Museum

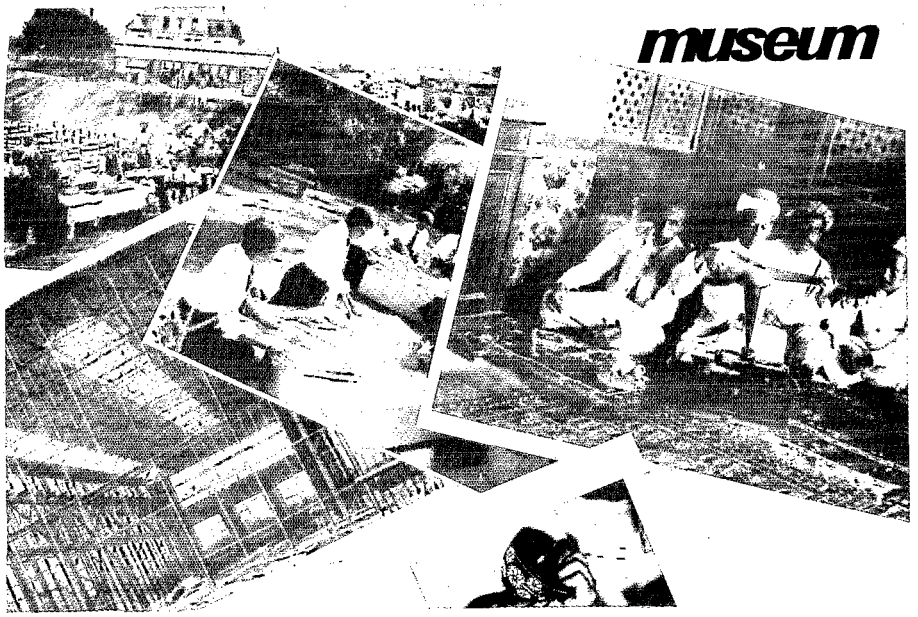
No 158 (Vol XL, n° 2, 1988)

Panorama

museum

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

Nº 158, 1988



Personal de una fábrica de conglomerados ligeros en Alemania, hacia 1900; construcción de un techo con cascotes de piedra pómez; un grupo de estudiantes del Liceo Femenino de Harare participa en un taller de modelado en la Galería Nacional de Zimbabwe.

"La grabación de Sayyid Mohamed", fotografía histórica procedente de las colecciones del Instituto Oriental de Leiden, con que se lanzó la "fonoarqueología"; un artesano pakistaní trabajando.

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
Michel Parent, ICOMOS
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:

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

SUSCRIPCIONES:

Servicio de Ventas
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.

Panorama

Carney E. S. Gavin	*Investigaciones fonoarqueológicas: las primeras voces de Oriente*	67
Uxi Mufti	*Lok Virsa: un museo de arte popular:*	81
Neville Agnew y Michael Strong	*El renacimiento del Museo Abbey en Australia*	87
Dorothee Dennert y Ulrich Löber	*Una casa de piedra pómez para los niños*	91
Edwina Pio	*El minimuseo del Instituto Heras*	99
Doreen J. Sibanda	*El programa educativo de la Galería Nacional de Zimbabwe*	103
Wang Yingjie	*El Museo del Palacio Imperial de la Provincia de Jilin*	107
Antoni Romuald Chodynski	*Los marfiles en las colecciones polacas*	110
	CRÓNICA DE LA FMAM	
	La colección Burrell de Glasgow	114

Créditos de las fotos
Frontispicio: Harvard Semitic Museum; 1, 6: Oriental Institute of Leiden; 2-5, 7, 8, 10: Harvard Semitic Museum; 8: Mike Quan, *Harvard University Gazelle;* 9: Omar S. Khudari; 12-19, © Lok Virsa; 20-24: Bruce Cowell; 25-35: D. Dennert y U. Löber; 36, 37: Heras Institute of Indian History and Culture; 38-41: Ministry of Information, Photographic Unit, Zimbabwe; 42-45: © Wang Yingjie; 46, 49, 50: Lech Okonski, Muzeum Zamkowe w Malborku; 47: Ryszard Wesołowski; 48, 51: Mirosław Piłat, Muzeum Zamkowe w Malborku; 52-55: Burrell Collection, Glasgow; 56-57: Edward Walton.

ISSN 0250-4979
Museum - (Unesco, París)
Nº 158, Vol. XL, nº 2, 1988)



Investigaciones fonoarqueológicas: las primeras voces de Oriente

Carney E. S. Gavin

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

En un número reciente de Museum, *(145, vol. XXXVII, n.º 1, 1985, p. 2-12), el Museo Semítico de Harvard (MSH) informaba a sus colegas sobre la "fotoarqueología y los museos del mañana", especialmente en lo que respecta a la utilidad cultural y científica prácticamente inexplorada de los documentos fotográficos, así como a su extrema vulnerabilidad, ya que estos documentos desaparecerán para siempre si no se los protege convenientemente.*

En el presente artículo, el MSH describe cómo los responsables de los Archivos del Rey Fahd (llamados en adelante ARF) han llevado a cabo una labor de conservación de documentos "fonoarqueológicos", con la cooperación de investigadores, técnicos y artistas de todo el mundo, a fin de preservar y dar a conocer las voces de tiempos pasados nuevamente recuperadas.

Introducción

Definir de nuevo sus objetivos inmediatos (y, con ello, volver a evaluar las prioridades prácticas) es un saludable ejercicio para los museos. Para un antiguo instituto arqueológico, es moralmente beneficioso proceder a "exámenes de conciencia", aunque sólo sea porque así lo exigen las leyes, cada vez más apropiadas en materia de antigüedades, formuladas en colaboración con la Unesco y conformes con los principios normalmente expuestos en las páginas de esta revista.

El Museo Semítico de Harvard, fundado para promover el conocimiento de las lenguas y la historia semíticas, cumplirá cien años en 1989.

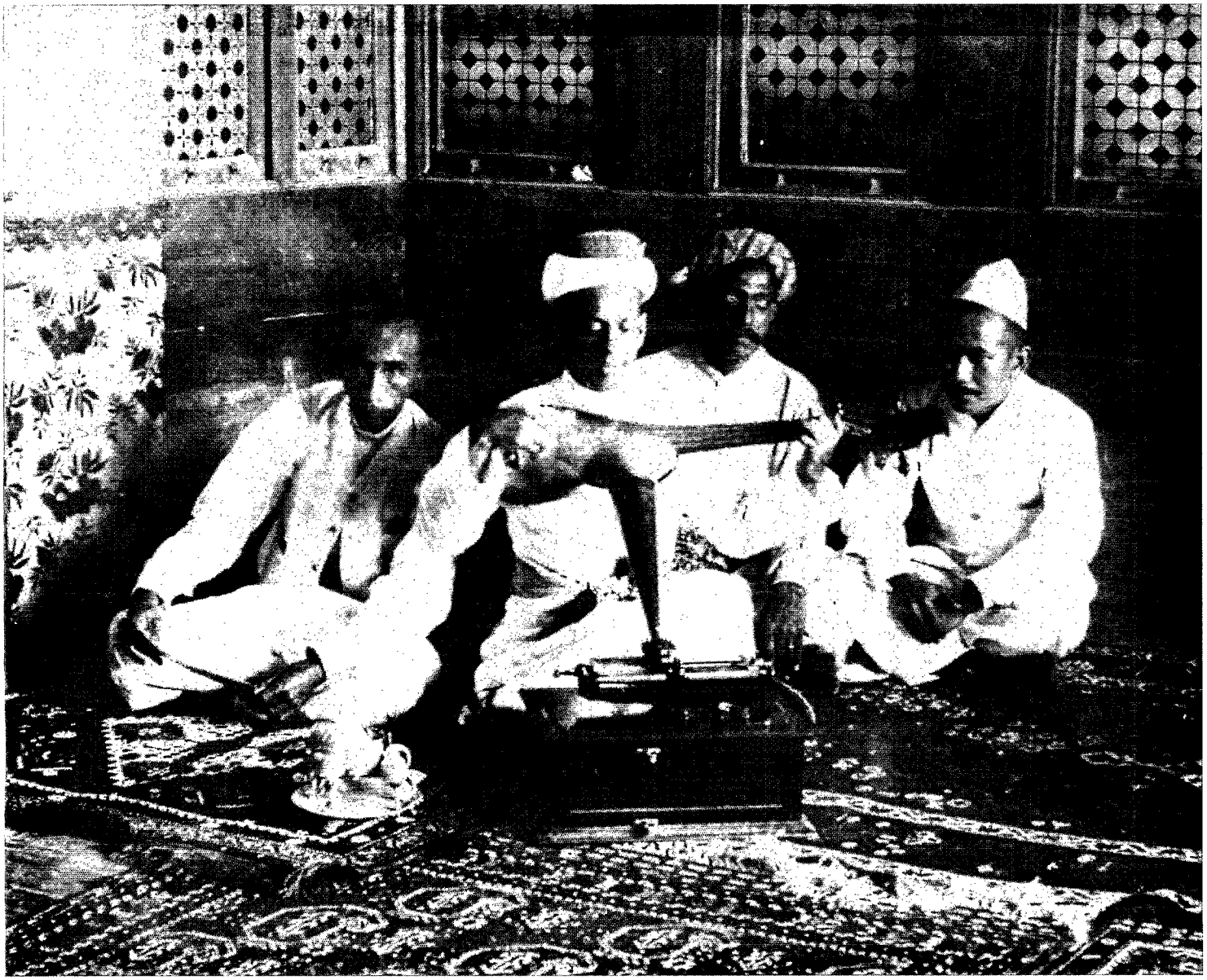
Al acercarse a su segundo siglo de investigaciones, el MSH tiene buenas razones para mostrarse humilde. Cuando intentamos aclarar el eterno enigma de la historia de la humanidad, no hacemos más que seguir las huellas de investigadores y sabios realmente admirables que nos han precedido.

En cierta medida, la necesidad de investigar es hoy mucho más urgente dado que las frágiles huellas del patrimonio de la humanidad se borran rápidamente en medio de los tumultuosos cambios ambientales. Actualmente disponemos de instrumentos más eficaces para investigar, preservar, comprender y difundir los tesoros de nuestro pasado, pero en el MSH estábamos lejos de imaginar que el inexplorado mundo de los rayos luminosos y de las ondas sonoras nos libraría algunas claves de nuestro pasado.

Un concierto del pasado remoto...

El 8 de diciembre de 1985, en una elegante galería de la Universidad de Harvard, diseñada a principios de este siglo para el MSH por el sobrino del poeta Longfellow, se reunió una asamblea distinguida y sumamente diversa. Muy pocos investigadores y diplomáticos allí presentes sabían que en esa misma sala había estallado en octubre de 1970 una bomba colocada por "pacifistas". La explosión puso al descubierto unos 27.000 documentos visuales que figuran entre los más antiguos de Oriente Medio: las colecciones de fotografías históricas del MSH, olvidadas desde hacía tiempo, que remontaban a los años 1850.

Frontispicio: Miembros de la delegación del Imperio Otomano en la Feria Mundial de Chicago de 1893.



Ra'ad Siraj, brillante y joven científico especialista en informática, originario de Yedda, explicó brevemente sus traducciones de los monólogos, que el público escucharía en los antiguos dialectos hablados en las costas del mar Rojo. El Dr. Dietrich Schueller, director del Phonogrammarchiv, presentó luego al auditorio las técnicas utilizadas en Yedda ochenta años atrás para grabar las ondas sonoras en cera y las utilizadas en 1985 en los laboratorios de Viena para trasladar esos preciosos sonidos de los mohosos y frágiles cilindros a una moderna cinta electrónica, con el fin de conservarlos y suprimir en la medida de lo posible ruidos extraños.

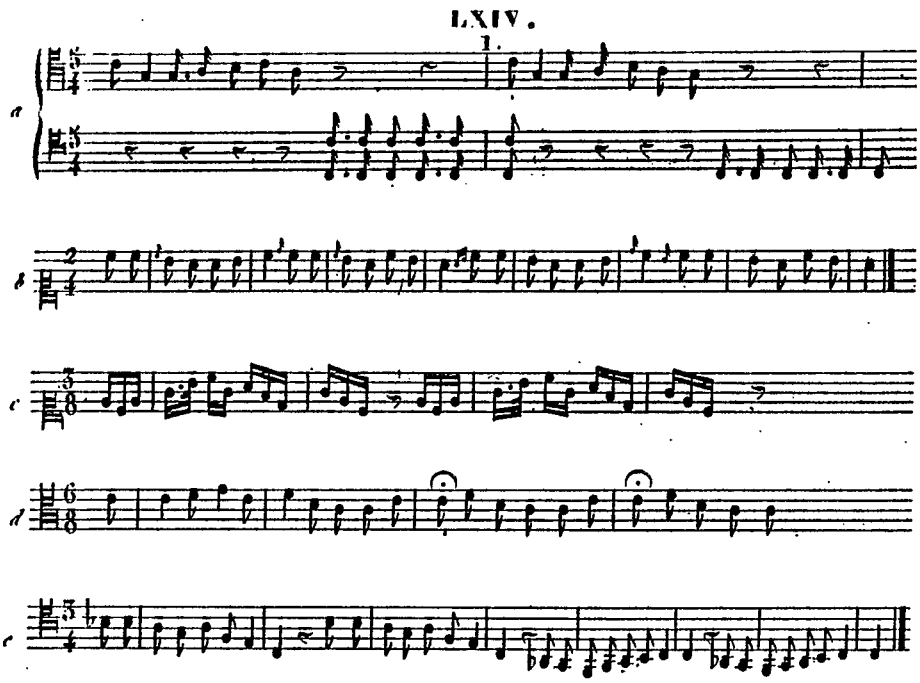
A continuación, la asamblea pudo escuchar, a partir de una cinta grabada unas semanas antes en Roma, el mensaje del profesor Emery Van Donzel, cuyas obligaciones le habían impedido estar presente en esa circunstancia. El profesor Van Donzel, eminente redactor jefe de la *Enciclopedia del Islam* y presidente del Instituto Oriental de Leiden, evocó en su mensaje la historia de estas grabaciones:

> "Después de haber escuchado estas grabaciones que datan de hace ochenta años, permítanme que les diga hasta qué punto me conmueve oír, por primera vez en mi vida, grabaciones que existían en el Instituto desde hacía tantos años [...]. Estas grabaciones al parecer habían sido compiladas para el profesor Snouck Hurgronje. Se le enviaron y se conservaron probablemente en sus archivos personales. Más tarde, fueron confiadas al Instituto Oriental fundado en 1927.

En 1870, el gobierno de las Indias Orientales Neerlandesas en Batavia (hoy Yakarta) advirtió la importancia

1
La foto clave con que se lanzó la "fonoarqueología", imagen histórica procedente de las colecciones del Instituto Oriental, Leiden (L/OI:D/2) titulada: "Yedda — 20/2/09: La grabación de Sayyid Mohammed".

2
La primera "grabación" científica de música árabe: transcripción de canciones que Ali Bey Al-Abbassi escuchó en 1806 durante su peregrinación a La Meca.



de Yedda como lugar de paso hacia La Meca de los peregrinos indonesios, que constituían uno de los grupos más numerosos. Hemos calculado que, entre 1870 y 1950, fecha en la que los neerlandeses traspasaron a los indonesios el consulado de Yedda, habían transitado por ese lugar, de paso hacia la Ciudad Santa, algo así como un millón de peregrinos."

De allí proviene esta antigua música, cuyos ecos resuenan aún.

El embajador de Jordania, Mohammed Kamal, durante mucho tiempo director general de la televisión jordana (con sus programas de noticias en cinco idiomas), escuchó con placer el relato de la solemne inauguración, en 1907, de la estación ferroviaria de Hiyaz en Ma'an (actualmente en Jordania), punto de reunión tradicional de las grandes caravanas de peregrinos procedentes de El Cairo y de Damasco que desde allí continuaban su viaje a la Tierra Santa del Islam. En esa grabación de 1907, el narrador, miembro de la delegación oficial de la Ciudad Santa de La Meca, relata su viaje hasta el mar Rojo para embarcarse en Yedda a bordo de un vapor que remontaba el Canal de Suez hasta Beirut, y el trayecto en ferrocarril a través del Líbano hasta la gran estación ferroviaria de Damasco, donde se tomaba el tren oficial para Ma'an. Además de agradecer a las autoridades y a las personas que habían sido amables con él durante el viaje, el narrador expresa su esperanza de tener "al año siguiente" el privilegio de participar en los festejos con que se celebraría la llegada del ferrocarril de Hiyaz a la estación terminal de Medina (en 1908). Este dato permite fechar estos excepcionales documentos sonoros.

Aunque no ha sido posible identificar todavía el nombre del narrador, las consultas en Yedda con investigadores sudaneses y de Meccawi han permitido establecer que debía tratarse de alguien originario del Sudán, educado probablemente en la Ciudad Santa, donde debió vivir muchos años.

Los embajadores de la República Árabe del Yemen en los Estados Unidos y ante las Naciones Unidas demostraron ser expertos en esa labor de pesquisa auditiva. También el ministro de Relaciones Exteriores en Sana, el distinguido genetista Dr. Al-Iraini, demostró ser capaz de determinar con precisión el lugar de procedencia de diversos tañedores de laúd (por ejemplo, la ciudad de Kawkaban) y de varios poetas, cada uno de los cuales recitaba una melancólica *qasida* (poema) yemenita.

La música antigua despierta recuerdos... Un embajador recordó de pronto que su abuela, originaria del distrito de Do'an en Hadramaut (donde se produce la miel de mejor calidad y la más cara), le había contado que a principios de este siglo se seleccionaba la cera pura de las colmenas familiares para enviarla a Adén donde se la utilizaba, no se sabía muy bien cómo, para captar las melodías de los grandes músicos. Curiosamente, el vocablo árabe que se emplea normalmente para designar el disco fonográfico, *ustuwana,* significa en realidad "cilindro". Algunos miembros de viejas familias de la región empezaron a recordar vagamente los fonógrafos que se utilizaban hace mucho tiempo. La hija del Sr. Matson (durante mucho tiempo fotógrafo de la colonia americana de Jerusalén, cuyas colecciones se conservan en la División de Grabados y Fotografías de la Biblioteca del Congreso) señaló que cuando su padre se trasladó a las estepas de Transjordania para fotografiar a T. E. Lawrence y al emir Faisal, quien más tarde sería proclamado rey de los árabes, un amigo llevó consigo un fonógrafo de cilindro de cera en el que quedaron grabadas las esperanzas que animaban a los líderes de la rebelión árabe.

En aquel día helado de diciembre de 1985, los investigadores comunicaron sus reflexiones acerca de las grabaciones que habían escuchado. El profesor Nicolás England (ex decano de la Escuela de Música del Instituto de Artes de California) afirmó: "Se trata de sonidos del pasado milagrosamente conservados y que ya casi habíamos perdido toda esperanza de recuperar. Es un descubrimiento sencillamente maravilloso." El profesor Wolfhart Heinrichs, presidente del Departamento de Lenguas y Civilizaciones del Cercano Oriente en la Universidad de Harvard, comentó: "Quisiera destacar la importancia de este material que suministra información sobre usos hoy día inexistentes [...] De tratarse de un dialecto árabe hablado en Zanzíbar, del que ya no quedan rastros, es un hallazgo muy importante que brindará valiosas informaciones y que merece, por ello, ser estudiado." El profesor Ali Jihad Racy, del Departamento de Música de la Universidad de California en Los Angeles, quizás el experto más eminente en historia de las primeras grabaciones musicales árabes, es también un virtuoso intérprete de instrumentos árabes tradicionales. Por ello, sus reflexiones personales sobre estos descubrimientos, su lugar de origen y su utilidad, revisten un interés particular: "Lo importante no es sólo la antigüedad de esta música, sino también el lugar estratégico de Yedda (donde se realizaron estas grabaciones), punto de confluencia de culturas de tres continentes, así como de archipiélagos muy distantes. Las influencias interculturales, por un lado, y la gran importancia de esta región del mundo, por otra, son los dos factores que hacen de estos documentos una fuente de información cultural de inestimable valor. Concibo la música como un proceso continuo en el que los músicos asocian pasado y presente; la tradición musical es algo absolutamente fundamental para la cultura. Si este descubrimiento contribuye a enriquecer esta tradición y permite a artistas e investigadores reanudar los vínculos con el pasado, abrirá enormes perspectivas para el futuro."

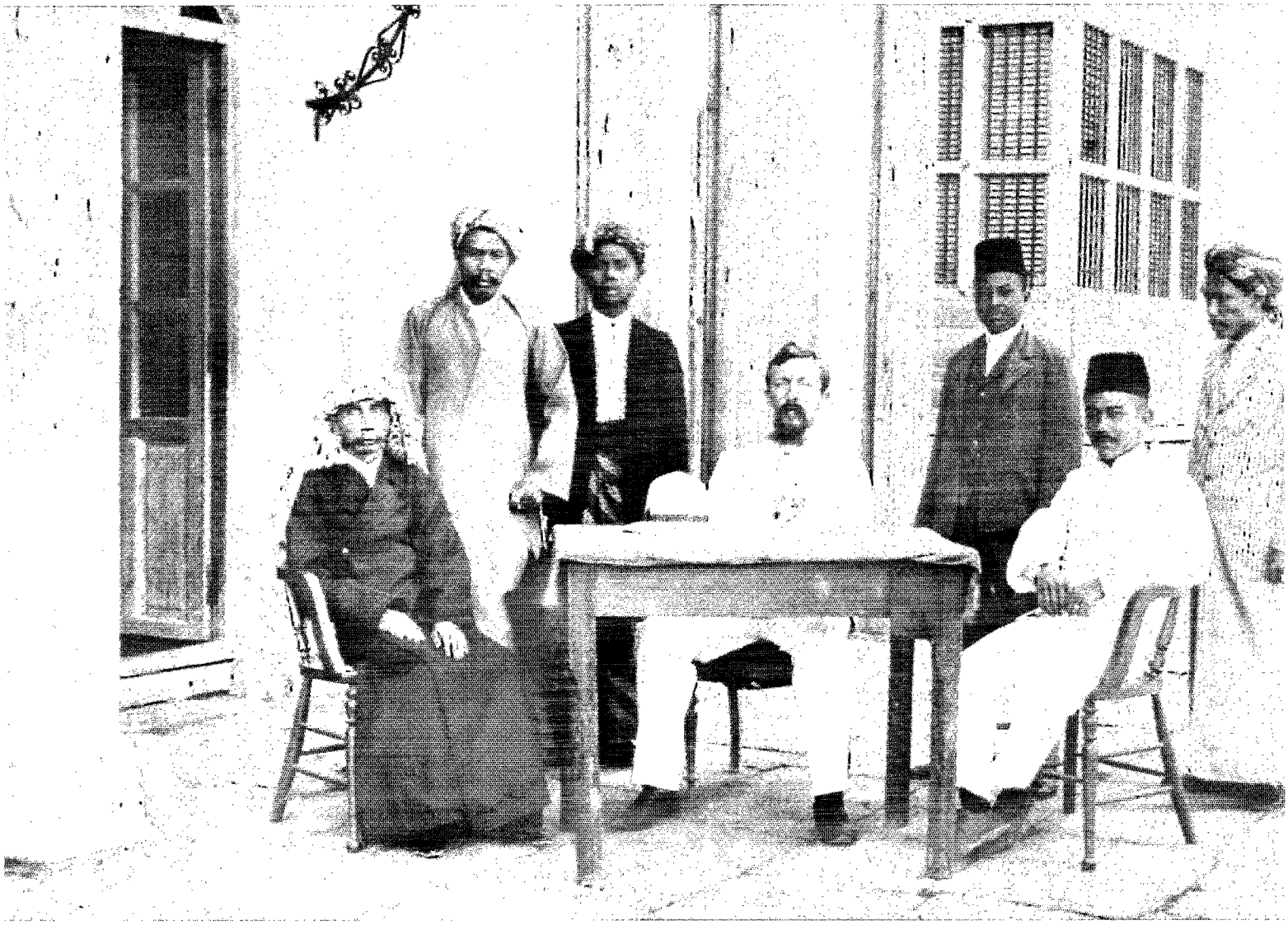
La foto clave

En el verano de 1983, equipos del MSH/ARF, bajo la dirección de los conservadores Elizabeth Carella y William Corsetti, volvieron a reproducir cuidadosamente muchos miles de fotos históricas del Instituto de Leiden. Meses más tarde, al preparar los inventarios fotográficos con la conservadora archivera del MSH, Mary Ellen Taylor, el autor empezó a reflexionar por primera vez sobre una fotografía del Instituto Oriental (figura 1), instigado por la antigüedad de la fecha que figuraba en la leyenda en neerlandés al pie de la foto: "Yedda — 20/2/09: La grabación de Sayyid Mohammed."

La fotoarqueología exige un método de investigación realmente "socrático". El MSH posee tal vez todas las infor-



3
Historiadores de Yedda ayudan al autor a interpretar la escena de la sesión de grabación de 1909 (reproducida en la figura 1).



4
La Legación de los Países Bajos en Yedda, en donde se realizaron las primeras grabaciones árabes.

maciones y datos posibles sobre determinados aspectos técnicos de las fotos que conserva o sobre sus autores. Sin embargo, en lo tocante al contenido real de tales documentos fotográficos, dependemos casi por completo de los expertos locales; sea cual sea su situación social o nivel de instrucción, son ellos los que nos enseñan lo que el objetivo de la cámara fotográfica ha captado realmente y lo que es importante. En estas pesquisas, la emoción de nuestros asesores aumenta a medida que advierten que son ellos los principales especialistas mundiales en esta labor de investigación. Hay aún ancianos que sobreviven a la época en que se tomaron las primeras fotografías. Estas personas son depositarias de verdaderos tesoros y es preciso interrogarlas antes de que sus memorias, parte de nuestro pasado, desaparezcan para siempre. Así, la investigación fotoarqueológica del MSH ha demostrado que retratos hechos hace cien años pueden ser identificados todavía hoy por ancianos que, remontándose por el recuerdo a siete u ocho décadas atrás, son capaces de reconocer con precisión personas fotografiadas veinte o treinta años antes.

Pensando que 1909 era una fecha muy temprana, incluso para una sesión de grabación sonora en Boston, el autor consultó a varios historiadores de Yedda, especialmente al jeque Ahmed Zaki Yamani, experto y mecenas de la música tradicional, y a intérpretes de laúd de Arabia oriental y de Hadramaut. La primera grabación sonora de música de Hiyaz que se recuerda era una rara (vaga y estridente) composición interpretada en El Cairo a finales de los años veinte por el entonces viejo cantante Sherif Hussein, primo del príncipe, cuyo hijo había sido proclamado rey de los árabes. Con esta sola excepción, las primeras grabaciones

conocidas de música local datan de la época de la segunda guerra mundial.

Cuando se preguntó a dichos historiadores si valdría la pena intentar hallar los vestigios de grabaciones en cilindros de cera hechas en Yedda en el fonógrafo que se ve en la fotografía, todos nuestros doctos informadores insistieron en que, independientemente de su curiosidad personal, tal redescubrimiento podría ser de un valor inestimable para comprender modos musicales *(maqâmât)* hoy en desuso. En el verano de 1984, la búsqueda en compañía del profesor Van Donzel fue muy fructífera: se descubrieron en Leiden 211 cilindros de cera, guardados en cajas de cartón, con algunas anotaciones en neerlandés, árabe o malayo (o en diversas combinaciones de las tres lenguas), así como una grabación en cinta de dos carretes (por desgracia, decepcionante), realizada por Philips-Países Bajos en 1957 (con motivo del primer centenario del nacimiento de Snouck Hurgronje) de "lo todavía audible en cilindros", que de hecho era muy poco por entonces. Tras el descubrimiento de los cilindros, el MSH empezó a estudiar los medios para oír y conservar mejor las grabaciones. Afortunadamente, gracias a los esfuerzos de conservación de las fotografías de los ARF en Viena, el MSH empezó a colaborar muy estrechamente con la Academia Austríaca de Ciencias y, en particular, con su principal experto en el Cercano Oriente, el profesor Walter Dostal, director del Instituto Etnográfico de la Universidad de Viena y destacado especialista de la historia de la cultura del mar Rojo. Aunque el MSH había conservado documentos fotográficos realizados por Glaser, Langer, Hein y otros austríacos que habían participado en la expedición imperial al sur de Arabia, no nos habíamos dado cuenta de que el Phonogrammarchiv, creado en 1901 por el emperador Francisco José como parte de la Academia y todavía en funciones, había hecho grabaciones sonoras con motivo de esa expedición.

Para nuestra satisfacción, el Dr. Schueller y sus colaboradores, sobre todo el ingeniero Franz Lechleitner, habían resuelto innumerables problemas de regrabación electrónica y de perfeccionamiento de los cilindros de cera. Gracias a los conocimientos de nuestros colegas vieneses, los sonidos captados en Yedda hace ochenta años pueden oírse hoy en día con más claridad que antes (pese al moho que, por desgracia, había carcomido las incisiones provocadas en la cera por la aguja del fonógrafo). En ciertos casos habrá que estudiar la posibilidad de proceder a un nuevo perfeccionamiento numérico, por caro que resulte.

Antes de pasar revista a los resultados de los análisis preliminares de la colección de cilindros de Leiden, una rápida reseña histórica puede contribuir a que se comprenda su importancia.

Se cree que fue en Mesopotamia y en el valle del Nilo que nacieron los sistemas de escritura más antiguos que



5
Historiadores de Medina analizan la primera foto de su ciudad, realizada en 1880 por el geógrafo militar egipcio, y entonces coronel, Mohammed Sadiq Bey.

6
La primera fotografía de la Ciudad Santa de Medina (1880).

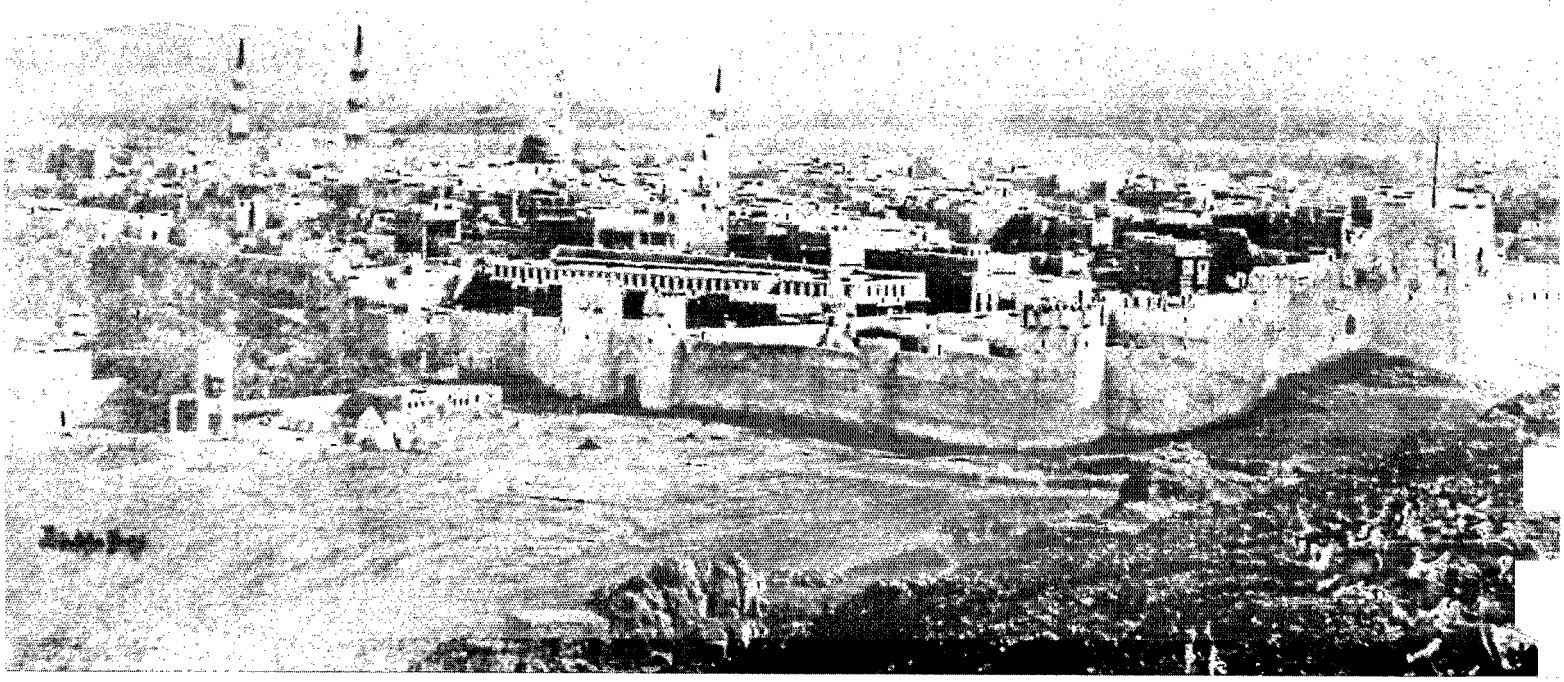
se conocen, bien adaptados hacia 2500 A.C., y que representan la más larga cadena ininterrumpida de lenguaje humano (ciertas palabras que existen hoy en día en amhárico, árabe o hebreo moderno guardan relación con sonidos que se empleaban hace más de cuatro mil quinientos años), así como las crónicas y los poemas más antiguos de la humanidad (que sabemos que se cantaban, aunque las melodías se hayan perdido).

