Museum

Vol XXXIII, n° 4, 1981

Convergencias culturales

museum

Vol. XXXIII, n.º 4, 1981

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.

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

DIRECTOR
Percy Stulz

REDACTOR
Yudhishthir Raj Isar

AYUDANTE DE REDACCIÓN
Christine Wilkinson

COMITÉ CONSULTIVO
Om Prakash Agrawal, India
Fernanda de Camargo e Almeida-Moro, Brasil
Chira Chongkol, Tailandia
Joseph-Marie Essomba, presidente de OMMSA
Gaël de Guichen, ICCROM
Raymonde Frin, Francia
Jan Jelinek, Checoslovaquia
Grace L. McCann Morley, consejero, Agencia regional del ICOM en Asia
Luis Monreal, secretario general del ICOM, *ex officio*
Paul Perrot, Estados Unidos de América
Georges Henri Rivière, consejero permanente del ICOM
Vitali Souslov, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas
Saleheddin Hasan Sury, Jamahiriya Árabe Libia

Precio del ejemplar: 25 francos franceses
Suscripción (4 números o números dobles correspondientes):
un año, 90 francos franceses;
dos años, 145 francos franceses.

© *Unesco* 1981
Printed in Switzerland
Imprimeries Populaires de Genève.

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

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

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

Convergencias culturales

En este número 199

LA HERENCIA DE LA PREHISTORIA
Emmanuel Anati — *Los orígenes del arte* 200
Gilles Gaucher — *Pincevent: un museo en un emplazamiento prehistórico* 211

ASPECTOS DE UNA PERPETUA FECUNDIDAD
Ralph Toledano — *Perugia: un museo de escuela regional* 218
Roberto Curti, Paola Pacetti, Vicenzo Pallotti — *Bolonia, ¿la ciudad en vitrina?* 227

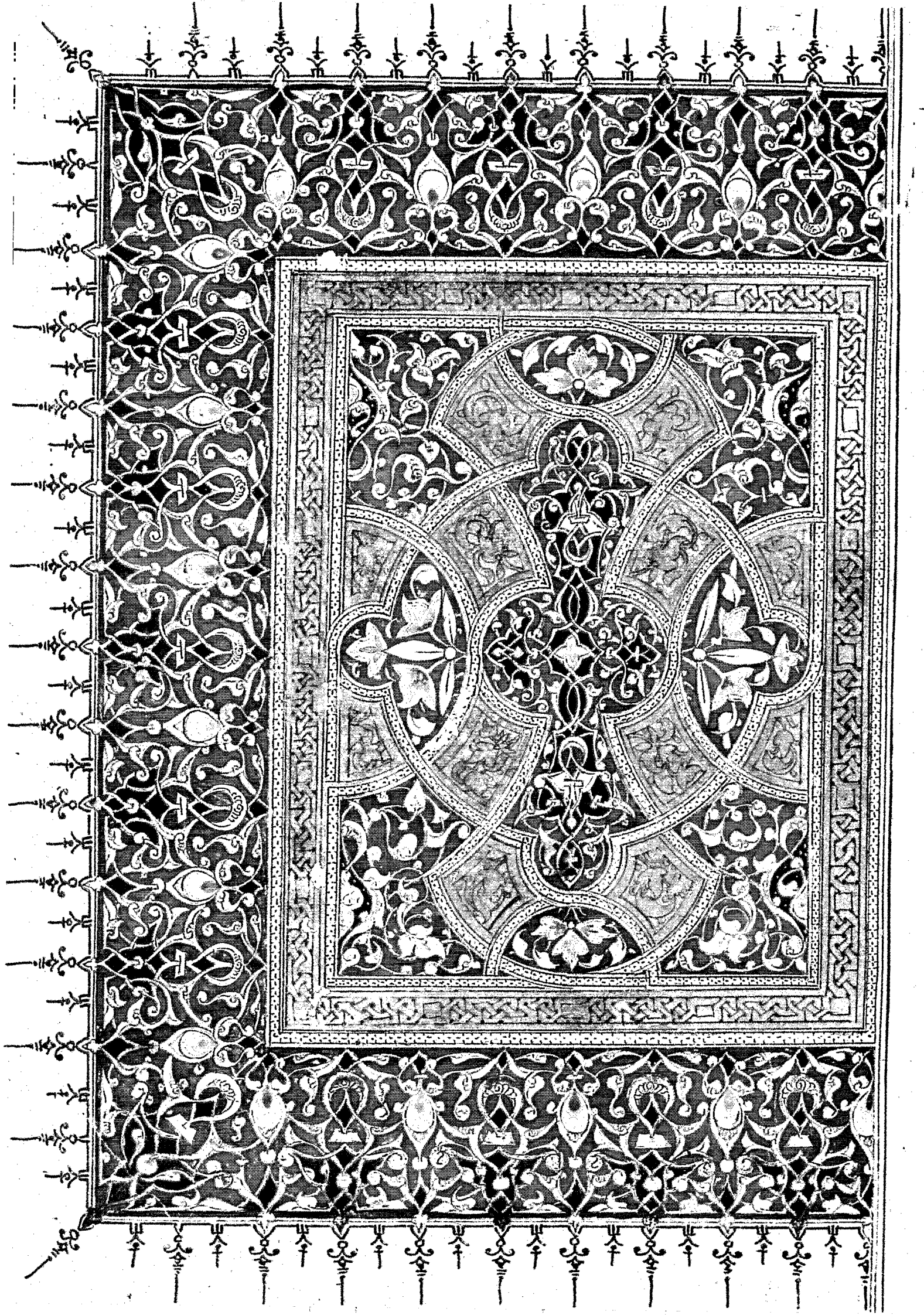
AZAFRÁN Y PIEDRA. SRI LANKA
James Porter — *Establecer un vínculo entre la herencia cultural y la vida contemporánea* 234
J.E. van Lohuizen-de Leeuw — *El arte del antiguo Sri Lanka* 238

CRÓNICA
Derk Kinnane — *Esplendores del Corán* 247
Alistair Duncan — *La Asociación Festival del Mundo Islámico* 249
S.J. Ntiro — *El Museo de la Aldea, un centro de artesanía en la República Unida de Tanzanía* 250
R.S. Bhathal — *Los programas del Instituto Científico de Singapur* 252
Devi Lal Samar — *El Centro Bharatiya Lok Kala: investigación y presentación del arte folklórico* 254
Mary Z. Maher, Adria Arch — *Poemas de Cummings para reactivar un museo universitario* 257

TRIBUNA LIBRE sobre el retorno y la restitución de los bienes culturales
Keith Nicklin — *Saqueo y restitución: a propósito de la región de Cross River, Nigeria* 259

Publicaciones recientes de la Unesco

ISSN 0250-4979 *Museum* (Unesco, París), vol. XXXIII, n.º 4, 1981



"Gracias a esta soberbia exposición, tenemos a nuestra disposición un asombroso panorama de lo que ha producido el genio de los pueblos islámicos en uno de sus dominios privilegiados de expresión –y en especial de lo que la multiplicidad de sus estilos ha creado a partir de una fuente única de inspiración espiritual y ética. Así, la caligrafía, aplicada a la reproducción del *Corán*, nos sugiere algunos de los aspectos de la comunión de espíritu que a lo largo de los siglos ha servido como nexo de unión a tantos pueblos diferentes, a sensibilidades y a tradiciones tan diversas, y ello a partir del instante en que abrazan una misma fe. Para los musulmanes, allí donde se encuentren, el Corán, Palabra eterna de Dios, constituye el fundamento de todo conocimiento y de toda sabiduría; y es a partir del *Corán* que, tradicionalmente, los niños aprenden a leer y a escribir. Por ello es por lo que la caligrafía –que en primer lugar sirve para copiar el *Corán*– goza de un excepcional prestigio en el mundo islámico. Y es por ello por lo que tantos grandes artistas, en todos los países musulmanes, han dedicado su vida a dar a este texto sagrado un marco estético que pueda reflejar las más altas aspiraciones de su arte."

(Extracto de la alocución del Sr. Amadou Mahtar M'Bow, Director General de la Unesco, el 16 de junio de 1981, en ocación de la inauguración de la exposición en la casa de la Unesco, en París.)

Nuestra foto. *Le Saint Coran*, Egipto, mediados del siglo XIV. Chester Beatty Library, Ms. 1464.
(*Foto*: David Davison).

En este número

Un número mixto de *Museum* como éste, reúne por definición contribuciones de índole dispar. Con todo, las cuestiones que se plantean actualmente los profesionales de los museos, sus preocupaciones y los logros que a menudo responden a sus deseos más íntimos, son a tal punto convergentes que se puede percibir sin gran esfuerzo la unidad de intención en la diversidad.

Para llevarla a cabo, nos guió un criterio implícito que era nuestra decisión de publicar artículos cuya aparición había sido largamente postergada y otros que se refieren a nuevos programas puestos en práctica. En estas páginas, James Porter afirma, en efecto, que "una de las tareas más importantes y difíciles del museo es la de dar a conocer el patrimonio cultural de modo que se pueda esclarecer la época en que vivimos".

Extender la cultura a su noción antropológica más amplia, vincular nuestra vida actual, tanto al esfuerzo creador que anima al hombre desde la noche de los tiempos como al mundo material natural de donde nace esta voluntad humana, revela en todos los autores de este número un objetivo común que consiste en darnos a compartir el fruto de sus búsquedas, de sus tareas pedagógicas, de sus experiencias museológicas.

El número se abre con una reflexión científica: el artículo de un eminente prehistoriador explora algunas de las cuestiones fundamentales que plantean las fuentes primigenias del arte. La presentación de un museo de sitio prehistórico provee luego el contrapeso museológico, es decir, los problemas cotidianos que debe resolver el hombre de ciencia y de museo para explorar y dar a conocer una esfera aún poco conocida de nuestro patrimonio común. En un número posterior de *Museum* esperamos dedicar otros artículos a este tema.

Italia no sólo posee "el don fatal de la belleza". Posee también el de la invención. Dan prueba de ello los responsables de su patrimonio tan rico y tan diverso, ya se trate del arte de los siglos XIV y XV en Umbría o de la cultura técnica e industrial que ha modificado en los últimos años el aspecto de una ciudad en su relación con el mundo del trabajo.

Con el título general "Patrimonio y vida contemporánea", el Festival de Sri Lanka, en Londres, se organizó alrededor de una exposición que, de modo sutil, estableció el vínculo que une el pasado al presente, la riqueza artística de antaño con la vida política contemporánea. Cuidadosamente preparada por un equipo de especialistas cingaleses y de conservadores y museógrafos británicos, la exposición presentó obras de arte de varios periodos y de diferentes estilos del antiguo Sri Lanka cuyo contexto histórico y estético es explorado por la distinguida orientalista holandesa que redactó el catálogo.

En la "Crónica" se abordan numerosas cuestiones: el patrimonio islámico, en particular su larga tradición caligráfica; la etnografía y la salvaguarda de las artes tradicionales; los estilos de vida y las tradiciones de las artes del espectáculo; la presentación didáctica de la ciencia y de la técnica; la interpretación del arte contemporáneo. Esta diversidad es testigo de la vitalidad de los museos en el mundo entero.

En el año 1982, *Museum* se ocupará de temas específicos: conservación, balance, papel y perspectiva de los museos en América Latina y en el Caribe, los museos en la República Socialista de Ucrania y de la conservación del patrimonio sub-acuático.

LA HERENCIA DE LA

El artículo que va a leerse a continuación se basa en una ponencia inaugural de Emmanuel Anati ante el seminario "Los orígenes del arte" por él organizado en el Centro Camuno de estudios prehistóricos en el Val Camónica, Italia, entre el 30 de octubre y el 2 de noviembre de 1980. Val Camónica es uno de los más importantes emplazamientos prehistóricos de arte rupestre del mundo, con más de 170 000 objetos prehistóricos clasificados. El seminario permitió reunir a especialistas de prehistoria de varios países que debatieron acerca de las formas más antiguas de la creación artística, lo que dio lugar a un cuestionamiento sobre la naturaleza misma del arte, su psicología y su biología, las relaciones entre arte, ideología y religión... En el momento de la aparición de este artículo, habrá tenido lugar otra reunión internacional, entre el 31 de agosto y el 13 de septiembre, en colaboración con la Unesco, el ICOM y el ICOMOS (cuyo comité internacional sobre el arte rupestre está dirigido por el autor de este artículo). En ese simposio internacional de formación sobre el arte rupestre, los participantes se abocarán a diferentes problemas relativos a la exploración, la detección, la datación, la clasificación, el análisis, la evaluación, la significación y la interpretación, la conservación, la promoción y la valoración cultural del arte rupestre. Es urgente alcanzar, a escala planetaria, un grado más elevado de profesionalismo para la comprensión y la protección del arte rupestre, una de las más antiguas y significativas expresiones de la creatividad humana y que representa más de 30 000 años de actividad imaginativa y conceptual. El seminario se proponía: proveer una formación profesional para la investigación, la documentación y la conservación del arte rupestre; promover la cooperación y establecer normas de acción; sentar las bases de una estrategia mundial para salvaguardar, evaluar y perfeccionar el conocimiento y la información en la esfera del arte rupestre. Del 3 al 5 de septiembre los asistentes al seminario habrán tenido oportunidad de participar a un encuentro internacional de especialistas sobre el estudio, la documentación y la conservación del arte rupestre. Organizado con el patrocinio de la Unesco, con la participación del ICOM y del ICOMOS, este encuentro debería ayudar a definir las medidas prioritarias en favor de una cooperación internacional para la protección del arte rupestre.

Sin duda, será discutido el papel de los museos. En una futura publicación, Museum *reflejará el pensamiento en vigor sobre la materia. Entretanto, publicamos en esta sección un artículo sobre un emplazamiento francés prehistórico. Pincevent, abierto por el momento sólo al público de especialistas, dado que por falta de recursos todavía no ha sido posible abrirlo a visitantes menos especializados.*

Los orígenes del arte

Emmanuel Anati

Cuando hablamos de arte prehistórico o de arte etnológico, nos referimos a menudo al arte gráfico, sea figurativo, decorativo o simbólico. De todas maneras, no es éste el único aspecto del arte. Sabemos muy bien que incluso los pueblos tecnológicamente más primitivos de la tierra, además de un arte figurativo, poseen música, danza y poesía, practican el arte de la elocuencia y expresan otros muchos aspectos de la creatividad artística, de la exteriorización del propio yo. En lo relativo a los tiempos prehistóricos estas formas de arte no pueden registrarse con las técnicas actuales y, por el momento, la arqueología restituye sólo lo que ha dejado huellas físicas. Por consiguiente, considero que el tema principal

PREHISTORIA

del seminario será las artes gráficas, aun cuando el título deje amplio margen para el que quiera tratar otros aspectos del problema.

Incluso en lo que concierne a las artes gráficas o plásticas, los restos que nos han llegado son sólo una mínima parte de la producción original.

Ya hemos demostrado, en otra oportunidad, que el material principal del hombre de la edad de piedra era la madera. Además de los objetos de piedra, hueso o marfil, o sea, de materiales que se han conservado, ¿cuántos objetos de madera, fibras vegetales, corteza de árboles, cueros de animales u otras sustancias perecederas, existían y fueron destruidos por el tiempo?

Sabemos que el hombre paleolítico solía dejar sus huellas y marcar sus señales en el barro y en la arena, tal como lo siguen haciendo actualmente muchas poblaciones. En el exterior, es decir, fuera de las grutas, esas obras fueron destruidas por la lluvia, la nieve o el viento.

Emmanuel Anati

Etnólogo y prehistoriador. Estudios en la Sorbona, París, Universidades de Jerusalén y de Harvard. Se interesa esencialmente por el arte y las religiones en las sociedades prehistóricas y tribales. Profesor de paleo-etnología en la Universidad de Lecce (Italia); fundador y director del Centro Camuno di Studi Preistorici, en Capo di Monte, en el Val Camónica. Ha llevado a cabo investigaciones en Europa, Medio Oriente, India, Australia y Tanzanía. Sus descubrimientos en el Val Camónica ha hecho que la Unesco incluya el arte rupestre de los valles altos de la región alpina dentro del Patrimonio Cultural y Natural Mundial. Es autor de más de cuarenta obras (*Véase bibliografía al final del artículo*).

El contexto

Con respecto a las manifestaciones más antiguas de la creatividad artística falta también el contexto, objeto de tantas conjeturas, no siempre demostrables, sobre el estado de ánimo, el medio social, la atmósfera en que se crearon las obras que han llegado hasta nosotros.

Las comparaciones etnológicas con los actuales pueblos cazadores pueden mostrarnos una gama de posibilidades, pero como entre ellos no existe una identidad de comportamiento en cuanto a la creatividad artística, no nos está permitido establecer analogías precisas.

Son diversas las tribus australianas que ejecutan, por ejemplo, sus pinturas rupestres en determinadas circunstancias temporales y en lugares sagrados. La creatividad artística se manifiesta en momentos de éxtasis, pero de un éxtasis muy distinto del que entendemos habitualmente: se trata de encuentros sociales entre varios clanes de una misma tribu, que viven separadamente el resto del año. En tales ocasiones se celebran ritos de iniciación, se concertan matrimonios, se intercambian regalos, se discuten los problemas de interés común y se redistribuyen los territorios de caza.

En esos encuentros, los participantes rivalizan en la exuberancia de sus expresiones. Los une sobre todo una necesidad de liberar una gran cantidad de energía corporal y mental. Esos hombres se pintan mutuamente los cuerpos y los decoran con adornos vegetales, realizan dibujos en la arena, encienden hogueras, consumen manjares conjuntamente, y cantan, danzan y hacen sonar sus instrumentos de madera. Utilizan todos sus sentidos y se unen en el ritmo y las cadencias comunes, en el "crescendo" de los movimientos y las voces, de los recuerdos y las tradiciones fortalecidas en la renovación y la confirmación de su identidad social. Uno de los aspectos de estas confirmaciones es el cuidado de la gruta sagrada: se ejecutan pinturas rupestres o vuelven a pintarse las que se han deteriorado.

Al cabo de 20 000 años el único resto de toda esa exuberancia creativa, de esa expresión personal, probablemente sean las pinturas ejecutadas en el interior de la gruta o del refugio, siempre que se hayan empleado colores resistentes. Y aun así estarán descoloridos. Si el arqueólogo que las estudie entonces nada sabe de lo que ocurría en torno de esas pinturas, muy poco podrá conjeturar sobre su contexto y deberá conformarse con una descripción sumaria y algunas suposiciones.



Tassili, Argelia: pinturas rupestres en abrigos naturales. ¿Hombres? ¿Formas antropomórficas de dioses, de espíritus, de seres imaginarios? ¿Qué mensajes transmiten tantas de estas numerosas y soberbias representaciones que conservan a la vez el secreto de su significado y de sus causas? (*Foto:* Office du Parc national de Tassili).

Pero si pasamos a otros ejemplos tecnológicos, veremos que la creatividad artística puede darse en contextos muy diversos. Los esquimales de la región ártica del Canadá constituyeron otro pueblo cazador que, mientras no se puso en contacto con los europeos, también mantuvo un nivel tecnológico que puede definirse como paleolítico. Durante los largos meses de la noche ártica, los cazadores reposan y, en la calidez del iglú, a la luz amarilla de una lámpara de aceite, en el contexto de la familia, pasan horas interminables trabajando el hueso, el marfil y la piedra, haciendo estatuillas, tabletas, objetos decorados, algunos de los cuales presentan analogías singulares con ciertos objetos decorados del Paleolítico Superior o del Siberiano. El resto de la familia sigue la realización de la obra, escucha los relatos o las leyendas que la inspiran; las mujeres reparan o cosen las pieles, los niños juegan en un rincón mientras la comida se cocina sobre el fuego.

El contexto se diferencia mucho del precedente, pero también en este caso el arqueólogo que hallara las estatuillas dentro de 20 000 años, quizás junto con algún instrumento de piedra o de hueso, no estaría en condiciones de decir gran cosa si no conociera el contexto humano, la fuente mítico-anecdótica de las obras [1].

1. Véase: Veisse J. "The Eskimo Museum at Churchill, Canada", *Museum*, vol. XXXIII, n.º 1, 1981, Unesco, Paris.

Podríamos citar otros ejemplos de creatividad artística de pueblos cazadores, desde los bosquimanos de Sudáfrica, pasando por las tribus de la Amazonia brasileña, hasta los montañeses de Nueva Guinea, pero considero que los dos ejemplos mencionados son suficientes para comprender que no es posible hacer generalizaciones en materia de contextos.

