Museum

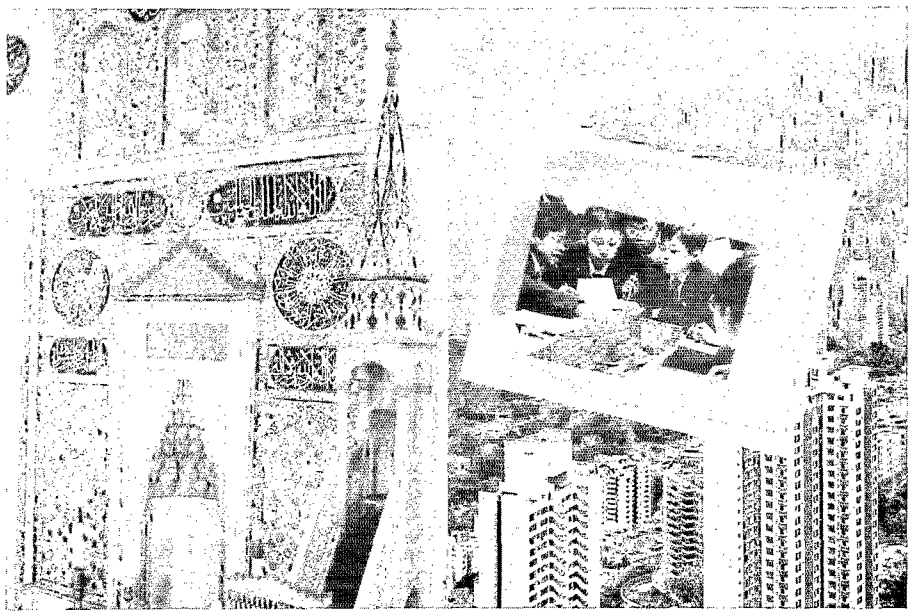
No 159 (Vol XL, n° 3, 1988)

Evoluciones recentes

museum

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

N.º 159 (n.º 3, 1988)



La mesquita Sokullu de Estanbul, una de las realizaciones magistrales de Sinan (ver artículo en la p. 158).

En el Museo de Historia de Hong Kong los niños descubren el pasado, y tal vez el porvenir.

Redactor:
Redactora adjunta: Marie-Josée Thiel
Ayudante de redacción: Christine Wilkinson
Diseño gráfico: George Ducret

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN

Om Prakash Agrawal, India
Azedine Bachaouch, Túnez
Craig C. Black, Estados Unidos de América
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
Lise Skjøth, Dinamarca
Vitali Souslov, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

© Unesco 1988

Impreso en Francia
por Berger-Levrault, Nancy

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:

Museum
Unesco, 7, place de Fontenoy
75700 París, Francia

Suscripciones:

Servicio de Venta de Revistas (UPP/V)
Unesco
1, rue Miollis
75015 París, Francia

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

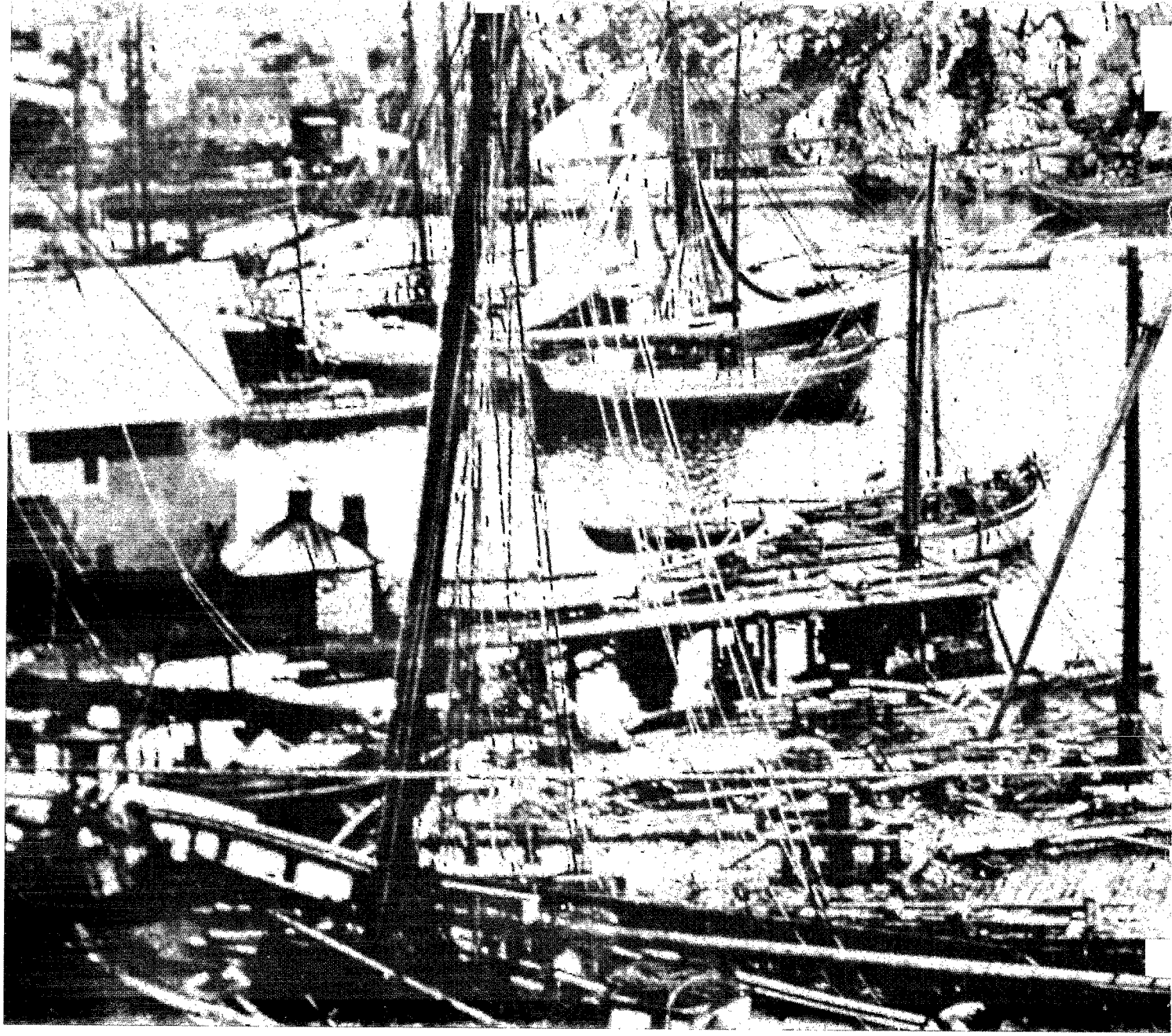
Evoluciones recientes

ÍNDICE:

	ESTUDIOS DE CASOS
S. J. Svendsen	*El astillero de Mellemvaerftet en Kristiansund* 123
A. J. Conder	*El Museo Nacional de Vías Navegables de Gloucester* 133
Ching-hin Ho	*El Museo de Historia de Hong Kong, un desafío para una ciudad en rápido cambio* 141
O. Odak	*El KAERA, un organismo de investigaciones arqueológicas y etnográficas en Kenya* 150
	HOY Y AYER
K. Hudson	*Pasado y futuro del Premio del Museo Europeo del Año* 155
D. Kuban	*Sinan, el genio de las cúpulas* 158
	CRÓNICA DE LA FMAM
	Flash de la FMAM 164
	TRÁFICO ILÍCITO
	Los Estados Unidos de América imponen restricciones a la importación de objetos culturales de El Salvador 164

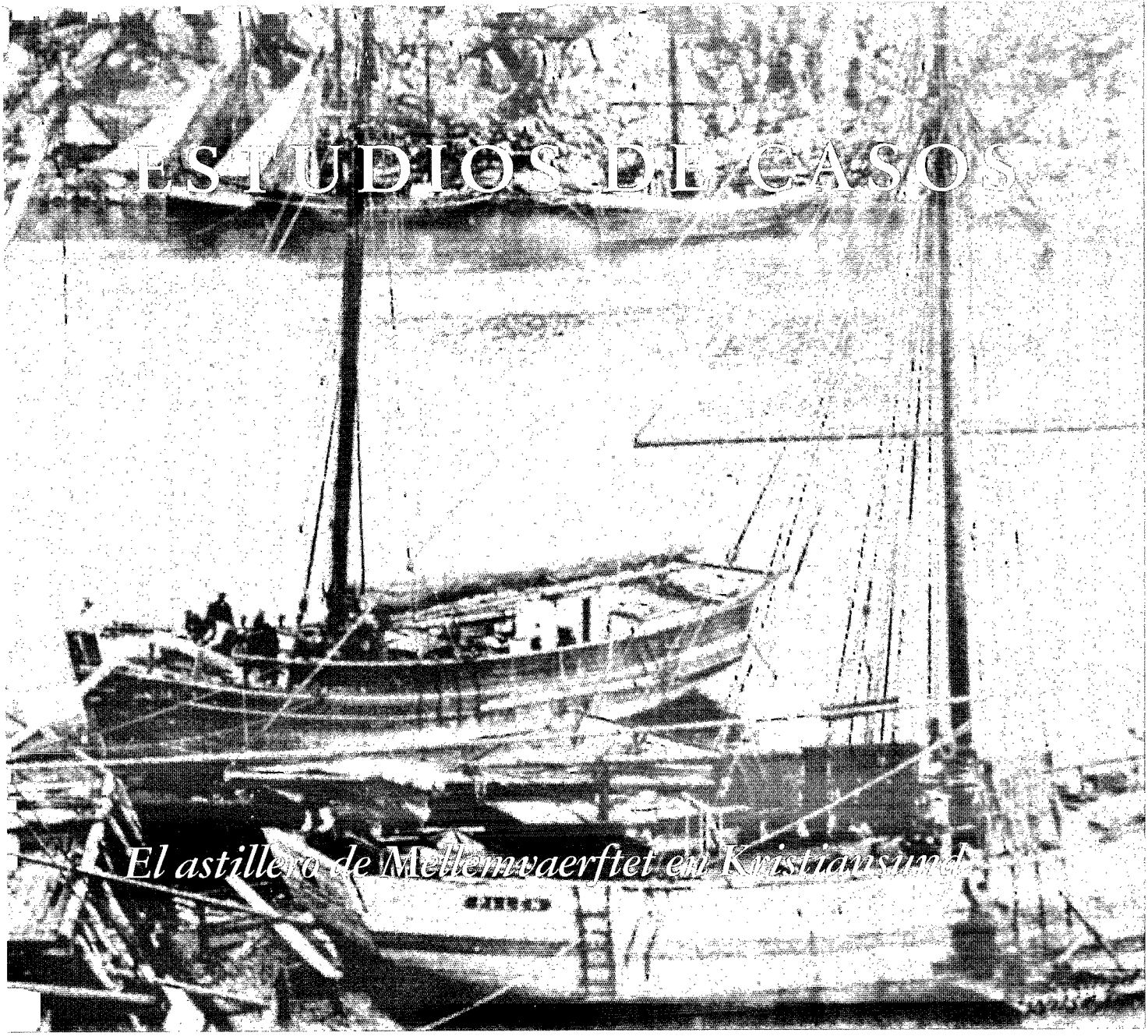
Crédito de las fotos
1: Axel Lindahl, Archivos del Museo de Nordmøre; 2: George Sverdrup, Archivos del Museo de Nordmøre; 3-9: Stein Bach, Museo de Nordmøre; 10-15: © Biblioteca del Consejo de Administración del British Waterways; 16-24: Ching-hin Ho; 25-29: © Osaga Odak; 30-31: Doğan Kuban.

ISSN 0250-4979
Museum (Unesco, París)
n.º 159 (vol. XL, n.º 3, 1988)



1
Una antigua tarjeta postal de Kristiansund: el Mellemvaerftet en 1898. Obsérvese la grúa de poste en medio de la fotografía.

ESTUDIOS DE CASOS



El astillero de Mellemvaerftet en Kristiansund

Sverre Johan Svendsen

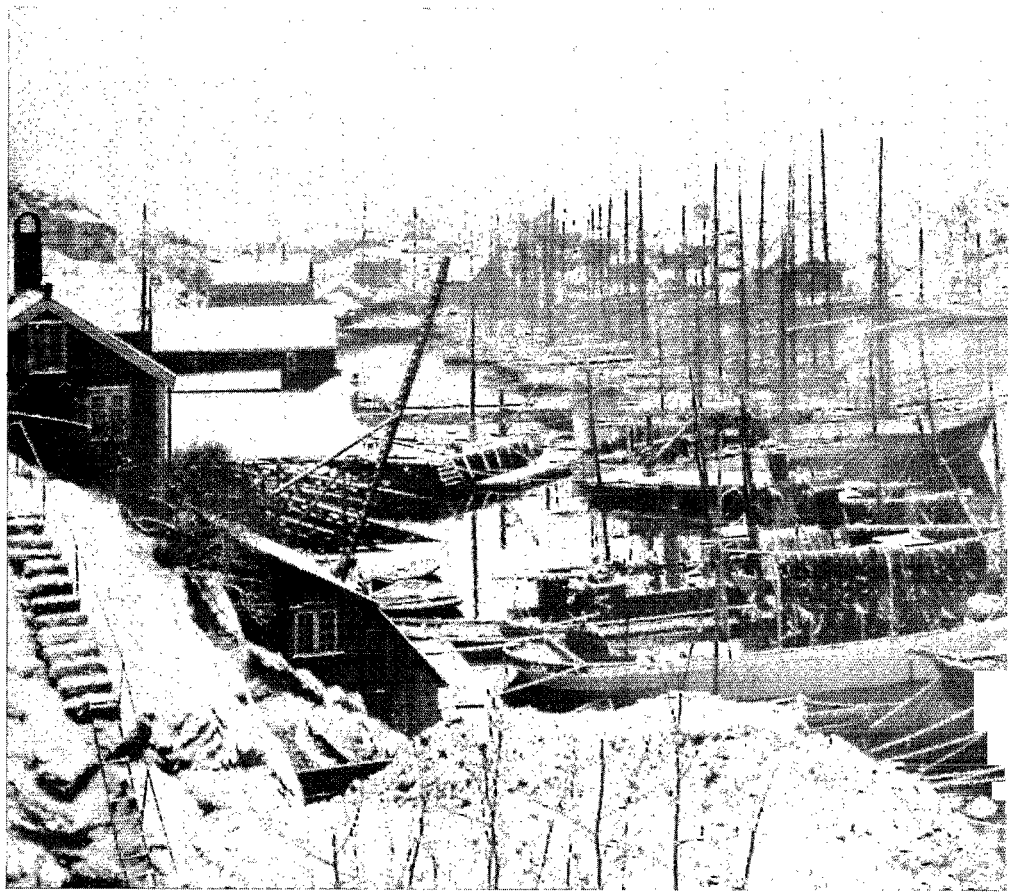
Conservador adjunto del Museo de Nordmøre. Tiene una tesis doctoral en etnología titulada "El comercio de cobre en Kristiansund: 1865-1940".

En el condado de Møre y Romsdal, en la ciudad de Kristiansund, un astillero construido hace 130 años (figuras 1 y 2), el Mellemvaerftet, ha sido transformado en museo. El objetivo fundamental del Mellemvaerftet es conservar y mantener las técnicas y conocimientos tradicionales de la construcción y reparación de buques de madera. La exhibición museológica de estilo tradicional no forma parte del atractivo principal del Mellemvaerftet, pues son más bien los barcos y las personas que los construyen los que representan su centro de interés. Único en su género, el Mellemvaerftet abre nuevos horizontes a la conservación de la cultura de la costa noruega.

En la historia de Noruega, el mar ha sido siempre su vía arteria. La ruta marítima del norte a lo largo de la costa encarna virtualmente al país. Norge, Norvège, Norwegen, Noruega, en cualquier lengua significa "el camino del norte".

En las costas se han concentrado siempre los mayores núcleos de población. Como sólo el cuatro por ciento de las tierras del país son cultivables, la mayoría de los noruegos ha combinado invariablemente la agricultura con la pesca, la caza y la artesanía. Por lo tanto, resulta extraño que gran parte de la investigación museológica de carácter cultural e histórico se haya centrado tradicionalmente en el aspecto agrícola de nuestra cultura. El interés por el mar se ha orientado sobre todo hacia los buques y los navegantes de alta mar. Lo que denominamos "cultura costera" estuvo relegado durante mucho tiempo a planos secundarios, incluso en los museos del litoral. Felizmente, desde hace más o menos veinte años se percibe un interés cada vez mayor por ese aspecto

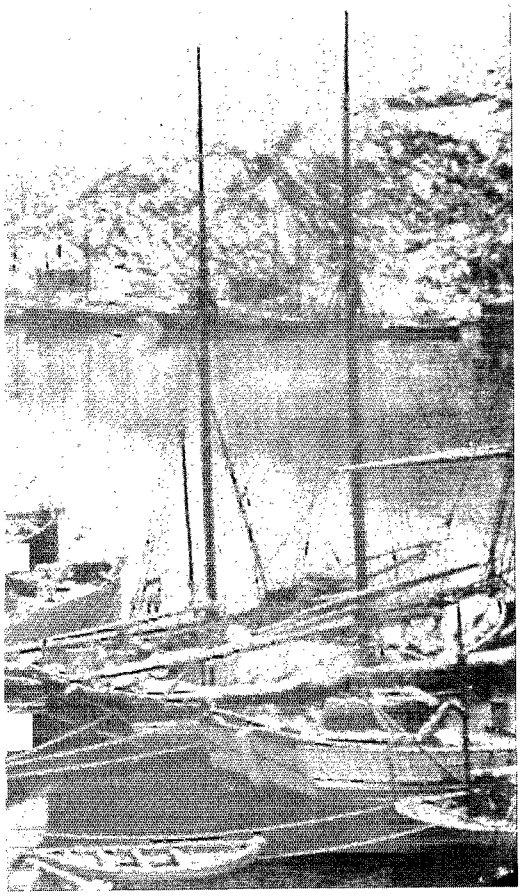
2
El Mellemvaerftet en 1910.



3
El Mellemvaerftet durante el invierno de 1983, poco antes de su adquisición.



4
Vista general del astillero.



del patrimonio noruego, tanto en el mundo de los museos como entre el público en general. Una manifestación concreta de este hecho es el interés extraordinario que despierta la conservación y restauración de viejas naves y, en particular de los navíos que han participado en actividades de pesca, pilotaje y comercio costero.

Hace un siglo, en la costa abundaban los astilleros, en los que se construían y reparaban ese tipo de buques y de los que sólo quedan dos actualmente, más o menos en el mismo estado en que se hallaban en la época de la navegación a vela. Uno de ellos es el Mellemvaerftet, en la ciudad de Kristiansund. El otro es el Brattekley, en Tromøya, cerca de Arendal. Éste último posee una impresionante colección privada de artefactos relacionados con todos los campos de la actividad marítima en la época de la navegación a vela, pero el astillero está inactivo desde hace mucho tiempo. El Mellemvaerftet, que prácticamente no había sido objeto de modificaciones, funcionó hasta 1978. Difícilmente se hubiera podido hallar mejor punto de partida para crear un museo viviente de la construcción naval.

El punto de partida

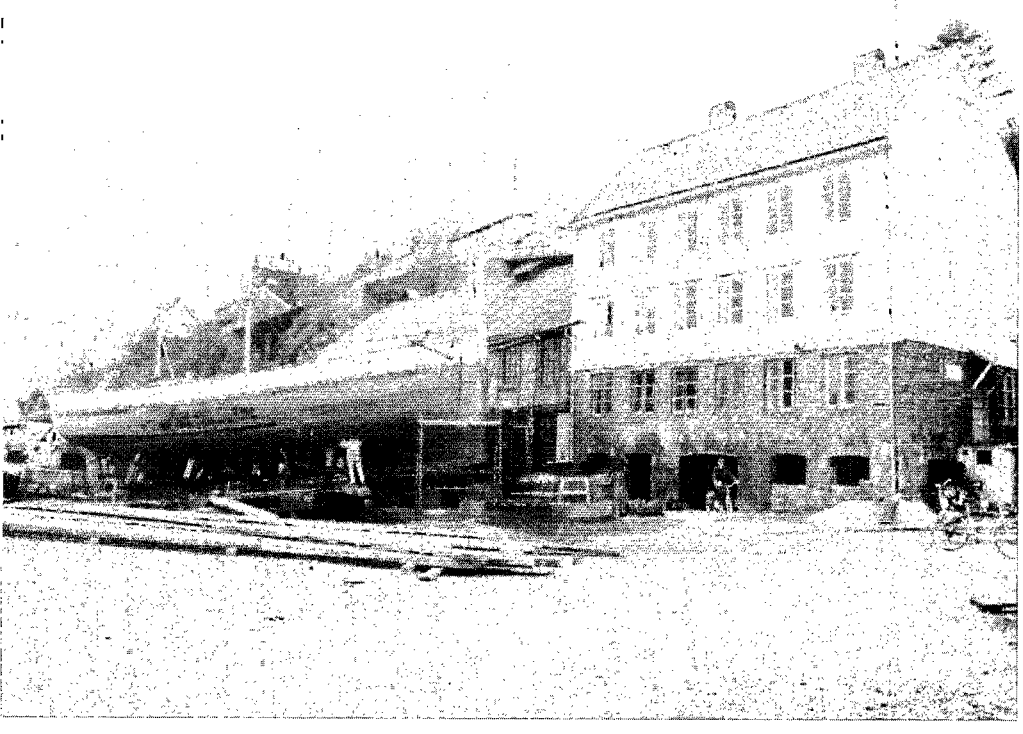
Como ocurre a menudo, fue una amenaza de demolición lo que desencadenó el movimiento en pro de la conservación del Mellemvaerftet. Los planos urbanísticos de una nueva carretera de cuatro vías dados a conocer en 1979 exigían el desmantelamiento del astillero. Entusiastas locales, que habían utilizado el astillero para construir buques privados, junto con el museo regional y el dirigente de asuntos culturales de la ciudad, despertaron el entusiasmo por la idea de mantener el astillero como centro de conservación y restauración de viejos buques. El Museo de Nordmøre organizó en septiembre de 1980 una visita de inspección del astillero, en la que tomaron parte funcionarios de nivel nacional, condal y municipal. Entre los invitados se hallaba el señor Svein Molaug, entonces director del Museo Marítimo de Noruega, quien manifestó



su sorpresa por el hecho de que un astillero en actividad siguiera siendo tan fiel a sí mismo a lo largo de los años y expresó sin reservas su convicción de que el Mellemvaerftet era un caso único en Noruega. Lo que le impresionó particularmente fue que el astillero ilustrara una fase desconocida de la historia de la construcción naval noruega, como es el paso de la artesanía a la industria.