Mucho antes de la aparición de los primeros símbolos cuneiformes sumerios (que se fueron utilizando gradualmente de modo más sistemático para expresar sonidos silábicos), o de los jeroglíficos prefaraónicos (legibles como designaciones heráldicas de lugares y categorías), en el Oriente Medio se utilizaba un antiguo sistema de signos que remonta a los comienzos de la agricultura sedentaria (hace unos diez mil años) para indicar las cantidades numéricas. Dicho sistema debía guardar relación con los sonidos de los números pronunciados en voz alta (pese a que, con esos signos, las cuentas podían hacerse al mismo tiempo en distintas lenguas).

Descifrar la escritura sumeria ha permitido relacionar los sonidos de algunas palabras modernas con los que se empleaban hace cincuenta siglos: así, *sackcloth* (cilicio) parece haberse pronunciado en un principio *sag.gu,* y *khôl* (cosmético para maquillar los ojos) procede probablemente de *gu.la.* Las notaciones musicales de distinta índole, por lo general, olvidadas durante mucho tiempo o de significación muy dudosa, han sobrevivido en muchos textos antiguos y particularmente en los salmos.

Hace más de diez años, Anne Kilmer realizó un gran esfuerzo multidisciplinario para reconstituir la melodía de un himno hurrita del siglo XIV A.C., escrito con caracteres cuneiformes, conocidos unos y enigmáticos otros, en una tableta de arcilla que se recompuso con tres fragmentos descubiertos en las ruinas de Ugarit, en la costa del Líbano, entre 1950 y 1958. Basándose en las posibles escalas, en función de los instrumentos hallados o representados en las antiguas ciudades de Mesopotamia, y en las posibles interpretaciones matemáticas de términos y símbolos misteriosos, entendidos como notas e intervalos para guiar a los cantantes del texto, los músicos y arqueólogos han elaborado una melodía obsesiva. Evidentemente, no es fácil verificar los interesantes resultados de este intento, muy agradables al oído. Con todo, y mientras no se demuestre lo contrario, la interpretación en 1974 de una partitura cuya antigüedad remonta a treinta y cuatro siglos debe considerarse una especie de récord mundial.

Entre las distintas técnicas de registro que sirven de testimonio de algunos aspectos del patrimonio musical de Oriente, las representaciones pictóricas proporcionan la información más fiable sobre la ejecución musical en la antigüedad. En las pinturas que adornan las tumbas egipcias aparecen a veces cantantes y músicos con instru-



mentos llegados al Nilo procedentes de Asia. En los dibujos de los sellos mesopotámicos, en las incrustaciones decorativas de algunas liras encontradas en excavaciones y en las escenas con flautistas y arpistas de los bajorrelieves de las salas de audiencia asirias pueden contemplarse, con gran lujo de detalles, numerosos tipos de instrumentos musicales, así como el modo, el lugar, la ocasión y la persona que los tañía.

Todavía hoy, diversos símbolos complejos siguen sirviendo de guía a los directores de coros y a los solistas que interpretan música religiosa tradicional de Oriente en distintas lenguas semíticas, así como en griego. Sobre todo en el mundo semita, las melodías y las técnicas parecen haberse transmitido en cadenas vivientes de padres a hijos en las familias de músicos y de maestros a alumnos en las corporaciones de intérpretes y escuelas religiosas. En siglos más próximos, los músicos barrocos compusieron varias "marchas turcas" para los timbales y *glockenspiel* arrebatados a los ejércitos de los sultanes. Uno de los primeros esfuerzos realizados en Occidente para registrar fonéticamente los sonidos de voces árabes se remonta precisamente a 1503, cuando di Vartema trató de transcribir la pronunciación real de nombres de lugares, cánticos, oraciones y fragmentos de diálogos oídos durante su viaje de Damasco a Medina-thalnabi (Medina, mausoleo del Profeta), La Meca, Yedda y Yemen, pasando por Jizan.[1]

Tres siglos más tarde, el primer esfuerzo científico realizado en Occidente para registrar con precisión las auténticas melodías árabes relacionándolas cuidadosamente con el contexto social e histórico, se debe a un misterioso peregrino que, bajo el nombre de Ali Bey Al-Abbassi, salió de El Cairo el 18 de diciembre de 1806 en dirección de la Ciudad Santa de La Meca. Este peregrino pretendía ser el último príncipe superviviente de la dinastía de los Abasidas, pero era en realidad un catalán, nacido en Barcelona en 1766, llamado Domingo Badia y Leblich, que en 1801, después de haber realizado estudios científicos en París y Londres, se convirtió al islamismo. Ali Bey realizó un cúmulo extraordinario de observaciones científicas y culturales en la Tierra Santa del Islam, entre ellas el primer intento de establecer la latitud y la longitud de La Meca y la notación de cinco melodías que había escuchado en sus viajes a comienzos de 1807: dos canciones de marineros del mar Rojo, dos melodías cantadas por mujeres en La Meca y sus proximidades, y una melodía coreada por un grupo de hombres en la ciudad de Yedda, un siglo antes de que se fabricaran los primeros cilindros de cera en ese puerto histórico (figuras 2-6).

Las primeras grabaciones "fonográficas" de lenguas semíticas

Así como se pone en duda el hecho de que la fotografía empezara en 1839 con el sistema de daguerrotipo, ya que existen documentos anteriores (la fotografía que en 1826 tomó Niepce de su jardín y el negativo de Talbot de 1835) también se tienen dudas acerca de cuándo se captaron por primera vez las ondas sonoras por medios mecánicos. El año 1877 suele considerarse la fecha inicial, debido a que el 8 de diciembre de ese año, el "fonógrafo" de Edison logró repetir la recitación "Mary had a little lamb". Sin embargo, veinte años antes, el físico francés Léon Scott había creado su "fonoautógrafo", que grababa visiblemente las ondas sonoras en materiales sólidos capaces de reproducir sonidos, aunque de manera imperfecta. En 1878 se vendieron algunos cilindros de papel de estaño. El gramófono de cilindros de cera se inventó entre 1881 y 1885 y fue fabricado por las firmas Columbia y Edison en 1888. Ese mismo año se grabó por primera vez un concierto; el éxito fue tal que Columbia publicó en 1891 un catálogo de grabaciones comerciales en cilindro. Jesse Walter Fewkes parece haber sido el primero en grabar, en 1890, canciones de los indios passamaquoddy del Maine con objeto de realizar análisis científicos y de preservar el patrimonio cultural amenazado. Esta tarea fue realizada bajo el patrocinio de Mary Hemenway, quien ese mismo año había pedido a Fewkes que grabara la lengua y el folklore de los indios pueblo para que los estudiara Benjamin Ives Gilman, profesor de psicología de Harvard.

Con motivo de la Feria Mundial de Chicago organizada para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América por Colón, Mary Hemenway encargó al profesor Gilman que grabara "música exótica",

1. J. W. Jones (trad.), *The itinerary of Ludovico di Varthema of Bologna from 1502 to 1508*, p. 16-36, Londres, The Argonaut Press, 1928.



7
El director de un conjunto de danza y torneo tradicional, Haj Ahmed Agha Al-Judari, enviado por el Sultán a la Feria Mundial de Chicago en 1893. El profesor Gilman, de la Universidad de Harvard, grabó a los músicos de esta delegación imperial otomana (así como a los intérpretes javaneses). Estas serían las primeras grabaciones de voces árabes e indonesias.



8
Investigación en Harvard: el sobrino nieto del director del conjunto de danza de la delegación otomana (figura 7), Omar S. Khudari, de Cambridge, intercambia fotos familiares y reliquias con el autor y con el Dr. Awkati de Bagdad.



9
La delegación otomana en la Feria Mundial de Chicago de 1893, donde se grabó por primera vez música árabe e indonesia.

comprendida la de la delegación del Imperio Otomano y la ejecutada por músicos de Java (figuras 7-10).

Así, las primeras grabaciones auténticamente acústicas en lengua árabe e indonesia parecen ser los cilindros de cera que realizó en 1893 el profesor Gilman para el Museo de Arqueología y Etnología de Harvard, frente al emplazamiento actual del MSH.

Las grabaciones de "música turca" de Gilman, incorporadas desde 1970 a las colecciones de la Biblioteca del Congreso, constan de nueve cilindros de cera grabados en el teatro turco el día 25 de septiembre de 1893 por la mañana, pero desgraciadamente el sonido original es bastante mediocre.

En sólo dos de ellos (4.368 y 369/AFS n.º 14.741: B1 y B2) se reproduce la lengua árabe: una canción de amor interpretada por un cuarteto de Beirut. El resto de las interpretaciones de la delegación otomana registradas acústicamente eran piezas instrumentales: una canción turca y el himno imperial.

Para estudiar el contexto de esos documentos, el MSH contó con el asesoramiento de un hombre de negocios de Cambridge, el Sr. Omar S. Khudari, cuyo tío abuelo había



dirigido a los bailarines de la delegación otomana en la danza-torneo tradicional de Damasco "espadas y escudos" (por lo que el sultán Abdul-Hamid II le había otorgado el título de Agha). Asimismo, los investigadores del MSH, en colaboración con la Biblioteca Británica y la Biblioteca del Congreso, inventariaron una magnífica serie de sesenta y seis álbumes fotográficos que el Sultán ofreció en 1893 a esas dos instituciones, afin de que Londres y Washington contaran con documentos visuales de los centros educativos, las unidades militares y la vida cotidiana del Imperio. El MSH, con la ayuda del profesor Sinasi Tekin, proyecta publicar esos extraordinarios documentos fotográficos en un número especial de *The Journal of Turkish Studies.*

Aunque los primeros registros acústicos conocidos en árabe son los realizados en Chicago en 1893, son muchas las pistas que obligan a seguir indagando.

En 1890, el rector Bliss hizo una demostración del fonógrafo de Edison en la Universidad Americana de Beirut. Es muy posible que grabara entonces voces libanesas. Los investigadores del MSH han descubierto tanta documentación fotográfica insospechada en Beirut (presentada en la película de Fouad Debbas *Beyrouth. Notre Mémoire*) que cabe pensar que, tanto allí como en Estambul, en las distintas colecciones del sultán que está catalogando la Sra. Nurhan Atasoy, pueden hallarse cilindros de cera. En 1900, con motivo de la Exposición de París, se grabaron en 55 cilindros de cera, actualmente en el Musée de l'Homme, las voces de diversos oradores y cantantes de África septentrional y oriental (concretamente, músicos bereberes, zanzabari y senegaleses). Sería sorprendente que el repertorio de los artistas de esos países no incluyera algunos textos árabes. Los estudios del profesor Racy sobre las primeras industrias de grabación comercial egipcias y libanesas han revelado que existe una grabación del famoso cantante cairota, Abdu al-Hamuli, anterior a 1901, año de su muerte; en los diarios aparecieron anuncios de cilindros de cera de los "mejores cantantes" hasta 1904 y de grabaciones "de nuevo tipo" (discos planos) desde 1905; en el catálogo de Baidaphone de 1926 se anunciaban canciones armenias, piezas instrumentales turcas, himnos ortodoxos griegos y canciones egipcias (interpretadas, entre otros, por Abd al-Hayy Hilmi, fallecido en 1912) y "las más maravillosas melodías" de Siria, Palestina e Iraq (no se mencionaban artistas de Arabia ni grabaciones de música realizadas en ese país); por desgracia, la primitiva y vasta fonoteca de la Biblioteca Nacional de El Cairo parece haber desaparecido. Esperamos que este artículo sirva de estímulo para nuevas investigaciones, incluso en Berlín, donde se fabricaban los discos de Baidaphone.

Los primeros esfuerzos científicos coherentes para captar y preservar los sonidos de lenguas semíticas se realizaron en 1902 en Viena, cuando S. Exner, fundador del Phonogrammarchiv, grabó doce discos de poemas y canciones de Socotora utilizando para ello el Wiener Archivphonograph (números 129, 130 y 138-147). En 1907 se sumó otra grabación de Socotora (número 894). En 1904, Fritz Hauser grabó en Omán a un cantante árabe de Dhofar en siete discos (números 109, 124 y 153-157). En ambos casos los cantantes se habían desplazado a Viena con motivo de la gran expedición multidimensional de la Academia Imperial de Ciencias al sur de Arabia. Dado que en Socotora se conserva una antiquísima y singular rama sudarábiga (asociada históricamente con la Reina de Saba) de la familia de las lenguas semíticas, los lingüistas deberían volver a analizar esos sonidos (tal vez comparándolos con grabaciones recientes realizadas en Socotora por la Academia Soviética de Ciencias).

Las grabaciones sonoras primitivas de dialectos semíticos y de interpretaciones musicales más meticulosamente analizadas son las realizadas durante la expedición fonográfica a Jerusalén (1911-1913) de A. Z. Idelsohn, solista moravo. Idelsohn logró captar la lengua hebrea cantada y hablada por los judíos del Yemen, Anatolia, África del Norte, Persia y Bagdad (donde la comunidad estimaba que sus textos y melodías procedían sin modificación alguna del periodo de la cautividad en Babilonia), así como el samaritano, el arameo, el ladino e, incluso, canciones judías en árabe y persa, así como algunas melodías populares palestinas. Las minuciosas transcripciones de Idelsohn fueron publicadas íntegramente, pero las técnicas actuales permitirían mejorar las grabaciones originales para una nueva audición.

Importancia de las grabaciones árabes de Leiden

Estamos tan sólo al principio de un largo y prometedor recorrido. Los especialistas del Centro de Investigaciones Hajj han comenzado a consultar a viejos músicos y jefes religiosos cuyas sugerencias podrían orientar la elección de materiales y documentos que deben incluirse en los archivos musicales del Phonogrammarchiv (figura 11). Historiadores yemenitas de la (Universidad de Sana y, especialmente,



10
Escenario de la primera grabación sonora de música indonesia: el teatro javanés bajo la nieve, en la Feria Mundial de Chicago de 1893.

el cadí Ismail al-Akwaa, director general de antigüedades y director de la Biblioteca Nacional, hacen lo necesario para que poetas y músicos comenten y expliquen los sonidos yemenitas más antiguos que se conservan, de modo que el MSH pueda enviar estos documentos a los Estados Unidos lo más rápidamente posible. A la luz de esos comentarios y explicaciones, las observaciones que siguen deberán sin duda ser revisadas. Sin embargo, podemos afirmar que las grabaciones en lengua árabe recogidas en 150 cilindros de cera en Yedda entre 1907 y 1920 (primera y última fechas probables) constituyen:

las primeras grabaciones sonoras árabes (ya sean hechas en la propia Arabia o bien procedentes de voces árabes) si se excluye la del cantante de Dhofar hecha en Viena, en 1904, y que pertenece a la esfera cultural de Omán (y, por consiguiente, algo diferente de la mayor parte de la península);

el primer conjunto completo de lengua y música árabes, lo suficientemente variado como para que sea posible establecer comparaciones válidas. Los primeros cilindros árabes que se conservan (1893, Chicago) son casi inaudibles y desgraciadamente no pasan de ser meras curiosidades;

una muestra representativa de una amplia extensión geográfica, con voces yemenitas, handramíes, zanzibareñas e incluso indonesias y sudanesas, así como del Hiyaz. Particularmente raras y bellas interpretaciones musicales de toda índole: llamadas a la oración, salmos del Corán, canciones de boda, poemas tradicionales inéditos (en esa época), una gran variedad de composiciones musicales para instrumentos de viento y cuerda, entre los que cabe citar el laúd yemenita (véase la figura 2) que ya no se tañe;

las primeras grabaciones de voces de la calle. El pregonero público cuya voz se grabó y que anunciaba la salida de los barcos del puerto de Yedda muestra tanto las viejas costumbres en lo que concierne a las comunicaciones públicas como el carácter cosmopolita de Yedda (en donde tanto el alcalde Al-Farsi como el director general del puerto islámico aguardan hoy con gran impaciencia la vuelta a la patria de estos sonidos de tiempos lejanos);

las primeras proclamas de sanidad pública. Estas proclamas tienen por objeto la recolección de la basura ("que los empleados del ayuntamiento debían recoger antes del amanecer a la entrada de los edificios en donde se alojaban los peregrinos"). Estas prácticas están siendo estudiadas por el ministro de Sanidad de Arabia Saudita, jeque Faisal Al-Hagelan, y por el director del Centro Hajj, doctor Sami Engawi. El MSH, por su parte, está reuniendo documentos procedentes de los archivos del Cuerpo de Sanidad del Jedive, organismo que supervisaba con éxito la lucha contra las enfermedades infecciosas durante esos multitudinarios peregrinajes, pese a los enormes problemas que planteaba el calor, la aglomeración humana y la gran diversidad de costumbres;

los primeros relatos de viajes marítimos, en particular la descripción de viajes desde Yedda, vía Aden, a Bombay, Calcuta y desde allí a Rangún. Cuando la asesora técnica del Museo Nacional del Yemen buscó información en la India Office sobre estos viajes por mar, con el objeto de averiguar el origen de las inmensas vigas de madera (probablemente de la costa de Malabar en la India) que había encontrado al reconstruir las casas tradicionales de varios pisos en Mocha, quedó sorprendida al oír un interesante re-



11
Trabajo de laboratorio (nueva grabación, análisis de velocidad y preservación del sonido) en el Phonogrammarchiv de la Academia Austríaca de Ciencias, Viena, verano de 1985.

lato de labios de un capitán que hablaba en Yedda ochenta años atrás. Mucho más allá del mar Rojo, los cilindros de Leiden han grabado las canciones y textos de diversas lenguas de Indonesia.

Pese a la enorme distancia que las separaba en el espacio, las comunidades islámicas de los archipiélagos de Asia oriental estaban estrechamente vinculadas espiritualmente y por lazos de sangre con Yedda y la Tierra Santa del Islam, debido, por una parte, a la devoción religiosa de los fieles (que casi todos los años constituían el grupo más numeroso de peregrinos) y, por otra, al hecho de que muchos de sus profesores procedían de familias, como la de Al-Atas, con viejas raíces en Hiyaz y en Hadramaut.

El professor Van Donzel y el doctor van Konigsveld, que está preparando la publicación de la correspondencia del profesor Snouck Hurgronje, tienen pruebas de que Snouck Hurgronje, se dedicó hasta 1906 a grabar los idiomas indonesios de Java con un fonógrafo Edison (quizás desde fines de los años 1890). En una carta, Hurgronje pide al profesor Goldziher, de Budapest, que consulte al Phonogrammarchiv de Viena sobre el mejor medio de proteger la cera para que el moho no la deteriore.

Aunque hasta el momento se piensa que los cilindros de lenguas indonesias que se conservan en Leiden (más de treinta) fueron grabados después de 1907 en Yedda (basándose en diversas pruebas internas), se está intentando encontrar grabaciones anteriores tanto en los Países Bajos como en Indonesia, en donde el conservador adjunto del Museo Nacional de Yakarta recordaba vagamente haber visto cilindros de cera en los depósitos del museo. Entre tanto, el Dr. Philip Yampolsky, que acaba de volver de Indonesia después de cinco años de investigaciones en etnomusicología, ha estudiado la colección de cilindros de cera de Leiden que, según él, constituyen los documentos musicales más antiguos de Malaya (Indonesia), así como en lenguas bahasa: acheh, gayo y sundanés.

Actualmente el profesor John Bowen, de la Universidad de Washington en San Luis, está investigando con especialistas de Leiden la importancia que puedan tener estas grabaciones.

Después de tres años de investigaciones en el terreno y luego entre los gayo de las montañas de Acheh al norte de Sumatra (1979-1980), el profesor Bowen ha observado el singular valor lingüístico de estos cilindros para un idioma que sólo empezó a escribirse recientemente (aunque en 1900 Snouck hubiese compilado textos, gracias a los cuales se publicó en 1907 un diccionario de gayo). Tanto desde el punto de vista estético como social, los tipos de música gayo grabados en los cilindros de Leiden están proporcionando interesantes indicios: los más importantes son el *didong* (celebraciones de acontecimientos históricos) y el *sebuku* (lamentos ceremoniales que expresan el quebranto de una mujer por una pérdida). Los cilindros de Leiden pueden documentar cambios radicales (de estilo y contenido) de la música contemporánea. Aunque S. C. de Vale, en el prefacio del estudio de Lee sobre las grabaciones de Gilman en Chicago, informa sobre los últimos análisis de las interpretaciones musicales javanesas comparadas con las melodías indonesias de la Colección de Demostración Hornbostel (del Phonogrammarchiv de Berlín), puede verse lo mucho que queda por hacer en cuanto al análisis y comparación de las tradiciones vivas.

Perspectivas para el futuro

Al pasar últimamente revista a los museos de Oriente Medio, el doctor Suhail Bisharat, director de la interesante Galería Nacional de Jordania, describía los esfuerzos realizados durante una misión extraordinariamente fructífera destinada a relacionar entre sí a los artistas creadores de todo el mundo islámico y también a éstos con los artistas (incluso "orientalistas" occidentales) que por diversos medios han intentado recuperar datos y tradiciones culturales que están desapareciendo con una rapidez increíble.

Haciendo eco a la frase acuñada por la princesa Wijdan Ali (fundadora de la Galería Nacional de Jordania, presidenta de la Real Sociedad de Bellas Artes y eximia pintora además de consultora del MSH en los análisis de la primera música de Arabia occidental), el Dr. Bisharat resume las esperanzas puestas en la Galería Nacional de Jordania con la frase siguiente: "crear un patrimonio para el futuro".

Humildemente, el MSH se ha dado cuenta de que tan importante como preservar los documentos del pasado, especialmente los primeros documentos fotográficos y fonográficos, es grabar y consignar el proceso que nos lleva a comprender el significado de los objetos descubiertos. Las investigaciones fotoarqueológicas y fonoarqueológicas del MSH empezaron con apuntes escritos, pero ahora se ha comprendido que también es necesario conservar los recuerdos que esos viejos documentos suscitan en los ancianos, recurriendo a la grabación, para que no desaparezcan esos fugitivos testimonios de tanto valor y riqueza. Por último, y por más que en el MSH y en los ARF tengamos la satisfacción de aparecer como los descubridores, nos hemos dado cuenta aún con mayor humildad de que no lo somos. En cambio, podemos aspirar a que se nos considere como escrupulosos destinatarios de ese legado.

Hemos tenido la suerte de "sintonizar" y recibir mensajes enviados deliberadamente en el tiempo y en el espacio por fotógrafos y fonógrafos precursores. Conscientes de la importancia de sus reproducciones y grabaciones como de sus temas, se extrañarían al saber que lo que registraron (ya sea por medio de rayos solares, ya por medio de ondas sonoras) había sido olvidado por las generaciones que les sucedieron.

El MSH lanza a través de *Museum* un llamamiento a los custodios del patrimonio en todo el mundo para que procedan a la búsqueda de las canciones grabadas en la cera de abejas (así como los rayos solares captados en la plata) antes de que sea demasiado tarde. ■

[Traducido del inglés]

Bibliografía

Bisharat, S. Museums, collections, and collecting in the Arab world: some reflections on today. *International Journal of Museum Management and Curatorship,* vol. 4, n.º 3, septiembre 1985, p. 279-287.

Buel, J. W. *The magic city — A massive portfolio of original photographic views of the great world's fair.* Historical Publishing Company, St. Louis, Mo., 1894.

Chisholm, A. Photo led to old arabic recordings. *Harvard University Gazette,* vol. LXXXII, n.º 16, 19 de diciembre, 1986, p. 1 y 5.

Crutchfield, W. Yale record trove, at 25, is monument to avid collector. *New York Times,* 14 de diciembre de 1986, p. H27 y H32.

El-Abbassi, A. B., *Voyages d'Ali Bey El-Abbassi en Afrique et en Asie.* París, Didot L'Ainé, 1814.

Gavin, C. E. S. The earliest arabian recordings: discoveries and work ahead. *Phonographic Bulletin* (Viena, Asociación Internacional de Archivos Sonoros), n.º 43, noviembre 1985, p. 38-44.

—. The holy places of Islam in early visual records. Número especial de *The Harvard Library Bulletin.* 1987.

—. *Image of the East.* Chicago, University of Chicago Press, 1983.

—. Imperial self-portrait: the gift albums of Sultan Abdul Hamid II. Número especial de *Journal of Turkish Studies,* vol. XII, 1987.

—. La fotoarqueología y los museos del mañana. *Museum,* n.º 145, vol. XXXVII, n.º 1, 1986, p. 2-12.

Hatch, M. H. Southeast Asia. *New Harvard Dictionary of Music,* p. 787-800.

Idelsohn, A. Z. Phonographierte Gesaenge und Aussprachsproben des Hebraeischen der Jemenitischen, Persischen, und Syrischen Juden. *Kaisserliche Akademie der Wissenschaften in Wien: Sitzungsberichte* (Viena), vol. 4, n.º 175, 1917. (35.ª Comunicación del Phonogramm-Archivs-Kommission.)

Jones, J. W. (trad.) *The itinerary of Ludovico di Varthema of Bologna from 1502 to 1508.* Londres, The Argonaut Press, 1928.

Kilmer, A. D.; Crocker, R. L.; Brown, R. R. *Sounds from silence: recent discoveries in ancient near Eastern music,* Berkeley, Bit Enki Publications, 1976.

van Koningsveld, P. (red.). *Abdoel-Ghaffaar: sources for the history of Islamic studies in the Western world.* Vol. I: *Orientalism and Islam: the letters of C. Snouck Hurgronje to Th. Noeldeke,* p. 5, 60, 109, 129. Leiden, 1985. Vol. II: *Scholarship and friendship in early Islamwissenschaft: the correspondence of C. Snouck Hurgronje with Ignaz Goldziher,* p. 40, 45, 64, 81, 101, 240-64. Leiden, 1986.

van Krieken, G. S. *Snouck Hurgronje en het Panislamisme.* Leiden, Brill, 1985.

Lechleitner, F. The Arabian cylinders — Report on the re-cording of the collection of the Oriental Institute in Leiden. *Phonographic Bulletin* (Viena, IASA), n.º 43, noviembre 1985, p. 44-45.

Lee, D. S. (red.). *The federal cylinder project: a guide to field cylinder collections in federal agencies.* Vol. 8: *Early anthologies.* Washington, American Folklife Center, Library of Congress, 1984.

Nettl, B. B. N. Near and Middle East. *New Harvard Dictionary of Music.* p. 528-534.

Randel, D. M. (red.). *The New Harvard Dictionary of Music.* Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

Schmandt-Besserat, D. An ancient token system: the precursor to numerals and writing. *Archaeology,* vol. 39, n.º 6, noviembre/diciembre 1986, p. 32-39.

Shaheen, H. (red.). Harvard Scholars Discover Window to Kingdom's Past. *Saudi Arabia,* vol. 2, n.º 4, invierno de 1986, p. 10-14.

Will, P. T. Recording. *New Harvard Dictionary of Music.* pp. 684-686.

Yampolsky, P. *Indonesian music and speech on the Jiddah cylinders: a preliminary report to the Harvard Semitic Museum.* Norwalk, HSM/KFA, 1986. (Preparado y distribuido privadamente para la investigación.)

Lok Virsa :

un museo de arte popular

Uxi Mufti

Nació en 1941 en Lasur, Punjab. En 1965 obtuvo una maestría en psicología en el Colegio Estatal de Lahore. De 1967 a 1969 realizó estudios de doctorado en la Universidad 17 de Noviembre de Praga, Checoslovaquia. Ha llevado a cabo diversos trabajos de campo sobre la sociedad y la cultura pakistaníes desde una perspectiva antropológica y folklórica. Ha sido director de publicación de unos veinte libros sobre estos temas y es autor de dos trabajos especializados: *Documentation of performing arts in Asia an computer retrieval systems* y *Documentation on oral traditions. Training manual*, publicados por el Lok Virsa. Ha adquirido una vasta experiencia profesional en el campo audiovisual. En la actualidad es director del Lok Virsa, Instituto Nacional del Folklore, el Patrimonio y las Tradiciones del Pakistán.

Antigüedad, continuidad y diversidad cultural

Las tradiciones artísticas seculares, todavía tan vivas en el Pakistán, remontan a la más lejana antigüedad, ya que se originan en las civilizaciones de Harappa y Moenjodaro, que florecieron en el Valle del Alto Indo 2.500 años A.C., enriquecidas luego por la cultura Gandhara (250 A.C.) con influencias de las civilizaciones islámicas del Asia Central y el Oriente Medio.

Las antiguas civilizaciones de Moenjodaro, Harappa, Gandhara (la ruta de la seda) y del Valle del Alto Indo —para no mencionar sino algunas— no han desaparecido totalmente, ya que no sólo subsisten sus vestigios arqueológicos, sino que también algunos de sus rasgos sobreviven en el folklore pakistaní contemporáneo. De ahí que las costumbres tradicionales constituyan nuestro instrumento de comunicación más eficaz, ya que son las depositarias de nuestra historia y las vestales de nuestro patrimonio. El borendo, por ejemplo, es un instrumento musical de viento descubierto en las excavaciones de Moenjodaro que sigue siendo utilizado por muchos pastores del distrito de Dadu. La famosa carreta de bueyes encontrada también en Moenjodaro es la misma que utilizan todavía los campesinos del valle y todavía hoy nuestros artesanos perpetúan la magnífica tradición de la orfebrería de Gandhara.

Esta continuidad de las tradiciones culturales del Asia resulta verdaderamente sorprendente: ni el dominio colonial ni la penetración de la tecnología moderna han logrado destruir este patrimonio increíblemente rico.

Las tradiciones artísticas del Pakistán reflejan la diversidad geográfica, cultural, lingüística y humana del país. Al norte se encuentran los glaciares más extensos del mundo y las cadenas montañosas de mayor altitud. Al centro se extienden llanuras fértiles y verdes campos y caudalosos ríos de curso caprichoso. El sur es el país de los desiertos, de las inmensas extensiones yermas. Más al sur aún, el clima vuelve a ser templado y benigno en la región costera de Makran, en tanto que al sudoeste se alzan los escarpados montes dominados por las tribus montaraces de los pathanes y baluches. Esta extrema diversidad geográfica del Pakistán también se refleja en sus tradiciones culturales: arte popular, artesanía, canciones y danzas, ritos, ceremonias, trajes, lenguas, dialectos e instrumentos musicales varían de una región a otra e incluso entre las comunidades de una misma región. Esto plantea, naturalmente, problemas muy complejos al documentalista cultural, puesto que no es posible aplicar los mismos esquemas conceptuales a los diversos elementos de un conjunto de tradiciones tan rico como desconcertante.