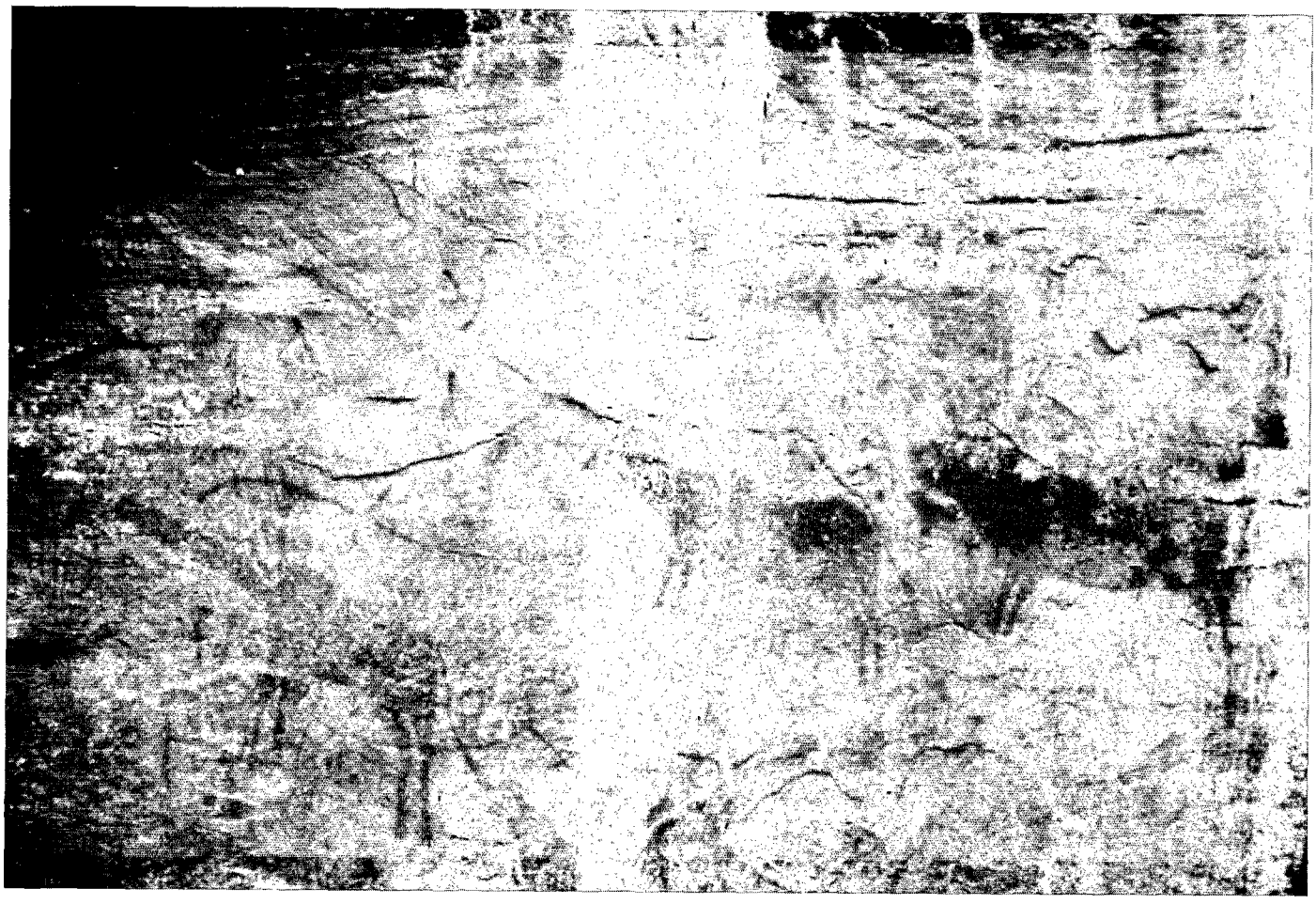
Tal vez sea lícito preguntarnos si la generalización, o la búsqueda de un único contexto originario, se justifica aun en el caso de la enorme cantidad de documentos que se poseen del Paleolítico Euroasiático. En efecto, cuando hablamos de arte paleolítico incluimos objetos muebles e inmuebles, una variedad bastante heterogénea de figurillas, tabletas, instrumentos decorados, pinturas y grabados rupestres, esculturas, altorrelieves, durante una serie de periodos que duraron más de 20 000 años, en una zona que se extiende desde las orillas europeas del Atlántico hasta el corazón de Siberia. También fuera de la zona euroasiática existe un arte que puede atribuirse justificadamente al Paleolítico. Hoy podemos afirmar que ese arte está presente en los cinco continentes.

Probablemente uno de los problemas fundamentales que se plantean con respecto a la matriz contextual, es el de los propios orígenes: ¿La creatividad artística tuvo un origen único o múltiple? ¿Tuvo una única motivación primaria o muchas? ¿Refleja un único contexto conceptual o varios diferentes?

El problema de los orígenes

Antes de abordar el tema de los orígenes habría que definir qué es arte, para saber también qué no es arte, un vasto problema que sólo podemos tratar superficialmente.

En el Paleolítico europeo se puede distinguir, al parecer, tres fases fundamentales de la evolución iconográfica. La última de las tres, desde todo punto de vista la más exuberante y articulada, la más pletórica de contenidos y rica de variantes, comprende el último periodo del Paleolítico, el magdaleniense, que nos dejó las grandes obras polícromas, las grutas llenas de maravillosas galerías decoradas,



Detalle de una pintura rupestre; abrigo natural de Cheke, cerca de Kondo (Tanzania central). Esta figura forma parte de una serie excepcional de doce fases sucesivas de obras de estilos diferentes ejecutadas por hombres de la Edad de piedra que vivían de la caza y de la recolección.
(*Foto:* E. Anati).

tales como las de Lascaux y Altamira, y una gran cantidad de admirables objetos.

La segunda fase, mucho más pobre y reiterativa, y con una gama figurativa bastante más limitada, es la fase auriñaciense con elementos que persisten hasta el periodo solutrense el cual, en lo relativo a la creatividad artística, es muy problemático.

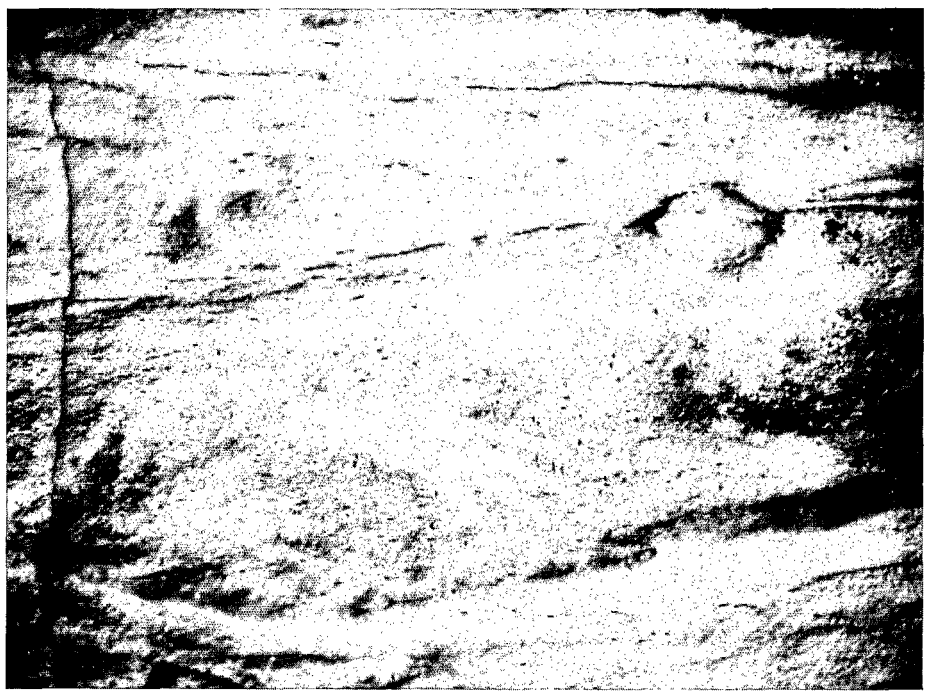
La primera fase que, exceptuando algún dato dudoso, no ha revelado aún obras de arte propiamente dichas sino sobre todo signos, rasgos, entalladuras, copelas, y que podríamos llamar fase protográfica, es anterior al auriñaciense y, por lo tanto, anterior a la presencia del Homo Sapiens. Esta fase se remonta al periodo musteriense. Casi todos los eruditos están de acuerdo en excluir del arte esa fase. Resultaría útil entonces establecer por qué algunos signos análogos del grupo auriñaciense suelen ser considerados arte. Tal vez porque, junto a signos que nuestra lógica del siglo XX no logra asociar con imágenes, hay otros que nos resultan menos herméticos.

Con respecto al periodo auriñaciense, en Europa hay dos grandes zonas geográficas de creatividad artística: una franco-cantábrica, con localidades como Abri Blanchard, Laussel, Pair-non-Pair, La Ferrassie, Isturitz, Lespuge, etc.; la otra, en el centro de Europa, localizada en Willendorf, Vogelherd, Dolni Vestonice, etc. Con estas dos zonas podemos ya plantearnos la cuestión de si tienen una fuente común. Muchos eruditos piensan que sí, otros tienen algunas dudas.

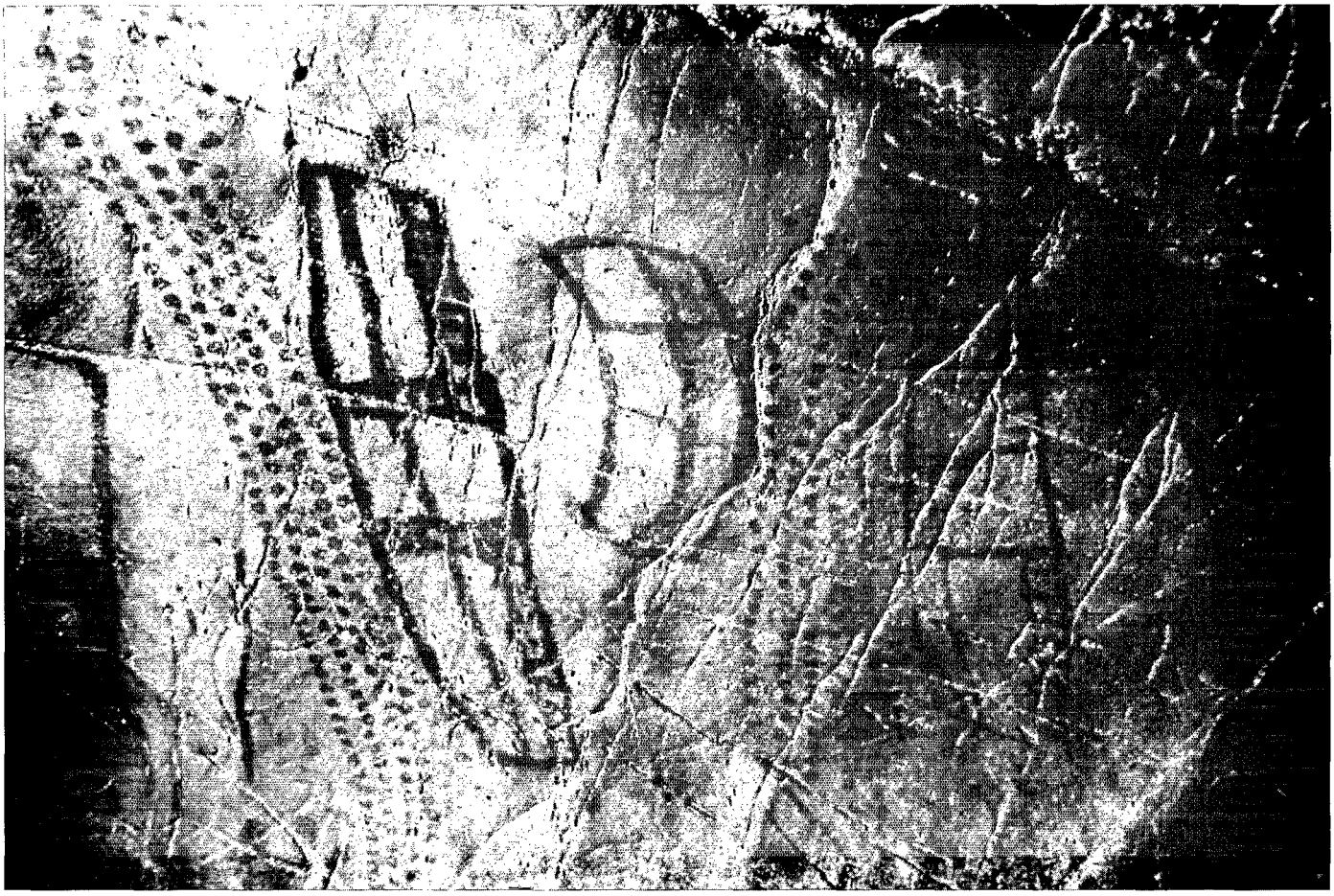
Pero hallamos localidades con arte prehistórico, casi de la misma fecha, en las antípodas. Es conocido el grupo de pinturas pertenecientes al arte del Paleolítico, en el centro de Siberia alrededor del lago Baikal. En las regiones montañosas de Tanzanía existen soberbias pinturas de carácter paleolítico, que pueden ser tan antiguas como las más antiguas pinturas rupestres de Europa. También se han encontrado en la zona de la Pampa, al sur de Argentina, pinturas rupestres de carácter paleolítico. En el extremo sur de Australia, Koonalda Cave ha conservado una iconografía no muy diferente de la de ciertos grupos auriñacienses europeos, datados al carbono 14 como anteriores a 22 000 años.

¿Podemos pensar en una matriz común también en este caso? Lo que se pregunta es si el arte que se desarrolló en todos los continentes en zonas de tipo paleolítico proviene de una fuente única, o si el arte gráfico se desarrolló paralela pero independientemente, en diversos núcleos.

La misma pregunta vale para la matriz conceptual, la motivación primaria, la función y el papel desempeñados por la creatividad artística. Son preguntas abiertas, que podemos abordar y discutir uniendo nuestros esfuerzos para hallar una solución. ¿Es posible atribuir a todo el arte paleolítico una función única, o



Calcos de pinturas ejecutadas en la gruta de Possum, cerca de Laura, en la península de York (Australia). Son obra de primitivos en la etapa de la caza y de la recolección. (*Foto:* E. Anati).



Gruta de El Castillo, Santander (España). Signos cuadrangulares femeninos acompañados de hileras de puntos masculinos complementarios. Los signos tienen entre 30 y 60 centímetros de altura. Como la foto, la descripción está sacada de la obra monumental del profesor Andrè Leroi-Gourhan *Préhistoire de l'art occidental*, publicada en Paris en 1971 por la Editorial Mazenod.
(*Foto:* © Jean Vertut).

Expresamos nuestra gratitud a la Editorial Mazenod y al señor Jean Vertut por habernos autorizado a reproducir esta ilustración así como la siguiente.

bien en lo que solemos considerar un conjunto único existen varios grupos con diversas funciones?

En lo relativo a la motivación y a la función de los orígenes del arte tenemos numerosas teorías que hallamos formuladas en muchos manuales. ¿Debemos pensar que una sola de ellas es acertada, que en varias hay en elemento justo, o bien que todas son erradas o en cierta forma incompletas?

Nuestra premisa

¿Cuáles fueron los primeros contactos del hombre con el signo? Las huellas de un animal o de un hombre en la arena, los *graffiti* dejados por las uñas del oso en las paredes de una gruta, el montoncito de tierra removido por la liebre delante de su propia guarida, la mancha negra de ceniza que indica los restos de la hoguera, los residuos esparcidos que marcan la ubicación de un campamento abandonado y otros cientos de signos, tenían y siguen teniendo para el cazador, para el hombre que vive en ese ambiente, significados muy precisos. Hoy diremos que son símbolos que el hombre sabía leer y que le ofrecían indicaciones. Pero para el hombre del Paleolítico, o para los pueblos cazadores actuales, el término "símbolo" no tiene sentido. Una huella es una huella, una realidad, el rastro de alguien que pasó por allí. Según la forma, y teniendo en cuenta si la huella es reciente o no, el hombre sabe inmediatamente quién ha pasado y en qué momento. Si el signo es el instrumento para conocer una realidad determinada, también es el instrumento para comunicarla. Por lo tanto, las propias huellas, así como las de los demás, podían servir para transmitir informaciones; de igual manera, las marcas de las propias manos y otros signos.

Hay por lo menos dos etapas que aclarar: la primera se refiere al paso de la conciencia del significado de un signo, de una huella, de una evidencia de cualquier acción pasada, a la conciencia de ejecutar un signo deliberadamente para transmitir un mensaje. La segunda etapa se refiere al paso de la ejecución de signos cuyas formas son impuestas por la naturaleza, a los signos elaborados por

el hombre, ya sean imitaciones de realidades de la naturaleza o signos inventados.

Si conociéramos las fases de esas etapas, sus motivaciones, tal vez se nos abriría el camino hacia la comprensión de los orígenes del arte. Veríamos entonces cuán arbitraria es la diferenciación que suele hacerse entre arte naturalista y arte abstracto. Probablemente para el hombre prehistórico lo abstracto no existía. Por otra parte, el arte gráfico y figurativo, incluso el más naturalista, es siempre una abstracción porque constituye la figuración, es decir, la transfiguración de una realidad de la que se elige una parte, ya sea visual, simbólica o conceptual. Lo que definimos como "abstracto", a menudo depende del grado de síntesis, o también de nuestra capacidad o incapacidad para determinar un mecanismo asociativo.

Desde luego, las síntesis no siempre son comprensibles para todos, en particular cuando no se conocen con precisión sus contenidos. Así, si un artista de una cultura diferente de la nuestra ha hallado la quintaesencia de las formas o de los conceptos en una forma o un signo, tal como el disco o la copela, la cruz, la línea o el punto, el resultado último, es decir, el signo, difícilmente podrá por sí solo explicar su génesis al profano. En el mejor de los casos, nos podremos acercar a la comprensión del contenido por medio del análisis de los contextos, los precedentes, las asociaciones, en una visión global del mundo intelectual en el que el signo se inserta.

Cuando los signos se hallan asociados entre sí podemos tratar de entender la coherencia de esa asociación, y cuando de golpe llegamos a comprender, lo que era abstracto deja de serlo. Podemos decir entonces que el hombre del Paleolítico, a pesar de practicar la abstracción, no conocía el sentido de lo abstracto. El propio artista, para una misma composición, podía utilizar y combinar fórmulas diversas.

Estas escenas de la vida diaria tienen algunos milenios de antigüedad. Pinturas rupestres de Jabbaran, en el Tassili.
(*Foto:* Office du Parc national de Tassili).

Elementos que componen el arte prehistórico

Aun antes de llegar a considerar el contenido gráfico, intelectual e ideológico del signo, aludiremos a algunos componentes obligados que se refieren a la relación entre el signo y su contexto. Se trata de:

El espacio: Las formas naturales, el punto elegido en el muro o en la roca, constituyen la asociación más fácil e inmediata. Tan fácil que muy a menudo no se la toma en consideración. No obstante, entre el signo y su ubicación existe una relación real, física, que responde a una elección precisa, sea consciente o subconsciente.

