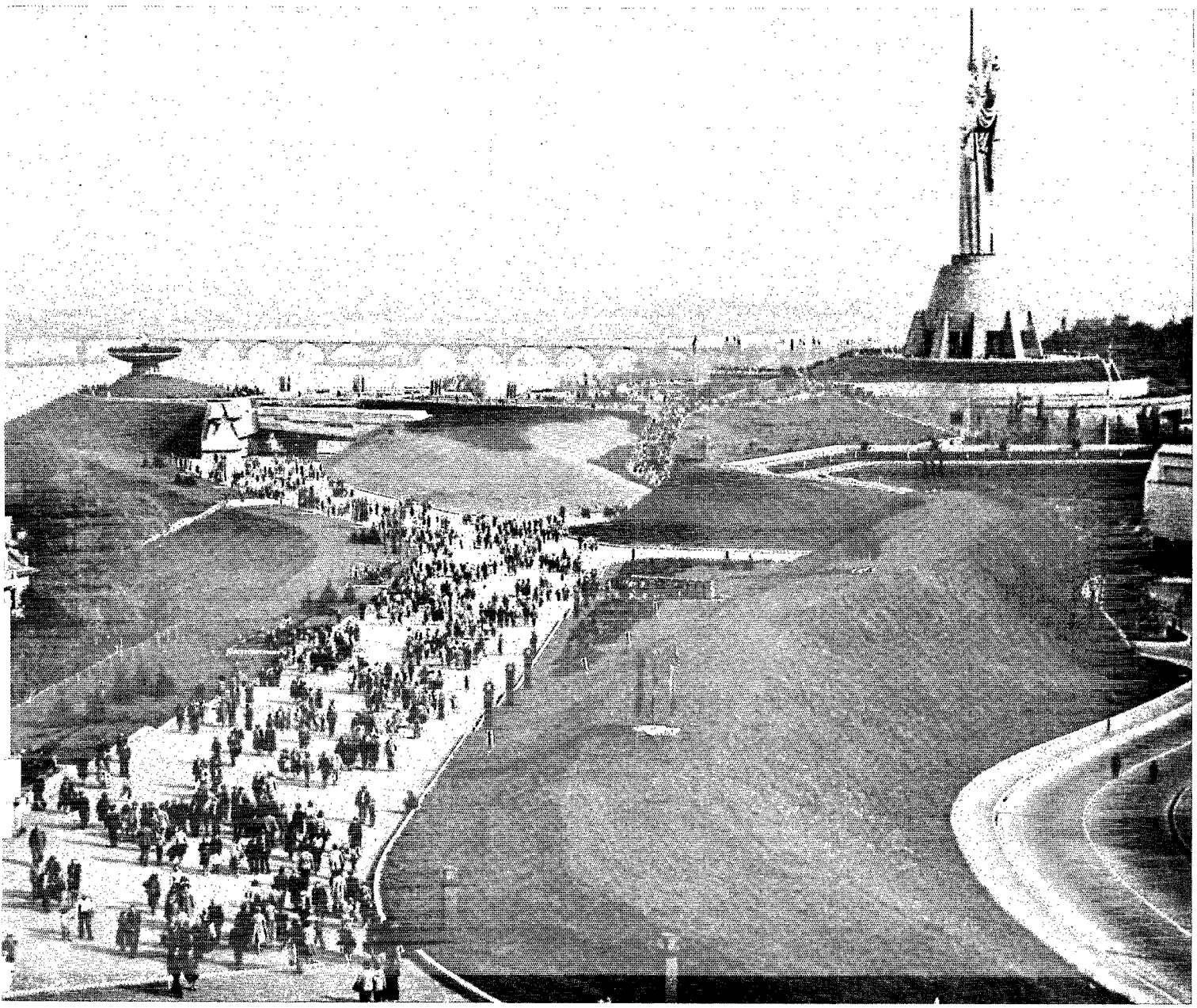
Dominando la entrada principal, se encuentra una lámpara votiva en la que se han grabado las palabras "Gloria eterna a los héroes", cuya llama fue inicialmente encendida con el fuego perpetuo de la Tumba del Soldado Desconocido y es reavivada en los días de fiesta nacional.

Al entrar al museo, el visitante puede admirar en el centro del vestíbulo el retrato esculpido de Vladimir Ilich Lenin. En las paredes de mármol se inmortalizaron en letras de oro mil ciento cincuenta y dos unidades y formaciones militares que recibieron el nombre de las localidades de Ucrania que liberaron, y doscientas cincuenta y dos organizaciones clandestinas y unidades de guerrilleros que lucharon victoriosamente contra los ocupantes.

Para crear el museo fue necesario reunir información muy precisa y completa sobre la historia de la segunda guerra mundial, reunir fondos y fijar principios científicamente irreprochables tanto desde el punto de vista museológico como arquitectónico. Con el auxilio de documentos históricos originales, los organizadores se esforzaron en reproducir los principales episodios de la Gran Guerra Patria, otorgando una atención particular, como es lógico, a los acontecimientos que se produjeron en el territorio ucraniano. Por otra parte, si bien la mayoría de las piezas adquiridas por el museo provienen de Ucrania, muchas fueron donadas por veteranos que vivían en otras repúblicas soviéticas y en el extranjero, lo cual permitió evocar también otros aspectos de la guerra que tuvieron lugar más allá de las fronteras nacionales.

Los responsables del museo se vieron enfrentados a otro problema, complejo y exaltante a la vez: hacer comprender al público lo que esta guerra había significado para el pueblo soviético, describir la naturaleza del conflicto de la manera más veraz posible y mostrar los caminos que llevaron a la victoria. Con este fin se prepararon diversas secciones temáticas que ilustraban el destino de la gente simple que participó en la guerra y que sacrificó todo, incluso la vida, para derrotar al fascismo.

Si bien la exposición está consagrada a la guerra, el tema de la paz está presente en todo momento, ya que se abre con una evocación de los años de paz que precedieron al conflicto y se cierra con la representación de la vida el pueblo seviético en la actualidad. La exposición parecería estar vertebrada por una idea central: la guerra es un estado antinatural en la vida del hombre y es ajena al espíritu del pueblo trabajador. En la primera sala se ilustra la vida y el trabajo de los obreros, de los campesinos en las granjas colectivas y de los intelectuales que en los años que precedieron a la guerra llevaron a cabo la industrialización de la economía y la colectivización de la agricultura. El nivel de vida material del pueblo aumentó considerablemente y la educación pública, la cultura y la ciencia conocieron una época de rápido florecimiento. A fines de la década del treinta se aprobaron nuevos planes de desarrollo de gran envergadura, pero sobre todo se había formado una generación que supo mostrarse solidaria con los pueblos sometidos a la agresión fascista y desplegar esfuerzos denodados por la causa de la paz. Los materiales expuestos dan testimonio de esto, en particular los que se refieren a la forma en que la población de las regiones occidentales de Ucrania fue rescatada de la esclavitud fascista gracias a su integración a un estado soviético ucraniano común. Sin embargo, la guerra alcanzaba ya sus fronteras y con ella comenzaba una época de terribles sufrimientos. Entre los documentos pre-



sentados puede verse el llamado lanzado a la población por el gobierno soviético el día en que estalló la guerra.

La exposición pone de manifiesto el coraje de todo un pueblo: soldados y oficiales, trabajadores del frente civil, hombres y mujeres, ancianos y niños, comunistas, miembros del Komsomol y personas no pertenecientes al partido. Millones de soviéticos participaron en la guerra y hay que señalar que el museo ha logrado hacer revivir la memoria de muchos de ellos. La exposición presenta reliquias que ilustran el valor inquebrantable de los héroes de la Fortaleza de Brest así como los de Moscú, Leningrado, Stalingrado, Kiev, Minsk, Odessa, Sebastopol, Novorossiysk y Kerch, Tula, Smolensk y Murmansk. Los materiales relativos a los niños que participaron en la guerra conmueven naturalmente de una manera particular, sobre todo los que evocan a los jóvenes guerrilleros A. Kober, V. Khomenko y V. Kotik. Muchos adolescentes reemplazaron en el trabajo a los padres que habían partido al frente y trabajaron denodadamente en las fábricas y los campos sin dejar de proseguir sus estudios en su tiempo libre. Se crearon escuelas incluso en la retaguardia de las líneas enemigas, en los bosques y las catacumbas donde se escondían las formaciones guerrilleras.

Por otra parte, la exposición da testimonio de la contribución de los trabajadores de la cultura a los esfuerzos de la guerra: escritores, poetas, artistas, actores, cineastas. Personas que ejercían profesiones pacíficas por excelencia participaron en la lucha contra el fascismo por medio del arte. Entre ellos podemos mencionar a los poetas P. Tichina, M. Rilsky y M. Bazhan, a la escritora V. Vasilevskaya y al dramaturgo A. Korneichuck. Finalizada la guerra, muchos de ellos se convirtieron en fervientes militantes de la paz.

Una sala especial está consagrada a las atrocidadas perpetradas en los territtorios ocupados. En el mapa de Ucrania se han señalado los emplazamientos de los campos de concentración, los lugares que vieron el exterminio masivo de poblaciones pacíficas, destruidas o quemadas, las aldeas borradas de la faz de la tierra. Entre los objetos expuestos figuran los instrumentos de tortura y de ejecución utilizados en los campos de concentración. Si bien los documentos muestran que los daños materiales producidos en la República Socialista Soviética de Ucrania ascienden a un billón doscientos millones de rublos, es imposible evaluar la destruc-

14
Vista general del majestuoso Monumento Conmemorativo de Kiev.

ción del patrimonio cultural. Las fotos muestran la profanación de la tumba del célebre poeta ucraniano T. G. Shevchenko, en Kanev, sobre la cual desfilan los soldados de Hitler, así como las ruinas de Petrodvorets. En las vitrinas puede verse también parte de una colección de monedas robadas a un museo por los fascistas y recuperadas por los guerilleros y un ejemplar de la edición rusa de 1891 de la *Divina Comedia* de Dante, perteneciente a la Biblioteca de Sebastopol, que fuera encontrado por un oficial soviético en el Reichstag.

Las manifestaciones de amistad entre los pueblos y de solidaridad internacional en la lucha contra el fascismo fueron tantas y tan diversas que en todas las secciones de la exposición se encuentran documentos que lo atestiguan. Así, una de ellas está consagrada a evocar el destino del artillero A. I. Tsibulev que, después de haber defendido heroicamente la capital de Ucrania en 1941 y recibido el título de Héroe de la Unión Soviética, pereció en combate durante la liberación de la región báltica. Otros materiales documentan la actuación de antifascistas de veinte países europeos y de representantes de sesenta naciones y nacionalidades de la URSS que lucharon en las filas de las formaciones guerrilleras que operaban en el territorio de Ucrania.

Una sala está especialmente dedicada a la liberación de los pueblos de Europa y de Asia. Allí se exponen materiales de particular interés sobre la Conferencia de Yalta celebrada en 1945, en la que los jefes de gobierno de las potencias aliadas trazaron las grandes líneas de la política mundial de la postguerra y sentaron las bases de las Naciones Unidas como organización dedicada a la paz.

La última sección de la exposición evoca los enormes daños sufridos por el país en una guerra en que perdieron su vida veinte millones de soviéticos, así como también la reconstrucción llevada a cabo en los años que siguieron al fin del conflicto. Una sala especial de la exposición está consagrada a la lucha del Partido Comunista de la Unión Soviética por la paz y la seguridad de Europa. Fotografías, documentos y otros materiales reflejan los esfuerzos del gobierno soviético por preservar y consolidar la paz, detener la carrera armamentista y mejorar el clima de las relaciones internacionales. En la exposición se ilustra la labor que llevan a cabo diversas organizaciones soviéticas en el movimiento antimilitarista mundial y el vasto programa de manifestaciones llevadas a cabo con motivo de la celebración del Año Internacional de la Paz.

La visita al museo concluye en la Sala de la Gloria, a la que se accede por una escalera de mármol blanco. En el espacio solemne que crean las columnas, resplandecen en letras de oro los nombres de once mil seiscientos trece Héroes de la Unión Soviética y de doscientos un Héroes del Trabajo Socialista representantes de todas las naciones y nacionalidades de la URSS honrados por su coraje militar y civil durante los años de la Gran Guerra Patria. La Sala de la Gloria está coronada por un friso de mosaicos que representa el combate y el trabajo del pueblo soviético y por la Orden de la Victoria, símbolo de las hazañas de todos aquellos que lograron aplastar el fascismo y restaurar la paz tan esperada.

El Monumento Conmemorativo de Kiev se ha convertido en uno de los centros culturales de la capital de Ucrania al que acuden tanto los habitantes de la ciudad como los extranjeros. El museo es visitado anualmente por dos millones de personas, entre ellos personalidades invitadas procedentes de ciento veinte países. Allí se desarrolla un vasto programa de actividades de diversa índole, muchas de las cuales revisten un carácter netamente pacifista. El personal del museo lleva a cabo un trabajo particularmente importance con el fin de educar a los jóvenes en el espíritu de patriotismo e internacionalismo que los convierta en activos defensores de la paz y la amistad entre los pueblos. En esta tarea se acuerda especial relevancia al hecho de que los jóvenes aprendan a respetar y preservar tanto el propio patrimonio cultural como el ajeno.

Ya es una tradición impartir la primera clase del año escolar en el museo: la clase sobre la paz. De manera regular se organizan cursos y excursiones para los niños, y el tema del pacifismo figura en los planes de estudio. Durante el Año Internacional de la Paz se organizó también un concurso de dibujo infantil. Los jóvenes recorren a pie campos de batalla de la última guerra y se ocupan de mantener en buen estado las tumbas de todos aquellos que dieron su vida en la lucha contra el fascismo. También se reúnen con los veteranos que vivieron las fatigas y los horrores de la guerra y por conocer el precio de la paz hacen todo lo que está a su alcance a fin de preservarla para las futuras generaciones. Los encuentros entre jóvenes pacifistas soviéticos y extranjeros, las reuniones de los veteranos de la guerra con los visitantes del museo y la proyección de documentales antimilitaristas se llevan a cajo tradicionalmente en la plaza principal del monumento conmemorativo o en la sala de asambleas.

El museo está realizando con gran éxito un vasto programa de conferencias y debates sobre los problemas que plantea la lucha por la paz en el momento actual. Organizado en el marco del Año Internacional de la Paz, dicho programa cuenta con la colaboración no sólo del museo sino de entidades públicas tales como el Comité Central del Komsomol de Ucrania, el Consejo de Sindicatos de la República de Ucrania, el Comité Ucraniano de Defensa de la Paz, La Sociedad Ucraniana por la Amistad y las Relaciones Culturales con los Países Extranjeros. Recientemente tuvo lugar un encuentro de veteranos de la guerra y el trabajo con deleganciones de diversas sociedades de amistad entre la URSS y Francia, el Reino Unido, Nueva Zelandia e Italia, así como entre jóvenes obreros y estudiantes de Kiev y una delegación de activistas de la Liga de Jóvenes Obreros Alemanes de la República Federal del Alemania. Estos últimos visitaron la Unión Soviética por invitación del Comité de Organizaciones Juveniles de la URSS. En una reunión entre veteranos soviéticos y norteamericanos celebrada bajo el lema "Por la paz en la tierra", los representantes de ambos países pronunciaron discursos sobre los temas siguientes: "Aliados en la guerra y aliados contra la guerra" y "Reunión junto al Elba: un camino hacia la paz".

Terminada su visita al monumento, muchos visitantes consignan sus impresiones en el libro de oro que con ese fin se ha puesto a su disposición. En general aluden a la majestuosidad del monumento conmemorativo levantado a la gloria de todos los que lucharon contra el fascismo durante la segunda guerra mundial. Otra reflexión que se reitera una y otra vez recuerda que las lecciones de la historia no deben olvidarse y que es necesario que los pueblos aúnen sus esfuerzos en la noble causa de la defensa de la paz.

[*Traducido del inglés*]

Arqueología y maderas saturadas de agua

Denis Ramseyer

Licenciado en arqueología y etnología en la Universidad de Neuchâtel, 1975. Ha realizado numerosas encuestas etnográficas en la Costa de Marfil. De 1976 a 1977 se desempeñó como dibujante y fotógrafo del Museo Cantonal de Arqueología de Neuchâtel. Desde hace unos diez años es director de las excavaciones que se realizan en el cantón de Friburgo. En la actualidad es asistente científico del Servicio Arqueológico Cantonal de Friburgo y desde 1983 es miembro del Comité de la Sociedad Suiza de Prehistoria y de Arqueología. Ha publicado una vientena de artículos y estudios sobre el periodo neolítico y la primera edad del hierro en Suiza.

Denise Vonlanthen

Ha participado en varias excavaciones de yacimientos lacustres neolíticos en el cantón de Friburgo. Con posterioridad se especializó en la restauración de maderas saturadas de agua y de objetos de hueso y cornamentas de ciervo. Desde 1975 es restauradora de cerámica y materiales orgánicos en el Servicio Arqueológico Cantonal de Friburgo.

Pese a los progresos realizados en los últimos años en el campo de la técnica y de la química, el tratamiento de las maderas húmedas descubiertas en las excavaciones arqueológicas sigue planteando grandes dificultades. ¿Cómo conservarlas y estudiarlas? ¿Qué métodos conviene aplicar?

Si los objetos son pocos y de pequeñas dimensiones, uno de los procedimientos más recomendables actualmente es la conservación mediante liofilización. El problema fundamental que se plantea desde hace unos quince años en el de los pilotes de las estaciones lacustres prehistóricas, que suelen contarse por millares. Sabiendo que las muestras escogidas no durarán más de unos años, el arqueólogo se ve ante una grave responsabilidad: ¿qué hacer para salvar las maderas extraídas, que contienen una riqueza de información considerable e incluso a menudo única? La solución adoptada por varios servicios arqueológicos suizos (Friburgo, Neuchâtel y Zurich, entre otros) que consiste en efectuar análisis dendrocronológicos sistemáticos, con objeto de organizar un banco de datos que ponga a disposición de los arqueólogos el máximo de información es, por ahora, la única que permite explotar racionalmente los objetos de ese tipo.

Gracias a la ayuda económica del Fondo Nacional de Investigación Científica de Suiza[1] y del Estado de Friburgo, el Servicio Arqueológico Cantonal de Friburgo ha tratado ya una parte importante de las estacas almacenadas en sus sótanos desde hace casi veinticinco años.

La conservación de las maderas prehistóricas en el siglo XIX

Desde el descubrimiento de las primeras estaciones litorales, en la segunda mitad del siglo XIX, los coleccionistas de antigüedades lacustres se han visto enfrentados al problema de la conservación de los vestigios orgánicos extraídos del fango, sobre todo de los elementos más voluminosos y por lo tanto más difíciles de manipular: las piraguas (figura 15). La existencia de más de quinientas embarcaciones monóxilas en la Meseta Suiza, la mitad de las cuales proceden de los lagos de Neuchâtel, Bienne y Morat, había sido señalada ya a mediados del siglo pasado (*cf.* comunicación de Béat Arnold). Casi todas se encontraban en buen estado de

1. Las catedrales e iglesias varias veces centenarias se degradan, los antiguos frescos y pinturas se deterioran, las estatuas de piedra y madera se hallan a menudo en muy mal estado, las colecciones arqueológicas, sobre todo los textiles, la cestería y las maderas, requieren un tratamiento y un mantenimiento particularmente delicados. Este hecho no es nuevo y ya se ha hecho mucho por combatir el deterioro de los bienes culturales. Para que esa acción resulte eficaz, es indispensable contar con laboratorios especializados y hacer que los distintos servicios involucrados trabajen en estrecha cooperación.

Las deficiencias suelen manifestarse a nivel de los métodos utilizados. Por eso es urgente adquirir nuevos conocimientos y buscar las mejores terapias posibles. Es asimismo indispensable sensibilizar al público y a las autoridades, pues en el periodo que nos ha tocado vivir la contaminación y la destrucción del medio ambiente conocen una aceleración tal que a menudo agravan también el estado de las obras de arte y el mobiliario arqueológico. De ahí que el Fondo Nacional de Investigaciones Científicas de Suiza lanzara en 1984 un programa de investigaciones titulado Métodos de Conservación de los Bienes Culturales, que cubre distintos ámbitos y se subdivide en categorías por materias: piedra, madera, vidrio, metal, carámica, materiales orgánicos, papeles y porcelanas, adhesivos y resinas. La conservación de las maderas prehistóricas saturadas de agua es uno de los temas que trata el Proyecto 16 del Fondo Nacional.

conservación. Transportadas posteriormente a una sala de exposiciones o depositadas en el jardín o el sótano de un museo, se las trataba utilizando una ingeniosa mezcla de productos naturales. Víctor Gross describe, por ejemplo, la "receta" aplicada a la piragua de Wingreis (lago de Bienne):

> Para conservar la forma primitiva de la canoa e impedir que la madera se deformase al desecarse, pocos días después de sacarla del agua se embebieron cuidadosamente todas las superficies con aceite de lino desengrasado e hirviente, al que se añadió después colofán y arena para calafatear los intersticios que se abrían. Gracias a esta operación, repetida varias veces a lo largo de algunos meses, nuestra piragua ha conservado y conservará indefinidamente su forma primitiva. (V. Gross, *Les protohelvès*, Leipzig, 1893, p. 20).

Los investigadores del siglo pasado eran muy optimistas. ¿Qué ha sido de esas embarcaciones más de un siglo después de descubiertas? Son muy pocas las que han subsistido. Buena parte de ellas, demasiado voluminosas, se convirtieron en un estorbo antes de pasar a ser utilizadas como leña al renovarse los edificios que las conservaban o al cambiar los conservadores de los museos por otros poco interesados en las épocas prehistóricas. Otras han sufrido tanto en los distintos traslados o por haber estado almacenadas en condiciones desastrosas, soportando los calores tórridos del verano y el hielo del invierno, por ejemplo, que se ha preferido simplemente acabar con ellas. Unas pocas, sin embargo, han sobrevivido hasta nuestros días, pero da pena verlas: agrietadas por la deformación de la madera, con pedazos que se desprenden en la parte inferior y en los lados, la madera completamente corroída. Los primeros tratamientos, basados en la utilización de substancias naturales como la cera de abeja, el aceite de lino y las resinas o colas naturales, no dieron los resultados esperados.

Los métodos aplicados durante la primera mitad del siglo XX

Entre los procedimientos utilizados, mencionaremos los siguientes:

El secado lento. La conservación más sencilla y menos costosa consiste en un secado lento, homogéneo y controlado, que suprime paulatinamente parte de las tensiones que experimenta la madera entre la capa superficial, más seca, y el interior, todavía húmedo. Sin embargo, este procedimiento resulta muy aleatorio. Aunque en algunos casos puede producir resultados interesantes, sigue siendo insatisfactorio y la mayor parte de las veces resulta desastroso.

La conservación en un líquido. Agua con formol, glicerina pura, alcohol puro paulatinamente substituido por agua: se han experimentado varios procedimientos de este tipo, pero su inconveniente reside en que durante un periodo muy prolongado hay que renovar constantemente los productos, sin que esto garantice, sin embargo, un resultado satisfactorio.

La deshidratación. Los procedimientos de deshidratación, combinados con una consolidación o un revestimiento protector, no han dado los resultados esperados. Mencionaremos la impregnación en una solución de alcohol y barniz, de resina y bencina pura, de aceite de adormidera, de aceite de lino, de esencia de trementina, etc.

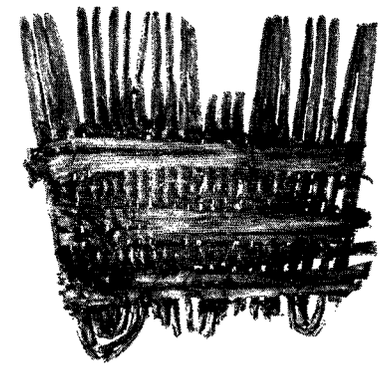
La impregnación. Los procedimientos de impregnación, basados en una impregnación prolongada de distintas soluciones (mezcla de alcohol, resina de picea, cera y benzeno; solución de petróleo, bencina y barniz; tratamiento con parafina, etc.) no han dado los resultados esperados.