La tradición oral

Uno de los rasgos más destacados de las tradiciones autóctonas del Asia es su carácter oral. La palabra es el instrumento de transmisión de nuestra cultura de una generación a otra y por eso se la denomina con frecuencia cultura verbal. Esta oralidad de las culturas asiáticas es una de las principales razones de su dificultad para proyectarse hacia el mundo exterior. Ejemplo de esto es que incluso hoy en los países asiáticos resulta difícil en-

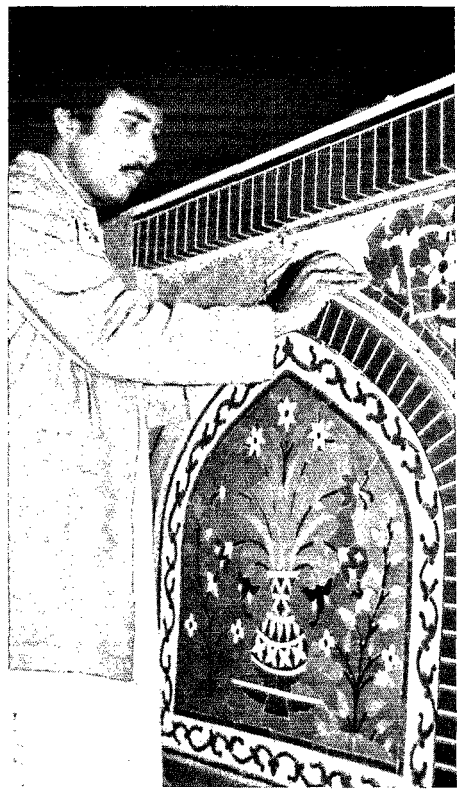
contrar un manual que permita aprender a tocar la sarinda o iniciarse en la práctica del sufismo. Aún hoy las técnicas de la orfebrería, el tejido, la danza y la talla en madera siguen transmitiéndose oralmente y no es posible aprenderlas a partir de fuentes impresas, tal como ocurre en una formación escolar clásica, donde los manuales constituyen el material didáctico de base. Incluso un patrimonio tan rico como el de nuestra música clásica en su mayor parte no está documentado por escrito. En cuanto a los conservatorios, prácticamente no existen, si se exceptúan las familias de músicos o *gharana,* que aprendieron el arte de sus mayores y lo transmiten de generación en generación.

El surgimiento de la sociedad de masas y la invasión de productos culturales de los países occidentales ponen en serio peligro nuestras tradiciones más autóctonas. De ahí la imperiosa necesidad de proceder a un trabajo de documentación, registro y preservación, que deberá ir acompañado de medidas adecuadas para luchar contra los efectos devastadores de este verdadero huracán que nos azota. Pero para eso deberemos elaborar un sistema de documentación propio, que se adapte lo mejor posible a la idiosincracia de nuestro pueblo y a sus formas de expresión. No hay por qué adoptar los conceptos occidentales en materia de documentación cultural: debemos cuidarnos de las tendencias a la imitación, que son en sí mismas una de las muchas consecuencias perjudiciales de la invasión cultural extranjera.

Cabría pensar que lo oral es efímero y puede caer pronto en el olvido, o que es inferior a lo escrito y por ende no merece ser tomado en consideración. Semejante idea, que no es sino la traducción de prejuicios ciudadanos imbuidos de pedantería, debe ser enérgicamente rechazada. El hecho de que la cultura popular del Pakistán no sea una cultura escrita —consignada en libros y conservada en fríos caracteres de imprenta— sino una cultura viva, hablada, sentida y transmitida, asegura su continuidad y diría incluso su longevidad frente a las culturas escritas. Algunos se preguntarán cómo es posible que el Pakistán, país tan diverso e integrado por tantas etnias y tantas culturas, sea capaz de mantenerse unido y tenga el sentimiento de constituir un solo pueblo. Una vez más, es el folklore, las creencias populares, la religión, la comunidad de actitudes, valores e ideales lo que cimenta la unidad de la nación pakistaní. Se trata de una unidad en la diversidad: realidad paradójica, difícil de comprender para el extranjero. ¿Cómo es posible que un folklore tan diverso, con tal multiplicidad de lenguas, etnias, comunidades y culturas pueda pese a todo constituir una unidad?

Esta unidad fundamental del folklore pakistaní es la obra de sus grandes místicos sufíes, cuya influencia en la vida rural ha sido fundamental. Todavía hoy existen miles de santuarios e innumerables religiosos perpetúan las enseñanzas de sus maestros. Muchos de estos sufíes fueron sabios, músicos o poetas eminentes cuyo recuerdo pervive piadosamente en el pueblo al que consagraron su vida. En efecto, los sufíes fueron los únicos que utilizaron el folklore para transmitir el mensaje religioso e indudablemente a ellos se debe lo esencial de la tradición pakistaní. Muchos cantos populares y religiosos, muchas danzas e instrumentos musicales que pertenecen ahora al patrimonio del pueblo son creaciones de estos místicos. No en vano casi todas las fiestas populares del país se celebran alrededor de sus santuarios. Estos festivales se conocen con el nombre de *urs* o fiestas de aniversario, y van acompañados de cantos, danzas y acrobacias (figuras 12-14). Pese a que la lengua y la forma del mensaje pueden variar de una región a otra, el contenido y los valores implícitos son los mismos. Las fiestas que se celebran alrededor de los santuarios sufíes no son de carácter religioso, como tampoco lo es su música. Son fiestas populares que atraen a todo el pueblo por igual, sin distinción de raza o religión. Este folklore místico expresa un mensaje de unidad, un ideal de síntesis y plenitud que se dirige a todos.

La orientación de la mayoría de los museos del Pakistán es histórica o arqueológica, campos en los que existen buenos museos especializados, como el de Taxila, Lahore, Peshawar, y Karachi, además del Museo del Swat. Algunos de ellos poseen colecciones etnológicas de diversa importancia. El Museo de Lahore cuenta con una galería dedicada al Punjab; el de Peshawar, una con artesanía tribal del norte del país, y el de Karachi expone permanentemente objetos artesanales del Sind. Estos museos dependen del Departamento de Arqueología del Pakistán, que proyecta ampliar las colecciones etnológicas. Por otra parte, muchas colecciones de arte popular y artesanía tradicional de excepcional calidad siguen en manos de particulares o de familias adineradas. No hay región donde los terratenientes (antiguos rajás o nababs) no tengan una colección personal de objetos raros y valiosos, sobre todo joyas, tallas en piedra, armas y telas bordadas. Muchas obras de arte, alhajas y tallas en madera de las ricas regiones septentrionales en que se asentó la civilización Gandhara y la cultura del Valle del Alto Indo siguen sacándose de contrabando del Pakistán con destino a mercados extranjeros, especial-



mente Kabul (Afganistán), donde el tráfico es floreciente.

Ninguno de los museos arqueológicos dispone de talleres ni organiza cursos de capacitación para artesanos, actividades que quedan en manos de la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Lahore. La Oficina para el Fomento de las Exportaciones de la Asociación de Pequeñas Industrias del Pakistán organiza seminarios regionales de alcance limitado. Algunas organizaciones femeninas, como la Asociación de Mujeres del Pakistán, y las asociaciones regionales de bienestar social tratan de estimular la participación de las mujeres en la vida comunitaria y para ello han creado talleres de artesanía que venden sus productos con gran éxito. Empero, en esos talleres se presta escasa atención al control de la calidad y el afán de ser "modernos" lleva a producir artículos carentes de personalidad.

Todo esto ha provocado la rápida degradación de las artes y artesanías tradicionales. Con miras a poner coto a esta alarmante situación, en 1974 se creó el Lok Virsa, conocido también como Instituto Nacional del Folklore, el Patrimonio y las Tradiciones del Pakistán.

¿Qué es el Lok Virsa?

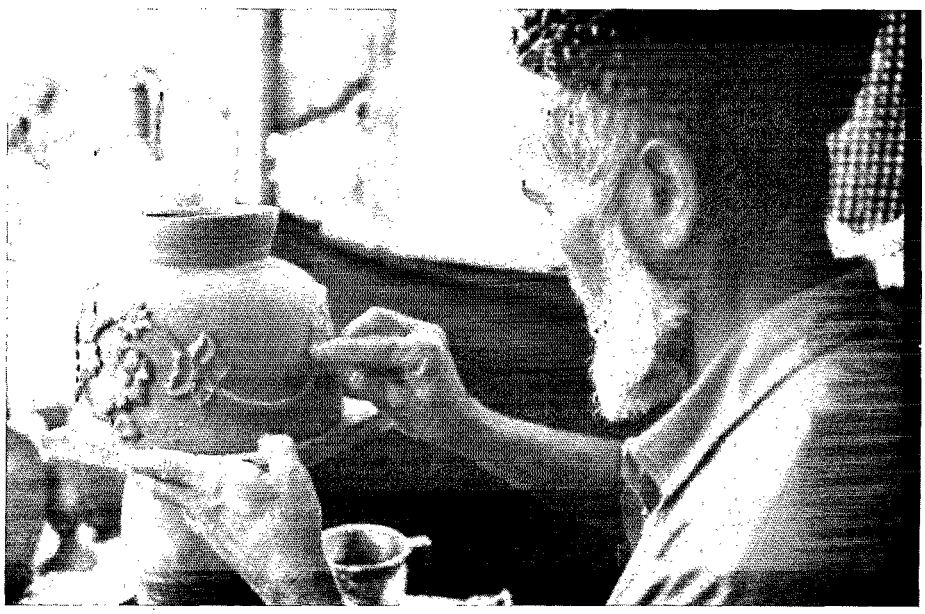
Conservar y promover las tradiciones culturales, las artes populares y el folklore es fortalecer la identidad de una nación. Como la mayoría de los países en desarrollo de Asia y África, el Pakistán se encuentra hoy en una encrucijada: por un lado debe defender su patrimonio cultural y por otro tiene que atender a sus necesidades de integración en un mundo moderno e industrializado. La tradición y el cambio van de la mano. Son como las ruedas de un carro: para avanzar deben moverse al unísono. Ninguna nación puede darse el lujo de desarrollar su industria, su ciencia y su tecnología a expensas de su identidad cultural.

El Lok Virsa se esfuerza por hacer conocer el patrimonio cultural del Pakistán, a través de un trabajo sistemático de acopio, documentación y difusión, con lo cual pretende cumplir los objetivos para los cuales fue creado en 1974: investigar, coleccionar, documentar, conservar y difundir el folklore, las tradiciones orales y la cultura regional del país. Lo que al principio no fue sino un modesto centro de estudios folklóricos, se ha convertido diez años después en un complejo cuyos proyectos y actividades tienen profundas ramificaciones en la nación entera.

El monopolio del arte y la cultura detentado desde hace un siglo por las ciudades ha ido en desmedro de las tradiciones rurales y regionales. A ello se ha sumado un proceso lento y gradual de desarraigo y alienación cultural provocado por la penetración masiva de la cultura occidental. La creación del Lok Virsa respondía, pues, a una necesidad imperiosa: establecer la infraestructura indispensable para preservar y fortalecer de manera sistemática una identidad cultural amenazada.

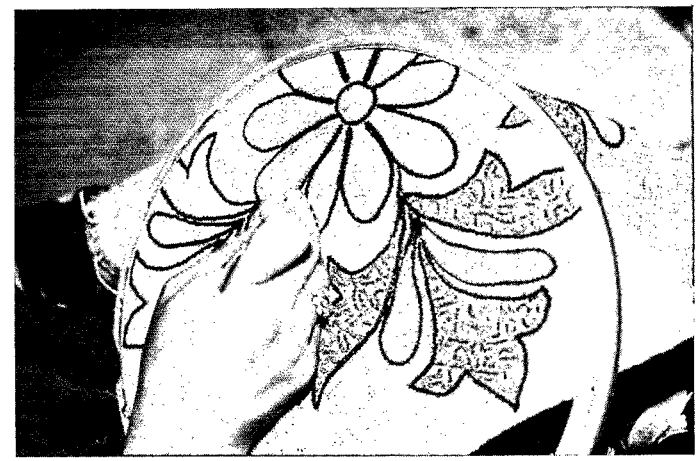
Esto no significa rechazar el progreso y propugnar una vuelta hacia el

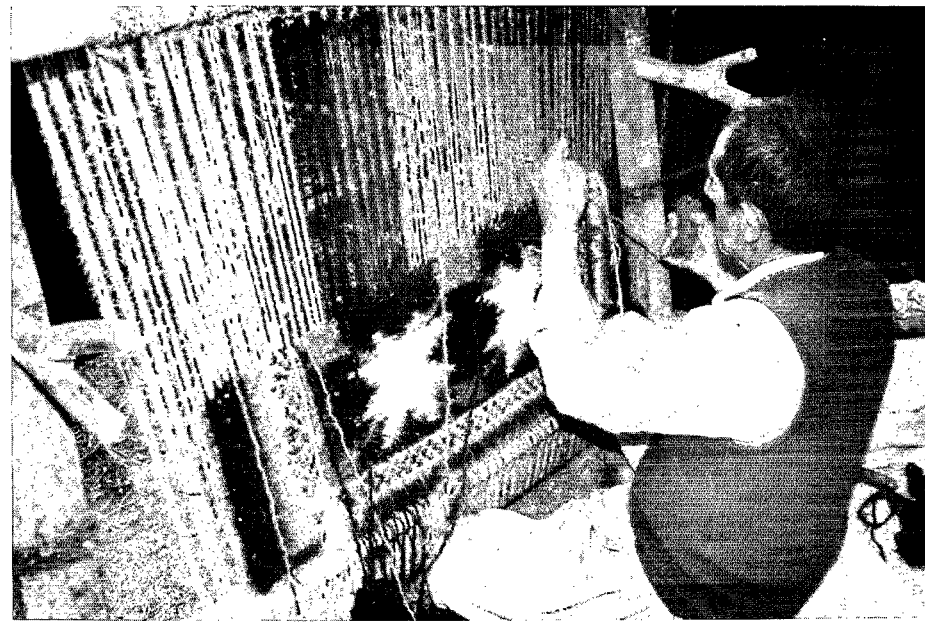




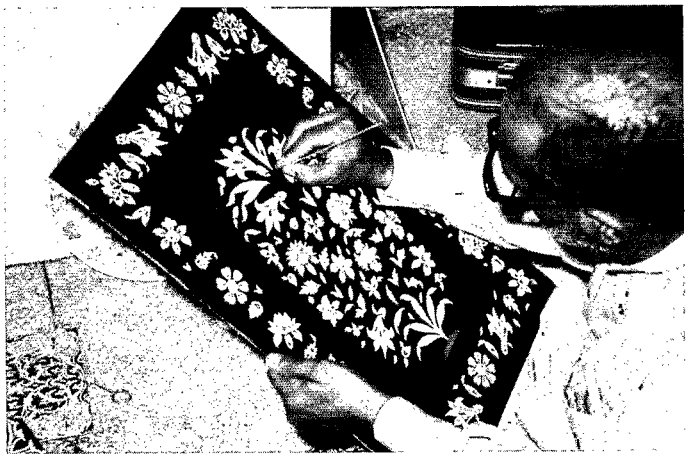
12-14
Artistas y artesanos en el Festival del Lok Virsa, 1984 y 1985.







15-19
Artesanos trabajando.





pasado, sino simplemente tomar las medidas necesarias para luchar contra la destrucción. Para desarrollarnos e incorporarnos al mundo contemporáneo, deberemos partir de lo más profundo de nuestra esencia. El advenimiento de la sociedad de masas y la invasión de productos culturales procedentes de las naciones tecnológicamente más avanzadas provocan la rápida desaparición de costumbres, creencias, artes y artesanías tradicionales.

El redescubrimiento de las tradiciones históricas del Pakistán y su integración con elementos de la vida moderna exigen un profundo conocimiento de las raíces de nuestra cultura, en toda su diversidad. Los trabajos científicos de investigación y de colecta constituyen la base de todos los proyectos que emprende el Lok Virsa. Su archivo central reúne secuencias fílmicas, trabajos de campo, grabaciones en video, fotografías, informes de investigaciones, ensayos, monografías inéditas, manuscritos, microfichas y otros materials de referencia que están a disposición del público. Canciones, leyendas orales, romanzas folklóricas y relatos populares, juegos y rimas infantiles, creencias y ritos, fiestas y conmemoraciones tradicionales, máximas de sabios y costumbres ancestrales que expresan el verdadero genio del pueblo pakistaní son temas de investigación del Lok Virsa, que lleva adelante un vasto programa de documentación del folklore nacional.

El término folklore tiene aquí un alcance eminentemente práctico, porque designa lo que se hereda por oposición a lo que se adquiere, hecho que reviste suma importancia, ya que el conocimiento y la toma de conciencia de la identidad nacional prevalecen sobre todo lo demás.

Redescubrimiento e investigación

El Lok Virsa lleva a cabo una encuesta cultural en todas las aldeas, pueblos y distritos del Pakistán. Ha creado unidades móviles de grabación y filmación para realizar el trabajo de campo de investigación, documentación y colecta de los elementos materiales e intelectuales de nuestras tradiciones autóctonas.

El Lok Virsa es un verdadero depósito de materiales culturales que se conservan para la posteridad y para el uso irrestricto de investigadores, especialistas, estudiantes, profesores y, sobre todo, de los profesionales de la comunicación (radio, televisión y prensa). Pero el Lok Virsa no actúa simplemente como un museo que colecciona testimonios del pasado sin preocuparse por preservar lo que permanece vivo en su cultura tradicional. El Lok Virsa considera que su misión no consiste en conservar restos arqueológicos, sino, por el contrario, el patrimonio vivo que debe desempeñar un papel en la sociedad pakistaní de hoy. El museo ha comenzado a identificar y repertoriar los individuos, grupos y clases de intérpretes y artesanos más competentes en todas las artes y oficios tradicionales, con miras a asegurar la continuidad de su obra por medio de incentivos adecuados.

En nuestros días, la actividad artística ha dejado de ser la obra de individuos y está adquiriendo un carácter industrial. Lamentablemente, los países en desarrollo como el Pakistán se ven reducidos al papel de consumidores, obligados a importar los productos de la industria cultural: películas, libros, revistas, programas de televisión, discos y grabaciones video. Esto trae como consecuencia la rápida apropiación de formas artísticas ajenas, en detrimento de nuestras propias tradiciones culturales. Consciente de la situación, el Lok Virsa procura ayudar a la industria cultural nacional a difundir las formas de expresión artística local.[1]

El Centro de Investigación Virsa realiza encuestas sobre el terreno y, gracias a las unidades móviles de grabación que se desplazan de aldea en aldea y al personal basado en las zonas más recónditas del país, procede al acopio de las tradiciones populares que se conservan sistemáticamente en un archivo nacional de registros sonoros. Esta fonoteca, que está abierta al público general, guarda más de diez mil grabaciones.

La biblioteca de referencia del Centro de Investigación es única en el Pakistán. Ninguna otra biblioteca del país tiene tal cantidad de libros y documentos sobre el folklore, la etnología, la antropología cultural, la historia del arte y la artesanía del Pakistán. Su riquísimo fondo de manuscritos, informes de investigaciones y trabajos de campo y monografías sobre la cultura pakistaní se encuentra a disposición de todos. El centro fomenta

1. El Lok Virsa es una institución reconocida por la Unesco, el Consejo Mundial de la Artesanía, el Consejo Internacional de la Música, el Centro Cultural Asiático de la Unesco, el Consejo Internacional de Museos y otras organizaciones mundiales que se ocupan de la difusión del arte y la cultura.

e incluso auspicia los trabajos de investigación sobre las lenguas regionales, la literatura popular, la historia de la cultura, el arte, la artesanía y distintos aspectos del folklore.

El Museo Virsa

Lo que en 1974 no era sino una pequeña subsección del Lok Virsa se ha transformado desde 1981 en un museo por derecho propio. Sus galerías reúnen una colección excepcional de objetos de arte popular y materiales etnológicos seleccionados por su calidad de testimonios ejemplares de una forma artesanal o una tradición específica. Las piezas están presentadas con gusto y las exhibiciones se renuevan con frecuencia a lo largo del año.

Verdadero centro nacional de documentación de arte viviente (figuras 15-19), el museo invita a todos los artesanos del país a presentar sus obras durante el festival anual de primavera, en el complejo de Islamabad. Esta manifestación, que dura cinco días, despierta un vivo interés en los participantes, que llegan a más de cien mil. Los mejores artesanos reciben premios en efectivo y son reconocidos como "tesoros nacionales vivientes". El festival da lugar también a la organización de diversiones populares, espectáculos de marionetas, danzas folklóricas, conciertos y ferias de artesanía exótica.

Creado en 1983 bajo los auspicios del Lok Virsa, el Consejo Nacional de la Artesanía es una organización no gubernamental para el fomento de las técnicas tradicionales. En la actualidad intenta convertirse en una institución federal por derecho propio, pero mantiene estrechos lazos con el Lok Virsa.

Por otra parte, el Lok Virsa publica libros, grabaciones sonoras en casetes, juegos de documentos audiovisuales, videocasetes y otros materiales sobre el Pakistán. Como editor de literatura relativa a las tradiciones del Pakistán, el Lok Virsa desempeñ un papel de primera importancia. En la actualidad se publica un promedio de dos libros por mes, destinados no sólo a los especialistas sino también al público en general, y ya están disponibles más de cien títulos en diversas colecciones: canciones populares, cuentos populares, epopeyas, entretenimientos populares, poesía popular, poesía sufí, información cultural, encuestas y repertorios culturales, clásicos populares, tradiciones orales y reimpresiones de obras raras. La editorial aspira a poner al alcance de todos las obras de literatura popular regional traducidas a la lengua nacional, con el fin de fomentar una mayor comprensión y fraternidad entre los pakistaníes y llevar la documentación cultural a las escuelas, institutos superiores, universidades y especialistas en ciencias sociales. Muchas de las publicaciones del Lok Virsa se utilizan como material de estudio en las principales universidades nacionales y extranjeras. Varias de ellas han obtenido premios nacionales.

El Lok Virsa produce también grabaciones en audio y videocasetes de calidad profesional de las obras del auténtico patrimonio musical pakistaní. Documentos de referencia y herramientas de conservación, estas grabaciones constituyen también valiosos auxiliares didácticos y contribuyen de manera imponderable a difundir la cultura tradicional. El Lok Virsa se ha convertido ya en el editor de música popular más importante del Pakistán.

La mediateca reúne de manera sistemática testimonios de la cultura popular plenos de colorido y vivacidad. Desde su creación en 1974, el Lok Virsa dedica una gran atención a la documentación audiovisual. El sistema profesional U-Matic y el formato VHS resultan idóneos para registrar en video ritos, costumbres, fiestas y tradiciones que están desapareciendo poco a poco. Se ha instalado en Islamabad un estudio profesional de video cuyas unidades móviles pueden llegar a cualquier parte del país. Los medios de que dispone (fotografía en color, diapositivas, películas en super 8 o 16 mm y sistema de video U-Matic) permiten obtener una calidad acorde con las normas internacionales.

Ya se trate de un panorama musical como *The Circarama Box,* premiada por la Unión de Radiodifusión para el Asia y el Pacífico, o de un fascinante documental sobre la antigua civilización de Moenjodaro, los juegos de material audiovisual son a la vez amenos e instructivos. Este material pedagógico, poco costoso y muy bien concebido, se presenta en forma de diapositivas sincronizadas con una banda sonora acompañadas por un folleto introductorio. Por otra parte, se organizan proyecciones gratuitas en las escuelas y demás establecimientos educativos.

El Lok Virsa alquila y vende documentales y programas de video de calidad profesional a las cadenas de televisión, universidades y otras instituciones. Se propone también comercializar sus casetes en VHS entre los particulares.

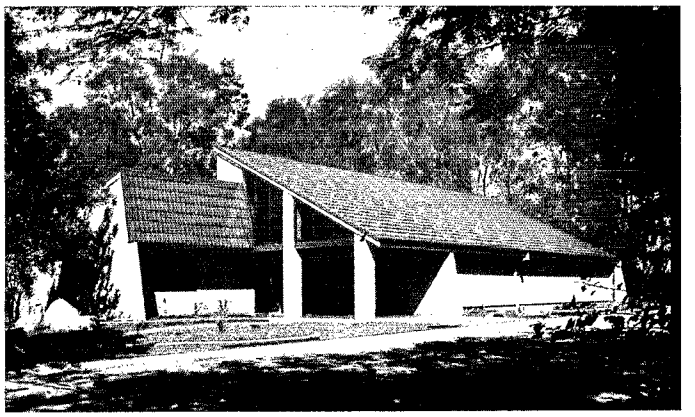
El Centro de Promoción del Virsa

Para el gran público, el Centro de Promoción es el punto de venta y la vitrina de los productos del Lok Virsa. Situado en el corazón del supermercado de Islamabad, el centro de promoción cuenta además con una red de agentes distribuidos por todo el país y sirve así de fuente de información sobre todos los programas, proyectos, producciones, festivales, publicaciones artísticas y demás manifestaciones culturales que se llevan a cabo en el Pakistán.

El Lok Virsa afecta, en principio, dos tercios de las subvenciones que le asigna el gobierno federal a actividades concretas, ya que sólo un tercio se dedica a gastos de funcionamiento. Por otra parte, la institución obtiene ingresos suplementarios de la venta de los libros que publica y de los materiales que produce. Cabe agregar también que el instituto acuerda reducciones especiales a los estudiantes y a los establecimientos educativos.

El Lok Virsa apela a todos los recursos del país para que lo ayuden a poner en práctica sus políticas y sus programas, ya que si bien sus servicios están todos instalados en Islamabad, el instituto no vacila en subvencionar a todas las personalidades regionales, poetas, escritores, investigadores, artesanos, artistas, especialistas en ciencias sociales, pedagogos, folkloristas, músicos e incluso estudiantes de las regiones más recónditas del país. El Lok Virsa es la única institución que ofrece becas de investigación a especialistas y estudiantes, sobre todo a los que residen en regiones apartadas, además de brindar incentivo y apoyo a todos los pakistaníes de talento. ■

[Traducido del inglés]



El renacimiento del Museo Abbey en Australia

Neville Agnew

Nació en 1938. Fue durante muchos años químico investigador y profesor universitario de química. Se incorporó al Museo de Queensland en 1980 como director de su sección de conservación y actualmente trabaja en una serie de proyectos relacionados con las actividades de un museo general cuyas esferas principales son la historia natural, la tecnología, la antropología y la arqueología. Estos proyectos incluyen la preservación de lugares paleontológicos, la conservación de lugares marítimos y los lugares arqueológicos. Ha asesorado y prestado asistencia al Museo Abbey a partir de 1981, y en 1984 fue nombrado presidente de su junta de administración.

Michael Strong

Nació en el seno de la Confraternidad, en Chipre, en 1950. Entre 1974 y 1979 realizó investigaciones utilizando los servicios de la biblioteca de la Universitad de Queensland. Se ha encargado de coordinar y planificar el programa de reestablecimiento del Museo Abbey a partir de su nombramiento como director en 1979. Sus actividades incluyen trabajo de campo, en colaboración con la Universidad de Queensland, en varios sitios de cultura aborigen, y cursos sobre materias diversas, entre ellas la historia y el arte.

20
Exterior del nuevo Museo Abbey, Caboolture. La galería principal ocupa el sector de la derecha.

Hace cincuenta y tres años el Parque Folklórico Abbey abrió sus puertas al público en New Barnet, Londres. Se trataba de uno de los primeros de ese género y del primero en el Reino Unido,[1] y obtuvo un éxito inmediato. Su crecimiento fue extraordinariamente rápido; en el lapso de tres años sus colecciones se triplicaron, llegando a contar con no menos de 35.000 objetos expuestos en cuarenta edificios. A impulsos de su fundador, John Sebastian Marlow Ward (1885-1949), el parque folklórico continuó floreciendo hasta el estallido de la segunda guerra mundial, lapso durante el cual se cerró. En el transcurso de este periodo expuso importantes colecciones de antigüedades originarias de treinta y cinco culturas que abarcaban 250.000 años de historia. Actualmente las colecciones pertenecen a una comunidad religiosa, la Confraternidad del Reino de Cristo, fundada por Ward al mismo tiempo que el parque folklórico. Después de la guerra, la falta de fondos obligó a la comunidad a vender la mayor parte de las colecciones y a emigrar, primero a Chipre, luego a Egipto y Ceilán, finalmente a Australia, llevándose el resto de las colecciones de objetos y obras de arte. Allí, tras una interrupción de casi cuarenta años, el Museo Abbey, tal como ahora se llama, ha sido reconstituido, no como un parque folklórico sino como un pequeño museo que expone de manera moderna lo que subsiste de las colecciones originales. Pocos museos han padecido un eclipse durante tan largo tiempo antes de resurgir del otro lado del mundo.

El Museo Abbey está situado en un agradable ambiente rural, cerca de Caboolture, al norte de Brisbane, en la costa oriental de Australia, donde la comunidad se estableció en 1965. El museo se encuentra pues, muy alejado, geográfica y cronológicamente, del Londres de los años treinta, donde su predecesor había obtenido tanto éxito. Sin embargo, el proyecto de Ward (su deseo de ilustrar las relaciones entre el hombre y sus culturas y objetos) ha sobrevivido gracias a las exposiciones del museo, que ha vuelto a abrir sus puertas recientemente.

La reapertura en 1986 del Museo Abbey ha sido la culminación de siete años de esfuerzos. Cuando se inició el proyecto, en 1979, la colección estaba en malas condiciones de almacenamiento y se imponía tomar medidas de conservación. La comunidad no disponía de fondos para adquirir un edificio y no existía dirección ni política alguna relativas al futuro de la colección.

Este artículo muestra cómo la orquestación de los recursos locales, la motivación y el estímulo de particulares bien calificados, la participación de fundaciones filantrópicas y del sector comercial y empresarial permitieron reunir los fondos destinados a crear una sólida estructura museológica para el renaciente Museo Abbey y unas bases seguras para su futuro.

Se espera que el presente artículo pueda ofrecer estímulo y ejemplo a pequeños museos que, al igual que el Museo Abbey, poseen un material culturalmente valioso que necesita ser catalogado, estudiado, conservado y expuesto del mejor modo posible.

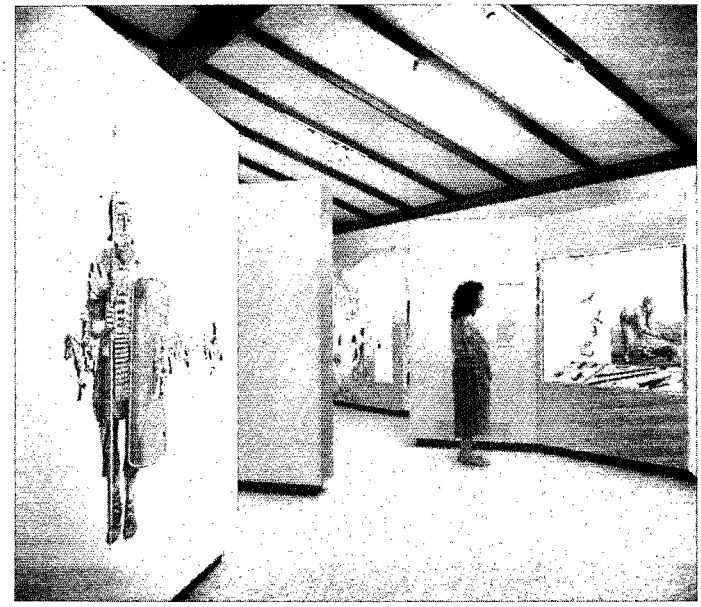
Los primeros pasos

En 1979, fecha en la que Michael Strong fue nombrado director del Museo Abbey, hubo que comenzar la tarea simultáneamente en varios frentes. El primer paso importante fue realizar un catálogo detallado para determinar lo que había sobrevivido a las peregrinaciones de la comunidad. Gran parte de lo poco que quedaba de las colecciones originales (unos 4.500 objetos) se había averiado durante el transporte y había

1. La idea de los parques folklóricos se originó en los países escandinavos. Véase J. S .M. Ward, "The Abbey Folk Park, New Barnet", *The Museums Journal*, vol. XXXVI, septiembre de 1936, p. 239 para una reseña de las colecciones y exposiciones de aquella época.



21



22

permanecido embalada durante casi treinta años. En segundo lugar, era necesario tomar una decisión respecto a las prioridades de conservación, ya que el material almacenado se estaba deteriorando debido al clima subtropical de Queensland.

La tercera necesidad imperativa en ese momento, además de la catalogación y la conservación, consistía en buscar fondos para restaurar el museo y su colección, y suministrar un local y una presentación adecuados. La colección fue examinada por varios especialistas. Despertó interés en Australia y poco a poco se corrió la voz de que la comunidad religiosa poseía un material valioso que necesitaba ser estudiado, conservado y presentado al público. El valor cultural de la colección proporcionó un buen argumento para solicitar ayuda económica a organizaciones filantrópicas australianas. El costo de un pequeño edificio se estimó, en 1980, en 100.000 dólares australianos. Las peticiones, detalladas y preparadas cuidadosamente, con finalidades precisas y bien enunciadas, tuvieron éxito y recibieron subvenciones importantes de la Utah Foundation, la Ian Potter Foundation, la Myer Foundation y la George Alexander Foundation para la construcción de un edificio que albergara y permitiera exponer la colección.