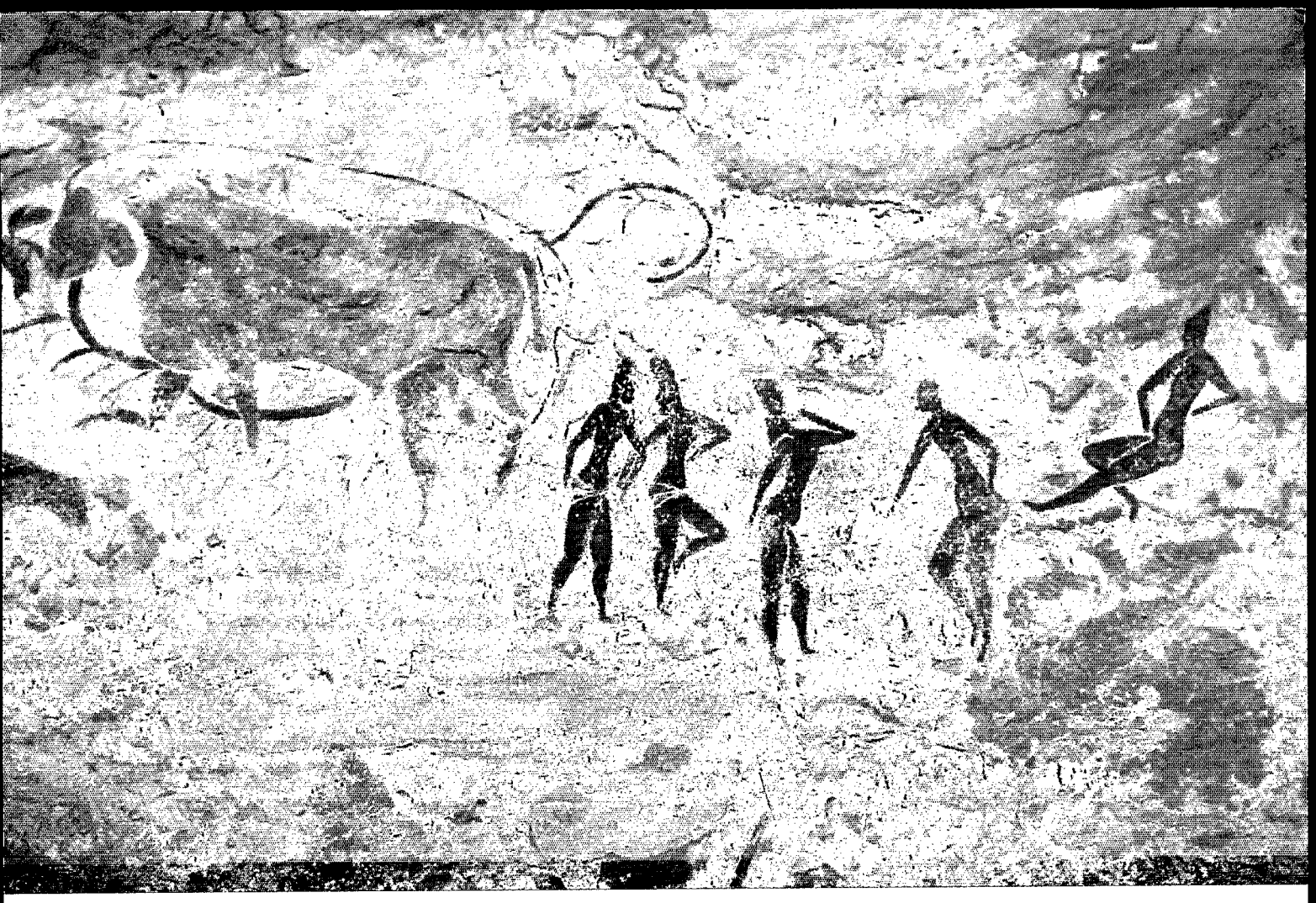
El individuo que hizo tal elección poseía una identidad. Las hipótesis son diversas. Ese individuo podía ser joven o viejo, hombre o mujer, shamán o profano. Probablemente el arte no era practicado indiscriminadamente por todos. Otro tipo de asociación es, por lo tanto, la que existe entre el objeto que ha llegado hasta nosotros y el tipo de individuo que lo ha producido.

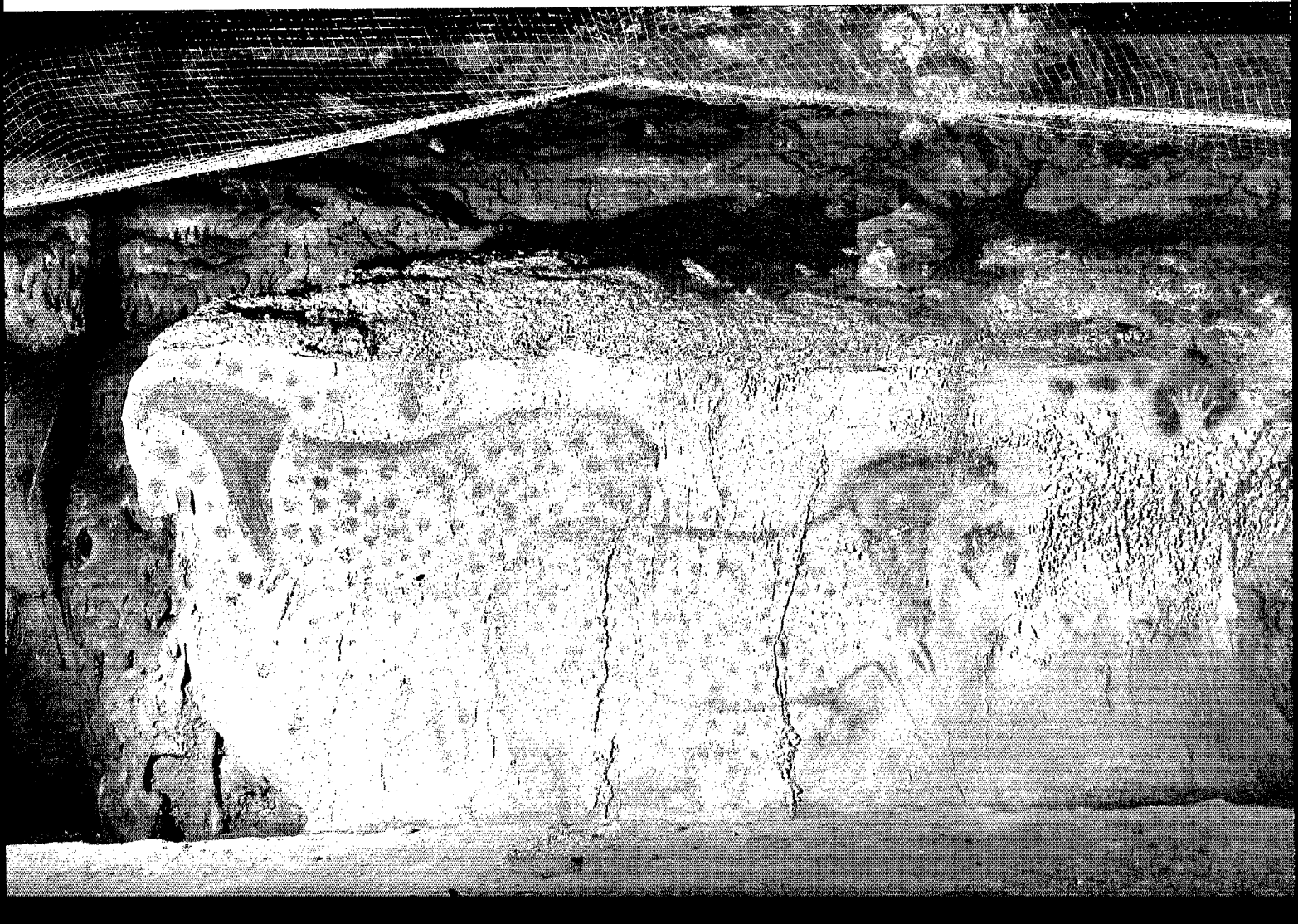
El tiempo en que se hizo el signo era un momento determinado del día o de la noche, del verano o del invierno, y también la edad del autor. Se hallaba en un determinado contexto dinámico, *antes, después* o *durante* otras actividades que el hombre desarrollaba: antes o después de la caza, antes o después de comer o dormir, antes o después de haber realizado otros actos. Y también durante un momento determinado: en un momento de soledad o de socialización, durante una ceremonia o una meditación, en medio del ruido o del silencio. No cabe duda de que el acto, sea cual fuere, incluso el acto de pintar, se inserta en el contexto de un tiempo y de una secuencia. Esto es, pues, otro tipo de asociación: entre obra y tiempo.

El tipo de signo es variable y existen asociaciones ya sea entre signos análogos, o bien entre signos diversos entre sí. Hay una sintaxis y una gramática, si entendemos por sintaxis el sistema de asociaciones, y por gramática la forma específica del signo.

Para el conjunto del periodo auriñaciense, la sintaxis y la gramática parecen simples, aunque no lo bastante como para que podamos comprenderlas plenamente. En el magdaleniense, la sintaxis es mucho más compleja y se configuran

Gruta de Pech-Merle (Lot), Francia. Grupo de caballos con el cuerpo cubierto de puntos. Foto y leyenda sacadas, como las anteriores, de la obra del profesor Leroi-Gourhan *Préhistoire de l'art occidental* publicada por la Editorial Mazenot e ilustrada por el señor Jean Vertut. El profesor Leroi-Gourhan señala: "Las huellas de manos y, en particular, la que está colocada bajo el vientre del caballo, acompañada de una doble hilera de puntos".
(*Foto:* © Jean Vertut).





tres tipos de signos gramaticalmente diversos entre sí. Los mismos tres tipos reaparecen luego en muchísimos conjuntos artísticos posteriores, tanto prehistóricos como etnológicos y también volvemos a hallarlos en el arte rupestre del Val Camónica.

Hemos dado a estas tres categorías de signos las siguientes denominaciones:

Pictogramas (y mitogramas): figuras en las cuales creemos reconocer ciertas formas que pueden identificarse con objetos reales o imaginarios, con animales u hombres.

Ideogramas: signos repetitivos y sintéticos que a veces son interpretados como flechas, bastoncillos, figuras arboriformes, signos fálicos, signos vulvares, discos, etc. Su reiteración y sus asociaciones parecen indicar la presencia de conceptos recibidos y convencionales.

Psicogramas: signos en los que no se reconocen objetos o símbolos ni parecen representarlos. Son impulsos, violentas descargas de energía, que tal vez expresen sensaciones como el calor o el frío, la vida o la muerte, el amor o el odio, o también percepciones más sutiles. Parecen los más difíciles de entender y, sin embargo, es posible que por medio de ellos pueda llegarse a comprender mejor el arte paleolítico.

Los pictogramas son imágenes que, por su forma, identificamos con figuras animales y antropomorfas. Reconocemos mamuts, bisontes, caballos, renos, osos, etc. Al lado suelen aparecer ideogramas que a veces están asociados a las figuras. El significado de las propias figuras y de las asociaciones es estudiado y discutido por numerosos colegas y, como sabemos muy bien, se han formulado varias teorías al respecto. Hoy ya nadie queda satisfecho por el simple descubrimiento de la especie animal representada o de otros detalles técnicos del mismo tipo, porque esa definición elemental es tan sólo una premisa para el estudio. Hay dimensiones que no pueden medirse con regla.

En los pintores del Renacimiento la paloma era simplemente una paloma, pero cuando Fray Angélico la pinta en la escena de la Anunciación, para comprender su significado no basta decir que en un punto determinado de la pintura hay una paloma. Si se conoce el tema en que se inspira el artista, y su caudal mitológico-conceptual, la paloma adquiere un significado simbólico y un contenido. De la misma manera, la paloma de Picasso tampoco es una simple paloma. En este caso, al pictograma se añade el ideograma, el ramito de olivo, que reconocemos como tal tan sólo porque hemos sido iniciados. Tal vez dentro de 20 000 años alguien se pregunte qué significa ese signo en el pico del extraño animal vagamente parecido a un ave.

Se podrían citar numerosos ejemplos: la figura del águila en la época romana. En efecto, el pájaro representado parece ser un águila. Se efectuarán análisis para demostrarlo aduciendo a la forma del pico o a la apertura de las alas. ¿Pero qué significa ese águila? A veces, cuando el pictograma va acompañado por cuatro ideogramas que hoy sabemos leer, como SPQR[2], podrán surgir ciertas vislumbres sobre el contenido conceptual de la figura.

Del mismo modo, los magníficos pictogramas del Paleolítico, a menudo acompañados de sus ideogramas, debían ser claramente legiles para los que conocían su contenido conceptual. Hoy la tradición directa se halla interrumpida, y es tarea del arqueólogo recoger los elementos y las observaciones que nos permitan acercarnos a la penetración de los contenidos. Una correcta orientación analítica constituye la premisa indispensable para aproximarnos a la comprensión.

Si observamos algunas de las composiciones del Paleolítico, por ejemplo, la escena del pozo de Altamira, con el personaje enmascarado, la flecha y el estandarte con el pájaro, nos damos cuenta de que hay un enorme caudal intelectual que sigue escapando a nuestra comprensión. Pero también si tomamos imágenes aparentemente menos complejas, por ejemplo, el altorrelieve femenino de Laussel con el cuerno en una mano, nos resulta obvio que, también en este caso, el pictograma acompañado de su ideograma exige una explicación amplia y profunda.

Los ideogramas son signos que en las antiguas escrituras y en muchos grupos

2. *Senatus Populusque Romanus* (Senado y pueblo romano).

de artes rupestres transmiten ideas del que escribe al que lee, del que pinta a las realidades reales o imaginarias a las cuales el mensaje va dirigido.

Los psicogramas son signos que transmiten sensaciones del que los realiza al que los observa. Se trata de un nivel aún más abstracto del símbolo que, como tal, tiene un significado determinado. El psicograma opera en un plano subconsciente, como ciertos signos arquetípicos que nuestra memoria consciente ya no sabe definir, pero que en nuestro yo profundo provocan procesos asociativos y sensoriales de una longitud de onda que supera la gama de las transmisiones ordinarias y que poseen una inmediatez sorprendente. Los psicogramas no son intelectualizaciones, son signos que tienen el poder de sacudir la sangre y la mente sin producir ninguna asociación específica. Son la quintaesencia de algo que no se logra definir conscientemente, pero que está profundamente metido en nosotros. Es una parte increíblemente viva y reactiva de nuestro subconsciente.

La primera vez que me encontré frente a esos signos, tuve la impresión de que el hombre que los pintó hace quince mil años habría podido ser yo mismo. Los habría podido hacer idénticos. Los sentí como una expresión de mí mismo. No creo poder explicar el fenómeno, pero considero que reducir esos signos al estado de símbolos equivaldría a menospreciarlos. Los psicogramas no son símbolos, tienen una dimensión diferente.

Podemos decir que los ideogramas, para ser tales, deberían ser sintéticos, y sin embargo, son reiterativos. Los psicogramas no tienen ninguna de esas dos características. Pero puede haber psicogramas semejantes en el arte paleolítico europeo y en el de los aborígenes australianos, y que posiblemente han sido retomados por algún artista moderno, como Joan Miró.

Una de las cuestiones legítimas que se plantean es la de saber si los psicogramas, para el hombre prehistórico, eran definibles en términos cognoscitivos, conscientes. En otras palabras, si los signos que para nosotros hoy son psicogramas, también fueron tales para el hombre prehistórico, o si fueron ideogramas.

El nivel de perceptibilidad ha sido sometido a dura prueba por el pensamiento racional que, a partir de la transformación racionalista del mundo clásico, ha reprimido nuestra capacidad de percepción como jamás había ocurrido antes.

Orden y lógica

La mentalidad occidental moderna suele considerar desordenado todo lo que no responde a nuestras fórmulas relativas al orden. El hecho de que no logremos descubrir un orden en los grupos de arte paleolítico no significa que no lo haya. Puede significar también que se utilizaban otros cánones de orden, cuyas medidas aún no hemos captado enteramente.



Una responsabilidad internacional: la salvaguardia del patrimonio

La Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, aprobada por la Conferencia General en 1972, constituye por la primera vez un marco permanente –jurídico, administrativo y financiero– para la salvaguardia de los lugares que tienera un valor excepcional para toda la humanidad. Esos lugares, por su inscripción en la Lista del Patrimonio Mundial –ya se trate de ejemplos raros o representativos de la historia geológica y biológica, de nuestro planeta o de obras únicas que nos han legado a través de los tiempos las diferentes culturas– todos ellos benefician de las medidas de protección previstas por la Convención.

Estatua orante ante una forma reticulada (acaso un ídolo), en el emplazamiento de Foppe di Nardo, en Val Camónica (V milenario a de J.C.). Veinte años de búsquedas e investigaciones del Centro Camuno di Studi Preistorici en este alto valle de los Alpes lombardos permitieron descubrir más de 170 000 representaciones del arte rupestre, una de las mayores concentraciones conocidas en el mundo –cubren un periodo que se extiende entre el siglo VII a de J.C. hasta el comienzo de la era cristiana. Desde las imágenes de la caza perseguida por los cazadores del Paleolítico hasta las escenas de combate de los agricultores guerreros, escenas completadas por caracteres etruscos, ocho mil años de la evolución económica, social y cultural de un pueblo han dejado ahí su testimonio. Las "crónicas" así dibujadas por los iletrados de Val Camónica nos enseñan más acerca de los primeros tiempos de la humanidad, el nacimiento de los cultos, de los ídolos, sobre la evolución del estado de cazador al de mercader, pasando por el ganadero y el agricultor, que muchas de las fuentes escritas de antiguas civilizaciones. (*Foto:* © Centro Camuno di Studi Preistorici).

Está en preparación una serie de diapositivas sobre la Lista del Patrimonio Mundial. La primera serie estará constituida por 48 diapositivas que representan los lugares de la Lista. Los acompañará un texto sobre la Convención, con las descripciones de los lugares. El precio de la serie es de 50 F y estará a la venta en diciembre de 1981. Para más información dirigirse a la: División del Patrimonio Cultural, Unesco, place de Fontenoy, 75700 Paris.

Para aludir a ejemplos cuyo contexto nos es conocido, podemos recordar que las pinturas sobre corteza de árbol de los aborígenes australianos a menudo no tienen base. El artista las pinta en el suelo y gira a su alrededor completándolas en varias direcciones. Cuando queremos exponerlas, surge inevitablemente el problema de no saber cuál es la parte superior y cuál la inferior. Lo mismo ocurre con los objetos historiados de los esquimales y con las obras de arte de otros pueblos que practican una economía de la caza y cuya tecnología es típica de la Edad de Piedra.

De igual manera, hay diferencias fundamentales entre el concepto de espacio que surge del orden de la figura y de los signos en el arte de los pueblos cazadores y nuestro concepto del espacio. La proporción relativa de las diversas figuras, en la concepción clásica, reduce todo el grupo iconográfico a la misma unidad de medida métrica. La proporción relativa de los signos o de las figuras, según la óptica de los pueblos cazadores, sigue otra lógica: las diferencias de dimensión pueden tener otros significados, por ejemplo, el de la importancia de una imagen con respecto a otra, o el de la mayor sacralidad de un signo con respecto a otro, o el que pone en evidencia el sujeto o el objeto en relación con los complementos. Nuestro tipo de "objetividad" no es el único; la dimensión proporcional de las figuras, en el arte gráfico como en todos los aspectos del pensamiento humano y de sus manifestaciones externas, además de los aspectos relativos al volumen, muestran la preocupación por otras pautas de relación dialéctica o existencial entre los diversos componentes del conjunto.

¿Por qué el arte?

Podemos afirmar que el arte, cualquier arte, además de sus características numerosas y variadas, posee la de ser un medio de comunicación, un medio de contacto entre el artista y el mundo exterior. ¿Comunicación con quién? ¿Con los espíritus, con las almas de los muertos, con los dioses, con la naturaleza, con los animales, con la roca? El artista suele sentirse inhibido cuando afirma que se dirige a los demás hombres. Pero también en estos casos el arte, para definirse como tal, es el mensaje que un individuo dirige a otros individuos.

Esa función no es necesariamente consciente. Pero el arte que no comunica no es arte y, aun si lo fuera, sería como si no existiese para el hombre y su cultura.

¿Pero por qué el hombre necesito usar ese medio de comunicación?

Desde hace más de treinta mil años la creatividad artística es patrimonio del hombre, y sin ella el hombre y la humanidad no serían lo que son. ¿Por qué, entonces, el arte? Formular una pregunta de este tipo tal vez sea como preguntarnos "¿por qué el hombre?".

Por cierto que comprender cómo se inició esta característica arquetípica del hombre, y por qué, tiene una importancia fundamental para la historia de la humanidad y para una mejor comprensión de nosotros mismos.

El arte figurativo es la primera etapa de la escritura. La capacidad de creación artística y, aún antes, la capacidad de concebir la idea de creatividad artística, implica una estructura psicológica que en este mundo, que sepamos, es una característica exclusiva de la especie humana.

Con toda razón podemos preguntarnos cómo sería la vida del hombre antes de que estuviese en condiciones de producir obras de arte y de gozarlas, antes de que tuviera una capacidad de racionalismo e irracionalidad ínsita en su impulso interno y en su facultad de exteriorización de la creatividad artística. Sin las facultades implícitas de este tipo de conciencia de la realidad y en esa exigencia de abstracción, el ser humano, tal como lo concebimos, era incompleto, por cierto menos consciente, menos sensible, menos curioso, menos extrovertido.