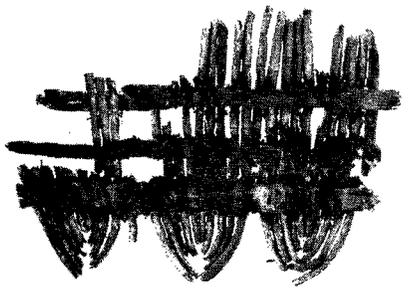
Los revestimientos protectores. El tratamiento consiste en aplicar goma laca, aceite de lino, carbonilo o celodal, etc. Pero un tratamiento superficial, que for-



15
Piragua descubierta en el lago de Chalain (Jura) en junio de 1904, fechada por análisis dendrocronológico como perteneciente a las postrimerías de la edad de bronce (siglo X A.C.). Archivo del Museo de Lons-le Saunier.

16
Peines de haces de fibras vegetales, descubiertos en la estación neolítica de Portalbán.





ma una capa más o menos impermeable a la humedad, sólo sirve para retrasar el proceso de deterioro.

El tratamiento con alumbre. El alumbre es un sulfato doble de aluminio y de potasio, soluble en agua, que permite eliminar las moléculas de agua contenidas en la madera y consolidar el material. Este método, aplicado sobre todo en los países del norte de Europa, se abandonó hacia fines de los años cincuenta, fundamentalmente por dos razones: la pérdida de nitidez de los detalles (esculturas, maderas trabajadas) y la higroscopicidad del alumbre (absorción de humedad que, al condensarse, elimina gradualmente el producto del tratamiento, lo cual obliga a renovar regularmente el procedimiento aumentando cada vez los riesgos de deterioro del objeto). Por último, el método tiene otros aspectos negativos: no se puede controlar la profundidad de impregnación y, además, la cristalización del producto hace estallar las células de la madera.

Los métodos aplicados desde los años sesenta

Evidentemente, los procedimientos antiguos que acabamos de enumerar se caracterizan por su imprecisión. Los restauradores no cuentan con remedios de probada eficacia, cada uno busca a tientas una "receta" y, hay que reconocerlo, los resultados satisfactorios son hasta ahora escasos.

Sin embargo, la evolución de la química orgánica, la aparición de nuevos productos sintéticos, la impregnación al vacío que favorece la penetración del agente consolidador, la utilización de los rayos infrarrojos que aseguran un secado homogéneo y los avances de la técnica de liofilización han permitido realizar progresos notables en los últimos años. Las substancias sintéticas han reemplazado gradualmente los productos naturales. Hoy en día los tratamientos se efectúan en laboratorios especializados, provistos de equipos perfeccionados y con frecuencia muy costosos.

El tratamiento ideal, difícilmente aplicable aún en la actualidad, consistiría en lograr la conservación de las formas, las dimensiones, la textura y el color de las maderas. Debería asegurar, cuando menos, la estabilización de las estructuras y las dimensiones y, en la medida de lo posible, ser reversible. Es de esperar que en un futuro no muy lejano se descubrirán otros métodos más perfeccionados, seguros y eficaces, y que las piezas tratadas ahora podrán ser sometidas después a otros procedimientos.

No pretendemos aquí hacer un inventario exhaustivo ni describir todos los procedimientos aplicados en la actualidad por los distintos laboratorios especializados, pero mencionaremos los principales métodos ensayados en Suiza en el curso de los dos últimos decenios, indicando sus ventajas e inconvenientes.

Alcohol, éter, resina. Sabemos hoy que la madera se resiente menos cuando el secado se efectúa con rapidez siempre que la presión ejercida sobre las fibras por el líquido utilizado sea débil. El éter etílico es un producto que responde perfectamente a esta exigencia. El tratamiento final, que consiste en aplicar al objeto una mezcla de microceras, conviene para los pequeños objetos de maderas tiernas y porosas. El inconveniente de este procedimiento es sobre todo su costo y la inflamabilidad del producto utilizado, que debe manipularse con sumo cuidado.

Arigal C. El Arigal C es un producto de condensación de melamina formaldehída soluble en agua que, a temperatura elevada y en contacto con un catalizador, se transforma rápidamente en una substancia insoluble que consolida la estructura leñosa. La impregnación de la madera con una solución de Arigal C da buenos resultados. Puede aplicarse a todas las maderas y la contracción resulta prácticamente nula. Sin embargo este método ha sido abandonado desde hace unos diez años, pues presenta graves inconvenientes: el tratamiento es irreversible; el producto sólo se disuelve bajo la acción de reactivos muy fuertes que deterioran la madera; la duración de vida del producto utilizado es breve, lo cual limita, por consiguiente, la posibilidad de penetración en la resina; Arigal C es un producto costoso y no reutilizable, demasiado tóxico e, incluso, cancerígeno, por todo lo cual ha sido finalmente retirado del mercado.

Lyofix. El Arigal C ha sido reemplazado por el Lyofix. La velocidad de reacción de este producto es superior a la del Arigal C, pero el proceso de fijación y los resultados obtenidos son comparables en ambos productos. De todas maneras se siguen realizando ensayos para mejorar el procedimiento.

Polietilenglicoles (PEG) o carbowax. Los polietilenglicoles son ceras sintéticas solubles en agua que gozan actualmente de gran predicamento. Este procedimiento se utiliza tanto para los restos de navíos como para las piezas menores. El tratamiento admite numerosas variantes según las dimensiones y el estado de conservación de las maderas. El tiempo de impregnación es largo: varias semanas para los objetos pequeños, varios años para los restos de navíos. Se emplean polietilenglicoles de peso molecular bajo (PEG 400) o elevado (PEG 4.000) a distintos niveles de concentración. En los laboratorios suizos se designa a menudo estos productos con el nombre genérico de *carbowax.*

Liofilización. Esta técnica consiste en extraer al agua del objeto mediante sublimación, esto es, haciéndola pasar del estado sólido al gaseoso bajo la doble acción del frío y del vacío. Su ventaja reside no sólo en que de esta manera el material es sometido a una fuerza mecánica mínima sino en que además permite garantizar su conservación definitiva. Este método requiere el empleo de un congelador para precongelar las maderas a tratar, una cuba estanca provista de cuerpos fríos que

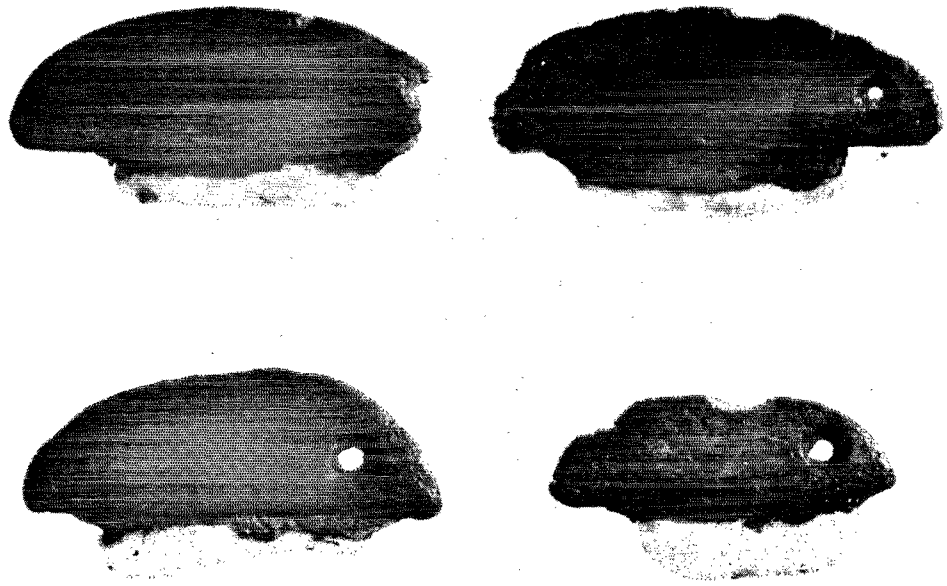
permitan obtener temperaturas bajas (– 45 °C) y una bomba que cree el vacío en el interior de la cámara estanca. Los resultados son excelentes cuando el tratamiento es aplicado por un experto, perfectamente al tanto de las reacciones de las maderas y de las instalaciones del laboratorio.

Las experiencias de liofilización realizadas en el Servicio Arqueológico Cantonal

Una decena de valiosos y delicados objetos realizados en materiales orgánicos fueron descubiertos en el yacimiento neolítico de Portalbán entre 1962 y 1979 y confiados luego a los laboratorios del Museo Nacional de Zurich y del Museo Cantonal de Neuchâtel (figura 16). Su tratamiento mediante liofilización ha tenido pleno éxito.

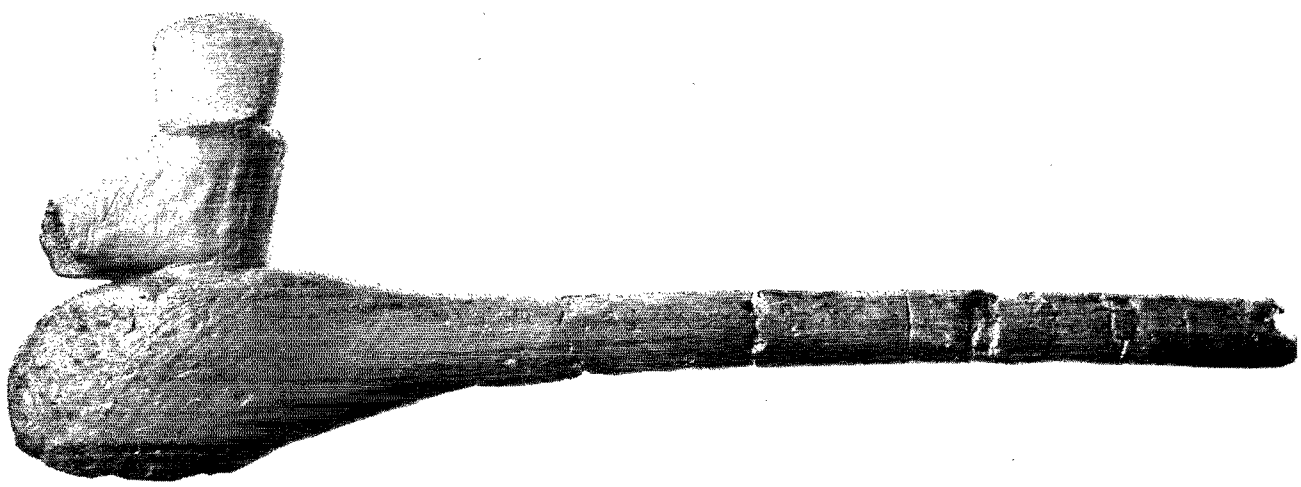
En el yacimiento de Montilier/Platzbünden se encontraron más de cuatrocientos objetos de madera trabajada que requerían un tratamiento rápido y eficaz. Para poder llevarlo a cabo, en diciembre de 1980 se instaló en el Servicio Arqueológico Cantonal de Friburgo una cuba estanca destinada a la liofilización. Luego de tres años de experimentación perturbada por diversos defectos del instrumental (el sistema de cierre de la cuba no era estanco, el motor de bombeo no tenía suficiente potencia, se produjeron averías en el circuito eléctrico, etc.), la instalación técnica funciona a la perfección desde mayo de 1984 y los primeros resultados son prometedores. No pretendemos describir ahora el procedimiento ni entrar en los detalles técnicos y prácticos que deben tenerse permanentemente en cuenta, sino que intentaremos enumerar las limitaciones del método y elaborar un primer balance de su aplicación.

1. Lo primero que debe subrayarse es que el objeto debe ser retirado del lugar de su descubrimiento con infinita atención y cuidado. Las posibilidades de salvarla son considerables si la operación se realiza en condiciones óptimas, es decir, si la pieza se recoge con los sedimentos que la rodean y se coloca en un soporte rígido para impedir cualquier desintegración, teniendo cuidado de sumergirla y protegerla para que conserve su medio húmedo. No se



17
Cuchillos de sílex con mango de madera de arce, descubiertos en la estación neolítica de Montilier.

18
Hacha neolítica descubierta en la estación neolítica de Montilier. El mango es de fresno, la vaina de cuerno de ciervo y la hoja de roca verde.



podrá garantizar, en cambio, la conservación de un objeto maltratado, que ha secado parcialmente y sufrido múltiples agresiones entre el momento del descubrimiento y su llegada al laboratorio de restauración.

2. El almacenamiento del objeto desde su ingreso al laboratorio hasta el momento en que el restaurador puede ocuparse efectivamente de él tiene suma importancia. Las piezas pequeñas embaladas en bolsas de plástico se colocarán en recipientes de tejido metálico confeccionados a medida y se sumergirán en una cubeta con agua que contenga unas gotas de Tego. El baño, que debe renovarse a intervalos regulares y colocarse en un recipiente de plástico cerrado, se resguardará de la luz, evitando las variaciones demasiado grandes de temperatura.
3. Las operaciones que entraña el tratamiento de los objetos de madera son largas: la limpieza y el blanqueado lleva aproximadamente doce días; la inmersión en una solución de PEG 400, seis semanas y en PEG 4.000, doce a dieciséis semanas. La duración del tratamiento depende de las dimensiones y estado de conservación del objeto. A continuación la madera se precongela a una temperatura de $-20°$ a $-30°C$, colocándola inmediatamente bajo vacío en el aparato previsto al efecto. El vapor de agua que se desprende queda atrapado por el condensador de la cubeta y es mantenido a una temperatura de $-30°$ a $-45°C$. El objeto de madera se saca regularmente de la cubeta y se pesa, diariamente si es pequeño, dos veces por semana si tiene más de cuatro centímetros de diámetro. La madera se aligera gradualmente, hasta perder finalmente más de la mitad de su peso inicial. El tratamiento se considera finalizado cuando el peso del objeto se ha estabilizado. El proceso dura un promedio de cuatro días en el caso de las piezas más pequeñas, tales como mangos de cuchillo de madera de arce, por ejemplo, y quince días cuando se trata de los mangos de hachas o azadones de madera de fresno o de haya. Para los elementos mayores como vigas y pilotes de más de diez centímetros de diámetro, el tratamiento puede durar cinco meses o más.

El restaurador debe estar preparado para enfrentarse permanentemente con situaciones inprevistas, pues cada madera reacciona de manera diferente a los distintos tratamientos que se le aplican.

Las investigaciones sobre el tratamiento a aplicar antes de proceder a la liofilización revisten particular importancia. Es necesario averiguar qué substancias combaten la contracción y deformación de las fibras de la madera. Entre los productos que se emplean para el pretratamiento figuran los polietilenglicoles, las resinas termoplásticas asociadas a disolventes y a emulsiones de resinas, de éteres celulósicos o de pirrolidona de polivinilo y el secado con acetona o con etanol.

Incluso un laboratorio perfectamente equipado y que disponga de una infraestructura perfeccionada sólo podrá tratar y conservar una cantidad muy limitada de piezas al año, apenas algunas decenas en el mejor de los casos. ¿Qué solución elegir, pues, para los miles de muestras de pilotes almacenados en sótanos y condenados a desaparecer en pocos años víctimas del enmohecimiento, los hongos y los gusanos o la desecación?

Un banco de datos sobre los pilotes de los yacimientos neolíticos

Desde hace más de un siglo, los innumerables pilotes descubiertos en las estaciones palafíticas han atraído la atención de los investigadores (figura 19). Los arqueólogos del siglo pasado pensaban que habían servido para sostener las construcciones sobre plataformas y eran la prueba fehaciente de la existencia de aldeas lacustres (figura 20). Mucho más tarde se comprendió que otras hipótesis eran también posibles y que esas maderas aportaban indicaciones preciosas sobre las técnicas arquitectónicas prehistóricas: la variedad del diámetro de los postes, de la madera utilizada y del tipo de aserrado muestra la complejidad del problema. Sólo el desarrollo de la dendrocronología (véase el recuadro) ha mostrado realmente la importancia de estos pilotes para la interpretación arqueológica. Interpretación de las estructuras primero, dado que el conocimiento preciso de las fases de tala de cada montante de la construcción permitirá agrupar los elementos contemporáneos y "diseñar" planos arquitectónicos coherentes. Interpretación puramente arqueológica después, ya que se podrán determinar con exactitud los diferentes periodos de ocupación, la diferencia cronológica entre las distintas fases de las construcciones y la duración precisa de la ocupación del lugar. No abordaremos ahora los datos de orden climatológico, botánico y ecológico que aporta la dendrocronología. Bastaría señalar que su campo de aplicación es considerable y no cesa de extenderse a nuevos ámbitos.

Una vez planteado el problema (y nin-



gún arqueólogo pondrá en duda la importancia del estudio de las estacas de un yacimiento arqueológico), queda por saber *cómo* proceder. No está de más recordar que debe considerarse cada madera como un objeto en sí, con un valor arqueológico propio, al igual que un fragmento de cerámica, una herramienta de piedra o de hueso. Elegir arbitrariamente entre un conjunto de maderas sólo los elementos mayores de roble, es tan poco escrupuloso como desechar fragmentos de cerámica no decorados y conservar únicamente los más "bellos".

Hace unos años el conservador del Museo de Estavayer-le-Lac, que deseaba mostrar a sus visitantes unos pilotes varias veces milenarios, expuso en una sala grandes puntales que había extraído del limo del lago, reemplazándolos, a medida que se secaba la madera, por nuevos elementos recién recogidos de la estación prehistórica próxima. Este método tan especial de "conservación" de maderas prehistóricas difícilmente puede situarse en el marco de una investigación científica.

Entre las experiencias serias efectuadas en los últimos años por laboratorios especializados, mencionaremos las de los laboratorios de Neuchâtel y de Grenoble, que merecen especial atención. La finalidad de los arqueólogos es clara: evitar la desecación de las maderas saturadas de agua, ya que esto provoca su deformación y contracción, y evitar la putrefacción producida por los hongos, el enmohecimiento, los gusanos y los microorganismos que destruyen la materia orgánica.

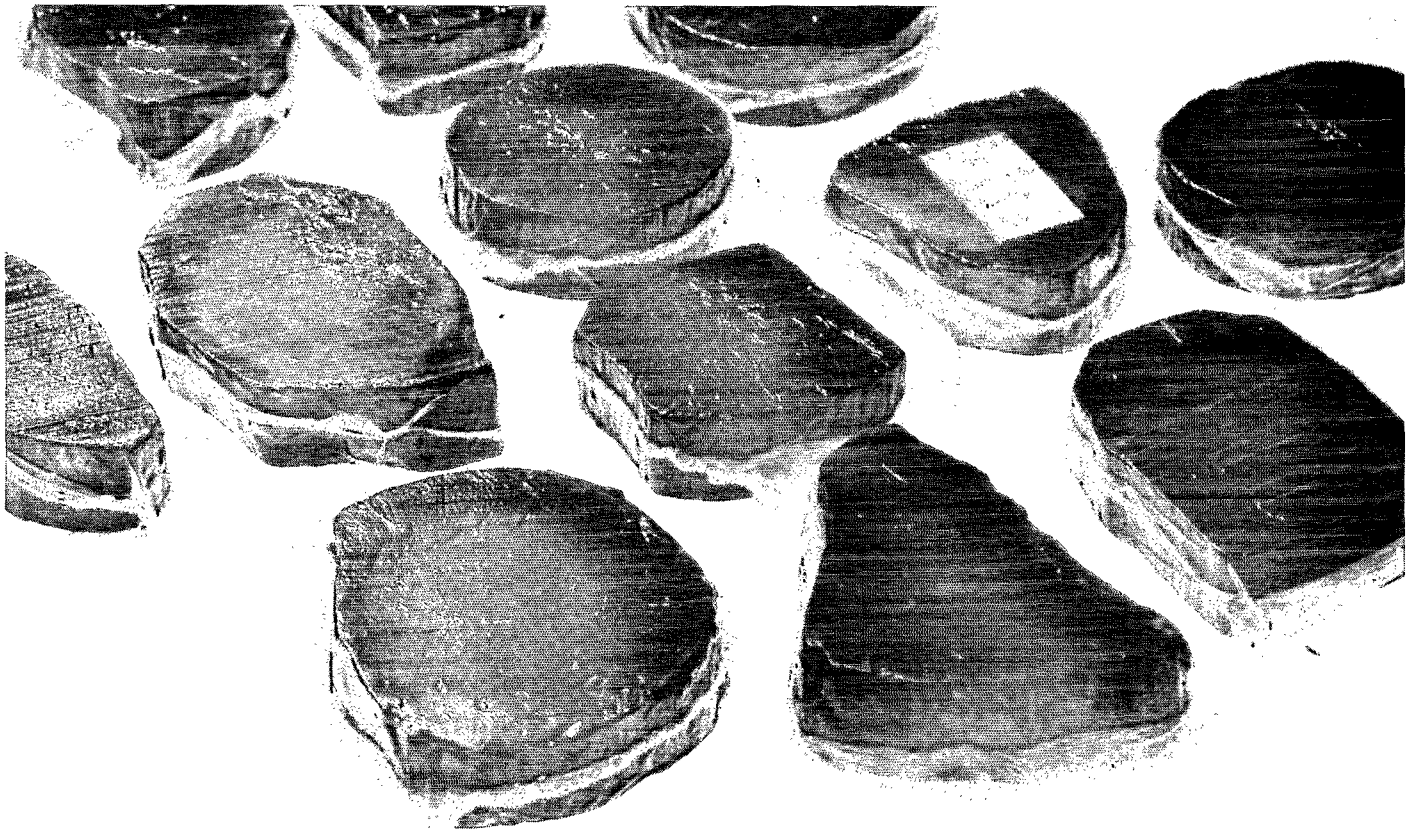
Irradiación con cobalto. El laboratorio del Museo de Arqueología de Neuchâtel ha hecho irradiar con cobalto el conjunto de las muestras de pilotes de las excavaciones de Auvernier (diez mil maderos aproximadamente), a fin de eliminar los organismos que viven en las maderas húmedas. Las muestras fueron llevadas al Instituto Federal de Investigación Nuclear de Würenlingen e irradiadas a través de las cajas de cartón en que se habían embalado, sin limpieza ni tratamiento previo de ningún tipo. El resultado distó de ser concluyente: no prolongó la duración de vida de las muestras y al abrir las bolsas de plástico se observó una rápida proliferación de hongos en la superficie de las maderas, lo cual agravó aún más la situación.

Irradiación gamma. El CEN de Grenoble (Nucléart) ensayó el método del tratamiento por impregnación e irradiación gamma. Las muestras no fueron sometidas a ningún tratamiento químico previo, pero se limpiaron antes de la ope-

19
Parte de las cuatro mil quinientas estacas descubiertas en las excavaciones de Montilier (Lago de Morat, Cantón de Friburgo), en 1979. Según los análisis dendrocronológicos, estas maderas fueron taladas entre 3179 y 3118 A.C.

20
Los pilotes de la estación prehistórica de Greng (Lago de Morat) emergen con frecuencia durante el invierno, al bajar el nivel del agua. Esta fotografía fue tomada a comienzos de siglo.





21
Las muestras de pilotes lacustres prehistóricos guardadas al vacío en bolsas de plástico se conservan muy bien mientras esperan ser analizadas.

ración. El método empleado, llamado de baños sucesivos, consiste en substituir en un medio líquido el agua contenida en la madera por una resina líquida. La madera impregnada de resina se expone a continuación a la irradiación de una bomba de cobalto 60. La resina se endurece en la madera por polimerización radioquímica bajo los rayos gamma.

El tratamiento, que comprende dos fases (impregnación por una resina estireno-poliéster, seguida de su endurecimiento en la madera), dura de dos a seis meses para piezas de uno a veinte centímetros de espesor. Pese a una leve deformación de los objetos, los resultados son relativamente buenos, pero su costo es excesivamente elevado.

Inmersión de las muestras. La reinmersión de las muestras en el lago, después de haber sido inventariadas, es una solución a tener en cuenta en el caso de las excavaciones de salvamento practicadas en grandes superficies que proporcionan material en abundancia. Las maderas recogidas podrían entonces numerarse, catalogarse y colocarse en cajas de madera con las capas de muestras separadas por capas protectoras de creta lacustre. A continuación las cajas se depositarían en fosas, en el fondo del lago, en previsión de un estudio ulterior. El Museo Cantonal de Arqueología de Neuchâtel ha intentado esta experiencia, volviendo a sumergir la mayoría de los elementos de construcción de la barca de Bevaix descubierta en 1970. Si bien esta solución se limita a aplazar el problema de la conservación y el análisis de las muestras, al menos prolonga considerablemente la duración de vida de las maderas, en espera de que los laboratorios tengan la posibilidad de tratar estos materiales orgánicos.