Ya en la primera etapa del proyecto, la junta administrativa[2] había decidido no esperar a que la suma total requerida estuviese disponible sino construir a medida que llegaban los fondos. Considerada de modo retrospectivo, esta decisión resultó acertada. Los aumentos de los precios de material y mano de obra habrían añadido muchos miles de dólares a los costos globales. La comunidad se procuró apoyos gracias a su grupo de actividades religiosas y se constituyó una sociedad de amigos del Museo Abbey. Una cadena de supermercados locales se interesó en el asunto e hizo varias donaciones. Se recurrió a todas las posibilidades de financiación existentes, pero los mejores resultados se obtuvieron por medio de peticiones de créditos bien detalladas y precisas. Podría mencionarse otro aspecto de la campaña de financiación que fue de gran importancia: darse a conocer a través de los medios de comunicación y de los patrocinadores. Durante los tres años que duró la construcción, los fondos así reunidos se elevaron a 250.000 dólares australianos; la suma total, si se incluyen los materiales, la asesoría de los especialistas independientes y la mano de obra, superaría los 750.000 dólares australianos.

Asistencia prestada por el Museo del Estado

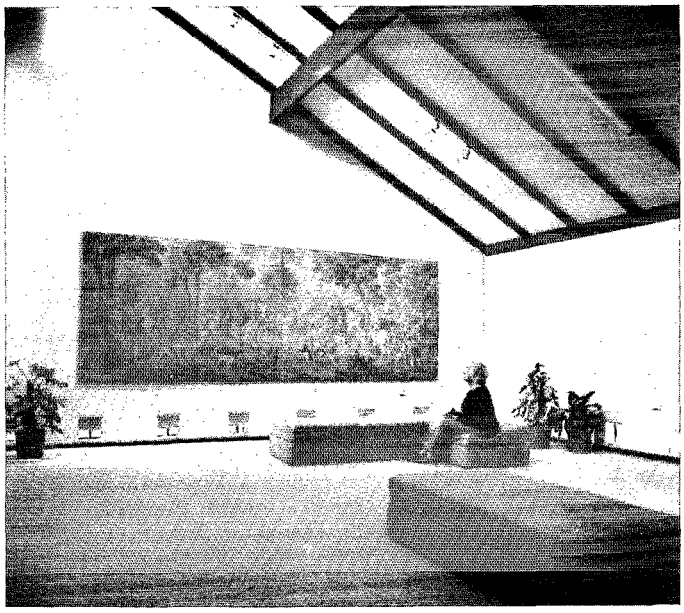
El director entró en contacto con el Museo del Estado (el Museo de Queensland), lo que permitió utilizar sus servicios e instalaciones para fotografiar, documentar y conservar la colección. Durante varios años, el director debió cumplir muy diversas funciones (fotógrafo, conservador, catalogador y factótum) y pasó un día por semana en el Museo de Queensland, utilizando sus instalaciones e intercambiando ideas con conservadores, diseñadores y artistas acerca del proyecto en vías de ejecución. Esta circunstancia demostró ser de incalculable valor para determinar el sentido y la esfera de acción del museo que se estaba organizando. Además, gracias a los fondos gubernamentales, el Museo de Queensland presta asistencia a los museos pequeños y los museos regionales, asignando subvenciones anuales para objetivos y proyectos específicos. Estas subvenciones permitieron comprar armarios de almacenamiento.

Desde que se decidió construir un nuevo edificio para albergar y exponer la colección del Museo Abbey, el director se dedicó a evaluar diversos proyectos. El objetivo era construir el edificio más moderno que permitieran los fondos, en armonía tanto con los objetos presentados como con el medio ambiente. El edificio que se levantó en definitiva es de una sola planta, con una estructura de cielo raso elevado, y comprende un vestíbulo, una galería de exposiciones, una zona

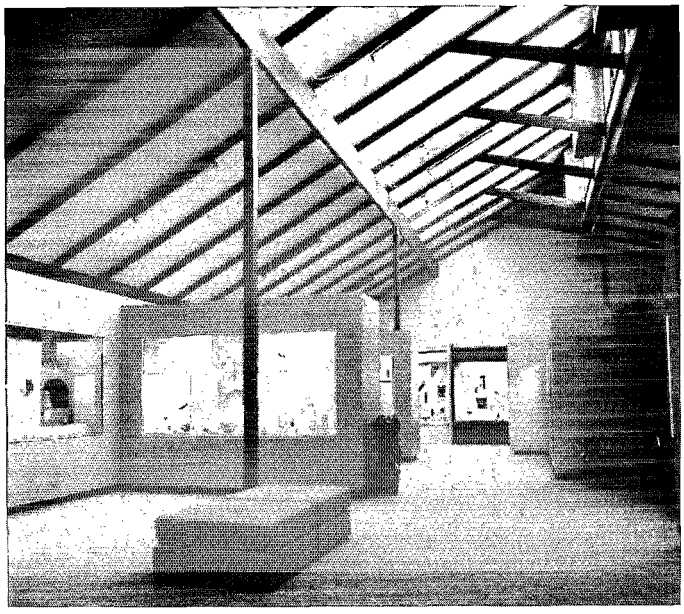
21
Vista parcial de la galería con la presentación histórica de Europa Occidental. El mural de color de una aldea celta establece un vínculo entre las vitrinas de la edad de bronce y las vitrinas de la Bretaña romana. (Mural de Robert Allen, artista de Brisbane.)

22
Vista a partir de las vitrinas de la Bretaña romana y que abarca los sectores de la edad de bronce y el Neolítico. Las ilustraciones fueron pintadas por artistas que trabajaron en el Programa de Empleo Comunitario.

2. A comienzos de 1983, la Confraternidad había nombrado una junta administrativa y le había concedido autonomía en lo que se refiere a las finanzas y su política.



23



24

23
La zona de reposo sirve para separar la galería dedicada a la presentación histórica de las vitrinas no temáticas. Del muro cuelga un tapiz de fines del siglo XVII.

24
Detalle de la galería de vitrinas no temáticas: vitrinas de Chipre a la izquierda, vitrinas asiáticas en el fondo.

de descanso y otra que combina la administración y el depósito (figura 20). Se prescindió del aire acondicionado dado que su funcionamiento resultaba demasiado oneroso; en su lugar se instalaron cuatro extractores de gran capacidad a un nivel elevado del muro oriental con entradas de aire filtrado a ras del suelo, asegurando así la circulación y el enfriamento del aire en el verano cuando la temperatura ambiente excede a menudo los 35°C. También se utilizó el aislamiento reflector en toda la construcción. La superficie del suelo es de 390 m² (26 m de largo por 15 m de ancho). El techo presenta una acentuada pendiente; la altura del edificio en la parte central es de 7 metros. Las grandes obras, incluida la construcción de una vía de acceso y un aparcamiento para automóviles, fueron terminados a mediados de 1984. Quedaban por delante dos años suplementarios de labor intensiva para organizar el espacio interior y montar la exhibición.

Nuevamente, al preparar el programa de presentación de las colecciones, se recurrió a todos los medios posibles de asistencia exterior. En todas las comunidades hay personas de talento (arquitectos, diseñadores, impresores) que pueden contribuir con sus capacidades. El hecho de que aproximadamente trescientas personas hayan participado voluntariamente en los trabajos puede dar una idea del eco encontrado por el museo.

El director del museo se esforzó en aplicar el método de John Ward, teniendo en cuenta las diferencias entre un gran museo folklórico al aire libre y una pequeña galería moderna. Elaboró la concepción general de la presentación de las colecciones en colaboración con artistas y diseñadores que ofrecieron voluntariamente sus servicios trabajando de noche y en sus ratos libres. Por fortuna, durante este periodo de dos años, el gobierno australiano inició un programa de doce meses de duración para personas desempleadas, principalmente jóvenes, a fin de que adquirieran la experiencia que les permitiera encontrar luego un empleo permanente. El Museo Abbey pudo, en el marco de este programa, emplear a dos artistas para diseñar las vitrinas y producir los gráficos y murales previstos en el proyecto. Más adelante, un segundo proyecto dentro del mismo programa, ofreció los servicios de un mecanógrafo y un especialista en serigrafía. La creación de los letreros resultó ser uno de los componentes más logrados del programa de exposiciones. Para este aspecto de la presentación, otra organización, el Queensland College of Art, permitió el uso de su servicio de composición tipográfica con computadora conectado al Museo Abbey, gracias a un terminal de computadora Apple 2. Se elaboró un programa de composición tipográfica y se imprimieron los letreros en discos, lo que permitió obtener un texto de alta calidad en papel tratado con bromuro, apropiado para la serigrafía y la fotocopia.

Presentación

Se penetra en el museo por una entrada cuyo techo de pizarra contrasta con el gris de los muros de hormigón y el ladrillo a la vista. En la parte superior de la entrada se encuentra un vitral alemán, *El rey donante,* de 1650, fijo en un ajimez. En el interior la iluminación está amortiguada, los suelos están alfombrados y las vigas del cielo raso al descubierto tienen un aire de la época Tudor. La planta fue diseñada de modo que permitiera la máxima utilización de la zona de exposición para atraer al visitante, ofreciéndole la posibilidad de dar un vistazo a las vitrinas de exhibición que se encuentran más adelante. Se tomaron medidas para que ningún obstáculo interrumpiera el sentido de la visita y evitar los reflejos de los paneles de vidrio situados en el lado opuesto. Gracias a los colores, las fotografías y los dibujos a pluma que se escogieron, cada vitrina procura crear una asociación armoniosa con los objetos expuestos. Los letreros (serigrafías con caracteres de viejo estilo) ofrecen información tanto sobre los objetos como sobre las condiciones sociales de la época y otros detalles históricos pertinentes.

La galería dedicada a la presentación histórica ocupa la primera mitad del edificio. Abarca 250.000 años de la historia de Europa Occidental, especialmente de Gran Bretaña e Irlanda. Sigue la evolución de la cultura a partir de los primeros cazadores de Swans-

combe, a través del Neolítico, la edad de bronce y la edad de hierro (figuras 21 y 22), hasta la Bretaña romana. La presentación cronológica continúa con la Edad Media hasta la época actual. La galería desemboca en una zona de descanso con asientos y una gran ventana que cubre toda una pared permite admirar el bosque de eucaliptos y casuarinas (figura 23). El resto del museo está dedicado a exposiciones no temáticas que dan testimonio de la riqueza de la colección: objetos etruscos, chipriotas prerromanos, egipcios, mesopotámicos, asiáticos y del mundo islámico (figura 24).

Visitantes del museo

En el sudeste de Queensland, de donde proviene la mayoría de los visitantes del Museo Abbey, escasean las exposiciones de antigüedades y de material arqueológico, especialmente de origen europeo. En la actualidad hay pequeñas exposiciones en el Departamento de Humanidades de la Universidad de Queensland y se expone una cantidad muy limitada de objetos en el Museo de Queensland. El Museo Abbey proporciona así un complemento útil a los museos que se pueden encontrar en la región. En efecto, aparte de las galerías y museos del Estado en las distintas capitales, no existe ningún museo regional en Australia que muestre una colección tan importante de material extranjero.

Los visitantes llegan en grupos escolares, en autobuses o en autos. Gracias a la reciente electrificación de las líneas ferroviarias entre Caboolture y Brisbane el museo es más accesible al gran público. No cabe duda de que el museo va a desarrollar sus relaciones con instituciones de enseñanza superior (universidades, establecimientos de enseñanza terciaria y centros de educación de adultos) a fin de que éstas utilicen sus recursos.

Catalogación de la colección

Los inventarios de las colecciones del Parque Folklórico Abbey en New Barnet realizados por Ward eran muy sucintos y, por lo general, los asientos sólo registraban el objeto, su procedencia y la fecha. Muchos objetos fueron registrados a bulto. El segundo inventario registra aproximadamente 40.000 objetos. Cuando la comunidad religiosa abandonó Inglaterra en 1946, se vendieron muchos objetos para sufragar los gastos de un interminable pleito jurídico y conseguir dinero para el viaje a Chipre. En 1979, al iniciarse la catalogación de las piezas restantes (aproximadamente 4.500 objetos), resultó evidente que era necesario comenzar la tarea desde cero. Se solicitó la ayuda de especialistas en Australia y el extranjero. Muchos respondieron generosamente, y siguen haciéndolo, e identificaron objetos a partir de las fotografías e informaciones que se les hizo llegar. Entre estos especialistas y conocedores figuran miembros del personal de conservación de diversos departamentos del Museo Británico, el Museo de Londres, el Museo Victoria y Albert, el Museo de la ciudad de Leeds, el Museo Ashmolean, el Museo del Vidrio de Corning, el University College London y la Universidad de Sydney.

Recientemente, algunos especialistas han visitado el Museo Abbey para examinar piezas relevantes de la colección y ha salido hace poco la primera publicación relativa al material chipriota.[3] Se están realizando actividades sobre otros sectores de la colección: el paleolítico superior británico, el etrusco, el islámico y el mesopotámico. Se espera establecer un catálogo completo de la colección a partir de las publicaciones que vayan apareciendo en las revistas especializadas.

Necesidades de conservación de la colección

El clima costero de Queensland, con sus fluctuaciones estacionales y cotidianas de humedad y temperatura, es sumamente perjudicial para las colecciones almacenadas y expuestas en un medio ambiente no controlado. Durante la estación lluviosa del verano, cuando aumenta la humedad, el moho se desarrolla rápidamente en el cuero, la madera y otros materiales orgánicos; los objetos de hierro se oxidan y las antigüedades de bronce pueden sufrir una corrosión acelerada. Durante el invierno, cuando la humedad disminuye, ocurren otros procesos perjudiciales: los objetos de madera, paneles y pinturas, que se han estabilizado con respecto a una humedad ambiente más elevada, pierden vapor de agua en la atmósfera, se resquebrajan y se comban. Tales eran algunos de los problemas observados en las colecciones del Museo Abbey cuando Neville Agnew examinó por primera vez el material en febrero de 1981. Como resultado de los intercambios de opinión, el director examinó en detalle la colección entera para determinar cuáles eran los objetos que necesitaban con mayor urgencia un tratamiento. Este estudio quedó terminado en 1981 y los objetos fueron clasificados por categorías según la prioridad de conservación.

La limpieza, control, conservación y restauración de objetos y obras de arte de gran antigüedad y valor artístico, como es el caso de la colección del Museo Abbey, plantean grandes problemas. Las tareas de conservación son, desde luego, muy costosas. Dada la escasez de fondos, se recurrió à la Sección de Conservación de Materiales Culturales del Canberra College of Advanced Education. Esta institución acogió con agrado la oportunidad de que los estudiantes se consagraran, bajo supervisión, a la restauración y conservación de objetos que por lo general no están al alcance de los estudiantes cursillistas de Australia. A partir de 1982 comenzó el tratamiento de objetos de metal y de pinturas. En 1983 la tarea de restauración se extendió a la cerámica, el vidrio y la laca. Varias obras de arte y gran número de objetos han sido espléndidamente restaurados o conservados.

Las necesidades de conservación de la colección, tanto en materia de tratamiento como de acondicionamiento, parecían insuperables a comienzos de 1981. Actualmente, casi siete años más tarde, resulta alentador constatar lo mucho que se ha logrado. Se han tomado medidas de conservación para aquellos objetos que lo exigían de manera más urgente y los otros están guardados a la perfección en armarios metálicos en el nuevo edificio. La seguridad de la colección parece estar garantizada.

El futuro

Tras largos años de incertidumbre, el Museo Abbey ha alcanzado cierta estabilidad, gracias a la enérgica política de estudio y conservación que actualmente se aplica. La lección que puede sacarse de los siete últimos años consagrados a hacer renacer el museo consiste en saber que hay gente dispuesta a apoyar una causa con su experiencia y especialización y a trabajar con dedicación y eficacia.

Asimismo, las instituciones filantrópicas y comerciales darán fondos y asistencia si se recurre a ellas con tacto. La falta de recursos y la dificultad de financiación parecen ser fenómenos universales. Es esencial, por ello, que los museos proyecten hacia el público una mejor imagen, haciendo hincapié en la educación y en su papel dentro de esa esfera.[4] Saber qué aspecto del museo puede ser "comercializado" constituye un elemento clave cuando se trata de obtener apoyo financiero. En el restablecimiento del Museo Abbey, la carta que a todas luces fue preciso jugar fue la de la abundancia de material europeo y su escasez en otras partes de Australia.

El Museo Abbey prevé el desarrollo de sus servicios y colecciones. Es importante crear una galería que acoja la colección de manuscritos, grabados y obras de grandes maestros. También sería necesario incluir el patrimonio aborigen. Uno de los sitios aborígenes más antiguos de la zona fue descubierto recientemente por Michael Strong, en colaboración con la Universidad de Queensland. El Museo Abbey se encargará de conservar y almacenar el material procedente de este lugar. La ampliación de la colección y la inclusión de material etnográfico de Oceanía permitirá equilibrar la tendencia predominantemente europea de la colección, que es el producto de los intereses de Ward y del tipo de material que éste tuvo a su disposición en los años treinta. Se han concertado contratos de préstamo con otras instituciones: el Museo de Queensland y la Universidad de Sydney han prestado material para colmar las lagunas de la colección. Se espera establecer este tipo de contratos con otras instituciones.

El Museo Abbey se rige por elevados criterios de museología y de presentación y está empeñado en enriquecer sus colecciones, conservarlas, estudiarlas y publicar los resultados de sus tareas. ■

[Traducido del inglés]

3. Jennifer M. Webb en "Corpus of Cypriote antiquities. Cypriote antiquities in the Abbey Museum, Queensland, Australia", *Studies in Mediterranean Archaeology,* vol. XX, n.º 12, 1986, publicado por Paul Aströms Förlag, Gotemburgo.

4. K. Hudson, "A consumer crusade. The first seven years of the European Museum of the year award", *Museum,* vol. XXXVI n.º 2, 1984.



25
Fábrica de bloques de piedra pómez alrededor de 1900. Transporte de los bloques en volquetes tirados por caballos y secaderos.

Una casa de piedra pómez para los niños

Dorothee Dennert

Nació en 1943 en Siegen, República Federal de Alemania. Estudió pedagogía en Bonn y Berlín y ejerció su actividad docente a nivel secundario y universitario. Desde 1977 es pedagoga de museología en el Museo Provincial de Coblenza. Ha colaborado en la redacción de guías y catálogos de exposiciones del Museo y ha publicado informes en revistas especializadas.

Ulrich Löber

Nació en 1939 en Allendorf, República Federal de Alemania. Estudió antropología cultural, germanística y prehistoria en la Universidad de Marburg, donde obtuvo el título de doctor. Es consejera científica en los museos especializados en historia de la cultura y subdirectora del Departamento de Museología de Renania. Desde 1976 es directora del Museo Provincial de Coblenza y al mismo tiempo delegada nacional de los museos locales del distrito de Coblenza. Es autora de numerosas publicaciones sobre etnografía alemana y museología.

En 1969, el Museo Provincial de Coblenza retiró de sus salas las piezas de las secciones de etnología, prehistoria e historia primitiva, para exhibir en ellas una "colección de antigüedades técnicas". Al material ya considerable del cual se disponía para la exposición, se agregaron piezas de la sección de cultura popular, tales como herramientas de viticultura de las márgenes del Rin y el Mosela y maquinaria que se había desmontado durante los meses anteriores para transferirla al museo.

A este tipo de objetos pertenecen los medios de producción de la piedra pómez o pumita, que aún operan en la cuenca de Neuwied (figuras 25-33). Así se incorporó a la documentación una rama de la industria que, junto con la viticultura y la cerámica, ha determinado en gran medida la estructura económica de la región de Coblenza. Como consecuencia de la segunda guerra mundial se atribuyó mayor importancia a la industria de la pumita, ya que era necesaria para la reconstrucción de ciudades y pueblos. Pocos años después de su creación, el Museo de



26
Personal de la antigua fábrica de conglomerados ligeros "Jacob Weber", Weissenthurm, hacia 1900.

27
Construcciones de piedra pómez destinadas a los trabajadores temporales, alrededor de 1900.

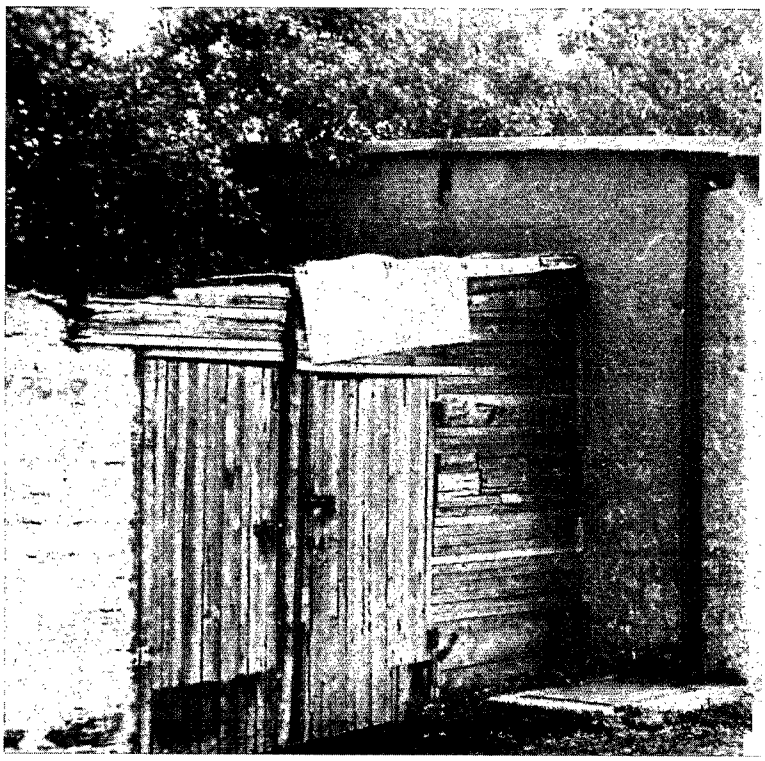
28
Construcción de un techo con cascotes de piedra pómez.

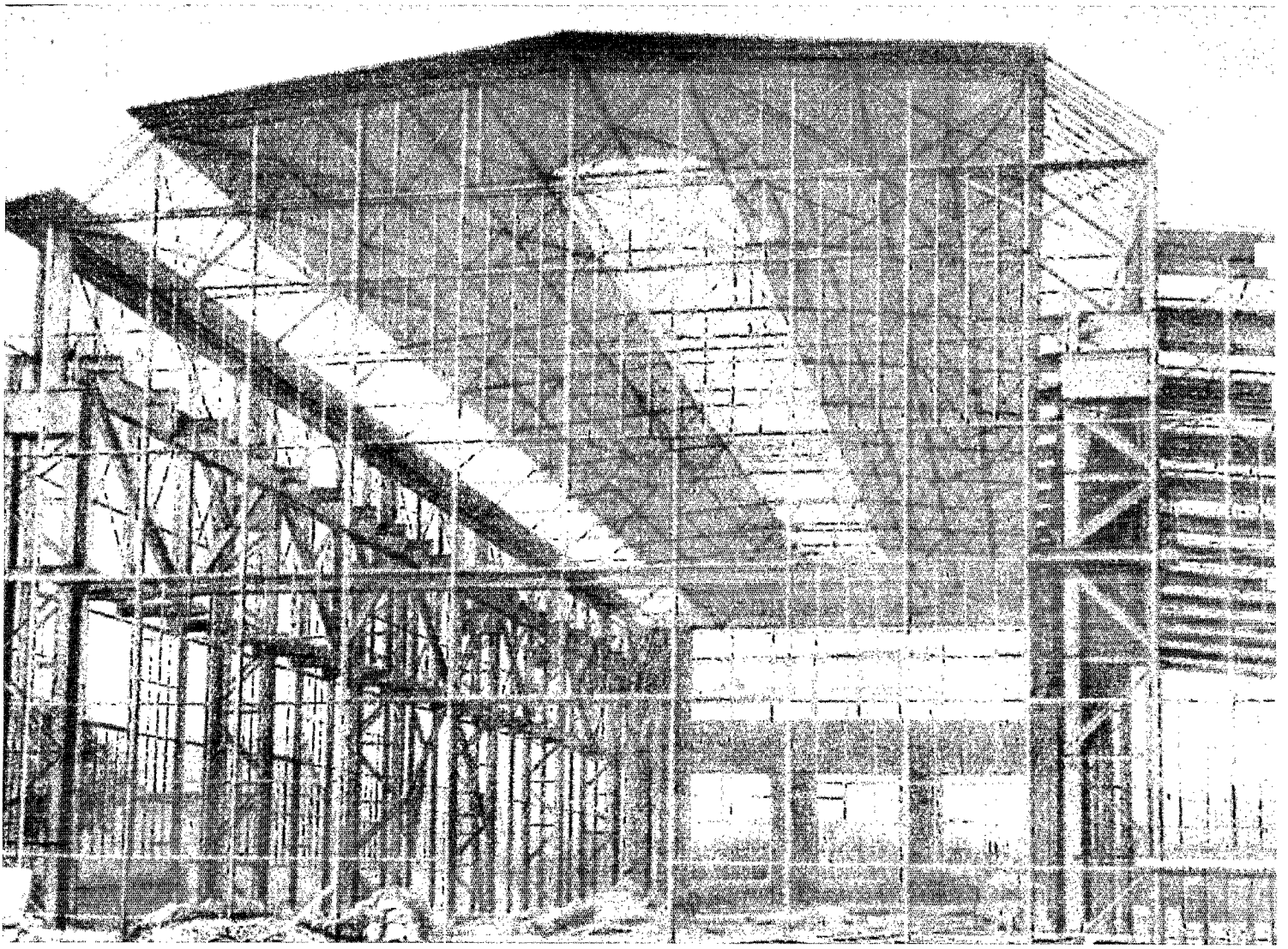
Coblenza atraía ya a numerosos visitantes gracias a sus colecciones especiales y a su emplazamiento en la fortaleza de Ehrenbreitstein, construida en un acantilado del Rin frente a la desembocadura del Mosela. El número de visitantes pasó de 20.000 en 1960 a 50.000 en 1970 y a 300.000 en 1980. En la actualidad, se calcula que 400.000 personas visitan el museo durante los nueve meses de apertura al público, lo que hace de él uno de los más frecuentados de la República Federal de Alemania.

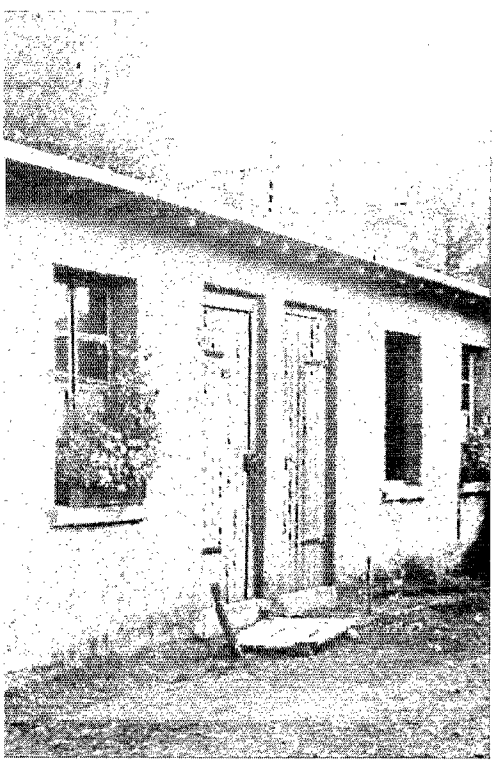
Origen del proyecto

En 1986 en la sección consagrada a la piedra pómez del Museo Provincial de Coblenza se dictó un curso de vacaciones para niños de 8 a 10 años de edad. Una encuesta determinó lo que se les podía enseñar y los métodos a seguir.

Los conocimientos de historia de los





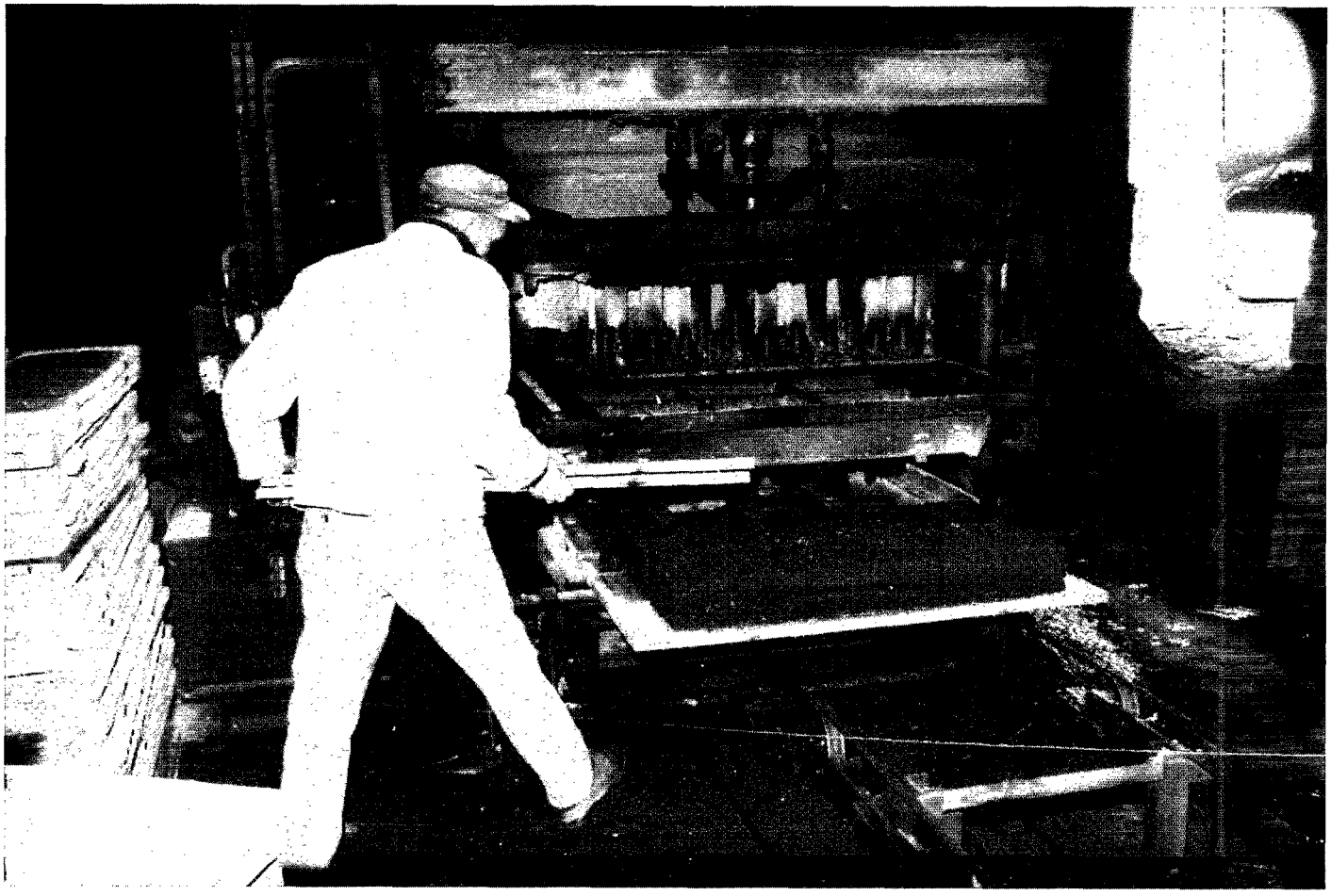


niños de 8 a 10 años son muy fragmentarios. Para los niños, "antes" es lo que vivieron los padres y los abuelos. "Hace mucho tiempo" existieron los romanos y el hombre primitivo. Un niño no puede diferenciar concretamente una época que se remonta ochenta años atrás, de otra que data de hace tres siglos.[1] Los niños de la región de la cuenca de Neuwied, la única de la República Federal de Alemania con yacimientos adecuados para fabricar bloques de pumita, conocen la piedra pómez, saben que en los alrededores hay grandes yacimientos y que esta piedra se utiliza para construir y que se transporta en camiones hasta la obra.