Indudablemente dichas capacidades y exigencias están vinculadas con muchos otros aspectos de la formación del hombre moderno. Sin esas mismas características no puede haber un lenguaje completo y articulado; las aptitudes comunicativas e intelectuales debían ser infinitamente más restringidas.

La presencia del arte es, por lo tanto, señal de una gran evolución, indica la conquista de una etapa formidable en la historia del hombre.

[Traducido del italiano]

Bibliografía

La obra de Emannuel Anati comporta más de cuarenta títulos, sin contar numerosas monografías, Ha sido publicada por los editores europeos y americanos más importantes. Entre sus obras principales, citemos: *La civilisation du Val Camonica*, París, Arthaud, 1960; *Camonica Valley*, Nueva York, a. A. Knopf, 1961; *Palestine before the Hebrews*, Nueva York A. A. Knopf, 1963; *Rock art in Central Arabia*, Lovaina, Institute Orientaliste, 4 vols., 1972-1975; *Hazorea*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 1973; *Evoluzione e stile* (ital.), *Evolution and style* (inglés), *Evolution et style* (franc.), Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 1975, 1976, 1978; *L'art rupestre du Negev et Sinaï*, París, L'Equerre, 1979; *I Camuni alle radici della civiltà europea*, Milán, Jaca Book, 1980.

Los descubrimientos de los prehistoriadores suelen ser poco espectaculares. Los emplazamientos más célebres, y en especial aquellos que han dado nombre a las grandes subdivisiones culturales, como Le Moustier o Aurignac, hoy en día no son más que cavernas vacías sin mayor interés. En el mejor de los casos, sólo una placa conmemorativa recuerda la importancia de las investigaciones que antaño se realizaron en ellas. Ahora bien, cabe decir lo mismo de muchos de los yacimientos en que actualmente se llevan a cabo excavaciones. Los restos descubiertos decepcionan al profano, que no ve en ellos sino una mezcolanza de piedras y huesos a proximidad de polvorientos cortes estratigráficos cuyo interés no es capaz de captar. Así pues, sólo le queda la posibilidad de observar los métodos de excavación, y asombrarse la mayoría de las veces ante su minuciosidad.

Una excepción a dicha regla está constituida por el emplazamiento prehistórico de Pincevent, ubicado en el territorio del ayuntamiento de la Grande-Paroisse, en Seine-et-Marne, y esto se debe en gran parte al estado de los restos que contiene.

Pincevent: un museo en un emplazamiento prehistórico

Gilles Gaucher

Nacido el 31 de agosto de 1930, en Mainsat (Creuse). Profesor de historia y geografía de enseñanza secundaria. Estudios de prehistoria y protohistoria. Doctor de Estado en 1976 con una tesis sobre la Edad de Bronce en la cuenca parisiense. Encargado de Investigaciones en el Centro Nacional de Investigaciones Científicas. Profesor en la Universidad de París I, Panthéon-Sorbonne. Participa en la dirección de las excavaciones en Pincevent y está encargado especialmente del estudio de los niveles postglaciales y de la presentación del emplazamiento al público.

El yacimiento fue descubierto por casualidad en 1964, en el curso de la explotación de un arenal en la cuenca del Sena. El profesor A. Leroi-Gourhan, a quien se informó al respecto, organizó inmediatamente una excavación de salvamento y después de algunas semanas, ante los resultados obtenidos, una comisión de especialistas logró que se detuvieran los trabajos de extracción de arena y grava y que el Estado comprara posteriormente el terreno.

La mayor parte de los restos descubiertos, que datan de hace 12 000 años, pertenecen al magdaleniense, la más reciente de las culturas paleolíticas que se conocen en Francia. Se consideró que estos restos revestían excepcional interés, sobre todo porque demuestran la existencia de un hábitat a cielo abierto. Se creía que no todos los hombres habían vivido siempre en grutas durante la prehistoria, y se sabía incluso que se habían localizado asentamientos paleolíticos fuera de refugios naturales, particularmente en Ucrania. No se conocía, sin embargo, nada similar en Europa Occidental. Además, el grado de conservación de estas huellas en Pincevent resulta sorprendente, ya que en torno a los hogares que parecen recién apagados pueden encontrarse silex tallados y huesos casi en el estado en que los dejaron los cazadores de renos. Por otra parte, las capas que recubren estos restos contienen en ciertos lugares documentos arqueológicos que dan testimonio de las ocupaciones neolíticas, protohistóricas y galorromanas.

De la conservación a la presentación

Como sucede en todas las excavaciones, desde el primer momento se plantearon problemas de conservación. Los restos pueden dividirse en dos grupos. Los "bienes mobiliarios", u "objetos" [1], como suele decirse, o sea, los silex y otras piedras, que constituyen la mayoría de ellos y no requieren precauciones especiales, y los huesos que corren un riesgo mayor, aunque cabe fortalecerlos con impregnación de resinas artificiales, que se realizan algunas veces en el terreno. Sobre dichos objetos al igual que sobre cualquier objeto, pesa la amenaza del robo o la desnaturalización. Lo primero puede impedirse de una manera muy sencilla, si se cercan las excavaciones y utilizan almacenes cerrados y vitrinas. Para contrarrestar el segundo peligro, se ha desarrollado progresivamente un sistema completo de registro que comporta la realización de planos, fotos verticales, inventarios y marcado de piezas.

Ahora bien, la cuestión no se plantea de hecho así, ya que los restos no deben considerarse en modo alguno como objetos sino como estructuras similares a los "bienes inmuebles construidos. Hay que recoger, sin duda, las piedras y los huesos, pero es mucho más importante intentar conservar los hogares, los

1. El vocabulario que hemos adoptado es el que utiliza G. H. Rivière, *Essai sur le musée de site*, París, ICOM, 30 de mayo de 1978, 17 páginas multigrafiadas.

montones de silex tallados, las capas de restos alimenticios, ya que en estos elementos radica el interés excepcional de un yacimiento.

En Pincevent, para responder antes que nada a esta necesidad, se debió pasar de la fase de conservación a la de presentación y organizar así los elementos de un auténtico museo prehistórico. Resulta habitual distribuir tales elementos en dos grupos, atendiendo al hecho de su ubicación en medio cerrado o abierto. En el caso que nos ocupa resulta más fácil distinguir el interior y el exterior del edificio que se ha construido cerca del yacimiento en el año 1965.

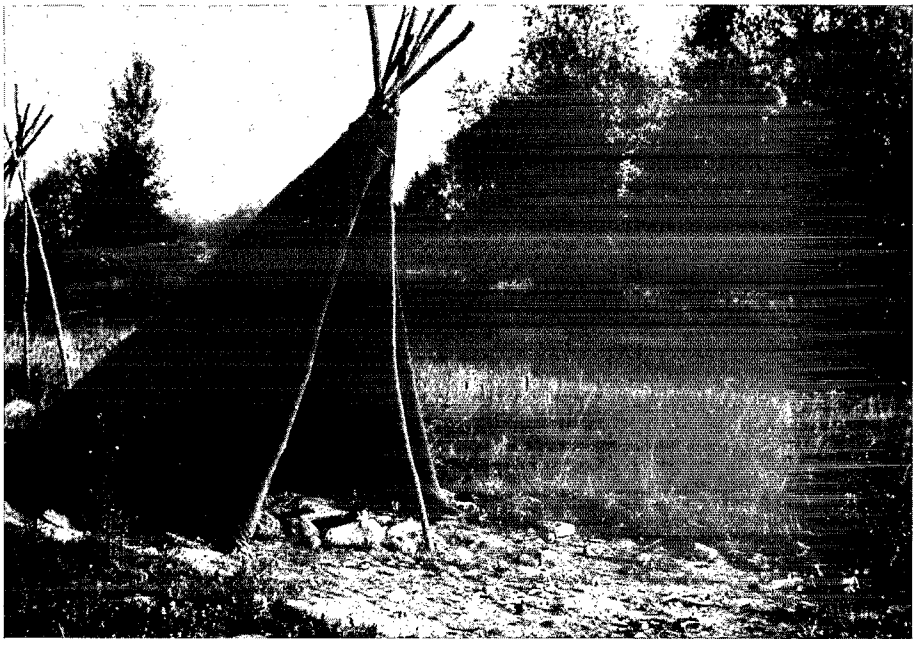
En este edificio hay dos salas de exposición. En la más grande se colocó un molde del conjunto principal descubierto durante la primera fase de las excavaciones. Se hizo evidente enseguida que este conjunto formado de tres hogares y una vasta capa de sílex y huesos no podía conservarse en el lugar de su descubrimiento, en particular porque al estar situado a pocos centímetros del nivel del Sena, las aguas hubieran destruido todo a la primera crecida. Debe tenerse en cuenta además que en este valle las malas estaciones se acompañan casi siempre con inundaciones. Asimismo, la conservación en el lugar original se enfrentaba a otros obstáculos, ya que, inclusive al abrigo de las aguas, los suelos sembrados de restos podían sufrir daños irreparables, y como el hielo destruía las superficies, existía el riesgo de que el invierno y los animales, especialmente los roedores, causaran grandes estragos en varios sectores. Pero lo más importante es que no hubieran podido estudiarse los documentos conservados de este modo. Examinar un objeto desde todos los ángulos, medirlo, realizar cuentas y análisis, intentar encajar de nuevo las incrustaciones de sílex o las piedras resquebrajadas por el fuego, no hubiera sido posible si los objetos se hubiesen dejado en el suelo.

Dentro de las técnicas clásicas que permiten "conservar" en mayor o menor grado las estructuras, las que se utilizan con más frecuencia son los planos y las fotos. Estas fueron empleadas en Pincevent, aplicándose especialmente a muestras levantadas por metro cuadrado. Se dibujaron planos de conjunto a una escala de 1/20 y 1/10 y se "barrió" la zona fotográficamente. Otra técnica clásica de conservación está constituida por los levantamientos en bloque, técnica que se utilizó muy rara vez en el emplazamiento, ya que obstaculiza en primer lugar el estudio de los restos y también porque las superficies interesantes son así siempre demasiado grandes para que puedan ser despegadas y transportadas con facilidad.

Pese a que a veces se acude a la reconstitución como otra solución, es difícil volver a colocar exactamente en un espacio tridimensional cientos de piezas y al mismo tiempo dar al conjunto el aspecto de un suelo que acaba de ser excavado. Dichos montajes quedan pocas veces bien y a menudo el menos experto se da cuenta de su falsedad. Por otra parte, el trabajo sólo puede emprenderse cuando



La gran sala de exposición. En primer plano, una parte del molde del conjunto de los tres hogares.
(*Foto:* G. Gaucher).



El "modelo concreto" de la vivienda en Pincevent: una tienda cubierta de pieles de reno y un hogar rodeado de una capa de restos que se extiende principalmente hacia el exterior en el eje de la entrada. (*Foto:* G. Gaucher).

se ha dado término al estudio, ya que después resulta casi imposible disponer de los documentos.

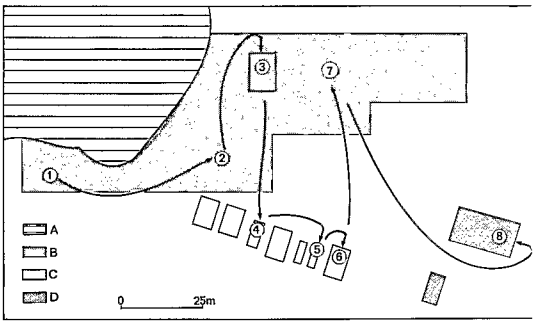
Moldes de látex: una técnica eficaz de preservación

En Pincevent se desarrolló a partir de 1964 un procedimiento original de conservación de las estructuras prehistóricas, merced al impulso de Michel Brézillon, que por aquel entonces era asistente del profesor Leroi-Gourhan. Se trata del molde de látex. Esta técnica es sencilla y bastan algunos ejercicios para dominarla. Asimismo, resulta relativamente barata.

Cuando se termina la excavación y se desentierran completamente los objetos, se procede a extender varias capas de látex líquido sobre la superficie que se quiere moldear. El producto se solidifica al secarse, y de este modo se obtiene una réplica flexible que puede retirarse sin demasiadas dificultades porque soporta un número razonable de impresiones de restos. A continuación, se utiliza para hacer tantas réplicas en yeso como se quiera. Ahora bien, en la práctica esto puede ser un poco más complejo [2], ya que es menester, entre otras cosas, construir una forma rígida para mantener el molde y realizar las réplicas con rapidez, puesto que el látex se contrae después de dos o tres días.

De este modo se obtienen resultados excelentes. Las resquebrajaduras en los sílex en forma de esferas y ondulaciones, los alvéolos de los tejidos óseos, incluso la huella discreta de los rascadores en el suelo, quedan registrados con una fidelidad sorprendente. Debido a estas ventajas innegables se adoptó esta técnica sin tardanza en otros lugares de excavaciones prehistóricas.

El molde que se presenta en la gran sala de exposiciones de Pincevent está constituido por 102 placas de yeso, reacomodadas y pintadas con gran precisión. Estas placas se colocaron en una cuba de cemento construida a dicho efecto, y se fijaron sobre bloques de madera de aproximadamente 50 cm de alto. De este modo, y desde hace más de quince años sigue siendo visible la imagen en tamaño natural, colores y relieve de sesenta y cinco m^2 de suelo paleolítico, lo que constituye una realización única en el mundo.

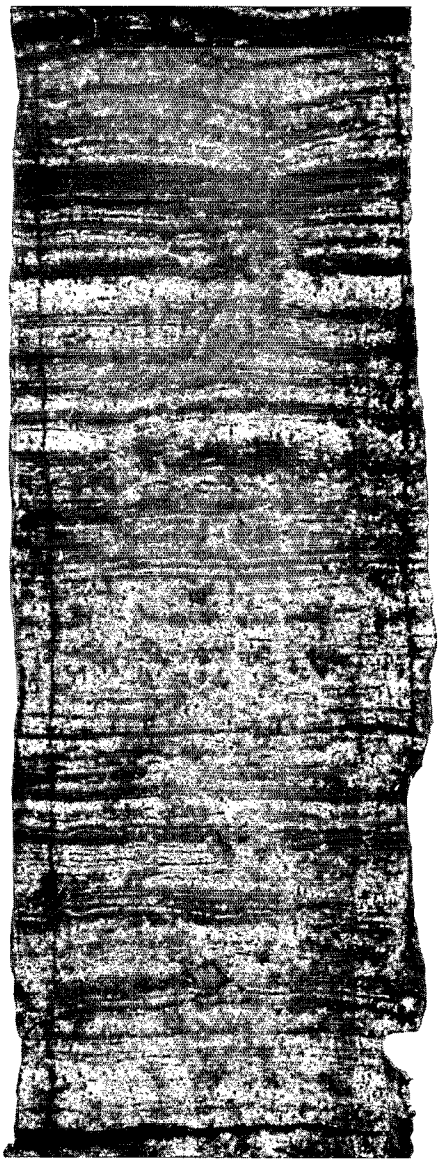


Esquema de una visita. A: antiguo arenal, cubierto de agua en la actualidad; B: zona excavada; C: hangar; D: otro edificio.
– 1: los tres hogares, lugar del descubrimiento del emplazamiento; 2: excavaciones en curso; 3: superficies excavadas anteriormente, que se han dejado *in situ* en un hangar; 4: lavado y marcado de los restos; 5: almacén de moldes; 6: almacén en que se depositan los objetos; 7: "modelo concreto" de la vivienda en Pincevent; 8: salas de exposición.

Las zonas de exposición

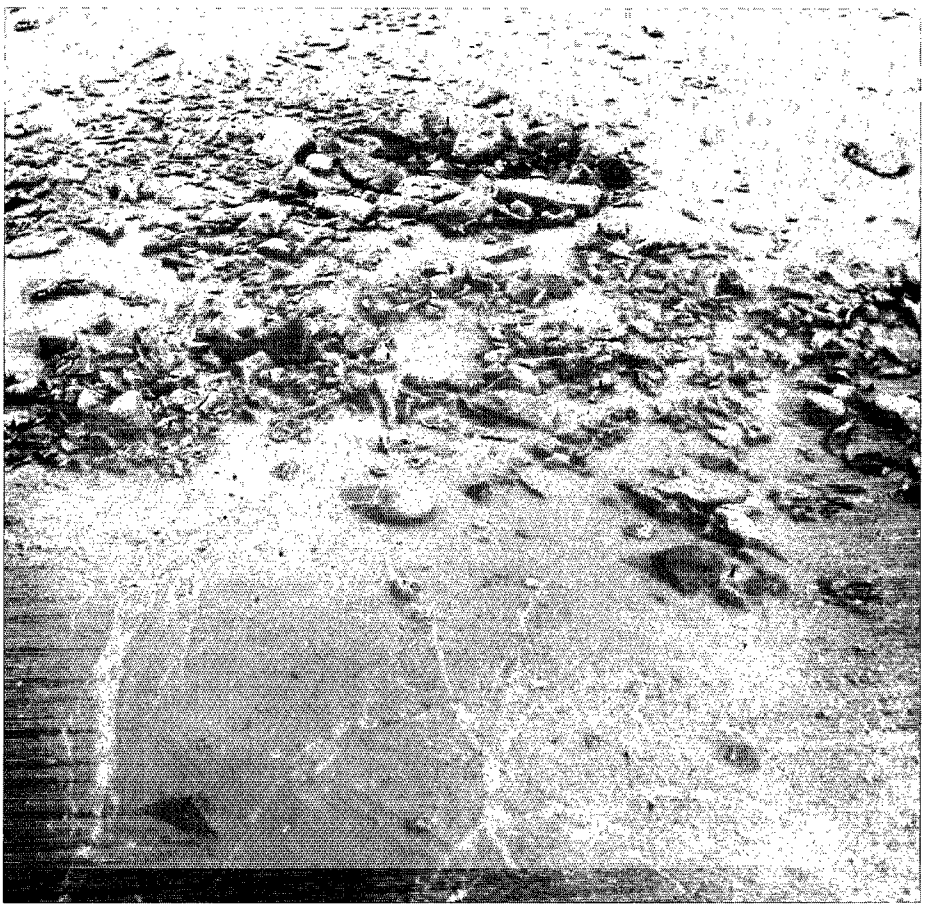
La otra sala de exposiciones, que se modifica periódicamente a medida que se hacen nuevos descubrimientos, contiene, además de algunas estructuras moldeadas, elementos extraidos en bloque, sobre todo una sepultura calcolítica y varios objetos, como es natural. Ciertos arreglos presentados ilustran los métodos de estudio. Así, una serie de mandíbulas de reno muestra cómo a partir

2. M. N. Brézillon, Applications archéologiques du moulage au latex, *Bulletin de la Société préhistorique française* (París), vol. LXII, n.° 3, 1965, CRSM p. CIX-CXI.
T. H. Dinh, P. Soulier *et al.*, Techniques de moulages appliquées à l'archéologie, *Cahiers du Centre de recherches préhistoriques* (París), Université de Paris I, vol. 5, 1976, p. 75-102.



Una vez terminada la excavación, el suelo aparece recubierto de restos óseos, de sílex y de otras piedras que a menudo han estado bajo la acción del fuego. Éstos son los elementos que conviene conservar. Pero es también importante conservar la posición en que se los encontró: formando hogares, zonas de trabajo del sílex, zonas de desperdicios... (*Foto:* G. Gaucher).

Una muestra de corte. Esta técnica, que desarrolló en Pincevent el Sr. Orliac, resulta idónea para conservar las estratigrafías que tienen un interés geológico o arqueológico. Varias capas de látex, reforzadas con tarlatana, se aplican sobre un corte preparado minuciosamente. La superficie del corte puede ser arrancada para adherirla a este soporte, siempre y cuando no esté constituida por elementos demasiado grandes. La muestra así construida es muy sólida y su presentación vertical no plantea ningún problema. La utilización de este método en Pincevent obedece sobre todo a razones científicas. El examen de las muestras en diapositiva, como se ve en esta foto, permite estudiar los detalles de la estratigrafía de los limos. (*Foto:* G. Gaucher).



de las mismas puede conocerse en que época del año los magdalenienses iban a cazar a Pincevent. Por otra parte, al encajar nuevamente de diversas maneras las incrustaciones de sílex en su lugar de origen se pone de relieve la técnica que se utilizaba en esa época para extraer porciones de dicha materia prima. Además una muestra de corte efectuada con látex da cuenta de la estratigrafía del emplazamiento e ilustra una técnica de estudio y levantamiento que ha sido desarrollada también en Pincevent [3].