Liofilización. La liofilización de todas las muestras de pilotes es teóricamente un procedimiento atractivo, pero son tantas las maderas por tratar que de hecho esta solución resulta impracticable. Para tratar con este método la totalidad de las maderas del Servicio Arqueológico de Friburgo se requirirían muchos años de trabajo.

Dendrocronología. En la actualidad, la solución más razonable, más ventajosa y mejor adaptada al tratamiento de muestras muy numerosas parece ser la que propone el Proyecto 16 del Fondo Nacional de la Investigación Científica, es decir, un estudio dendrocronológico sistemático que permita constituir un banco de datos. Aunque las maderas estén condenadas a desaparcer en un plazo breve, la cantidad de información que podría recogerse sobre cada una de ellas, antes de su degradación, es considerable. La constitución de un banco de datos sobre la medida de los anillos de crecimiento de cada muestra y la determinación de la especie vegetal de que procede persigue una doble finalidad: por una parte, obtener curvas de referencias que servirán para fechar con exactitud un gran número de yacimientos y establecer una correlación cronológica entre los distintos sitios arqueológicos; por la otra, hacer utilizables las curvas dendrocronológicas de las distintas especies vegetales (haya, fresno, sauce, abeto, pino, abedul, etc.). Por ahora, la curva de referencia sólo puede explotarse en el caso del roble. La multiplicación de las mediciones reforzará sin duda alguna la secuencia cronológica elaborada desde hace unos doce años por los laboratorios suizos.

Conclusión

Los métodos aplicados a la conservación de las maderas saturadas de agua han mejorado considerablemente en los últimos años. Sin embargo, los restauradores reconocen que aún queda mucho por hacer en ese terreno, pues las técnicas empleadas hasta ahora son todas difícilmente controlables. Por consiguiente, cuando se descubre una piragua sumergida, si se quiere preservarla el mejor consejo que puede darse es dejarla donde está. Un bu-

ceador especializado puede siempre efectuar un estudio *in situ*.

Todos los procedimientos de conservación contemplados requieren un tiempo de tratamiento relativamente prolongado. Los cuatrocientos pequeños objetos de madera trabajada descubiertos por el Servicio Arqueológico Cantonal de Friburgo podrán ser salvados mediante liofilización. En 1986, una tercera parte de dichos objetos ya han sido tratados de ese modo, con éxito. Pero el verdadero problema radica justamente en el factor tiempo: los miles de pilotes procedentes de las estaciones lacustres no resistirán nunca lo suficiente para poder conservarlos definitivamente. Las maderas desaparecerán antes de que el restaurador haya tenido siquiera el tiempo de salvar una mínima parte.

De las quince mil muestras de estacas recogidas desde 1962 por nuestro servicio, la mitad aproximadamente ya se han perdido irremediablemente. De las series procedentes de los sitios excavados durante la segunda rectificación de las aguas del Jura (Thielle-Mottaz, 1967; Pont-de-Thielle, 1969), únicamente el cinco por ciento de las estacas recogidas seguía siendo analizable en 1986. De las excavaciones de Portalbán se ha podido deducir que una muestra embalada en una bolsa de plástico y colocada en una caja de cartón depositada en un sótano, tenía una esperanza de vida de cinco años. Pasado dicho periodo de almacenamiento, el deterioro de la madera resulta ya demasiado grave para que se pueda hacer un estudio sistemático y serio. La vida de las muestras de Montilier (excavación de 1979) se prolongará, gracias a un sistema de embalaje plástico al vacío (figura 21). Al cabo de seis años de almacenamiento, las maderas se hallan todavía en buen estado.

Los créditos asignados al Programa 16 del Fondo Nacional, completados con la ayuda financiera del Estado de Friburgo, han permitido hasta ahora hacer análisis dendrocronológicos de mil quinientas estacas y sacar así partido de una parte importante de nuestra colección.

[*Traducido del francés*]

Bibliografía

OBRAS RELATIVAS A LOS MÉTODOS DE CONSERVACIÓN DE LAS MADERAS SATURADAS DE AGUA

BASS, F.; MARX, R. y otros. "Los museos y el patrimonio subacuático". *Museum*, vol. XXXV, n.º 1, 1983.

BILL, J.; BRAKER, O. y otros. "Zum derzeitigen Stand der Nassholzkonservierung". *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, (Zurich) vol. XXXVI, n.º 2, 1979.

HEIDE, van der G.; MARSDEN, P. y otros. *Conservation of waterlogged wood*. Simposio Internacional sobre la Conservación de Objetos Voluminosos de Madera Saturada de Agua, La Haya, Comisión Nacional de los Países Bajos ante la Unesco, 1981.

POMEY, P.; BOCQUET, A. y otros. *Les bois gorgés d'eau. Etude et conservation*. Actas de la II Conferencia del Grupo de Trabajo sobre las Maderas Saturadas de Agua del ICOM, (Grenoble 1984), Marsella, 1985.

ROUSSELLE, R. *La conservation des bois gorgés d'eau. Problèmes et traitements*. Etudes et Recherches Archéologiques de l'Université de Liège, Lieja, 1980 (Serie E, n.º 1).

OBRAS RELATIVAS A LA DENDROCRONOLOGÍA

BECKER, B.; BILLAMBOZ, A. y otros. "Dendrochronologie in der Ur- und Frühgeschichte. Die absolute Datierung von Pfahlbausiedlungen nördlich der Alpen in Jahrringkalender Mitteleuropas". *Antiqua* 11, (Basilea), 1985. Publicación de la Société Suisse de Préhistoire et d'Archéologie.

GRUPPO DI LAVORO PER LA DENDROCRONOLOGIA. "Situazione delle cronologie al 1985". *Dendrocronologia*, (Verona), n.º 3, 1985.

MARTIN, P. *Analyse des cernes. Dendrochronologie et dendroclimatologie*. París, Masson, 1974.

SCHWEINGRUBER, F. *Der Jahrring. Standort, Methodik, Zeit und Klima in der Dendrochronologie*. Berna, Verlag P. Haupt, 1983.

¿Qué es la dendrocronología?

El crecimiento de los árboles, que tiene lugar de primavera a otoño, forma cada año un nuevo anillo de células de madera, cuyo espesor depende de la temperatura y la humedad reinantes en el momento de su formación. Los árboles de una misma región, que están sometidos a las mismas variaciones climáticas, presentan por lo tanto una misma serie de anillos de crecimiento correspondiente a un periodo dado. Dos árboles de edad diferente poseen la misma serie de anillos correspondiente al periodo de su existencia en que son contemporáneos. Si disponemos de un tronco de edad conocida y de una serie de maderas cada vez más antiguas, resulta posible, a condición de que cada una sea parcialmente contemporánea de las demás, establecer una escala de variaciones climáticas y una escala cronológica.

En el marco del Programa de Investigación sobre los Métodos de Conservación de los Bienes Culturales financiado por el Fondo Nacional de Investigaciones Científicas de Suiza, el Laboratorio Romando de Dendrocronología dirigido por C. y A. Orcel, en Moudon (Suiza) se encarga de analizar varios centenares de muestras de maderas que abarcan un periodo de más de cinco milenios, desde la época neolítica a la edad media.

El Museo Teatral de la Scala: propuesta metodológica para la visita del museo

Fernanda Fedi

Nació en Caluso, Provincia de Turín, en 1940. Vive en Milán. Obtuvo una licencia en bellas artes, música y espectáculo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Boloña. Ha seguido cursos de perfeccionamiento en museología y museografía en la Universidad de Arquitectura de Milán. Actualmente colabora con el Ayuntamiento de Milán en el proyecto de "La escuela en el museo". Es autora de dos textos didácticos, publicados (fuera de comercio) por la Dirección de Educación del Ayuntamiento de Milán: *Il teatro. L'edificio teatrale dalle origini ai giorni nostri* y *Museo Teatrale alla Scala — Itinerari didattici.* Escribe para revistas y periódicos sobre distintos temas de este campo. Técnica en artes visuales e interesada particularmente por la didáctica y el desarrollo de la creatividad, fundó en 1971 un taller para niños y adolescentes de libre expresión pictórica, complementado por clases de historia del arte en las que se aplica una metodología experimental.

¿Es posible llèvar al público a apreciar y gozar de ese patrimonio cultural que ha sido pacientemente redescubierto, reunido y catalogado con tanto amor, pero también con tantos sacrificios, de modo que pueda comprender su esencia y sentirlo como algo suyo? Mucho se ha hecho en los últimos años, sobre todo gracias al dinamismo de los directores y conservadores de museos, que no han escatimado esfuerzos para llevar a cabo su misión de promotores de la cultura.

En la sociedad contemporánea la "cultura" se ha convertido en un producto de los medios masivos de comunicación que, aprovechando todas las posibilidades de la tecnología más adelantada, originan modas súbitas, conformismo y superficialidad. Como consecuencia, los museos, que viven en un mundo completamente distinto, fruto del análisis, el estudio y la investigación, se ven relegados a un segundo plano. No es menos cierto, sin embargo, que la necesidad de profundizar el conocimiento de su historia y de su pasado para poder comprender mejor su realidad actual es inherente al ser humano y es en esta dimensión que el museo recobra toda su importancia cultural y todas sus posibilidades de acción educativa.

Pero para eso es necesario que el museo renueve sus enfoques y no se contente con ser simplemente un lugar de acopio y clasificación de objetos. Lo mismo podría decirse de las guías y catálogos que, si bien cumplen una valiosísima función de información, revelan los límites de la mera descripción de las obras expuestas y rara vez logran crear un auténtico interés en el visitante no advertido.

Un enfoque más específico de la visita al museo podría tener un efecto positivo y despertar en el público el deseo de intentar nuevas indagaciones. Por esto hemos pensado valernos de recorridos e itinerarios preestablecidos, con el apoyo de un catálogo que, en forma sencilla pero profunda, ayude a iluminar distintos aspectos del museo. Cuando el visitante siente la necesidad de profundizar un tema, de dar rienda suelta a su imaginación y de adelantarse en lo desconocido quiere decir que, desde un punto de vista social, el valor del museo supera incluso el valor de las obras expuestas, cualquiera sea la importancia patrimonial que éstas puedan tener.

A fin de ilustrar nuestro enfoque metodológico de los recorridos e itinerarios a organizar en los museos, intentaremos describir las experiencias realizadas desde hace varios años en el Museo Teatral de la Scala.[1]

Historia del Museo Teatral de la Scala

Los museos consagrados al teatro no son muy numerosos. Por lo demás, los objetos, documentos y piezas que deberían reunir se encuentran a menudo dispersos en colecciones etnográficas como las de Munich, Berlín, Dresde, el Museo Británico de Londres o el Museo Carnavalet de París, o incluso en las pinacotecas y bibliotecas de Nápoles, Roma o Florencia. A veces también se encuentran en un teatro, donde son expuestos para ilustrar su historia o evocar la vida y la obra de un poeta o de un músico.

El Museo Teatral de la Scala es, en cambio, un museo del teatro por excelencia, cuya creación se debe al entusiasmo y la pasión de ciertos hombres que con gran tenacidad se empeñaron en dar a Milán un monumento dedicado al mundo del espectáculo. Resumamos la cronología de

1. Metodología a seguir para la elaboración de una "nueva" guía del museo: *a*) breve historia del museo, sus orígenes y evolución; *b*) propuesta de distintos itinerarios, subdivididos por temas; *c*) cada itinerario deberá visualizarse mediante un plano general del recorrido y un plano particular de cada sala, con una representación gráfica del objeto o la obra que se describa; *d*) la descripción del itinerario escogido debera estar precedida por una introducción de carácter general; y *e*) cada objeto u obra estará provisto de una ficha en la que se indicará la denominación y el número de inventario, la época y el autor, y una descripción detallada de la obra (acompañada de la información relativa a la categoría a la que pertenece, si fuera el caso).

los acontecimientos que han dado vida a este museo.

El 18 de junio de 1910 se publicaba el anuncio siguiente: "El Municipio cede a la Asociación de Propietarios de Palcos el usufructo gratuito del local del primer piso del antiguo Palacio Ricordi, construido en 1831 por Giacomo Pazzini, contiguo al *foyer* del teatro. Esta concesión tendrá ocho años de duración, a partir del próximo 29 de septiembre, con posibilidad de ser revocada en cualquier momento por la Municipalidad que, no obstante, deberá notificarlo con seis meses de antelación. Dicho local estará reservado única y exclusivamente al Museo Teatral de La Scala, en curso de creación".[2]

Tras impugnar justamente la absurda cláusula "con posibilidad de ser revocada", los fundadores del museo pudieron disponer de una sede estable con carácter de perpetuidad. El 23 de abril de 1911, en una pequeña sala del Teatro de la Scala se reunieron los más eminentes representates de la alta sociedad milanesa: el duque Visconti di Modrone, el profesor Ludovico Pogliaghi (artista lombardo que creó, entre otras cosas, la puerta central del Duomo), el músico Arrigo Boito, el Dr. Borsa (periodista, corresponsal de *Il Secolo*), el senador Mangilli, el conde Leopoldo Pullé, el Dr. Gino Modigliani (director de la Pinacoteca de Brera) y Carlo Vimercati, para pronunciarse sobre la posibilidad de adquirir una colección muy importante de objetos relacionados con el teatro.

La colección Sambon, que reunía estos objetos y otras pinturas y piezas arqueológicas, iba a ser subastada el 1.º de mayo en el Hôtel Drouot, en París. La adquisición del lote representaba un gasto sumamente importante: nada menos que cuatrocientas cincuenta mil liras de la época. El gobierno había acordado una contribución de ciento cincuenta mil liras, además de una asignación anual de treinta mil liras destinada al mantenimiento del museo. Gracias a generosas suscripciones se recaudaron cuatrocientas mil liras. Si se considera que reembolsar el empréstito destinado a la adquisición llevó varias décadas y se toma en cuenta la davaluación de la lira después de la primera guerra mundial, salta a la vista que el fondo Sambon fue en gran medida literalmente donado al museo por los ciudadanos. Los nombres de quienes contribuyeron a esa adquisición están grabados en dos largas placas encastradas en las jambas de la puerta que comunica el museo con el *foyer* del teatro. Pero fue sobre todo gracias a la tenacidad de Modigliani, director de la Pinacoteca de Brera, y a la ayuda del embajador italiano en París, M. Tittoni, que pudo obtenerse por fin la adjudicación de la colección completa, luego de difíciles tratativas e intrincadas controversias. Sin embargo, si hoy en día el museo posee importantes colecciones, esto se debe a las donaciones de particulares que con el correr de los años han ido enriqueciendo el fondo Sambon.

La inauguración oficial del Museo Teatral de la Scala, primer museo enteramente consagrado al teatro, tuvo lugar el 8 de marzo de 1913. De 1913 a 1933, la administración del museo fue ejercida por Giuseppe Morazzoni, personalidad de gran independencia cuyo temperamento incapaz de concesiones le impidió siempre acceder al cargo de director.

Debido a la indocilidad de su carácter y por haber tomado iniciativas juzgadas demasiado personales, Morazzoni fue obligado a dimitir. Pese a las críticas que suscitó (y al margen de lo justas o injustas que pudieran ser), es indudable que con su partida el museo se vio privado de un estudioso de valor que tenía el mérito de haber iniciado el paciente trabajo de clasificación de las colecciones. Fue reemplazado por el Dr. Stafano Vittadini, que el 18 de julio de 1933 fue nombrado secretario.

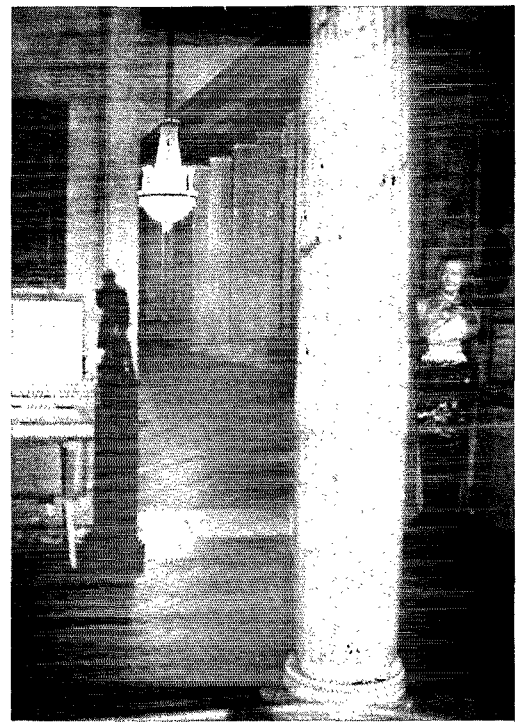
Después de la segunda guerra mundial el museo fue ampliado gracias a la incorporación del piso superior y transformado para recibir la Biblioteca Simoni. Éste fue el comienzo de una nueva etapa en la vida de la institución, cuyas funciones se vieron prácticamente trastocadas: de un museo elegante, apropiado para las visitas vespertinas de los espectadores de la Scala, pasó a ser un instituto de estudios teatrales.

La valiosa biblioteca de treinta y siete mil volúmenes lagada por Renato Simoni, eminente especialista del mundo del espectáculo, se incorporó oficialmente al museo el 30 de mayo de 1954 y fue abierta al público dos años más tarde, el 12 de mayo de 1956, una vez finalizado el indispensable trabajo de catalogación. Esta biblioteca, que por voluntad del donante recibió el nombre de su madre, Livia Simoni, cuenta hoy con más de cien mil volúmenes exclusivamente consagrados al teatro y merecería un local mucho más amplio que el que ocupa actualmente (figuras 22 y 23).

En 1965, después de la muerte de Vittadini, cuya contribución al desarrollo y organización de las colecciones mereció

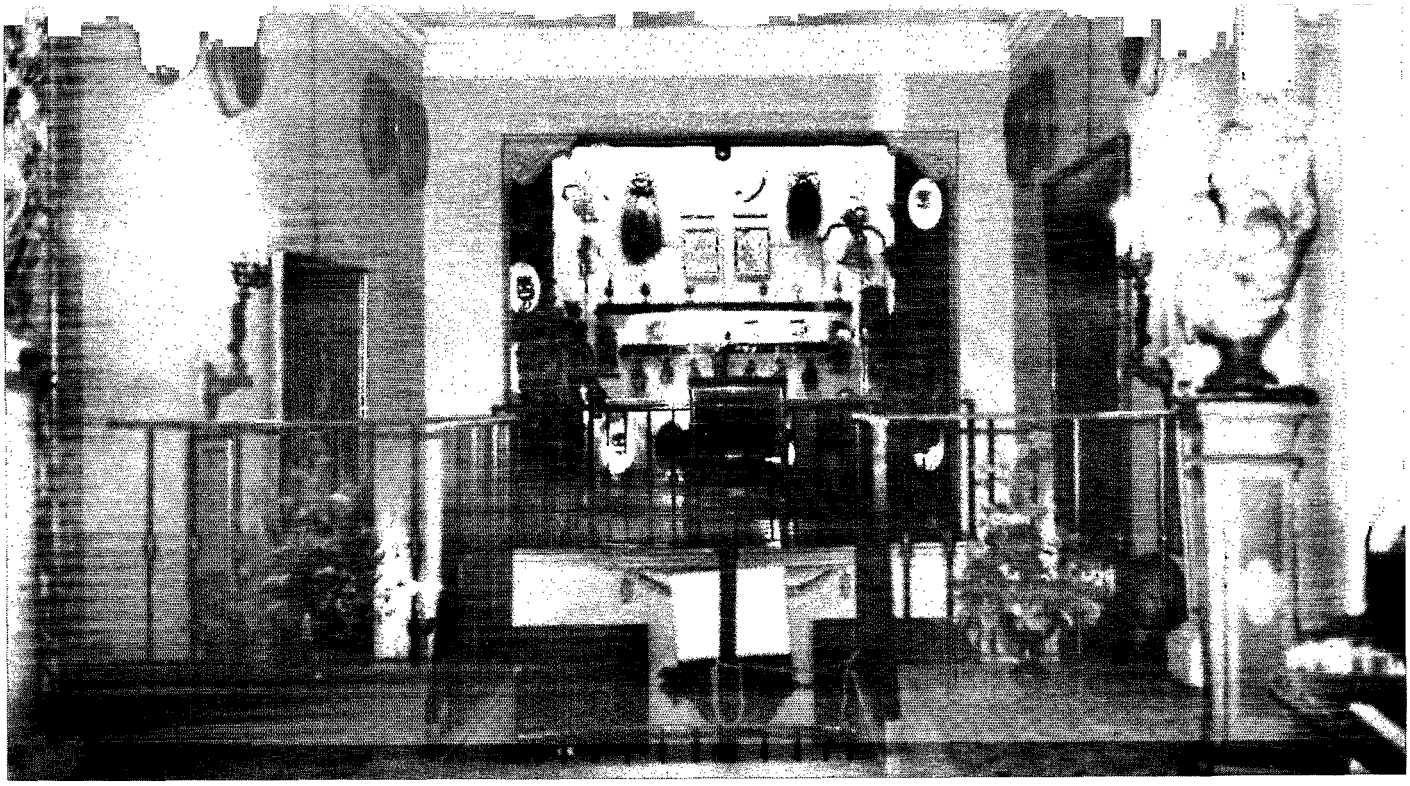
2. *La Scala*, Bérgamo, 1922.

22
MUSEO TEATRAL DE LA SCALA, Milán. Piso superior del Museo Teatral de la Scala: vista parcial de la biblioteca y de las vitrinas en las que se exponen personajes de pesebres napolitanos. Perspectiva sobre las demás salas.





23
MUSEO TEATRAL DE LA SCALA. Vista de la sala XII, con la biblioteca y las pequeñas vitrinas de los personajes de pesebres napolitanos.



los más grandes elogios, asumió la dirección el maestro Giampiero Tintori, que con su tesón y constancia ha dado un nuevo impulso a la tarea de divulgación. Gracias a sus innumerables iniciativas culturales y a las exposiciones teatrales que organiza, el museo puede ser ya considerado como una institución muy dinámica cuya contribución al conocimiento del mundo de la música y del espectáculo resulta fundamental (figura 24).

A partir de la hipótesis mencionada hemos tratado de diseñar distintos itinerarios dedicados a temas específicos: los instrumentos musicales, la procelana, los títeres, las marionetas, los muñecos y los pesebres napolitanos, la arquelogía (vasos, máscaras, lámparas de aceite, monedas), la escenografía y las pinturas y esculturas (músicos, cantantes). A modo de ejemplo, presentamos a continuación la concepción general de los dos primeros recorridos mencionados.

Los instrumentos musicales

La noción de instrumentos musicales es sumamente amplia. La clasificación más generalizada en la actualidad es la que establecieron en 1914 Curt Sachs y Erich M. von Hornbostel, quienes se basaron en los materiales que entran en su fabricación y en el procedimiento utilizado. De esta manera distinguieron cinco familias de instrumentos.

Los *idiófonos* son los instrumentos provistos de una o más láminas de metal o de madera que vibran al ser percutidas, agitadas o frotadas. Algunos de ellos, como la campana, el xilofón y la celesta producen sonidos de altura determinada, y otros como los platillos, el triángulo, el gong y las castañuelas, sonidos de altura indeterminada.

Los *membranófonos* son instrumentos cuyo elemento vibratorio es una membrana que no puede producir ningún sonido si no está absolutamente tensa. Exceptuados los timbales, todos los instrumentos de esta categoría (todos los tipos de tambores) producen sonidos de altura indeterminada.

Los *aerófonos* son instrumentos cuyo elemento vibratorio es el aire contenido en tubos cilíndricos o cónicos, de material rígido. En función del tipo de embocadura o de material, se distinguen cinco categorías: *a*) de embocadura rudimentaria (flautas). *b*) de lengüeta simple y móvil (clarinetes y saxofones); *c*) de doble lengüeta (oboe y similares); *d*) de boquilla (cornos, bugles, trompas y trombones); y *e*) con reserva de aire (órgano, armonio, acordeón).

Los *cordófonos* o instrumentos de cuerda se dividen en tres categorías según el procedimiento empleado para hacer vibrar las cuerdas: *a*) percusión (piano); *b*) punteo o pulsación (arpa, guitarra, mandolina); y *c*) fricción mediante un arco (instrumentos de arco).