Un museo es un lugar en el que se transmiten conocimientos sobre épocas pasadas. Piezas originales, fotografías y leyendas permiten al visitante adulto adentrarse en el pasado, gracias a una presentación en conjuntos funcionales. Los niños precisan otros modos de asimilación. "La forma de aprendizaje más característica y más eficaz para el niño es el juego, categoría pedagógica que no se valora suficientemente."[2] Compartimos sin reservas la opinión de Weschenfelder y Zacharias: "En un museo es posible programar muchas variantes de actividades lúdicas. Los especialistas en actividades voluntarias y recreativas, y en la orientación de grupos, recomiendan que se valore el juego como un importante método pedagógico del museo."[3]

La sección de la piedra pómez del Museo de Coblenza exhibe piezas que, si se manipulan con las debidas precauciones, no corren peligro de deteriorarse, es decir, que se prestan perfectamente a un proyecto de este tipo.

1. Jean Piaget, *Le développement de la notion de temps chez l'enfant*, p. 273, París, PUF, 1946.



29
Máquina semiautomática de accionamiento óleo-hidráulico.

Decidimos concentrarnos en el antiguo proceso de fabricación manual de la industria de la pumita, ya que éste se presta a una reconstitución activa. Los niños aprenderían cómo se fabricaban manualmente los bloques de piedra pómez, quiénes los fabricaban, cuánto tiempo duraba el proceso y cómo vivían los obreros y sus familias en esa época.

Buscamos métodos de aprendizaje y procuramos organizarlos no en forma aislada, abstracta, analítica y reflexiva, sino de una manera activa y concreta, de modo que implicara a la persona social y emocionalmente.[4] La fabricación manual de bloques de pumita es una actividad que puede reproducirse. A dicha actividad lúdica se agregaría la información sobre el trabajo de los niños en los primeros tiempos de la industria de la pumita. La evocación histórica matizada de anécdotas de la vida laboral e ilustrada con piezas originales y fotografías incitaría a los niños a identificarse con los personajes evocados. "En este caso, el museo se convierte en una especie de revista destinada a motivar e informar, suscitar la reflexión y fortalecer la fantasía y la imaginación, que a veces puede convertirse en campo de actividades lúdicas."[5]

Se pensó en un elemento más para vincular el juego a la realidad: una entrevista con un antiguo obrero de 75 años de edad. Se pretendía mostrar así la historia como "un acontecimiento vivido" y corroborado por el testimonio de un especialista.

"Aprender la historia como una serie de datos no tiene ningún interés pedagógico; lo importante es la capacidad de representarse estructuras, relaciones y evoluciones, y ampliar así las formas de comportamiento y las motivaciones para la acción. Representar teatralmente la historia significa pues, identificarse a título experimental con una realidad pasada."[6]

Cursos de vacaciones organizados por el Museo Provincial de Coblenza

Desde 1978, el Museo de Coblenza ofrece periódicamente cursos de vaca-

ciones para niños y jóvenes, cuya edad varía según el tema que se trate. Dado que los cursos se anuncian en la prensa local, los participantes han sido hasta ahora en su mayoría niños y jóvenes de Coblenza y sus alrededores; por lo general los padres los traen en coche ya que no hay servicio directo de bus.

En 1986 las prácticas de los estudiantes de sociopedagogía permitieron ocuparse aún más de los niños que podían desplazarse al museo a pie o en bicicleta, es decir, sin ayuda de los padres. Se establecieron contactos con la escuela primaria del barrio Niederberg, que es el más cercano al museo. No obstante, la colaboración sólo fue posible en una segunda fase, cuando medio año más tarde los alumnos de tercer grado de esa escuela incorporaron el proyecto en su trabajo escolar.

El curso de vacaciones se organizó como siempre gracias a la labor de publicidad a través de la prensa y en él participaron niños de los distintos barrios de la ciudad. También una pareja de abuelos que acompañaba diariamente a sus nietos decidió tomar parte en el curso una vez superadas las dudas iniciales. Ambos habían trabajado en la rama de la construcción y, en consecuencia, aportaron su saber profesional, lo que constituyó una valiosa ayuda.

El museo está instalado en la fortaleza de Ehrenbreitstein, construida hace 160 años. Los techos son abovedados, los muros tienen a veces más de dos metros de espesor y todas las salas están unidas por un corredor de unos 2 metros de ancho. No hay una sala especial reservada para el trabajo con los niños y los jóvenes. Durante los diez años de experiencia pedagógica no ha habido quejas de la parte del público que visita el Museo. Por el contrario, muchos han manifestado un interés especial por el trabajo de los niños. A nuestro juicio, si un museo quiere demostrar la relacion que existe entre la vida y la historia, debe hacerlo en las salas de las colecciones correspondientes y no en otros sitios. Es importante que los niños perciban de modo directo la atmósfera que crean las piezas originales y las fotografías históricas.

Realización del proyecto

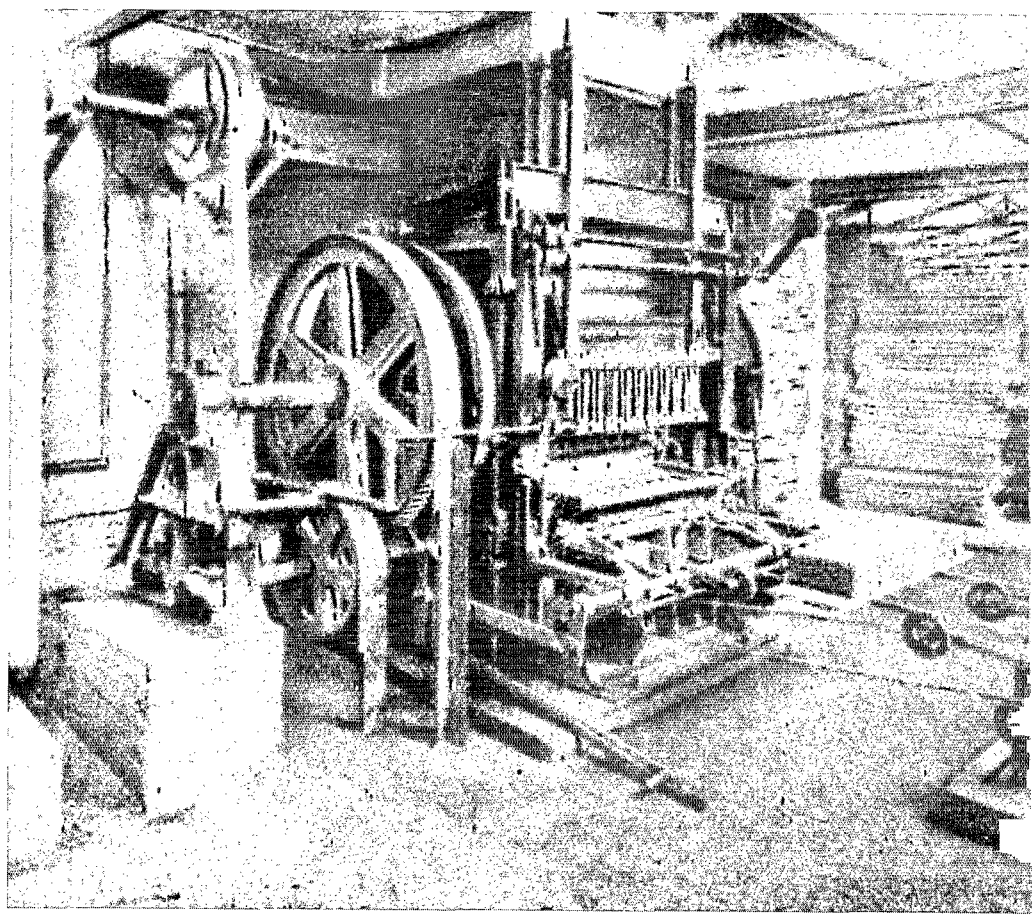
Én el proyecto "Una casa de piedra pómez para los niños" se trabajó diariamente del 4 al 11 de julio de 1986 desde las 10 de la mañana hasta el mediodía, bajo la dirección de Dorothee Dennert, coautora del presente artículo. Tres estudiantes de la Facultad de Sociopedagogía de Coblenza hicieron sus prácticas en el museo durante ese periodo.

En total, participaron en el curso once niños (Thilo y Sabrina de 5 años, Timo, Christina y Sébastien de 6 años, Nils y Manuel de 7 años, Stefan, André y Katia de 9 años, y Holger de 10 años) y dos adultos.

El programa comprendía las siguientes actividades (figuras 34 y 35): fabricación manual de bloques de piedra pómez como se hacía en otro tiempo; diseño y construcción de una casita para niños; cuentos y juegos en torno al tema "Modos de vida y trabajo en la antigua industria de la pumita"; una entrevista con un antiguo obrero y una fiesta de cubrimiento de aguas. Dicha fiesta clausuraba el curso.

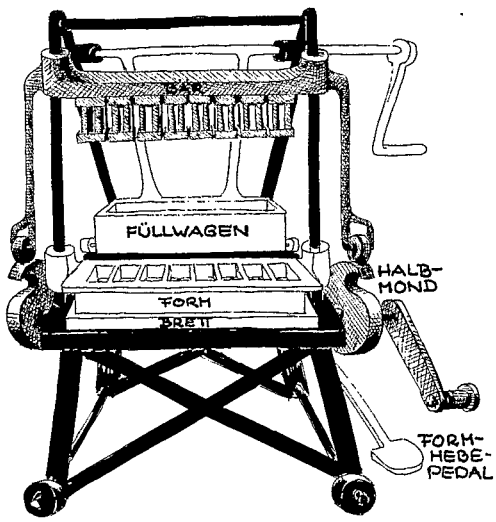
Para comenzar, fabricamos bloques del mismo modo que se hacía hasta 1920 en la industria manual, pero utilizando moldes de madera y no de hierro y en un tamaño que corresponde a la tercera parte de un bloque

30
Máquina totalmente automática de accionamiento mecánico para fabricar bloques de conglomerado de piedra pómez.



2. Klaus Weschenfelder y Wolfgang Zacharias, *Handbuch Museumspädagogik*, p. 161, Düsseldorf, 1981.
3. Ibid., p. 163.
4. Ibid., p. 142.
5. Ibid., p. 168.
6. Hans Mayrhofer y Wolfgang Zacharias, *Projektbuch ästhetisches Lernen*, p. 172, Reinbek, 1977.





32
Prensa manual llamada "medialuna" para fabricar bloques de conglomerado de piedra pómez.

normal. La Unión de la Industria Renana de la Piedra Pómez facilitó gratuitamente el material necesario: granos finos de pumita y cemento de fraguado rápido.

Mientras los bloques se secaban y solidificaban, diseñamos la casa con los niños. La planta era de 60 por 60 cm, pero los niños decidieron la cantidad y tamaño de puertas y ventanas, así como la altura del techo. Con tarjetas que tenían la forma y tamaño de los ladrillos, cada niño construyó una pared de la casa y luego se decidió entre todos qué modelo se iba a adoptar.

Una vez que los carpinteros del museo construyeron la tarima y, siguiendo el diseño de los niños, prepararon un patrón que se ajustaba al tamaño y a la división del modelo, se empezó el trabajo de albañilería. Los niños, protegidos con delantales y guantes de caucho, prepararon la argamasa y construyeron luego el muro como verdaderos profesionales. Los carpinteros completaron la obra instalando el maderamen del techo y los marcos de puertas y ventanas.

Los trabajos de construcción, en los que no podían participar más de cuatro niños a la vez, se llevaron a cabo en el patio situado a la entrada del museo; ello suscitó el interés y la curiosidad de los visitantes. Mientras tanto, en la sección del museo consagrada a la piedra pómez, estudiamos el tema "Modos de vida y trabajo en la antigua industria de la pumita". Gracias a la experiencia vivida, los niños pudieron representarse muy fácilmente el proceso de fabricación de los bloques. Las piezas originales, un inmenso gráfico en color y las fotografías históricas contribuyeron a ilustrar las demás fases, desde la extracción de la pumita hasta el bloque ya listo. En las "historias sobre la industria de la piedra pómez" se incorporaron elementos que sirvieron luego para representar los distintos papeles. Como "disfraz", las niñas utilizaron delantales blancos de indiana y un pañuelo para la cabeza, y los niños se pusieron gorros de papel. En la sección correspondiente del museo se permitió a los niños manipular las piezas originales.

Los niños mayores prepararon, junto con los instructores, las preguntas que formularían a un obrero de 75 años de edad, el último día del curso con ocasión de la fiesta de cubrimiento de aguas. Los niños adornaron el maderamen del techo con un árbol, representaron los papeles de maestro de obra y constructor, y celebraron la terminación de la obra. Se invitó también al antiguo obrero, que contestó pacientemente a todas las preguntas y asistió luego con entusiasmo a la actuación de los niños en los distintos papeles.

31
Fabricación manual de bloques de conglomerado de piedra pómez.

Resultados

Los niños participaron todos los días, junto con la pareja de abuelos, en las actividades voluntarias. Todos trabajaron con entusiasmo en la fabricación de los bloques y de la casa. Estos niños comprendieron el proceso de fabricación manual de bloques en la antigua industria de la pumita mucho mejor que otros de la misma edad que no habían participado en el proyecto. En el manejo de las piezas originales los participantes mostraron un alto grado de comprensión y de imaginación.

El hecho de que en esa industria hubiesen trabajado mujeres y niños era casi inimaginable para los niños de nuestro tiempo. Tal vez esto explique por qué la representación de los distintos papeles llevó un cierto tiempo hasta que se pudo realizar de manera graciosa y realista. Los niños de 9 y 10 años de edad sobre todo se mostraron interesados en la entrevista con el obrero. Algunas de las preguntas que prepararon con los trabajadores sociales fueron éstas: ¿Cuántas horas se trabajaba por día? ¿Qué distancia había hasta el trabajo? ¿Qué tipo de trabajo efectuaban las mujeres y los niños?

Los niños vivieron las experiencias siguientes: sintieron que se les tomaba en serio, pues pudieron actuar en una forma que correspondía a su edad; conocieron el modo de vida y trabajo de la era preindustrial, y las rudas tareas que se imponía a los niños; comprendieron la historia a través de su propia actividad; entendieron el mensaje de las fotografías y documentos a través de representaciones lúdicas y vivieron la historia como un acontecimiento real gracias a la entrevista con el antiguo obrero.

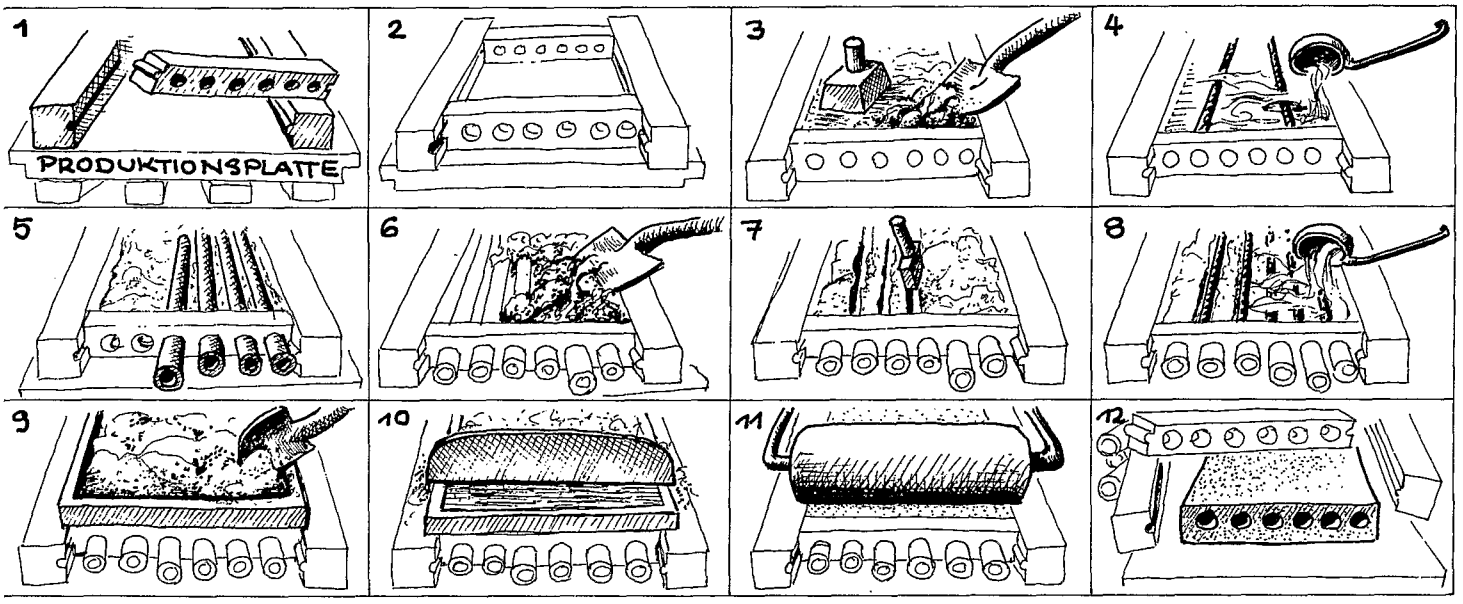
Resultados para el museo

La obra terminada estuvo expuesta durante varias semanas en la sección de la piedra pómez y despertó el interés de los visitantes. Los medios de producción que se prepararon para el curso de vacaciones, los medios de producción originales, las fotos y documentos históricos forman parte en la actualidad de un conjunto pedagógico que está a disposición de las escuelas.

Tanto la escuela como el museo son lugares de aprendizaje. La primera tiene un plan de estudios obligatorio y grupos de alumnos homogéneos. El museo, por el contrario, presenta colecciones diversas para que grupos de visitantes heterogéneos las conozcan y asimilen.[7] El proyecto llevado a cabo en el museo se puede realizar en la escuela. En efecto, la producción manual de bloques cumple con los requisitos del programa de estudios técnicos de enseñanza primaria y puede incor-

7. Ibid., p. 156. "La asimilación, es decir, la teoría de la asimilación, [...] realza la perspectiva desde el punto de vista del que aprende y que de manera activa y dinámica 'asimila' el mundo que lo rodea, movido por el interés de aprender algo".

33
Diferentes fases de la fabricación de relleno de cascotes.





34
Niños fabricando bloques de piedra pómez.

porarse a las clases ordinarias. Si el objetivo es construir una casa completa, ello sólo podrá lograrse mediante un proyecto específico de una semana de duración o con trabajo voluntario en las horas libres. Pero será indispensable también visitar la sección del museo consagrada a la industria manual de la pumita. El museo tiene como función establecer nexos entre el plano sensorial y el cognoscitivo,[8] nexos que habrán de afianzarse en la escuela. ■

[Traducido del alemán]

8. Sylvia Heinje, "Museumspädagogik und städtische Kulturarbeit", *Museumspädagogik*, p. 89, Colonia, Rheinland-Verlag, 1985.



35
Niños llenando con mezcla un encofrado de madera.

Bibliografía

Frechen, Josef. *Der rheinische Bimsstein.* Wittlich, 1953.

Meyer, Wilhelm. *Geologie der Eifel.* Stuttgart, 1986.

Oster, Hans. *Die geschichtliche Entwicklung der mittelrhinischen Bimsbaustoffindustrie.* Colonia, 1934.

Röder, Josef. Die Frühzeit der Bimsindustrie. En: *Rheinische Bimsbaustoffe.* Wiesbaden, 1956.

Schmincke, Hans-Ulrich. Die Bims-Ablagerungen des Laacher-See-Vulkans. En: A. Neunast y J. Theiner (reds), *Bauen mit Bimsbaustoffen,* Colonia, 1981.

El minimuseo del Instituto Heras

Edwina Pio

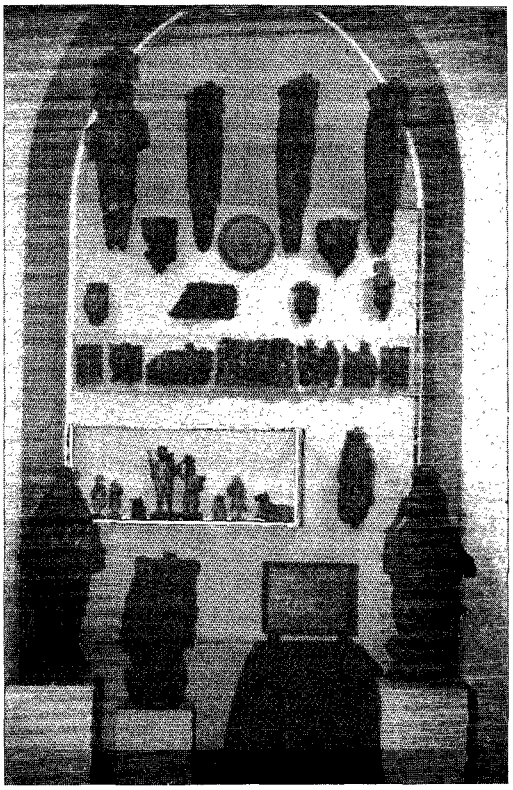
Nació en Bombay en 1955. Obtuvo su doctorado en cultura antigua de la India con la tesis "La psicología budista: una teoría oriental de la personalidad". Se graduó con honores en St. Xavier's College de Bombay, donde enseña psicología desde hace algunos años. Obtuvo la beca Duque de Edimburgo y ha ganado otros premios. Ha publicado artículos en la prensa y ha participado en las actividades del Instituto Heras de Historia y Cultura de la India.

En Bombay, en el cálido ambiente del Museo del Instituto Heras de Historia y Cultura de la India recientemente renovado, la categoría de objetos mejor representada corresponde a las piezas grecobúdicas adquiridas por el Padre Henry Heras en su expedición a las excavaciones de Quetta (actualmente Pakistán). Esta importante colección comprende también paneles que ilustran episodios de la tradición budista: la cortesana Amrapali que ofrece al Buda un jardín plantado de mangos, el milagro de Sravasti y un bajorrelieve inspirado en el *Sambula Jataka.*

En un diseño de líneas sencillas, el museo incorpora material temático de las civilizaciones del valle del Indo y la Mesopotamia de distintas épocas, incluso recientes. Hay aproximadamente 4.000 antigüedades que representan las adquisiciones hechas por un solo hombre durante gran parte de su vida. El visitante no sale exhausto de este largo peregrinaje a través de civilizaciones caracterizadas por un extraordinario florecimiento de las artes, sino vivificado por la fuerza imperecedera del espíritu y de la belleza. Además de la sección de arte del Gandhara, con piezas que en su mayoría se exponen fuera de vitrina, pueden admirarse otros objetos budistas como la estupa Nalanda del siglo IX, con pequeños nichos donde aparecen tallados episodios de la vida de Buda. La estupa de los cien Budas tiene como fondo un panel de madera de cedro cuyas tablillas verticales permiten el paso de la luz indirecta que proviene de la ventana.

Al visitante lo cautivan también las estatuillas religiosas de metal, que representan una parte del vasto panteón de dioses. Una imagen de la diosa Pārvatī en bronce del siglo XIII, procedente de la India meridional, aparece en *dvibhaṅga* adornada con una hermosa tiara, brazaletes y otras joyas. Una antigua y bella imagen, procedente de Guyarat, es una Ambikā en bronce que data de 1154. La imagen, representada bajo un árbol de mango, carga en el brazo izquierdo un niño que apoya en la cadera y en la mano derecha sostiene una rama con mangos. La rodean dos *tīrthaṅkaras* desnudas fijadas en *pãncatīrthī parikara* y otras tres sentadas en postura de meditación, que son más pequeñas, en las *toranas.* Otra imagen de Ambikā la muestra sentada graciosamente sobre un loto sostenido por un león agazapado. De Nepal procede un mandala de cobre de *Mahisāsuramardinī* del siglo XVI que ocupa el centro y presenta las *aṣtamāṭrakās* montadas sobre los ocho pétalos de un loto. Otros iconos metálicos representan a Sarasvatī, Mahāmānasī, Veṇugopala, Sūrya, Viṣṇu, Vīghneśvarī y Lakṣhmīṇṛ- śimha.

Gracias a un uso inteligente del espacio, las diferentes secuencias de la exposición aparecen claramente separadas. Unas figuras en madera del siglo XIX procedentes de Guyarat están fijadas a una puerta cerrada para reflejar con exactitud su uso original (figura 36). La elevada puerta de madera sirve también de apoyo a un estante de vidrio y aluminio donde se exhiben tallas de madera pintada del siglo XVII, procedentes de Patan. Estas tallas, diferentes de las piezas descritas más arriba, no interrumpen la continuidad temática general de los objetos, por estar situadas aparte. En forma análoga, las vitrinas modulares ubicadas casi en el centro del recinto establecen



36
Figuras montadas en madera, Guyarat, siglo XIX; tallas de madera pintada, Patan, siglo XVIII.

una separación entre el arte del Gandhara y los iconos Vaishnavitas y Shavitas. Lo ideal sería que los objetos de estas vitrinas que dividen el espacio ocuparan salas independientes. De un lado del tabique central se presentan sellos y terracotas de algunas de las más antiguas civilizaciones conocidas. El Padre Heras se especializó en la civilización del Indo y visitó Mesopotamia para efectuar un estudio comparado de diversas escrituras; de allí trajo sellos hechos de piedra caliza, pedernal, mármol, hematita y hueso de los periodos de Urum, Jamdett, Nast y Acadia. En la exposición se ilustra uno de los usos que se daba a los sellos en Mesopotamia: el sellado de una pieza de cerámica. En una vitrina anexa se exhiben terracotas del valle del Indo con decoración antropomorfa y zoomorfa estilizada, así como figuras de dioses.

Del otro lado del tabique, la exposición asume un estilo diferente en torno a dos temas principales: el arte popular de Maharashtra y el arte cristiano de la India, con un predominio de imágenes en madera y marfil procedentes de Goa y Bassein. La sección de arte cristiano, cuyo fondo curvo en madera simula una iglesia, está espléndidamente adornada con seda roja oscura y oro, contrastando por su riqueza y vistosidad con los tonos suaves de las otras secciones. Aunque los pigmentos se hayan descascarillado o desvanecido, se percibe aún el patetismo del Cristo crucificado y el sentimiento que une a la Virgen y al Niño; también se pueden reconocer algunos santos cristianos, como San Pablo y San Sebastián.

Se ha dado a Heras el nombre de "padre del arte cristiano de la India", pues favoreció las expresiones artísticas acordes con el contexto cultural del país. Con gran visión, inspiró a varios artistas jóvenes y prometedores y los ayudó a realizar obras de temas cristianos utilizando símbolos y estilos artísticos propios de la India. Heras encomendó a uno de ellos, Angelo da Fonseca, la pintura de escenas de la historia de las misiones jesuíticas en la India. Los primeros jesuitas se interesaron mucho por Mogor, término portugués que designa tanto al gran Mogol como a sus territorios. El pincel de da Fonseca plasmó la primera misión jesuítica de Rodolfo Acquaviva, Francisco Henriques y Antonio Monserrate. En otras escenas aparecen doña Juliana Dias da Costa consolando a los jesuitas de Agra por la pérdida de sus bienes de Parel; el Padre A. Criminali martirizado en Vedalai, costa de Coromandel; el Padre R. de Nobili instruyendo a un brahmin en Madurai, y los Padres J. Grueber y A. d'Orville, a su regreso de China, obsequiando un telescopio al rajá Pratap Malla, de Nepal.

Es interesante señalar que el Instituto Heras posee la lápida de piedra caliza que cubría la tumba del Padre A. d'Orville, cuyo epitafio figura en caracteres latinos y chinos. D'Orville sucumbió en Agra a las penurias de un viaje de once meses que lo llevó de Beijing a través del Tíbet y el Himalaya hasta la capital del imperio mongol. Otros artistas tratan, con diversos estilos, temas bíblicos del Antiguo y el Nuevo Testamento, de una belleza especial, que refleja la vida interior. El visitante interesado puede examinar un conjunto de sesenta acuarelas sobre temas cristianos ejecutadas en la India moderna. Por falta de espacio se guardan en un mueble con tapa de vidrio cuyas gavetas de madera, contienen la obra de diferentes artistas.

Cerca del tabique central, sobre un pedestal de madera, una elegante *dipalakshmi* con las manos extendidas presenta una lámpara de aceite que se enciende en las festividades. Próxima a la entrada y a nivel del suelo, una estatua de granito de 81 centímetros de altura representa a Buda sentado en postura de meditación; data del siglo VI y fue descubierta en Mushirvado (Colvale, Bardez). Se trata del primer objeto búdico encontrado en Goa, donde el budismo floreció antes de la llegada del cristianismo hasta los siglos X u XI.

La renovación del museo es el resultado de una actividad de tiempo libre y su mérito corresponde a Sadashiv Gorakshkar, director del Museo Príncipe de Gales de la India Occidental. Con gran ingenio y sin efectuar gastos excesivos, Gorakshkar ha demostrado que hasta las instituciones más pequeñas pueden tener su propio museo, capaz de estimular la memoria y la imaginación del visitante. En realidad, el adelanto técnico no es el único criterio de excelencia de un museo. Gorakshkar quiso crear interés desde la apertura y para ello eligió una decoración discreta y de tonos suaves, verde claro en las paredes y crema en las vitrinas y soportes, con excep-

ción de dos vitrinas marrones y de la sección de arte cristiano de la India. La luz natural se filtra a través de una ventana, iluminando convenientemente la sala. Con tubos fluorescentes ocultos y algunos reflectores se ponen de relieve un friso greco-búdico o una *Yakshi* en piedra caliza. Las baldosas del piso están cubiertas con una alfombra de fibra de corteza de coco, que contribuye a reducir la humedad y a embellecer la sala. El conservador del Museo Príncipe de Gales, Kalpana Desai, ha ejercido idénticas funciones en el Museo Heras, además de prestar asesoramiento para su remodelación y para la clasificación y catalogación de la colección de antigüedades. La empresa Phillips India Ltd. contribuyó con 50.000 rupias y materiales. Gorakshkar y Desai han hecho notar que pudieron ajustarse al presupuesto asignado gracias a una política de estricta economía; por ejemplo, el mobiliario es el resultado de la adaptación de las voluminosas vitrinas de teca que ya poseía el Instituto.

La sorprendente colección de antigüedades no sólo se exhibe en la sala del museo, sino también a lo largo de dos corredores situados a sus costados. Allí el visitante encuentra una deidad de la música, enormes *viragals* de piedra que representan batallas, armas de fuego de Maratha, una Nandi de granito, ejemplos de caligrafía islámica y vitrinas con numerosos iconos de latón y bronce de diversas sectas religiosas. En otra sala contigua al corredor se guarda la colección no exhibida, así como una excelente selección de libros raros y manuscritos (figura 37).

Esta colección espléndida se debe al jesuita catalán Henry Heras. Nacido en España en 1888, Heras vino a la India en 1922 para enseñar historia en el Colegio San Javier de Bombay. Su amor por la India lo llevó a crear, en 1926, el Instituto de Investigaciones Históricas de la India (en la actualidad Instituto Heras de Historia y Cultura de la India) en la sede del Colegio San Javier. Maestro dotado de *antar drsti* (visión interior), Heras atrajo a su moderno *asrama* a estudiantes de toda la India. Era un sabio dotado de formidable memoria que se interesó en la filosofía europea e india, epigrafía, numismática, arte, arquitectura, lenguas clásicas europeas y religión. Escritor prolífico e infatigable, publicó obras eruditas sobre la dinastía manchú de China, los Guptas, la dinastía Aravidu, la difusión del budismo en Afganistán y estudió además las culturas proto-indo-mediterráneas. Con orgullo se describía como un dravídico de España; en los círculos académicos se le daba el nombre de "alto sacerdote de Mohenjodaro". Para tener un conocimiento directo de todo lo que le interesaba, Heras viajó mucho, visitó ciudades y aldeas, y conoció a numerosos especialistas en su búsqueda de documentos e Iconos y en la excavación de sitios arqueológicos. A su muerte, en 1955, había orientado a más de trescientos estudiantes postuniversitarios; había escrito diecisiete libros y unos trescientos artículos especializados. Un cuarto de siglo después, su tierra de adopción emitió un sello de correos para conmemorar el aniversario de su muerte y recordar su singular contribución.

El Instituto Heras fue concebido como un laboratorio de investigaciones con dos componentes principales: la biblioteca y el museo. La biblioteca es rica en obras sobre arte, arqueología, arquitectura, lenguas clásicas, epigrafía, historia, religión y relatos de viajes. Comprende 32.000 volúmenes, además de una buena sección de periódicos de todas partes del mundo. En la sección de microfilmes hay materiales procedentes de los Archivos Nacionales de Nueva Delhi, el Museo Británico, los Archivos del Vaticano, la Biblioteca Nacional de Madrid y otras fuentes. En su mayoría son copias de documentos de los jesuitas y de otros antiguos documentos europeos sobre la historia de la India a partir de las colecciones Marsden y Egerton y algunos manuscritos persas como, por ejemplo, el Tarikh-e-Dilgusha y Akhbar-e-Delhi. Ultimamente se han añadido documentos en microfichas. La biblioteca y el museo están destinados de modo específico al investigador y, de hecho, la atmósfera del Instituto Heras invita al estudio y la creatividad. El Instituto se enorgullece de haber contribuido a la formación de tantos estudiantes y aun hoy su objetivo principal sigue siendo la formación de especialistas.