Aunque la visita del señor Molaug alentó bastante a quienes se esforzaban por conservar el Mellemvaerftet, aún debieron pasar tres años para que el astillero fuera adquirido con miras a su conservación. En 1981 se creó una asociación con la finalidad primordial de comprarlo. La asociación se dio a la tarea de buscar organismos a los que pudiera interesar el astillero y que estuvieran dispuestos a colaborar en su adquisición. El Ministerio del Medio Ambiente otorgó una subvención de 200.000 coronas, atendiendo a una petición formulada a la Oficina Central de Monumentos Históricos. Diversos intentos de obtener el resto de la suma necesaria resultaron infructuosos y, al final, la ciudad de Kristiansund le hizo a la asociación un préstamo sin intereses ni plazo fijo de reembolso. Entre las condiciones estipuladas para la concesión del préstamo figuraba la de que el astillero debería ser una división del museo regional. El contrato de venta se firmó en julio de 1983. El Mellemvaerftet se había salvado (figuras 3 y 4).

5
Dando los últimos toques con una azuela. El *Pauline* en 1984.



El Mellemvaerftet está organizado como una división independiente del Museo de Nordmøre y cuenta con un consejo de administración propio. Dos de los cinco miembros del consejo son nombrados por la asamblea general anual de la Asociación del Mellemvaerftet. De los otros tres, uno es nombrado por el Museo de Nordmøre, otro por las autoridades municipales y el tercero por una junta cultural mixta del condado y el municipio.

Como división del Museo de Nordmøre, el Mellemvaerftet es una entidad jurídica semioficial, lo que facilita la asignación de fondos públicos. Este régimen, que se aplica a la mayoría de los museos de carácter cultural e histórico de Noruega, garantiza la concesión automática de fondos estatales a todo museo que figure en el presupuesto de un condado o municipio. Las solicitudes de fondos del presupuesto del condado fueron denegadas en 1984 y 1985, los dos primeros años de existencia del Mellemvaerftet como museo, pero el 1.º de agosto de 1986 se concedieron fondos para sufragar el sueldo de un maestro de grado y una pequeña suma para gastos de funcionamiento. Este sistema de concesión de asignaciones se halla actualmente sometido a revisión y aún se ignora qué forma revestirá en el futuro.

Un astillero en Kristiansund: origen y desarrollo

Desde sus comienzos en el siglo XVII hasta el día de hoy, Kristiansund ha sido una ciudad de marinos. Puerto natural de inmejorables condiciones, fue una base ideal para los comerciantes holandeses y escoceses durante la época de auge del comercio de la madera en el siglo XVII. En 1742, cuando se le concedieron sus estatutos municipales y se le dio el nombre de Kristiansund, la principal actividad de la población local se había canalizado hacia la exportación de los productos de la pesca y, concretamente, las salazones, los pejepalos y los *klippfisk* (bacalao seco y salado). Este útimo constituiría la principal fuente de riqueza de la ciudad en los doscientos años siguientes.

La producción y exportación de productos de la pesca requería dos flotillas con actividades totalmente distintas. Primero había que llevar el pescado a la ciudad, donde era curado,

6
El *Pauline* entra por primera vez en el Mellemvaerftet (primavera de 1984).



empaquetado, apilado, etc. Luego había que transportarlo a los mercados extranjeros: *klippfisk* a España y América del Sur, salazones a Alemania y otros países del Mar Báltico.

El comercio con el extranjero se hacía por medio de goletas, bergantines y bricbarcas. La flotilla costera estaba formada por un número considerable de pequeñas embarcaciones como queches, balandros y cúters, de cuyo mantenimiento y reparación se encargaban los astilleros. La bahía de Vagen en especial, dadas sus condiciones naturales, se adaptaba perfectamente a las necesidades de los astilleros. El astillero de Bajo Vagen fue fundado en 1787. Siete años más tarde se fundaría el de Alto Vagen. Al construirse, hacia 1860, un tercer astillero entre los dos anteriores, ¿qué otro nombre podía dársele sino el de Mellemvaerftet, que significa "el astillero de en medio"?

Los motores de vapor y los cascos de hierro se fueron difundiendo en el comercio de exportación, pero el comercio costero siguió haciéndose mediante veleros de casco de madera hasta bien entrado el presente siglo. El último velero de cabotage construido en Kristiansund se botó en 1914. Varios buques de esta clase siguieron surcando a vela las aguas del litoral hasta fechas tan recientes como 1950. Una prueba de la solidez y duración de estos buques es el hecho de que algunos sigan todavía en actividad, aunque, claro está, después de haber sido desarbolados y dotados de motor. Estos mercantes costeros han sido los principales clientes del Mellemvaerftet. A partir de 1900, los barcos de pesca con puente se hicieron comunes. Estos barcos utilizaron también el Mellemvaerftet para su mantenimiento y reparaciones.

El astillero

El astillero consta de los siguientes elementos principales: cuatro edificios, dos gradas y dos muelles. El taller, con entramado de madera, data de 1872. En 1890 se construyó un edificio mixto de talleres y residencia. En el decenio de 1890 se construiría el almacén de tres pisos y medio para guardar la madera. En 1932, lo sería el pequeño aserradero. Hay dos gradas en funcionamiento y una más, la de mayores dimensiones, que está en ruinas. Aunque el astillero no ha sido modificado radicalmente desde comienzos de siglo, muchas de sus secciones han desaparecido después de haber caído en desuso. Con el paso del tiempo se han suprimido o destruido piezas fundamentales como la grúa de mástil de dimensiones considerables, la pequeña grúa de poste, el cobertizo en el que se fundían la pez y el sebo

y un depósito para la madera. Todos estas secciones (y otras más) serán restauradas en su momento. El taller con armazón de madera tiene fundición y herrería en el primer piso, un taller de mecánica en el segundo piso (con un torno y una máquina modeladora intactos) y un depósito de aparejos en el desván. Los buques, aunque sean de madera, requieren un número considerable de piezas y accesorios de hierro, por lo que la herrería del astillero era fundamental para su construcción y reparación. En la década de 1880 se ampliaron la fundición y el taller de maquinaria, al iniciar el astillero la producción y reparación de motores a vapor.

El edificio que combina residencias y talleres tiene los talleres en las dos primeras plantas. La planta inferior da a los muelles, donde los carpinteros cortaban y diseñaban las planchas, las tracas, los tirantes, etc. En la planta superior hay un taller de carpintería con todos los elementos habituales, bancos de trabajo y un pequeño torno para la madera. En las otras dos plantas y media se hallan cuatro apartamentos, donde residían el director y propietario del astillero con algunos de sus empleados.

La restauración

Lo primero de la larga lista de cosas por hacer era reparar y renovar las gradas, y como el Museo Steinkjer quería utilizar las instalaciones del Mellemvaerftet para finalizar la restauración del balandro *Pauline,* los trabajos se agilizaron.

La grada mayor no estaba en condiciones de acoger un buque del tamaño del *Pauline.* Había que hacer grandes reparaciones y echar nuevos cimientos submarinos (figura 7). En el invierno y a comienzos de la primavera de 1984 se desarrolló una actividad febril para que la grada mayor estuviese en condiciones de funcionar antes de la llegada del *Pauline,* labor que realizaron en gran medida y voluntariamente miembros de la asociación. Para poner los cimientos de hormigón por debajo del agua, habida cuenta del reducido pre-

7
Echando los cimientos submarinos con los escasos medios que exigía un presupuesto reducido. Marzo de 1984.



supuesto, hubo que aplicar soluciones ingeniosas y poco comunes.

La estancia del *Pauline* en abril y mayo animó considerablemente a todos los que se interesaban por el Mellemvaerftet y ayudó mucho a que el público conociera la existencia del astillero. Artesanos daneses elaboraron sogas de cáñamo para el barco, como una guindaleza de tres pulgadas de diámetro que constituyó una gran atracción (figura 9). Un soldador de naves de la localidad, que había empezado a trabajar como aprendiz en el Mellemvaerftet, forjó cadenas de obenque y otros accesorios en la herrería. El *Pauline* ha vuelto al Mellemvaerftet en diversas ocasiones durante el proceso de restauración y durante los inviernos permanece en el astillero (figuras 5, 6 y 8).

Desde 1983, una de las prioridades ha consistido en hacer las reparaciones esenciales de los edificios, que se habían deteriorado considerablemente tras años de escaso o ningún mantenimiento. El conjunto del taller, la carpintería y las residencias se apoya en una roca y las filtraciones de agua habían podrido la madera. Dos de los apartamentos habían sido modificados por los propietarios anteriores y ahora, una vez unidos y remodelados, sirven para alojar a visitantes y miembros de los equipos de restauración de buques. Además de la cocina, el cuarto de baño y cuatro dormitorios, cuentan con una amplia habitación que puede utilizarse como sala de reuniones, aula, etc. La mayoría de las obras de remodelación, han sido efectuadas por miembros de la asociación durante su tiempo libre.

Uno de los dos apartamentos restantes se ha conservado en su forma original y con muchos de sus detalles decorativos. El apartamento se utiliza actualmente como residencia. Está previsto amueblarlo tal como lo estuvo a principios de siglo cuando vivían en él un carpintero naval y su familia.

El Mellemvaerftet ha recibido varias subvenciones, en particular del Consejo Cultural Noruego, con fondos asignados especialmente para restaurar los edificios y las gradas. Los organismos que se ocupan de la conservación de los monumentos históricos de Noruega dan muestras de un interés creciente por los monumentos industriales, circunstancia feliz para el Mellemvaerftet en sus primeros y difíciles años de funcionamiento.

Actividad, olores, sonidos : un museo vivo

El Mellemvaerftet es un antiguo astillero y uno de los objetivos principales de quienes se interesan por él es conservarlo en la medida de lo posible tal como está y reconstituir todo aquello que ha desaparecido. Ahora bien, un astillero no es sólo ni mucho menos, el lugar en que está situado, ni tampoco los edificios y cuanto en ellos hay. La actividad, los olores y los sonidos como los conocimientos y las tradiciones forman parte integrante del astillero, y quienes pretenden conservarlo sienten la necesidad de preservar sus particularidades, además de los edificios y lo que ellos contienen. El Mellemvaerftet da lugar a un proceso dinámico, cuyos inicios radican en vecinos entusiastas que aunaron sus esfuerzos con el museo regional y los organismos oficiales encargados de la conservación de los bienes culturales. Esperamos que el astillero pueda satisfacer en el futuro las necesidades regionales y nacionales, acrecentando al mismo tiempo el entusiasmo local.

Desde sus inicios, todos los interesados coincidieron plenamente en que el Mellemvaerftet debía ser un "museo vivo", aunque después fue difícil ponerse de acuerdo sobre la definición de un término tan vago. Uno de los objetivos fundamentales del Mellemvaerftet es preservar las técnicas artesanales y los oficios. Conservar las herramientas de la construcción naval para la posteridad no es suficiente. Hay que perpetuar también la actividad de la que esas herramientas forman parte. Un museo de construcción naval estilo tradicional desempeñaría funciones de conservación y exposición. Un astillero activo, en el que puedan restaurarse y repararse viejos buques y construirse otros nuevos siguiendo modelos y técnicas antiguos, plantea determinadas exigencias que no concilian con el concepto tradicional de museo. Pese a los problemas que ello suscita, el principio de actividad ha seguido guiando a todos los interesados. Los estatutos del Mellemvaerftet estipulan, con cierta vaguedad, que "el Mellemvaerftet constituirá un centro de actividades de carácter marítimo, poniéndose el acento en actividades de índole cultural e histórica (...) también podrá utilizarse para actividades relacionadas con el turismo, la formación profesional y la educación, especialmente en lo que se refiere a los oficios afines con el mar, además de desempeñar las actividades habituales de un museo".

En el plan de restauración y gestión del Mellemvaerftet redactado por el Sr. Karl Ragnar Gjertsen, director del Museo de Nordmøre, se formulan con mayor precisión las funciones que se pretende asignar al astillero: conservar las técnicas tradicionales y, concretamente, las de herrería y carpintería navales; acopiar información sobre las técnicas artesanales tradicionales; prestar servicios prácticos a buques antiguos, en particular, los de herrería y carpintería; funcionar como centro de asesoramiento y consulta para proyectos relativos a buques antiguos; adquirir y conservar materiales de construcción naval de difícil adquisición, como la madera naturalmente alabeada; adquirir, restaurar y mantener el buque antiguo (un balandro o un queche); organizar una exposición permanente sobre la construcción naval y sus técnicas; impartir cursillos e instrucción al público en general; facilitar sus instalaciones a otros grupos y asociaciones; constituir una atracción turística. A pesar de que algunos opinan que la jerarquía de las funciones está en orden decreciente, el consenso general es que se trata de las funciones esenciales del astillero.

Para poder poner en práctica esta política, el Mellemvaerftet debería ser designado centro regional de conservación y restauración de embarcaciones y buques de madera. Integrar esta función a las actividades del museo sería una solución ideal. Los diversos proyectos relativos a embarcaciones y buques deben realizarse forzosamente en el marco fijado por la conservación (y restauración) del propio astillero. Dichos proyectos generan una demanda de artesanos, destrezas y conocimientos. Muchas de las técnicas inherentes a las construcción y reparación de las embarcaciones de madera están a punto de desaparecer y confiamos en que el astillero, junto con los diversos organismos interesados en la educación, el empleo y el patrimonio cultural, desarrolle una actividad suficiente como para poder contratar a varios especialistas en los oficios correspondientes.

El Mellemvaerftet es un astillero en actividad pero sin ánimo de lucro. Los buques son botados con la ayuda de los miembros de la asociación en su



tiempo libre. El trabajo lo realizan los propietarios o las personas a quienes los propietarios les han encargado dicho trabajo. El astillero no repara ni restaura barcos para clientes, ni tiene la intención de hacerlo. El maestro de grada, hasta ahora el único empleado permanente, es en realidad el encargado del astillero, junto con el presidente de la Asociación del Mellemvaerftet y el director del museo regional. Los primeros años de la nueva existencia del Mellemvaerftet han transcurrido limpiando o reparando los edificios y el equipo, y planeando el futuro. Lo ideal sería que el Mellemvaerftet tuviera un pequeño grupo de empleados permanentes que pudiesen desempeñar tareas prácticas y dirigir proyectos temporales en los que interviniesen muchas personas. El personal permanente debería constar de:

1. Un *conservador, consultor y director de sección,* el puesto más importante del Mellemvaerftet. El titular de este cargo, muy absorbente, debe tener buenos conocimientos de construcción y reparación tradicionales de buques, conservación del patrimonio cultural e histórico, administración y ejecución de proyectos. Cuando se cree este cargo, la persona que lo ocupe desempeñará funciones de asesor de proyectos



para la restauración de buques en toda la costa central de Noruega.

2. *Un carpintero naval y maestro de grada.* Este cargo ha sido creado el 1.º de agosto de 1986 y abarca la carpintería y el aparejo de los barcos, además de la dirección de las gradas. El cargo supone también la supervisión de todas las cuestiones prácticas del astillero. Si lo permiten las condiciones económicas, el cargo se subdividirá en dos empleos de jornada completa.
3. *Un herrero mecánico,* responsable de toda la labor de herrería y del taller de maquinaria. Este cargo será uno de los más importantes del Mellemvaerftet. Se confía en que el astillero pueda producir accesorios de hierro para la mayoría de los buques antiguos de Noruega.
4. *Un capitán instructor.* Cuando el Mellemvaerftet haya adquirido y restaurado un barco propio, necesitará un capitán. El barco podrá utilizarse para multitud de actividades y, especialmente, como navío escuela para jóvenes, así que la función de capitán tendrá que combinarse con la de instructor. A ello se añadirán asimismo las funciones propias de las relaciones públicas del Mellemvaerftet.

Los titulares de estos puestos habrán

8
El herrero Jarl Johannessen y el maestro de grada Douglas Wilmot forjan cadenas de obenque para el *Pauline.*

de encargarse asimismo de los distintos proyectos que han de realizarse en el Mellemvaerftet en periodos más o menos prolongados. Los miembros de la asociación utilizarán también el astillero para sus propios proyectos o participarán en el mantenimiento y la restauración de las instalaciones. La dirección de esta labor corresponderá en parte a los empleados permanentes. Las funciones burocráticas, la contabilidad y el trabajo de fotografía corren por cuenta del personal del Museo de Nordmøre.

Apenas en sus comienzos, el astillero se ha convertido ya en una atracción de la ciudad. La restauración ha coincidido con el embellecimiento de la orilla del puerto cercano, emprendido por el municipio al construir un paseo marítimo que pasa por el astillero. La gente que regresa a sus hogares después del trabajo o que ha salido a pasear puede detenerse y echar una ojeada a lo que se está haciendo. Este contacto íntimo con el público ha servido para dar a conocer la existencia del astillero y de las actividades que en él se realizan.

El Mellemvaerftet se ha convertido en poco tiempo en una de las principales atracciones turísticas de Kristiansund. Cualquiera que sea su procedencia, la mayoría de las personas reacciona del mismo modo. "No hay nada parecido a esto en nuestra ciudad; ojalá funcione". Tenemos plena conciencia de lo que hemos conseguido salvar y haremos todo lo que esté en nuestras manos para que nuestra empresa tenga éxito. ■

[Traducido del inglés]



9
Los cordeleros daneses constituyeron una gran atracción. Bastó el rumor para atraer a la multitud.

El Museo Nacional de Vías Navegables de Gloucester

Anthony James Conder

Obtuvo el título de licenciado en ciencias en la Universidad de Londres. Fascinado por las vías navegables desde la infancia, empezó a trabajar en el Museo de King Lynn, en 1974. Allí adquirió su formación profesional y se hizo miembro asociado de la Asociación de Museos. Durante nueve años fue director y conservador del Museo de Vías Navegables de Stoke Bruerne en Northamptonshire, propiedad del British Waterways (Consejo Británico de Vías Navegables). En 1986, fue nombrado conservador del Museo Nacional de Vías Navegables de Gloucester.

En el mes de abril del año en curso, el Consorcio del Museo Nacional de Vías Navegables inauguró un nuevo museo nacional situado en los muelles de Gloucester, consagrado a la tradición de la navegación en el Reino Unido. El proyecto fue financiado básicamente por el British Waterways (Consejo Británico de Vías Navegables), organismo encargado de controlar y fomentar el sistema nacionalizado de canales, y con las grandes sumas aportadas por el British Tourist Board (Consejo Británico de Turismo) y el Gloucester County Council (Consejo del Condado de Gloucester) (figura 10).

El proyecto surgió en 1979, cuando el British Waterways vio la necesidad de crear un gran museo nacional que diera a conocer la historia del sistema de canales. Ese organismo, que fue uno de los primeros en colaborar en el nuevo campo de la "arqueología industrial"[1], había fundado en 1963 el Museo de Vías Navegables de Stoke Bruerne, en Northamptonshire, del que fui nombrado director y conservador en 1977. En la década de los setenta, el incremento continuo de las colecciones del Stoke Bruerne y el interés del público por los canales hicieron necesario disponer de otro lugar más amplio donde se pudieran abarcar todos los aspectos relacionados con el tema y presentar el numeroso e importante material disponible para ese entonces. El éxito indiscutible del Stoke Bruerne, que contribuyó en buena medida al aprovechamiento de los canales con fines recreativos, influyó considerablemente en la decisión del British Waterways de crear un museo nacional de vías navegables.

Los autores del proyecto estuvieron de acuerdo en que este museo debería imponerse en un medio donde es cada vez mayor el número de museos y donde proliferan atracciones de diversa índole, que van desde la televisión hasta los parques naturales. Su éxito dependería también de otro factor importante: el lugar. Para realizar un estudio de los posibles sitios de ubicación del nuevo museo dentro de la red de canales, se tomaron en cuenta los siguientes criterios: el lugar elegido no debía ocasionar conflictos con ningún otro museo o institución, el museo debía armonizar con las demás atracciones turísticas existentes en el área escogida y el sitio de emplazamiento, con sus alrededores, debía atraer un buen número de turistas. En cuanto al museo en sí, debía responder a las siguientes exigencias: posibilidad de presentar en el agua gabarras grandes y pequeñas, disponibilidad de una superficie acuática adecuada para poder maniobrar los barcos y efectuar los amarres, y localización en una región que no eclipsara los aspectos generales de la historia de las vías navegables, donde hubiera un viejo edificio que pudiera restaurarse y acondicionarse.

Se hizo un estudio de diferentes lugares, entre ellos Leeds, Sheffield, Coventry, Birmingham, Londres y Gloucester. Leeds y Sheffield contaban ya con importantes colecciones industriales y tradiciones regionales. En Coventry y Birmingham existían buenos lugares pero ninguna vía navegable ancha y Londres quedaba demasiado apartado del principal centro de canales de las Midlands.

Se escogió Gloucester porque reunía

1. Noción que se refiere a la valorización de los testimonios materiales de la evolución industrial (N. del T.).

las condiciones requeridas. La ciudad ofrecía perspectivas comerciales ya que su mercado en materia de turismo está apenas desarrollado y sólo tiene como atractivo turístico la catedral. Para instalar el museo ofrecía casi diez hectáreas de muelles con un total de diecinueve edificos antiguos. En ese sitio se podía llevar a cabo un amplio proyecto de reurbanización destinado al turismo. Por su parte, la antigua tradición local de navegación en ríos, canales y en alta mar se ajustaba a los objetivos del museo.

Principios

La primera tarea de British Waterways fue definir el carácter del museo. Desde el comienzo se dio por sentado que éste tenía que despertar entusiasmo. Sus colecciones, fruto de la investigación y la experiencia, habrían de darse a conocer a la par de otras atracciones turísticas británicas y, al igual que las del Museo de Stoke Bruerne, interesar al público en las vías navegables.

A principios de la década de los ochenta, los proyectos para la reurbanización del muelle sufrieron una serie de cambios que dejaron en el aire el futuro del museo. Entre tanto, en el Stoke Bruerne se seguía reuniendo una colección de objetos rescatados de los almacenes y talleres del British Waterways. En las discusiones sostenidas con los arquitectos de ese organismo surgieron ideas de diseño para el nuevo museo que se mantuvieron en los cuatro proyectos de construcción presentados, ya que el lugar propuesto para implantar el museo fue cambiado de un depósito a otro dentro del área del muelle.

Una vez aprobados definitivamente el proyecto para la renovación de los muelles, se escogió el depósito de Llanthony, en el extremo sur, para ubicar el nuevo museo. Esta elección permitía disponer de una esquina con amarraderos resguardados a lo largo de Barge Arm, y de un desembarcadero en el muelle principal. El área era autónoma y podía funcionar independientemente del resto del muelle; además, incluía un terreno adecuado para la construcción de nuevos edificios, estacionamiento para autobuses y servicios auxiliares, todo ello de vital importancia para el museo. Por razones de costo se decidió que el museo ocupara los tres primeros pisos del depósito y las nuevas oficinas regionales del British Waterways, los pisos superiores.

El paso siguiente consistió en pedir a la compañía Montague Ventures Consultancy que elaborase un informe, financiado conjuntamente por el British Waterways y el British Tourist Board a fin de establecer la viabilidad del proyecto para el nuevo museo. El informe confirmó su factibilidad e incluía algunas recomendaciones acerca de la política relacionada con los precios de las entradas, el acceso del público y el personal. Se aconsejaba, entre otras cosas, que por tratarse de un museo independiente, las tarifas debían ajustarse a las pautas de la industria del turismo en general.