Los *electrófonos* constituyen la categoría más reciente, puesto que los instrumentos que agrupa, de los cuales el más conocido es el órgano Hammond, existen sólo desde hace algunas décadas. Se trata, como su nombre lo indica, de aquellos instrumentos en que las vibraciones se producen mediante impulsos eléctricos.

Aunque no cuenta con gran número de piezas, la colección de instrumentos musicales del Museo Teatral de la Scala posee en cambio algunos de interés excepcional, tanto desde un punto de vista histórico como intrínsecamente cualitativo. La presencia de instrumentos de la antigüedad clásica, que casi siempre faltan incluso en los más importantes museos especializados, torna aún más valiosa esta colección (figura 25). Por otra parte, ¿qué visitante será insensible al poder evocador de ciertos instrumentos como el clavicordio en el que se ejercitaba Verdi a la edad de ocho años (figura 26), o su piano de cola Erard, o incluso el Steinway de Liszt?

El itinerario comienza por un virginal (figura 27), que lleva el número de inventario 2040. Obra de Francesco Guaracino, en el extremo de una de sus cuarenta y cinco teclas de marfil y ébano figura la inscripción *Guaracino fecit 1667*. La tabla de armonía, inclinada, presenta una roseta ricamente calada, característica de los instrumentos italianos de la época. Este virginal está encastrado, como es habitual, en un mueble de madera de sauce pintado al óleo con imitaciones de taracea de mármol y motivos geométricos y florales. En la cara interior de la tapa del mueble, una pintura del siglo XVII, atribuida a la escuela veneciana, muestra a Judith enarbolando la cabeza de Holofernes y saludada por músicos que tocan el arpa, el laúd y la *viola da braccio*. Sobre el teclado, la leyenda *Indocta manus noli me tangere*.

El virginal es un instrumento cordófono con teclado, de forma rectangular y característico del Renacimiento inglés. En un inventario de objetos que habían pertenecido a Enrique VIII (1547) se consignan más de treinta y dos virginales. Más tarde se dijo que el virginal tal vez debiera su nombre al hecho de ser el instrumento preferido de Isabel de Inglaterra, "la reina virgen", pero esta hipótesis es des-

24
MUSEO TEATRAL DE LA SCALA. Acceso al segundo piso del museo. Vista de conjunto en la que se distingue, en el fondo, la pequeña sección de teatro oriental donde se han reunido máscaras africanas, nepalesas y japonesas (de teatro Nô), además de marionetas polinesias.



25
MUSEO TEATRAL DE LA SCALA. Sala IV: en la parte inferior de la vitrina se exponen instrumentos musicales romanos de los primeros siglos de la era cristiana. Nótese en particular los fragmentos de flautas, el grupo de sistros y el címbalo. En la parte superior, estatuillas de bronce y terracota que representan actores declamando, máscaras teatrales y ornamentales.



26
MUSEO TEATRAL DE LA SCALA. En la sala VII, consagrada a Giuseppe Verdi, se expone un pianoforte de martillos y una pequeña tabla de armonía, obra del vienés Mathias Sommer. Sobre el instrumento figura la siguiente leyenda: "Clavicordio en el que Verdi realizó sus primeros estudios bajo la orientación del Maestro Lavigna". En lo alto del muro, una obra del pintor napolitano Achille Formis (1832-1906) representa la casa donde nació Verdi. La otra pintura, más pequeña, es de Luigi Marchesi (1825-1862) y representa la Fortaleza de Busseto.

27
MUSEO TEATRAL DE LA SCALA. Sala I: Vemos aquí un virginal, obra de Francesco Guaracino, firmado en el extremo de una tecla: *Guaracino fecit, 1667.*



mentida por los hechos: el virginal se utilizaba ya antes de la época de su reinado. En efecto, este nombre se encuentra en un poema dedicado a Enrique VII (1485-1509) y en el *Liber viginti artium*, manuscrito de 1458-1463 (Universidad de Cracovia) en el cual Paulus Paulirinus propone la siguiente explicación: "Se llama *virginal* porque su voz es dulce y suave como la de una virgen". Pero existen otras hipótesis, como la del musicólogo Carl Engel, para quien quizás este nombre haya sido sugerido por la imagen de las monjas que acompañaban con este instrumento los himnos en honor de la Virgen, y como la de Curt Sachs, para quien la denominación derivaría del latín *virga*, término que corresponde al italiano *saltarello* con el que se designa al mecanismo mediante el cual el plectro pulsa la cuerda.

De esta primera sala se pasa a las siguientes siguiendo el plano del itinerario. Como ya se ha dicho, en cada sala puede consultarse un plano detallado que permite ubicar los diversos instrumentos, cada uno de los cuales, a su vez, está acompañado de una ficha explicativa.

Como nuestro propósito no es dar cuenta de un itinerario completo sino ilustrar una metodología, a continuación presentamos entonces otro ejemplo: el de las porcelanas.

Las porcelanas

La porcelana es un producto cerámico de pasta compacta y blanca. Las materias primas empleadas para su fabricación son la arcilla con alto contenido de caolín, el sílice de cuarzo y fundentes como el feldes-

pato, la caliza o la dolomía, todos los cuales deben caracterizarse por un elevado grado de pureza. La primera cocción se realiza a 700-800°C. Después de recubrir las piezas con barniz, por lo general a base de sílice, se las somete a una segunda cocción a una temperatura de 1400-1500°C.

La porcelana es muy resistente a los agentes químicos, posee buenas propiedades mecánicas, un elevado aislamiento eléctrico y un alto grado de impermeabilidad. Inventada en China bajo la dinastía T'ang (612-906 D.C.), el secreto de su fabricación fue conservado celosamente durante largo tiempo. Marco Polo fue uno de los primeros en hablar de la procelana y en traer un ejemplar a Europa. Sin embargo, hasta mediados del siglo XVI no se hicieron intentos por reproducirla, y cuando finalmente se logró fabricarla en Florencia, el producto obtenido presentaba características de dureza, brillo y consistencia muy diferentes del original. La porcelana fue reinventada en Alemania, por J. F. Boettger, que en 1710 fue nombrado director de la Manufactura de Meissen, fundada por el elector de Sajonia Augusto II. En la porcelana de los primeros años predomina el color azul con decoraciones de oro y plata; más adelante se descubrirían también esmaltes de los tonos más variados y la vajilla comenzaría a decorarse con paisajes y escenas campestres.

Con todo, la gran fama de la porcelana de Meissen proviene de las figurinas creadas por el escultor J. Kaendler, inspiradas en los personajes de la Commedia dell'Arte, sus máscaras, mendigos y burgueses, que tuvieron en toda Europa un éxito arrollador (figura 28).

La fábrica de porcelana más importante de Italia fue la de Capodimonte, fundada en 1743 por Carlos VII de Borbón, rey de Nápoles, y trasladada ulteriormente al Palacio del Buen Retiro en Madrid. Su obra maestra sigue siendo la decoración en porcelana de una habitación para la mansión real de Portici, que actualmente se encuentra en el Museo de Capodimonte. Otro taller italiano de renombre fue el de Doccia, en Toscana, fundado por el Marqués Carlos Gironi en 1735.

En el panorama de la producción francesa, cabe citar la Manufactura de Sèvres, que desde 1753 se convirtió en manufactura real. En Alemania, además de la ya mencionada Manufactura de Meissen, también se destacaron las de Hochst, Frankenthal, Nymphenburg, Fuerstemberg y Ludwigsburg. Entre los talleres ingleses se distinguió particularmente el de Chelsea, fundado en 1745.

El Museo Teatral de la Scala posee una importante colección de porcelanas, notable sobre todo por la diversidad de su procedencia (figura 29). La mayoría de las piezas provienen de la colección Sambon e ilustran temas relacionados con el mundo del teatro: muchas representan personajes de la Commedia dell'Arte, desde Pantalone (viejo mercader veneciano, avaro, encorvado y ridículo), pasando por el Dottore (llamado Graziano pero apodado Balanzone, que es más un abogado taimado que un médico en el sentido estricto del término; de él deriva un personaje vestido con una toga negra, según la tradición universitaria, con una excepcional dosis de descaro, competente sólo cuando se debaten los asuntos de los demás y famoso por sus latinajos) hasta el Capitano, personaje que se encontrará bajo las máscaras de Spaventa, Fracassa, Metamoro, Spezzamonti o Spezzaferro, el tipo del valentón y del fanfarrón, propenso a exagerar cada una de sus proezas. Sin embargo, el grupo más numeroso está constituido por los Zanni o Zani (servidores), símbolo del pueblo italiano, pueblo pobre, generoso, sencillo y exhuberante como Brighella (personaje que reaparecerá bajo la forma de Scapino, Sganarello, Truccagnino, el tipo del servidor pícaro e intrigante) o Arlecchino (como ellos de Bérgamo, ingenuo y crédulo) o Pulcinella, napolitano de nariz encorvada, melancólico y patético, de palabra siempre mordaz. A estos personajes se suman más nombres de la comparsa de máscaras, músicos, criadas y personajes de diversa condición que inspirarán a los creadores de las manufacturas de cerámica de toda Europa.

El itinerario se inicia con *El avaro* (número de inventario 1086) procedente de la Manufactura de Hoechst (*circa* 1765). La base granulosa y polícroma, en forma de terrón, es característica del periodo que va de 1758 a 1766. Esta pieza, verdaderamente notable, de dimensiones superiores a lo habitual (29 cm), se ha atribuido a Laurentius Russinger, *Moddellmeister* desde 1762 y, a partir de 1767, jefe de la nueva Manufactura de Palatinato-Zweibruecken, Gutenbrunn. El avaro, de aspecto más bien joven, está representado en el momento de buscar su bolsa. Su expresión es a la vez de amargura y de asombro. Su aspecto es descuidado: la peluca ladeada deja entrever el pelo, un calcetín suelto cae sobre el tobillo, el traje está hecho jirones, la barba sin afeitar. Lleva un pañuelo de nariz anudado al cuello.

Sigue después *El ministro Tanucci* (número de inventario 1068) de la manufac-



tura de Nápoles, posterior a 1773 (figura 30). El personaje está representado tendiendo una carta que tiene en su mano izquierda. Está envuelto en una amplia capa negra con cuello blanco. Tiene barba y lleva el pelo largo y un sombrero negro rígido, adornado con un cordón dorado anudado atrás.

El ministro Bernardo Tanucci (1698-1783) gobernó el reino de Nápoles, bajo Carlos III y Fernando IV, durante más de cuarenta y dos años y fue destituido por la reina María Carolina, su adversaria de siempre, cuando era más que octogenario. Espíritu culto y progresista, Tanucci vivía sin embargo obsesionado por el temor de que los nobles trabaran relaciones amorosas con las cantantes, a quienes mantenía (con éxito relativo, por lo demás) rigurosamente vigiladas y conminadas a alojarse en los barrios reservados a las prostitutas. Uno de sus méritos es, pese a todo, el haber admitido en la corte la ópera bufa napolitana, relegada hasta entonces a los pequeños teatros populares.

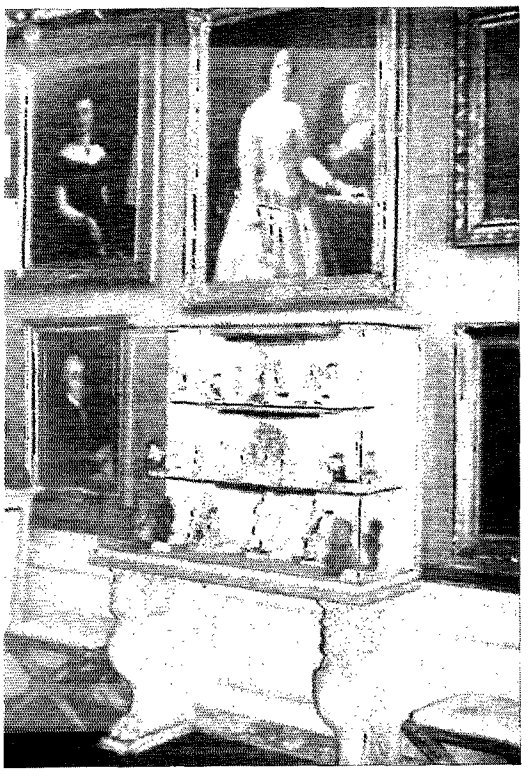
El itinerario continúa con *El abad Galiani* (número de inventario 1067), fabricado en la Manufactura de Nápoles con posterioridad a 1773. Figura caricatural, el personaje representa un hombre de baja estatura, vestido de negro, con una toga de mangas anchas y cuello blanco y un enorme sombrero sobre una cabellera abundante y larga. Tiene en la mano una hoja escrita con letras de oro sobre fondo blanco en la que se lee: "Pensi di fare il / Giusto, et non / Lo fai; In fine / Di tua Vita, / Saranno y guai" (Piensas hacer lo justo y no lo haces; al final de tu vida vendrán los infortunios). La toga del abad Galiani está ornada con dos galones dorados y los zapatos con hebillas doradas. La base de la estatuilla, casi circular, imita la hierba. El abad Ferdinando Galiani (1728-1787) también fue un hombre de teatro. En efecto, colaboró en la redacción del libreto del *Socrate immaginario*, musicalizado por Paisiello.

Al escribir este artículo nuestra intención era proponer un método de presentación que pudiera desembocar en la publicación de una guía, destinado sobre todo a los museos un tanto anticuados que se constituyeron alrededor de una colección de objetos y recuerdos varios y que, por lo tanto, no están estructurados con arreglo a criterios museográficos que respondan a las exigencias actuales.

Es indispensable ofrecer a los cada vez más numerosos visitantes un instrumento que suscite reflexiones ulteriores. Al respecto baste recordar que en 1973 acudieron al Museo Teatral de la Scala 63.595 visitantes; en 1983, 116.734; y en 1985, 125.655, sin contar la población universitaria (alrededor de 18.000 estudiantes) y todos los que visitan el museo durante los entreactos de los espectáculos de la Scala.

Todos los que aman la historia y su evolución dinámica y el arte y la vida en sus manifestaciones creativas presentes y pasadas tienen el deber de hacer conocer, de forma clara y accesible, este patrimonio cultural que no pertenence a unos pocos sino a la colectividad en su conjunto.

[*Traducido del italiano*]



28
MUSEO TEATRAL DE LA SCALA. Detalle de la vitrina de porcelanas de la sala II. Arriba, a la izquierda, *El abad Galiani*, de la Manufactura de Nápoles, pieza posterior a 1773. Debajo, un *Concierto infantil*, obra de la Manufactura de Meissen del periodo 1763-1774.

29
MUSEO TEATRAL DE LA SCALA. Sala II: Vitrina que contiene estatuillas de porcelana de orígenes diversos, todas representando temas teatrales. Sobre la vitrina se destaca el retrato de la contralto Marietta Brambilla (1807-1875) pintado por Antonio Caimi (1814-1877) que fuera presentado en la exposición de Brera de 1855.





30
MUSEO TEATRAL DE LA SCALA. Sala II: *El ministro Tanucci*. Pieza de la Manufactura de Nápoles, posterior a 1773.

31
MUSEO TEATRAL DE LA SCALA. Sala II: *El abad Galiani*. Manufactura de Nápoles, posterior a 1773.

Un museo fuera de lo común

Entrevista de Christina Barbin a Omar Rayo

Dentro de una serie de exposiciones organizadas en diversas capitales europeas, el grabador Omar Rayo presentó algunas de sus obras más recientes en la Sede Central de la Unesco, en París. En esa ocasión mantuvo un diálogo con Christina Barbin sobre el Museo Rayo de Dibujo y Grabado Latinoamericano que fundara en su ciudad natal de Roldanillo, Colombia, y que se ha convertido hoy en un foco del quehacer artístico del continente.

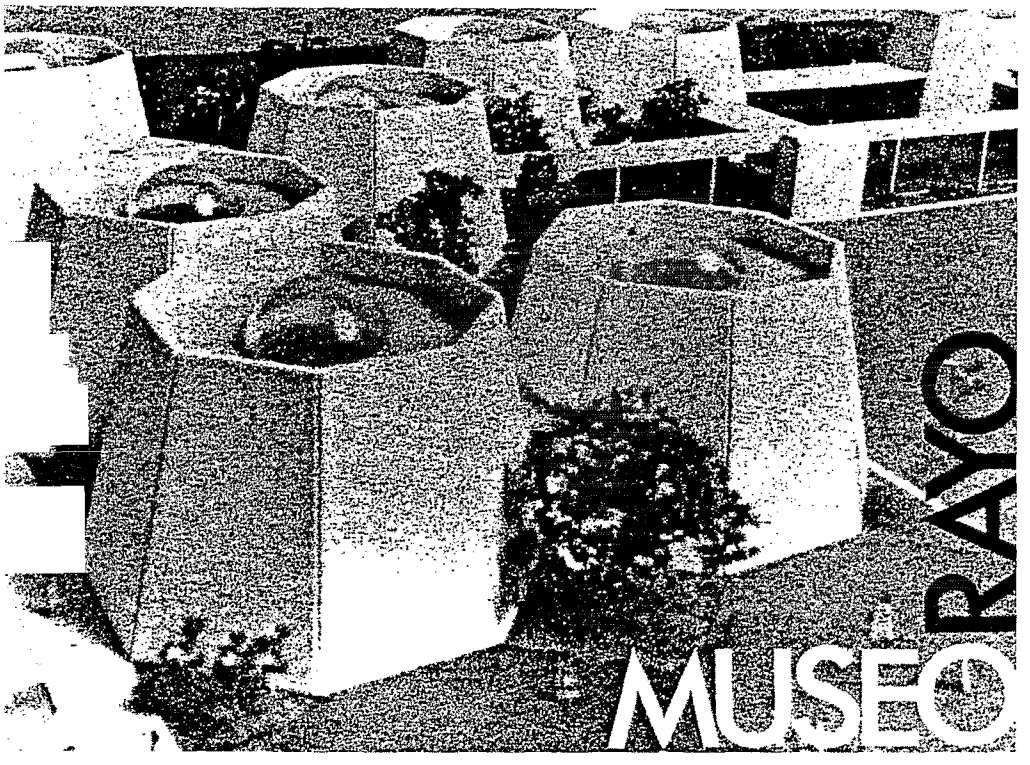
Ocho módulos octogonales componen el Museo Rayo, de Roldanillo, ciudad de cincuenta mil habitantes situada en el Departamento del Valle del Cauca. Gracias a la Corporación del Valle del Cauca, una de las entidades regionales más activas de América Latina, el valle pasó a ser el más rico de Colombia, ya que ha logrado controlar las inundaciones y aumentar así el suministro de energía hidroeléctrica. Para llegar al museo se atraviesan cafetales y campos de caña de azúcar, algodón, millo y sorgo, regados por el río Cauca.

Christina Barbin: La existencia de un museo de arte moderno de nivel internacional en una pequeña ciudad de provincia es ya de por sí absolutamente excepcional. Pero además de las múltiples actividades llevadas a cabo en el campo de la enseñanza y de las destinadas a sacar el arte a la calle, el Museo Rayo de Dibujo y Grabado Latinoamericano de Roldanillo tiene, creo, otra particularidad, única en América Latina: su especialización.

Omar Rayo: En efecto, el museo está centrado en la obra de arte sobre papel. Tenemos dibujos, grabados, pinturas, esculturas y fotografías hechas en papel. El clima de por sí se presta a la preservación y la conservación del material, ya que no hay humedad. Aquí no se encuentran los hongos que proliferan en el Caribe, por ejemplo.

Ch. B.: El museo es el resultado de una suma de apoyos generosos. El municipio le dio a Ud. el terreno, Ud. mismo (sin contar su tiempo, sus ideas y su dedicación) instaló allí su colección de dos mil quinientas obras, propias y de otros artistas y finalmente el municipio, el departamento y el Estado proveyeron los fondos para el mantenimiento. Además de la colección permanente, ¿qué otros artistas exponen en el museo?

O. R.: Su pregunta me interesa particularmente, ya que a menudo se me ha atacado porque el museo lleva mi nombre. Los argumentos son tres: que no me he muerto, que soy joven y que en consecuencia eso denota una especie de megalomanía. Yo pienso que el museo tiene que llevar mi nombre porque es en esencia una de mis obras originales, tan personal como mis grabados. Pero allí no se exhiben única y especialmente mis trabajos. Hay, por ejemplo, grabados de Rufino Tamayo, de Jesús Rafael Soto y de Obregón, entre otros. Por lo demás sirve sobre todo para promover a artistas jóve-



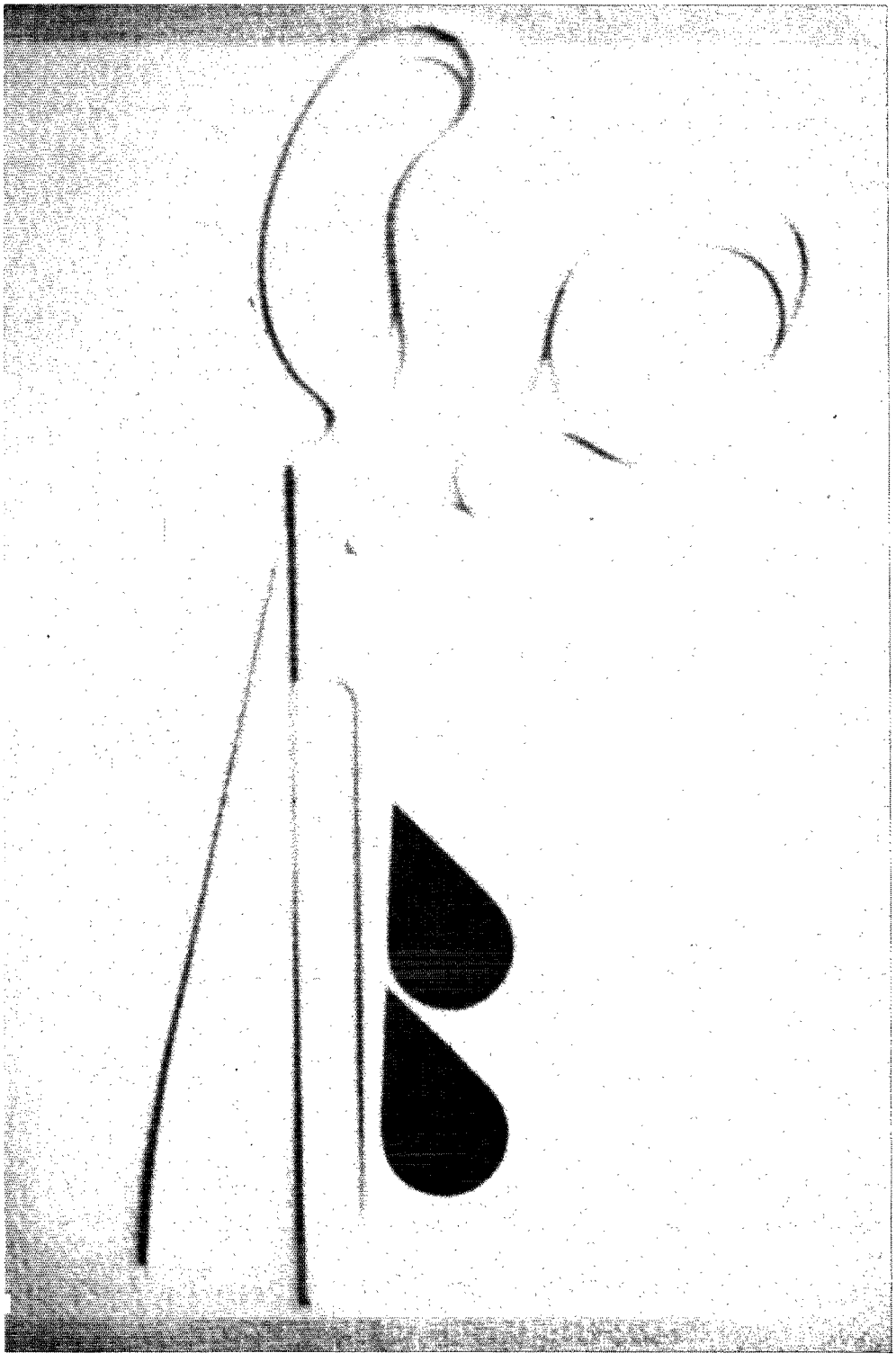
32
MUSEO RAYO, Roldanillo. Vista general.