En un manuscrito inédito del Padre Heras escrito en 1952, que se conserva en los archivos del Instituto, puede leerse: "Los tesoros incalculables de la civilización de la India, ocultos en la caja de Pandora de su historia milenaria, me causaron un efecto abrumador, apenas comencé a descubrirlos y apreciarlos. La historia de la India no es la historia de una nación: es la historia de un continente donde muchos pueblos se han mezclado; es la historia de muchas migraciones, cada una de las cuales ha dejado un rastro de oro... Por último, es la historia de un deseo permanente, que atraviesa los siglos, de alcanzar la verdad: movidos por ese deseo, los sabios se retiraron a los bosques, los reyes renunciaron al poder, y los filósofos enunciaron ideas metafísicas que no se encuentran en las civilizaciones más renombradas del mundo antiguo." Así expresó el Padre Heras su visión de la historia y la cultura de la India, y así la encarna el Instituto. En las manos de su alerta y escrupuloso director, el Padre Joaõ Correia Afonso, el Instituto Heras puede enorgullecerse de nuevos logros, entre los que se cuentan el Seminario Internacional de Historia Indoportuguesa celebrado en Lisboa y Goa; la exposición que el Museo Heras organizó en la Fundación Gulbenkian de Lisboa, y la creación del Centro Javeriano de Investigación Histórica en Porvorim, Goa. Desde 1960, el Instituto organiza todos los años las conferencias conmemorativas de Heras, en las que han participado estudiosos de renombre como A. L. Basham, C. R. Boxer, Ravinder Kumar y R. C. Majumdar. En 1964 inició la publicación de *Indica,* revista semestral de investigaciones indológicas. Todos los años, desde 1977, tienen lugar en el Instituto un seminario sobre la historia de la región y un curso de formación para jóvenes historiadores en materia de investigación. El Instituto favorece el estudio de su patrimonio mediante invitaciones y algunas becas de investigación patrocinadas por la Sociedad Heras, el Fondo Mahindra y el Fondo de Investigaciones Kilachand.

Para subrayar el hecho de que nuestra cultura y nuestra historia no deben ser consideradas como símbolos de lujo comparables al champán y al caviar, sólo aptos para gente rica y ociosa, el Instituto Heras estimula el interés del gran público con exposiciones como *Senderos de la India, El Bombay antiguo en los libros, El arte de Angelo da Fonseca* y *El arte cristiano moderno.* También ha colaborado en exposiciones organizadas por el Museo Príncipe de Gales de la India Occidental. Desde hace años, el director no sólo busca la ayuda de ciudadanos

pudientes sino también de aquellos cuyo talento es afín a los objetivos del instituto. Ello explica en parte el éxito de sus diversas actividades. Sin embargo, es necesario intensificar las relaciones con el gran público, pues por el momento sus actividades interesan principalmente a los intelectuales y círculos universitarios. En un país del tercer mundo, resulta indispensable llegar a una mayoría de ciudadanos para quienes un museo es *terra incognita,* y hacer que cobren sentido sus excursiones a un pasado vivo aún y lleno de significado para todos.

Las limitaciones presupuestarias y los costos elevados de mantenimiento han impedido que el Museo Heras cuente con personal profesional permanente. Ha sido posible organizar varios servicios de extensión al público que constituyen, por así decirlo, los subproductos de un instituto de cultura india pero es necesario quitarle su carácter "escolástico". Algunas experiencias desdichadas han obligado a prohibir el libre acceso a la biblioteca. Aunque el ingreso es gratuito, ni el ciudadano corriente, ni el escolar o el estudiante universitario frecuentan el Instituto. Sin embargo, ese ciudadano corriente, sea novelista, administrador o sociólogo, necesita de la historia para mejorar sus útiles de trabajo, pues en último término es el recuerdo de lo que fuimos lo que determina lo que seremos.

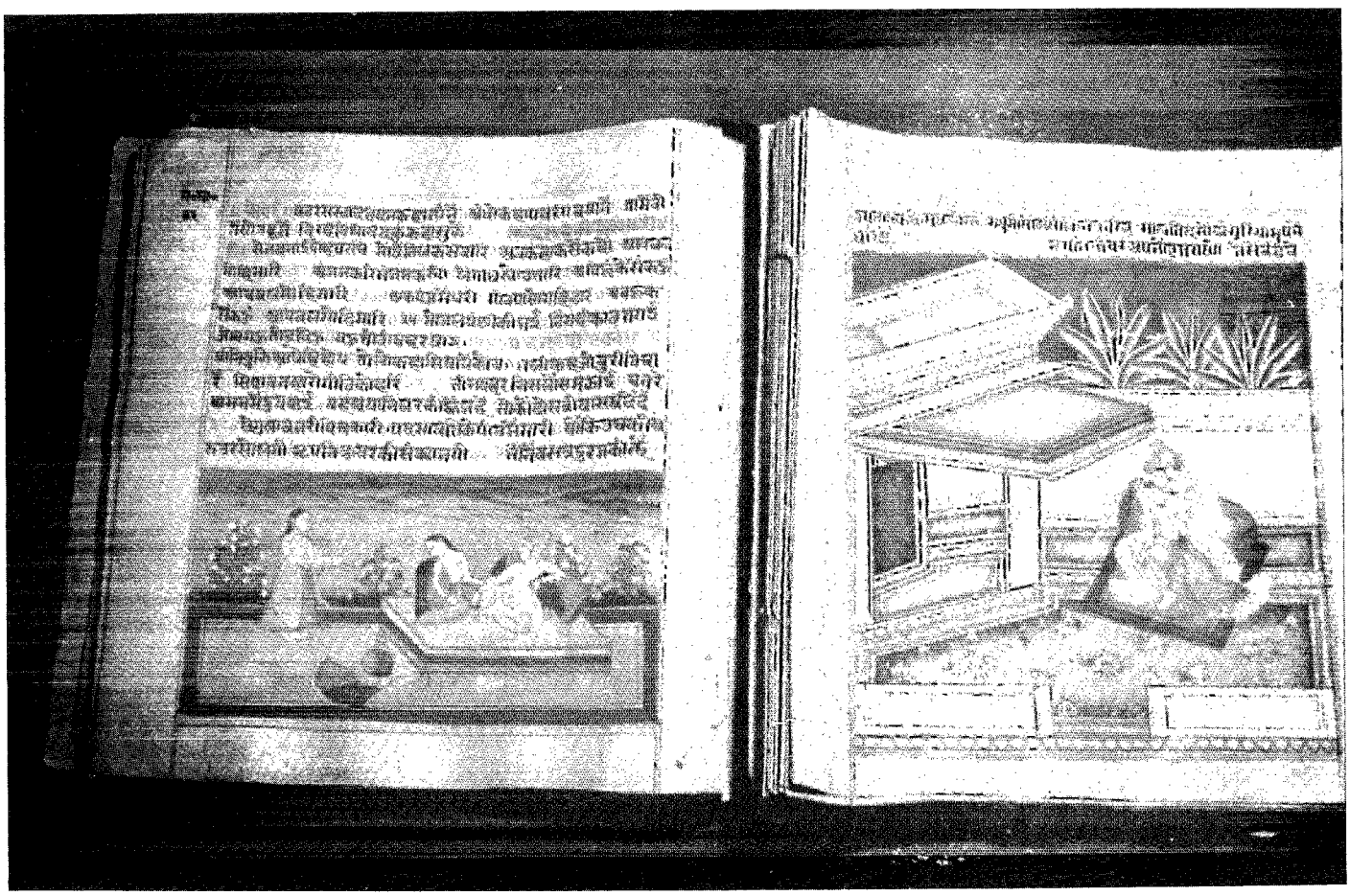
El pequeño y selecto grupo de empleados del Instituto presta servicios de referencia; la información adicional sobre los temas de exposiciones se imparte por medio de folletos, el catálogo del museo y una bibliografía actualizada. El público puede adquirir, además, las publicaciones de los estudiantes del Instituto y las tarjetas postales del Museo.

La elevada humedad ambiente del periodo del monzón (julio a septiembre) favorece el desarrollo de hongos y la combadura de las maderas. Aunque el Instituto Heras no cuenta con un instrumento de medición adecuado, logra mantener en buenas condiciones su amplia colección gracias al asiduo trabajo de mantenimiento, limpieza y fumigación. No se dispone de productos higroscópicos y conservadores en cantidad suficiente, lo que ocasiona a veces la aparición de insectos (cucarachas, hormigas blancas y lepismas). Pero una parte de las colecciones se guarda en cajas de cedro de la India, que tiene propiedades insectífugas. Queda mucho por hacer en materia de seguridad, pues se cuenta sólo con algunos cerrojos, una rejas y los servicios de un guardián. La falta de alarmas contra incendio y robo ha acarreado consecuencias lamentables.

A pesar de estos inconvenientes, el Instituto Heras cumple con su misión de interpretar el pasado para las generaciones presentes y futuras. Cabe compararlo con una higuera de Bengala, que se yergue en la llanura rodeada de sus retoños que un día serán grandes y fuertes como ella. Recordemos las palabras de J. Krishnamurti: "¿Eres capaz de vivir tan plenamente como para que sólo cuente el ahora presente y activo? Sólo podrás vivir de esa manera si has comprendido, si te has separado completamente del pasado y tú mismo has llegado a ser el pasado." ■

[Traducido del inglés]

37
Manuscrito ilustrado de Madhumalati, muestra exquisita del arte Kotah, 1770.



El programa educativo de la Galería Nacional de Zimbabwe

Doreen J. Sibanda

Nació en Derby, Reino Unido. Terminó sus estudios de pedagogía, arte y dibujo en la Universidad de Birmingham en 1975. Enseñó arte durante dos años en una escuela de secundaria en West Bromwick. Obtuvo un diploma en la Universidad de Zimbabwe. En 1981 ingresó a la Galería Nacional de Zimbabwe como miembro del personal docente. En la actualidad dirige el departamento de educación y es responsable de la animación cultural y los programas educativos extramuros. Ha expuesto sus obras en varias galerías de arte nacionales e internacionales. Es secretaria general de la Zimbabwe Association of Visual Artists Craftsman and Designers, preside también el Consejo de Artesanía de Zimbabwe y es miembro del Comité de Cultura de la Comisión Nacional de Zimbabwe para la Unesco.

Los museos de Zimbabwe desempeñan un papel muy significativo pues fomentan la identidad cultural y el sentimiento de pertenencia a una misma comunidad, al presentar objetos de la cultura natural y material con los que la gente se identifica y de los que puede enorgullecerse. Desde la independencia y como parte de la política gubernamental, ha sido responsabilidad de los museos y otras instituciones culturales presentar una imagen más equilibrada de la realidad y facilitar un mayor acceso a las manifestaciones culturales y las expresiones artísticas del país. El personal de los museos y los responsables de la cultura se enfrentan al desafío de transformar completamente la imagen de las instituciones culturales y los hábitos del público sin contar con un aumento significativo del apoyo financiero. Los administradores y responsables de museos e instituciones culturales han introducido innovaciones en los programas tradicionales. La documentación sobre la tradición oral, los servicios de biblioteca y de cine ambulantes, la creación de casas de cultura departamentales, el renacimiento de viejas técnicas artesanales, los programas de formación en nuevos oficios manuales son algunos de los nuevos proyectos iniciados en Zimbabwe. Se han adoptado también estrategias más eficaces para comercializar las artesanías rurales, a fin de aumentar la participación popular en los objetivos culturales e insuflar un sentimiento de orgullo por la cultura del país. Con ese telón de fondo han sido concebidos los programas educativos de la Galería Nacional de Zimbabwe.

La Galería Nacional[1] abrió por primera vez su departamento educativo en 1981 con el objeto de dar al público una visión más completa de su labor. Hasta entonces, eran muy pocos los maestros que habían recibido formación artística durante sus estudios, y las escasas escuelas coloniales que impartían cursos de arte se hallaban completamente influidas por las tendencias artísticas europeas. Para poder elaborar sus programas educativos, la Galería Nacional de Zimbabwe debía considerar la proporción de maestros que tenían poco o ningún conocimiento del arte occidental y de los que estaban familiarizados con las formas y expresiones del arte africano. Había que tener en cuenta también, la distribución de la población rural y urbana. A finales de 1981, el funcionario responsable de la educación visitó el Reino Unido y los Estados Unidos de América para estudiar los museos y sus relaciones con la comunidad. Esa visita fue muy útil para determinar las posibles formas y estructuras de los programas educativos. Desde un comienzo se decidió que los programas deberían dirigirse a cuatro grupos de población: los visitantes ocasionales de la galería, los artistas en ejercicio, los estudiantes y profesores de Harare, y los estudiantes y maestros de zonas distantes.

El gran público

El visitante corriente de la galería tiene a su disposición folletos u hojas sueltas que brindan información sobre los antecedentes históricos de las exposiciones e incluyen análisis estéticos de determinadas piezas. También hay visitas guiadas para adultos en las que se explican aspectos de las exposiciones;

1. La Galería Nacional de Zimbabwe se inauguró de 1957. Está situada en Harare, la capital, en un moderno edificio de dos plantas, y cuenta con una colección de arte que abarca obras de maestros europeos, dibujos y obras de europeos contemporáneos, y artes africanos tradicionales y contemporáneos.

en la mayoría de ellas se proyectan películas en las horas del almuerzo y en las primeras horas de la tarde. De vez en cuando se organizan exposiciones sobre temas específicos que revisten especial interés cuando los artistas visitantes hacen demostraciones prácticas de sus habilidades y organizan talleres con la participación del público. Entre estas actividades figuran también los desfiles de moda, la dirección escénica y los espectáculos de danza.

Artistas en ejercicio

En un país en el que no hay una sola escuela de bellas artes, la Galería Nacional ha asumido la responsabilidad de fomentar las aptitudes artísticas dondequiera que ha sido posible. En 1981 se creó un seminario de arte para jóvenes zimbaweños talentosos, bajo los auspicios de la galería y con el apoyo financiero de una compañía tabacalera. Unos veinte estudiantes se matriculan cada año, la mayor parte de ellos con muy poca o ninguna formación artística previa. Si bien no se cobra ni la matrícula ni los materiales de trabajo, los estudiantes deben cubrir sus gastos personales durante el curso. Todos los estudiantes hacen un primer año obligatorio de iniciación en diversas disciplinas. Si aprueban, pueden hacer un segundo año de especialización. El trabajo de los estudiantes es bastante experimental y muestra una profunda diferencia respecto al arte de sus predecesores autodidactas. Los estudiantes se inspiran en su medio y gran parte de sus trabajos demuestra un profundo análisis de índole sociopolítica de la situación de Zimbabwe.

Los alumnos del seminario hacen cada vez más exposiciones en la Galería Nacional y algunos han ganado premios por sus prometedoras contribuciones. El seminario ha recibido muchos encargos de carteles, murales e ilustraciones y ha hecho exposiciones en Australia, el Reino Unido y Zimbabwe. Aunque no se expide un certificado formal al final del curso, la mayoría de los alumnos aprueba los exámenes del certificado general de educación ordinario y avanzado. El hecho de no expedir certificados disminuye, sin embargo, las posibilidades de encontrar empleo. Hasta la fecha, varios alumnos han seguido trabajando sea como asistentes en talleres de artistas o en museos, sea como maestros temporales no escalafonados, o por su propia cuenta tratando de vender sus obras. Se prevé crear un programa de estudios artísticos que beneficiaría a los estudiantes de Zimbabwe y posiblemente a otros estudiantes de la región del África austral.

La galería ofrece a veces en su taller cursos para artistas y para el público en general sobre las técnicas de dibujo o grabado (figura 38). Entre los participantes se cuentan, a menudo, maestros de disciplinas artísticas que aprovechan la oportunidad para refrescar sus conocimientos o para adquirir otros nuevos que transmitirán a sus alumnos.

De vez en cuando se invita a artistas, asociaciones y patrocinadores artísticos a participar en seminarios y debates organizados por el departamento educativo. Los seminarios "Zimbabwe en el mundo de la escultura" y "Productores y consumidores: su papel en las artes de Zimbabwe" permitieron al público, los artistas y los responsables de las políticas culturales debatir acerca de la manera como los artistas pueden contribuir eficazmente al desarrollo de la sociedad.

Los alumnos y los maestros en Harare

Cada trimestre las escuelas reciben material audiovisual o impreso acerca de los próximos eventos y exposiciones y los programas de los servicios educativos. La galería ofrece los servicios siguientes: visitas guiadas, seminarios-talleres autodirigidos, seminarios-talleres de trabajos prácticos colectivos (figura 39), visitas a escuelas y préstamo de diapositivas y otros objetos.



38
Taller de trabajos prácticos. Artistas en un curso nocturno de dibujo y grabado, organizado por la Galería Nacional de Zimbabwe en febrero y marzo de 1984.

39
Un grupo de estudiantes del Liceo Femenino de Harare participa en un taller de modelado en el jardín de esculturas de la Galería Nacional.

Todos los años la galería organiza una exposición de arte infantil en la que participan escolares de todo el país. Desde 1982 la exposición ha contado también con la participación de artistas que fomentan el interés artístico de las escuelas que hasta entonces no tenían ningún programa de arte visual en el plan de estudios. Cada vez son más numerosos los estudiantes de institutos pedagógicos que se incorporan a la galería durante los cursos, mientras que los que se especializan en artes y oficios acuden frecuentemente a la biblioteca y recurren a los artículos escritos en el periódico de la galería, el *Zimbabwe Insight.* Los maestros que se especializan en artes y oficios se hallan ahora en primera línea en la investigación de diferentes aspectos artísticos, y sus trabajos resultan con frecuencia útiles para la elaboración de los programas educativos de la galería. Este es el caso especialmente en el sector rural.

Hoy en día, los programas de formación pedagógica no incluyen ningún plan relativo al aprendizaje de técnicas de animación aplicadas a los dispositivos culturales, factor que más tarde repercute en la escasez de profesores capacitados en la materia. Se espera que en el futuro se diseñe un módulo de enseñanza en este campo para profesores en formación y para profesores titulados que siguen cursos de capacitación.

Los alumnos y los maestros de las demás áreas

Por medio de un programa de extensión, la galería lleva sus actividades hasta maestros y alumnos que viven en zonas alejadas de la capital. Los programas educativos de la galería se adaptan para ser distribuidos en las escuelas rurales. Se elaboran folletos ilustrados sobre aspectos particulares del arte con información general para el maestro y con sugerencias de actividades para los niños. Se hace hincapié en las formas de artes aplicadas de la región y en los materiales propios del lugar tales como la arcilla, las fibras naturales, la piedra y la madera.[2]

La distribución de estos folletos estuvo inicialmente a cargo de funcionarios del Ministerio de Cultura designados en las provincias y distritos administrativos de todo el país. Los folletos iban acompañados de un cuestionario de evaluación destinado a los maestros. El análisis de una muestra de respuestas al cuestionario reveló que era necesario trabajar más con los objetos mencionados en los folletos.

En respuesta a esta observación se elaboraron maletines pedagógicos sobre un tema específico (figura 40), que fueron distribuidos a la mayor cantidad posible de escuelas de todas las provin-

2. Entre los folletos publicados hasta ahora se incluyen los siguientes: *Objetos africanos útiles,* que trata de los objetos tradicionales útiles (marmitas, taburetes, instrumentos musicales) considerados desde el punto de vista estético, llamando la atención sobre la forma y el diseño. *Arte tradicional africano,* que estudia las cualidades estéticas de objetos tales como las máscaras africanas y su función dentro de la sociedad que los creó. *Escultura en piedra de Zimbabwe,* que describe los antecedentes históricos de la forma artística contemporánea, junto con el folklore y las creencias que la constituyen. *Artesanías vivientes en Zimbabwe* trata esencialmente de estudiar las técnicas artesanales tradicionales que todavía se utilizan en Zimbabwe; se examina y pone de relieve las diferencias y las especializaciones regionales. *Algunos instrumentos musicales tradicionales de Zimbabwe* estudia la fabricación y utilización de los instrumentos musicales tradicionales.



cias. Contenían fotografías, carteles montados, algunos objetos representativos y documentación explicativa. La distribución de los maletines se confió a los funcionarios del Ministerio de Cultura, para quienes esta tarea, sumada a sus otras responsabilidades, constituyó una pesada carga. En la galería llegamos a la conclusión de que si queríamos que nuestros programas "se ramificaran a las comunidades de los alrededores, o inclusive se extendieran a nivel nacional o internacional"[3], debíamos responsabilizarnos completamente de los objetos desde el momento en que salieran de la Galería hasta que llegaran a las aulas rurales. Este objetivo nos alentó a buscar fondos para crear un servicio regional móvil. El Fondo del Organismo Noruego para el Desarrollo Internacional nos aportó una generosa subvención para adquirir un vehículo y equiparlo según nuestras necesidades (figura 41).

El departamento educativo decidirá en colaboración con los ministerios y departamentos gubernamentales competentes qué instituciones y grupos hay que visitar. En una primera etapa, se llevará a cabo un programa piloto en una de las provincias más cercanas para determinar eventuales problemas. El camión transportará materiales dedicados a un tema específico y se organizará una exhibición con apoyo de películas y documentación. Se invitará a alumnos y jóvenes seleccionados previamente a participar en un taller práctico dirigido por un artista.

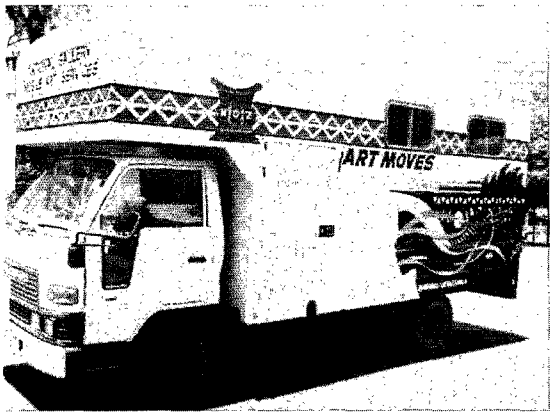
Se pretende establecer así relaciones con la comunidad local de manera que la segunda visita pueda consagrarse a elaborar audiovisuales de las formas y expresiones artísticas propias de la región. Estos audiovisuales se proyectarán en la galería para que los visitantes citadinos conozcan las expresiones creativas del sector rural.

Las tareas del departamento educativo de la Galería Nacional de Zimbabwe son muy similares a los objetivos educativos que persiguen la mayoría de los museos. El objetivo fundamental es crear un ambiente de enseñanza interdisciplinaria que trate aspectos con los cuales la población se puede identificar. Todavía hay mucho por hacer para conseguir una colaboración más estrecha con las personas y entidades apropiadas, tales como planificadores educativos, instructores de maestros y grupos de maestros, con el fin de incrementar su interés y sus conocimientos en lo concerniente a la animación aplicada a objetos culturales. Después de todo, son estos grupos humanos los que influirán y determinarán la forma en que los adultos de mañana considerarán su patrimonio y celebrarán sus expresiones artísticas. ■

[Traducido del inglés]

40
Maletín pedagógico concebido según el modelo de las exposiciones ambulantes organizadas por Riksutshällningar (véase, Stella Westerlund, "Veinte años de exposiciones itinerantes" *Museum*, n.º 152). El tema de este maletín es la escultura en piedra.

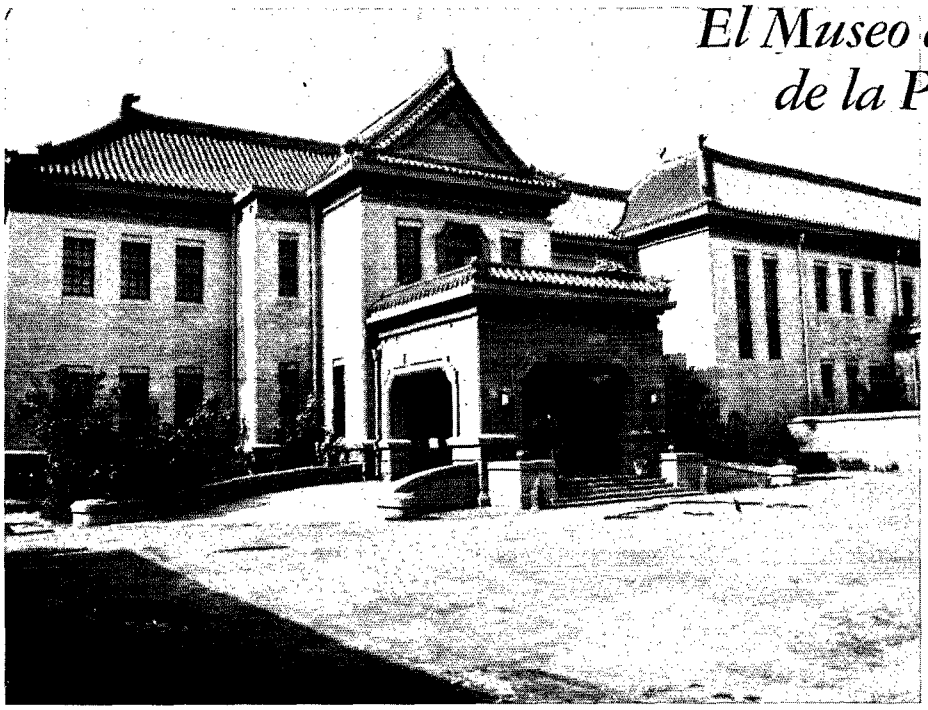




41
El camión del servicio de arte móvil lleva las exposiciones y los servicios audiovisuales a zonas rurales de Zimbabwe.

3. A. F. Chadwick, *The role of the Museum and Art Gallery in community education*, p. 96, University of Nottingham, Department of Adult Education, 1980.

El Museo del Palacio Imperial de la Provincia de Jilin



42
Museo del Palacio Imperial. El Palacio de Tongde.

Wang Yingjie

Investigador. Terminó sus estudios en la Universidad de Jilin, China, en 1988. Trabaja desde hace cinco años en el Museo del Palacio Imperial y ha organizado parte de sus exposiciones. Es autor de artículos y traducciones publicados en revistas de museología. Es miembro del Instituto de Museos de China.

Al nordeste de la ciudad de Changchun, en la avenida Guangfu, se destaca la hilera de tejados de vivos colores del museo del Palacio Imperial de la Provincia de Jilin (figura 42). Dicho museo ha sido creado en el lugar que ocupara en un pasado no muy remoto el palacio de Pu-Yi, el emperador títere que instalaron los japoneses en el Manchukuo. Tras los sucesos del 18 de septiembre de 1931, que conmovieron al mundo entero, los japoneses ocuparon el noreste de China, y se valieron de Aisin Giro Pu-Yi, emperador derrocado de la dinastía Qing, para crear el estado del Manchukuo.

Los edificios donde estaba instalada la Oficina de Transportes de las provincias de Jilin y Heilongjiang fueron habilitados y transformados en Palacio Imperial. Tras las obras de expansión y reconstrucción, la superficie del palacio alcanzó los 120.000 m². El conjunto estaba ordenado en torno a dos patios: patio este y patio oeste. En este último estaban situados los antiguos edificios de la Oficina de Transportes de Jilin y Heilongjiang y a su vez se dividía en dos partes, una interior y otra exterior. La parte interior servía de residencia a Pu-Yi y a su familia; en la parte exterior, Pu-Yi celebraba las audiencias o trataba otros asuntos públicos. El edificio principal del patio este, el Palacio Tongde, fue construido en 1938. El Japón, vencido, capituló en agosto de 1945. Pu-Yi y los suyos huyeron apresuradamente y el palacio fue saqueado. Las fuerzas del Guomindang se apoderaron de él y lo deterioraron sin el menor escrúpulo; los monumentos situados dentro del recinto del Palacio sufrieron numerosos destrozos.

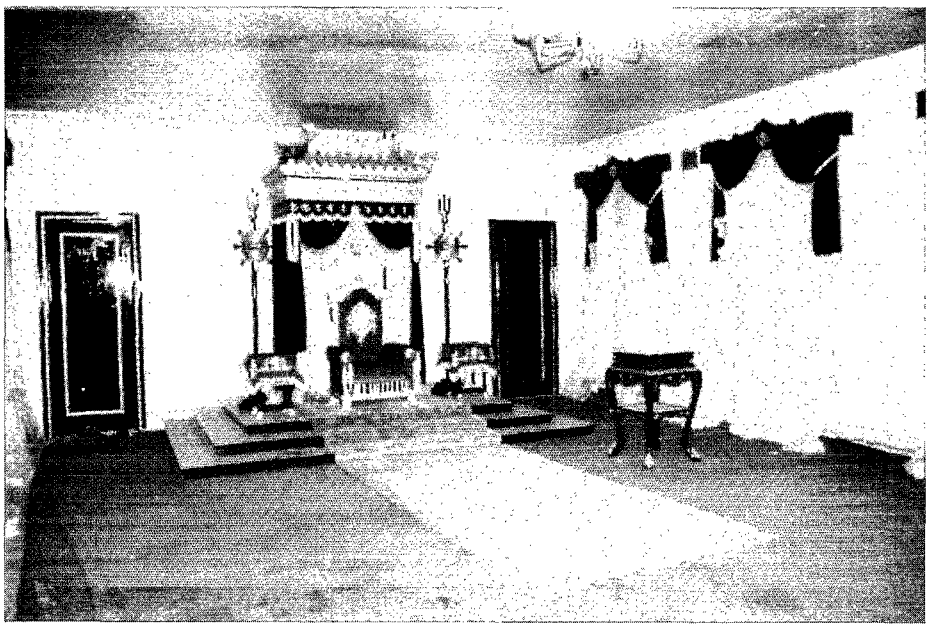
Al crearse la República Popular de China, lo limitado de sus recursos económicos le impidió ocuparse de la protección y utilización del sitio de manera inmediata. De ahí que la mayoría de los vestigios del Palacio fueran ocupados por fábricas, organismos de diversa índole, centros de enseñanza y viviendas. Incluso se construyeron casas dentro de su recinto y algunos monumentos fueron desmantelados o transformados. En 1962, las autoridades de la provincia de Jilin decidieron proteger y utilizar el antiguo Palacio Imperial, movilizar recursos humanos para preparar la exposición *La invasión del noreste de China por los japoneses* y restaurar el Palacio Tongde. Durante la revolución cultural, los servicios museográficos nacionales dejaron de funcionar y se interrumpieron las obras del futuro museo. Las decisiones de la tercera sesión plenaria del undécimo Congreso del Comité Central del Partido Comunista Chino contribuyeron a que se diera una importancia cada vez mayor a las ciencias, la educación y la cultura. Los servicios museográficos, elemento im-

portante de todo enriquecimiento cultural y espiritual, volvieron a organizarse y se desarrollaron rápidamente. En 1978, todo estaba ya preparado para la exposición del antiguo Palacio Imperial, mientras continuaban las obras de instalación del museo. Este se inauguró por fin de manera oficial en octubre de 1982.