En septiembre de 1986, el British Waterways, una empresa privada y el City Council firmaron el contrato para el proyecto de renovación de los muelles, iniciándose los trabajos en el depósito de Llanthony (figura 11). En enero de 1987, fui nombrado conservador del nuevo museo, cuya fecha de inauguración se fijó para el 1.º de abril de 1988.

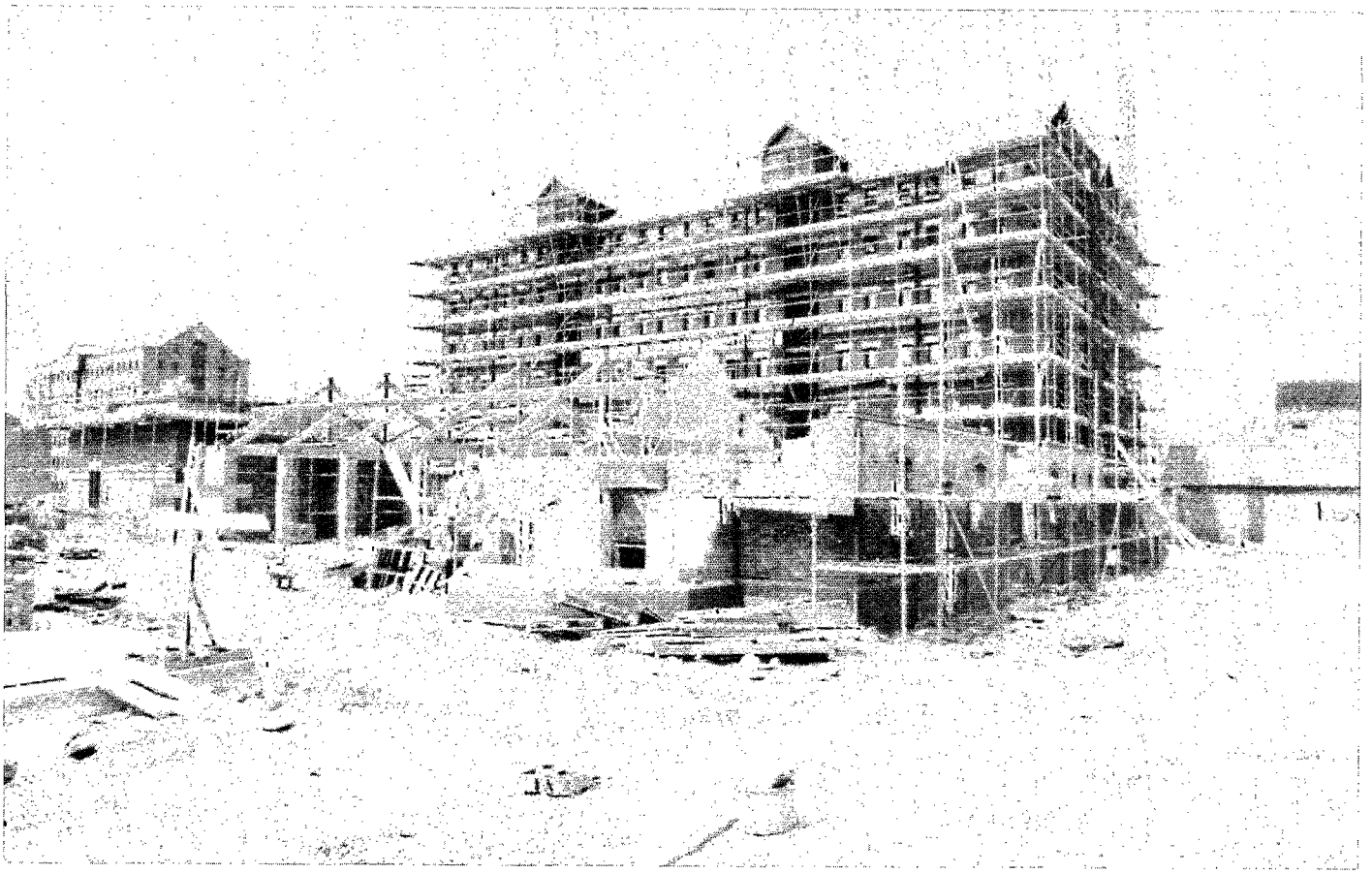
Las colecciones y su conservación

Las colecciones del museo son las que reunió el British Waterways durante doscientos años de administración de la red de canales nacionales. Algunas colecciones figuraban ya entre las del Stoke Bruerne y otras entre las del efímero Museo de Transporte de Clapham en Londres. En 1947, con la nacionalización, la industria del transporte asumió la responsabilidad de conservar sus artefactos históricos. Se redactaron varios documentos y se formaron comités. Los menos favorecidos fueron los canales, quizás porque eran poco conocidos y apreciados de los medios de transporte.

Lo que se pudo rescatar de las décadas en que se efectuó el paso del vapor al diesel, de las herramientas manuales a los métodos mecánicos, puede clasificarse en tres categorías principales: las herramientas y los materiales que se utilizaron para construir y mantener los canales (figura 12); el material de manipulación y almacenamiento utilizado en los embarcaderos y muelles de todo el país, desde mobiliario hasta vagonetas y carretas; los objetos relacionados con los barcos

10
Vista del Museo Nacional de Vías Navegables una vez terminados los trabajos de transformación que convirtieron la histórica Llanthony Warehouse en sede del nuevo museo. En primer plano la gabarra *Northwich*, prestada al museo y amarrada al Barge Arm, donde tendrán lugar las exposiciones.





11
La Llanthony Warehouse durante los trabajos de transformación (zona de los andamios) y, en primer plano, de construcción. Se puede observar igualmente la zona para el mantenimiento de los canales, que constituirá el área de las exposiciones vivas del museo, donde podrán apreciarse la forja, la carpintería y el taller de formación escolar.

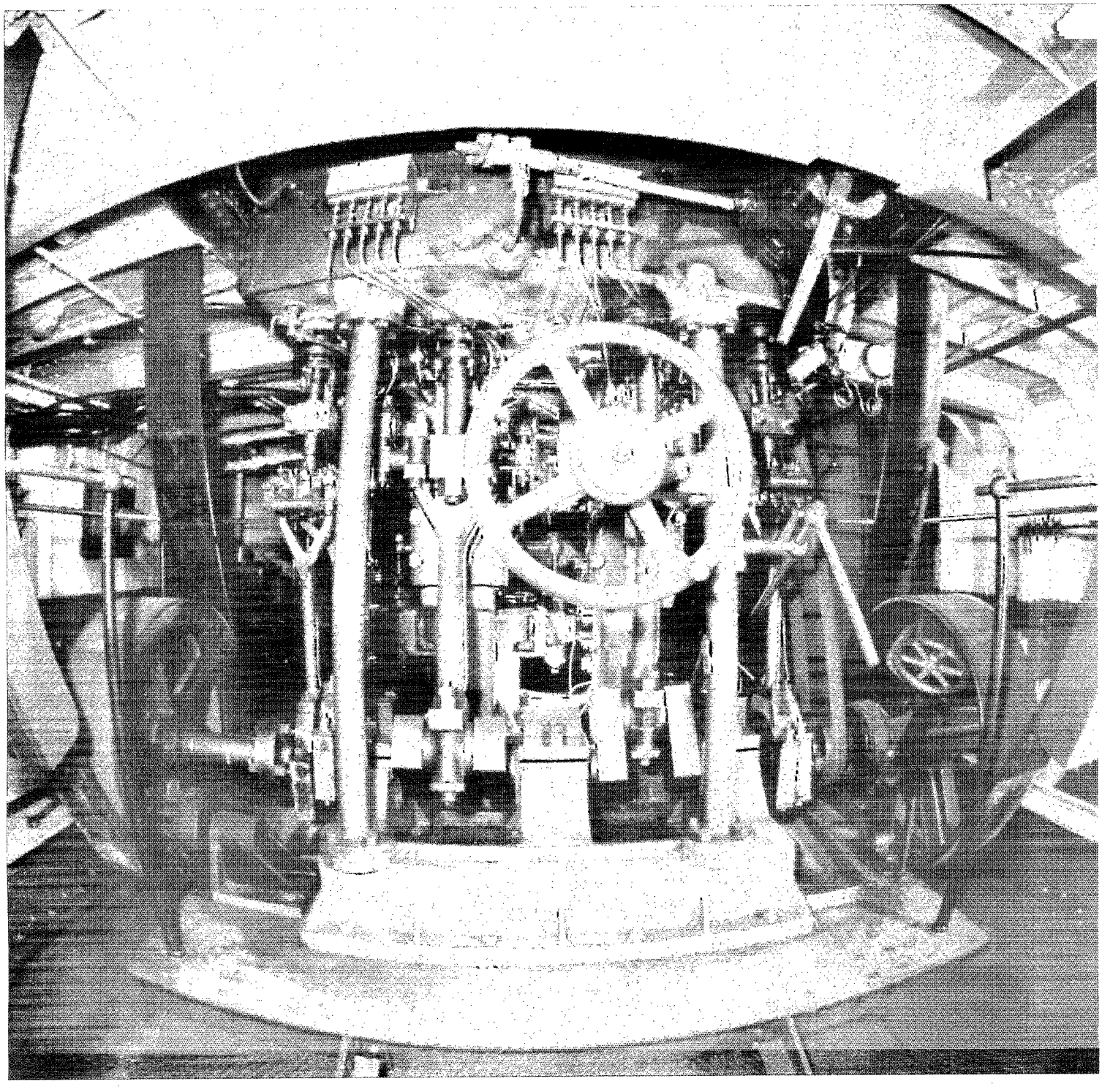
(figura 13) y sus equipos, como motores, herramientas de construcción de navíos, partes de embarcaciones, etc. Aunque en la mayoría de los casos los objetos no son piezas únicas, son desconocidos fuera de los círculos especializados. Se trata de material sólido, diseñado para funcionar a la intemperie. La conservación se ha centrado en tratamientos que protegen contra el deterioro de la madera y que frenan la corrosión del metal. En la medida de lo posible los objetos se mantienen en estado de funcionamiento. La pintura descascarada, las raspaduras y el deterioro en general no se reparan a menos que constituyan un peligro para los visitantes o para la durabilidad del artefacto. Algunas de las piezas, en su mayoría reconstituidas, han sido desoxidadas y vueltas a pintar "como nuevas". La experiencia adquirida en este trabajo ha sido de gran utilidad en lo que se refiere, sobre todo, a las complejas técnicas necesarias para preparar piezas para la desoxidación, la aplicación y mezcla de las pinturas, la importancia de seleccionar los materiales para la restauración y la conservación de elementos en apariencia inútiles que deben examinarse para comprender mejor su antiguo uso.

La generalización progresiva del sistema métrico ha trastornado las normas industriales a tal punto que los materiales deben ser fabricados a mano para poder obtener las dimensiones originales. Las roscas y los acabados modernos en tuercas y tornillos cambian el aspecto de los objetos y les quitan su originalidad. No fue tarea fácil encontrar los materiales apropiados como, por ejemplo, el tipo adecuado de plancha para la cubierta de un barco de 1940 o las vigas de las medidas necesarias para los vagones y cabinas de motores. Todos los objetos del museo recibieron un tratamiento especial, ya que la mayoría de ellos debían permanecer a la intemperie y ser manipulados por el público.

Condiciones ambientales

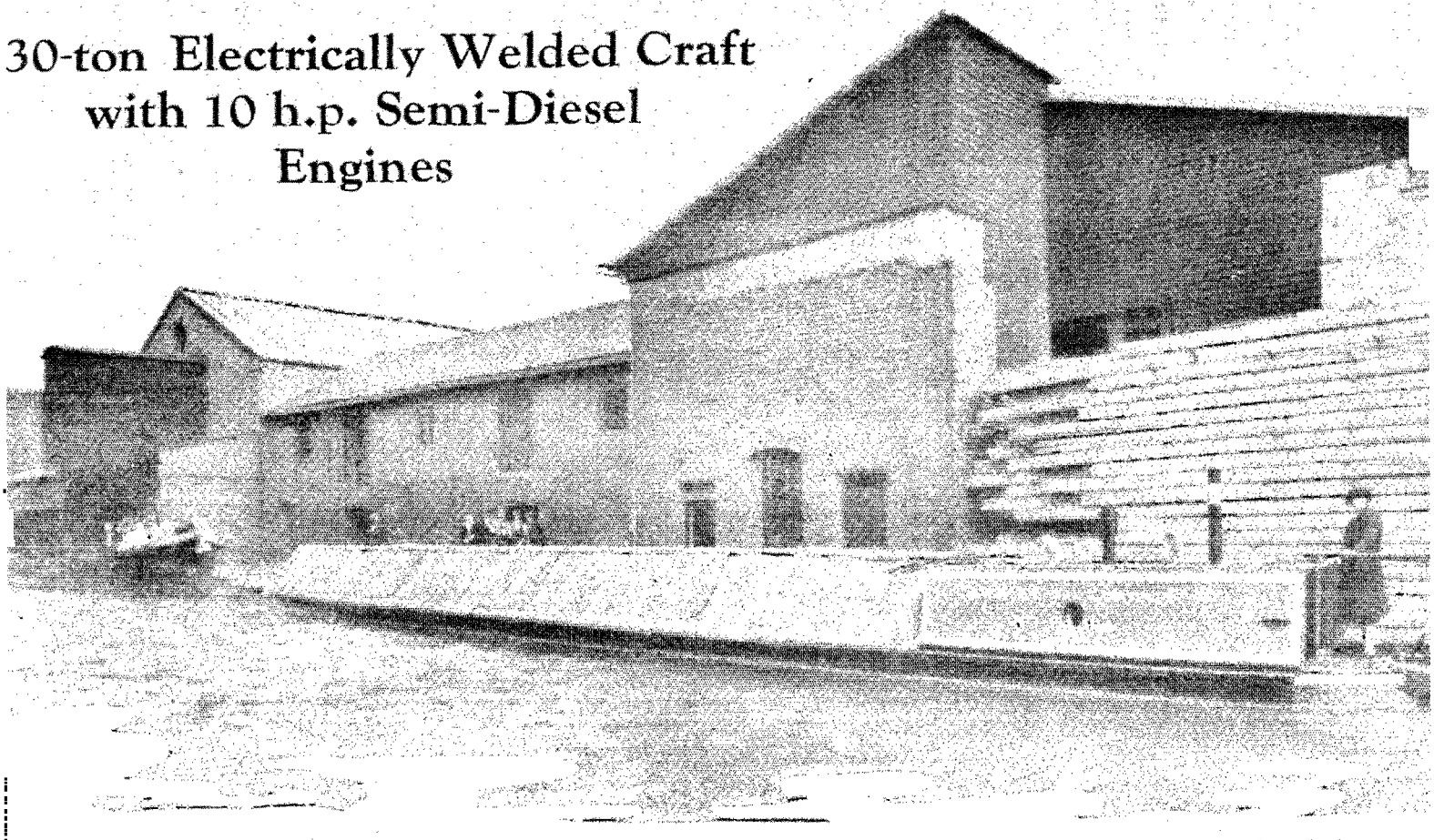
El museo no tiene aire acondicionado y no posee ningún otro sistema para controlar los cambios climáticos, ya que el depósito carece de los conductos apropiados para una instalación de ese tipo. El aire se renueva por medio de ventiladores colocados en lo alto de las puertas. Dichos ventiladores proporcionan también aire caliente en invierno. La calefacción se obtiene

12
Sala de calderas de la draga n.º 4, la unidad flotante más grande del museo. La caldera suministra la fuerza necesaria para poder accionar una cadena de arcaduces, capaces de levantar 7 quintales de cieno. Empezó a funcionar en 1927 y, con sus 7,5 m de largo y 2,5 m de alto, constituye un espectáculo impresionante.



Six New Motor Canal Boats

30-ton Electrically Welded Craft with 10 h.p. Semi-Diesel Engines



"Oak," one of the new fleet of motor canal boats being built for the Severn and Canal Carrying Co., Ltd.

13
Fotografía histórica de la gabarra *Oak*, actualmente en restauración y que constituirá una de las piezas flotantes del museo. Se trata de una interesante embarcación cuya cabina está situada entre el cuarto de máquinas y la bodega, en lugar de encontrarse en la popa, modelo experimental de embarcación angosta, más operativa y fácil de manejar. Es también una de las primeras gabarras angostas que han sido soldadas en lugar de ser remachadas.

gracias a un circuito cerrado de agua caliente. La mayoría de los objetos presentados en el museo son resistentes, pues fueron construidos para aguantar la intemperie, pero como han permanecido almacenados mucho tiempo en un medio seco, habrá que vigilar de manera constante sus reacciones a las nuevas condiciones ambientales en que se encuentran. Las piezas más delicadas se exhibirán en vitrinas, lo que permitirá crear un microclima que se podrá controlar más fácilmente. El edificio tiene un buen aislamiento natural, pues los muros tardan bastante en enfriarse y en calentarse. Sin embargo, será conveniente inspeccionar las nuevas condiciones ambientales que suscitarán la presencia del personal del museo, los visitantes y las máquinas.

Exposición :
"Como si usted estuviera"

El sistema de exposición es obra de la empresa Colin Milns Associates. Se trata de un sistema completamente distinto del de los demás museos históricos de Gran Bretaña. Desde el principio el visitante entra en el ambiente de la época evocada, lo que facilita la comprensión tanto para el gran público como para los escolares y alumnos de otros centros docentes. El tema principal de la introducción a la historia de los canales podría llamarse "Como si usted estuviera..." Gracias a las proyecciones en pantallas múltiples de ilustraciones animadas y al sonido estereofónico, el visitante tiene la impresión de encontrarse doscientos años atrás y ser testigo de los acontecimientos de la época. Esto le permite apreciar la importancia que han tenido los canales en la actividad industrial y la vida de los campesinos.

Muchos de los objetos expuestos pueden manipularse. Los rótulos de presentación de varios de ellos exigen la participación del visitante, a quien se le pide que responda a una preguntá sencilla mediante una acción a fin de

poder desplegar la información; hay otros artefactos manuales, como el engranaje de paletas de seguridad o las maquetas de puentes levadizos, que pueden ser accionados por el visitante (figura 14). Con el mismo fin se han utilizado vídeos, juegos electrónicos, diapositivas y cintas magnéticas. Cuando es necesario se utiliza sonido de fondo en algunas áreas. Gran parte del equipo ha sido escogido por su fácil conservación y durabilidad, como en el caso de los discos láser o los discos compactos para imagen y sonido. Nuestro propósito es captar la atención del público para que pueda asociar pasado y presente, comparando lo que le ofrece el museo con la realidad actual y su propia experiencia (figura 15).

Promoción y publicidad

El museo se ha propuesto una campaña de promoción al mismo tiempo que realiza el diseño y la estructuración inicial de las colecciones, la recopilación y la restauración de los objetos.

El primer paso era el de promover el Museo Nacional de Vías Navegables en la región de manera que la gente estuviese preparada para su apertura en abril de 1988. A medida que el museo se estructure y aumente sus actividades, la campaña publicitaria alcanzará un nivel nacional. Dentro de unos años, una vez concluidas las obras de los muelles, se dará a la campaña un alcance internacional.

Los esfuerzos de publicidad y comer-

14
Des Fforde, director de servicios del museo, descargando una compuerta de esclusa desoxidada que se expondrá en el museo para que los visitantes puedan accionarla, lo que les permitir comprender el funcionamiento de las esclusas de los canales.





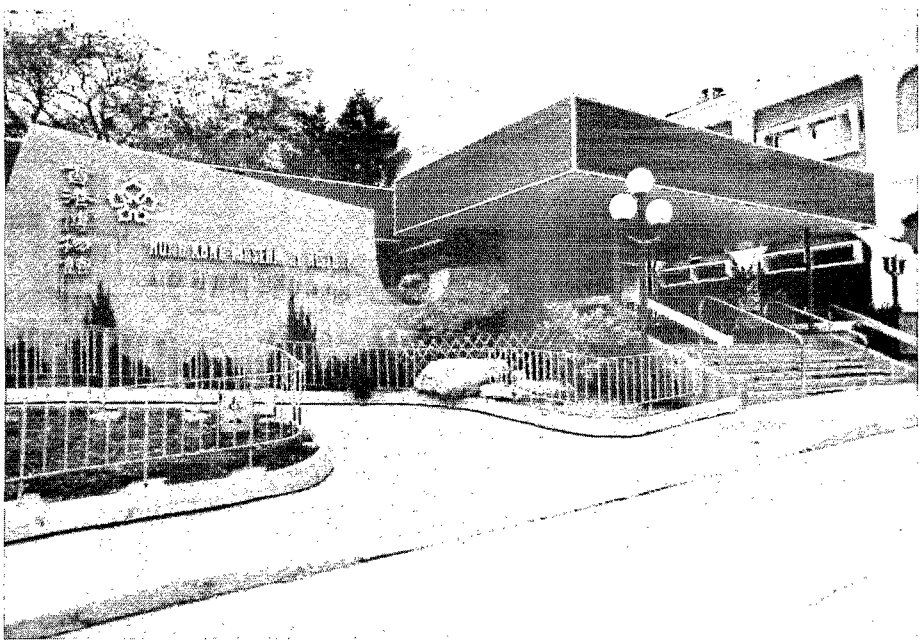
15
El conservador Anthony Conder, a la derecha, y el director de departamento David McDougall en una zona habilitada provisionalmente para el museo antes de su instalación en la Llanthony Warehouse. Frente a ellos, la maqueta del Liverpool Lighterage Yard de Northwich. La maqueta será presentada junto con la máquina horizontal de vapor de agua Foden que se utilizó antiguamente en la construcción de buques en el Lighterage Yard. Esta máquina será una de las piezas más grandes del museo.

cialización se han centrado en una serie de pequeñas exposiciones de índole turística, ferias agrícolas y eventos locales. Ha habido esmero en el estilo de presentación del museo, adaptándolo a las normas publicitarias, lo que se nota en estantes, folletos, carteles y circulares oficiales.