Los moldes y los objetos se acompañan con fotos, planos y textos explicativos. Estos últimos son bastante largos, ya que se concibieron por especialistas o por los excavadores durante sus prácticas y pueden ser consultados en diferentes ocasiones. A cada uno de los lados de todas las vitrinas que presentan los restos postglaciales se han colocado dos textos, el primero que consiste en una presentación general de los objetos, y el segundo, más corto y preciso, consistente en un inventario al que remiten éstos.

Actualmente la visita a Pincevent no se limita a esta sala de exposición; comporta igualmente la presentación de elementos conservados en el exterior, ya

3. M. Orliac, Empreintes au latex des coupes du gisement magdalénien de Pincevent, techniques et premiers résultats, *Bulletin de la Société préhistorique française* (París), vol. 72, n.º 9, 1975, CRSM p. 274-276, 1 fig.



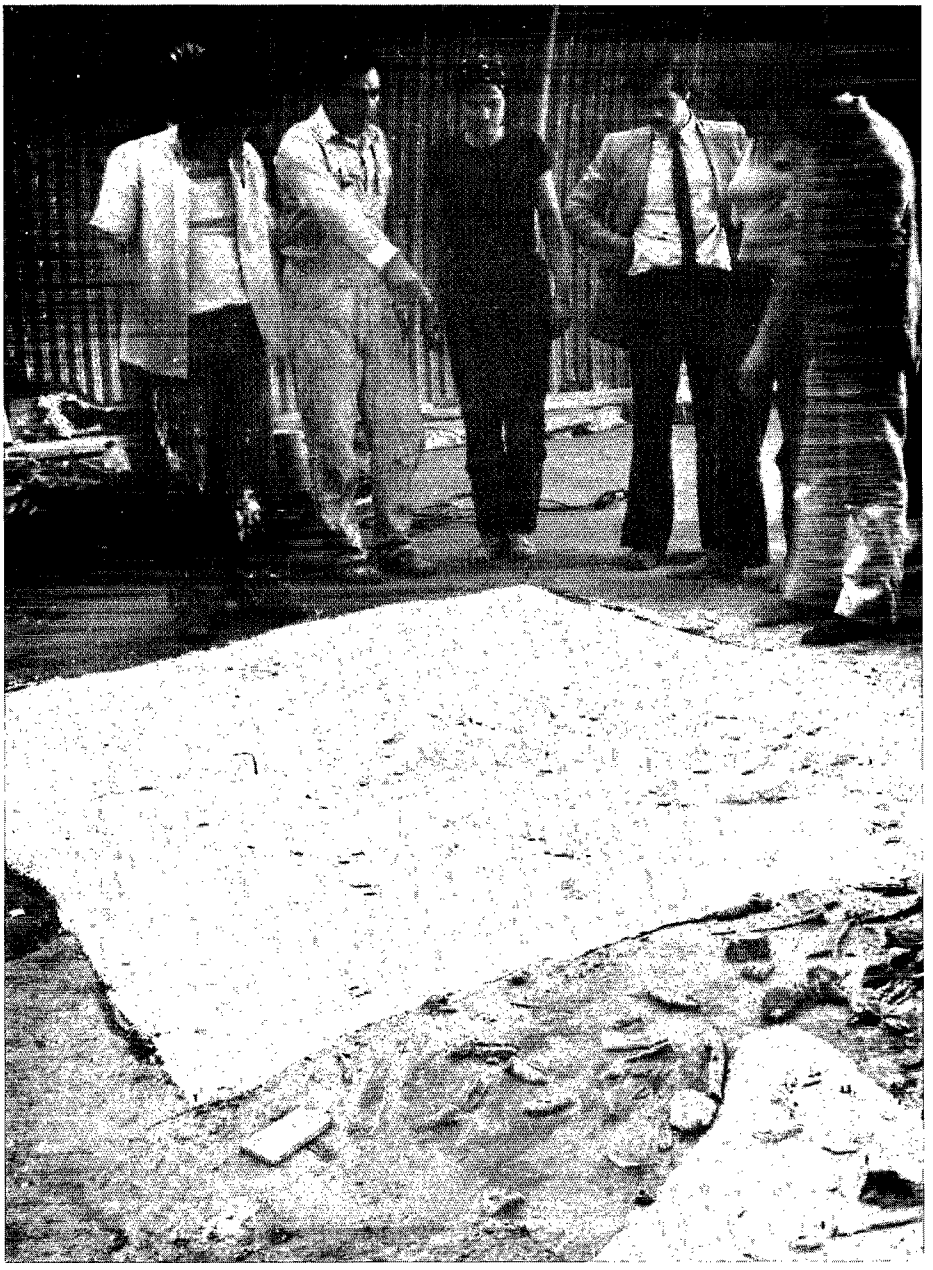
La minucia de los métodos empleados por los hombres de la prehistoria impresiona siempre a los visitantes a quienes les asombra ver que los excavadores utilizan instrumentos de dentista y pinceles.
(*Foto:* G. Gaucher).

sea a cielo abierto o en refugios provisionales, tales como tiendas o hangares. Por otra parte, y en primer lugar debido a la situación, los visitantes no siempre han contado con la posibilidad de observar el propio lugar de las excavaciones, así como los métodos de decapado del suelo arqueológico y de registro de los restos.

El curso de los trabajos se ve modificado por el deseo de disponer con la mayor frecuencia posible de conjuntos importantes. Por ejemplo, los sectores más interesantes se "desmontan" sólo al final de la campaña, lo que concuerda por lo demás con los principios de excavación del profesor Leroi-Gourhan [4], que se oponen a los de muchos prehistoriadores cuyo interés principal consiste en observar las estratigrafías, ya que se piensa que es esencial examinar, cuando es posible, las superficies más grandes de cada nivel de ocupación.

La utilización de hangares suficientemente sólidos y amplios permite conservar durante años ciertos suelos prehistóricos en las zonas no amenazadas por las inundaciones, a condición de preservarlos durante el invierno con redes contra los roedores, hojas de plástico y una capa de arena contra el hielo. Las superficies conservadas de tal manera se exponen casi todos los años.

4. A. Leroi-Gourhan, *Leçon inaugurale, Chaire de Préhistoire, Collège de France*, París, 5 de diciembre de 1969, 32 p.



Habitualmente, se realiza el moldeado al látex de los suelos prehistóricos por pequeños fragmentos, semejantes al que se puede observar en primer plano. El gran molde colocado detrás no fue hecho con látex sino que se utilizó un plástico sintético flexible. (*Foto:* G. Gaucher).

Los acondicionamientos exteriores se han ido completando desde 1974. Dado que la vegetación borraba las huellas de las excavaciones realizadas en años precedentes, se estimó conveniente concretizar los principales descubrimientos realizados en el terreno. En un principio se reconstruyeron todos los hogares de manera muy aproximada en un espacio bastante grande. Se construyeron pirámides de perchas, que recordaban las tiendas en las que debían encontrarse los hogares, a fin de que dicho espacio pudiera abarcarse de un solo vistazo. Así se erigen las siluetas del campamento magdaleniense, de cuyas formas podemos hacernos una idea aproximada merced a las investigaciones realizadas en Pincevent.

En 1976 se franquea una nueva etapa, con el rodaje de una película producida por la televisión suiza y el Centro Nacional de Investigaciones Científicas (CNRS). En dicha ocasión se efectuó una reconstitución más detallada, en la que se presentaba al lado de un hogar, montones de sílex, piedras recalentadas y huesos, capas de ocre y la interpretación que se había decho de la disposición de estos vestigios. Así, es estableció una especie de "modelo concreto" de la vivienda en Pincevent. Este modelo, cuya disposición cambia todos los años, constituye un elemento esencial de la visita al emplazamiento.

Se han abierto a los visitantes las instalaciones de trabajo. Así, en el refugio en que se hace el marcado se presentan las diferentes operaciones de registro, y en el

refugio donde se almacenan los moldes se exponen los principios de esta técnica. Por último, se explican en el hangar en que se han almacenado los objetos descubiertos ciertos aspectos del trabajo que permiten pasar de la fase de excavaciones a la de publicación.

Un museo de sitio eminentemente didáctico

Estos mejoramientos se han podido llevar a cabo debido a que el terreno, que es una propiedad administrada por el Ministerio de Cultura y de Comunicación, está cercado y vigilado. El profesor Leroi-Gourhan, del Colegio de Francia, dirige todos los años en esa zona una campaña de excavaciones en junio y julio, asistido por un equipo que integran, entre otros, dos investigadores y cuatro técnicos del Centro Nacional de Investigaciones Científicas. Salvo raras excepciones, sólo se puede visitar el emplazamiento en dicho periodo.

Las visitas son de dos tipos, a saber: visitas individuales de cursillistas y de algunos especialistas y visitas guiadas por los miembros del equipo de excavaciones. Algunas de estas visitas guiadas tienen lugar regularmente todos los sábados por la tarde, y las demás se organizan sobre todo a petición de grupos escolares. Así, en 1980 se recibieron cerca de 250 alumnos de enseñanza primaria, 450 de secundaria y 200 adultos.

Estas visitas guiadas, que duran aproximadamente una hora y media, incluyen una exposición en el terreno de la historia del emplazamiento, que se ejemplifica mediante las reconstituciones de los hogares, una iniciación a los métodos de excavación durante la presentación de las superficies que se están despejando, así como nociones relativas a las otras fases de la investigación en los hangares consagrados a estas actividades. Los resultados obtenidos se describen de manera resumida primeramente en el exterior, comentando el modelo concreto, y luego en el interior en las dos salas de exposiciones descritas.

La presentación de las excavaciones de Pincevent no se reduce evidentemente a estas visitas ya que, además de las publicaciones impresas, dos de ellas de gran importancia[5], implica la participación en numerosos eventos ocasionales. De este modo, se han prestado durante los últimos años moldes de suelo más o menos grandes, documentos iconográficos y objetos, para las siguientes exposiciones: "Prehistoria francesa, 20 años de investigación prehistórica en Francia" (Niza, con ocasión del Congreso de la Unión Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas), "Los orígenes del hombre" (París, Museo del Hombre) y "Tres millones de años de aventura humana, el CNRS y la prehistoria" (París, Museo de Historia Natural). Por otra parte, se han entregado moldes al Museo de Brno, al Museo de Antigüedades Nacionales de Saint-Germain-en-Laye y, sobre todo, al Museo Regional de Prehistoria de Nemours, que posee la reproducción de uno de los conjuntos más importantes descubiertos en Pincevent.

Aunque Pincevent es esencialmente un lugar de excavaciones, puede considerarse asimismo como un verdadero museo *in situ*. Ahora bien, desde este punto de vista, la situación resulta poco satisfactoria, debido sobre todo a que la entrada al público está abierta sólo dos meses al año. Además, hay que recordar que todas las exposiciones se han efectuado sin personal ni créditos especiales y las visitas son guiadas por arqueólogos cuya misión de hecho no es ésa. Resulta claro que habrán de realizarse reformas estructurales para garantizar un mejoramiento del emplazamiento del punto de vista museográfico, a la altura de la importancia de los descubrimientos que allí se han realizado.

[Traducido del francés]

5. A. Leroi-Gourhan, M. Brézillon, L'habitation magdalénienne n.° 1 de Pincevent près Montereau, *Gallia préhistoire* (París), vol. IX, fasc. 2, 1966, p. 263-385.
A. Leroi-Gourhan; M. Brézillon, *Fouilles de Pincevent, essai d'analyse ethnographique d'un habitat magdalénien [la section 36]*, París, CNRS, 1972, 2 volúmenes [7.° suplemento de *Gallia préhistoire*].

ASPECTOS DE UNA

La riqueza del patrimonio cultural de Italia, los recursos inventivos de sus herederos en cualquier esfera que sea: histórica, sociológica, museológica, son tales, que Museum *no carece nunca de contribuciones italianas de verdadera importancia.*

En este número, un historiador del arte marroquí nos pone en contacto con la excelente presentación histórica que un museo de Perugia hace de las obras de la escuela úmbrica de pintura. No por ello deja de observar las carencias.

Diametralmente opuesta es la experiencia permanente emprendida en Bolonia. Esta experiencia sigue la evolución de la ciudad y de aquellos que trabajan en ella. Pone de relieve la cultura tecnológica e industrial a través de las relaciones sociales creadas por el mundo del trabajo.

Perugia: un museo de escuela regional

Ralph Toledano

Nació en 1953, en Marruecos. Historiador del arte. Prepara, bajo la dirección del profesor André Chastel, una tesis de doctorado sobre la obra del pintor sienés Francesco di Giorgio Martini (1439-1502).

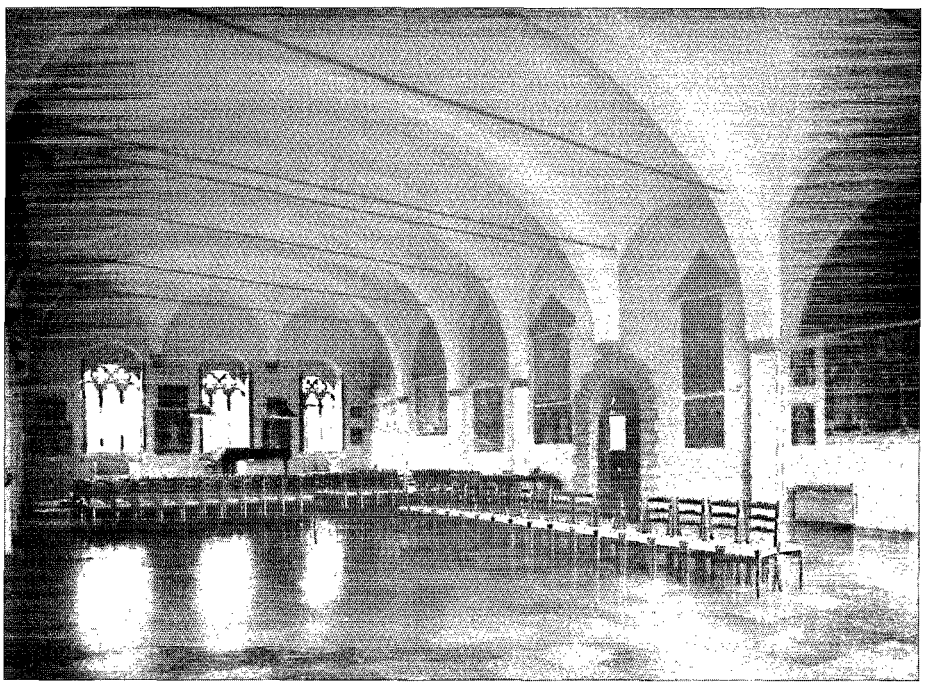
Considerar la Galleria Nazionale dell'Umbria significa abordar, por medio de un caso muy particular, el problema general de la museología italiana. Porque, si cada museo plantea su propio problema, cada país, a su vez, por los elementos de su historia, posee casos análogos en materia de museos. Dos rasgos caracterizan el patrimonio artístico italiano: el gran número de obras que han sobrevivido gracias a un interés historiográfico muy antiguo y a una idiosincracia siempre favorable al arte, y la reunión de dichas obras en una serie de museos de provincia que reflejan la vida de los centros económicos y políticos de un país que estuvo dividido durante mucho tiempo.

En lo relativo a las pinacotecas propiamente dichas, o por lo menos a los museos cuyo objetivo principal es presentar pinturas (el caso de Perugia), su interés reside en la definición de la noción de escuela regional, unida a la de la noción de influencia. Pues si observáramos las tradiciones seculares italianas (por ejemplo, el monumentalismo etrusco, la linealidad helenística, el luminismo bizantino) y sus interpretaciones elaboradas por los artistas de los siglos XIV y XV como si fueran ríos de aguas de tonalidades diferentes, los "centros" italianos se nos aparecerían como puntos de confluencia, cada uno de ellos con un color local muy definido.

Nuestra demostración se centrará sobre todo en las colecciones de los siglos XIV y XV, pues en esa época aparece más marcado el carácter de las escuelas regionales: éstas ya han alcanzado la madurez, han sido exaltadas por los descubrimientos en el arte de la representación y enriquecidas por aluviones diversos, pero no han recibido aún los efectos uniformizadores de las corrientes manieristas y del fenómeno de la centralización romana que se producirán más tarde. Además, sólo a partir de esos siglos el patrimonio comenzó a conservarse casi intacto. Esas diversas razones contribuyen a dar una idea orgánica del gran momento de creación a que nos referimos.

El acierto de la Galería Nacional de Umbría como museo de escuela regional se debe al origen de sus colecciones que aún hoy siguen reuniéndose gracias a una política de adquisiciones y la disposición de las obras de arte en el museo.