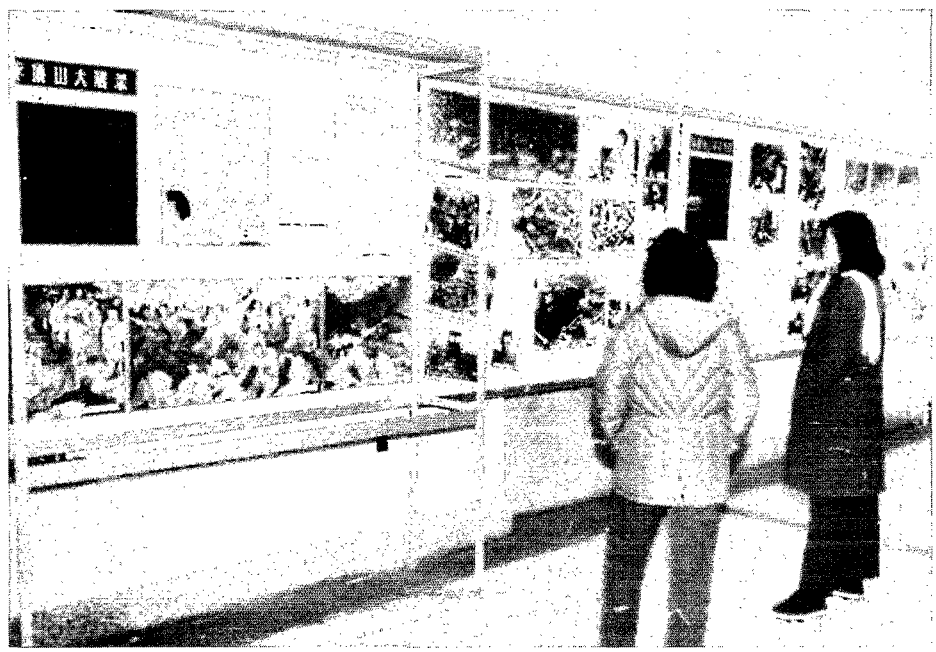
Tras cinco años de esfuerzos, nuestro museo ha conseguido restaurar, uno tras otro, la mayoría de los monumentos situados en el patio oeste del antiguo Palacio Imperial: pabellón Huaiyuan, pabellón Qinmin, puerta Zhonghe, pabellón Jixi, y otros. En 1983, se inició la restauración de los pabellones Huaiyuan y Qinmin; en este último se organizó la exposición *La invasión del noreste de China por los japoneses,* en la que se presentó una parte de los numerosos vestigios conservados. La exposición se inauguró a fines de noviembre de 1984. Al cabo de un año, había recibido ya 157.000 visitantes (4.000 de éstos extranjeros); todos, tanto los extranjeros como los chinos, manifestaron un gran interés por la exposición.

La exposición del pabellón Qinmin constituye la principal atracción de nuestro museo. En el primer piso han sido restaurados el salón del Oeste, el salón Jianxing y el salón principal. Este último, alfombrado de rojo, tiene ventanales que dan al este y el oeste, adornados con cortinas dobles de fina seda de color amarillo claro, y de terciopelo púrpura y oro. Estas últimas, colgadas como "hojas de palmera", dejan ver parte de las cortinas amarillas. El conjunto es suntuoso e imponente. Sobre el trono rojo, situado en el lado norte, puede verse un nicho cuya decoración tiene forma de Buda (figura 43). El trono se alza sobre una alfombra adornada con un motivo de dragones y fénix amarillos con fondo azul. La alfombra se extiende hasta el pie de los tres escalones que llevan al trono. En ese mismo trono, el 1.º de marzo de 1934, Pu-Yi recibió en uniforme de general en jefe las felicitaciones de sus súbditos del régimen títere del Manchukuo. En el salón se encuentra también el escritorio donde fue firmado el protocolo entre el Japón y el Manchukuo; todos los objetos sobre el escritorio conservan su emplazamiento original. Los visitantes suelen manifestar un gran interés por este salón, donde objetos auténticos recrean el ambiente de la época, mientras que los comentarios elocuentes del guía hacen revivir el pasado.

En cinco salas de la planta baja se exponen los objetos y documentos históricos relativos a la invasión del noreste de China por los japoneses. La exposición consta de nueve partes que evocan los orígenes del suceso del 18 de septiembre, la dominación política, económica, cultural e ideológica de los japoneses en el noreste de China, la



43
La sala del trono del Palacio Imperial.



44
Fotos que evocan los sufrimientos del pueblo durante la ocupación japonesa.

lucha enérgica de la población local y de todo el pueblo chino contra los agresores, la victoria definitiva y el restablecimiento de las relaciones amistosas entre China y Japón. Centenares de fotografías y decenas de objetos describen este proceso histórico, mostrando con sencillez y desde distintos puntos de vista ese duro periodo vivido en el noreste de China.

La exposición produce una fuerte impresión en los visitantes. Gracias a ella, los estudiantes aprenden a conocer mejor la historia del pueblo chino y los obstáculos que ha debido vencer para conquistar su autonomía e independencia, y se fomenta en ellos un sentimiento de orgullo nacional y de confianza en sí mismos. Muchos visitantes dejan constancia de sus impresiones en el libro de registro del museo. Algunos, entre ellos científicos japoneses, al volver a su país han escrito al museo dando consejos y sugiriendo un intercambio de ideas sobre determinados problemas científicos. El diario japonés *Yomiuri,* por ejemplo, publicó el 11 de enero de 1985 un reportaje sobre nuestro museo.

Tras la restauración de los pabellones este y oeste se organizaron en ellos dos exposiciones, una sobre *El emperador que se convirtió en un simple ciudadano* y otra sobre *Algunos vestigios de la Corte.* La primera, instalada en el pabellón oeste, presenta la historia de Pu-Yi desde su ascensión al trono, a los 3 años de edad, hasta el día en que, gracias a la política de reeducación del gobierno chino, se convirtió en un simple ciudadano. Se exponen numerosas fotografías de interés histórico o de la famila imperial, totalmente desconocidas. Los visitantes pueden ver cómo subió al trono el último emperador de la China feudal, cómo fue destronado, cómo se convirtió en cómplice de las autoridades japonesas y, por último, cómo gracias a la reeducación llegó a ser un simple ciudadano, ganándose la vida y llevando a cabo una labor útil a la sociedad. Se trata sin duda del único emperador de las últimas dinastías que supo vivir dignamente durante los últimos años de su vida. En el pabellón este, en la exposición *Algunos vestigios de la Corte,* se exhiben numerosos objetos reunidos por Pu-Yi en el Palacio Imperial: pieles de oso, colecciones de libros, un biombo adornado con aves míticas regalado por el Mikado y une pelliza de visón. La contemplación de estos objetos satisface la curiosidad natural de los visitantes acerca de la vida en la corte imperial, mostrando el contraste entre el lujo de la Corte y la miseria de los trabajadores bajo el yugo japonés. El palacio de la Tranquilidad, residencia de Pu-Yi, actualmente en restauración, tardará algunos años en abrirse al público. Con estas obras se intenta recrear el ambiente de la vida cotidiana de Pu-Yi: su alcoba y la de la emperatriz Wang-Rong, el gran salón y el gabinete de lectura. No cabe duda de que todo ello es interesante y que contribuirá a satisfacer la curiosidad del público en general.

Nuestro museo es sin duda alguna uno de los museos chinos con más perspectivas de desarrollo, pues cuenta con elementos que pueden satisfacer intereses diversos: turismo, viajes de estudio, esparcimiento, etc. En la planificación de las actividades a largo plazo (1986-1990) se ha previsto la renovación del Palacio Tongde y del patio este, ocupados actualmente por el museo de la provincia de Jilin, así como la organización de nuevas exposiciones, la restauración de la decoración de rocalla y del jardín imperial y la plantación de especies raras, a fin de poder presentar a los visitantes el patio en su estado original. Se ha previsto también transformar el antiguo hipódromo en una zona de aparcamiento y otra de parques y jardines. Para el periodo 1991-2000, se ha previsto recuperar todos los edificios del antiguo Palacio Imperial y construir en su recinto hoteles, restaurantes donde se degustará la cocina imperial, cines y teatros, terrenos deportivos y otras instalaciones. Proyectamos transformar los vestigios de la corte de la dinastía Manchú en un auténtico centro turístico, con atracciones diversas, parques y jardines. Pensamos ofrecer al visitante un museo moderno; un lugar dedicado al esparcimiento, el descanso y el estudio, donde pueda a la vez instruirse y divertirse. Hoy en día, los visitantes de un museo desean adquirir ciertamente nuevos conocimientos, pero también gozar de descanso y diversiones. Es pues menester



45
Objetos usados en la corte de Pu-Yi.

integrar todos estos elementos en el plan de desarrollo del museo.

Desde la creación del museo se ha trabajado intensamente en la recuperación de vestigios y para ello se han utilizado los medios más diversos. Se han reunido unos siete mil objetos, que pueden agruparse en tres categorías distintas. La primera comprende los objetos que se refieren a la invasión del noreste de China por los japoneses: decretos publicados por las autoridades japonesas tras la caída de Changchun, insignias del ejército de ocupación japonés y telegramas enviados por el emperador del Japón a Pu-Yi. Otros objetos dan testimonio de los sufrimientos de las poblaciones de la China del noreste bajo el dominio japonés (figura 44): documentos de identidad de los trabajadores, tarjetas de racionamiento de artículos de primera necesidad, etc. En la segunda categoría se encuentran los vestigios de lo que fue el Manchukuo: informes y documentos oficiales rubricados por el propio Pu-Yi, una medalla en la que se conmemora el viaje de Pu-Yi al Japón y monedas y sellos de Manchuria, como también objetos utilizados en la corte, como el abrigo de piel de oso blanco que Pu-Yi llevó el día de la coronación, un gran armario, el biombo que el emperador del Japón regaló a la emperatriz manchú, sofás, juegos de porcelana, etc. (figura 45). Tanto lujo muestra claramente que la pequeña corte de Manchuria, sin ocuparse en lo más mínimo de la situación del pueblo, llevaba una vida suntuosa, mientras que las masas vivían en la miseria, sojuzgadas por los japoneses y por las autoridades manchúes. La tercera categoría comprende los documentos y objetos del movimiento de resistencia de la población del noreste de China, como los bonos emitidos por el Comité de Salvación Nacional del pueblo de la provincia de Liaoning con el fin de recoger fondos para el ejército y las tarjetas de invitación a la tercera y cuarta reunión nacional de la Conferencia Consultiva y Política del Pueblo Chino y a las ceremonias conmemorativas de la fiesta nacional en 1964 y 1966, tarjetas que fueron enviadas a Pu-Yi tras la medida de gracia que se le aplicó. En la historia de China, como en la de tantos países, se han sucedido una tras otra las dinastías, y entre los reyes destronados ninguno ha podido vivir tranquilamente el resto de sus días. En el caso de Pu-Yi, la política de reeducación de China ha dado sus frutos. Emperador a los 3 años de edad, después de conocer la fortuna y la adversidad, terminó siendo un ciudadano corriente, que recibió la atención solícita del partido y del gobierno, recobrando por último su dignidad de manos del pueblo y gozando de un trato honorable.

Debido a su reciente creación, la colección del museo no es muy rica. Sin embargo, a medida que la labor de acopio de objetos y documentos se intensifique, la colección se completará y estaremos en condiciones de progresar en materia de conservación y exposición de la misma. Nuestro museo da una importancia considerable a la investigación; favorece la labor de estudio e investigación de su propio personal y facilita la publicación de sus resultados. Alrededor de treinta artículos relativos a temas museológicos o a la historia de Manchuria han sido publicados en revistas nacionales o provinciales desde la creación del museo. Desde 1984, se organiza anualmente un coloquio en el que cada especialista puede presentar hasta tres ponencias. Esas ponencias, tras un proceso de evaluación y selección, se recogen en un volumen anual. Hasta la fecha se han publicado tres volúmenes con un total de ciento veinte artículos. Nuestro museo dedica especial atención a las relaciones y a la colaboración con otros museos, universidades y centros de investigación, aprovechando en la medida de lo posible los resultados de la labor realizada en otros lugares. En la fase de preparación de las exposiciones, consultamos a nuestros colegas de los museos de todo el país. Solicitamos la opinión de profesores y especialistas de distintos medios sociales y enviamos misiones a todo el país con el fin de conocer las experiencias y métodos más interesantes. De ahí que nuestras exposiciones suelan tener mucho éxito y sean apreciadas por visitantes de los medios más diversos. ■

[Traducido del chino]

Los marfiles

46
Vista del Castillo de Malbork, fachada oriental.

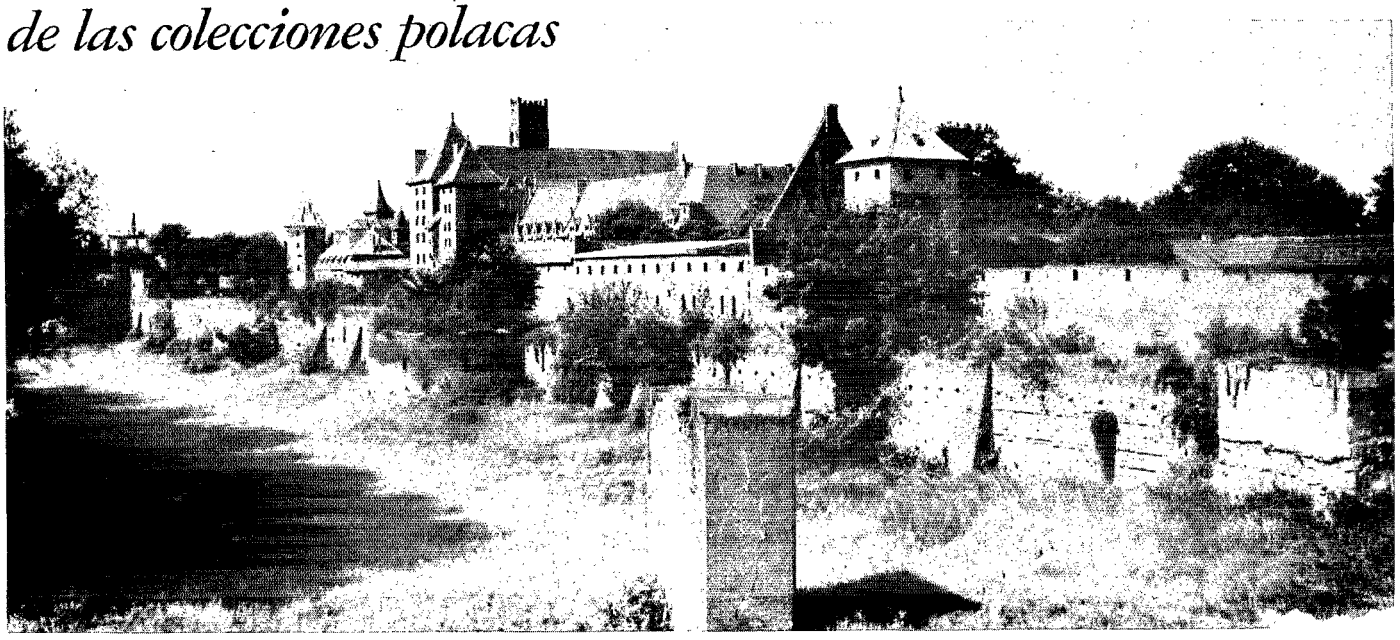
Antoni Romuald Chodynski

Conservador del Museo del Castillo de Malbork.

1. Los organizadores de esta exposición, Antoni Romuald Chodynski, Janusz Ciechanowski y Wojciech Kowalski, fueron considerablemente asistidos en su tarea por los conservadores de los museos nacionales, entre otros los de Varsovia, Cracovia y Poznań.

2. A pesar de la amable ayuda de expertos como Danielle Gaborit-Chopin del Museo del Louvre, Margarita M. Estella del Instituto de Historia del Arte Diego Velásquez de Madrid y Christian Theuerkauff del Museo Estatal de Berlín, algunos errores fueron sin embargo inevitables. A todos estos expertos deseo expresar aquí mi sincero agradecimiento.

de las colecciones polacas



La exposición de marfiles organizada en el Museo del Castillo de Malbork de junio a septiembre de 1986 presentó por primera vez en Polonia la mayor parte de las piezas de este material que se conservan en nuestro país (figuras 46 y 47). Los museos, las iglesias y los monasterios polacos, así como también algunos coleccionistas privados, poseen diversas obras maestras de marfil que, con pocas excepciones, todavía no se habían expuesto públicamente.[1]

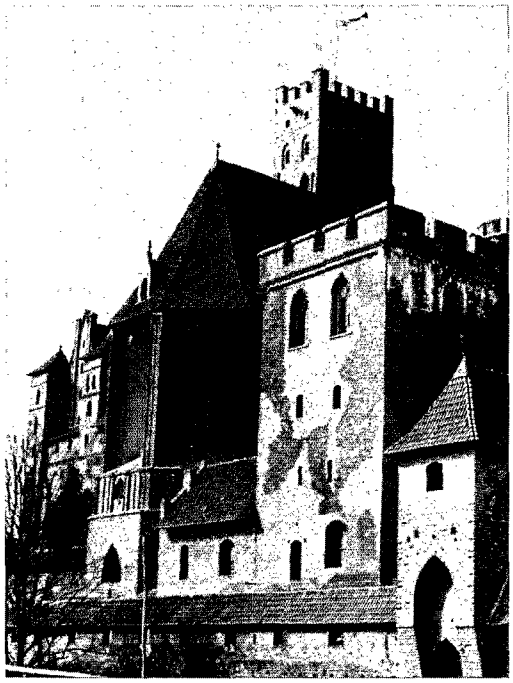
Los preparativos de esta exposición duraron varios años y tuvieron la virtud de revelar la existencia de muchos objetos de gran interés histórico todavía no estudiados con una perspectiva científica. Nuestra tarea no resultó fácil, porque en la mayoría de los casos debimos clasificar las piezas en función de la forma, el taller del que provenían y el periodo de creación.[2]

Como no teníamos experiencia en este tipo de exhibiciones, nos vimos confrontados a muchos problemas que nos eran desconocidos. Hubo que prestar también especial atención a la elección de la sala de exposición, para que resultara adecuada y satisficiera las estrictas exigencias que planteaba la conservación de las piezas. Finalmente optamos por una sala del Castillo Alto de Malbork, que tiene las dimensiones apropiadas (190 m^2), tres dispositivos de iluminación cenital y un sistema de calefacción progresiva disimulado bajo el enlosado de mármol. Este sistema podía regularse en función del grado de humedad relativa hasta obtener un porcentaje del 50 o el 60 %, a fin de recrear las condiciones en que se encontraban las piezas inicialmente, antes de ser expuestas en Malbork. Los objetos procedentes de otros museos en los que el índice de humedad era inferior al 40 % o los que nos prestaron las iglesias donde la humedad supera el 80 % permanecieron temporalmente en una cámara de adaptación especialmente preparada, antes de ser trasladadas a la sala de exposición propiamente dicha. Naturalmente, antes de ser restituidos a sus propietarios estos objetos debieron someterse al proceso de adaptación inverso. Por otra parte habíamos notado que una iluminación de sólo quince lux (medidos a nivel de los objetos exhibidos) era suficiente, incluso para las miniaturas realizadas con microtécnicas. En efecto, al llegar al objeto la luz se difunde doblemente, además de reflejarse en las superficies interiores de los paneles de cristal.

Las esculturas, los bajorrelieves, los pequeños objetos utilitarios (con excepción de ciertas piezas romanas realizadas en colmillos de morsa que, debido a la mineralización, han adquirido un color pardo oscuro), así como ciertos objetos más grandes como jarras, copas y olifantes, exigían una presentación especial. Decidimos entonces utilizar vitrinas cúbicas de cristal de diferentes tamaños y absolutamente herméticas, para impedir sobre todo la penetración del polvo. Esto último era indispensable debido al gran número de visitantes y al clima muy húmedo de Malbork, ciudad situada en las cercanías del delta de los ríos Vístula y Nogat. A esto cabe agregar que el distrito de Zulawy se levanta en una depresión del terreno y que el castillo de estilo gótico está construido íntegramente en ladrillo.

Las paredes de cristal de las vitrinas esparcen la luz artificial que viene del exterior y eliminan el contraste de luz y sombra que suele darse cuando la luz se concentra en los objetos exhibidos. Como fondo elegimos materiales naturales: una tela de estambre y otra de fina lana peinada de colores intensos y variados, cereza oscuro, rojo brillante, verde esmeralda y pardo. En algunos casos utilizamos un papel con una textura que imitaba el terciopelo. Gracias al blanco brillante de las paredes de la sala de exposición y a la transparencia y fineza del cristal de las vitrinas, conseguimos crear una impresión de pulcritud y naturalidad. Las piezas de marfil, con sus delicadas incrustaciones, su policromía discreta y sus modestas monturas de plata, oro y cobre, presentadas contra un fondo de color, resultan claramente visibles y perfectamente legibles. Procuramos evitar que en una misma vitrina aparecieran objetos de tamaños diferentes. Para marcar netamente la jerarquía de las piezas en función de su importancia exhibimos separadamente aquellas que tenían un valor excepcional, mientras el resto se agrupó según su fecha de creación, su finalidad y su procedencia.

Los autores de la exposición atribuyeron gran importancia a la selección de las piezas exhibidas. Por un lado deseábamos presentar la mayor canti-



47
Vista del lado este del Castillo Alto de Malbork.

dad posible de objetos de gran valor pero, por otro, teníamos dificultades para acceder a ciertas piezas pertenecientes a diversas instituciones o incluso a coleccionistas privados.

Asimismo deseábamos que esta exposición diera testimonio de la gran variedad de formas y tipos de objetos, no sólo de origen europeo sino también procedentes de las colonias de África y el Lejano Oriente. Por este motivo se seleccionaron también algunos marfiles de menor valor pero típicos por su forma o características de una época determinada (figura 48).

Nuestra exposición se abría con algunas piezas modestas pertenecientes a la antigüedad, a la época romana y al periodo gótico. Una estatuilla de la Virgen y el Niño, esculpida en un taller de París a fines del siglo XIV, es ahora propiedad de la Orden de los Franciscanos de Cracovia. Los dípticos franceses que representaban escenas de la vida de la Santísima Virgen y de Cristo (figura 49) y el fragmento pastoral de la Anunciación con restos de temple y decoración en oro, propiedad del Obispado de Czestochowa, son piezas excepcionales de las colecciones polacas.

A los especialistas en historia del arte les interesará el altar doméstico de ébano —jamás expuesto hasta ahora— decorado con joyas y bajorrelieves de marfil, encargado en el siglo XVII por el párroco de la iglesia de Santa María de Cracovia a uno de los excelentes talleres alemanes. Las representaciones de Cristo crucificado, que se encuentran en número bastante elevado en los conventos polacos —especialmente en los de la Orden de la Visitación, introducida en Polonia por la reina Marie-Louise de Gonzague-Nevers en 1654— ocupan un lugar preponderante en nuestra exposición. También presentamos uno de los más antiguos crucifijos de marfil conservados en nuestro país, que data de la segunda mitad del siglo XVI y es propiedad del Museo Nacional de Cracovia, además de una docena de esculturas prestadas por la Orden de la Visitación de Varsovia. Aunque la mayoría de esas esculturas son de origen francés, cabe observar en ellas los rasgos característicos del arte popular de las provincias polacas.

Las esculturas de personajes, entre las que cabe mencionar los bustos masculinos de Lücke, característicos del círculo de Troger, son mucho menos numerosas. Mucho más vasta es en cambio la colección de bajorrelieves, entre los cuales deben señalarse los retratos del rey Augusto II el Fuerte, elector de Sajonia, de su hijo Augusto III, del conde Tomás Czapski y de su esposa María, así como de otros personajes históricos.

Existen pocos ejemplares de utensilios de marfil en las colecciones polacas. Sin embargo, los cuadrantes solares plegables fabricados en general en Nüremberg entre los siglos XIV y XVII y pertenecientes hoy en su mayor parte al famoso Museo del Reloj Przypkowski de Jedrzejów presentan gran interés.

Los siglos XVIII y XIX están representados por objetos utilitarios y de valor conmemorativo. Los polacos, privados a menudo de su independencia, han sabido siempre referirse en sus productos artesanales a las hazañas de sus héroes nacionales y a los momentos gloriosos de su historia. La representación de los reyes más importantes de Polonia en los grandes colmillos de elefante tallados es un ejemplo de este tipo de decoración patriótica. Estos olifantes han sido probablemente esculpidos en los talleres de Viena, Dresde, Varsovia y Lwów. En Malbork se expusieron más de una docena de colmillos de elefante tallados y de cetros esculpidos con este tipo de decoración. En su mayor parte esos objetos pertenecen a los museos nacionales de Cracovia y Varsovia y al Museo de la Universidad Jagielloniana de Cracovia. También se pudo admirar en Malbork el cetro elaborado con un colmillo de nerval, propiedad de la Biblioteca Kórnik de la Academia Polaca de Ciencias. Cerramos esta presentación del arte europeo (figura 50) con varios ejemplares de imitaciones de obras de estilo otomano y bizantino o de dípticos góticos franceses.

Las obras de las colonias se agruparon separadamente. Entre ellas se encontraban una Virgen con Niño de procedencia lusofilipina, una Inmaculada Concepción de Goa y copas afroportuguesas. Como logo de nuestra exposición y para ilustrar la cobertura de nuestro álbum sobre los marfiles de las colecciones polacas, elegimos precisamente esa escultura de la Virgen y el Niño de fines del siglo XVII (figura 51).

El arte chino y el arte japonés están representados por una importante colección de esculturas, bajorrelieves, y estatuillas y vasos okimono y netsuke, propiedad de los museos nacionales de Cracovia y de Varsovia o de coleccionistas privados. Estas piezas están decoradas principalmente con representaciones de dioses y héroes de la mitología budista, animales míticos y espíritus protectores. Las estatuillas que muestran los artesanos en el trabajo ilustran por otra parte la tendencia al realismo característica del arte del Lejano Oriente, mientras una espléndida colección de máscaras en miniatura de actores trágicos y cómicos del teatro japonés ilustra la especificidad de un naturalismo que procede por transposición de la realidad. En los marfiles reencontramos también ese enorme respeto teñido de poesía que el arte japonés manifiesta por la naturaleza y que se muestra no sólo en los motivos folklóricos realizados con polvo de oro sobre laca, sino también en el empleo de una ornamentación que se vale de la transcripción caligráfica de poemas.

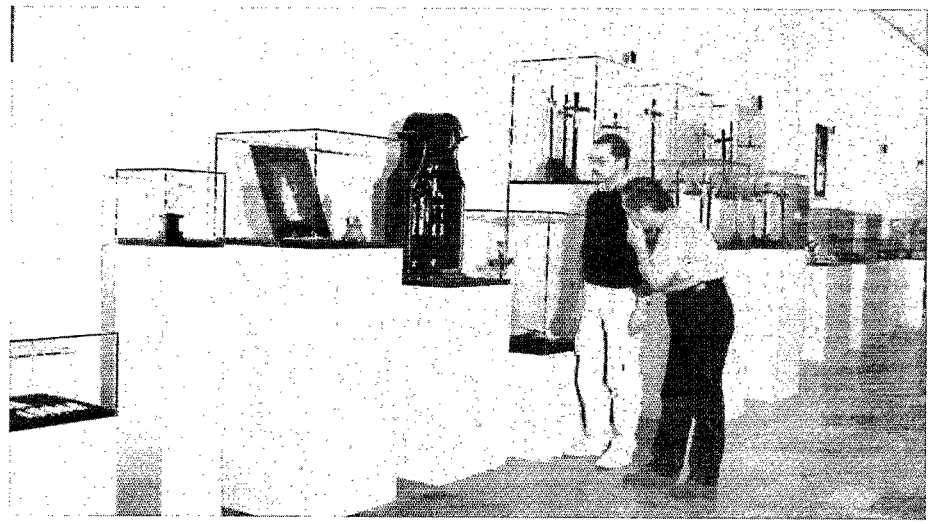
La exposición se cerraba con una muestra de armas orientales: dagas persas con empuñaduras recubiertas de marfil tallado, espadas japonesas incrustadas en marfil con impresiones

en tinta y un cuchillo con pomo de marfil.

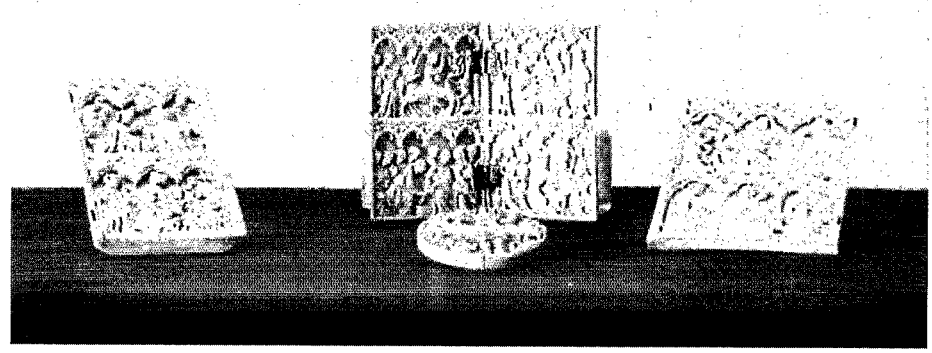
En total la exposición de Malbork reunió trescientas cincuenta piezas, que dieron lugar a doscientas setenta y cinco entradas de catálogo, lo cual representa aproximadamente el ochenta por ciento de los marfiles conservados en las colecciones polacas, que se han visto diezmadas por los dramáticos acontecimientos de la historia del país, particularmente durante la segunda guerra mundial. Cabe señalar además que Polonia no conoció ni el comercio ni la tradición de la talla del marfil.

Los marfiles conservados, cuando no guardan relación con el culto religioso, han sido traídos al país como recuerdos o adquiridos a anticuarios extranjeros. ■

[Traducido del polaco]

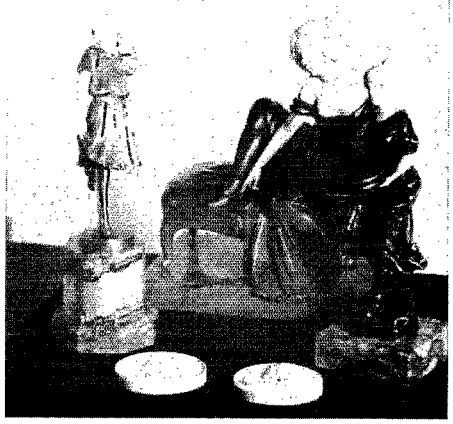


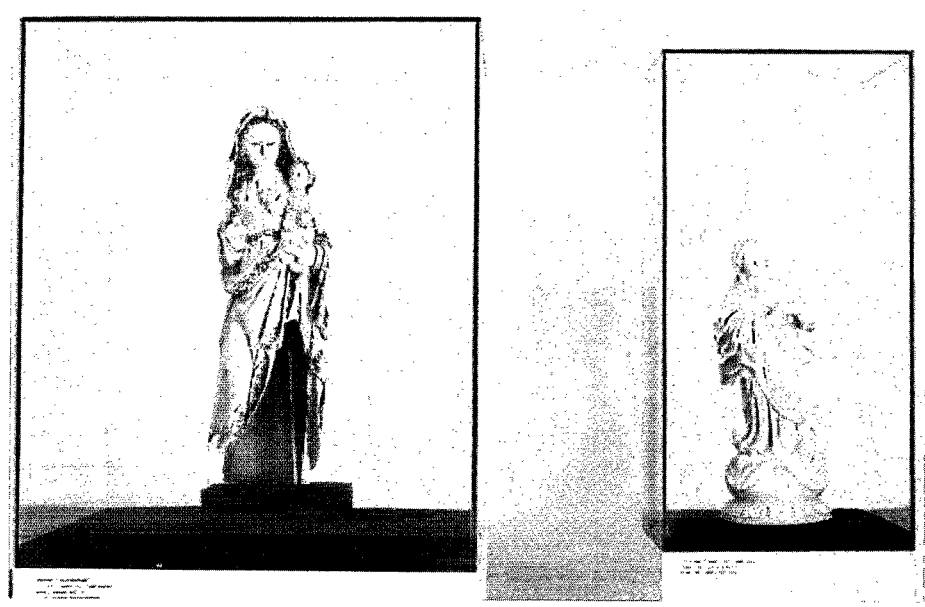
48
Piezas de los siglos XVII y XVIII presentadas en la exposición *Los marfiles de las colecciones polacas.*



49
Los marfiles de las colecciones polacas: dípticos góticos franceses.

50
A la izquierda: imagen de la Virgen y el Niño, pieza de origen colonial lusofilipino del siglo XVII. *A la derecha:* estatua de la Inmaculada Concepción, primera mitad del siglo XIX, procedente de Goa.





51
Grupo de objetos de estilo *art deco* que formaron parte de la exposición *Los marfiles de las colecciones polacas.*

CRÓNICA DE LA FMAM

Federación Mundial de los Amigos de los Museos
Secretaria General Palais du Louvre
34 Quai du Louvre, 75041 Paris Cedex 01, Francia (Teléfono : (1) 48 04 99 55)

Séptimo Congreso Internacional de la FNAM

La Federación Española de Amigos de los Museos ha asumido gustosamente el compromiso de organizar el Séptimo Congreso Internacional de la FMAM de 1990.

Córdoba, ciudad museo y ciudad de museos, cuya vocación universal señaló el historiador inglés Arnold Toynbee, será la sede del congreso. Córdoba brinda la cercanía de dos ciudades prestigiosas: Granada y Sevilla. Esta última, que actualmente se está preparando para conmemorar el descubrimiento de América con la exposición universal que se realizará en 1992, acogerá durante una jornada a los congresistas.