33
De-sastre, uno de los "papeles heridos" de Omar Rayo.

nes, tanto colombianos como del resto de la América Latina.

También recibimos artistas ya consagrados. Tan es así que en este momento presentamos una exposición de un gran artista argentino que vive en París, Julio Le Parc, que viajó especialmente a Roldanillo para asistir a la inauguración, porque le interesaba conocer más de cerca el museo. Como quedó muy impresionado por su nivel internacional, me prometió todo su apoyo.

Pero el museo no se limita a exponer: quiere promover la cultura en todos sus aspectos. Por esta razón hemos organizado cursos de teatro y de pantomima. A su vez, en el auditorium al aire libre se presentan piezas de teatro y se lee poesía y literatura. También hemos creado un taller para el que hacemos venir profesores cuyo trabajo se dirige a artistas ya formados, que ignoran sin embargo las técnicas del grabado y pueden así iniciarse en la serigrafía, la punta seca, el aguafuerte, el aguatinta, etc. Por otra parte se ha instaurado un concurso anual de dibujos infantiles.



Ch. B.: ¿El museo funciona en cierto modo como una escuela de bellas artes?

O. R.: Exactamente. Sólo aceptamos un número limitado de alumnos, a fin de condensar las actividades. Cuando son demasiados, se corre el riesgo de perder el tiempo. Los alumnos vienen de la región de Cauca y también de las grandes ciudades: Bogotá, Cali, Medellín, Ibagué; en fin, de toda Colombia.

Ch. B.: Aparte de los alumnos, ¿el museo recibe un número regular de visitantes?

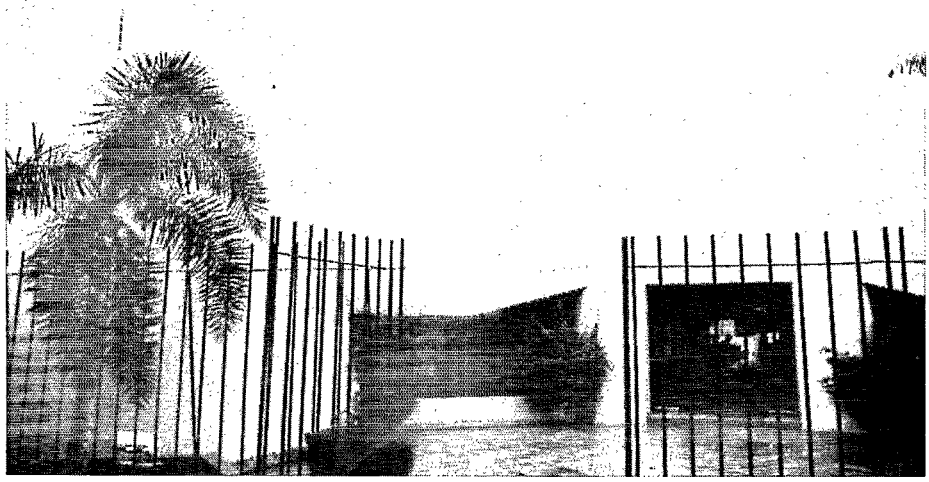
O. R.: Aunque parezca un poco pretencioso, diría que es el museo más visitado de Colombia, si se tiene en cuenta que está situado en una ciudad de sólo cincuenta mil habitantes. Por día recibe un promedio de unos ochenta y seis visitantes. Este índice de frecuentación es la demostración de una reflexión previa. Al concebir el museo partí de la base de que en general quienes lo visitan no son los habitantes de las grandes ciudades en que están situados. Los museos de París, por ejemplo, no son frecuentados por los parisienses sino por los turistas, y en el Museo del Prado de Madrid se ven ciertamente más extranjeros que madrileños. Quienes viven en las grandes ciudades no tienen tiempo de ir a los museos. Cuando uno está cansado y va a un museo queda mucho más cansado que antes, aunque sea el mejor museo del mundo. Entonces pensé que había que hacer un museo en provincia, porque allí la gente tiene más tiempo, más tranquilidad y va con más simpatía a los museos. Eso sin contar con que el lugar es paradisíaco. El clima es ideal y los atardeceres son realmente hermosos. Yo hasta me dedico a coleccionar arreboles y atardeceres.

Ch. B.: ¿Es un lugar propicio a la creación?

O. R.: En cierta forma favorece mucho la inspiración. Cuando llego a Roldanillo, me pongo a pintar inmediatamente. Pese a tener tantas obligaciones de por medio, personales y relacionadas con el museo, enseguida me pongo a pintar y dejo todo para dejarme penetrar por esos soberbios atardeceres y esas luces increíbles.

Ch. B.: ¿El paisaje y el clima han determinado la arquitectura del museo?

O. R.: Está formado por ocho módulos octogonales unidos por pasarelas. Sus características arquitectónicas son bastante especiales. Por ejemplo, no tiene aire acondicionado, aunque el clima de Rol-



34
MUSEO RAYO, Roldanillo. Detalle de la arquitectura.

danillo, situado a mil metros sobre el nivel del mar, es bastante cálido, con unos 28° de temperatura media. Pero como las paredes interiores son verticales y las exteriores oblicuas, entre unas y otras se forma un colchón de aire que actúa como aislante térmico. El resultado es que hay ocho grados menos adentro que afuera, es decir, una temperatura estable de unos 20°C conseguida naturalmente, de modo que el papel no sufre en absoluto. Por otra parte, gracias a las cúpulas la luz del día cae verticalmente y casi no utilizamos la luz eléctrica, apenas dos horas por la noche. Durante el día la iluminación es un gran chorro de luz blanca, natural: siempre la misma luz y siempre la misma temperatura, el microclima ideal. El museo es obra del arquitecto mexicano Leopoldo Gout, que recibió con gran entusiasmo mi propuesta de hacer un museo en esta ciudad.

El plano de la construcción es muy flexible. El sistema de módulos permite ir ampliando las instalaciones (figura 34). Gout tuvo también en cuenta la altura de las edificaciones del pueblo: no quizo levantar una construcción de más de dos pisos, que hubiera sido un elefante blanco dentro de su arquitectura natural, con sus casa blancas o de tono pastel y sus techos de tejas, a la que respetó tanto como al paisaje. Las paredes, por ejemplo, tienen exactamente el mismo color de las montañas cuando se pelan con el sol del verano.

Ch. B.: Dado que se trata de un museo especializado en obras de arte sobre papel, ¿han previsto fabricar ustedes mismos el material de soporte?

O. R.: Sí, desde luego. Para eso cuento con una asesora, Golda Lewis, que conocí gracias al Museo de Arte Moderno de Nueva York y que en los Estados Unidos figura entre los más grandes expertos en papel hecho a mano. Siguiendo sus consejos técnicos mandamos a hacer en Colorado, Estados Unidos, una máquina que ahora se encuentra en Roldanillo y que procesa veinticinco libras de pulpa al día, lo cual es mucho. Más no se puede hacer, a menos de tener un equipo de cincuenta personas. Por ahora estamos en una etapa de ensayo, todavía no iniciamos la enseñanza de la fabricación de papel. La materia prima necesaria se encuentra en el lugar: en los campos y hasta en los patios de las casas de Roldanillo, para no ir más lejos, se cultiva para la exportación algodón de fibra larga, que es el que justamente sirve para hacer papel. Es un algodón que se utiliza, entre otras cosas, para hacer camisas muy finas. Pero nosotros vamos a usarlo para hacer papel.

Ch. B.: ¿Piensa tener una producción importante?

O. R.: Mi idea es que en el futuro todas las familias de Roldanillo se dediquen a hacer papel. Este trabajo no requiere ni técnicas ni dones particulares, sólo un poco de paciencia. Es mucho más fácil hacer papel que una sopa, un sancocho o un plato de frijoles. Es una artesanía familiar.

Si logramos implantar esta artesanía bella y a la vez rentable, cada familia podría producir un papel diferente, de distinto calibre y de distinta tipología, que podría entonces venderse para muy diversos fines, artísticos en especial. Ése es el proyecto que tengo entre manos en este momento. Un proyecto que me parece excelente.

Ch.B.: ¿El museo organiza también exposiciones itinerantes?

O. R.: En efecto, hemos organizado varias, así como diversos talleres de serigrafía para que el público pueda iniciarse en el grabado. Pero sobre todo hemos sacado el arte a la calle de un modo que creo aún más original. En las carreteras que conducen a Roldanillo hemos puesto paneles de metal de dos metros de alto por cuatro de ancho, obra de veinte artistas del mundo entero. Son láminas muy gruesas que resisten la intemperie. Hay veinte paneles, diez en una dirección y diez en otra, de Fernando Botero, Luis Camnitzer, Rodolfo Abularach y Lucy Tejada, entre otros. Todos estos artistas están vinculados al museo, ya sea porque le han donado obras o porque las han expuesto. Su presencia no es gratuita.

Estas exposiciones de arte vial deben durar entre cinco y siete años. Cada ocho días mandamos un equipo de pintores del museo para retocar las obras. Se supone que estos paneles pueden durar un máximo de siete años. Los van a ver alrededor de veinte millones de personas. Es decir, veinte millones de veces, aunque se trate de la misma persona. Éste no es, por supuesto, el contexto habitual de una obra de arte. Entre uno y otro hay más o menos la misma diferencia que existe entre el libro y la televisión.

Ch. B.: ¿Esas obras fueron elegidas en función del paisaje?

O. R.: Sí, naturalmente, sobre todo para que la lectura resulte fácil en una carretera. Eso es lo que determinó la elección de los artistas. Yo les explico qué tipo de obra deben hacer, con qué color de fondo. La composición no puede tener ni verde ni azul, porque se funde con el paisaje. Deben elegir colores que contrasten como el negro, el blanco o el rojo.

Ch. B.: ¿Cómo reacciona la población? Porque me imagino que una ciudad de cincuenta mil habitantes no debía estar muy al tanto del arte contemporáneo . . .

O. R.: Ya sabía que al principio habría reacciones violentas, ya que las obras producen un choque visual. Hubo personas que las agredieron a bala, o tirándoles piedras, o añadiéndoles *graffiti*. Las sentían como una violación de su propia individualidad. Esto ocurrió durante seis meses. Al cabo de ese tiempo, la violencia fue desapareciendo y la gente comenzó incluso a cuidarlas. Hoy en día forman ya parte de su entorno, y esa misma gente ha empezado también a ir al museo y se inscribe incluso como socia. Me parece que éste es realmente lo que llamamos un fenómeno de culturización masiva. Gracias al museo se han conectado con el mundo, se sienten parte activa de él.



El Museo de Historia de Viet Nam

Pham Ngoc Dung

Graduado en historia en la Universidad de Hanoi. Desde 1965, forma parte del personal del Museo de Historia de Viet Nam. Es autor de numerosos artículos publicados en el boletín del museo, en la revista de la Comisión de Ciencias Sociales del Instituto de Historia de Viet Nam y en la Revista de Arte y Cultura del Ministerio de Cultura. Colaboró también en la elaboración de la guía del Museo de Historia y de diversos programas de radio y televisión. Regularmente ofrece conferencias sobre temas referidos a la historia antigua.

35
MUSEO DE HISTORIA DE VIET NAM, Hanoi. Vista de conjunto.

El Museo de Historia de Viet Nam de Hanoi fue creado en 1958 y ocupa un edificio de arquitectura típicamente asiática (figura 35). La presentación de las colecciones permite visualizar las grandes etapas y los acontecimientos fundamentales de la historia de Viet Nam. El museo comprende dos pisos largos y espaciosos que no están divididos en pequeñas salas. Gracias a la originalidad arquitectónica del edificio y a la disposición de las ventanas, las áreas de exposición se iluminan en su mayor parte con luz natural. Si se parte de la planta baja, la exposición está distribuida de la manera que se describe a continuación.

A manera de introducción, mediante cuatro grandes mapas se presentan gráficamente algunas características del país: su topografía, su situación en el contexto del Asia Sudoriental, los grupos étnicos que lo habitan y los vestigios y sitios arqueológicos más reputados de Viet Nam.

En la primera sección se muestran vestigios que datan de épocas muy remotas (de 300.000 ó 400.000 A.C. a 5.000 A.C. aproximadamente). Los rastros más antiguos de la presencia del hombre sobre el territorio vietnamita son ciertos objetos de comienzos del paleolítico inferior descubiertos en Mont Do (Thanh hoa) y en Xuan Loc (Dong nai) y dientes humanos y de animales fósiles hallados en Tham Khuyen y Tham Hai (Land son). Una gran fotografía panorámica del sitio arqueológico de Mont Do, que tiene entre 300.000 y 400.000 años de antigüedad, ocupa el lugar central de esta sección, en tanto que las armas rudimentarias, los instrumentos cortantes de diverso tipo, las cuchillas, las hachas bifásicas, los bloques de piedra (*nuclei*), los fragmentos y otros objetos se presentan de manera que las características esenciales de cada utensilio, su morfología y su técnica de fabricación se lean con la mayor claridad posible. En una vitrina cercana se exhiben dientes humanos y de animales fósiles del pleistoceno medio; entre otros, dientes de *Homo erectus* y de exponentes de la fauna del Asia Sudoriental: el pongo, el stegodón y la ailuropoda. Para ayudar al visitante a darse una idea de las características del hombre de aquella época, varios cuadros ilustran las condiciones de vida durante el paleolítico.

El paleolítico superior está representado en Viet Nam por dos grupos de vestigios caracterizados por la utilización del mismo material de construcción (el canto rodado) pero siguiendo procedimientos técnicos algo diferentes. Un primer grupo de objetos proviene de diversos sitios arqueológicos descubiertos en cavernas, tales como el abrigo bajo la roca de Nguom (Bac thai), en el cual predominan los utensilios obtenidos mediante el estallido de la piedra. Los objetos del segundo gru-

po pertenecen a la cultura más tardía implantada principalmente sobre las colinas de Vinh Phu y representada por centenares de sitios arqueológicos. Los utensilios expuestos son sobre todo bloques de piedra (*nuclei*) distribuidos en función de su tipología, cuyas características particulares se ha tratado de poner en evidencia.

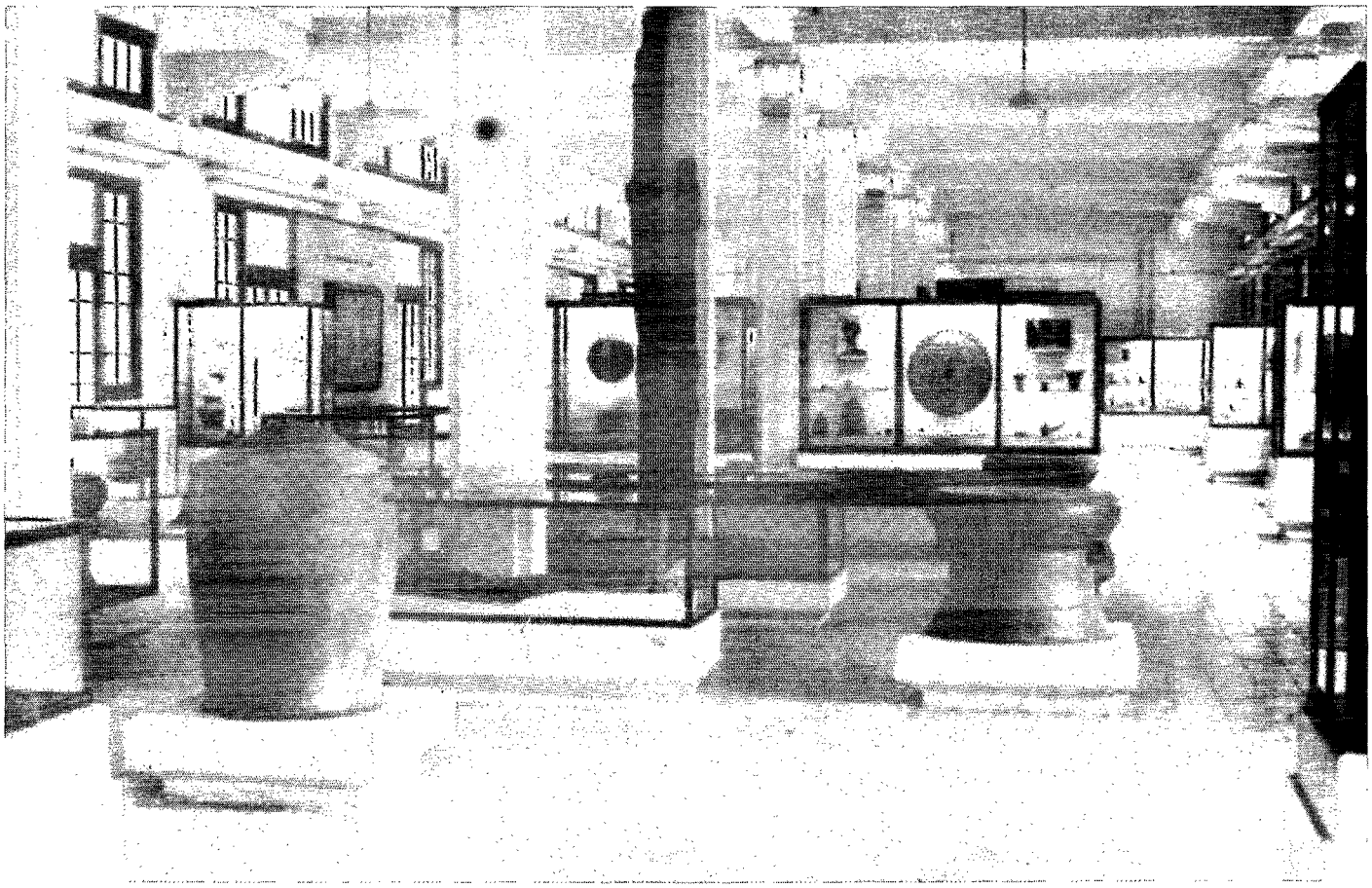
Frente a ellos se exhiben los vestigios de las culturas posteriores al paleolítico. La cultura Hoa binh, que es la cultura arqueológica más importante, se desarrolló en las grutas de las provincias de Hoa binh, Ha Nam Ninh, Thanth hoa y de la antigua provincia de Quang binh. Esta cultura, que se originó en el mesolítico, se prolongó parcialmente hasta el protoneolítico (de 10.000 a 7.000 A.C. aproximadamente). Sus características fundamentales se ven realzadas de manera particular gracias al número y la variedad de las piezas expuestas y a los dibujos y fotografías que las acompañan. El descubrimiento de cerámicas y hachuelas y, sobre todo, los resultados de los análisis del polen prueban que una civilización agrícola apareció muy tempranamente en esta región. En una gran vitrina contigua se exhiben objetos representativos de la cultura de Bac Son, una cultura cavernícola que se desarrolló en el neolítico inferior (*circa* 8.000 a 6.000 A.C.). La generalización del uso de la cerámica y del hacha de hoja afilada dan testimonio de los progresos logrados por la agricultura de la época. Los cráneos expuestos pertenecen a individuos de la cultura bacsoniana. Uno de los muros y la última gran vitrina están dedicados a los vestigios del neolítico superior (*circa* 6.000 a 5.000 A.C.)

Mientras todas las culturas anteriores se desarrollaron en lugares bien delimitados, los vestigios del neolítico superior se encuentran dispersos por todo el territorio, del norte al sur, de las llanuras a las regiones montañosas, del litoral a las islas lejanas. En la fabricación de los objetos presentados, muy numerosos y de formas variadas, se utilizaron rocas muy diversas y técnicas combinadas: talla, afilado, aserrado, perforación e incluso pulido. La cerámica es notable, tanto por la elevada temperatura de cocción como por la forma y los motivos ornamentales, características que en esta sección se ponen cabalmente de relieve.

Nacimiento y desarrollo de la identidad cultural

La segunda sección está consagrada a la época de los reyes Hung, fundadores del país, que va desde los años 4.000 A.C. aproximadamente, a los siglos II y I A.C. (figura 36). Del norte al sur, de las regiones altas a las regiones bajas, toda la población recuerda aún la tradición oral relativa a este periodo de la fundación de la nación vietnamita.

Si bien la arqueología es una ciencia relativamente joven en Viet Nam, ya tiene en su haber el descubrimiento de vestigios del paleolítico y la exhumación de centenares de otros indicios materiales de las diferentes etapas arqueológicas que se sucedieron desde los comienzos de la edad del bronce hasta principios de la edad del hierro: Phung Nguyen, Dong Dau, Go Mun y Dong Son. Con el auxilio de la arqueología, la antropología, la toponimia, la etnología, la filología, la literatura popular, la bibliografía y otras disciplinas, los investigadores han logrado reconstruir la realidad histórica de la época y demostrar que los fundamentos materiales de esta sociedad dan origen a las etapas mencionadas anteriormente. La cultura dongsoniana, por su parte, atestigua la brillante evolución del reino de Van Lang en la época de los reyes Hung. Los objetos expuestos, que se presentan acompañados de excelentes ilustraciones, reflejan a la vez las particularidades y la continuidad de los periodos prehistóricos y el alto nivel de desarrollo alcanzado en diversos campos durante el dominio de



los reyes Hung. En el centro del área de exposición se exhiben, junto a otras piezas, los célebres tambores de bronce, entre ellos los de Ngoc Lu y Hoang Ha, considerados los más antiguos y hermosos (figura 38), las grandes ánforas de Dao Thinh (figura 37) y el féretro de Viêt Khê, tallado en un tronco de árbol, que contiene casi un centenar de objetos. La utilización racional de un vasto espacio de exhibición no compartimentado ha dado aquí excelentes resultados: debido al gran número de piezas expuestas, a su carácter poco común o a sus imponentes dimensiones, la sala da una impresión de grandeza y atrae el interés del visitante tanto sobre el conjunto como sobre los detalles. Desde todos los ángulos se puede apreciar de manera general la totalidad de los objetos presentados.

La tercera sección está reservada al periodo de la lucha por la independencia nacional, desde el siglo II A.C. al siglo X de nuestra era.

Hacia fines del siglo II A.C., la antigua cultura vietnamita representada por la civilización de Dong Son sufrió una prueba decisiva: la invasión de las fuerzas feudales chinas. Con el auxilio de documentos y objetos presentados de una manera vívida y eficaz se evocan los métodos de que se valiera el invasor para administrar el país, así como la altivez y tenacidad con que el pueblo vietnamita resistió a la tentación de asimilación, a fin de salvaguardar su cultura nacional durante este periodo de dominación. Hecho notable, uno de los principales episodios de esta lucha fue una insurrección encabezada por dos mujeres, Trung Trac y Trung Nhi, entre los años 40 y 43 de nuestra era. Los documentos históricos permiten revivir este movimiento posterior a la victoria obtenida en la primavera del año 39 sobre el río Bach Dong, cuando Ngo Queyn fundó la primera monarquía del estado feudal independiente.

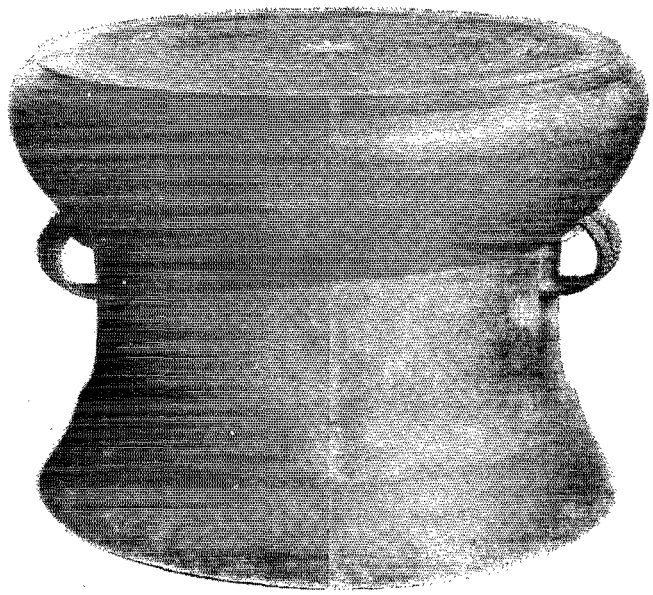
La cuarta sección está consagrada al periodo de consolidación de la independencia nacional y la edificación del estado feudal unificado (siglo X al siglo XIII). Entre los objetos más notables de este periodo se cuentan las columnas erigidas en 973 en Hoa Lu, sobre las cuales se han grabado textos búdicos, y las piezas descubiertas recientemente gracias a las excavaciones realizadas alrededor de las murallas de la capital de la dinastía Dinh. Con la dinastía Ly (1009-1225), el estado feudal independiente vietnamita se desarrolló en todos los aspectos y la cultura nacional, la cultura del Thang Long o cultura de los Ly Tran, floreció en toda su plenitud. Las grandes realizaciones de la

36
La cultura de la dinastía de los Hung se presenta en el primer piso del museo.

37
Ánfora de Dao Thing (*circa* 500 A.C.)