PERPETUA FECUNDIDAD

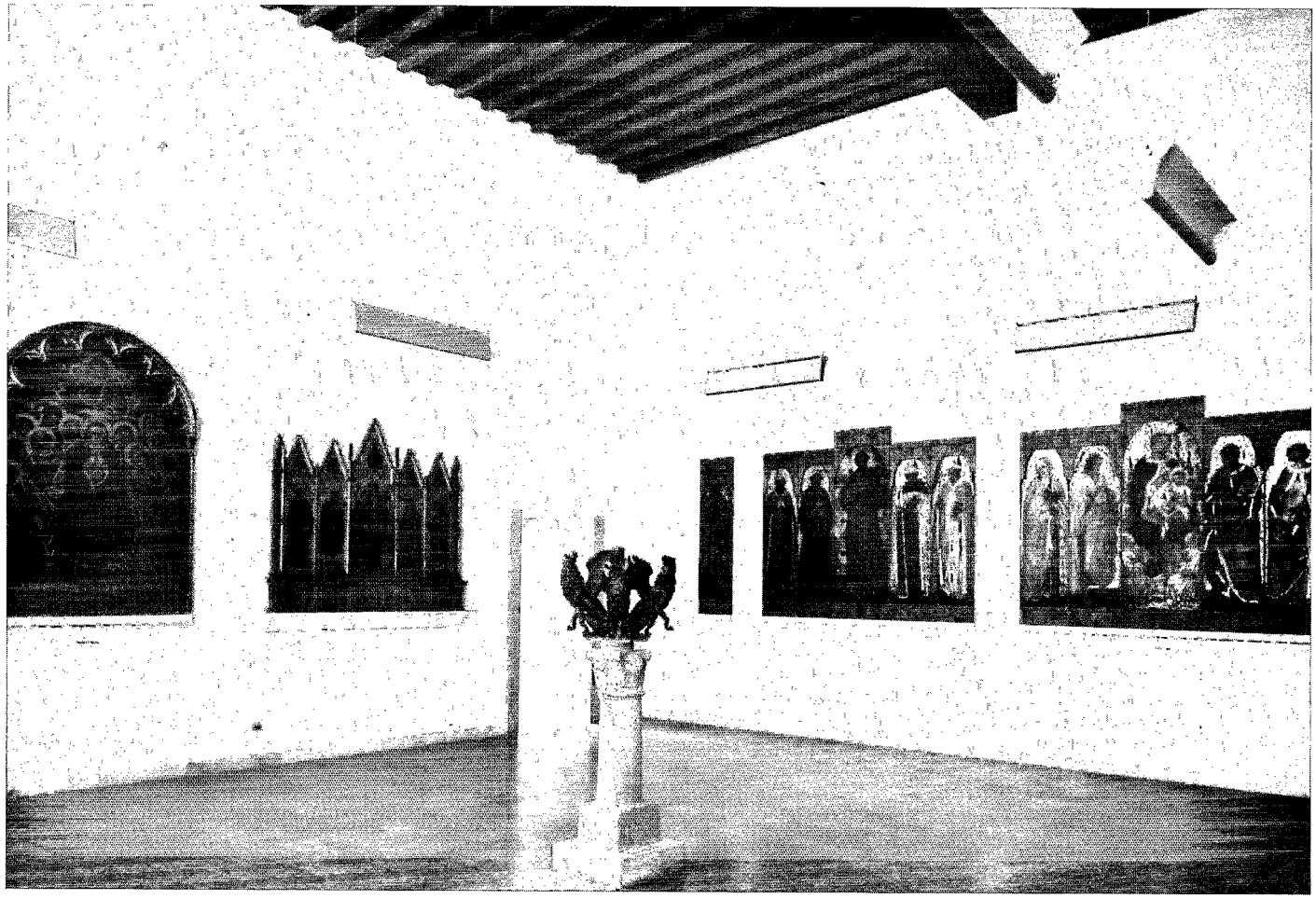


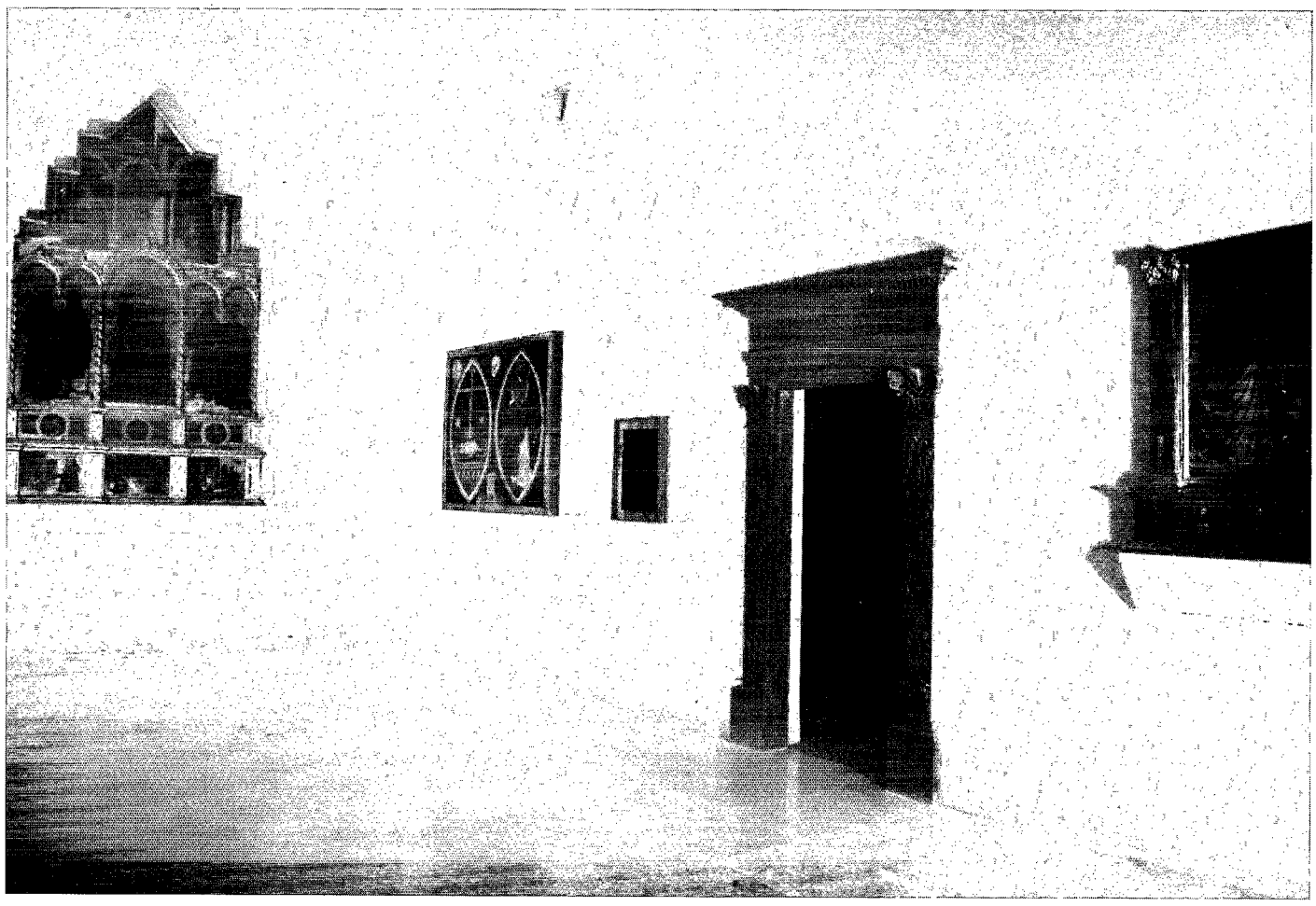
Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia, Italia. Sala del Consiglio Generale. Una presentación por medio de la imagen y del sonido ayudaría al visitante a vincular esta admirable reunión de fragmentos de frescos de los siglos XIII y XIV con las obras de Asís que muy a menudo les sirvieron de modelo. (*Foto:* Soprintendenza alle Galleria dell'Umbria).

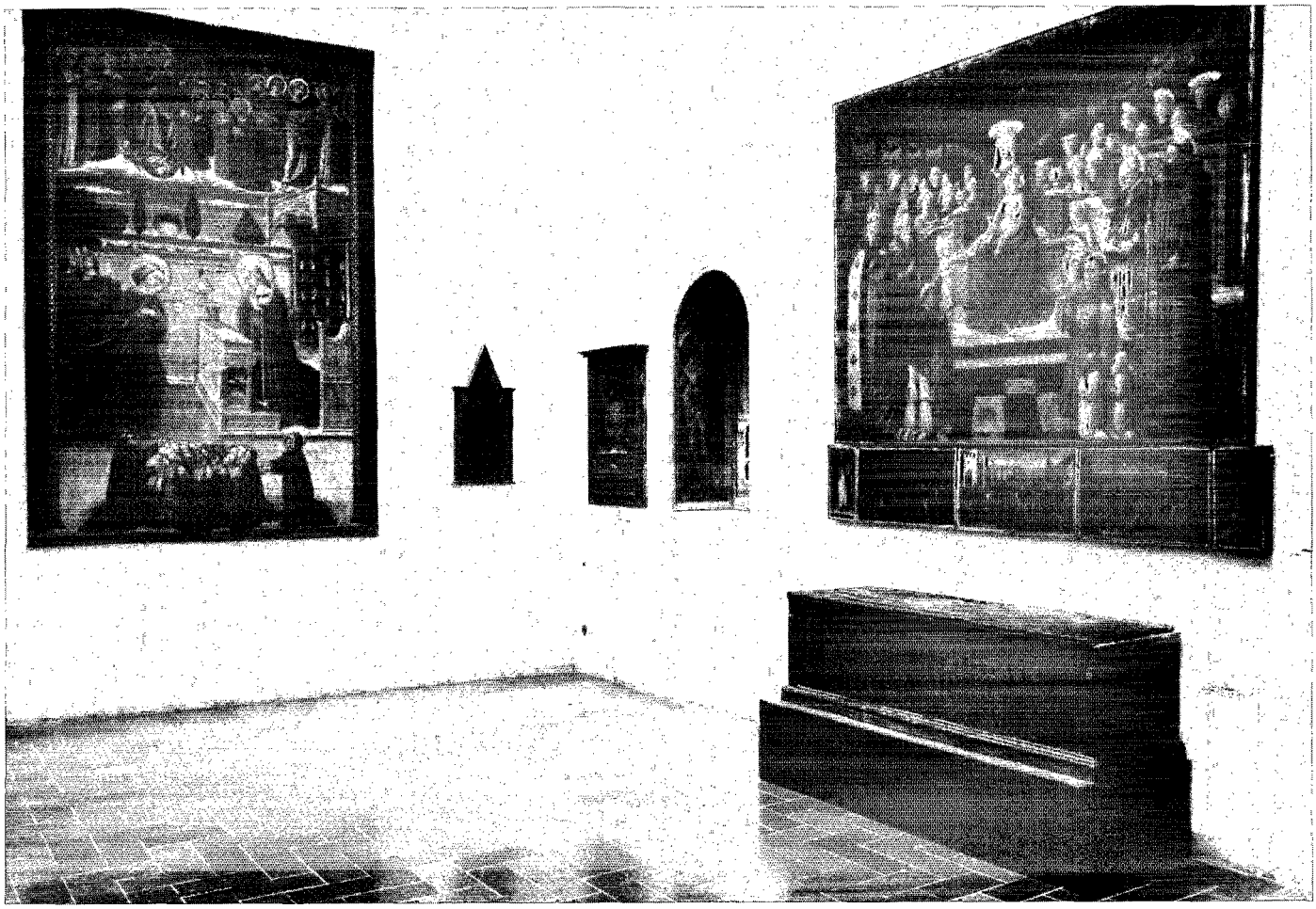
La génesis del museo

Los museos italianos nacieron a partir de dos decretos: el del 28 de mayo de 1810 que suprimía las corporaciones religiosas y convertía al poder laico en propietario de sus tesoros, y su confirmación en 1860 por el primer gobierno de la unidad italiana. En ese momento se encargó a dos pintores locales, Filippo Cecchini y Luigi Carattoli, que organizaran en la iglesia de la universidad, en Montemorcino Nuovo, el primer museo de Perugia que se bautizó con el nombre del pintor más célebre de la ciudad: Pietro Vanucci, llamado El Perugino (1448-1523). El núcleo de la colección está compuesto por todos los retablos, paneles y objetos de culto cuya custodia se retiró a los religiosos de la región, dada su fragilidad y gran valor. Son testimonios del arte úmbrico exclusivamente, pues las obras provienen de un radio limitado y de sus lugares de origen. En 1878, Carattoli estableció el primer inventario que contiene datos preciosos y los antecedentes de las obras, es decir, su procedencia; luego la colección fue transferida al Palazzo dei Priori. Situado en el Corso, algunas partes de este palacio remontan al siglo XIII. Desde algunos de sus grandes ventanales se puede abarcar la llanura que lo rodea, donde, aquí y allá, yace un árbol cubierto de polvo bajo el calor del verano. Tratándose de una escuela en la que, como veremos, la naturaleza es una inspiradora tan directa del arte, el hecho es importante.

Desde el momento en que el museo se instaló en dicho palacio, comenzó a practicarse la costumbre de los depósitos y las donaciones, procedentes casi exclusivamente de las cofradías o de las colecciones privadas locales. En Perugia, la política en materia de compras no hace sino prolongar el origen característico de la colección. Los responsables del museo podrían haber tratado de darle un sentido más general y adquirir obras de arte extranjeras o provenientes de regiones italianas con las que Umbría jamás tuvo relaciones. Pues bien, desde el último cuarto del siglo XIX, época en que el museo pertenecía a la municipalidad (hoy es propiedad del Estado), se definió una norma que fue aplicada sin excepción: el deseo de no poseer sino obras creadas para los palacios, las iglesias y los







Sala V. Entre finales del siglo XIV y comienzos del XV, dos corrientes confluyen hacia Umbría: la que proviene de Siena, cuyos ejemplos están reunidos en esta sala, y la de Las Marcas (sala VI).
(*Foto:* Nuova Editoriale Venezia).

Sala VII. Esta sala presenta la entrada de los grandes florentinos del siglo XV en el universo estético úmbrico. *Al fondo,* el retablo de Piero de la Francesca; *a derecha de la puerta,* la *Madona con santos* de Gozzoli.
(*Foto:* Soprintendenza alle Gallerie dell'Umbria).

Sala VIII. Esta sala, consagrada a pintores originarios de la región, muestra y desarrolla las últimas vacilaciones úmbricas con respecto a la asimilación de las corrientes provenientes de Las Marcas, y el triunfo de la influencia florentina con la *Anunciación* de Niccolo di Liberatori (*a izquierda en la foto*) y la gran *Madona del Pergolato* de Boccati (*a derecha, encima del "cassone"*).
(*Foto:* Soprintendenza alle Gallerie dell'Umbria).

conventos de la región por los artistas locales y los extranjeros que hicieron sentir allí su influencia.

Aclarado este objetivo, un primer recorrido de las salas nos permite observar un gran número de frescos que se trasladaron allí para ser protegidos. Actualmente se intenta llenar los vacíos en las salas consagradas al siglo XIII y a los comienzos del siglo XIV.

Cronología

La disposición de las obras es el segundo factor positivo del museo. El mérito es del arquitecto Gisberto Martelli, superintendente[1], y del doctor Francesco Santi[2], a quienes en 1952 se les encargó que restauraran los locales y procedieran a una nueva disposición de las obras.

Varios principios rigen la disposición de las obras. El orden cronológico sólo se altera en la sala del Consiglio Generale donde se reúnen fragmentos de frescos de los siglos XIII, XIV y XV, y en el caso de la Capella dei Priori (sala XXIII, frescos de Benedetto Bonfigli), que sólo pudo integrarse al recorrido de las salas después de las del siglo XVI.

1. Autor de un artículo publicado en esta misma revista: Nouvel aspect du Musée national de l'Ombrie à Pérouse, *Museum,* vol. 9, 1956, p. 160-165 (numerosas ilustraciones), que expone los problemas de la restauración arquitectónica y las disposiciones museográficas adoptadas.

2. Conservador honorario, el doctor Francesco Santi fue superintendente durante mucho tiempo. Es autor de la mayoría de las publicaciones recientes relativas al museo. Quiero rendir un homenaje especial a este hombre que, durante veinticinco años fue el único historiador del arte de la superintendencia y que, tal como sus colegas italianos, cumplió la doble tarea de conservador del museo y de custodio del patrimonio de la región.

Se trató de dar variedad a las salas, consagrando algunas a las esculturas (sala II, fragmento de Nicola y Giovanni Pisano) o a los objetos de arte (sala XXII, corredor del Tesoro), o disponiendo en ellas algunos singulares *cassoni*, muebles bajos y alargados que humanizan las salas sin distraer la atención.

E influencias

El principio de la evolución cronológica aplicada al recorrido de las salas no es la única referencia científica. Hemos hablado de influencias y hemos dicho que el juego de las mismas define los caracteres de las escuelas de pintura. En Perugia hallamos muchas obras de artistas que no son úmbricos. Sin embargo, dichas obras son de origen úmbrico, como se ha patentizado con la creación de la colección. Umbría, durante mucho tiempo escasa de genios, utilizó a numerosos pintores de las regiones limítrofes (Las Marcas, Siena, Florencia, Toscana, en general) para embellecer sus palacios y sus lugares de culto. Estos pintores y sus obras, que sirvieron de ejemplo y estímulo a los artistas locales cuya expresión era balbuceante, crearon sobre el eje del desarrollo cronológico esos otros ejes transversales de las influencias externas. Más que simples interferencias, dichas influencias han originado ciertas conquistas fundamentales en el arte de la representación, que jamás se habrían logrado en Umbría. La alternancia de las salas de pintores úmbricos con las de los pintores "extranjeros" y la confrontación de las obras locales con sus modelos extranjeros dan un gran interés al museo. Siempre que ha sido posible, se ha mostrado la obra úmbrica al lado de su inspiradora, y esto ocurre casi sin excepción con las obras de la segunda mitad del siglo XIV y con las del siglo XV. En lo relativo a los dos siglos precedentes, tal demostración fue menos fácil, pues el repertorio de los modelos estaba constituido en su gran mayoría por frescos, los más bellos de los cuales se hallan en Asís. La basílica de San Francisco de Asís, donde los mejores pintores italianos han dejado el testimonio de su arte, es uno de los grandes fenómenos religiosos de la Italia medieval. A este fenómeno debe Umbría el impulso de ideas creadoras venidas del exterior.

Resulta imposible describir el recorrido de este museo de aspecto muy clásico sin entrar en algunas consideraciones muy precisas en materia de historia del arte, ya que lo que intentamos es demostrar que el museo es una lección viviente sobre la creación de la escuela de Umbría. En la sala del Consiglio Generale, se exponen fragmentos de frescos de los "seguidores" de los grandes maestros de Asís: los sieneses Simone Martini y Pietro Lorenzetti y el florentino Giotto. Con la oportuna designación de "seguidores" aludimos a los artistas que colaboraron realmente con los maestros, pero también a algunos que, si bien no tuvieron ocasión de contemplar sus obras, la utilizaron como modelos para su trabajo de copistas.

De los maestros sieneses a los florentinos

El recorrido cronológico comienza en la sala I. Vemos las obras del Maestro de San Francisco[3], muy influido por los crucifijos de Giunta de Pisa (no representado aquí), en los que, por primera vez, se revelaron acentos dramáticos muy personales que supusieron una ruptura con las convenciones bizantinas. El Maestro del Farneto, otro úmbrico cuya obra está representada en la sala, se vincula con el Maestro de San Francisco, con las primeras obras de Giotto y con las del florentino Cimabue. Las otras obras son anónimas y su estilo es denominado "úmbrico-toscano" o "cimabuesco". En todas estas pinturas hay reminiscencias de la escuela de Asís. El último cuadro de esta sala es una Madona de Duccio de Buoninsegna que, con las obras del taller de Meo da Siena expuestas en la sala III, anuncia un periodo de ferviente admiración por los modelos sieneses que inspiraron a artistas como Marino da Perugia y Meo dei Guida, cuyas obras, presentadas en la misma sala, parecen más reales que la propia naturaleza. La sala IV presenta a un seguidor perugino de Lorenzetti y a dos discípulos locales de Meo da Siena y de Francesco da Rímini. Las características de la pintura úmbrica de mediados del siglo XIV pueden resumirse de la manera siguiente: dos partes

3. Se da este nombre a un pintor anónimo del siglo XIII, autor de los célebres frescos que decoran los muros de la iglesia superior de San Francisco, en Asís, y que relatan la vida del santo.

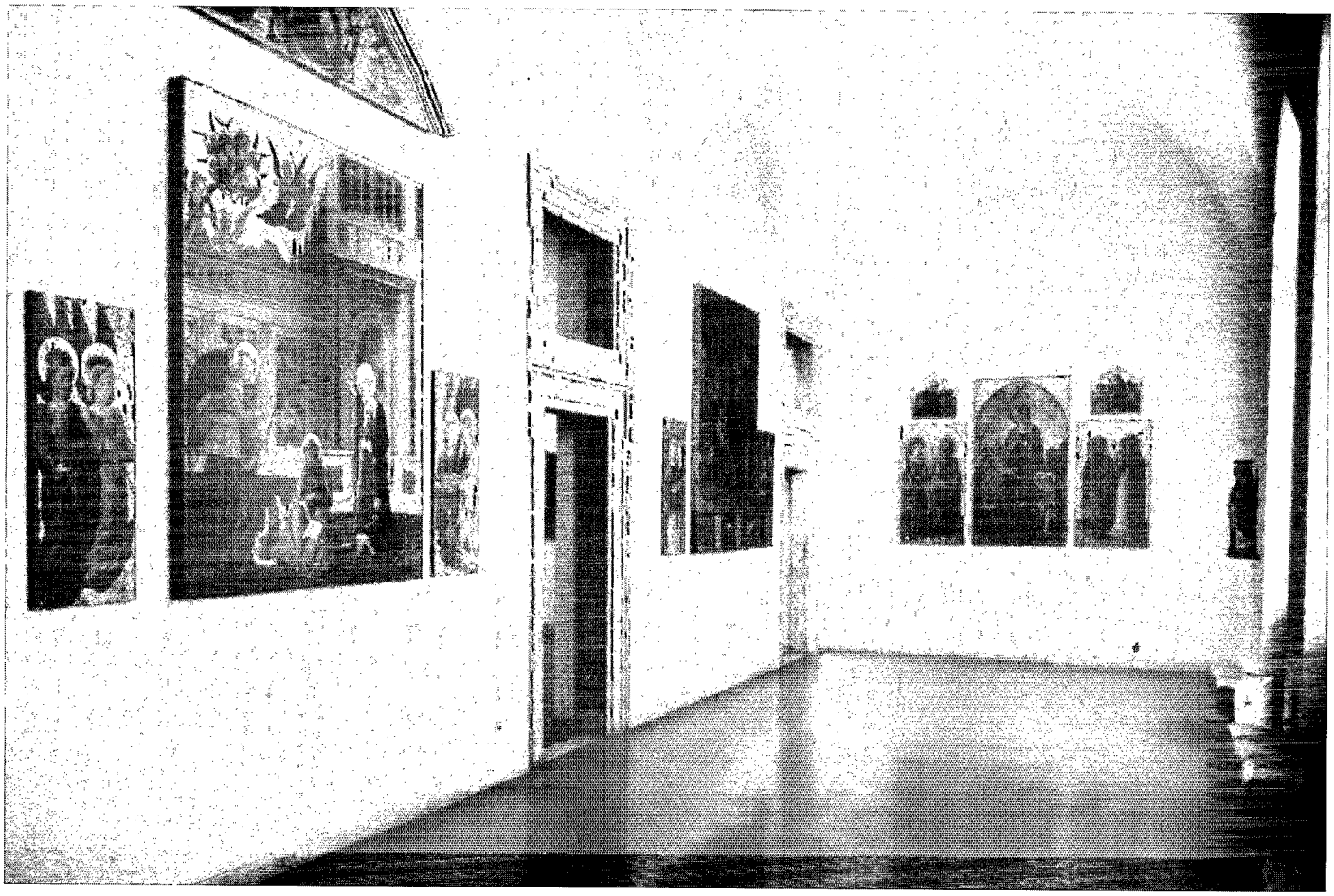
sienesas y una parte de Las Marcas (no exenta esta última de aromas venecianos procedentes de la costa adriática). La generación siguiente (fines del siglo XIV y comienzos del XV) continúa recibiendo esos aportes de esas dos fuentes distantes pero compatibles. Es conveniente distinguir las dos fuentes, tal como se hizo en las salas V y VI. En la primera se exponen obras sienesas, por ejemplo Lippo Vanni, Bartolo di Fredi, Taddeo di Bartolo. El éxito de los sieneses puede explicarse por el hecho de que su arte, de muy alta calidad en cuanto a la elegancia del diseño, la suntuosidad de la técnica y el pronunciado sentido poético, no exigía, contrariamente al de Giotto, ninguna revolución del pensamiento para ser comprendido por los úmbricos, menos evolucionados. En la segunda de dichas salas, reunidos por sus características góticas, se exhiben algunos artistas de Las Marcas y algunos florentinos como Bicci di Lorenzo, Mariotto di Nardo y los Franchi, quienes fueron bien acogidos en Umbría por sus rasgos decorativos y el lujo florido del dibujo, que les inculcara Lorenzo Monaco. Los pintores de Las Marcas son: Gentile da Fabriano, de cuyo arte emana la riqueza ornamental de la escuela de Murano; los Salimbeni de Sanseverino, cuyo fresco en tonos grises representa la crucifixión y está inspirado en las miniaturas francesas o nórdicas de la corriente internacional; Ottaviano Nelli de Gubbio, cuya suavidad cromática y serena belleza trazan el camino de lo que será el estilo úmbrico. Mármoles, estatuillas y un *cassone* muy hermoso del norte de Italia decoran la sala.