El desarrollo del Museo Nacional de Vías Navegables está a cargo de las oficinas locales de turismo de Gloucester City y Gloucester County. La tarea conjunta de estos dos organismos permitirá al museo, la ciudad y el condado presentar al público una nueva atracción turística. ■

[Traducido del inglés]

El Museo de Historia de Hong Kong, un desafío para una ciudad en rápido cambio



16
Las instalaciones actuales del Museo de Historia de Hong Kong, en el Parque de Kowloon.

Ching-hin Ho

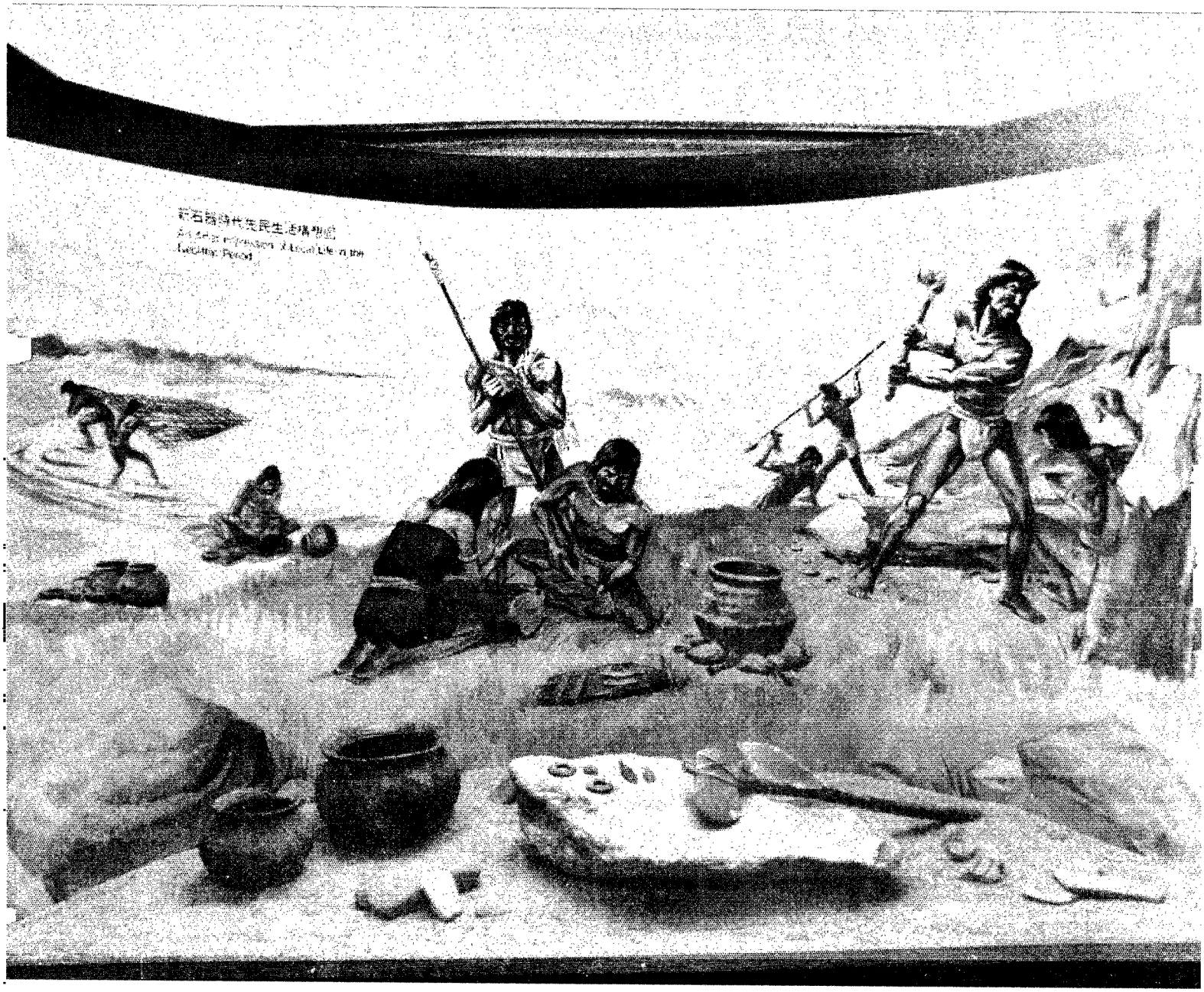
Nació en 1944. Obtuvo un diploma *cum laude* (BA) en la Universidad de Hong Kong y una *maestría* (MA) en museología en la Universidad de Leicester, Reino Unido. Fue responsable de la creación del Museo de Historia de Hong Kong en 1975 y de la inauguración de sus instalaciones actuales en 1983; se encargó, además, de reunir las colecciones de historia local y de etnografía del museo. Actualmente ocupa el cargo de conservador principal y tiene a su cargo el funcionamiento de la sede del museo y de sus dependencias, así como el acondicionamiento del edificio anexo y otras dependencias situadas en diversos lugares históricos de Hong Kong.

Hong Kong, populosa ciudad de la costa meridional de China, tiene una historia tan agitada como agitadas son sus calles atestadas de gente. Situada en la periferia del delta del Sikiang, Hong Kong ocupó siempre un lugar privilegiado en la importante ruta marítima que vincula a China con el Asia Sudoriental y, en consecuencia, con el mundo. Este factor geográfico contribuyó a configurar tanto el destino del pueblo de Hong Kong como su modo de vida y dio como resultado interesantes variaciones en la cultura china predominante, debido al contacto con el Occidente.

El Museo de Historia de Hong Kong se encarga de registrar y reflejar los cambios históricos, sociales y culturales que han moldeado al Hong Kong moderno. Si bien el museo se creó en 1975, sus funciones y algunas de sus colecciones eran ya parte del Museo y Galería de Arte de la Ciudad, que funcionaban desde 1962 en los tres últimos pisos de la Municipalidad. Bajo la dirección del Consejo Urbano de Hong Kong y en consulta con una junta de asesores eminentes, que incluyó a reconocidos historiadores, naturalistas y catedráticos locales, se establecieron directrices claras durante los tres primeros años de existencia del museo para consolidar sus colecciones de arqueología local, etnografía, historia nacional e historia natural.

Antecedentes

En 1975, el Consejo Urbano decidió separar el Museo y la Galería de Arte de la Ciudad, con miras a un desarrollo



17
Muestra de hallazgos arqueológicos. Al fondo, una escena que ilustra la manera como se empleaban utensilios y herramientas.

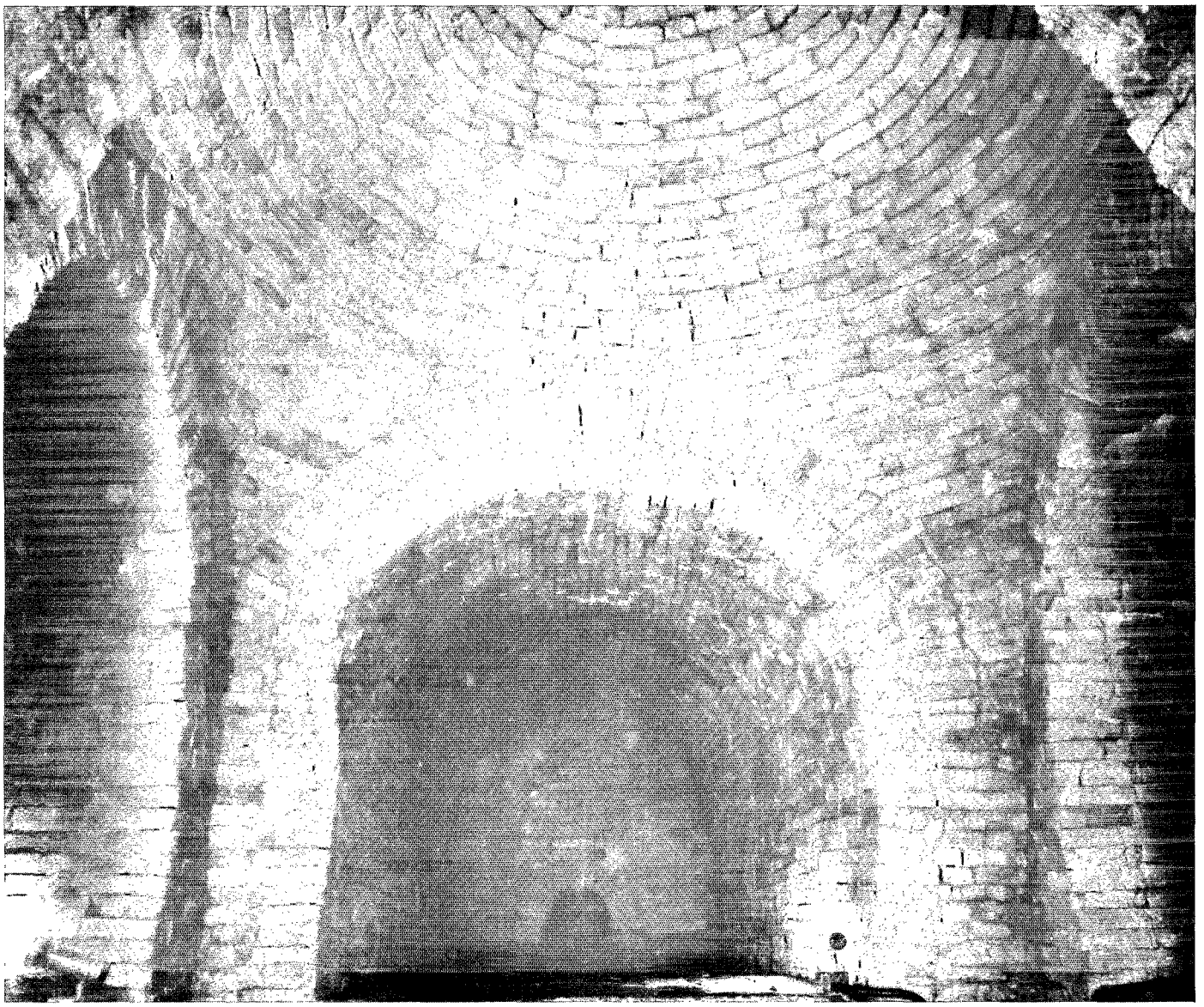
18
El interior de la tumba de la dinastía Han. Esta estructura de ladrillo abovedada de mil setecientos años de antigüedad ha sido conservada *in situ*. Los vestigios hallados en su interior se exhiben en una dependencia del museo.

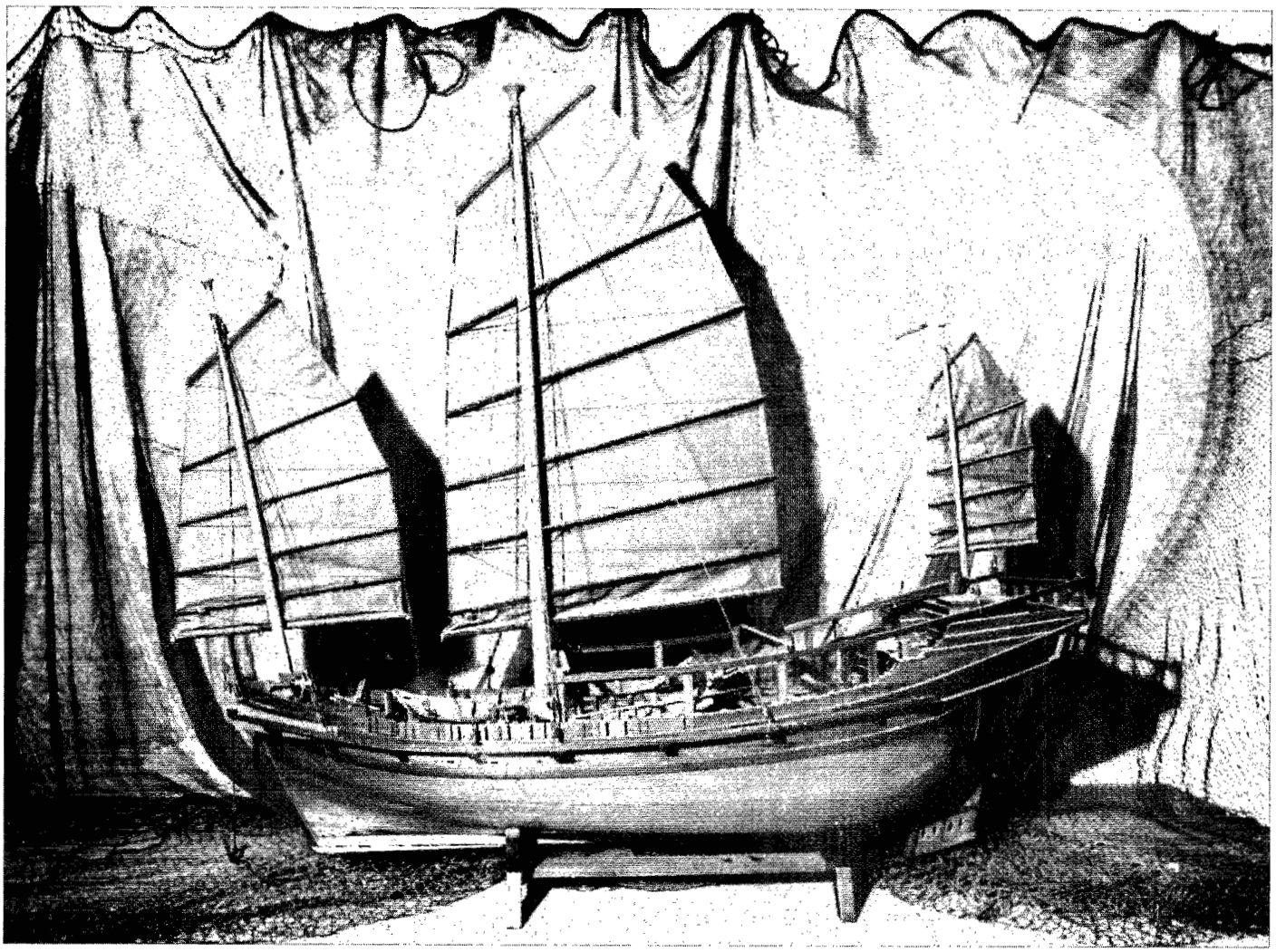
más armónico de ambos. La sección del Museo dejaría el local de la Municipalidad, situado en el centro de la isla de Hong Kong, para establecerse en Kwoloon, populoso distrito del otro lado del puerto. El autor y sus colaboradores comenzaron a instalar un pequeño museo en el cuarto piso de un edificio comercial. De los 700 m² de superficie, se destinaron alrededor de 420 m² para galerías de exposición. A pesar de su inusual emplazamiento, en un sector densamente poblado, el museo atrajo un promedio de trecientos mil visitantes por año entre 1975 y 1982. Durante ese periodo, se realizaron alrededor de treinta exposiciones, incluidas exhibiciones temáticas de sus propias colecciones y varias exposiciones provenientes de colecciones del Asia Sudoriental y Australia. Estas últimas se organizaron a menudo como parte del Festival Anual de Arte Asiático, permitendo así el intercambio y la comparación de diversas culturas del Asia Sudoriental. También es interesante observar que las exposiciones sobre temas locales, como la moneda, la pesca tradicional, la historia del transporte y los útiles de labranza atrajeron el mayor número de visitantes.

Entretanto, el museo planificaba su expansión futura. En 1982 pudo instalarse en los locales que ocupa en la actualidad (figura 16), dos barracas de principios de siglo situadas en un parque en Kowloon, que fueron transformadas en 520 m² de salas de exposición, una sala de conferencias, un recinto de actividades, depósitos para guardar las colecciones, oficinas para los conservadores, estudios de diseño y talleres. En una tercera barraca, situada en el límite del parque, se cuenta con espacio adicional para almacenamiento, un laboratorio y estudio fotográfico y, sobre todo para los laboratorios de conservación, incluida una cámara de fumigación. Aunque mejores que las iniciales, las instalaciones actuales son todavía muy pequeñas y no permiten la ampliación de los servicios del Museo y, en particular, de las colecciones que se describen brevemente a continuación.

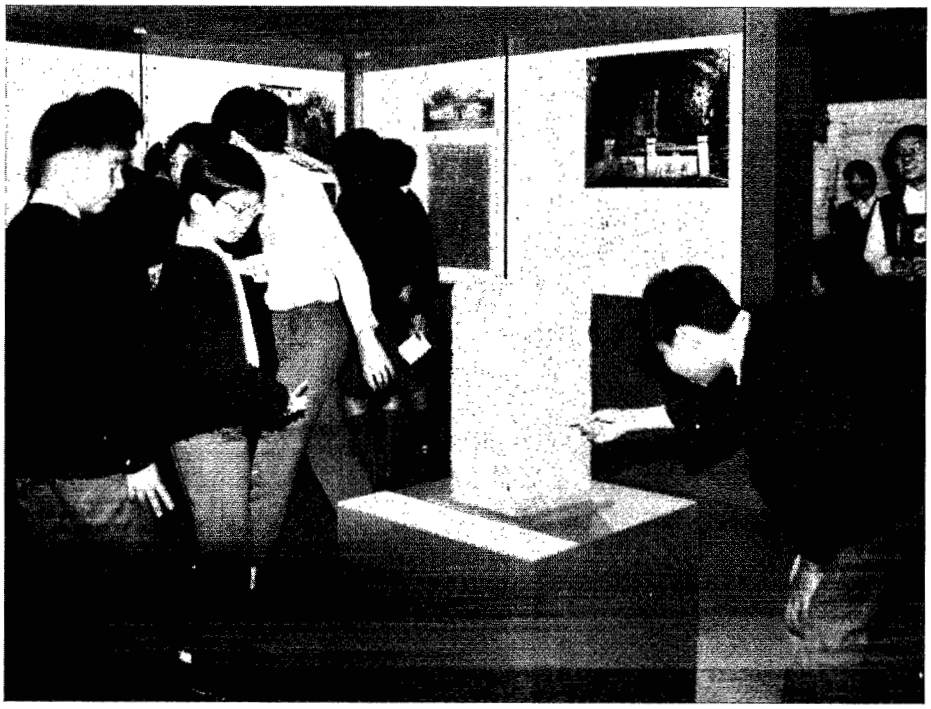
Arqueología

La colección de arqueología local se inició a partir de hallazgos de superficie provenientes de la región de Hong Kong y de la Provincia oriental de Guangdong, China, reunidos a principios de siglo por pioneros de la arqueología local, como los Padres Maglionni y Finn. Desde entonces, la colección se enriqueció considerablemente gracias a los aportes de excava-

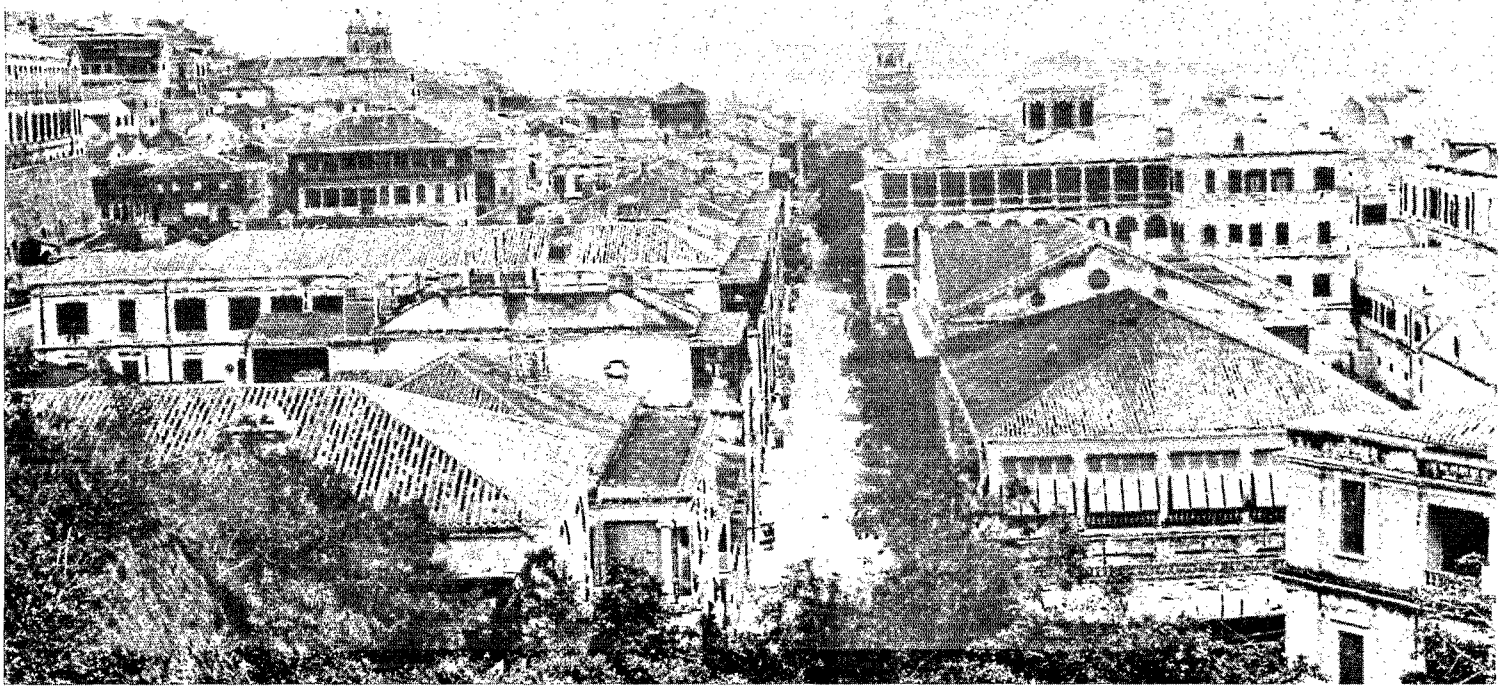




19
Modelo de junco tradicional. Detrás, una auténtica red de fibras de ramio, material que se utilizaba comúnmente hasta que fue sustituido por el nilón.



20
Un alumno palpando los caracteres chinos en una estela histórica. La experiencia sensible es importante para desarrollar un interés duradero en cualquier materia.



21
Una vieja fotografía de Hong Kong de principios de siglo, en la que puede verse Queen's Road en primer plano y el Puerto Victoria al fondo. Este tipo de fotografías suministran valiosa información sobre la historia de Hong Kong.

ciones realizadas por arqueólogos independientes y por la Sociedad Arqueológica de Hong Kong, cuya sede está en el museo. Las excavaciones sólo pueden realizarse con autorización gubernamental; por su parte, el museo alberga el depósito central de todo el material arqueológico hallado en Hong Kong, principalmente alfarería neolítica, utensilios en piedra y algunos objetos de bronce. Este material se exhibe en la exposición permanente de historia local del museo, así como en exposiciones temáticas temporales que muestran algunos aspectos de los pueblos que habitaban la zona antes de la era histórica, que allí comenzó hace unos dos mil años (figura 17), tal como lo revela una tumba de la dinastía oriental Han descubierta al noroeste de Kowloon (figura 18). La tumba se ha conservado *in situ* y el material encontrado en ella se exhibe en un edificio anexo, que forma parte del museo. En los últimos años, diversas pruebas de datación y una activa cooperación con arqueólogos de la República Popular de China y del Asia Sudoriental han arrojado más luz sobre la significación de los sitios y hallazgos arqueológicos locales.

Etnografía

Desde la dinastía Han (25-220), el control e influencia del gobierno chino central se afianzaron y comenzaron a producirse en la región asentamientos más estables, si bien la fecha más temprana que puede atribuirse a las aldeas existentes corresponde al predominio de la dinastía Song Meridional (1127-1279), mientras que la mayoría de las aldeas datan de mediados del siglo XVII. Los asentamientos y su variada historia de migraciones desde distintas partes de China, al igual que la diversidad de la composición étnica de los pobladores, constituyen ricas fuentes para los estudios etnográficos. Además, debido a la rápida urbanización e industrialización, las zonas rurales de Hong Kong han sufrido grandes cambios desde la segunda guerra mundial. Las tierras cul-

tivables disminuyen y las costumbres y tradiciones rurales van desapareciendo. Así pues, en los últimos dos decenios, el museo se ha preocupado particularmente por acrecentar sus colecciones sobre la vida rural y ha puesto en práctica proyectos para reunir canciones folklóricas y registrar festividades rurales y ritos religiosos. También se han hecho estudios sobre la población de pescadores, que comprende esencialmente un grupo étnico conocido con el nombre de Tanka. Se han construido varios modelos de juncos de pesca tradicionales no utilizados ya o en vía de desaparición a fin de ilustrar los antiguos métodos de pesca propios de la región (figura 19). Como los juncos de pesca chinos no se construían según un diseño calculado con exactitud, tales modelos fueron realizados empíricamente por diestros artesanos que habían trabajado en los viejos astilleros. Así, gracias a estos modelos se conservan antiguas técnicas de pesca y de artesanía. Estas embarcaciones se exhiben periódicamente y atraen enormemente a los visitantes.