38
Tambor de bronce de Ngoc Lu.





37

38

cultura vietnamita de esta época se reflejan en objetos fabricados con materiales diversos: elementos arquitectónicos en terracota, grandes ladrillos finamente grabados, esmaltes de formas puras, colores refinados y motivos llenos de gracia. La escultura en piedra alcanza un nivel muy elevado de perfección. Pueden admirarse en esta sección las figuras de pájaros con cabeza de hombre, la estatua de Kim Cuong (Vajrapâni)[1] de la pagoda de Phat Tich (Ha bac), los motivos de dragones y crisantemos de Chuong Son (Ha Nam Ninh), las balaustradas de piedra esculpida de la pagoda de Ngo Xa, así como una estatua de dos metros setenta y siete centímetros de altura que representa al Buda Amitabha[2] de la pagoda de Phat Tich.

La defensa de la patria

En la historia de Viet Nam, la construcción de la nación está jalonada de luchas por la salvaguarda del territorio. La resistencia victoriosa que en la época de los Ly, entre 1075 y 1077, opusieron a los invasores Song el ejército y el pueblo unidos bajo el mando del héroe nacional Ly Thuong Kiet, está ilustrada mediante mapas y documentos históricos y, en particular, la notable estela de Linh Xung, erigida en 1126. "Sobre los montes y los ríos del sur reina el Emperador del Sur. Así lo ha dispuesto para siempre el Celeste Libro. ¿Cómo osáis, bárbaros, invadir nuestro suelo? ¡Vuestras hordas serán aniquiladas sin piedad!" El poema de Ly Thuong Kiet, primera declaración de la independencia de Viet Nam, es uno de los focos de interés del museo.

En un extremo de la planta baja, un vasto espacio dedicado al Dai Viet en la época de los Tran (siglos XIII a XV), donde los objetos se complementan armoniosamente con los materiales científicos, deja en el visitante una impresión inolvidable. A la izquierda, objetos, documentos y extractos de textos dan una idea general de la situación política, económica, cultural y militar del Dai Viet entre los siglos XIII y XV. Sobre el muro de la derecha, grandes mapas y maquetas recuerdan las expediciones invasoras que llevaron a cabo los imperialistas yuang-mongoles durante este periodo, así como las victorias obtenidas por el ejército y el pueblo del Dai Viet en 1258, 1285, y 1288. Los diversos tipos de armas utilizadas, las estacas de madera plantadas en el lecho del río Bach Dang y las mazas que sirvieron para hacerlo dan testimonio de esas victorias.

Al terminar la guerra, cuando el Dai Viet dio comienzo a la reconstrucción, el país vio el florecimiento de una rica producción artística de singular calidad. Entre los objetos expuestos figuran grandes elementos arquitectónicos de madera o piedra grabada o esculpida, cerámicas y esmaltes. Gracias a una acertada combinación de objetos presentados en vitrinas y piezas de grandes dimensiones expuestas sin protección, a las que se suman las reconstituciones exactas realizadas a partir de los vestigios descubiertos en las excavaciones arqueológicas, se ha logrado dar a esta sección un carácter de gran vivacidad y enorme atractivo.

La visita del piso superior se inicia con la quinta sección, que evoca la lucha por la independencia iniciada a principios del siglo XV y la evolución del régimen feudal centralizado desde el apogeo hasta la decadencia (siglos XV al XVII).

Entre 1408 y 1427, las luchas contra la dominación de los Ming y por la independencia nacional se sucedieron sin interrupción. La más significativa de ellas fue la insurrección de Lam Son, dirigida por Le Loi y Nguyen Trai entre 1418 y 1427. La historia de este movimiento y, en particular, de las victorias de Tot Dong-Chuc Dong, Chi Lang-Chuc Dong y Chi Lang-Xuong Giang se reseña mediante diversos materiales científicos. Esas victorias decidieron la suerte de las tropas invasoras: los Ming debieron batirse en retirada, el derecho a la independencia y a la libertad del pueblo vietnamita quedaba en adelante asegurado. En esta sección, un retrato sobre seda de Nguyen Trai, pensador, político, militar, diplomático y escritor emérito, ocupa el lugar de honor. Está rodeado de algunas de sus obras más representativas: *Proclamación de la victoria sobre los Ngo, Escritos al ejército, Insurrección de Lam Son, Selección de poemas de Uc Trai* y otras. La *Proclamación de la victoria sobre los Ngo* está considerada como la segunda declaración de independencia del pueblo vietnamita.

La monumental estela de Vinh Lang, erigida en 1433, y la de Chich, de 1449, evocan la vida del héroe nacional Le Loi y la resistencia que el ejército y el pueblo ofrecieron a los invasores Ming bajo la dinastía Le. Tras la insurrección victoriosa de Lam Son, el régimen feudal conoció un periodo de prosperidad que se manifestó en todos los campos, político, económico y cultural. La exposición refleja vívidamente todas estas realizaciones. Asimismo se presentan los descubrimientos realizados con ocasión de las recientes excavaciones de Lam Kinh, donde se encuentran las tumbas de los reyes y reinas de la dinastía Le y los templos dedicados a su memoria.

El periodo comprendido entre los siglos XV y XVII se clausura con una estatua en madera de Phat Ba Quan Am, el *avalokiteçvara* vietnamita, equivalente del *bodhisattva*.[3] Esta obra, que data de 1656, está ejecutada con precisión y economía en un bloque de madera de tres metros, setenta centímetros de altura y representa la divinidad de los once rostros, los mil brazos y los mil ojos, sentada sobre un loto (figura 39). Pese a sus múltiples detalles y a su factura muy elaborada, la estatua resulta armoniosa y expresiva y traduce de una manera sutil una extraña impresión de movimiento.

La sexta sección está dedicada a la rebelión de los campesinos, cuyo punto culminante fue la insurrección de los habitantes de la aldea de Tay Son encabezados por el héroe nacional Nguyen Hue (siglo XVIII).

Hacia el Viet Nam de hoy

A principios del siglo XVIII, la sociedad feudal vietnamita atravesó una crisis profunda y generalizada, que hizo que el país quedara dividido en dos. La insurrección campesina de Tay Son en 1771 desbarató las fuerzas feudales secesionistas y abrió el camino a la unificación del país al aniquilar la facción feudal reaccionaria de los Nguyen en el sur y poner fin a la dominación de los Trinh en el norte. En 1784 y 1785 los campesinos se levantaron en salvaguarda de la soberanía nacional y lograron detener la invasión siamesa, así como en 1788 y 1789 resistieron a los manchúes de Qing Tsing. Diversos documentos históricos ilustran este periodo. Así pues, el visitante puede seguir sobre grandes mapas las batallas libradas por los Tay Son que en 1789, encabezados por Nguyen Hue, destruyeron en cinco días y cinco noches el sistema de defensa del ejército de los Qing emplazada alrededor de Thang Long (la actual ciudad de Hanoi), liberaron la capital y expulsaron al invasor del territorio nacional. Para dar idea de las grandes realizaciones de los Tay Son en todos los campos, así como de la obra de Nguyen Hue, se exponen diversos autógrafos del héroe nacional, re-

1. Forma mahayarana de Buda.
2. De trata del Buda de la "luz infinita", el más famoso de los budas mahayaranas. [N. de la R.]
3. Un *bodhisattva* es un sabio budista que encarna el principio de la compasión universal.

gistros genealógicos, ordenanzas y edictos reales, sellos oficiales, monedas, esmaltes, tambores de bronce, estelas de piedra, fusiles, espadas y otros objetos de la época.

Las piezas que dan cuenta del desarrollo artístico y religioso de Viet Nam entre los siglos XVII y XVIII ocupan una parte considerable de esta sección, donde pueden verse esculturas de madera y piedra, restos arquitectónicos, cerámicas de Bat trang y Tho ha, estatuas de Kim Cuong (Vajrapâni) y *arhats*[4] de la Han y de Tôn Gia.

La séptima y última sección está consagrada a la colonización francesa y al movimiento patriótico de liberación llevado adelante por el pueblo vietnamita. La dinastía de los Nguyen, que se inicia con Nguyen Anh, fue la última dinastía real instalada al abrigo de una guerra contrarrevolucionaria. Apoyándose en las fuerzas coloniales trató de reprimir la lucha revolucionaria de los campesinos de Tay Son. Numerosos documentos revelan los designios y las maniobras del invasor y la impericia y pusilanimidad de los Nguyen. Objetos, armas, documentos administrativos, fotografías, retratos, autógrafos, maquetas y mapas ilustran la lucha llevada a cabo contra los colonizadores en todo el territorio y a todos los niveles, y ponen en evidencia las diversas tendencias del movimiento, así como la importancia de quienes participaron en él. Desgraciadamente todas estas luchas terminaron en el fracaso.

En 1930, la creación del partido de la clase obrera vietnamita (el Partido Comunista de Indochina, hoy llamado Partido Comunista Vietnamita), bajo la dirección de Nguyen Ai Quoc, marcó el comienzo de una nueva página de la historia de Viet Nam.

La exposición concluye con un gran cuadro que representa la ceremonia de proclamación de la independencia celebrada el 2 de septiembre de 1945 en la Plaza Ba Dinh de Hanoi, tras el triunfo de la revolución de agosto del mismo año. La historia de Viet Nam es una elocuente reafirmación de esta verdad: "Nada hay más precioso que la independencia y la libertad".

[*Traducido del vietnamita*]



39
Avalokiteçvara de madera laqueada roja y oro, de tres metros setenta centímetros de altura, 1656.

4. Un *arhat* representa un sabio budista que ha llegado a ser digno de recibir la iluminación despojándose de su voluntad y de sus ataduras terrestres.

Abrir los ojos y la mente



40
UNIVERSITY OF ARIZONA MUSEUM OF ART, Tucson. *El arte de la programación del contexto de la vida*, 1981. Participación directa del grupo.

Joshua Goldberg

Especialista en arte oriental, diplomado en estudios orientales, literatura y lengua japonesas, bellas artes e historia del arte. Conferencista sobre temas de su especialidad, es también autor de numerosos escritos sobre el arte oriental, las religiones comparadas, los métodos de enseñanza y la responsabilidad social de los museos. Actualmente tiene a su cargo los servicios educativos del Museo de Arte de la Universidad de Arizona, Tucson. *Palpando el Japón* y *Tankas: formas y revelación en el arte tibetano* son sus dos últimas exposiciones. Recientemente ha preparado también una guía de debates sobre la agresión y la violencia destinada a niños y adultos e inspirada en sesenta estampas que Georges Rouault reuniera bajo el título de *Miserere*.

Como todos sabemos, la escolaridad se inicia con los rudimentos de la lectura y la escritura, pero ¿no debería en realidad comenzar por la elaboración de la información visual?

El University of Arizona Museum of Art en colaboración con el Miles Exploratory Learning Center, escuela alternativa del Tucson Unified School District, realizó hace algunos años una experiencia titulada "Art in human context programming" (El arte en la programación del contexto humano) en la cual algunos estudiantes del centro recibieron formación de guías de museo. Se eligieron ocho niñas y cinco varones de distinto nivel intelectual, temperamentos diferentes y de muy diversas posiciones económicas e identidades étnicas.[1] Esta formación les era impartida por sus propios compañeros más que por maestros adultos, ya que se esperaba crear así un nuevo tipo de motivación, sobre todo cuando el aprendizaje estaba conectado con las actividades cotidianas desarrolladas fuera del museo.

El objetivo de la experiencia se dividía en tres aspectos: *a*) aprender a mirar una obra de arte sirviéndose de la información disponible (datos acerca de la obra, periodo, estilo, biografía del artista) y el análisis (línea, color, composición, textura, espacio, técnica); *b*) aprender a transmitir la información y la percepción; y *c*) aprender a pensar creativamente.

Cuatro funcionarios del museo (dos conservadores y dos miembros del programa ordinario de formación de guías) ayudaron a cada uno de los cuatro grupos de estudiantes a familiarizarse con las colecciones (Colección Kress de obras del Renacimiento, Colección Gallaghar de arte contemporáneo, Colección Pfeiffer de arte americano del siglo XX y Colección Jacques Lipchitz de bronces y calcos en yeso), con la disposición del museo y con las diferentes técnicas de conducción de las visitas guiadas que estarían obligados a utilizar y a desarrollar luego personalmente. Los grupos trabajaron de diversas maneras, con ritmos diferentes, según las distintas necesidades intelectuales y afectivas. El personal del museo que trabajaba con ellos tuvo que idear métodos para crear ambientes favorables al aprendizaje. Se tuvieron presentes tres principios rectores: hacer tomar conciencia de la perennidad del lugar, favorecer la participación directa del grupo (figura 40) y utilizar al máximo el juego y la imaginación. Sin embargo, como se quería que los

41
Los jóvenes guías captan la atención del grupo.



alumnos ejercieran su creatividad y dieran prueba de su capacidad de invención, la experiencia de aprendizaje se iba adaptando al grado de desarrollo de cada uno. En lugar de conducirlos mecánicamente de una galería a otra, el personal del museo se esforzó por mejorar la calidad de la respuesta al aprendizaje, y por instaurar al mismo tiempo una relación armónica entre el estudiante, el museo y el mundo exterior. Como escribiera T. S. Eliot en los *Cuatro cuartetos*:

> No cesamos de explorar
> y el fin de nuestra exploración
> será llegar donde empezamos
> y por primera vez conocer al lugar.[2]

Los problemas del aprendizaje son problemas humanos y por consiguiente no pueden ser dominio exclusivo de las escuelas. Los conocimientos especializados y la intuición deben acompañar la planificación de programas que no sólo acopien cada vez más información, sino que respondan a las necesidades humanas en términos colectivos y a la vez individuales. Toda postura que exija a los alumnos satisfacer un modelo preestablecido y no sus necesidades y aspiraciones individuales es fundamentalmente irracional. La creatividad y la flexibilidad intelectual son incompatibles con la repetición mecánica. El arte es, entonces, el instrumento que debería utilizarse para ampliar la experiencia y la comprensión tanto del individuo como del grupo, para estimular la sensibilidad (y no sólo la sensibilidad a la expresión creadora que con tanta generosidad denominamos "cultura") sino también para ayudar a definir los múltiples significados de la palabra.

Para motivar a los estudiantes es esencial aprender a respetarlos y ayudarlos a respetarse a sí mismos. Dado que es a través de la experiencia que uno aprende a conocerse, no puede ignorarse por lo tanto su importancia como factor del proceso de aprendizaje. El sistema de valores y las lecciones derivadas de la experiencia personal influyen tanto sobre la manera de ver una obra de arte como sobre de la manera de percibirse a sí mismo.

Los diez objetivos claramente definidos que el museo había fijado para sus guías regulares se hicieron extensivos a los estudiantes, que debían ser capaces de identificar el público al que se dirigen (edad, intereses, etc.); distinguir las obras de arte, los artistas y los periodos; describir una obra de arte; nombrar artistas, escuelas, etc.; presentar la información de manera objetiva; formular claramente las ideas; explicar un procedimiento artístico; aplicar la metodología aprendida a cualquier obra de arte y, por último, proponer hipótesis interesantes. Todos estos objetivos fueron tenidos en cuenta, tanto durante los ensayos como en las visitas guiadas conducidas por los estudiantes ante sus camaradas de la misma escuela y ante los alumnos de una media docena de otras escuelas del distrito. Cabe mencionar que, si bien se exigía que los aprendices de guías acompañaran una visita de treinta minutos, en realidad muchas duraban más de una hora. Algunos grupos de adultos de la vecindad hicieron también la experiencia de asistir a estas visitas guiadas.

En casi todos los casos, los docentes destacaron el buen desempeño de los estudiantes. Los profesores y el Dr. Carroll Rinehart, director del Miles Exploratory Learning Center, comprobaron que "personas tímidas y con problemas afectivos lograban exteriorizarse (. . .) y que alumnos con problemas de aprendizaje adquirían la capacidad de apreciar el arte, se interesaban mucho más en sus estudios y compartían sus conocimientos con los demás". Los aprendices de guías hacían preguntas acertadas y escuchaban atentamente las respuestas del público. Se dirigían a sus camaradas con un estilo personal que captaba invariablemente la atención del grupo (figura 41).

El experimento realizado en el Centro Miles demostró que los estudiantes eran capaces de hacer y de ver nuevas cosas y que no se limitaban a repetir lo que otras generaciones habían hecho o visto antes que ellos. Por lo demás, la experiencia les enseñó que el pasado puede ser un buen punto de partida para trascender las ideas hechas implícitas en el lenguaje vigente y en los mecanismos clásicos del "buen gus-

1. Algunos de estos estudiantes habían guiado anteriormente a jóvenes ciegos en la exposición *Palpando el Japón* organizada por el Museo de Arte de la Universidad de Arizona (véase *Museum*, vol. XXXIII, n.º 3, 1981).

2. T. S. Eliot, *Four quartets*, Nueva York, 1943, p. 39.

42
Las relaciones humanas forman parte del aprendizaje.



to". El personal del museo les demostró que podían ser críticos y no aceptar todo lo que se les proponía como opiniones colectivas o tendencias preconcebidas. Guías en el verdadero sentido de la palabra, los formadores dejaron que los estudiantes aprendieran y descubrieran por sí mismos a través de la actividad y el diálogo espontáneos, encarnando así al maestro que definiera el poeta y filósofo del siglo XIII, Ibn Arabi: alguien que no necesariamente posee conocimientos extraordinarios sino que, sencillamente, posee aquellos que el estudiante necesita.

La conciencia de la perennidad del lugar

Para los participantes en el proyecto Miles, el continuo intercambio entre el organismo (los estudiantes) y el medio ambiente (el museo) tenía como objetivo crear el "sentimiento de la perennidad del lugar". Tal como lo han señalado diversos especialistas en ciencias sociales, la atmósfera de un lugar (no sus características precisas) evoca sobre todo situaciones vividas y no sitios geográficos. El psicólogo soviético A. R. Luria, por ejemplo, ha demostrado que las palabras y las frases funcionan no tanto como símbolos abstractos sino más bien en estrecha asociación con vivencias y lugares determinados.[3] La manera en que los seres responden a un estímulo está "determinada no sólo por la naturaleza del propio estímulo sino también por las reacciones indirectas que en ellos suscita. Esta cadena de respuestas indirectas es de suma importancia, dada la propensión de los estudiantes a representar todo lo que les ocurre por medio de símbolos e imágenes y a reaccionar luego ante estos símbolos e imágenes como si fueran estímulos reales".[4] La perennidad del lugar confiere al museo como estructura física su coherencia espiritual, social y educativa.

Los estudiantes del proyecto adquirieron el sentimiento de la perennidad del lugar a través de las imágenes visuales que les ofrecían el museo y sus colecciones. Esto no les resultó difícil de comprender ni fue difícil de llevar a la práctica, ya que el museo está naturalmente polarizado en el tiempo y en el espacio. De él emana un clima, una atmósfera que edifica y que recupera y tranforma los hábitos de muchos visitantes.

La participación directa del grupo

Cuando se los instó a especificar de qué manera habían adquirido buena parte de sus conocimientos y valores, los estudiantes admitieron que lo habían hecho con más frecuencia fuera de una institución que dentro de ella. Lo cual corrobora lo que Iván Illich señalara en *Deschooling society*: el conocimiento que los estudiantes tienen de la realidad, de la vida y del trabajo se deriva, en la mayoría de los casos, de "la amistad o del amor, del ejemplo de sus compañeros o del estímulo de un encuentro fortuito, o bien de lecturas y programas de televisión".[5]

El ser humano es por excelencia un ser social, ya que se relaciona con otros seres humanos a través de todas etapas de su vida. Esta dependencia existe no sólo a nivel físico, psicológico y afectivo, sino también cultural. Los miembros de un grupo determinado están, entonces, ligados unos a otros en un complejo sistema de funciones. La educación exige reformas de orden tecnológico y social que den a los estudiantes la posibilidad de buscar las satisfacciones fundamentales propias de las relaciones humanas (figura 42). Y, lo que es más importante, el aprendizaje es una empresa de grupo. Paradójicamente, el común de la gente se resiste a formar grupos. "Si se toma como criterio la manera en que las personas tienden a asociarse espontáneamente, pocos grupos de los que se constituyen en el mundo real pueden verdaderamente ser considerados como tales".[6-7] Los estudios realizados parecen indicar que las personas suelen congregarse de a dos o de a tres (figura 43). Se decidió entonces que en el museo la norma debería ser integrar grupos de a tres o cuatro estudiantes. Un número más elevado podría provocar tensiones que menoscabaran la eficacia del grupo.

El ambiente "de trabajo" es muy importante, ya que determina el comportamiento de los estudiantes. El ambiente físico en sí mismo condiciona la aparición de ciertos tipos de situaciones de aprendizaje y de determinadas reacciones y modelos de comportamiento. Así pues, el



43
Por lo común las personas se agrupan de a dos o de a tres.

museo puede crear una atmósfera positiva a la cual son sensibles la mayoría de los estudiantes.

Sus necesidades obedecen, en gran medida, a un orden de prioridades: ya se trate de conocimientos, de reconocimientos o de posiciones personales, esta jerarquía existe, aunque no sea necesariamente invariable. Por último, hay tres tipos de tareas que el educador de un museo debería imponerse como indispensables: suscitar intercambios abiertos y generosos, orientar a los alumnos en la utilización de las técnicas de comunicación y en el acopio de la información, y adoptar la actitud de un *primus inter pares* al emprender estos viajes de exploración.

La inteligencia se desarolla con la capacidad de interactuar. El ser humano crece y se afirma por obra de los acontecimientos, extraordinarios o triviales. Cada uno de nosotros evoluciona espontáneamente en un universo de relaciones generadas por la acción recíproca y constante de diversos elementos. Elegir supone que la colectividad acepta ciertas normas, ciertas convenciones y ciertos mitos, los cuales a su vez determinan la aparición de ciertos tipos humanos con quienes los alumnos se identificarán o querrán asociarse. Los estudiantes del proyecto Miles, por ejemplo, tenían necesidad de servirse unos de otros como criterios de prueba. En estas circunstancias, la función del educador se limitaba simplemente a observar, plantear preguntas y hacer notar las contradicciones, a fin de hacerles descubrir soluciones originales.

Al margen de ciertas declaraciones retóricas, el objetivo del aprendizaje es la inserción social y, en última instancia, la creación de ciertos modelos de comportamiento que se consideran convenientes. Tales modelos están encarnados en nuestras instituciones educativas y culturales. La propia palabra institución "no designa aquí los edificios, las estructuras administrativas y otros mecanismos del mundo cotidiano, sino que expresa más bien la determinación que vincula entre sí diversas actividades tendientes a una aspiración común; el término *denota el esfuerzo concertado por crear un todo coherente a partir de los múltiples esfuerzos consagrados a esta aspiración*".[8]

Juego de imaginación

El poeta William Carlos Williams escribió en su diario: "El pensamiento del niño es mágico, ilógico, animista, y se funda en la intuición más que en la realidad. El niño cree que la luna gira a su alrededor, que las nubes se mueven para que anochezca y que las montañas crecen allí donde se han plantado piedras".[9] He aquí una clave para el aprendizaje y para aprender a aprender: la utilización del "pensamiento mágico", en el cual el juego y la imaginación y toda acción tiene su propio significado y su propia finalidad maravillosa.

La imaginación supone intensificar la motivación. "Es difícil conservar interés permanente en un tema si la única razón para estudiarlo es la necesidad impuesta".[10] La imaginación, que Shelley concibió como la facultad creadora de repre-

3. A. R. Luria, *The mind of a mnemonist*, traducido por Lynn Solotaroff, Nueva York, 1968. Es interesante que el vocablo ruso para "especulación" (*umozritelny*) signifique literalmente "ver con la mente", es decir, pensar a través de imágenes visuales. Por otra parte, tendemos a pensar que nuestras imágenes sensoriales se derivan del mundo exterior, tal como lo sugiere la palabra latina *speculatus*, "escrutar, examinar, mirar" como "desde un atalaya". En cierto sentido, somos la expresión de nuestros paisajes, en la misma medida en que lo somos de nuestros genes.