El programa del congreso será consagrado a temas de actualidad, algunos de ellos planteados ya en el Congreso de Toronto, tales como el papel que pueden desempeñar los Amigos de los Museos en la promoción y desarrollo de las nuevas técnicas de comunicación.

Córdoba cuenta también con una de las federaciones regionales más activas, puesto que su campo de trabajo no se limita a un solo museo sino a los muchos que hay en la ciudad y en la provincia. Los Amigos de los Museos de Córdoba serán, sin duda alguna, valiosos interlocutores, compañeros y guías.

La FMAM se propone presentar ocasionalmente los nuevos museos que se construyen para conservar las colecciones de generosos donantes privados, verdaderos amigos de los museos.

La colección Burrell de Glasgow

Visitada por un Amigo de Manchester

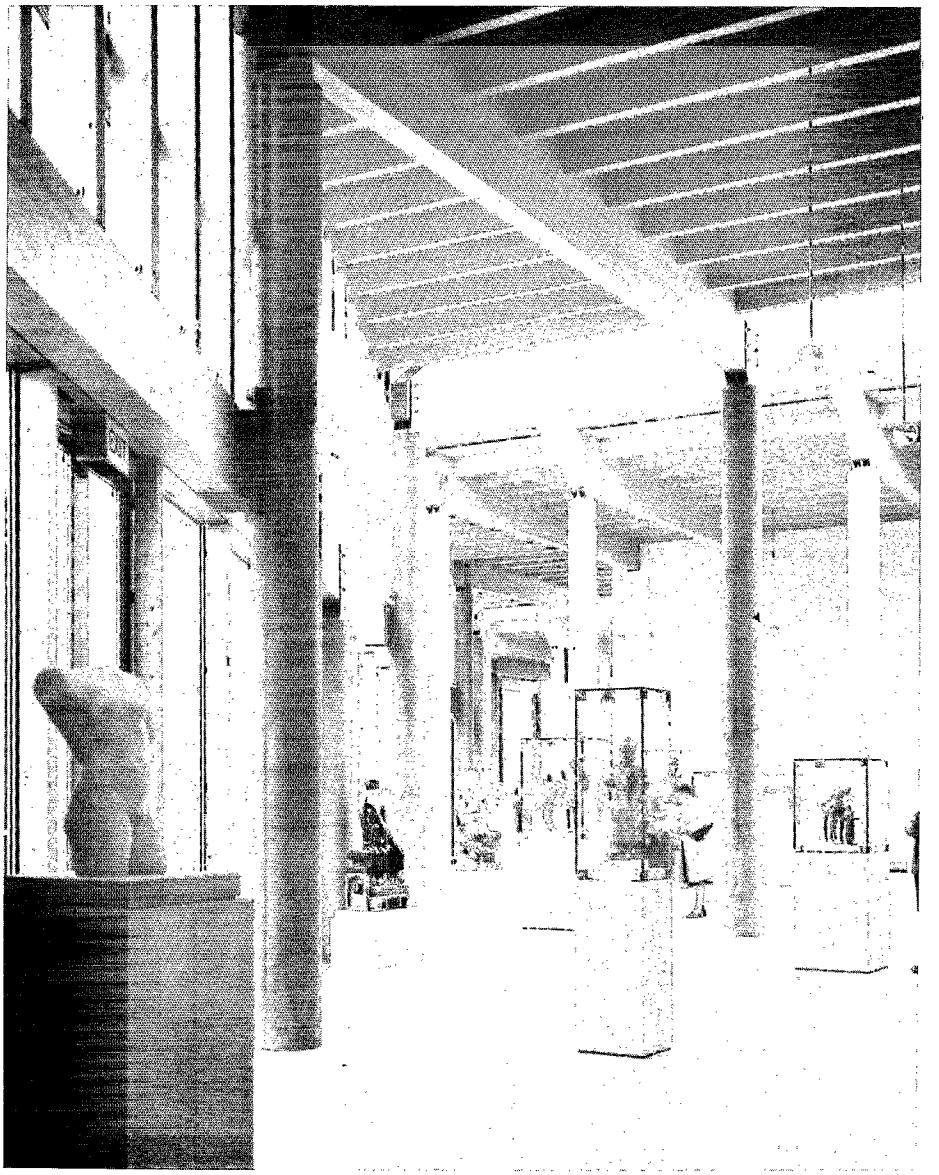
En los años setenta, con un grupo de Amigos de los Museos de Manchester, visité en la City Art Gallery de Sheffield una exposición itinerante titulada *Tesoros de la colección Burrell.* Había cuadros importantes (de los impresionistas franceses, un autorretrato de Rembrandt de la primera época), tal vez cerámicas y otros objetos de arte, pero realmente sólo recuerdo esos maravillosos tapices vibrantes de vida y color que fueron una revelación para mí. Con excepción de *La Dama del Unicornio* del Museo de Cluny en París, los tapices eran para mí objetos por lo general desteñidos, a veces raídos, que representaban oscuros temas bíblicos o mitológicos. Los tapices de Burrell eran totalmente diferentes. Habían atravesado los siglos sin mella y parecían salir directamente del taller. Presentaban imágenes interesantísimas, campesinos y príncipes, amantes y gitanos, animales exóticos y liebres, caballos y perros, aves y flores, trajes magníficos y sombreros extraordinarios. ¿Pero quién era Burrell? ¿Dónde estaba alojada su colección y cómo había logrado reunir esas maravillas? En el otoño de 1983, cuando los tapices fueron finalmente destinados al nuevo edificio erigido en Pollok Park, cerca de Glasgow, mis preguntas encontraron una respuesta.

El coleccionista

Sir William Burrell fue un armador de Glasgow nacido en 1861. A los 25 años de edad asumió con su hernano

George la dirección de la empresa familiar. En treinta años de actividad reunieron una fortuna tan grande que en 1916 Sir William pudo retirarse para dedicar el resto de su larga vida a su pasión por el arte, en especial el arte de Europa septentrional del periodo 1300-1500, los tapices y los cristales. Se ignora (Sir William no ha dejado testimonios) qué despertó su interés por el arte gótico tardío y de principios del Renacimiento. En la región limítrofe escocesa, al sur de Glasgow, y en el condado de Fife, que conocía bien desde sus años escolares, hay numerosas ruinas de castillos medievales. En St. Andrews, además de su célebre terreno de golf, hay una antigua catedral en ruinas y un palacio arzobispal, y al otro lado de la frontera está Northumbria, de donde era oriunda la familia Burrell y donde Sir William estableció su hogar en Hutton Castle, cerca de Berwick-on-Tweed.

Sir William empezó a formar colecciones desde su juventud; en 1900 poseía ya varios tapices y objetos eclesiásticos, esculturas en madera, marfil y alabastro. En la exposición internacional de Glasgow de 1901 se incluyeron más de doscientos objetos de la colección Burrell, entre ellos cuadros de Couture, Géricault, Daumier, Manet, Jongkind y Whistler. A fines del siglo XIX muchos industriales adinerados de Glasgow coleccionaban cuadros con la ayuda de los comerciantes de arte de la ciudad, entre los cuales se destacaba Alexander Reid. Sir William tenía gran respeto por la opinión de este experto y siguió recurriendo a sus servicios cuando Reid trasladó su galería de Glasgow a Londres; también se mantenía en contacto con los comerciantes de arte de París. Sir William era un sagaz hombre de negocios y amaba regatear. Su actitud era muy diferente de la de su contemporáneo, el rey del azúcar Henry Havemeyer, cuya colección de cuadros y arte oriental se encuentra ahora en el Metropolitan Museum de Nueva York. Havemeyer se entusiasmaba tanto en los remates que llegaba a elevar las ofertas hasta alcanzar precios muy superiores al valor real del objeto deseado. En cambio, Sir William evitaba manifestar demasiado entusiasmo por el objeto que le interesaba, a fin de no poner sobre aviso a otros posibles compradores, lo que a veces le hacía perder objetos importantes. Desde 1911 a 1957, un año antes de su muerte, mantuvo en cuadernos escolares un cuidadoso registro de todas sus adquisiciones. En 1944, cuando la colección contaba con unos seis mil objetos, Sir William y su esposa decidieron donarla a Glasgow, su ciudad natal, junto con una suma de dinero para financiar la construcción del edificio que la alojaría. Los términos del acta de donación causaron dificultades, pues estipulaban que para evitar la contaminación se debía elegir un sitio rural a no menos de veinticinco kilómetros del Royal Exchange en el centro de la ciudad. Se procuró modificar ese requisito, sin éxito, pues a la muerte de Sir William la cuestión no se había resuelto y sólo nueve años después se solucionó al encontrarse el lugar adecuado en el parque de la propiedad Pollok, donada en 1967 por la Sra. Anne Maxwell Macdonald y su familia a la ciudad. Entre tanto, se habían sumado a la colección otras dos mil piezas, donadas en su mayoría por Sir William y algunas por sus herederos.



52
La galería norte de la colección Burrell.

El edificio

La propiedad Pollok se encuentra a cinco kilómetros al sudoeste del centro de Glasgow y cubre una superficie de 146 hectáreas de parque natural y campos de cultivo. Se necesitaron doce años para diseñar y construir el edificio. El joven arquitecto Barry Gasson ha descrito las dificultades que planteaba el diseño de un edificio destinado a alojar objetos de tan variada índole y tan numerosos que era impo-



53
La búsqueda de la fidelidad, tapiz alemán, aprox. 1475-1500, 76,2 × 86,4 cm.

sible exponerlos todos a la vez. Por lo tanto hubo que estudiar cuidadosamente los aspectos relativos al almacenamiento y al modo de rotación de la colección. Por otra parte, a petición expresa de Sir William, hubo que incluir en el diseño tres salas del Castillo de Hutton con su contenido, así como algunos pórticos medievales y otros elementos arquitectónicos que él había adquirido. Un gran portal, procedente del Castillo de Hornby en Yorkshire septentrional, y un pórtico más pequeño, adquiridos por Sir William cuando se remató la colección del magnate de la prensa norteamericana William Randolph Hearst, están tallados en piedra caliza multicolor por lo que se eligió una piedra caliza rosada para los muros en que se han insertado. Además de la piedra, en muchas partes se ha utilizado el vidrio y el acero inoxidable; los pisos son de piedra y, en algunos casos, de madera y alfombrados. El aspecto más original del edificio es su ubicación, pues no está situado en el centro del parque; su largo muro noroeste, en vidrio, linda directamente con el bosque de modo que la luz que se filtra a través de los árboles se proyecta sobre los tesoros del interior. En los grandes ventanales que dan al sur se han colocado algunos vitrales de brillantes colores, pertenecientes a la colección.

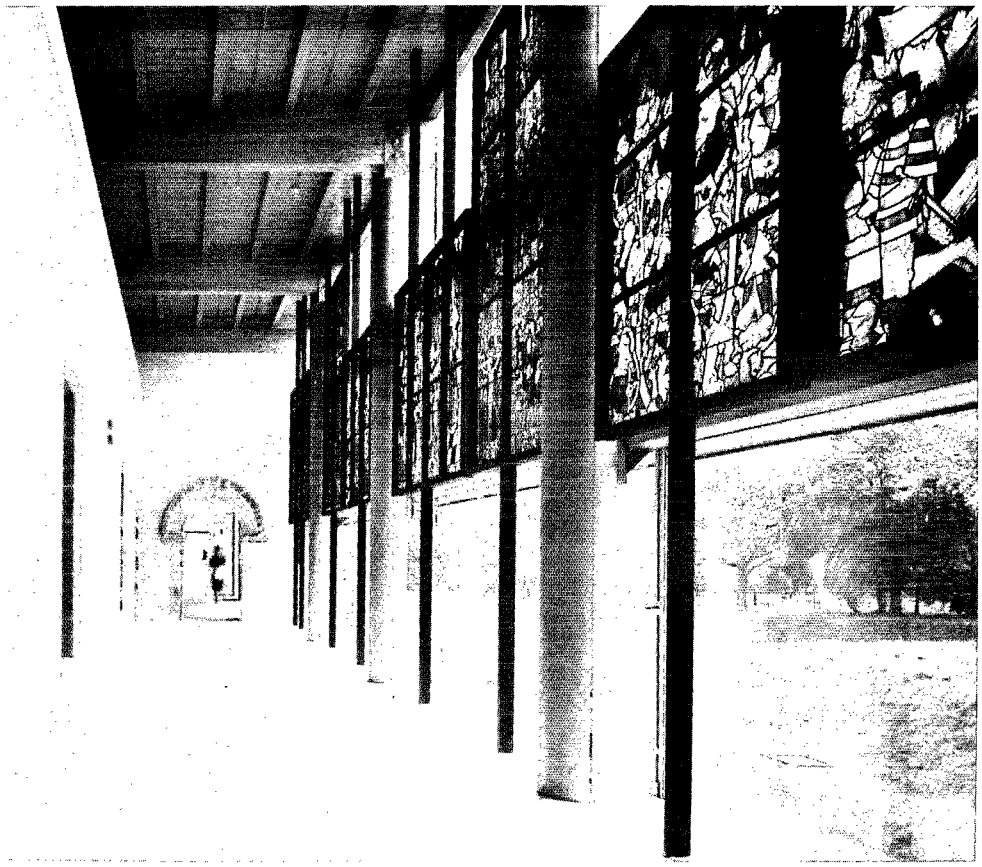
Como escribió Barry Gasson: "El edificio es una síntesis de muchos elementos: una colección de objetos que abarca un periodo de cuatro mil años, una estructura cuyos componentes había que integrar en cinco años y un conjunto de instrumentos, controlados por computadora, destinados a preservar las obras de arte para la posteridad. La construcción de este edificio fue una experiencia apasionante, y probablemente única, tanto por las exigencias técnicas y de tiempo como por la necesidad de armonizar elementos tan diversos."

La colección

Al entrar al edificio por el portal gótico de piedra caliza de Yorkshire, el visitante se encuentra en un vestíbulo que tiene forma de nave de iglesia, donde se han ubicado la billetería, vitrinas con objetos y tarjetas para la venta y los guardarropas. Por el vestíbulo se llega a través del imponente portal del Castillo de Hornby a un patio luminoso y lleno de plantas donde se encuentra un solo objeto, el enorme jarrón Warwick restaurado en 1775 con fragmentos hallados en la Villa Adriana de Tívoli. Dicho objeto no fue adquirido por Sir William, sino por sus herederos en 1979. Se entra luego en una espaciosa galería cuya pared de vidrio linda directamente con el bosque. En ella se encuentran tesoros de las civilizaciones antiguas: etrusca, mesopotámica, asiria, egipcia, griega y romana.

Si usted conoce tan poco como yo de las obras de esas épocas, puede seguir las explicaciones de uno de los excelentes guías voluntarios quien podrá (en alemán o en francés si es necesario) señalar las piezas más interesantes y responder a sus preguntas. La sección más importante es la consagrada a Egipto, que comprende algunos espléndidos relieves, estatuillas y cabezas. La perfección de la cabeza de Sekmet, la diosa leona, un granito negro pulido que data de 1560 A.C. causa gran admiración. Allí también se encuentran los siguientes objetos: la cabeza de una reina de sonrisa sutil, procedente de la 26.ª dinastía (664-525 A.C.) que ostenta un complejo tocado; una estatuilla de bronce de Osiris, dios del mundo subterráneo, cuya cabeza tiene un tocado aún más elaborado; y una diminuta botella de vidrio decorada con líneas curvas amarillas, azules y verdes.

La siguiente galería del lado norte está dedicada al arte oriental, y representa un cuarto del total de la colección (figura 52). Tampoco sabemos por qué se interesó Burrell en este campo, ni cuándo inició su colección; pero sabemos que entre 1911 y 1957 adquirió prácticamente todos los años piezas chinas, en especial cerámicas antiguas y bronces. Las piezas de jade son adquisiciones de la década de 1940 e incluyen algunas deliciosas figurillas de animales. En la sala que da a la derecha se encuentran las cerámicas, entre ellas algunas copas de verdeceladón de los siglos XI, XII y XIII y porcelanas Ming de color azul y blanco. Admiro especialmente los magníficos platos no decorados, sobre todo los que tienen reflejos de amarillo azufre, azul cobalto y rojo cobrizo.



54
Vitrales de la galería sur.

Los tapices

Como es imposible inclinarse por una obra en particular tomemos al azar una de fines del siglo xv que representa a los personajes de una escena mitológica, *Hércules inaugurando los juegos olímpicos.* Los personajes son representados por miembros de la corte de Borgoña. Un tapiz más pequeño de la misma época, *La búsqueda de la fidelidad* (figura 53), representa a una joven pareja montada en un caballo gris que empuja a un ciervo (símbolo de la fidelidad) hacia una sólida red que cuelga entre dos robles.

En otro tapiz francoborgoñón, tal vez de Tournai, figuran unos campesinos que se preparan para cazar conejos con redes, hurones y un perro; los conejos que se encuentran cerca del borde inferior no parecen inquietos.

Muchos de esos tapices antiguos fueron confeccionados para ricos y aristocráticos mecenas. Es posible que dos piezas de la colección hayan pertenecido a la serie del célebre Apocalipsis, tejido para el duque de Berri a fines del siglo xiv, que se encuentra en el Castillo de Angers. Los emblemas que se exhiben en el vestíbulo y la sala procedentes del Castillo Hutton son de la misma época e integran una serie comisionada por Guillermo III de Beaufort, su esposa y su hijo Raymond, conde de Turena.

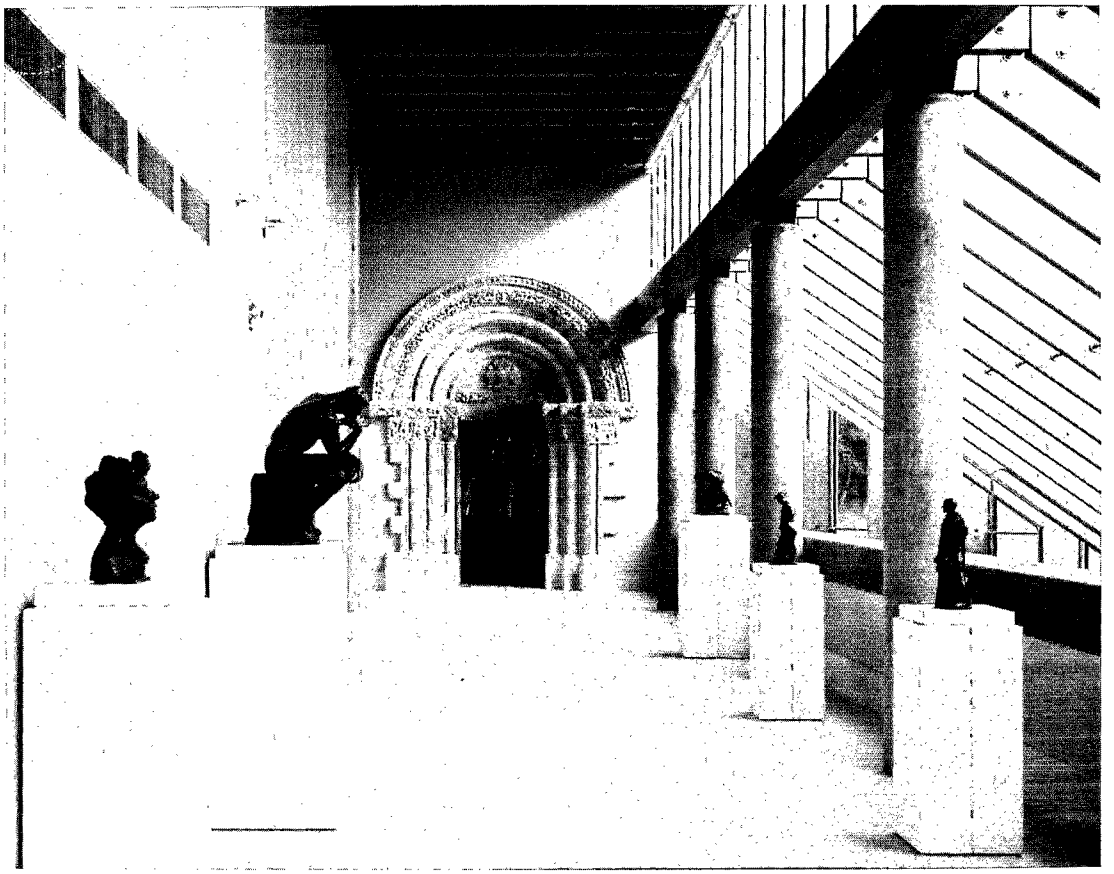
También hay tres tapices de la escuela franconeerlandesa de comienzos del siglo xvi. En el primero, dos camellos con cuellos semejantes al de un cisne aparecen montados por jinetes indios y van acompañados de leones y monos. Es posible que la escena tenga su origen en un acontecimiento real que ocurrió en las calles de Amberes en 1502, cuando a raíz de los viajes de Vasco de Gama a la India, los portugueses organizaron un desfile de animales exóticos. *El campamento gitano* presenta un vívido cuadro de época. En *El vuelo de la garza* es posible que el cazador sea Francisco I; se trata de una escena realista que representa unos patos en la charca y algunas avecillas que levantan vuelo, asustadas por el ataque de un halcón a una garza. En el fondo figuran un bosque, una granja, un castillo y unas colinas distantes; el conjunto se asemeja a los manuscritos iluminados del Libro de horas de Chantilly.

También hay varios tapices *millefleurs,* en particular el tapiz titulado *La caridad vence a la envidia.* Esta obra se encontraba antaño en la sala del Castillo de Hutton. En las salas que rodean el patio figuran algunos tapices del Cercano Oriente, de la colección de Sir William; en el comedor hay tres frontales de altar alemanes, del siglo xv. En el salón hay especialmente esculturas góticas tardías, candelabros y cristales, muchos de ellos ingleses. Al dirigirse hacia el restaurante, el visitante puede apreciar, a la izquierda del vestíbulo cuando brilla el sol, la magnificencia de los vitrales que se han incorporado a las ventanas que dan al sur (figura 54).

La mayoría de los vitrales más antiguos pertenecieron a iglesias, como el fragmento que representa al profeta Jeremías con una túnica blanca y una capa azul, sobre fondo rojo oscuro. Esta pieza forma parte del conjunto ahora disperso, que el célebre abate Suger comisionó para la Abadía de Saint Denis, en las cercanías de París, entre 1140 y 1145. Los imponentes vitrales que fueron creados en 1440 para una iglesia de los carmelitas en Boppard sobre el Rhin se encuentran ahora en los Claustros de Nueva York y en la colección Burrell.

En el corredor que lleva al restaurante se encuentran algunas estatuillas de bronce que pertenecían a Sir William (figura 55), cada una en su plinto. Son obras de escultores de los siglos xix y xx, catorce de ellas creadas por Rodin. A las amplias ventanas del restaurante, que dan al parque hacia el sur, se han incorporado algunos vitrales con representaciones heráldicas de Cheshire y Northamptonshire. Desde allí no se ve Pollok House; pero si el tiempo es bueno, después del almuerzo el visitante puede hacer una agradable caminata de diez minutos para visitar la casa, que fue construida hacia 1750.

Sir William Burrell no se interesó por el siglo xviii. En materia de cuadros, prefería las obras discretas y su gusto era más bien conservador. Se interesó por la escuela de La Haya y por el artista escocés Joseph Crawhall (que ahora está de nuevo de moda). Sin embargo, gracias a su amistad con Alexander Reid, que vivió en París y compartió un tiempo su habitación



55
El portal de Montron, en la galería de esculturas. Francia, fines del siglo XII; piedra caliza, 4,72 × 3,81 m.

con Van Gogh, Sir William adquirió cuadros franceses ya en 1900: Courbet, Bonvin, Boudin y en los años veinte y treinta compró cuadros de Manet, Sisley, Cézanne y algunos espléndidos Degas, entre ellos el retrato de novelista y crítico Edmond Duranty, el famoso *Clase de ballet* y *Los jinetes en la lluvia.* También hay cuadros más antiguos : una Virgen con el Niño de Giovanni Bellini, una hermosa Anunciación de Memling, obras de pintores neerlandeses de los siglos XVII y XIX, incluyendo un *Autorretrato* de Rembrandt (1632), adquirido en 1942 por 12.500 libras, y el *Retrato de un caballero* de Franz Hals, adquirido dos años más tarde. Hay sobre todo, algunos importantes cuadros franceses, entre otros, una naturaleza muerta de Chardin y *El caballo gris* de Géricault. De los dibujos y grabados, cabe mencionar cuatro aguafuertes de Rembrandt; dibujos y bocetos del dibujante de *Punch,* Phil May, y 132 obras de Crawhall. También hay una hermosa colección de estampas japonesas de los siglos XVIII y XIX.

Hasta el fin de su vida, Sir William siguió comprando piezas de escultura medieval. No le interesaban las obras anteriores a 1300; pero los comerciantes amigos que tenía en París lo convencieron para que adquiriera algunas valiosas piezas románicas, los vitrales de Saint-Denis y una píxide (pequeña caja donde se guarda la hostia) de bronce del siglo XII, tal vez procedente de la iglesia del Temple de Londres. La colección constituye un extraordinario ejemplo de una vida dedicada al arte y el edificio le rinde un merecido homenaje. Se necesita más de una visita para apreciarla como es debido, sobre todo si el visitante tiene intereses especiales, ya sea en objetos de madera, en artes domésticas o decorativas, cerámicas, vitrales, plata, bordados o armas y armaduras. Además, en Glasgow hay otros museos y galerías dignos de ser visitados; como el City Art Gallery and Museum de Kelvingrove que tiene hermosos cuadros franceses, una Crucifixión de Salvador Dalí, presentada de manera espectacular y obras *art nouveau* de Glasgow. Al lado de la Hunterian Art Gallery, está la casa restaurada de Charles Rennie Macintosh, en donde se encuentra la mejor colección del mundo, de dibujos, grabados y pasteles de Whistler, donada a Glasgow por su cuñada, la Srta Birnie Philip. Glasgow tiene muchos sitios de interés para el visitante, que puede disponer de los amables servicios de los guías de la Asociación de Museos y Galerías de Arte, que cuenta con voluntarios en Kelvingrove, Pollock House y, naturalmente, en la colección Burrell. ■

[Traducido del inglés]

La presentación de exposiciones Principios de diseño para museos

por Margaret Hall

En su prefacio a *On display: a design grammar for museum exhibitions* de Margaret Hall, Sir David Wilson, director del Museo Británico, señala que en él se encuentra lo esencial de la experiencia adquirida por la autora en más de veinte años de trabajo en los museos y advierte que este libro "será una lectura obligada para todos los que trabajan en museos, trátese de conservadores, diseñadores o administradores".

Los museos pueden considerarse una industria en expansión, pero tanto los grandes como los pequeños deben afrontar la necesidad de exposiciones más complejas sujetas a un estricto control presupuestario. En este proceso, los diseños de las exposiciones deben ajustarse estrechamente a las ideas de los especialistas en el tema: los conservadores de los museos. La experiencia de Margaret Hall como jefa de diseño del Museo Británico le ha enseñado que la interpretación y el diseño son las dos facetas de un proceso único.

En la introducción a este libro, la autora analiza la historia, la filosofía y la estrategia del diseño de las exposiciones en museos, pero el núcleo del volumen es un conjunto de normas de diseño de exposiciones destinado a los profesionales de museos y a todos los que trabajan en la preparación de muestras y exposiciones culturales. Examina, tema por tema, más de treinta variedades de objetos que se pueden exponer, desde armaduras y joyas hasta pinturas y esculturas.

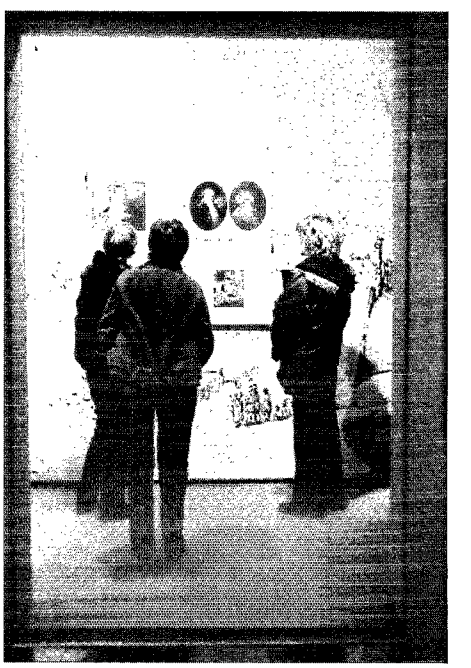
Esta obra en la que se alternan descripciones, tablas, listas de control, diagramas e ilustraciones, presenta los datos principales sobre cada género de exposición: principios, materiales, iluminación, etiquetas, consideraciones sobre la conservación, así como consejos prácticos. Tanto los arquitectos como los diseñadores y sus estudiantes deben hacer frente a los mismos materiales y problemas en los centros de conferencias, tiendas, bibliotecas y hoteles. El diseño de exposiciones en museos no es una disciplina aparte.

Para la preparación de este libro, la autora ha creado en el Museo Británico un archivo de diseño de exposiciones, basado en materiales recopilados en visitas a los Estados Unidos, Finlandia, Francia, Italia, los Países Bajos, la República Federal de Alemania y Suecia. ■

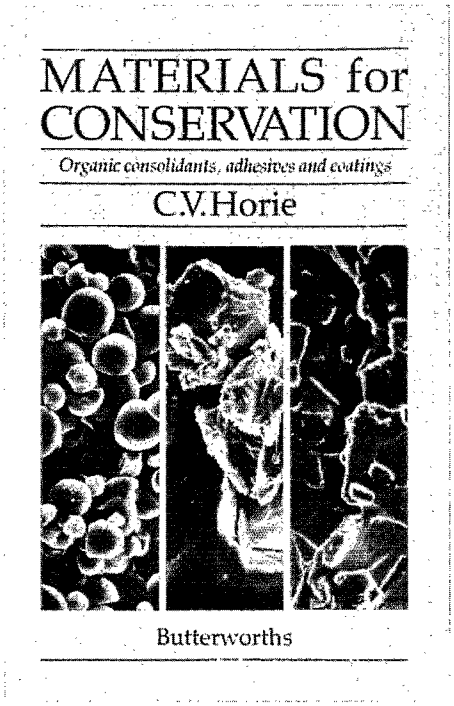
ISBN 0 - 85331 - 455 - 1



56
Exposición *El tacto* (Museo Británico, Londres, 1986). En el libro de Margaret Hall se estudian los problemas del diseño de exposiciones para deficientes visuales.



57
Exposición *El capitán Cook en los mares del Sur* (Museum of Mankind, Londres, 1979). Margaret Hall analiza en su libro la fatiga que provocan los letreros y etiquetas de las exposiciones en los visitantes.



Materiales para la conservación

Consolidantes, adhesivos y barnices orgánicos

por C. V. Horie

El esfuerzo permanente de los conservadores por reparar objetos deteriorados ha contribuido a extender el uso de los polímeros sintéticos. Estos materiales forman parte de las técnicas modernas que se suman a los materiales y métodos tradicionales, sustituyéndolos a menudo. Los conservadores cuentan así con una gama más amplia de recursos técnicos. Sin embargo, deben estar en condiciones de evaluar las posibilidades y los inconvenientes que encierra el uso de cualquiera de estos recursos. Este libro sintetiza adecuadamente la información necesaria.

En la primera sección se exponen las propiedades físicas y químicas importantes para el proceso de conservación, es decir, la aplicación, el envejecimiento y la inversión. Trata, además, del peso molecular, la temperatura de transición del vidrio, la solubilidad y los solventes, y las reacciones de polimerización y degradación. En la segunda sección se analizan detalladamente los diversos materiales, actuales y en desuso, que se utilizan en la conservación, señalando los factores de importancia en sus efectos sobre los objetos. Se presentan referencias y resúmenes relativos a los usos de cada material en la conservación, con objeto de permitir su estudio ulterior. En cinco apéndices figuran tablas con las propiedades de los polímeros, los solventes y sus interacciones, además de una lista de proveedores y una tabla de conversión de unidades físicas. En el libro se usan las nomenclaturas UIPAC y SI. ■

ISBN 0-408-01531-4

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 KOBENHAVN 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; 5-9-41/1 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 Iskandarinata 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'Unitá 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 WCIX 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 Scienteii 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.