Recién en pleno siglo XV la influencia de los artistas florentinos modernos superará a la de los sieneses. Los espíritus ya están más maduros para poder comprenderlos. En la sala VII están reunidos los elementos de este momento revolucionario: *El retablo de San Domenico* de Fra Angelico (1437), la *Madona con santos* de Benozzo Gozzoli (1456), el gran *Retablo de San Antonio* de Piero della Francesca (1480). Benozzo se convierte en el divulgador de la obra de Fra Angelico en lo que atañe a los descubrimientos sobre el espacio y el relieve. El aspecto de sus personajes resultó más atractivo para los úmbricos que la pintura, demasiado maciza y austera, de Piero della Francesca. La sala VIII presenta el impulso progresivo de la influencia florentina; varias obras contienen aún el mensaje del arte de Las Marcas (Francesco di Gentile da Fabriano, Giovan Francesco da Rímini), cuya influencia se disipa ligeramente en la obra de un Matteo di Pietro da Gualdo (quien, en cambio, está influenciado por los sieneses), y desaparece en las de Boccati da Camerino (ciudadano de Perugia en 1445) y Niccolo di Liberatore quien, antes de ir a vivir a Las Marcas, había sido el intérprete más fiel de Benozzo Gozzoli.

Dos grandes ausentes

Hay una ausencia que se hace sentir: la de Filippo Lippi, de quien Boccati fue un émulo muy fiel. Es un vacío lamentable en la galería, porque, en realidad, Lippi constituye la referencia del arte de un Benedetto Bonfigli, quien aplicaría tímidamente sus lecciones sobre el volumen y el espacio. Bonfigli, Bartolomeo Caporali y Fiorenzo di Lorenzo (representados respectivamente en las salas IX-X, XI-XII y XIII) son los primeros pintores representativos de la escuela. No porque su arte sea realmente típico y personal, sino porque son la prueba de que en adelante, en esa región de Italia, se sabe representar con verosimilitud las cosas y los seres, la perspectiva y el espacio, con un arte tan consumado como en un centro moderno como Florencia.

La distancia entre estos tres artistas y el Perugino es tan inmensa, que otorga un carácter específico a sus obras. Bonfigli, Caporali y Fiorenzo permanecen vinculados a la escuela de Florencia hasta con una relación de dependencia, pero más tarde superarán esta influencia y los pintores de la región alcanzarán la fama gracias a su representación del espacio. Por cierto, la enseñanza de los florentinos sobre la representación del espacio fue fundamental, aunque fuera sólo una ciencia, al tratarse de un espacio cerrado, medido, palpable. El Perugino reveló un espacio infinito, poético, casi místico que se convertirá después en la substancia poética del arte úmbrico. Se trata, sin duda, de individuos elegidos por el azar, pintores que plasman en imágenes cuanto experimenta el inconsciente



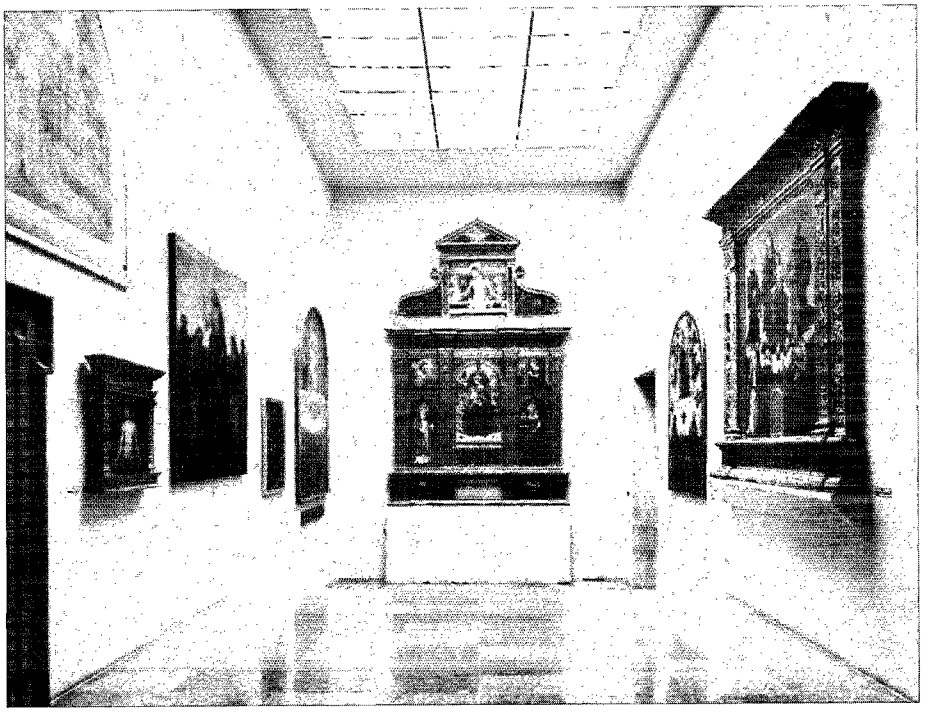
Sala IX. Esta sala y las cuatro siguientes muestran la asimilación de la técnica figurativa florentina más moderna de esa época por B. Bonfigli, B. Caporali y Fiorenzo di Lorenzo. (*Foto:* Soprintendenza alle Gallerie dell'Umbria).

colectivo o lo que la naturaleza expresa confusamente. En el museo de Perugia, el trabajo museográfico supo expresar sutilmente ese tránsito a cuyo término brota la luz. En la sala XIV se ha reconstruido la capilla de San Bernardino de manera depurada y abstracta. El estandarte se debe indiscutiblemente a Bonglifi. Pero los ocho pequeños paneles de madera, que ilustran los milagros del santo, y sobre cuyos autores las opiniones están divididas (es casi segura la contribución del Perugino), constituyen los eslabones de una cultura del espacio muy particular que florece en la sala XV. A partir de ese momento, nace la escuela de Umbría, y ya sean colaboradores o seguidores del Perugino o del Pinturicchio, todos ellos, Bernardino di Mariotto, Gianicola di Paolo, Lo Spagna, Berto di Giovanni, Eusebio di San Giorgio, convierten en tradición regional ese paisaje infinito con brumas ligeras y coloreadas. Si la ausencia de Filippo Lippi se hace sentir en la medida en que un aspecto del carácter florentino de la escuela de Umbría, hacia 1460, está presentado sin su fuente inspiradora, mucho más grave es la ausencia de Rafael. En Rafael, que fue alumno del Perugino, se resumen con un resplandor insuperable todas las virtudes de la escuela en su madurez: el valor narrativo tranquilo y sin efectos dramáticos, el colorido variado pero suavemente unificado, la luz difusa de las lejanías. Los responsables de la galería lamentan profundamente esta laguna.

Las salas de pintura barroca y más tardía, cuyo contenido es de gran calidad, no se prestan a reflexiones museológicas del tipo de las que acabamos de hacer; nos limitaremos a destacar el esplendor y el lujo de sus instalaciones.



Sala XXVI. El ordenamiento de las salas de pintura barroca es el resultado de una serie de trabajos efectuados entre 1969 y 1973. La integración de lujo y modernismo en las instalaciones y la iluminación contribuyen al acierto de esta parte del museo. (*Foto:* Soprintendenza alle Gallerie dell'Umbria).



Sala XV. Con el arte del Perugino, los caracteres del arte úmbrico llegan a su madurez. Esta sala aparece como una especie de culminación de la evolución. Las salas siguientes muestran dicha culminación. (*Foto:* Soprintendenza alle Gallerie dell'Umbria).

Para "leer" mejor el museo

Quisiéramos terminar haciendo algunas observaciones. A fines del siglo pasado, algunas salas presentaban fotografías de importantes obras regionales dispersas por el mundo. Esta forma de museo fantasma resulta irrisoria. Es cierto que no me parece aconsejable que se expongan conjuntamente obras auténticas y reproducciones, ya que en este caso las primeras se rebajarán al rango de documentos, negándose así su valor artístico y poético. Pero si el historiador de la pintura y el verdadero aficionado comprenden, aprecian y saborean en forma inteligente esa presentación de los cuadros (puesto que poseen en su memoria visual los elementos de referencia), no puede decirse lo mismo del profano. Considero que hay dos instrumentos que podrían ayudarle a descifrar el museo: una buena presentación por medio de la imagen y del sonido y, como complemento, una sala con mapas de Italia en los que se mostrara gráficamente el juego de influencias mediante un código de colores y flechas. Una documentación que presentara las partes esenciales del decorado de Asís pemitiría que se lo vinculara con las obras de Umbría del siglo XIII y de comienzos del XIV, cuyos modelos están totalmente ausentes del museo.

La administración que cuenta con muy poco personal, ha tenido que librarse hasta ahora a exposiciones sobre las restauraciones (y también al trabajo de que son testimonio). Sólo la colaboración de un personal más numeroso y especializado en la historia de la pintura permitiría la creación de métodos didácticos básicos y la organización de una política educativa capaz de interesar a los alumnos de escuelas primarias y secundarias. Por el momento, la Sala del Consiglio Generale suele servir como salón de conciertos, y ésta es la única participación del museo en la vida de la ciudad.

[Traducido del francés]

Bolonia, ¿la ciudad en vitrina?

Roberto Curti, Paola Pacetti, Vicenzo Pallotti

Materiales para un museo

A partir de 1975 un grupo de docentes del Instituto Técnico Industrial Aldini-Valeriani de Bolonia inició las tareas de restauración del material histórico-didáctico de la escuela (archivos, biblioteca, instrumentos técnico-científicos) que se hallaban en un estado avanzado de deterioro. En 1977 la Municipalidad de Bolonia, entidad responsable del Instituto, apreciando la significación de esa iniciativa espontánea, formuló un proyecto de asistencia e investigación, llamado "Materiales para un museo". Se encargó a la Università degli Studi de Bolonia que organizara las consultas científicas necesarias, y que proporcionara los investigadores que deberían estudiar los materiales. El grupo de trabajo constituido de tal manera, fue coordinado por el profesor Carlo Poni, director del Museo della Civiltà Contadina de San Marino di Bentivoglio [Museo de Civilización Rural]. Además se proyectó la realización de entrevistas orales a una serie de egresados del Instituto, graduados entre 1900-1930. Al mismo tiempo el director del Archivo del Estado de Bolonia volvió a ordenar el archivo histórico (1860-1913), mientras que varios expertos en bibliotecología se ocuparon de reorganizar y fichar el anticuado patrimonio bibliográfico del Instituto (aproximadamente 2 000 volúmenes, además de las colecciones de periódicos y folletos). Una parte de los técnicos del Instituto, dirigidos por una especialista, completaron la obra de restauración de los instrumentos didáctico-científicos (de fines del siglo XVIII a comienzos del siglo XX).

Desde el principio, todas las actividades estaban encaminadas a la organización de una exposición permanente cuyo objetivo era redescubrir y divulgar no sólo la historia interna del Instituto sino, sobre todo, el conjunto de relaciones que fueron estableciéndose en la ciudad durante el siglo XIX y la primera parte del siglo XX, alrededor y a partir del Instituto.

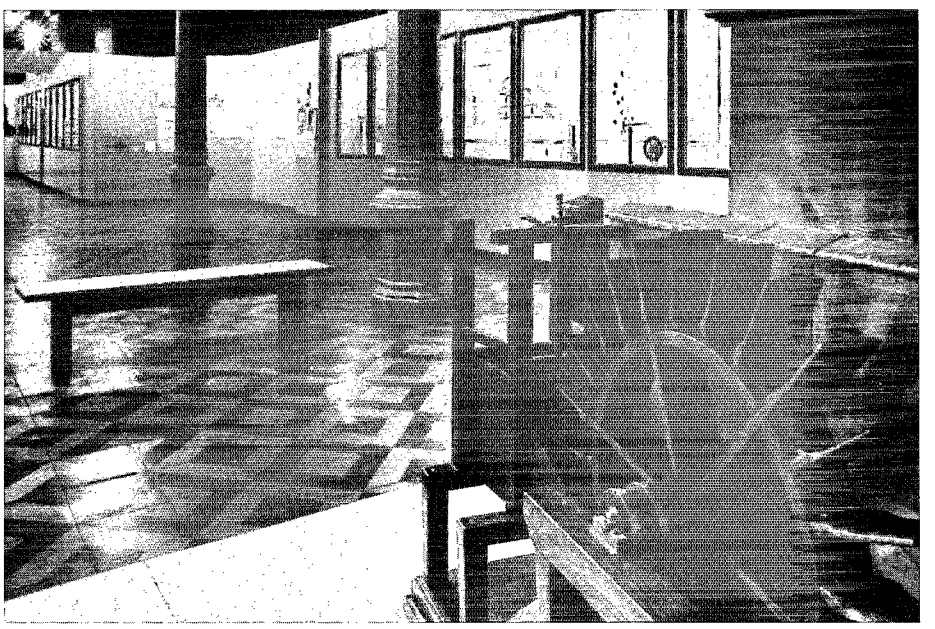
Al cabo de tres años de trabajo y contemporáneamente a la apertura de la

ROBERTO CURTI, nació en Bolonia el 4 de mayo de 1945. Se diplomó en ciencias políticas en la Universidad de Bolonia, y publicó varios ensayos sobre la "cuestión agraria" y las luchas de los campesinos durante la segunda postguerra. Enseña en el Instituto técnico-industrial Aldini-Valeriani, y realizó investigaciones sobre la institución educativa para la exposición "Máquinas – Escuelas – Industria".

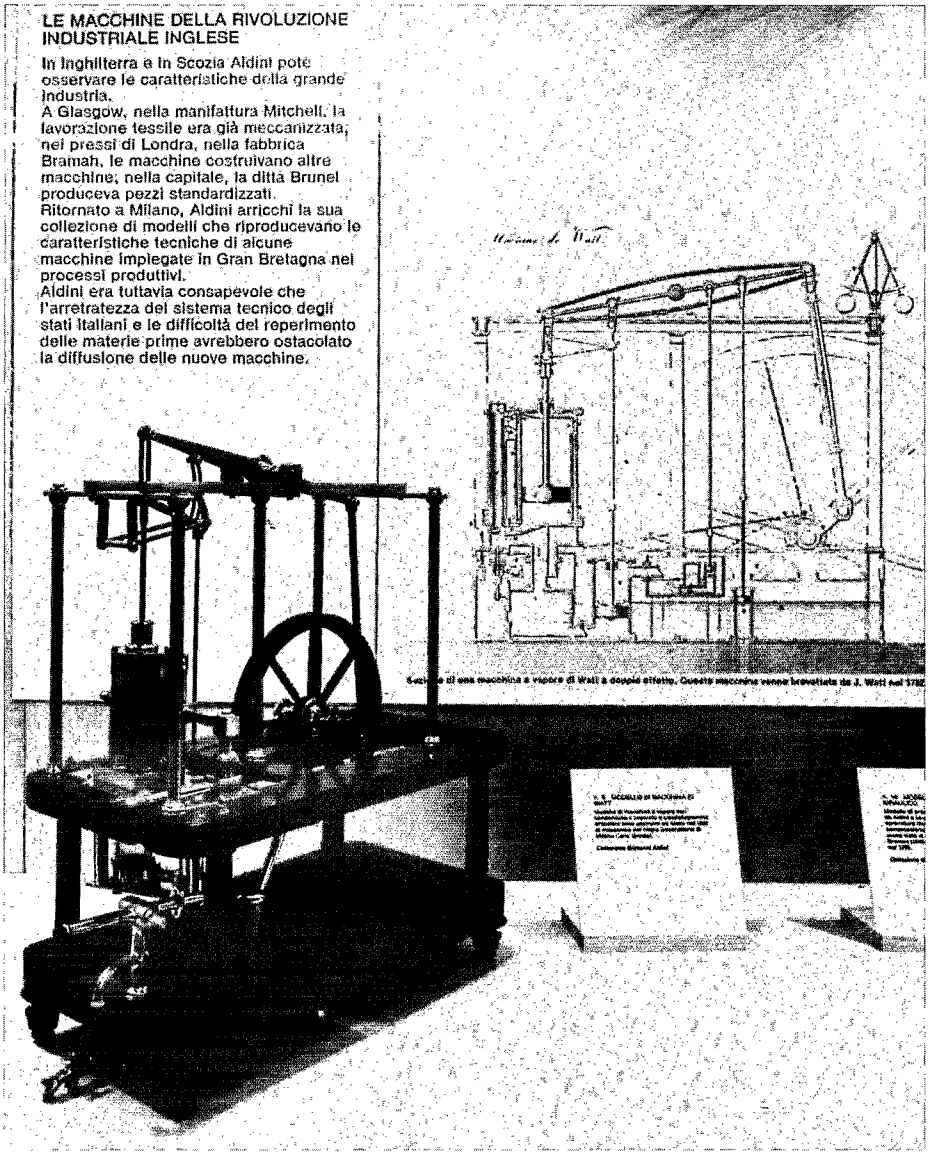
PAOLA PACETTI, nació en Bolonia el 22 de julio de 1951. Se diplomó en letras modernas en la Universidad de Bolonia, y publicó un ensayo sobre la actividad manufacturera en Bolonia y Ferrara durante la primera mitad del siglo XIX. Realizó investigaciones sobre la historia económica de Bolonia en el siglo XIX para la exposición "Máquinas – Escuela – Industria".

VICENZO PALLOTTI, nació en Bolonia el 3 de marzo de 1951. Se diplomó en filosofía en la Universidad de Bolonia y publicó varios ensayos sobre el positivismo, la física experimental y el Instituto Científico de Bolonia. Como colaborador externo de la Universidad realizó investigaciones sobre historia de la tecnología para la exposición "Máquinas – Escuela – Industria".

La Municipalidad de Bolonia confió a Roberto Curti, Paola Pacetti y Vicenzo Pallotti las tareas de investigación, administración y coordinación relativas a la muestra.



La muestra "Máquinas – Escuela – Industria" organizada en la ex Sala Borsa, en el centro de Bolonia. En primer plano, la rueda de paletas del tipo de molino de cereales construido en 1844.
(*Foto:* Corrado Fanti).



El objeto, el modelo de máquina de Watt construido en 1823, el rótulo identificatorio, y el montaje de fotos y leyendas que lo sitúa en un sistema de referencias más amplio. (*Foto:* Corrado Fanti).



Alumnos de artes y oficios del Instituto Aldini-Valeriani trabajando en la sección de modelado de la escuela, durante 1898–1913 (la reproducción fotográfica del original es de Corrado Fanti).