4. René Dubos, *A god within*, Nueva York, 1972, p. 60.

5. Iván Illich, *Deschooling society*, Nueva York, 1972, p. 103.

6. James J. Thompson, *Beyond words: nonverbal communication in the classroom*, Nueva York, 1973, p. 44.

7. *Ibid*, p. 45.

8. René Dubos, *opus cit.*, p. 198.

9. William Carlos Williams, *The William Carlos Williams reader*, Nueva York, 1966, p. 329.

10. John Mann, *Learning to be: The education of human potential*, Nueva York, 1972, p. 37.

sentarnos lo que sabemos, aportó a los estudiantes del proyecto Miles multitud de ideas no necesariamente generadas por el análisis y la deducción. A través de la percepción visual (color, composición, textura, línea, espacio) y el pensamiento metafórico, se vio que las obras de arte contenían ciertas imágenes, analogías, metáforas, símbolos y otras expresiones que dentro o fuera de contexto eran inequívocamente imaginativas. Así pues, en el mundo único del "lector" de la obra, ni siquiera una "lectura equivocada" estaba fuera de lugar.[11]

No sólo la misma idea asumía así mil apariencias diferentes, sino que para los estudiantes la imaginación era también el medio por el cual una misma apariencia reflejaba mil ideas diferentes. Ahora bien, para que pudieran comprenderlo había que contar con el lenguaje apropiado (es decir, un vocabulario común de significaciones y acciones) y estimular la mayor flexibilidad de espíritu y la máxima eficacia para rechazar los sistemas de pensamiento rígidos y anticuados y dar libre curso al pensamiento fluido y proteiforme que nutre una extraordinaria variedad de ideas y observaciones.

Hacia un alfabetismo visual

Picasso dijo que buscar no significa nada en pintura; lo que importa es encontrar. El arte encierra ciertas propuestas, preguntas, declaraciones, exclamaciones, nociones antinómicas siempre presentes como la alegría y la tristeza, el amor y el odio, el bien y el mal. De allí que una obra de arte sea no sólo algo multidimensional, sino también un universo autónomo en que muchos de sus elementos están inundados de fuerza metafórica.

La visión es "una facultad enteramente creadora: se sirve del cuerpo y de la mente como el navegante se sirve de sus instrumentos. Poco importa si se encuentra el camino de las Indias o se descubre un nuevo continente. Todo pide ser descubierto, no por obra del azar sino de la intuición (. . .). Nuestro destino no es nunca un lugar sino un nuevo modo de ver las cosas".[12] Sin duda esta condición da testimonio de la transformación que se produce dentro de este extraordinario universo cerrado y en nosotros mismos cuando comprendemos cómo vemos y qué vemos. El descubrimiento se hace espontáneo: "Nace una nueva canción", dice un poeta esquimal, "cuando las palabras que queremos utilizar brotan por sí solas".

En grupos e individualmente, los estudiantes debían desempeñar un papel activo, como lo hacía el público en las manifestaciones artísticas de las sociedades primitivas. El arte primitivo, sobre todo la danza o la imaginería religiosa, supone casi siempre la participación tribal. En la arquitectura religiosa de la edad media europea, sin ir más lejos, la catedral era una creación colectiva y no un monumento para ser admirado gratuitamente. Su construcción y la vida religiosa que la rodeaba marcaban las etapas de una actividad comunitaria. En este contexto, la cultura visual que algunos intentan promover aparece como un redescubrimiento del valor afectivo e intelectual de la experiencia individual y colectiva que suscita respuestas vivas. Parafraseando a Heráclito podemos decir que nadie se baña dos veces en la misma obra de arte. La obra de arte permanece incólume, pero no así quien ha aprendido a mirarla.

A modo de resumen

Poco a poco, los hechos, las percepciones y las ideas se fueron estructurando hasta formar un todo coherente. La evaluación reguladora (referida a la información ya comunicada, aprendida y asimilada) y la articulación rigurosa de las enseñanzas que se desprendían de la experiencia dieron a los estudiantes las bases sólidas a partir de las cuales podrían hacer progresos acelerados. En otras palabras, adquirieron la posibilidad de aventurarse en áreas que desconocían absolutamente poco tiempo atrás. También se orientaron respecto de la búsqueda de soluciones concretas a problemas diversos y aprendieron a sacar partido de las reacciones subjetivas, viendo de qué manera cambian según pasa el tiempo y varían las circunstancias. Nuestros trece jóvenes llegaron a ver en las obras de arte cosas que la mayoría de los adultos no veía. En *Pour une nouvelle morale de l'ambigüité*, Simone de Beauvoir escribía que "la vida se empeña a la vez en perpetuarse y en superarse; si se limita a mantenerse, vivir es solamente no morir y la existencia humana no puede distinguirse de un vegetar absurdo".[13]

En suma, esta experiencia hizo que para los adolescentes participantes la visita al museo no pudiera ya consistir en la mera contemplación de objetos "remotos y abandonados", sin relación alguna con el espectador y su mundo: en adelante sería una revelación continua de la cual el potencial humano constituiría a la vez el agente y el objetivo. Esto muestra de lo que es capaz una mente joven, fecunda y libre de trabas. La experiencia probó, además, que un museo de arte puede encauzar nuestras potencialidades y reemplazar el habitual vacío afectivo e intelectual por un sentimiento de plenitud y de realización de la propia existencia. Quedó demostrado además que un museo de arte puede brindar a nuestros jóvenes el alimento espiritual que tal vez las escuelas no logran ya ofrecer.

[*Traducido del inglés*]

11. Una tesis sumamente interesante relacionada con este tema es la que Harold Bloom expone en *A map of misreading*, Nueva York, 1975. Véase además, del mismo autor, *Kabbalah and criticism*, Nueva York, 1975 y *The anxiety of influence*, Nueva York, 1973.

12. Henry Miller, *Big Sur and the oranges of Hieronymous Bosch*, Nueva York, 1957, p. 25.

13. Simone de Beauvoir, *Pour une nouvelle morale de l'ambigüité*, París, Gallimard, 1947.

TRIBUNA LIBRE

Concepto y naturaleza de la museología

Tomislav Šola

Nació en Zagreb, Yugoslavia, en cuya universidad se graduó en historia del arte en 1973. Posteriormente se doctoró en museología. De 1974 a 1981 fue conservador del Museo de Arte Primitivo de Zagreb. Desde 1981 es director del Centro Yugoslavo de Documentación sobre los Museos. Es presidente del Comité Nacional del ICOM y miembro del consejo consultivo. Desde 1983 es secretario del ICOFOM. Es autor de numerosos artículos y documentos referidos a los museos y la museología.

Hace ya un siglo que se trata de hacer de la museología una disciplina independiente.[1] En estos cien años de esfuerzos la teoría museológica ha tenido sus héroes y sus gigantes, cuyos trabajos aportaron soluciones que ayudaron a disipar una frustración secular. En efecto, hoy en día se plantean preguntas a las que antes no habría sido posible dar respuestas y la práctica por sí sola proporciona elementos suficientes como para sacar conclusiones generales. La era postindustrial esboza sus propias necesidades espirituales y los museos de esta generación aportan una experiencia que llevará finalmente a la elaboración de una teoría general y específica.[2]

Esta certeza, que puede parecer arrogante aunque es característica de todo periodo que se considera superior a los precedentes, se funda en argumentos sólidos. Sin embargo, en lo que respecta al reconocimiento e independencia de la museología, uno de sus teóricos, Z. Z. Stránsky, admite que los progresos han sido ínfimos.[3] Aunque con pesar, muchos autores afirman que la museología permanece todavía en estado embrionario, en una fase heurística en la que aún sigue cotejando y analizando los hechos relativos a su campo de aplicación, al mismo tiempo que descubre las dimensiones de ese campo. La museología está dividida entre las obligaciones que le impone la dignidad del museo tradicional (una dignidad que no condice con los niveles de independencia y reconocimiento alcanzados), la necesidad de dar pruebas del rigor y la eficacia que caracterizan las disciplinas académicas (con las cuales no puede igualarse en cuanto a su nivel de sistematización y coherencia) y las exigencias que se derivan de su misión de preservar el patrimonio (que no puede cumplir convenientemente porque no está ni por asomo en condiciones de entablar un verdadero diálogo con el presente). La museología se encuentra, entonces, en una incómoda situación que no podrá durar mucho tiempo. Basta en efecto hojear las publicaciones y programas de los museos, o incluso estudiar los documentos que proponen algunas definiciones, para notar las rotundas contradicciones que existen en la interpretación e incluso en la terminología. Así, por ejemplo, en México y Francia se oye a menudo el término "museografía" en un contexto donde otros utilizan la palabra "museología". Análogamente, la revista *Museum*[4] habla de "museógrafos" en lugar de museólogos, la *Gazette*[5] canadiense llama "museólogos" a los miembros del personal de los museos mientras otros autores[6] advierten que un trabajador de un museo no es necesariamente un museólogo. A menudo la museología se define como "la ciencia de los museos". El tono fundamental está dado, desde luego, por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) y su definición de la museología

1. Z. Z. Stránsky, *A proposal of orientation of future activities of the International Committee for Museology,* documento presentado en la reunión anual del ICOFOM celebrada en París en 1982.
2. Tomislav Šola, "Prema suvremenoj koncepciji muzeologije" [Hacia un concepto moderno de la museología], *Informatologia Yugoslavica* (Zagreb), vol. 15, n.° 3-4, 1983.
3. Z. Z. Stránsky, *op. cit.*
4. Manfred Eisenbeis, "Elements for a sociology of museums", *Museum*, vol. XXIV, n.° 2, 1972, p. 110-119.
5. *Gazette* (Ottawa), vol. 11, n.° 2, primavera de 1978.
6. Elis Burcaw, *MuWoP*, n.° 2; María Manuela Mota, *Musée ou musées? Reflexions sur une metamuséologie,* informe presentado en el Coloquio del ICOFOM "Systematics and methodology of museology" celebrado en París en 1982; Z. Z. Stránsky, *op. cit.*

y la museografía. La misma carencia de consenso puede observarse en los manuales especializados y en las enciclopedias. La museología tradicional continúa empobreciéndose, limitada a la tarea de documentar la historia de los museos y enumerar sus funciones.

Según Z. Z. Stránsky, "todavía no poseemos un sistema museológico",[7] aunque el establecimiento de un sistema específico es el rasgo distintivo de cualquier ciencia. Muchos autores preconizan que se hagan esfuerzos sistemáticos para establecer una terminología museológica digna de ese nombre,[8] porque la experiencia los ha llevado a constatar que se utiliza una sola palabra para designar un sinnúmero de cosas diferentes. Por desgracia, ése no es sino un aspecto del problema. Diversos especialistas, deseosos de sentar las bases de la museología, formulan a su vez proposiciones concretas,[9] pero las medidas que sugieren son desalentadoras por su número y complejidad. Con el auxilio del Comité Internacional del ICOM para la Museología (ICOFOM), que publica documentos en sus *Museological Working Papers* (*MuWoP*), la museología se bate entonces por la razón fundamental de su existencia o, para ser más precisos, de sus orígenes. Hasta hace poco las razones de su lento reconocimiento habían sido planteadas y formuladas de una manera incorrecta. La museología centrada en los museos parecía destinada a un difícil trabajo de parto sin alumbramiento. Sin embargo, después de la segunda guerra mundial se realizaron en Francia considerables progresos que abrieron nuevos rumbos y echaron los cimientos de la museología moderna, en particular gracias a la obra de Georges-Henri Rivière y a los trabajos teóricos de Hughes de Varine-Bohan. Estas tentativas de innovación, cuyos méritos deben hacerse extensivos a otras personalidades[10] (Evrard, por ejemplo), se concretaron en el ecomuseo, cuya práctica renovadora continúa situándose al margen de las posiciones tradicionales de la mayoría. Sin embargo, incluso un análisis superficial revelaría la caótica situación de los que siguen siendo, no obstante, los sólidos fundamentos del orden futuro. Intentaremos entonces examinar brevemente los resultados obtenidos hasta ahora y las tendencias que comienzan a manifestarse.

La bibliografía básica del ICOM, con su información actualizada, abarca los trabajos más importantes relativos a la museología. Cabe señalar, sin embargo, que estos trabajos no sólo son poco numerosos sino que además no se refieren sino a aspectos secundarios de la museología. En una época y en un mundo en que el número y la importancia de los museos no cesa de acrecentarse, la casi total inexistencia de la museología como ciencia no puede menos que producir un sentimiento de grave frustración. Para ser más claros, corremos el riesgo de ver amplificarse un desarrollo caótico y debemos ser conscientes de que nuestras divergencias serán muchas y que las reformas, en consecuencia, se harán más y más difíciles. Para que la museología llegue a convertirse en una ciencia, tendrá que enfrentarse a la dura realidad y aceptar el hecho de que sus concepciones y métodos académicos se vuelven cada día más obsoletos. En el momento en que se apresta a dejar el callejón sin salida de los museos de la segunda generación y la lógica del siglo XIX, la museología tradicional no puede ya siquiera justificar la existencia del museo clásico. Reducida a una suma de conocimientos prácticos, la museología tradicional sólo tiene sentido dentro de ese marco institucional. Frente al desafío de un mundo que se rebela contra los valores tradicionales, es evidente que no existe un mensaje museológico porque no existe la museología.

Este problema es objeto de frecuentes debates, sobre todo en el seno del ICOFOM y se divulgan en los *MuWoP*. Sin embargo, la inexistencia de la museología nos ha impedido en su momento poner fin a la absurda situación por la cual la preservación de los bienes muebles e inmuebles constituye dos campos separados, situación que no puede sino acarrear consecuencias nefastas. Ha llegado entonces el momento de elaborar nuevas bases teóricas y de proponer otras opciones.

En el coloquio del ICOFOM que tuvo lugar en México en 1980, se trató por primera vez de formar un grupo de trabajo sobre la museología en los países en desarrollo,[11] pero la idea fue rechazada inmediatamente con el pretexto de que "no existen varias museologías, sino una sola". El argumento es aparentemente válido, ya que para ser una ciencia, la museología debe ser universalmente aplicable, pero al mismo tiempo es incorrecto, porque la museología tradicional es a todas luces ineficaz e inaplicable fuera del contexto cultural que le dio origen. Tanto en París en 1982[12] como en Londres en 1983[13] parecía que se daría a la museología tradicional la posibilidad de evolucionar cualitativamente, pero las exigencias de un cambio radical fueron

7. Z. Z. Stránsky, *System of museology*, informe presentado en el Coloquio del ICOFOM "Systematics and methodology of museology" celebrado en París en 1982.

8. Vinos Sofka, *Museology-systems, systematics relations in the light of MuWoP*, material para la reunión consultiva del ICOFOM, París, 1982.

9. Z. Z. Stránsky, *The interdisciplinary character*, ponencia presentada en la reunión consultiva del ICOFOM celebrada en París en 1982; María Manuela Mota, *op. cit.*

10. Anton Bauer, "Museologija u teoriji i praksi" [La museología en la teoría y en la práctica], *Informatica museologica* (Zagreb), abril de 1971.

11. Tibor Sekeli, Yugoslavia.

12. Tibor Sekeli, "Systematics and methodology of museology", reunión consultativa del ICOFOM, París, 1982.

13. Tibor Sekeli, "Museums, territory, society", Coloquio del ICOFOM, Londres, 1983.

ignoradas. Por esta razón existen en la actualidad otras formas de museos y otras formas organizativas de nuevas maneras de pensar. Por añadidura, el ICOM se vio obligado a considerar, por primera vez desde su creación, la posibilidad de redefinir sus funciones, sus objetivos y sus métodos. Toda teoría alternativa constituye un desafío, ya que incluso cuando carece de una sistematización bien definida, su valor radica en la manera de plantear interrogantes útiles y de señalar los problemas con precisión. La nueva museología se manifiesta sobre todo en la extensión de los parámetros forzosamente limitados de la museología tradicional, bajo la forma de un cuestionamiento. Esta etapa puede considerarse hoy acabada, ya que no hay ninguna posibilidad de suprimir "la solución alternativa".

En los últimos cien años aproximadamente, la museología ha estado centrada principalmente sobre sí misma, procurando encontrar en sus ambiciones no sólo la inspiración sino también su razón de ser. En lo esencial, esta introspección no pasó de la forma institucional del museo y del intento de actualizar el museo tradicional (cuando en realidad lo que hacía verdaderamente falta era cambiarlo). Un análisis tan limitado no logró penetrar lo suficiente en el fenómeno del museo como para que todo el resto pudiera deducirse de su definición.

Considerado como el producto de una ambición escatológica, como una manifestación del "complejo faraónico" de la humanidad,[14] el museo es un lugar solemne, serio y reservado a los iniciados, tal como lo sugiere su entrada majestuosa y lo confirma su atmósfera general, sobre todo los objetos que colecciona, clasifica y expone. En el museo tradicional, la pieza de colección era ante todo un objeto de valor, por su material, por el trabajo que representaba o por su rareza. Su función esencial era fomentar el prestigio de sus propietarios, incluso si éste no era otro que la colectividad. Nuestra época atribuye a la pieza de museo un valor intrínseco e independiente, aboliendo así la jerarquía que hacía que los objetos calificados de "triviales" fueran olvidados.[15]

La creación de museos especializados, como los dedicados a la tecnología o a la historia natural, o incluso los museos conmemorativos, dio origen a una nueva manera de pensar: cobró así nueva importancia el objeto de museo como elemento de un contexto cultural y como vehículo de un concepto. Desde un punto de vista museológico, no se trata de un movimiento revolucionario que rompa con la tradición fundada en ciertos presupuestos lógicos. Nadie quiere abolir el Louvre, pero podemos fácilmente predecir que será transformado en un monumento del patrimonio histórico y cultural que a su vez pasará a ser un objeto de museo *sui generis*. Así, la desmitificación del objeto no será un proceso forzado sino una gradual adaptación a nuevas formas de práctica. Por su carácter discutible hemos abandonado la costumbre de conferir a los objetos de museo la categoría de singularidad absoluta que los hace absolutamente originales e irreemplazables, lo cual ha permitido establecer las bases lógicas de reformas sumamente importantes de la práctica museológica y de la museología misma. La distinción entre esencia y existencia, forma y materia, idea y objeto concreto pertenece a la herencia filosófica según la cual el objeto, defectuoso e ilusorio, es simplemente la prueba de nuestra incapacidad de igualar el modelo divino caro a los antiguos neoplatónicos. Frente a la proliferación sin límites de nuevos criterios sobre la naturaleza de la pieza de museo (porque en realidad *todo* puede ser considerado pieza de museo), caemos en la tentación de dejar de lado el carácter necesario de los objetos, como decía Santo Tomás de Aquino. Creíamos que sólo a través de la apariencia física de un objeto era posible mostrar su esencia, su naturaleza. Hoy, en cambio, nos encontramos a menudo con la idea de que un programa museológico no debería basarse en los objetos que poseemos o querríamos poseer, sino en las ideas que queremos transmitir.[16] Las consecuencias de esta actitud son imprevisibles. La colección pertenece a la esfera de la física, mientras el objetivo de la labor museológica es de carácter metafísico: sólo la creatividad permitirá cubrir esa distancia.

Frente a la lógica de los grandes números, es forzoso recurrir a nuevas formas de acopio, clasificación, almacenamiento y comunicación de les hechos y la información. El verdadero objeto del museo es la transmisión de información pertinente, cuya forma de presentación no es necesaria y exclusivamente el objeto tridimensional. Por otra parte, es evidente que el número de objetos tridimensionales originales sobre los que recaerá la labor museológica disminuirá rápidamente. Pese a todos los riesgos que entraña, la tecnología nos ha aportado la única manera posible de superar los límites de la fragilidad: entre el holograma perfecto y el objeto prudentemente separado del

14. Jorge Glusberg, "Cool and hot museums", Buenos Aires, CAYC, 1980.

15. Jorge Glusberg, *Alternativna institucija "Antimusei" Vladimira Dodiga* [La institución alternativa: el "anti-museo" de Vladimir Dodig], Zagreb, Trokut.

16. Jean-Yves Veillard, informe preparado para la reunión consultiva "Museums, territory, society", Londres, 1983.

público por una vitrina existe sólo una diferencia formal.[17]

Hoy en día la riqueza de un museo reside en su potencial de información y comunicación, en su capacidad técnica, en su personal especializado y en su programa museológico. El museo multidisciplinario o integral de Georges-Henri Rivière representa una etapa en la formulación de un concepto verdaderamente moderno de la actividad de los museos. En la era de la angustia y de la crisis universal de identidad, la humanidad enfrenta la eventualidad del suicidio y se inclina a la introspección y a la autocrítica. La arrogante autosatisfacción de la era industrial es reemplazada por el anhelo de mejorar la calidad de la vida. El mundo y sus museos buscan un modelo de supervivencia. Después de que Aristarco descubriera que la tierra no ocupaba un lugar central en el universo, el ser humano se refugió en una utopía irracional; después de Copérnico, Galileo y los descubrimientos de los tiempos modernos, no nos queda sino la perspectiva de desarrollarnos gracias a nuestra percepción. El siglo XIX sofista prefirió expresarse a través de la actividad práctica, la determinación y la eficacia, aunque también se apoyó en el sentimentalismo y la irracionalidad. En el museo, la realidad estaba disociada de la evaluación y de la crítica por la distancia histórica y la dignidad institucional. En un mundo mecanizado, la educación entendida como adquisición de conocimientos aparecía como la panacea universal de la humanidad.

Hoy en día, nuevas necesidades y nuevos conocimientos transforman el mundo y sus museos. Una tecnología "a medida" reemplaza la producción en masa y los museos creados recientemente revelan una sensibilidad nueva respecto de los detalles, las microsituaciones y el presente. El museo sería para las instituciones culturales lo que según Gide era Proust para los poetas: cuando lo leemos empezamos a distinguir detalles donde antes sólo entreveíamos una masa informe. Si seguimos la línea de pensamiento de Gide, nos damos cuenta de que Proust no es un analista sino que "siente las cosas de una manera completamente natural". Esta última palabra parecería estar suprimida del vocabulario museológico y sin embargo no es la tecnología lo que ha hecho poco naturales a los museos tradicionales sino la manera en que conciben su misión y la falsa imagen que crean por su selectividad.

La evolución de las ideas que estamos examinando facilitó la eclosión del movimiento de los ecomuseos, suerte de mutantes del museo tipo, modelos de supervivencia y formas institucionalizadas de la acción cultural al servicio de la preservación del patrimonio que trasciende los límites de las definiciones oficiales puesto que sus orígenes y su funcionamiento están determinados por las características y necesidades del medio ambiente. El ecomuseo suprime las barreras entre la institución y el mundo exterior, entre el conservador y el público, entre los objetos que se guardan dentro y fuera del museo, entre los bienes muebles e inmuebles y entre la información y el objeto. Su particularidad reside en su naturaleza exhaustiva y su proyecto a largo plazo es su adaptabilidad. El ecomuseo es un museo organizado en función de sus necesidades, un museo que es más un proceso que un hecho y más una acción y una reacción que una institución. La colección del ecomuseo no está concebida según un orden jerárquico sino que es la consecuencia de su interacción con el medio ambiente: en otras palabras, no lo condiciona. En el frecuente dilema entre tener y ser, opta por lo último. El ecomuseo no es un elemento decorativo del medio ambiente sino su reflejo. Sus intereses se tienden hacia el futuro y sólo como consecuencia de esto hacia el estudio del pasado. En el ecomuseo, el pasado es todo lo que no es futuro, y el presente es sólo una línea en constante movimiento entre estas dos categorías del tiempo. Gracias a su poder de información y de comunicación, el ecomuseo constituye un medio de información que se caracteriza por "una concepción integral, una intuición cultivada y un presentimiento ético".[18] A diferencia de la del museo tradicional, la memoria del ecomuseo es creativa y dinámica. Asociada a la mnemotecnología y los nuevos medios de comunicación, esta creatividad está llamada a modificar radicalmente la función del museo en la sociedad.