Historia local

En ciertos aspectos, la colección de historia local del museo se confunde con las colecciones etnográficas puesto que antiguamente, dentro de los límites del vasto imperio chino, las tradiciones orales, la historia de los linajes y las reglas de clan eran tan importantes y respetadas como la ley del gobierno chino, los anales oficiales y las gacetas de distrito. De todas formas, estos documentos constituyen un punto de partida útil para el estudio de la historia local, complementados con registros de linaje, inscripciones en tablillas de piedra encontradas en antiguos recintos (figura 20) templos, instituciones públicas, tumbas importantes, a lo largo de antiguos caminos y puentes. El museo, en colaboración con varios historiadores de la Universidad China de Hong Kong, ha publicado una serie de inscripciones históricas chinas copiadas por los estudiantes y ha realizado calcos de las más importantes, con miras a conservar un registro permanente para los futuros investigadores.

Hacia mediados del siglo XIX existían ya numerosos registros oficiales, sobre todo en relación con las guerras del opio y la instauración del dominio británico en Hong Kong en 1841. Hacia 1860, la fotografía se difundió en esta región del mundo y el museo tuvo la suerte de poder reunir una importante colección de viejas fotografías de Hong Kong (figura 21). Asimismo posee una colección bastante completa de monedas locales y ha iniciado otra, sobre historia postal. No obstante, han de abarcarse aún muchos otros aspectos antes de que el museo pueda ufanarse de poseer una amplia colección que represente el modo de vida local desde 1840 y, en particular, que registre los inmensos cambios producidos en Hong Kong desde la segunda guerra mundial ya que, de una factoría, pasó a ser una ciudad industrial y un moderno centro comercial y financiero. Éste será el principal objetivo del museo en los próximos años.

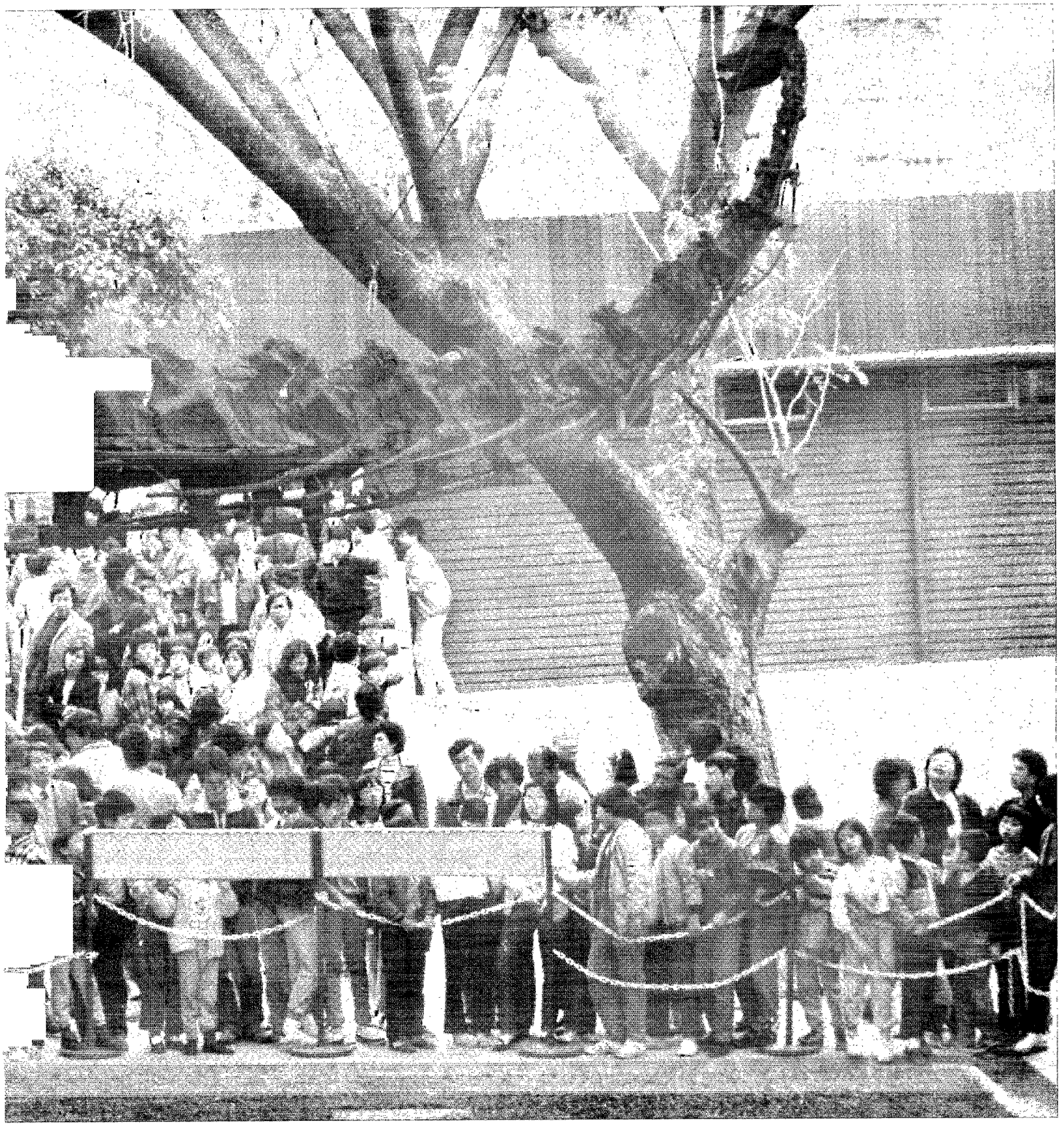
Historia natural

Con excepción de los parques nacionales creados en el decenio de 1970, Hong Kong posee muy pocas zonas verdes. Por esta razón el museo no tiene muchas posibilidades de enriquecer sus colecciones de mariposas, conchas de moluscos y especímenes geológicos locales. Sin embargo, se ha intentado mantener el interés del público por la historia natural, presentando de vez en cuando exposiciones en cooperación con las universidades locales, dependencias gubernamentales e instituciones que trabajan en la conservación de la naturaleza. De hecho, sensibilizar al público sobre la necesidad de conservar la naturaleza constituirá el principal objetivo del museo. Se han realizado exposiciones locales de historia natural, como *Dinosaurios en China*, proveniente del Instituto de Paleontología de Vertebrados y de Paleoantropología de la Academia Sinica de Beijing. En un periodo de tres meses, visitaron la exposición más de setecientas mil personas (figura 22).

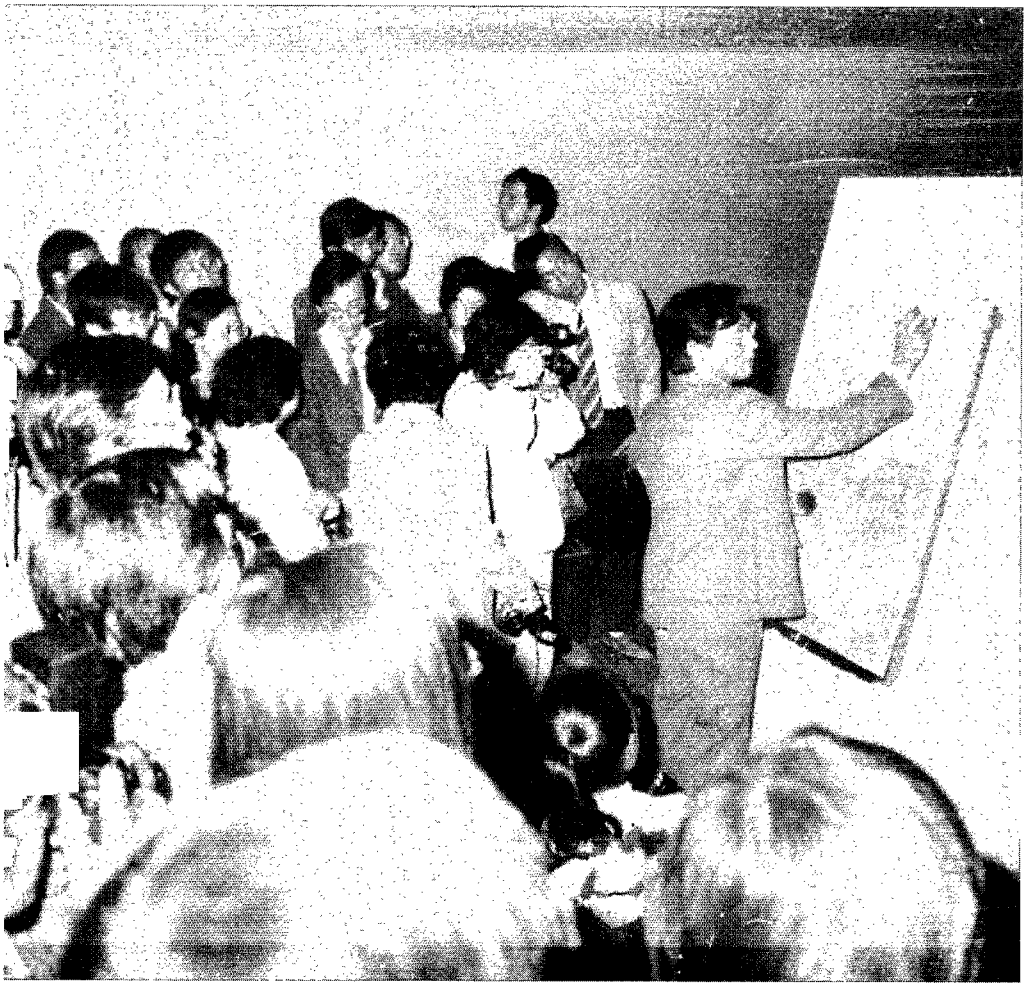
Servicios de educación y extensión cultural

Una de las principales tareas del Museo de Historia es acrecentar y consolidar su público. Aunque la afluencia de visitantes es relativamente elevada, sobre todo si se considera lo reducido que es el espacio disponible para las exposiciones, el museo se esfuerza continuamente por atraer más gente, en particular a los jóvenes estudiantes, a fin de asegurarse su público futuro.





22
La réplica de un esqueleto del *Mamenchisaurus* exhibida durante la exposición *Dinosaurios en China*, que atrajo a un público numeroso.



23
Un grupo de maestros observa una demostración de técnicas chinas de calco, durante un taller de historia local. Posteriormente, los maestros realizaron viajes con sus alumnos para efectuar calcos de piedras inscritas *in situ.*



24
Durante un taller de arqueología, un grupo de alumnos reconoce utensilios de piedra de yacimientos neolíticos locales.

Con este propósito envía gratuitamente exposiciones itinerantes a las escuelas, complementadas a veces por una unidad audiovisual. El personal del museo ayuda a montar y desmontar esas muestras, que permanecen por lo menos durante una semana en cada escuela. El museo organiza también un programa de fin de semana, que se ha vuelto muy popular. El sábado por la tarde, los visitantes pueden asistir a animadas charlas sobre diversos temas, como la historia de los nombres de las calles de Hong Kong, apreciar los hábiles artesanos que fabrican saltamontes de briznas de pasto y moldean figuras legendarias con harina o, inclusive, escuchar a un titiritero que explica los secretos del teatro de títeres. Los billetes gratuitos para los programas de fin de semana son muy solicitados y el público es capaz de esperar pacientemente en fila, durante una hora, para acceder a los asientos que puedan quedar libres.

Bajo una perspectiva puramente pedagógica, el museo organiza talleres especiales destinados a docentes de la escuela secundaria. Ulteriormente, éstos pueden realizar con sus alumnos, trabajos y sesiones prácticas en el museo o trabajar con las colecciones, a fin de adquirir experiencia. El taller concluye con un seminario en el que los maestros, los alumnos y el personal del museo debaten sus conclusiones e intercambian impresiones. Hasta el momento, el museo ha organizado con éxito dos talleres, uno sobre historia local y otro sobre arqueología (figuras 23 y 24). Se prevé celebrar el tercero, sobre los especímenes minerales locales y se planea también un cuarto taller, sobre la conservación de materiales. Esta actividad permite realizar un estudio pormenorizado de las colecciones del museo y crear una sólida relación entre los docentes, los alumnos y la institución.

Proyectos

Las instalaciones actuales resultan insuficientes para las colecciones existentes y las actividades en curso. El Consejo Urbano ha financiado la construcción de un edificio anexo a fin de ampliar la galería de exposición en unos 1.000 m², superficie adicional que permitirá presentar una exhibición permanente sobre la historia de Hong Kong y mejorar las instalaciones para exposiciones temporales. Se espera poder finalizar dichos trabajos a principios de 1989.

Mientras tanto, se ha iniciado una serie de proyectos de investigación con la colaboración de expertos en diversos campos de la historia local, que provienen principalmente de institutos de enseñanza superior. Tales proyectos no sólo contribuyen a enriquecer las colecciones y la documentación del museo, y a preparar así la exposición permanente sobre historia de Hong Kong sino que, además, favorecen un intercambio más activo entre la institución y los profesores y alumnos de las universidades, escuelas politécnicas y colegios locales.

Algunos proyectos incluyen aspectos de la tradición oral, que permiten al museo entrar en contacto con un gran número de entrevistados de los diversos estratos de la comunidad y acceder así a una base de información más amplia y, es de esperar, a fuentes más ricas para hallar objetos para sus colecciones. Se presume que el museo, así enriquecido, obtendrá un amplio apoyo del público y que el edificio anexo recientemente construido, donde habrá una exposición permanente que hace uso de diversas técnicas audiovisuales, inaugurará una nueva era para sus visitantes. ■

[Traducido del inglés]

El KAERA, un organismo de investigaciones arqueológicas y etnográficas en Kenya

Osaga Odak

Obtuvo sus diplomas de M. A. y Ph. D. en antropología en la Universidad de la Amistad entre los Pueblos de Moscú. Fue administrador principal encargado del servicio de investigaciones culturales del Departamento de Cultura del Ministerio de Cultura y Servicios Sociales de Kenya y jefe de la antigua División de Antigüedades y Conservación y de la antigua División del Patrimonio Cultural del mismo Ministerio. También fue investigador en el Museo Nacional de Kenya. En 1982 dictó un curso en la División del Patrimonio Cultural de la Unesco en París. Actualmente es director adjunto del KAERA y profesor titular e investigador, especializado en antropología y tecnología, en la Universidad de Nairobi, así como en el Instituto de Estudios Africanos de la misma Universidad. Es autor de varias publicaciones especializadas.



25
Trajes de la División Museológica del Centro Cultural de Gosi, utilizados en una danza tradicional. Los bailarines de la fotografía muestran la forma correcta de llevar estos vestidos tradicionales.

La Agencia de Investigaciones Arqueológicas y Etnográficas de Kenya (KAERA), organización profesional sin ánimo de lucro que se ocupa de diversos aspectos de la cultura, participa intensamente en actividades museológicas. Como uno de sus objetivos principales es difundir información de carácter cultural por todo el país, no podía dejar de dedicarse a las tareas museológicas que se proponen los mismos objetivos por medio de exposiciones y presentaciones.

El KAERA se compone de varias divisiones, con un director a la cabeza de cada una. Actualmente funcionan cinco de ellas: arqueología, etnología y etnoarqueología, antropología cultural, antropología social y demografía, y antropología biológica. Próximamente han de funcionar dos divisiones más: la de antropología política y sistemas tradicionales de gobierno, y la de conservación y servicios técnicos.

Objetivos principales

El KAERA tiene cuatro objetivos principales: la investigación sobre diversos aspectos de la cultura, la difusión de la información cultural en todo el país, la promoción de la cultura y el desarrollo de ésta. Actualmente el KAERA se dedica a tres tipos de investigaciones: el acopio de bienes culturales para los museos, el estudio de la tecnología tradicional y la antropología aplicada.

La primera actividad se refiere al acopio de especímenes etnográficos aplicando las técnicas modernas de documentación museológica y la segunda se ocupa de estudiar la tecnolo-



26
Concierto con instrumentos tradicionales kurios en el Centro Cultural de Gosi.

gía general utilizada en la producción del material cultural tradicional reunido. Entre otras cosas, este último estudio comprende la identificación de las funciones de cada objeto, las técnicas utilizadas para fabricar ese objeto u otro similar desde una perspectiva histórica, los aspectos técnicos, económicos y sociales de la tecnología tradicional, y el papel de esta tecnología tradicional en la tecnología moderna e intermedia. Se trata aquí de evaluar las técnicas tradicionales de producción y determinar de qué manera se podría aumentar el rendimiento y la eficiencia de las técnicas pertinentes mediante la utilización de los últimos logros de la ciencia y la tecnología, pero sin comprometer la dimensión cultural del desarrollo. Las investigaciones en curso se ocupan, por último, de lo que puede llamarse antropología del desarrollo o antropología aplicada, que hace hincapié en el impacto de los modernos proyectos de desarrollo en el patrimonio cultural de los pueblos de Kenya. Desde hace ya largo tiempo, el KAERA ha observado que ciertos proyectos de desarrollo del país no prestan atención suficiente a la dimensión cultural del desarrollo, o simplemente la ignoran, y que, como resultado de ello, o bien fracasan los proyectos por incompatibilidad con las culturas del pueblo, o bien provocan cambios radicales adversos a estas culturas. Por ejemplo, ciertos proyectos de movimiento de tierras suelen provocar la destrucción de lugares arqueológicos e históricos, así como de lugares sagrados según la tradición local. El KAERA se ocupa de este problema y de otros asuntos similares.

Promoción cultural

El KAERA considera que la cultura debe llegar a las zonas rurales, donde vive la mayor parte de la población. También observa que, según el concepto de museo predominante en ciertos medios, la mayoría de los museos se halla en las zonas urbanas (corrientemente en la capital del país, en las sedes de los distritos, o en los centros de las divisiones administrativas), con lo cual la mayoría de la población (que no puede viajar a esas zonas) se encuentra aislada de su propria cultura. Esta situación permite también la infiltración en las zonas rurales de las culturales extranjeras, en general poco familiares y a menudo totalmente incompatibles con los valores tradicionales, que los habitantes de zonas apartadas suelen considerar progresistas erróneamente. Dicho de otra manera, los habitantes de las zonas rurales no tienen la oportunidad de sopesar los nuevos valores culturales y establecer una comparación con su patrimonio cultural. Obrando en consecuencia, el KAERA decidió promover la cultura en las zonas rurales por medio de centros culturales.

Según el KAERA, un centro de este tipo es un lugar donde se fomentan todos los aspectos de la cultura. Con este fin, ha establecido diversos centros culturales en zonas rurales alejadas de las poblaciones, en los que se trabaja intensamente. Existen actual-

mente cuatro centros culturales, casi todos en funcionamiento. Se trata del Centro Cultural de Gosi en la zona de población kuria en Kenya Meridional, el Centro Cultural de Esiepala, cerca de Maseno, en la zona de contacto étnico luhya/luo, el Centro Cultural de Kendu Bay (a veces denominado simplemente Museo de Kendu Bay) y el Museo de Elgon, que constituye la primera fase del proyectado Instituto Internacional de Conservación Museológica y Arte Rupestre de Elgon (EIMCRA).

El Centro Cultural de Gosi

Los centros culturales han sido estructurados fundamentalmente según el modelo del Centro Cultural de Gosi, aunque con modificaciones que obedecen a las actividades particulares de cada centro y a factores socioétnicos locales. El Centro Cultural de Gosi (figuras 25-29) consta de varias divisiones. La primera y principal es la División Museológica con una galería donde se conserva y exhibe el material etnográfico cultural de la población kuria. Esta división se ocupa también de difundir los trajes modernos de los kuria, así como las artes plásticas y gráficas.

La segunda es la División de Investigaciones, conocida también como Unidad de Investigaciones Kuria. Tal como su nombre lo indica, todas las investigaciones del Centro se emprenden en esta división. Anexa a la misma está la sección de documentación, que comprende la biblioteca, los archivos y un local para el material audiovisual (fotografías, casetes, etc.).

La tercera división es la de Difusión Cultural y Servicios Informativos. Se ocupa de organizar seminarios y conferencias, y establece el enlace con la población y las escuelas locales. Coordina también los espectáculos, las películas culturales, las conferencias, etc. La División Artística, que coordina las danzas tradicionales, también se ocupa de promover el teatro inspirado en la tradición local, ya sea moderno o tradicional. Esta división se encarga asimismo de estimular los juegos tradicionales para niños y adultos. Por último, hay una División de Industrias Culturales, que coordina la tecnología tradicional en el ámbito de pequeñas industrias familiares y se ocupa de comercializar los productos de los artesanos locales.

Los otros centros

Los otros centros mencionados son los de Esiepala, Kendu Bay y Elgon. El primero de ellos lo fundó el Sr. Diang' Obaso, profesor de bellas artes en varias escuelas normales de Kenya. El Sr. Obaso decidió afiliarlo



27
Festival cultural en el Centro Cultural de Gosi. Los objetos pertenecientes a las colecciones de la División Museológica se utilizan en las actividades culturales del centro.



28
Visitantes extranjeros reciben la bienvenida en el centro a la manera kuria tradicional. La cabra es parte de la ceremonia.



al KAERA, que aceptó con entusiasmo, ya que el centro está situado en un medio rural. El Centro de Esiepala se interesa sobre todo por las exposiciones de esculturas y otros exponentes materiales de la cultura. En menor escala, algunas de sus actividades son idénticas a las del Centro de Gosi.

El Centro de Kendu Bay fue creado por una persona que había coleccionado una enorme cantidad de objetos etnográficos. Por carecer de los conocimientos profesionales necesarios para convertir la colección en un museo o centro cultural, se afilió al KAERA y entregó sus objetos a este organismo. Actualmente, el KAERA trabaja para que Kendu Bay pase a ser un centro totalmente funcional.

El Museo de Elgon está aún en las etapas rudimentarias de su organización, pero está funcionando bien. Actualmente se halla en un depósito cerca de Kitale, en espera de una ubicación definitiva que el KAERA cuenta encontrar cerca del Monte Elgon. Para el KAERA, el Museo de Elgon es el germen del futuro Instituto Internacional de Conservación Museológica y Arte Rupestre de Elgon (EIMCRA).

El KAERA concibió la creación de este instituto cuando observó que Kenya, y en general toda el África Oriental y Meridional, no poseen ninguna escuela de museología y conservación de objetos del patrimonio cultural, pese a que es cada vez mayor el número de museos que funcionan en la región y a que se tiene más conciencia de la necesidad de conservar el patrimonio cultural de los pueblos de la región. Una vez creado, este instituto podrá ofrecer a la región el personal profesional y técnico necesario, especializado en museología y en la ciencia de la conservación del patrimonio cultural. El emplazamiento del futuro instituto está cerca del Monte Elgon, donde hay cuevas que estuvieron habitadas hasta hace poco tiempo. En algunas de esas cuevas, en los refugios horadados en la roca y en las salientes de ésta, hay pinturas que podrían constituir el centro de interés de la división del instituto que investigue el arte rupestre. Esto no significa que el instituto vaya a interesarse únicamente por el arte rupestre de la zona del Monte Elgon; estudiará también las manifestaciones de ese arte en toda África, pero especialmente en la región oriental y meridional.

Actividades

En algunos de los centros mencionados se han realizado diversas acti-



29
Danza tradicional en la que participa la población kuria en un festival cultural local organizado por el KAERA en el Centro Cultural de Gosi.

vidades destinadas a promover los ideales del KAERA, como el seminario internacional sobre "La tecnología tradicional y su aplicación al desarrollo en los países de África Oriental y Meridional", celebrado en 1985 en el Centro Cultural de Gosi y en Girango Lodge. Entre otros, asistieron representantes de Tanzanía, Malawi, la República Federal de Alemania, Kenya, etc., y al finalizar se realizó un festival cultural en el Centro Cultural de Gosi. El seminario fue financiado por el Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología de Kenya, la Fundación Ford y la Fundación del Commonwealth.

En 1986 se celebró en el Centro Cultural de Gosi un seminario sobre la función de los centros culturales del KAERA (con particular referencia al Centro Cultural de Gosi) en la promoción de la cultura en las zonas rurales. Fue financiado por el gobierno noruego, y también fue seguido de un festival cultural.

En 1987, los ancianos de la comunidad kuria celebraron un seminario local en lengua kuria sobre "La función de la religión tradicional en la sociedad kuria contemporánea", que también fue financiado por el gobierno noruego. En 1986, bajo la dirección de miembros del KAERA, voluntarios de la Operation Crossroads Africa de los Estados Unidos de América y parte de la población local realizaron investigaciones sobre el arte rupestre y la arquitectura tradicional kurias. En julio de 1987, Crossroads Africa envió nuevamente voluntarios al Centro Cultural de Gosi para que emprendieran un estudio sobre las materias primas necesarias para la construcción de edificios tradicionales y la posibilidad de modernizar los edificios existentes.

La financiación de las actividades del KAERA

Los miembros del KAERA son profesionales entusiastas que se interesan por la investigación y la promoción de la cultura en Kenya. Tienen ideas muy buenas que es necesario plasmar en la práctica y en general son personas que se dedican a actividades académicas y profesionales en otros lugares, que por lo tanto no pueden ofrecer sus servicios de tiempo completo al KAERA. Por consiguiente, el KAERA necesita recursos financieros que le permitan contratar el personal permanente que habrá de dedicarse a promover los nobles ideales del organismo. En la actualidad, el KAERA depende de los voluntarios y de las donaciones de sus amigos y simpatizantes.

Es así como el Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología de Kenya, la Fundación Ford, la Fundación del Commonwealth, el organismo de financiación de Noruega (NORAD) y últimamente la Unesco han prestado asistencia a algunas de las actividades del KAERA. La Unesco suministró fondos para el acopio de bienes culturales destinados al Museo de Elgon y al Centro Cultural de Gosi.

A pesar de que el KAERA ha recibido ayuda de las organizaciones mencionadas, está buscando el auspicio que le permita contar con un personal permanente en sus centros. Sólo entonces podrá proceder a organizar correctamente sus finanzas. La dirección del Centro Cultural de Gosi está a cargo de la Sra. Kirsten Kjerland, que fue destinada al KAERA por el organismo noruego de voluntarios. Los Centros de Esiepala y de Kendu Bay están coordinados por personas del lugar que prestan sus servicios gratuitamente. En la actualidad se buscan voluntarios que puedan organizar y administrar el museo y futuro instituto de Elgon. ■

[Traducido del inglés]

HOY Y AYER

Pasado y futuro del Premio del Museo Europeo del Año

Kenneth Hudson

Además de su trabajo vinculado con el Premio del Museo Europeo del Año, Kenneth Hudson ha publicado los siguientes libros sobre temas relacionados con los museos: *A social history of museums* (Macmillan, 1975), *The directory of museums* (con Ann Nicholls, Macmillan, tercera edición, 1985), *Museums for the 1980s* (Macmillan/Unesco, 1977) y *The good museums guide* (Papermac, 1980). En 1987, la Cambridge University Press publicó *The Cambridge guide to the museums of Britain and Ireland* (con Ann Nicholls) y *Museums of influence,* un estudio de los treinta y siete museos de todo el mundo que han influido en la filosofía y las prácticas museológicas durante los últimos 200 años.

El Premio del Museo Europeo del Año, creado en 1977, tiene su origen en el Premio del Museo del Año del Reino Unido. La creación de estos dos premios está separada por sólo cuatro años, durante los cuales se acumuló una buena experiencia, lo que ha beneficiado considerablemente al Premio Europeo. Ambas instituciones han logrado existir e, inclusive, evolucionar sin ninguna forma de financiación gubernamental y han compartido los mismos objetivos básicos, a fin de poner de manifiesto las nuevas ideas que surgen en el mundo de los museos y, de esta manera, constituir un vínculo entre los profesionales y el público. Gran parte de su éxito se debe al entusiasta y rudo trabajo de voluntarios consagrados y experimentados, que realizan gratuitamente trabajos que, en otras circunstancias, serían remunerados con generosidad. Actualmente, ambos premios hacen un balance de los resultados de sus esfuerzos y tratan de definir la manera en que deberán encarar el futuro.

En los dos casos, el problema principal es saber si debe o no alentarse y aceptarse el crecimiento. En toda organización voluntaria, llega un momento en que se plantea la necesidad de disponer de alguna forma de administración permanente, puesto que el volumen de trabajo se ha multiplicado demasiado para poder realizarlo en los momentos que deja libres la vida profesional. Al llegar a este punto, es inevitable buscar una nueva forma de apoyo financiero. El dinero debe sustituir a las soluciones *ad hoc,* pero esto puede significar la pérdida parcial o total de la independencia y la objetividad que han constituido, en su origen, la principal razón de existir de la organización. Se trata de una decisión difícil, determinada a menudo por el azar o la razón.

Como quiera que sea, una evaluación de lo que se ha logrado hasta el momento será, sin duda, benéfica. En lo que respecta al esquema europeo, la situación es clara. Se ha instalado una oficina que tiene su sede en Inglaterra, en la tradicional ciudad de aguas termales de Bath. Allí, la Sra. Ann Nicholls y el autor han logrado encontrar tiempo dentro de sus actividades literarias, docentes y periodísticas para organizar reuniones y conferencias, redactar informes y folletos, atender innumerables llamadas telefónicas, mantener una importante correspondencia internacional, clasificar documentos, publicaciones, fotografías y diapositivas de los candidatos de cada año y organizar un programa de viajes muy complejo. Este programa les permite, al igual que a los otros ocho miembros del Comité, igualmente activos, visitar a los candidatos al premio que son más de setenta por año, evaluarlos e informar sobre ellos, pues el Comité es también jurado. Esto representa dos empleos de tiempo completo que de alguna manera hay que preservar, aunque no sea sino con trabajos de medio tiempo. Todos los años intentamos ser más eficaces, adquiriendo material y elaborando nuevos métodos. Pero al cabo de diez años está claro que se ha llegado a un límite dentro del esquema imperante y que deben adoptarse soluciones más radicales y onerosas si se desea continuar con lo que todo el mundo considera una contribución muy importante a la vida cultural europea.

El Consejo de Europa ha sido sumamente servicial desde el comienzo. Nos ha permitido funcionar "bajo sus auspicios", privilegio que va más allá de una simple fórmula y por el que estamos sumamente agradecidos, ya que nos ha facilitado valiosos contactos, ha ayudado a corregir injusticias y embrollos políticos, ha manejado influencias ocultas, ha financiado costosas llamadas telefónicas, se ha encargado de las traducciones y ha brindado ayuda y aliento en los momentos difíciles. No obstante, con el pesar de ellos y el nuestro, nunca estuvo en condiciones de suministrarnos fondos. Lamentamos esta situación, pero no podemos hacer nada para modificarla.

¿ Qué es un buen museo ?

Por nuestra parte, nos encargamos de seleccionar anualmente al ganador del preciado Premio del Consejo de Europa, otorgado a un museo por su contribución excepcional en la toma de conciencia de una identidad cultural europea. Entre los setenta museos que visitamos recomendamos dos, y la decisión definitiva corresponde al Consejo. El trabajo de selección nos proporciona un placer especial, pero provoca inevitablemente cierta confusión en la opinión pública. Al cabo de diez años, existen aún personas que creen que el Consejo de Europa administra el Premio del Museo Europeo del Año y algunas veces nos sentimos inclinados a exclamar: "¡Si eso fuera cierto!"

Pero dejemos de lado las consideraciones financieras y organizativas y preguntémonos cuáles son los frutos del premio de los que podemos estar orgullosos. Quizás, su obra más notable haya sido su aporte a la definición de lo que constituye un buen museo. Esto se ha logrado mediante el estudio de cada museo, sea cual sea su tendencia y su dimensión, pues lo que se busca es evaluar un conjunto de cualidades. Concentrándonos en este conjunto, más que en una cualidad particular del mismo, pensamos que podemos determinar con acierto si un museo satisface o no las necesidades del público. Por ejemplo, puede poseer maravillosas colecciones y una gran tradición de erudición pero si no es, para emplear una expresión muy feliz del inglés norteamericano, *user-friendly* (amigo del usuario), es poco probable que reciba el Premio Europeo ni el Premio del Museo Británico del Año. Para nosotros, un museo que es "amigo del usuario" es aquel en el que los objetos se exhiben de manera atractiva y con explicaciones claras, donde el visitante es bien acogido y se presta la debida atención a su comodidad y donde la tienda del museo ofrece una gran variedad de objetos interesantes. Nuestro jurado estima que todos los museos a los que se ha concedido el Premio son "amigos del usuario".

También nos produce gran satisfacción el que los directores de los museos y sus colegas hayan podido superar sus inhibiciones y hablen francamente de sus objetivos, frustaciones y problemas. Siempre respetamos sus confidencias, pero éstas nos han permitido comprender que hay una serie de dificultades que se plantean repetidamente en toda Europa y, sin duda, también en otros continentes. Por esta razón, consideramos que es nuestra obligación dar a conocer dichas dificultades, sin incluir datos que permitan identificar a nuestros informadores, naturalmente. Por ejemplo, si descubrimos que un número considerable de directores de museo se queja de una escasez crónica de personal y de una sobrecarga de trabajo excesiva, nos consideramos autorizados a pensar que se trata aquí de un problema generalizado. Nuestra constante investigación da a entender que la situación es consecuencia de la multiplicación de museos, cuya financiación no quieren o no pueden asegurar las autoridades de las que dependen. En algunos casos, esto parece originarse en la ignorancia; en otros, en el pánico o en los cambios políticos. Pero, cualquiera sea su causa, el resultado es semejante: agotamiento y desaliento del personal y una incapacidad del museo de desarrollar plenamente sus posibilidades. Todos los países poseen un número creciente de museos en esta situación pero aún no se ha debatido, o siquiera admitido, el problema como tal.

Hemos observado igualmente el notorio éxito que han tenido algunos sin disponer para nada de personal permanente o remunerado y, en algunos casos, con sólo dos o tres funcionarios (un director, una secretaria y un empleado que hace de todo) complementados por un cuerpo de voluntarios bien seleccionados y correctamente organizados. Desearíamos

analizar en detalle esta modalidad de trabajo y tratar de descubrir por qué algunas funcionan admirablemente y otras fracasan.

La abeja va de flor en flor

Nos ha sorprendido y entristecido el número de directores de museos y de galerías de arte que se quejan, una vez que han adquirido confianza en nosotros, de tener que consagrar tanto tiempo y energía a reunir dinero, lo que les resta capacidad para administrar el museo y llevar a cabo las tareas creativas asociadas con éste. Nos preguntamos, también, por qué se presta tan poca atención a la tarea de exhibir de un modo original las obras de arte y tanta a la adquisición de nuevas pinturas y esculturas. ¿Por qué el talento del cicatero parece valorarse más que el del docente e intérprete? Desearíamos poder comunicar nuestra experiencia y difundir más ampliamente estas consideraciones.

Nos gustaría, sobre todo, describir y difundir las múltiples ideas innovadoras y las iniciativas ejemplares que encontramos en viajes que nos llevaron del norte de Noruega a Turquía y de Berlín a Irlanda y Portugal, entre las que cabe mencionar las hosterías para visitantes que llegan de lejos, las tarjetas cuya venta está garantizada por viudas, los actores que colaboran en la animación del museo, el parque zoológico al aire libre combinado con un museo de historia natural, la colecta de fondos mediante la venta de réplicas en vinilo de mosaicos romanos que sirven para recubrir los pisos de baños y cocinas, la impresión de copias de papeles murales antiguos a partir de las planchas originales, etc. Durante diez años hemos reunido información, como la abeja que pasa su tiempo yendo de flor en flor para recoger el polen. Consideramos que ha llegado el momento de utilizar nuestros descubrimientos, en vez de limitarnos a archivarlos en nuestra memoria y en cajones o carpetas. Nos creemos obligados a publicar lo que hemos tenido el privilegio de descubrir.

Estamos convencidos, asimismo, de que ha llegado el momento de organizar conferencias y seminarios en distintos lugares de Europa sobre temas que, según nos hemos dado cuenta, son importantes y necesitan ser debatidos con urgencia, pero que se consideran demasiado controvertidos y políticamente sensibles como para que los organismos oficiales puedan manejarlos con absoluta seguridad y confianza. Estamos pensando en posibles títulos para estos encuentros: "Patrocinio y censura", "¿Los museos de arte son los niños retardados del mundo de los museos?", "¿Necesitamos realmente más museos de gran envergadura?", "¿Deben partir los museos en Cruzada?", "¿El museo es principalmente un servicio público o una agencia de empleo?", "¿Qué significa la eficacia en el contexto del museo?" o "Museos y burócratas".

Siempre hemos considerado que nuestro premio anual es una manera de interesar a los medios de comunicación en nuestra empresa. Somos conscientes de que los periodistas precisan de superlativos para justificar sus crónicas. Sólo el mejor o el peor, el más grande o el más caro pueden despertar su interés y persuadirlos de que el tema merece un tiempo y un espacio preciosos. Se necesitaba un premio y, para hacer posible la selección del ganador, ésta debía hacerse en función de un elemento común a todos los candidatos. Al tener ya el ejemplo del Premio Anual del Museo Británico, decidimos que sólo tomaríamos en consideración museos nuevos, en principio aquéllos inaugurados durante los dos años anteriores. Puesto que cada año se crean numerosos museos, esta decisión parecía bastante razonable.

Los museos antiguos, ¿desalentados?

Pero en el segundo decenio será necesario, posiblemente, adoptar un enfoque diferente. Al concentrarnos en los museos nuevos, hemos dejado de lado inevitablemente los antiguos y los relativamente modernos. Quizás haya llegado el momento de dedicar atención a éstos, en parte porque, en muchos sentidos, es más difícil insuflar nueva vida a un museo viejo que crear uno nuevo y, también, porque es desalentador e injusto dar a los viejos museos la impresión de que se los descarta como irremediablemente decadentes y pasados de moda. Puede argumentarse que lo que se necesita en la actualidad es un premio al espíritu de empresa, a la originalidad y a la innovación, doquiera que puedan encontrarse éstas, en lugar de recompensar únicamente a la chispeante juventud.

Nos resta una pregunta fundamental: ¿Hay algo singular que el Premio del Museo Europeo del Año y sus organizadores puedan hacer mejor que otros? Personalmente considero que pueden darse tres respuestas. En primer lugar, un organismo totalmente independiente tiene mayor libertad para elegir su manera de proceder y determinar su programa que un organismo dependiente de la financiación y políticas gubernamentales o intergubernamentales. En segundo término, un tal organismo puede recoger informaciones y opiniones que tienden a ser minimizadas cuando hay contactos de carácter oficial. Y, por último, tiene más posibilidades de difundir sus conclusiones. Estas son sus ventajas. En contraste, el hecho de ser independiente le plantea problemas financieros que no conocen los organismos oficiales.

Podría quizás agregarse que todos los miembros del Comité del Premio del Museo Europeo del Año se entienden muy bien entre sí, entre otras razones porque creen firmemente en la unidad de Europa. Sus temperamentos e ideologías se complementan bastante bien y por lo tanto no derrochan energía en quisquillas o en debates sobre minucias. Con tanto trabajo como el que tienen, no pueden perder el tiempo en futilidades. ■

[Traducido del inglés]

Sinan, el genio de las cúpulas

Doğan Kuban

Es profesor de historia de la arquitectura en la Universidad Técnica de Estambul.

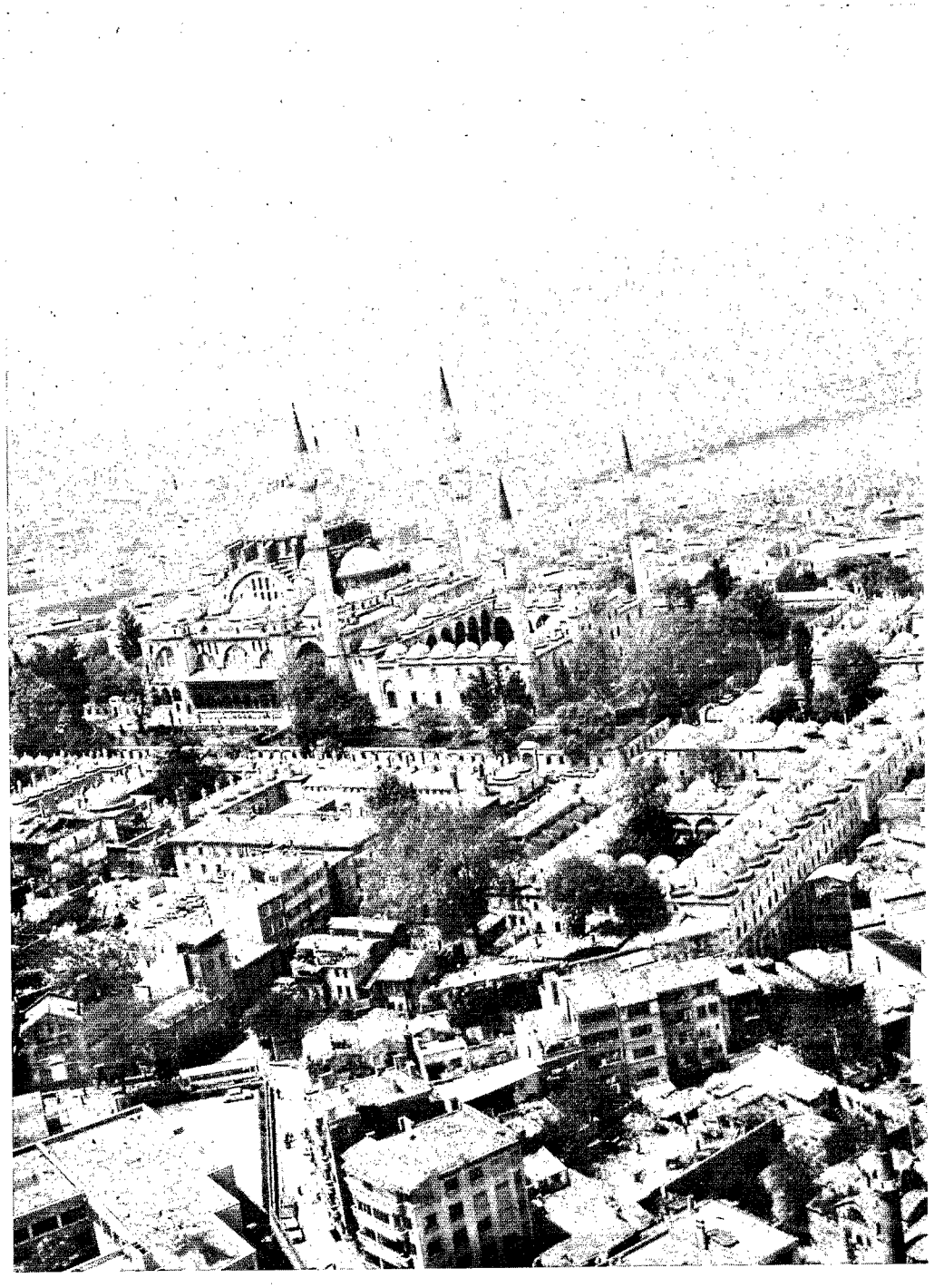
Mamir Sinan es uno de los arquitectos musulmanes más conocidos por haber sido arquitecto mayor del Imperio Otomano desde 1538 a 1588 y el autor de varios centenares de monumentos que reflejan la genialidad de su arte. Su nombre ha pasado a la posteridad por haber creado algunas de las más grandiosas estructuras con cúpulas de la arquitectura. En vista de que muchas publicaciones se han referido a su vida y obra, en este artículo tenemos el propósito de evaluar brevemente, con ocasión de los 400 años de su muerte, su contribución al diseño de las grandes estructuras espaciales de la historia de la arquitectura.

Se trata de un eminente representante de la arquitectura islámica y de un artista cuya obra ha marcado las ciudades turcas con los rasgos inconfundibles de la cultura islámica, aunque su estilo no haya sido reconocido en todo su valor por la literatura tradicional de la historia del arte. Las generaciones que estudiaron y siguen estudiando la historia de la arquitectura en los libros occidentales, en los que se dedica un pequeño capítulo o apenas algunos párrafos a la arquitectura islámica, quizás recuerden haber leído que la mezquita Sulaymaniya de Estambul (figura 30), obra del arquitecto Sinan, es una réplica de Santa Sofía. A pesar de la gran variedad e importancia de los centenares de obras consagradas al tema, este cómodo cliché ha bastado para satisfacer la curiosidad y los prejuicios culturales de los occidentales durante decenios. El desconocimiento de la obra de Sinan, apenas superado parcialmente ya que aún subsiste en la cultura arquitectónica contemporánea, impidió que se reconocieran los logros del arquitecto y distorsionó la perspectiva histórica del desarrollo de la arquitectura islámica. Para poder apreciar sus principales monumentos, es decir, las grandes mezquitas imperiales, cabe recordar la naturaleza misma del diseño de la mezquita islámica.

El Islam no establece en su liturgia un sitio dedicado a la oración, puesto que el lugar, sea cual sea su configuración, no tiene ninguna incidencia en la plegaria. Sin duda la riquísima variedad de la arquitectura islámica corrobora la máxima según la cual cualquier lugar es una mezquita. Así, la forma de la mezquita responde esencialmente a tradiciones culturales. Debido a esta libertad de diseño surgen muchos estilos de mezquitas de carácter regional, entre los que se destacan particularmente el árabe, el irano-centroasiático y el otomano. No obstante, la contribución india al paisaje arquitectónico islámico, con sus exhuberantes variedades, el estilo mameluco en Egipto y otros muchos estilos arquitectónicos de la periferia del Islam clásico no son menos importantes si se los considera desde un punto de vista puramente arquitectónico.