Sólo gracias a la experiencia de los ecomuseos y a la contribución teórica de sus pioneros fue posible que la museología se extendiera para abarcar todo nuestro patrimonio.[19] Los ecomuseos han permitido dar un gran paso adelante en la práctica y en la filosofía de la salvaguarda del patrimonio al proponer una nueva definición del objeto de museo y del proceso de "musealización". En adelante podremos llamar museo (si decidimos mantener el término) a toda institución que se consagre a los objetos (o los elementos de información), los analice, los evalúe en relación con el pasado y el presente y los conserve. Algunos, repitiendo el error metodológico de la museología tradicional, quisieran que se adoptara más bien el concepto de ecomuseología.[20] Pero la experiencia del ecomuseo revela también otras posibilidades: si nos atenemos a la lógica de la onomástica, la disciplina académica que abarca el estudio de la metodología y de las técnicas del funcionamiento del museo como institución podría a su vez ser denominada *museografía*. Lo que por la amplitud y el alcance de su concepto rebasa la práctica y la institución del museo: su objeto es entonces la acción humana frente al patrimonio, en toda su complejidad: la preservación, el estudio y la comunicación. Los museos no son ya los únicos participantes en esta estrategia global. Este cambio teórico se traduce por el reconocimiento y la valoración de una realidad en la que el museo somete a sus métodos de trabajo sólo una pequeña parte del patrimonio general.

La civilización postindustrial es holística y sinóptica. Frente a los problemas complejos del mundo contemporáneo, preconiza la interdisciplinariedad. Necesitamos una teoría que dé lugar a la pluralidad de intereses. De ella esperamos que sea creativa, abierta y suficientemente amplia como para tomar en cuenta las nuevas perspectivas. Con sus horizontes cerrados, la museología tradicional sólo instaba al proteccionismo de naturaleza fundamentalmente museográfica. Al percatarnos que los museos no son sino un medio para alcanzar un fin, empezamos a reformar la institución, pero entonces nos dimos cuentan de que el sujeto del corpus teórico es parte esencial del fenómeno mismo del patrimonio del cual los museos, como ya hemos dicho, son sólo un mecanismo. El enfoque integralista del fenómeno del patrimonio se extiende lógicamente a la legislación, la terminología, la denominación de las instituciones y las iniciativas destinadas a armonizar las actividades a nivel internacional. El autor califica de "anomalía" la actual falta de coordinación en la preservación del patrimonio, abogando por un "patrimonio universal" y describiendo la actual situación como un simple accidente histórico.[21] Los llamamientos de quienes quieren hacer de la museología el "marco teórico" del *museum movement*[22] no hacen sino reconocer la existencia del problema sin proponer una solución: el objeto de la museología tradicional, el museo, ya no tiene una dimensión bien definida. Asistimos entonces a lo que tal vez podría llamarse "movimiento del patrimonio" y "metamorfosis del museo".

Este nuevo enfoque tiene un carácter intrínsecamente provocador y estimulante. El término que se propone ("patrimoniología", o sea el estudio del patrimonio) no recae en la peligrosa timidez de la ecomuseología que, con su parcial exigencia, traiciona la vastedad del ecomuseo. El nuevo museo y el museo del futuro son mecanismos innovadores de cuya teoría correspondiente cabría esperar la misma vitalidad. En su relación con el patrimonio, el hombre debería disponer de una teoría aplicable al análisis y la acción estructurada. Esta teoría, suerte de cibernética específicamente patrimoniológica, lograría quizás coordinar y unificar la acción de las bibliotecas, museos, centros de exposición, servicios de restauración, instituciones de protección de los monumentos, archivos, cinematecas, centros de información y medios de comunicación. Apenas se intenta realizar esta síntesis, se comprende que sería lógico[23] agrupar la archivística, la bibliotecología, la museología (es decir, la museografía) y, en una cierta medida, los estudios relativos a la información y la comunicación. La presencia del museo en esa enumeración está justificada por la naturaleza informativa de la pieza de museo y la naturaleza comunicativa del museo como institución pero, sin embargo, ésta es sólo una parte de la verdad. Los museos tienen tres opciones: pueden desaparecer, pueden transformarse en bases de datos para grandes sistemas de tecnología de la información, o bien convertirse en uno de los mecanismos más importantes del trabajo de conjunto sobre el medio ambiente, que es lo que realmente necesitamos.

El hecho de que André Malraux, que era un artista, fuera también un gran museólogo no deja de tener un valor simbólico: su museo imaginario tiene valor de revelación museológica, o más bien patrimoniológica. Es una visión idealista y estética que trasciende los conocimientos teóricos y prácticos actuales de los museos. El siglo XIX cartesiano puso el acento en el saber; hoy nuestra ambición es más bien crear un estado de sensibilidad, de comprensión (por no decir de conciencia) acerca del patrimonio.

Es lo que los ecomuseos nos muestran con sus esfuerzos de adelantados. Resulta entonces aún más significativa la confluencia del arte moderno y de las nuevas formas que toma la actividad de los museos. Todas las expresiones artísticas que son algo más que un juego o una simple decoración aspiran, como los museos, a encontrar respuestas a preguntas eternas. ¿Qué somos? ¿De dónde venimos? ¿Adónde vamos? Y lo hacen desde el mismo punto de partida (la identidad), con la misma facultad (la creatividad) y con el mismo método (la interpretación). Al igual que al arte, se ha impuesto al nuevo museo una responsabilidad general en nombre de la objetividad; pero a causa de su naturaleza innovadora es, en realidad, un medio de comunicación creativo y básicamente subjetivo. Sabemos ahora que la presentación del pasado mediante restos tomados al azar o elegidos deliberadamente no tiene nada de objetivo. En el mundo inanimado de los objetos de museo sólo la creatividad artística es capaz de suscitar en el espíritu imágenes vivientes. La auténtica comunicación a través de los museos ha engendrado siempre una forma de experiencia poética que es al mismo tiempo el único fundamento de todas las consecuencias esperadas de esta comunicación. De la misma manera que la superficie de un círculo sólo se puede calcular recurriendo a un número irracional, la naturaleza y la experiencia del patrimonio sólo puede ser comunicada introduciendo el factor irracional de la creatividad artística. En la comunicación de los museos modernos se reconocen elementos emparentados con la magia (técnicas de exhibición, nuevos medios de comunicación), la religión (el fetichismo del museo y el carácter epifánico de su mensaje), la organización y la representación social (convenciones, reglas, eventos sociales), etc. Estos son elementos de una comunicación sincrética y paraartística que, según McLuhan, nos retrotraen a la comunicación total de la sociedad primitiva. Los intentos realizados para definir la naturaleza del ecomuseo por su humanismo y su carácter global se parecen a los esfuerzos realizados para definir el arte,[24] mientras el nuevo discurso museológico tiene el sello de un mensaje poético.[25] La memoria pura y perfecta (como la de los museos o los mecanismos sociales que se les parecen) y la creatividad artística sin límites tienen, en un medio ambiente presionado por la tecnología y los medios de comunicación, un punto de convergencia lejano: el museo total. Entonces, ya sea porque habrá sido plenamente reconocido o porque el nuevo mensaje museológico se habrá hecho finalmente realidad, el museo pertenecerá definitivamente al pasado.

[*Traducido del servo-croata*]

17. Tomislav Šola, *Muzeji, nova thnologija, audiovizualne komunikacije* [Museos, nueva tecnología, comunicaciones audiovisuales], tesis de doctorado, Universidad Edvard Kardelj, Ljubljana.

18. Harlan Cleveland, "Informacija kao prirodno dobro" [La información como bien natural], *Pregled* (Belgrado), n.° 223, 1983.

19. Tomislav Šola, "A contribution to a possible definition of museology", informe presentado en el Coloquio del ICOFOM "Systematics and methodology of museology", París, 1982.

20. André Desvalés, informe presentado en la reunión consultiva "Museums, territory, society", Londres, 1983.

21. G. Stansfield, "The development of environmental recording by museums", *MDA Information*, (Oxford), vol. 8, n.° 4, invierno de 1984.

22. Klaus Schreiner, *Museology-Theses*, ponencia presentada en el Coloquio del ICOFOM "Museums, territory, society", Londres, 1983.

23. Ivo Maroevic, "Predmet museologije u okviru teorijske jezgre informacijskih znanosti" [La museología en el marco de las ciencias de la información], *Informatica museologica*, (Zagreb), n.° 1-3, 1984.

24. Algunas definiciones fueron propuestas por Georges-Henri Rivière.

25. Jean-Yves Veillard, *op. cit.*

RETORNO Y RESTITUCIÓN

El inventario de bienes culturales muebles: el caso del Instituto de Museos Nacionales del Zaire

Shaje Tshiluila

La labor de localización del patrimonio disperso a lo largo de todo un territtorio es de capital importancia, ya que gracias a ella su puede levantar un inventario preciso y exhaustivo de los bienes culturales muebles e inmuebles. Este inventario servirá de instrumento de referencia en el momento de entablar negociaciones sobre la restitución de los bienes culturales que presenten un interés excepcional para el arte y la historia de un país.

En el momento en que el Zaire obtuvo su independencia, la mayor parte de los museos creados por iniciativa privada desaparecieron sin dejar rastros y los pocos objetos salvados del saqueo desaparecieron completamente durante los disturbios que siguieron al acceso a la soberanía nacional.

Para remediar esta situación, el decreto presidencial n.º 70-089 del 11 de marzo de 1970 creó el Instituto de Museos Nacionales del Zaire (IMNZ), institución centralizada con autonomía financiera y administrativa, y definió explícitamente sus atribuciones: reunir y conservar los testimonios de la cultura material e histórica zairense para servir de base a la educación y la investigación. Un año después, el decreto-ley n.º 71-016 del 11 de marzo de 1971 especificaba la función del IMNZ en la protección del patrimonio cultural del país.

La sede del IMNZ se encuentra en Kinshasa. De la dirección general dependen tres departamentos: Investigación Científica, Servicios Auxiliares de Investigación y Servicios Administrativos, así como tres museos regionales: el Museo Provisional de Kinshasa, el Museo de Kananga y el Museo de Lumumbashi.

El objetivo prioritario fijado desde el principio es reunir para su salvaguarda los objetos de interés artístico e histórico amenazados de dasaparición o de saqueo. Las cinco secciones del Departamento de Investigación (arte tradicional, arqueología, musicología, tradición oral y arte moderno), la Sección de Monumentos y Sitios Históricos, la Sección de Educación y la Sección de Video son las encargadas de conservar y estudiar este patrimonio.

La formación de las colecciones se inició a partir de 1971 mediante adquisiciones, colecta sobre el terreno o compra a los comerciantes que se presentan ante el IMNZ, o bien, aunque raro, mediante donativos o excavaciones arqueológicas.

Por otra parte, Bélgica restituyó algunas piezas a la República del Zaire, obedeciendo a los acuerdos bilaterales concertados entre ambos países.

El material restituido se divide en cuatro categorías:

1. Los objetos pertenecientes al antiguo Museo de la Vida Indígena de Kinshasa que habían sido presentados en la exposición de Bruselas de 1958, es decir, un total de treinta y una unidades.
2. Los objetos del antiguo Instituto de Investigaciones Científicas del África Central (IRSAC) que se conservaban en Bélgica desde antes de la independencia en espera de una ocasión para ser restituidos.
3. Los objetos conservados en el IRSAC de Rwanda. Este país, después de escoger aquellos que representaban sus culturas locales, había enviado a Bélgica las piezas originales de las regiones zairenses, que más tarde fueron restituidas al Zaire.
4. Los ciento catorce objetos que Bélgica envió al Zaire en calidad de donativo. Dado que las colecciones ya constituidas eran insuficientes para obtener una representación completa de las artes del Zaire, Bélgica se comprometió a colmar las lagunas.

Las categorías 2 y 3 constituyen el lote más importante: setecientos veintiséis objetos. Pese a la competencia de los coleccionistas extranjeros que ofrecen sumas considerables por ejemplares raros, el IMNZ posee actualmente cincuenta mil objetos de arte y de la cultura material e histórica y ciento doce obras de arte moderno; la sección de musicología tiene en su haber quinientas horas de grabación en cinta.

Todos estos objetos, conservados en las reservas provisionales del IMNZ de los jardines presidenciales del Monte Ngaliena, están inventariados, es decir, numerados, catalogados y clasificados.

En cuanto se adquiere una pieza, se le asigna un número de orden formado por las dos últimas cifras del año de adquisición, el lote o la serie y el lugar que ocupa el objeto en ese lote.

Este número de orden se inscribe en un lugar poco visible del objeto. A continuación, se consigna el ingreso de la pieza en un registro y se elaboran inmediatamente dos fichas. Una va al fichero numérico por orden de entrada y la otra al fichero analítico clasificado según el grupo étnico y la clase de objeto.

En cada ficha, tanto numérica como analítica, figura una fotografía de la pieza y el número de clisé. Se consignan, además, los detalles siguientes: el número del objeto y el tipo a que corresponde, la etnia de origen, la morfología, la tecnología, los aspectos socioculturales, las modalidades de adquisición, así como los demás datos relativos al tratamiento que se le ha dado y al lugar que ocupa en las diferentes reservas donde el material acopiado se agrupa primero según el tipo y, luego, según el grupo étnico o el estilo. El fichero de los objetos de arte moderno va acompañado de material informativo sobre cada artista.

Además de la preocupación primordial de reunir y conservar el fondo en la mejores condiciones climáticas y prever al mismo tiempo las técnicas de restauración

adecuadas, el IMNZ estimó necesario catalogar los museos privados que presentaban un interés indudable y levantar un inventario en fichas y fotografías de los objetos que allí se conservan.

Pese a estas precauciones, se ha comprobado que los objetos pertenecientes a colecciones privadas abandonan el país y se venden en el extranjero. Para disminuir este tráfico, el IMNZ se fijó un objetivo a largo plazo: reactivar las misiones sobre el terreno centrándolas en el inventario de los objetos del arte tradicional y la artesanía moderna, además de los monumentos y sitios de interés histórico y cultural.

En efecto, existe en el Zaire un cierto número de cuevas con pinturas rupestres y sitios arqueológicos de gran valor que merecen clasificarse por el interés que presentan para la comunidad nacional e internacional. Los arqueólogos del IMNZ, en colaboración con un experto de la Unesco adscripto al Departamento de Investigación, definirán las mejores condiciones de protección y de estudio.

Al mismo tiempo, los objetos de la cultura material y las obras de arte tradicionales (en este caso los objetos rituales y cotidianos todavía en uso) se localizarán y fotografiarán para que el IMNZ tenga prioridad de adquisición cuando su usuario haya desaparecido. Con el fin de proteger estos objetos del saqueo, el fichero fotográfico deberá ser accesible al público e incluso a los investigadores que no trabajan en la institución.

Por otra parte, el Zaire espera que la Unesco participará en la rehabilitación de un edificio recientemente adquirido, lo cual permitirá que se lleve a cabo este proyecto de inventario. En las nuevas instalaciones se efectuará una clasificación sistemática por temas y por etnias y se dará a los objetos una ubicación definitiva.

El fichero numérico y el analítico se renovarán e informatizarán. En el fichero numérico sólo figurarán los objetos conservados en el IMNZ (con su número de orden o de entrada) mientras en el fichero analítico se clasificarán (por temas y por etnias) ante todo las piezas pertenecientes a otros museos y colecciones privadas, tanto en el Zaire como en el extranjero. Tanto las fichas numéricas como las analíticas llevarán una foto del objeto, acompañada del número de negativo.

La clasificación analítica constituye a la vez un instrumento de trabajo indispensable y un inventario completo relativo a la vida cultural de los distintos grupos étnicos.

En la sección de arte tradicional, las tesis de doctorado y de licenciatura y otros estudios realizados sobre grupos étnicos como los teke, los pende, los yaka y los kongo ba boma han permitido inventariar gran cantidad de objetos conservados y clasificados en otros museos africanos, europeos y americanos.

El grupo de trabajo encargado de constituir un banco de datos sobre el inventario de los bienes culturales muebles tendrá que dirimir desde el principio el delicado problema del origen exacto de cada objeto, con el fin de evitar conflictos de apropiación entre países limítrofes, ya que las fronteras administrativas, como se sabe, no siempre constituyen un límite cultural.

[*Traducido del francés*]

El doctor Tshiluila es jefe de la sección de arte tradicional del Instituto de Museos Nacionales del Zaire.

44
INSTITUTO DE MUSEOS NACIONALES DEL ZAIRE, Kinshasa. Copa ceremonial tallada en madera (*circa* 1900) de la tribu kuba, Zaire, utilizada para beber vino de palma. Esta pieza fue restituida a su país de origen en el marco de un acuerdo bilateral entre Bélgica y el Zaire.



La informatización en el campo del arte

Cuando la Scuola Normale Superiore de Pisa y el J. Paul Getty Art History Information Program de Los Ángeles decidieron en 1983 patrocinar una conferencia internacional sobre la informatización en la historia del arte, tenían además un segundo objetivo, que era la creación de un centro de intercambio de información encargado de compilar y difundir los datos referentes a proyectos que, de otro modo, correrían el riesgo de pasar desapercibidos.

Este servicio es actualmente una realidad. Destinada a incrementar los recursos puestos a disposición de investigadores, bibliotecarios, archivistas, conservadores y museólogos, la base de datos que se está creando ofrecerá información sobre todos los aspectos de los proyectos que utilicen computadoras como auxiliar de investigación sobre el arte. Dados los patrocinadores, el proyecto se denomina *SN/G: Report on DATA Processing Projects in Art* (SN/G: Informe sobre proyectos relativos al arte que utilicen datos informatizados). La difusión electrónica de esta base de datos coincide con el deseo de las dos instituciones patrocinadoras de que la información esté al alcance de la comunidad internacional. El acceso a la información, tanto en forma automatizada como impresa, se facilitará a un costo mínimo. Está previsto que este servicio empiece a funcionar a principios de 1987.

La Scuola Normale de Pisa organizó en 1978 la primera Conferencia Internacional sobre el Tratamiento Automatizado de Datos y Documentos sobre Historia del Arte y desde 1975 ha venido desempeñando un activo papel en la informatización de las investigaciones en ese campo. La escuela publica un boletín de información y estimula la utilización de los servicios de su centro informatizado en el marco de proyectos de investigación.

En cuanto al Programa Getty de Información sobre la Historia del Arte lanzado en 1982, tiene por finalidad poner las técnicas modernas de información al servicio de los historiadores y especialistas de arte que trabajan en las universidades, los museos y las bibliotecas. Actualmente patrocina ocho proyectos piloto en diferentes campos de la informatización de datos, como los materiales bibliográficos, los archivos fotográficos, el léxico autorizado, la catalogación de objetos y la investigación. Su acción está animada por la voluntad de utilizar la cooperación internacional como medio de explorar estos ámbitos.

La Segunda Conferencia Internacional de Pisa, que tuvo lugar en 1984, reunió un número sin precedentes de especialistas en diversos aspectos de la información sobre la historia del arte que representaban proyectos e instituciones de carácter oficial y privado de veintidós países. El método de trabajo elegido por la conferencia, organizada en torno a diversos grupos que debatieron sucesivamente temas específicos, permitió enfocar los problemas de una manera eficaz. El hecho de que los participantes se concentraran en temas determinados evitó las dispersiones. El número de participantes fue muy superior a lo que cabía esperar y la calidad y diversidad de la representación crearon un ambiente favorable al intercabio de puntos de vista.

Todos los documentos de la conferencia de Pisa se han publicado ya. El titulado *Census: computerization in the history of art* (Encuesta sobre la informatización en la historia del arte) contiene resúmenes analíticos de más de ciento sesenta proyectos, presentados como resultado del anuncio de la conferencia. Los *Papers* (Estudios), por su parte, reúnen en dos volúmenes los estudios solicitados para completar los debates de la conferencia. Los *Proceedings* (Actas de la conferencia) contienen el texto de las ponencias y el resumen de los debates, las resoluciones de un grupo de trabajo que se reunió después de la conferencia y las presentaciones de determinados proyectos.

El interés suscitado por *Census* fue un estímulo para la redacción del *SN/G Report*, que lo complementa de manera más estructurada. Se pedirá a los colaboradores que llenen un formulario que clasifica la información en partes que pueden ser objeto de investigación. Aspectos como las instituciones patrocinadoras y colaboradoras, las disciplinas, las fuentes de referencia, las especificaciones técnicas, la bibliografía y la disponibilidad se sumarán a las descripciones de los proyectos, para los cuales no se impone ninguna limitación. Las instrucciones necesarias para llenar este formulario se han redactado en cuatro idiomas: la información puede facilitarse en inglés, italiano, francés o alemán, pero el resumen descriptivo de cada proyecto se traducirá al inglés, así como también los índices. El *SN/G Report* prestará especial atención a la cuestión del léxico autorizado. Junto con la creación de la base de datos se elaborará un tesauro terminológico plurilingüe.

Las personas interesadas en obtener mayores informaciones pueden dirigirse a Laura Corti, Scuola Normale Superiore, Piazza dei Cavalieri, 7, 56100 Pisa, Italia (tel. 39-50-597111, télex 843-590548 SNSPI); o a Marilyn Schmitt, Getty Art History Information Program, 401 Wilshire Boulevard, Santa Mónica, California 90401 (tel. 1-213-395-1025, télex US ITT 494-6202 GETTYAHIP UI).

[*Traducido del inglés*]

Laura Corti

Cursó estudios en la Universidad de Florencia, donde se doctoró en historia del arte. Después de trabajar durante cinco años en un proyecto sobre la escuela de pintura de Rímini del siglo XIV, organizado en la Villa I Tatti de la Universidad de Harvard en Florencia, fue primero becaria y después investigadora en la Universidad de Siena. Actualmente es investigadora en la Scuola Normale Superiore de Pisa e investigadora asociada en la Villa I Tatti. Entre sus publicaciones cabe mencionar una obra sobre la caricatura, el catálogo de la exposición *Vasari* en Arezzo, artículos sobre la iconografía y la informatización, así como la preparación de los textos de las dos conferencias internacionales sobre el tratamiento automatizado de datos y documentos sobre la historia del arte celebradas en París en 1978 y 1984.

Marilyn Schmitt

Realizó estudios en la Universidad de California, Berkeley y en la Universidad de Yale, donde presentó una tesis sobre las pinturas de los vasos griegos y otra sobre la escultura medieval. Después de una dilatada carrera en la docencia universitaria, ingresó al J. Paul Getty Trust, donde actualmente administra el Programa de Información sobre la Historia del Arte. Ha sido becaria de la Woodrow Wilson Fundation, del Programa Fullbright, de la American Association of University Women y del National Endowment for the Humanities. Entre sus publicaciones cabe citar artículos sobre la escultura románica francesa, la pintura de los vasos griegos y el arte moderno.

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; UNO-VERLAG, Simrockstrasse 23, D-53000 BONN 1.

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, ALGER. 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.

BAHRAIN: The Arabian Agencies & Distributing Co., Al Mutanabi St., P.O. Box 156, MANAMA.

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 literatura, 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). Editorial "Andrés Bello", Av. R. Lyon 946, Casilla 4256, SANTIAGO.

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: Mundi-Prensa Libros, S.A., Castelló, 37, apartado 1223, MADRID-1; 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; Librería Castells, Ronda Universidad 13, BARCELONA 7.

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Unipub, 205 East 42nd St. NEW YORK, NY 10017. *Para pedidos*; Unipub, P.O. Box 1222, ANN ARBOR, Mi 48106. *"El Correo de la Unesco" en español únicamente*: Santillana Publishing Co., Inc., 575 Lexicon Ave. N.Y.C. N.Y. 10022.

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

FILIPINAS: National Book Store Inc., 701 Rizal Ave., 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. KönyvtárosokBoltja, Népköztársaságutja 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 Iceland 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.

MARTINICA: Hatier Martinique, 32 rue Schoelcher, B.P. 188, 97202 FORT DE FRANCE.

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, (Insurgentes/Manacar), Colonia del Valle, 03100 MÉXICO D.F.; DILITSA (Distribuidora Literaria S.A.), Pomona 30, Apartado postal 24-448, MÉXICO D.F., 06700.

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 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., Hogehilweg 13, 1101 CB 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 Center, 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: Librerefa 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 Scientelı 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; Les Nouvelles Editions Africaines, 10 rue Amadou Hassan Ndoye, B.P. 260, 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, MOGADISCIO.

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 113095.

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. – Alfadil Ediciones S.A., Avenida Los Mangos. Las Delicias. 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.