Las tres grandes zonas culturales del Islam desarrollaron sendas tipologías para el diseño de la mezquita. La primera y principal fue la llamada mezquita árabe, que dio origen a todos los diseños posteriores de mezquitas, eterna referencia a la casa del Profeta y que mantuvo sus características básicas a lo largo de toda la historia islámica. Pese a que fue adoptada universalmente, especialmente en los primeros siglos de la historia islámica, y a que persistió en los edificios religiosos provinciales de menores dimensiones, su verdadera raíz geográfica se encuentra en los países de lengua árabe. Su sello distintivo es el vasto recinto de oración con múltiples soportes y el patio contiguo, unidos por un sistema de arcadas. Es la expresión del concepto más próximo al espíritu igualitario fundamental del Islam y menos ambicioso desde el punto de vista del espacio.

30
El conjunto de la Mezquita Sulaymaniya de Estambul.



En Irán y en el Asia Central surge, a partir del siglo XI, otra forma de mezquita, la de tipo *iwan.* Al gran recinto con múltiples soportes viene a sumarse un gran *iwan* (sala rectangular abovedada, de antigua configuración iraní) y una cámara con una cúpula, reservada a la plegaria del sultán o del gobernador *(maqsura),* situada en el centro del recinto, junto al *mihrabe,* el nicho que indica la dirección de la plegaria (figura 31).

Esta configuración arquitectónica reviste un simbolismo político que es ajeno al espíritu original de igualdad entre los fieles y que contrasta con la homogeneidad del espacio interior correspondiente. Con el transcurso del tiempo esta característica acabó asociándose a la imagen de la mezquita y perdiendo así su connotación política inicial. Ahora bien, en Irán y en el Asia Central, el patio con *iwanes,* en lugar de ser sala destinada a la oración, constituye el centro de la mezquita.

El tercer gran estilo fue el de los turcos otomanos cuyo máximo representante es Sinan. Su rasgo característico es la sala con cúpula. Gracias a él, la tradición musulmana de la mezquita, fiel a su principio universal de variedad, incorporó un componente más al vocabulario de la arquitectura universal: la construcción con cúpulas. Una vez más las mezquitas turcas se convirtieron en el gran símbolo del poder imperial. No obstante, al igual que en todos los demás casos, el simbolismo religioso terminó por imponerse sobre los otros. Sinan fue el artista e ingeniero que dio la forma final al último de los estilos de concepción islámica de la mezquita.

El simbolismo asociado a la importancia política del *maqsura,* puesto de manifiesto en la cúpula, ya se había reflejado en las primeras mezquitas de tipo árabe. Las cúpulas, con el paso del tiempo, se convirtieron en símbolo inseparable de estos edificios

de importancia religiosa y política. Ahora bien, la importancia que se da a la configuración externa de las cúpulas no corresponde necesariamente a la que se les atribuye en el espacio interior. En efecto, las cúpulas contribuyen muchísimo a otorgar el rasgo distintivo de las mezquitas tipo *iwan* del Islam oriental, sin embargo esas salas coronadas con cúpula están aisladas de los recintos de oración. En contraste, los patios con *iwanes* representan los elementos dominantes de su diseño.

Con el desarrollo de la arquitectura religiosa otomana, la construcción con cúpulas pasó a ser sinónimo de todo su interior. Cuando hay una sola cúpula, ésta hace de techo. En los sistemas estructurales más complejos, con un conjunto de cúpulas alrededor de otra central, este elemento siguió constituyendo el único agente creador de espacios.

El predominio de la cúpula

En el siglo XVI, en el apogeo del Imperio Otomano, cuando Sinan ocupaba el cargo de arquitecto mayor, las construcciones con cúpulas dominaban el paisaje urbano. En ese momento la cúpula fue el elemento fundamental para determinar el estilo, tanto por su forma como por los sistemas espaciales y estructurales ligados a ella. Desde el estilo románico tardío italiano hasta el Renacimiento y sus influencias en Europa, en todas las iglesias del mundo eslavo y en todos los países centrales musulmanes, las construcciones con cúpulas son sinónimo de edificios religiosos y monumentales. Estas construcciones predominaban en la arquitectura a finales del Medievo, pero el concepto de la mezquita otomana se caracteriza por ser el único totalmente dependiente del uso de la cúpula y, además, exclusivamente originado en ella. En efecto, un edificio como la Selimiye en Edirne (1568-1575) es una muestra perfecta de esta concepción espacial que se basa en el predominio exclusivo de una estructura con una sola cúpula.

En el estilo otomano, la configuración parte de un núcleo central sobre el que se eleva la cúpula. En todos los demás estilos de mezquitas del mundo musulmán la concepción del edificio es plana y posteriormente se agrega un sistema de techos que también incorpora cúpulas. En El Cairo, en la mezquita de Baybars, de finales del siglo XIII, hoy destruida, había una gran cúpula que ocupaba el frente del *mihrabe.* Sin embargo, en el concepto general del diseño interior seguía predominando su función de techo simbólico de la *maqsura.* La mezquita de Bibi Janum en Samarcanda, de finales del siglo XIV, se construyó alrededor de un inmenso patio dominado por *iwanes,* mientras que las cúpulas constituían apenas una decoración adicional. En Gulbarga, Deccan, en la Jami Masjid de la segunda mitad del siglo XIV, los arquitectos utilizaron cúpulas como unidades espaciales en una planta tradicional con soportes múltiples.

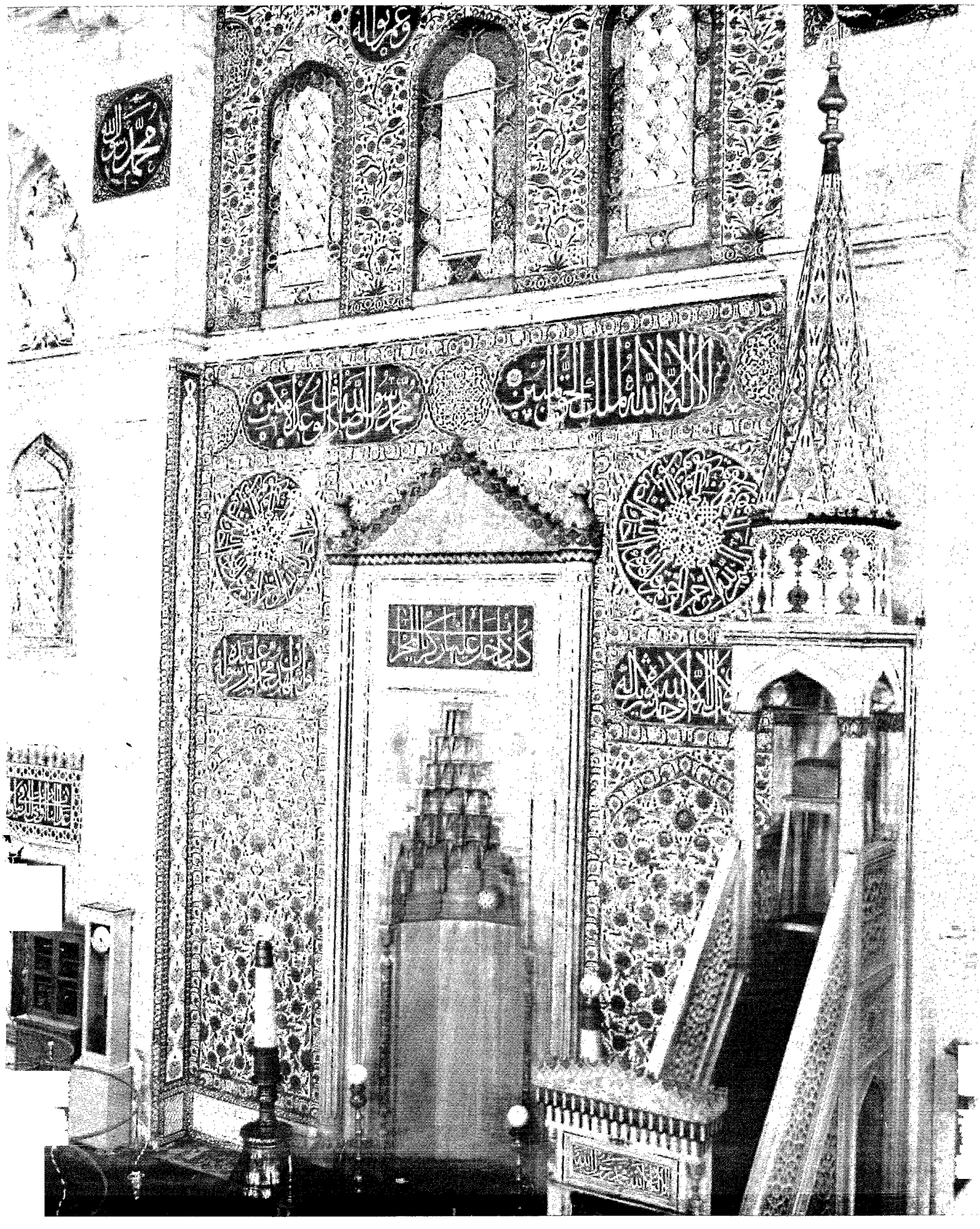
En tierras de Bizancio, después de la construcción de Santa Sofía, a comienzos del siglo VI, esta basílica del romano tardío siguió constituyendo por su magnificencia un gran desafío para los arquitectos imperiales turcos. Los arquitectos bizantinos medievales utilizaban la cúpula semiesférica, de carácter más bien simbólico. La incluían fundamentalmente en las iglesias en forma de cruz romana, sin buscar jamás la originalidad ni la intrepidez estructural. Rara vez su diámetro superaba los diez metros. Se construía sobre altos tambores cilíndricos, técnica que los arquitectos turcos nunca adoptaron.

Esto demuestra una vez más que en Occidente el uso de la cúpula siguió teniendo connotaciones simbólicas. El concepto de la basílica de San Pedro fue un proyecto téorico ideal, concebido primero por Leonardo da Vinci y desarrollado por Bramante, siendo realizado por Miguel Angel con una mayor sofisticación estructural. Las innumerables ramificaciones de este concepto arquitectural, presente tanto en las iglesias como en muchos edificios públicos del siglo XX, representan la esencia formal y simbólica del uso de la cúpula en la tradición occidental.

El aspecto exterior de las cúpulas de todos estos estilos orientales y occidentales no corresponde a su interior. Se construyen como cúpulas diferentes o cúpulas yuxtapuestas, prestándose especial atención a su forma exterior. Sobre todo en la tradición occidental, la cúpula se convierte en un elemento de diseño independiente.

En contraste con todas estas tradiciones, la arquitectura otomana presenta un concepto de la construcción con cúpulas en el que la geometría

31
El *mihrabe* de la Mezquita Sokullu de Estambul.



prístina de la semiesfera, los intradós y los extradós, tienen formas similares, mientras que su sofisticada integración dentro de la configuración compleja de la forma exterior y del espacio interior crea un enfoque espacial totalmente original. Todo ello se basó en el estructuralismo puro, único en la historia de los estilos de construcción con cúpulas salvo en el caso del Panteón Romano con su mampostería primitiva y de algunos mausoleos orientales islámicos.

En las mezquitas de Sinan se aprovecharon al máximo las posibilidades de los edificios terminados en cúpulas, en toda la gama de concepciones espaciales y estructurales. Ellas representan la síntesis de las concepciones primordiales de este tipo arquitectónico, reflejadas en las tumbas primitivas, los túmulos, las estupas de Asia Central y los mausoleos islámicos, el Panteón, las cúpulas sasánidas e islámicas en pechina y el diseño postromano de Santa Sofía. Todo ello se integra en la mezquita otomana y adquiere nuevas formas dentro de un expresionismo estructural sumamente flexible.

La cúpula, como simple semiesfera, no puede ser objeto de un concepto espacial. Por ello, Sinan la reemplazó por el baldaquín abovedado. Dejando de lado la cúpula apoyada en los muros exteriores de un simple cubo, experimentó con baldaquines cuadrados, hexagonales y octogonales, rodeados por las paredes de una sala rectangular, que se articulaban en función de la distribución espacial elegida. La planta rectangular del recinto de oración fue una constante universal islámica. En realidad, en cualquier contexto estructural, ya fuera una sala con múltiples pilares ya fuera un cielo raso plano o cubierto de cúpulas, la forma del plano de la mezquita siguió siendo un simple rectángulo y constituyó un requisito previo de carácter funcional.

Las dimensiones de la cúpula principal, la forma geométrica del baldaquín central y el sistema de contrafuertes, concebidos de diferentes formas en cada edificio, contribuyeron a conformar la parte exterior y la interior de sus mezquitas, equivaliendo a los lados cóncavo y convexo de un molde.

Una visión estructuralista

La forma del baldaquín central y su sistema de apoyo podía ser simétrico o parcialmente simétrico y ofrecer ejes diferentes. Los elementos podían combinarse de muchas formas y ofrecer numerosísimas posibilidades para modificar el espacio. A ello se agregó una serie de ventanas que convirtió los muros en fuentes de luz, una especialidad en la que Sinan se destacó particularmente. Lo que más impresiona en la configuración de estos edificios no es sólo la maestría de las complejas combinaciones de elementos sino la dualidad inherente al sistema de techos curvos y a la geometría de rectas de la planta baja.

La visión arquitectónica de Sinan puede calificarse de estructural. Su objetivo era unificar el espacio para la oración bajo una cúpula única. Podemos deducir, al ver el entusiasmo del gran arquitecto por la cúpula, que ésta tenía para él una significación profundamente simbólica. Excepción hecha de tres mezquitas, la de Shah Zade (en la que se destaca el carácter excepcional de la estructura y una absoluta preocupación por la centralización) y las de Sulaymaniya y Kilisali Pasa, donde probablemente los que encargaron la obra al arquitecto le pidieron que adoptara el esquema de Santa Sofía, Sinan se empecinó en incluir siempre una cúpula principal en todas sus mezquitas. La refinada mezquita sobre baldaquín cuadrado, como las dos de Mihrimah Sultan, construidas posiblemente en un intervalo de dos décadas (Uskudar en 1544-1548, Edirnekapi después de 1560 (?)), las de Ahmet Pasa, Sokullu y Atik Valide sobre baldaquín hexagonal, las de Azapkapi y Selimiye sobre baldaquín octagonal, todas ellas muestran su preocupación por esta infatigable búsqueda de la unidad bajo una cúpula única.

Ninguno de esos edificios representa mejor la visión arquitectónica de Sinan que la mezquita de Selimiye. Ningún otro puede definir mejor un espacio sagrado en el que el individuo sienta tanto la omnipotencia divina como la solidaridad de la comunidad. La unidad espacial dominada de manera absoluta por la cúpula única, donde todos los espacios auxiliares se reducen para resaltar la vastedad y la importancia del centro, y donde la dimensión de cada elemento arquitectónico está calculada para que la cúpula se imponga por completo sobre los demás, representa en suma lo que Sinan pretendió alcanzar con su obra maestra.

Los muros circundantes son el resultado natural de su concepto del espacio. Las paredes laterales de muchos de sus edificios son muros calados que restan importancia a la articulación tridimensional. Gracias a Sinan y a sus discípulos, la concepción de los muros adquirió una nueva importancia dentro de la composición, lo que no puede compararse con ninguna otra de la arquitectura islámica. Solamente la arquitectura mameluca se caracteriza por poseer un estilo en el que se da tanta impotancia a las fachadas.

Los bienes terrenales y la humildad

Sinan introdujo arcadas a lo largo de las fachadas laterales, jugando magistralmente con elementos de diversas dimensiones. En sus fachadas se articulan los elementos estructurales y las texturas mediante la ingeniosa disposición de las ventanas. No obstante, su concepto de la fachada no puede compararse con el de la arquitectura occidental, en la que desempeñan papel tan importante el orden arquitectónico y el plano abstracto de elementos superpuestos. De esa forma, en vez de ajustarse a los cómodos sistemas normativos de diseño, Sinan prefirió para las fachadas una composición dinámica y libre, distinta en cada edificio. Las ventanas se adaptaron plenamente, en sus distintas formas y dimensiones, a las características del diseño. Gracias a su distribución, logró crear fachadas de gran valor expresivo como la de Mirimah y la de Selimiye.

Los interiores son luminosos, lo que distingue a la mezquita otomana de las otras mezquitas islámicas. Es evidente que el estilo otomano predomina en climas templados en los que se necesita más luz y en los que la reverberación solar no resulta intolerable en el interior, con lo que se explica al menos en parte la importancia concedida al diseño de la fachada. Pero Sinan y todos los arquitectos turcos que le siguieron optaron por una gran luminosidad interior y por la máxima posibilidad de división del espacio.

Para Sinan, la realización de esta idea arquitectónica no fue producto de una mera abstracción, sino el resultado de una necesidad concreta: construir un sistema estructural coherente que ofreciera una solución a

los problemas de espacio y de volumen. Al dar forma a sus mezquitas, Sinan parece seguir la evolución natural de un proceso arquitectónico en el que cada paso está controlado por su creador.

Al estudiar sus grandes edificios hay que tener presente su carácter mundano pero humilde. En sus vastos interiores podemos imaginarnos la eternidad expresada en las curvas celestiales de las cúpulas y los grandes arcos, lo que contrasta con la aparente monotonía de la vida humana reflejada en las líneas rectas de los planos inferiores. Es justamente esta dualidad entre los planos superior e inferior lo que crea la atmósfera "emotiva" de sus edificios.

Tal como señalamos al comienzo de este artículo, la indiferencia relativa a los logros artísticos de Sinan y de la arquitectura otomana está desapareciendo. Sería bueno revisar las teorías del arte occidental basadas fundamentalmente en las observaciones de su historia, teorías que han juzgado a los estilos del arte no occidental desde una óptica rígida y categórica. Mediante pacientes estudios comparativos podría hacerse una evaluación global de la arquitectura. Dentro de este contexto la obra de Sinan en la arquitectura otomana, el estilo más mediterráneo y occidental dentro de los islámicos, podría constituir un elemento valioso para establecer criterios comparativos. A continuación presentamos algunas observaciones que aclararán nuestros criterios.

El desarrollo paralelo de la arquitectura otomana y la del Renacimiento italiano, ambas en las costas septentrionales de la cuenca mediterránea y adyacentes, constituyen un terreno fértil para las comparaciones. Desde un punto de vista espiritual podemos observar que el humanismo occidental, basado en la preeminencia del ser humano, no forma parte del pensamiento islámico. El artista musulmán no busca una visión independiente de la realidad. Sinan nunca tuvo ambiciones teóricas ni tampoco buscó patrones divinos, esquemas abstractos, ni formas ideales. Un absoluto pragmatismo parece guiar sus pasos, salvo en esos momentos creativos de agudeza artística que, desgraciadamente, nos son desconocidos. En el vasto reino de la realidad creada por Dios, los artistas musulmanes no elaboraron teorías sobre el arte.

La antítesis del Renacimiento

A nivel práctico, aunque la mezquita representaba simbólicamente el poder religioso, no tenía la importancia de una iglesia como expresión de una autoridad independiente. Era sencillamente un lugar de reunión para la plegaria. La elaborada liturgia y la presencia de las artes plásticas para exaltar la imagen de Dios y de la Iglesia no existen en la mezquita, ya que la voluntad y la presencia divinas están en todas partes y en todo momento. Aunque la mezquita sirvió de vez en cuando para la propaganda religiosa y política, fue más bien la expresión de la piedad y la subordinación de parte del creyente. Para confirmar la presencia divina no es necesaria la mezquita. Por eso las grandes mezquitas llevan el nombre de sus constructores, para mostrar su sumisión a la voluntad divina.

La pureza arquitectónica de estas mezquitas es en parte el resultado del hecho de que los arquitectos musulmanes no concebían la superficie arquitectónica y el espacio en función de un acabado que depende de pinturas y esculturas. El enfoque de los arquitectos del Renacimiento no hubiera podido ocurrírsele jamás a Sinan. La simbiosis de las artes plásticas y la arquitectura, tan característica de Occidente y del Lejano Oriente, brilla completamente por su ausencia en el Islam. Por ello, cuando Sinan concebía una mezquita, no se detenía en consideraciones litúrgicas y gráficas.

Del mismo modo que los arquitectos del Renacimiento concebían sus edificios a partir de dimensiones horizontales y verticales, el punto de partida de Sinan era un modelo estructural tridimensional. Los conceptos de escala y proporción tuvieron para Sinan un significado diferente a causa de la ausencia de esquematización abstracta. En los edificios de Sinan, una puerta estaba destinada al usuario y su dimensión correspondía a la de éste. En una iglesia del Renacimiento una puerta era parte de un sistema de proporciones condicionado por el diseño en tanto que totalidad. Para el artista y el arquitecto del Renacimiento, el hombre fue una entidad abstracta y no una unidad de medida en función de la cual tenía que decidir las dimensiones del edificio. La sorprendente escala humana de las mezquitas turcas resulta de este enfoque, que hace que un edificio otomano sea la antitésis de otro del Renacimiento.

A pesar de que la centralización es la idea más importante tanto en la arquitectura del Renacimiento como en los edificios de Sinan, su interpretación es totalmente diferente en ambos. En Italia, los planos de las iglesias se desarrollaron partiendo de la forma de cruz. Sinan la utiliza para destacar la supremacía del centro.

La arquitectura de Sinan, aunque compleja, sigue siendo pura. Su visión nunca se perdió en otras consideraciones y ello explica las diferencias culturales en las que se basan ambos estilos. Quizás nunca exista una historia totalmente objetiva, pero podría haber un enfoque casi objetivo para evaluar la gran arquitectura. El arte de Sinan, el más próximo en su espíritu a la experiencia occidental, es una buena introducción para comprender la sensibilidad artística de las sociedades musulmanas en general y de la turca en particular. ■

[Traducido del inglés]

CRÓNICA DE LA FMAM

Federación Mundial de Amigos de los Museos (FMAM)
Dirección postal :
Palais du Louvre
34, quai du Louvre, 75041 Paris
Cedex 01, Francia
Tel. : (1) 48 04 99 55

Flash de la FMAM

La Federación Mundial de Amigos de los Museos eligió su nuevo presidente en la persona de Su Excelencia el Sr. Aristote J. Phrydas.
El señor Phrydas ha ocupado los siguientes cargos: cónsul general en Chipre de 1956 a 1960, representante permanente adjunto ante la OTAN en París de 1960 a 1965 y luego ante la ONU en Nueva York de 1965 a 1968, representante permanente ante el Consejo de Europa en Estrasburgo, embajador en Rumania de 1972 a 1974 y en la República Federal de Alemania de 1974 a 1979, director general de la política del Ministerio de Relaciones Exteriores en Atenas, en 1979, embajador y representante permanente ante la Unesco en París de 1982 a 1984. Además, ha participado como delegado de Grecia en diez sesiones de la Asamblea General de las Naciones Unidas.

TRÁFICO ILÍCITO

Los Estados Unidos de América imponen restricciones a la importación de objetos culturales de El Salvador

Desde el 11 de septiembre de 1987 está prohibida la entrada en los Estados Unidos de América de objetos de arte precolombino procedentes de la región sudoccidental de El Salvador, según la United States Information Agency (USIA).

Las restricciones a la importación son las primeras que los Estados Unidos imponen en virtud de la Convención de 1970 de la Unesco sobre el tráfico de bienes culturales. Los Estados Unidos son parte de esta Convención desde que se promulgó la *Cultural Property Implementation Act* (PL 97-446).

La medida se adoptó en respuesta al llamado urgente del gobierno de El Salvador a fin de proteger de un inexcusable saqueo los sitios arqueológicos de la región de Cara Sucia. En esta región se han encontrado valiosos objetos de piedra y cerámica que datan de 1500 A.C. a 1550 de nuestra era. Dado que los Estados Unidos son un importante mercado para estos objetos, las restricciones impuestas recientemente habrán de atenuar el saqueo y la dispersión ilícita. De ahora en adelante, no se admitirá la entrada de objetos de la región en los Estados Unidos sino es con la previa autorización de exportación del gobierno de El Salvador.

La petición de El Salvador fue recibida en marzo de 1987, y transmitida a la USIA, organismo encargado de la aplicación de la ley. La petición fue examinada por la Comisión Consultiva Presidencial de Bienes Culturales, compuesta de arqueólogos, comerciantes de arte y representantes de los museos y del público en general.

Después de investigar la situación en El Salvador, la Comisión recomendó por unanimidad que se impusiesen con urgencia restricciones a la importación. En nombre del presidente, el subdirector de la USIA decidió aplicar tales restricciones, en consulta con el Secretario de Estado y el Secretario de Hacienda.

Otros países que hayan ratificado la Convención de la Unesco pueden formular a los Estados Unidos peticiones de restricción de la importación a fin de proteger los objetos arqueológicos y etnológicos de su patrimonio cultural. La Comisión Consultiva examina actualmente una petición del gobierno de Canadá en este sentido.

A quien dirigirse : Lesley Moore Vossen o Lois Hermann,
United States Information Agency,
Washington, DC, 20547, Estados Unidos de América
Tel. : (202) 485-2355 ■

Agentes de venta de las publicaciones de la Unesco

ALBANIA: «Ndermarrja e perhapjes se librit», TIRANA.
ALEMANIA: (Rep. Fed. de) UNO-Verlag. Simrockstrasse 23, D-5300 BONN 1; S. Karger GmbH, Verlag Angerhofstr. 9, Postfach 2, D-8034 GERMERING-MÜNCHEN. *"El Correo de la Unesco" (ediciones alemana, inglesa, española y francesa):* M. Herbert Baum. Deutscher Unesco-Kurier Vertrieb. Besaltstrasse 57, 5300 BONN 3. *Para los mapas científicos:* GEO Center, Postfach 800830, 7000 STUTTGART 80.
ANGOLA: Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.
ANTILLAS NEERLANDESAS: Van Dorp Eddine N.V., P.O. Box 200, Willemstad, CURAÇÃO, N.A.
ARABIA SAUDITA: Dar-Al-Watan for Publishing and Information. Olaya Main Street, Ibrahim Bin Sulaym Building, P.O. Box 3310, RYAD.
ARGELIA: ENAL, 3 Bd Zirout Youcef. ALGER. *Revistas solamente:* ENAMEP, 20, rue de la Liberté, ALGER.
ARGENTINA: Librería El Correo de la Unesco, EDILYR S.R.L., Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES.
AUSTRALIA: Educational Supplies Pty., Ltd., P.O. Box 33, BROOKVALE 2100. N.S.W.; Dominie Pty., P.O. Box 33, BROOKVALE 2100. N.S.W. *Subdepósito:* United Nations Association of Australia, Victorian Division, 328 Flinders Street, MELBOURNE 3000. Hunter Publications, 58A Gipps Street. Collingwood. VICTORIA 3066.
AUSTRIA: Gerold and Co., Graben 31, A-1011 WIEN.
BAHREIN: The Arabian Agencies and Distributing Co., Al Mutanabi Street, P.O. Box 156, MANAMA; United Schools International, P.O. Box 726, BAHREIN.
BANGLADESH: Karim International, G.P.O. Box 2141, 64/1 Manipuri Para, Tejgaon, Farmgate, DACCA.
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.
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.º (9), 550-552 Merchant-Street, RANGOON.
BOLIVIA: Los Amigos del Libro, Casilla postal 4415, Mercado 1315, LA PAZ; Av. de las Heroínas 3712, Casilla postal 450, COCHABAMBA.
BOTSWANA: Botswana Book Centre, P.O. Box 91, GABORONE.
BRASIL: Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, Caixa postal 9.052-ZC-05, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (RJ) 2000; Imagem Latinoamericana, Av. Paulista 750, 1 andar, Caixa postal 30455, SÃO PAULO, CEP 01051.
BULGARIA: Hemus, Kantora Literatura, bd. Rousky 6, SOFIA.
BURKINA FASO: Librairie Attie, B.P. 64, OUAGADOUGOU; Librairie Catholique "Jeunesse d'Afrique", OUAGADOUGOU.
CABO VERDE: Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, PRAIA.
CAMERÚN: Librairie des éditions Clé, B.P. 1501, YAOUNDÉ; Librairie Saint-Paul, B.P. 763, YAOUNDÉ; Commission nationale de la République du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, YAOUNDÉ; Buma Kor and Co., Bilingual Bookshop, Mvog-Ada, B.P. 727, YAOUNDÉ; Librairie Hermès Memento, Face CHU Melen, B.P. 2537, YAOUNDÉ; Centre de diffusion du livre camerounais, B.P. 338, DOUALA.
CANADÁ: Renouf Publishing Company Ltd/Editions Renouf Ltée, 1294 Algoma Road, OTTAWA, Ont. K1B 3W8 *Librerías:* 61 rue Sparks, OTTAWA et 211 rue Yonge, TORONTO, *Oficina de ventas:* 7575 Trans Canada Hwy. Ste. 305, St. Laurent, QUEBEC H4T 1V6.
COLOMBIA: Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), Carrera 3A, n.º 18-24, BOGOTÁ.
COMORAS: Librairie Masiwa, 4, rue Ahmed-Djoumoi, B.P. 124, MORONI.
CONGO: Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B.P. 493, BRAZZAVILLE; Librairie Maison de la Presse, B.P. 2150, BRAZZAVILLE; Librairie Populaire, B.P. 577, BRAZZAVILLE; Librairie Raoul, B.P. 100, BRAZZAVILLE.
COSTA RICA: Cooperativa del Libro. Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, San Pedro Montes de Oca, SAN JOSÉ.
CÔTE D'IVOIRE: Librairie des Presses de l'Unesco, Commission nationale ivoirienne pour l'Unesco, 01 B.P. V 297, ABIDJAN 01; Centre d'édition et de diffusion africaines (CEDA), 04 B.P. 541, ABIDJAN 04 Plateau.
CUBA: Ediciones Cubanas, O'Reilly nº 407, LA HABANA.
CHAD/ Librairie Abssounout, 24 Avenue Charles-de-Gaulle, B.P. 388, N'DJAMENA.
CHECOSLOVAQUIA: SNTL, Spalena 51, 113-02, PRAHA 1; Artia, Ve Smeckach 30, P.O. Box 790, 111-27, PRAHA 1. *Únicamente para Eslovaquia:* Alfa Verlag, Hurbanovo nam. 6, 893-31, BRATISLAVA.
CHILE: Editorial Universitaria S.A. Departamento de Importaciones, M. Luisa Santander 0447, Casilla 10220, SANTIAGO; Editorial "Andrés Bello", Av. R. Lyon 946, Casilla 4256, SANTIAGO; DIPUBLIC, Antonio Varas 671, 2.º piso, Casilla 14364, Correo 21, SANTIAGO.
CHINA: China National Publications Import and Export Corporation, P.O. Box 88, BEIJING.
CHIPRE: "MAM", Archbishop Makarios 3rd Avenue, P.O. Box 1722, NICOSIA.
DINAMARCA: Munksgaard, Book and Subscription Service, 35 Nørre Søgade, DK-1370 KØBENHAVN K.
ECUADOR: Nueva Imagen, 12 de Octubre 959 y Roca, Edificio Mariano de Jesús, QUITO; Dinacur Cía. Ltda, Santa Prisca nº 296 y Pasaje San Luis, Ofic. 101-102, Casilla 112-B, QUITO.
EGIPTO: Unesco Publications Centre, 1 Talaat Harb Street, CAIRO.
EMIRATOS ÁRABES UNIDOS: Maktabat al Maktaba, P.O. Box 15408, Al Ain, ABU DHABI.
ESPAÑA: Mundi Prensa Libros, S.A., Castelló 37, Apartado 1223, MADRID 1; Ediciones Líber, 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 de la Generalitat, Palau Moja, Rambla de los Estudios 118, 08002 BARCELONA.
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: UNIPUB, 4611-F Assembly Drive, LANHAM, MD 20706-4391; United Nations Bookshop, NEW YORK, N.Y. 10017.
ETIOPÍA: Ethiopian National Agency for Unesco, P.O. Box 2996, ADDIS ABEBA.
FILIPINAS: National Book Store Inc., 701 Rizal Avenue, MANILA.
FINLANDIA: Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, SF-00101 HELSINKI 10; Suomalainen Kirjakauppa Oy, Koivuvaarankuja 2, 01640 VANTAA 64.
FRANCIA: Grandes librerías universitarias; Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS.
GABÓN: Librairie Sogalivre (LIBREVILLE, PORT-GENTIL y FRANCEVILLE); Librairie Hachette, B.P. 3923, LIBREVILLE.
GHANA: Presbyterian Bookshop Depot Ltd., P.O. Box 195, ACCRA: Ghana Book Suppliers Ltd., P.O. Box 7869, ACCRA; The University Bookshop of Ghana, ACCRA; The University Bookshop of Cape Coast, The University Bookshop of Legon, P.O. Box 1, LEGON.
GRECIA: Librairie Kauffmann, 28, rue du Stade, ATENAS; Librairie Eleftheroudakis, Nikkis 4, ATENAS; Greek National Commission for Unesco, 3, Akadimias, ATENAS; John Mihalopoulos and Son, 75 Hermou, P.O. Box 73, THESSALONIKI.
GUADALUPE: Librairie Carnot, 59, rue Barbès, 97100 POINTE-À-PITRE.
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.
GUINEA-BISSAU: Instituto Nacional do Livro e do Disco, Conselho Nacional da Cultura, Avenida Domingo Ramos n.º 10-A, B.P. 104, BISSAU.
HAITÍ: Librairie "A la Caravelle", 26, rue Roux, B.P. 111, PORT-AU-PRINCE.
HONDURAS: Librería Navarro, 2.ª Avenida n.º 201, Comayagüela, TEGUCIGALPA.
HONG KONG: Swindon Book Co., 13-15 Lock Road, KOWLOON; Federal Publications (HK) Ltd., 2d Freder Centre, 68 Sung Wong Toi Road, TOKWAWAN, KOWLOON; Hong Kong Government Information Services, Publication (Sales) Office, Information Services Dept., N.º 1, Battery Path, Central, HONG KONG.
HUNGRÍA: Kultura-Buchimport-Abt, P.O.B. 149-H-1389, BUDAPEST 62.
INDIA: Orient Longman Ltd., Kamani Marg, Ballard Estate, BOMBAY 400038; 17 Chittaranjan Avenue, CALCUTTA 13; 36a Anna Salai, Mount Road, MADRAS 2; 80/1 Mahatma Gandhi Road, BANGALORE 560001; 3-9-41/1 Bashir Bagh, Hyderabad 500001 (AP); 3-5-820 Hyderguda, HYDERABAD 500001. *Subdepósitos:* Oxford Book & Stationery Co., 17 Park Street. CALCUTTA 700016; Scindia House, NEW DELHI 110001; Ministry of Education and Culture, Publication Unit, Ev-AFO Hutments, Dr. Rajendra Prasad Road, NEW DELHI 110001; UBS Publishers Distributors Ltd., 5 Ansari Road, P.O. Box 7015; NEW DELHI 110002.
INDONESIA: Bhratara Publishers and Booksellers, 29 Jl, Oto Iskandardinata 111, JAKARTA; Indira P.T., Jl, Dr. Sam Ratulangi 37, JAKARTA PUSAT.
IRÁN (República Islámica del): Commission nationale iranienne pour l'Unesco, 1188 Enghalab Avenue, Rostam Give Building, P.O. Box 11365-4498, TEHERAN 13158.
IRLANDA: TDC Publishers, 12 North Frederick Street, DUBLIN 1. Educational Company of Ireland Ltd., P.O. Box 43A, Walkinstown, DUBLIN 12.
ISLANDIA: Snaebjörn Jonsson & Co., H.F. The English Bookshop, Hafnarstraeti 9, REYKJAVIK.
ISRAEL: Steimatzky Ltd., Citrus House, 22 Harakevet St., P.O. Box 628, TEL AVIV 61006.
ITALIA: LICOSA (Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A.), via Lamarmora 45, Casella postale 552, 50121 FIRENZE; Via Bartolini 29, 20155 MILANO; ILO Bookshop, Corso d'Unità d'Italia 125, TORINO; FAO Bookshop, Via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA.
JAMAHIRIYA ÁRABE LIBIA: General Establishment for Publishing Distribution and Advertising, Souf Al Mahmoudi Street, P.O. Box 959, TRIPOLI.
JAMAICA: University of the West Indies Bookshop, Mona, KINGSTON, 7.
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; Africa Book Services Ltd., Quran House, Mfangano Street, P.O. Box 45245, NAIROBI.
KUWAIT: The Kuwait Bookshop Co., Ltd., P.O. Box 2942, KUWAIT.
LESOTHO: Mazenod Book Centre, P.O. Mazenod, MASERU.
LÍBANO: Librairies Antoine A. Naufal et Frères, B.P. 656, BEIRUT.
LIBERIA: National Bookstore, Mechlin and Carey Streets, P.O. Box 590, MONROVIA; Cole & Yancy Bookshops Ltd., P.O. Box 286, MONROVIA.
LUXEMBURGO: Librairie Paul Bruck, 22, Grand-Rue, LUXEMBOURG. *Publicaciones periódicas:* Messageries Paul Kraus, B.P. 1022, LUXEMBOURG.
MADAGASCAR: Commission nationale de la République démocratique de Madagascar pour l'Unesco, B.P. 331, ANTANANARIVO.
MALASIA: University of Malaya Co-operative Bookshop, KUALA LUMPUR 22-11.
MALAWI: Malawi Book Service, Head Office, P.O. Box 30044, Chichiri, BLANTYRE 3.
MALDIVAS: Novelty Printers & Publishers, MALÉ.
MALÍ: Librairie populaire du Mali, B.P. 28, BAMAKO.
MALTA: Sapienzas, 26 Republic Street, VALLETTA.
MARRUECOS: Librairie "Aux belles images", 282 av. Mohammed-V, RABAT; Librairie des Écoles, 12 av. Hassan-II, CASABLANCA; Société chérifienne de distribution et de presse, SOCHEPRESS, angle rues de Dinant et St-Saëns, B.P. 13683, 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; *Société nouvelle de diffusion* (SONODI), B.P. 55, NOUAKCHOTT.
MÉXICO: Librería "El Correo de la Unesco", Actipán 66 (Insurgentes/Manacar), Colonia del Valle, Apartado postal 61-164, 06600 MÉXICO D.F.; DILITSA (Distribuidora Literaria S.A.), Pomona 30, Apartado postal 24-448, MÉXICO D.F. 06700.
MÔNACO: British Library, 30, boulevard des Moulins, MONTE-CARLO.
MOZAMBIQUE: Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), avenida 24 de Julho, 1921, r/c e 1º 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; The University Bookshop of Nsukka; The University Bookshop of Lagos; The Ahmadu Bello University Bookshop of Zaria.
NORUEGA: Tanum-Karl Johan, P.O. Box 1177, Sentrum-0107, OSLO 1; Akademika A/S, Universitetsbokhandel, P.O. Box 84, Blindern, 0314, OSLO 3; A/S Narvesens Litteraturjeneste, Box 6125, Etterstad N 0602, OSLO 6.
NUEVA ZELANDIA: Government Publish, P.O. Box 14277, Kilbirnie, WELLINGTON. *Retail bookshops:* 25 Rutland Street (*Mail orders*, 85 Beach Road, Private Bag C.P.O.), AUCKLAND; Ward Street (*Mail orders*, P.O. Box 857), HAMILTON; 159 Hereford Street (*Mail orders*, Private Bag), CHRISTCHURCH; Princes Street (*Mail orders*, P.O. Box 1104), DUNEDIN.
PAÍSES BAJOS: Keesing B.V., Hogehilweg 13, P.O.B. 1118, 1000 BC AMSTERDAM. *Revistas:* Faxon-Europe, Postbus 197, 1000 AD, AMSTERDAM.
PAKISTÁN: Mirza Book Agency, 65 Shahrah Quaid-i-Azam, P.O. Box 729, LAHORE 3; Unesco Publications Centre, Regional Office for Book Development in Asia and the Pacific, P.O. Box 8950, KARACHI 29.
PANAMÁ: Distribuidora Cultura Internacional, Apartado 7571, Zona 5, PANAMÁ.
PERÚ: Librería Studium, Plaza Francia 1164, Apartado 2139, LIMA; Librería La Familia. Pasaje Peñaloza 112, Apartado 4199, LIMA.
POLONIA: Ars Polona-Ruch, Krakowskie Przedmiescie 7, 00-068 WARSZAWA; ORPAN-Import, Palac Kultury, 00901 WARSZAWA.
PORTUGAL: Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, 1117 LISBOA.
REINO UNIDO: HMSO, P.O. Box 276, LONDON SW8 5DT; Government Bookshops: LONDON, BELFAST, BIRMINGHAM, BRISTOL, EDINBURGH, MANCHESTER; Third World Publications. 151 Stratford Road, BIRMINGHAM B11 1RD. *Para los mapas científicos:* McCarta Ltd., 122 King's Cross Road, LONDON WC1X 9DS.
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: Buchexport, Leninstrasse 16, 7010 LEIPZIG.
REPÚBLICA DOMINICANA: Librería Blasco, avenida Bolívar n.º 402, esq. Hermanos Deligne, SANTO DOMINGO.
REPÚBLICA UNIDA DE TANZANÍA: Dar-es-Salaam Bookshop, P.O. Box 9030, DAR-ES-SALAAM.
RUMANIA: ARTEXIM 6 Export/Import, Piata Scientii n.º 1, P.O. Box 33-16, 70005 BUCAREST.
SAN VICENTE Y LAS GRANADINAS: Young Worker's Creative Organization, Blue Caribbean Building, 2nd floor, room 12, KINGSTON.
SENEGAL: Unesco, Bureau régional pour l'Afrique (BREDA), 12, avenue du Roume, B.P. 3311, DAKAR; Librairie Clairafique, B.P. 2005, DAKAR, Librairie des Quatre-Vents, 91, rue Blanchot, B.P. 1820, DAKAR. Les Nouvelles Éditions Africaines, 10 rue Amadou-Hassan-Ndoye, B.P. 260, DAKAR.
SEYCHELLES: New Service Ltd., Kingsgate House, P.O. Box 131, MAHÉ; National Bookshop, P.O. Box 48, MAHÉ.
SIERRA LEONA: Fourah Bay College, Njala University and Sierra Leone Diocesan Bookshops, FREETOWN.
SINGAPUR: Chopmen Publishers, 865, Mountbatten Road #05-28/29, Kalong Shopping Centre, SINGAPORE 1543; *Publicaciones periódicas:* Righteous Enterprises, P.O. Box 562, Kallang Basin Post Office, SINGAPORE 9133.
SOMALIA: Modern Book Shop 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: A/B C.E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Regeringsgatan 12, Box 16356, S-103 27 STOCKHOLM 16; *Para "El Correo de la Unesco":* Svenska FN-Förbundet, Skolgränd 2, Box 150 50, S-10465 STOCKHOLM. *Publicaciones periódicas:* Wennergren-Williams AB, Nordenflychtsvagen 70, S-104 25 STOCKHOLM; Esselte Tidskriftscentralen, Gamla Brogatan 26, Box 62, 10120 STOCKHOLM.
SUIZA: Europa Verlag, Rämistrasse 5, CH-8024 ZÜRICH; Librairies Payot en GINEBRA, LAUSANA, BERNA, BÂLE, VEVEY, MONTREUX, NEUCHÂTEL Y ZÜRICH; United Nations Bookshop, Palais des Nations, CH-1211 GENÈVE.
SURINAME: Suriname National Commission for Unesco, P.O. Box 2943, PARAMARIBO.
TAILANDIA: Suksapan Panit, Mansion 9, Rajdamnern Avenue, BANGKOK; Nibondh & Co. Ltd., 40-42 Charoen Krung Road, Siyaeg Phaya Sri, P.O. Box 402, BANGKOK; Suksit Siam Company, 1715 Rama IV Road, BANGKOK; Roeap, P.O. Box 1425, BANGKOK.
TOGO: Librairie Évangélique, B.P. 378, LOMÉ; Librairie du Bon-Pasteur, B.P. 1164, LOMÉ; Librairie universitaire, B.P. 3481, LOMÉ; Les Nouvelles Éditions Africaines, 239, boulevard Circulaire, B.P. 4862, LOMÉ.
TRINIDAD Y TABAGO: National Commission for Unesco, 18 Alexandra Street, St. Clair, PORT OF SPAIN.
TÚNEZ: Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, TUNIS.
TURQUÍA: Haset Kitapevi A.S., Istiklâl Caddesi, n.º 469, Posta kutusu 219, Beyoglu, ISTANBUL.
UGANDA: Uganda Bookshop, P.O. Box 7145, KAMPALA.
URSS: Mezhdunarodnaya Kniga, Ul. Dimitrova 39, MOSKVA 113095.
URUGUAY: *Libros y mapas científicos solamente:* Librería Técnica Uruguaya, Colonia n.º 1543, piso 7, Oficina 702, Casilla de Correos 1518, MONTEVIDEO; *Todas las publicaciones:* Ediciones Trecho S.A., Maldonado 1090, MONTEVIDEO; Instituto Nacional del Libro, Ministerio de Educación y Cultura, San José 1116, MONTEVIDEO; Librerías del Instituto: Guayabo 1860, MONTEVIDEO; San José 1118, MONTEVIDEO; 18 de Julio 1222, PAYSANDÚ; Amorim 37, Salto.
VENEZUELA: Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edificio Galipán, apartado 60337, CARACAS, 1060-A; Oficina de Coordinación Regional de la Unesco para América Latina y el Caribe, Quinta «ISA», 7.ª av. de Altamira entre 7.ª y 8.ª Transversal, Apartado 68394, Altamira, CARACAS 1062-A.
YEMEN DEMOCRÁTICO: 14th October Corporation, P.O. Box 4227, ADEN.
YUGOSLAVIA: Nolit. Terazije 13/VIII, 11000 BEOGRAD; Cankarjeva Zalozba, Zopitarjeva n.º 2, 61001 LJUBLJANA; Mladost, Ilica 30/11, ZAGREB.
ZAIRE: Librairie du CIDEP, B.P. 2307, KINSHASA; Commission nationale zaïroise pour l'Unesco, Commissariat d'État 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, HARARE.