Estudiantes e investigadores durante la visita guiada.
(*Foto:* Corrado Fanti).

muestra (1.° de febrero de 1980 fecha del centenario del Instituto), se publicaron los primeros instrumentos de trabajo de las investigaciones: el libro – catálogo (AA.VV., *Macchine Scuola Industria, dal mestiere alla professionalità operaia* [Máquinas – Escuela – Industria, de la artesanía a la capacitación obrera], Il Mulino Bolonia 1980), el inventario del archivo del Instituto (I. Zanni Rosiello, *L'archivo della Scuola Professionale di Arti e Mestieri Aldini-Valeriani* [El archivo de la Escuela Profesional de Artes y Oficios Aldini-Valeriani], Municipalidad de Bolonia, 1980), y un folleto informativo sobre algunas máquinas particularmente significativas.

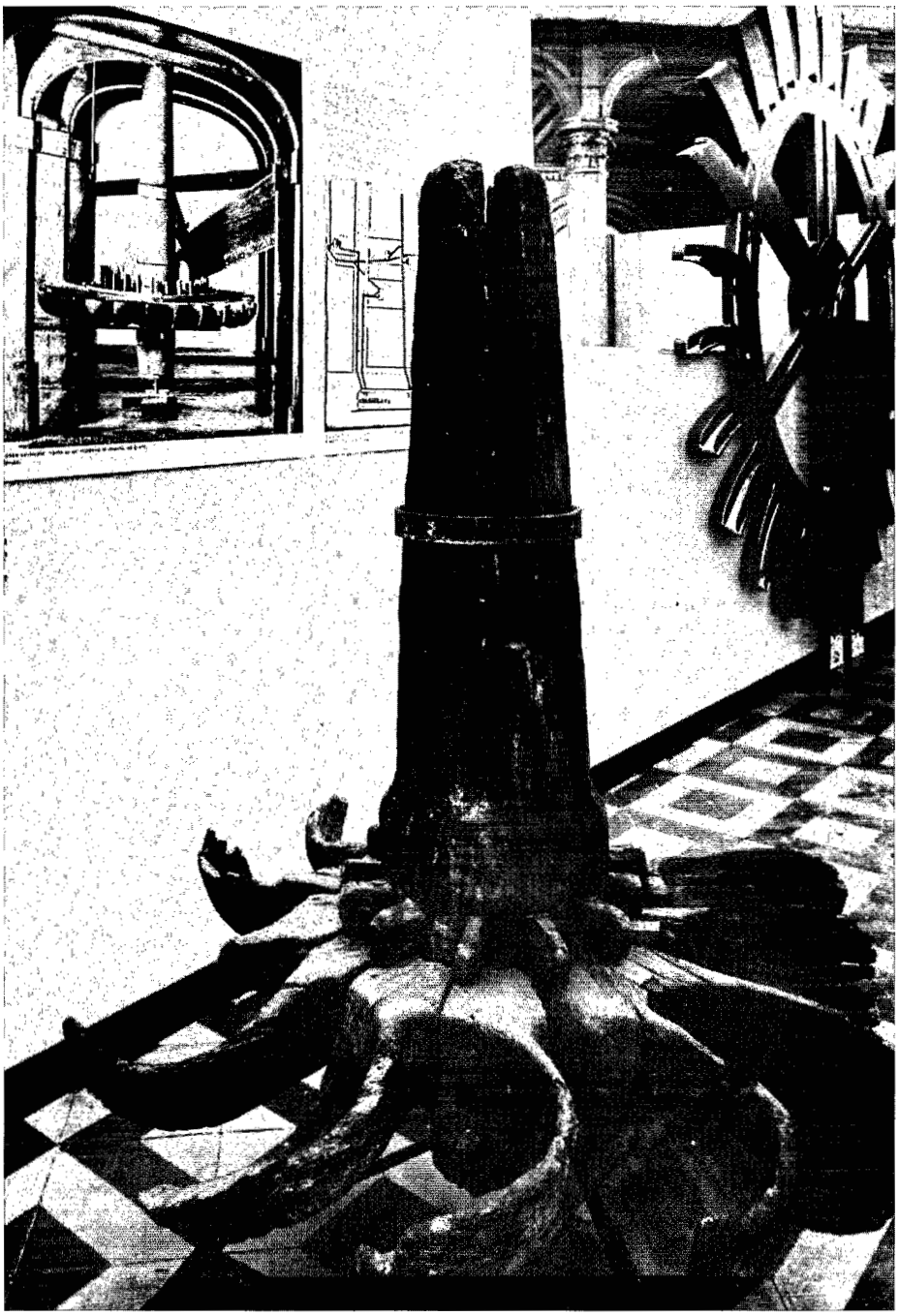
La muestra "Máquinas – Escuela – Industria"

La muestra expone a la vez los objetos y sus vínculos complejos, basándose en estudios de historia de la tecnología, de las instituciones escolares y de la estructura económica de Bolonia.

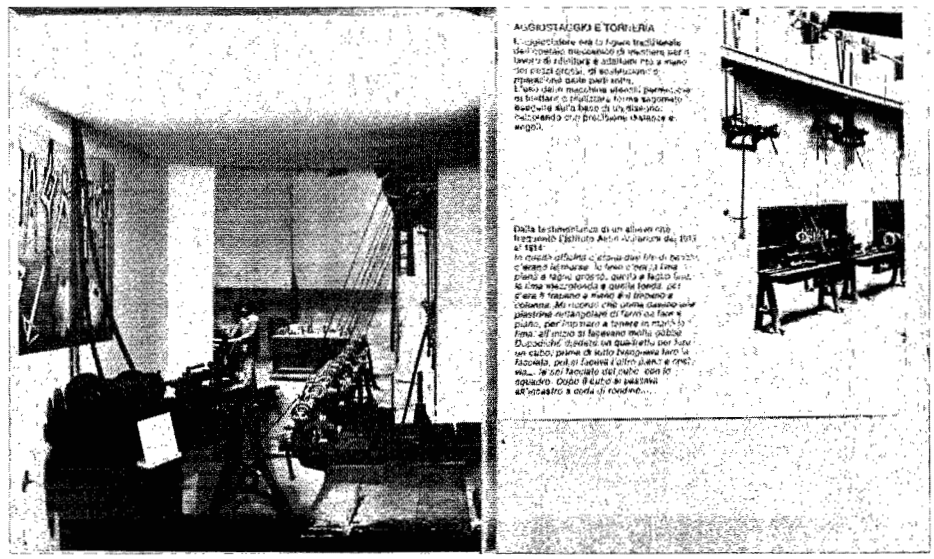
El objetivo específico de la exposición es la historia del Instituto Aldini-Valeriani: un microcosmos dentro de la ciudad y que la ciudad engendró, modeló y volvió a fundar a la vez que se transformaba. Esta escuela halló su razón de ser en una necesidad vital de la ciudad de Bolonia: la de crear una manera distinta de producción y nuevas formas de transmisión de los conocimientos técnico-científicos. Durante más de un siglo, desde fines del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX, la investigación sobre la difusión didáctica técnico-científica acompaña a la estructura económica local, se confunde con ella, la fomenta y sigue sus mutaciones. La antigua "ciudad de la seda" se convierte en un centro de empresas industriales pequeñas y medianas, caracterizado por un sector mecánico moderno gracias a las condiciones técnicas y dinámicas y a la organización empresarial.

La presentación del desarrollo histórico del Instituto Aldini-Valeriani en su itinerario diacrónico confiere a los materiales un primer nivel cognoscitivo. Se determinaron ciertos núcleos expositivos individuales o espacios, donde los objetos ofrecen un testimonio como cuerpos de relaciones. En efecto, la utilización de imágenes que aprovechan la presencia simultánea de múltiples universos de signos (gráficos, fotográficos, audiovisuales) permite articular los diversos niveles de lectura del objeto, sobre, a través y más allá del objeto.

En lo relativo a los modelos didácticos (instrumentos para la demostración de principios de física y química, motores hidráulicos, máquinas a vapor, molinos, instrumentos mecánicos, etc.), el primer nivel de información reside en el rótulo. El montaje de las fotografías y leyendas que aparece detrás del objeto lo sitúa dentro de un sistema de relaciones más vasto: en la didáctica de la escuela, en el



La rueda de paletas y eje vertical, usada como motor sobre todo en los molinos de cereales de los Apeninos de la región de Bolonia y las aclaraciones por medio de fotos y leyendas, que se refieren al modelo utilizado para la enseñanza en la escuela.
(*Foto:* Corrado Fanti).

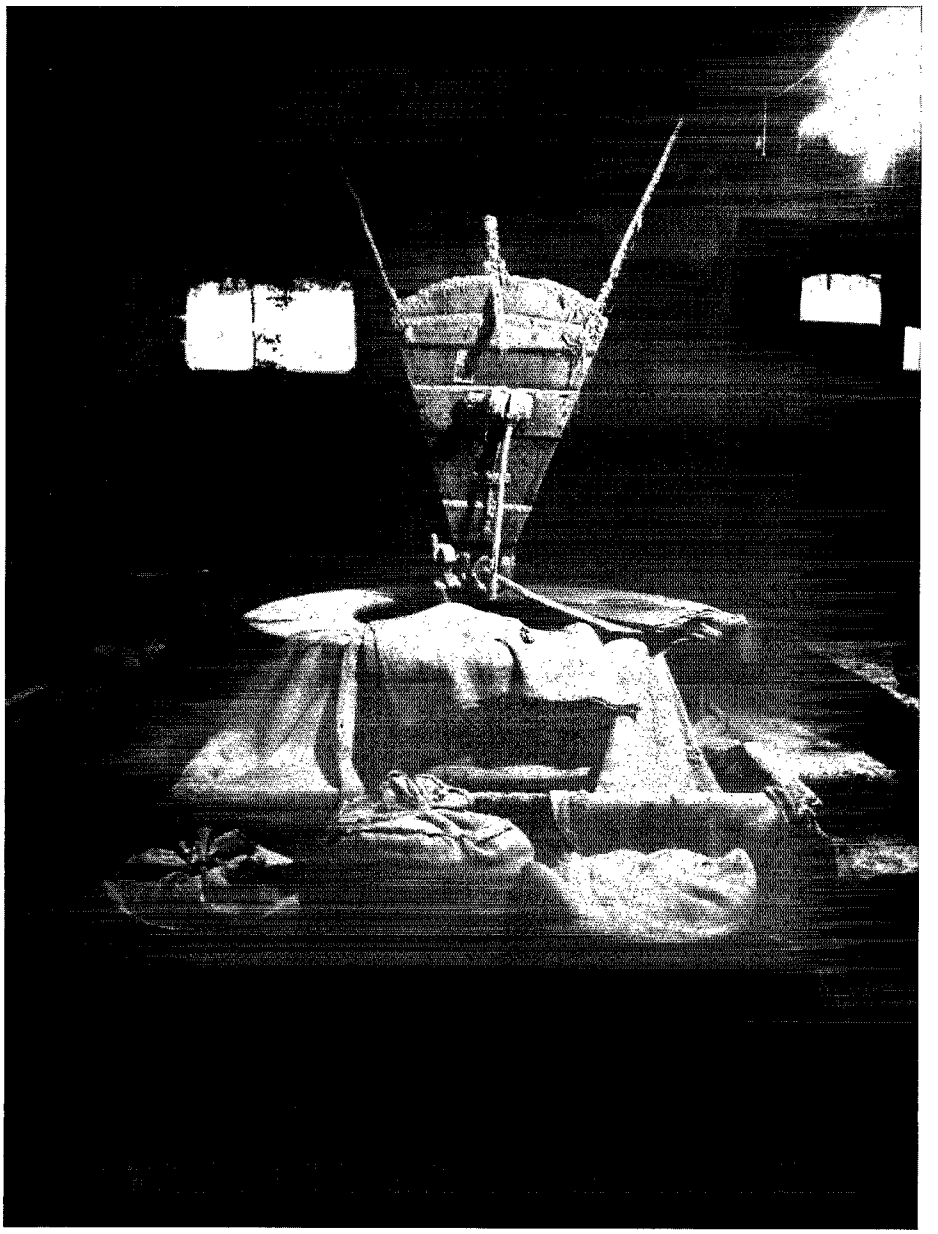


Las secciones de ajustado y tornería del sector Artes y Oficios del Instituto Aldini-Valeriani (1878-1913), "reconstruidas" en la Muestra. La escuela, sobre todo en esta etapa, parece responder a las necesidades del sector mecánico de la ciudad en materia de mano de obra especializada. Al mismo tiempo constituye un eficaz instrumento de reproducción de la ética patronal del trabajo.
(*Foto:* Corrado Fanti).

sistema técnico de la ciudad, en la forma económica que lo ha producido. Por ejemplo, el modelo de separador de arroz construido en 1856 por Luigi Poluzzi, artesano de Bolonia, es una obra maestra en la que se aúnan los procesos de elaboración del cereal y la capacidad creadora del obrero carpintero. A efectos didácticos, ese instrumento demuestra la aplicación en las máquinas de los artefactos de transmisión del movimiento (foto 3). Igualmente, el modelo de la rueda a paletas, reproducción a escala del motor de una máquina hiladora de seda, nos remite no sólo a la evolución de la rueda hidráulica y de los materiales de construcción, sino también a la forma productiva que la construyó: un taller mecánico con fundición de mediados del siglo XIX.

En el material audiovisual se presentan las etapas cronológicas basándose en las interrelaciones entre máquinas, escuela e industria. El título de la muestra, por lo tanto, encierra con inevitable esquematización las claves y los niveles con que se propone la lectura de los materiales. El subtítulo expresa una interpretación más global —de la artesanía a la capacitación obrera— que nos remite a los sistemas de los conocimientos necesarios para el trabajo.

La exposición sigue un plan que constituye el itinerario cronológico de la "narración", este plan resulta flexible si se entrelazan los diversos niveles de conocimiento en función de los objetos separados. En este sentido la muestra es utilizada experimentalmente como laboratorio para la difusión de los conocimientos y la didáctica, conjuntamente con las escuelas, los sindicatos y, en general, con



Interior de un molino de cereales que aún funciona en los Apeninos de la región de Bolonia, en la localidad de Lagaro. (*Foto:* Corrado Fanti).

las organizaciones del mundo del trabajo y de la producción. Por eso se proyectó mantener abierta la exposición durante mucho tiempo. A partir del grupo de investigación, se constituyó el grupo de gestión cuya tarea es difundir los contenidos de la muestra, contratar a docentes dispuestos a utilizar la exposición en la actividad escolar, y continuar los trabajos de investigación.

La muestra como una forma de laboratorio

En el marco de la gestión se planteó en primer lugar el problema de la enseñanza. A tal efecto se creó una comisión compuesta por investigadores y docentes, que se propone actuar sobre todo en relación con la enseñanza obligatoria y con los dos primeros años de la educación superior, determinando la forma de utilización de los materiales de la exposición y otros elementos existentes en la región. Centrarse en dicha etapa de la escolaridad significa vincularse con el momento fundamental de la formación de los conocimientos básicos y del proceso de aprendizaje. Además, permite establecer una relación con ciertas formas de experimentación didáctica basadas en el "uso del laboratorio", que es un apoyo del estudio de las disciplinas técnico-científicas y, de una manera más general, un "observatorio" del ambiente natural, económico y social (la ciudad y sus alrededores).

La muestra ofrece a la atención curiosa y crítica de los estudiantes instrumentos interdisciplinarios relativos a ciertos aspectos de la cultura que en nuestra tradición sobre todo humanista no fueron aceptados plenamente. Era lógico que los temas (evolución de las técnicas, de la capacitación profesional, del ciclo laboral, de las formas de producción) y las metodologías despertaran una variedad de intereses. A este respecto, son instructivos los variados puntos de vista intercambiados entre los alumnos acerca de la exposición. Los institutos con orientación "clásica" no confieren a ese saber la categoría de cultura, mientras que los técnico-profesionales subestiman la función formativa de un análisis crítico de sus orígenes históricos y destacan sólo el aspecto aplicado de las técnicas en el marco de una lógica evolutiva. La escuela obligatoria (primaria y secundaria, de los seis a los catorce años), aun reconociendo el carácter de laboratorio experimental que tiene la muestra, no suele estar preparada para definir sus modalidades de utilización fuera de la visita, durante el trabajo cotidiano en clase. Por lo tanto puede afirmarse que enseñar a "leer" la exposición constituye la primera experiencia didáctica que hay que realizar porque significa enfrentarse directamente con los contenidos y métodos de la enseñanza. Basándose en esa confrontación la comisión didáctica estableció los primeros temas (las fuentes de energía y los motores; la representación del proyecto de construcción por medio del dibujo técnico; la máquina como generadora de acción y como utensilio; el molino; la transmisión del movimiento) a través de los cuales la red de relaciones definidas en la muestra se especifica en relación con los momentos de la enseñanza. Las unidades didácticas, que se van definiendo y disponiendo en relación con los diversos niveles de la escolaridad, proponen dos formas de lectura de la exposición: la evolución diacrónica y la profundización de los núcleos temáticos.

El hecho de haber conferido a la muestra esa función de laboratorio implica una atención constante al aspecto expositivo, ajustes, agregados, la creación de nuevas secciones, una verificación constante de su "aspecto externo".

La muestra como una forma de museo

La novedad de la exposición reside en el hecho de haber considerado los materiales como un punto de partida, como fuentes, como documentos para la investigación. No se superpusieron historias ya escritas. No se utilizaron los objetos como la iconografía de un discurso prefijado.

El trabajo realizado con los materiales dio "cuerpo" a su calidad de instrumentos para la difusión de las ciencias aplicadas. Expresan un conocimiento que hay que transmitir, las formas de transmisión, los conocimientos ya adquiridos por el constructor, y las nuevas capacidades que hay que impartir al alumno. Son objetos que, en cuanto instrumentos de una escuela, materializan el intento de

transformar el saber en conocimientos prácticos. La escuela es un lugar donde dialogan el saber empírico sedimentado en los oficios y en las profesiones y la cultura técnico-científica que se va organizando en disciplinas científicas, en expresiones de nuevas formas de trabajo y de producción, en la manufactura y en la fábrica. Es un lugar donde se inicia un proceso de aprendizaje que a la vez produce las condiciones necesarias para la transformación de la ciudad y para su propia administración.

La serie de problemas planteados por los objetos, a efectos de una especificación ulterior, exigió investigaciones y estudios sobre otros materiales, sobre objetos de otros "lugares", sobre órganos afines y sobre las articulaciones del gobierno de la ciudad. En lo relativo a los lugares de trabajo, piénsese en la persistencia de las formas antiguas de producción presentes en el territorio, los edificios industriales, las infraestructuras vinculadas con la protoindustrialización, las máquinas, los instrumentos de trabajo. En cuanto a las instituciones, se tienen en cuenta otras escuelas, la Universidad, las academias.

El receptáculo "de las ideas" es, por lo tanto, la ciudad; a su museo le corresponde reunir los materiales y realizar el montaje de las investigaciones.

La ciudad ya dispone de varios museos. Los de la Universidad nos remiten a la función prestigiosa del Instituto Científico, templo de la cultura del siglo XVIII en materia de ciencias. El Museo Cívico conserva los materiales que ilustran el "marco respetable de la vida burguesa". Son museos-vitrina de la imagen de la ciudad que durante mucho tiempo quisieron ofrecer las clases dirigentes. Hoy se impusieron en el museo otros vehículos de comunicación: los medios de comunicación de masas. La imagen urbana ya no está confiada al "lugar de la conservación". Las antiguas iconografías permanecen pero está ausente el rostro actual de la ciudad.

Después de haber estudiado los materiales de una escuela, los objetos que el valor de uso fija en una serie, pero cuyo valor de intercambio varía según las formas didácticas adecuadas a la capacitación profesional que se quiere lograr, el objeto y sus relaciones nos llevaron a la realización de una muestra que no exhibe productos acabados. No se concluye una historia sino que se abren muchas otras. No se define una identidad, sino que se visualizan las formas y las causas de la transformación.

Basándonos en esta experiencia hemos propuesto a la Administración Municipal de Bolonia la fundación de una nueva institución que utilice el instrumento tradicional de exposición –la muestra– para difundir la fundamentación de diversos aspectos del saber.

Para la producción de los materiales (objetos conceptuales), se utilizan instrumentos, enfoques metodológicos, momentos didácticos de la "nueva historia". En particular se piensa superar la oposición entre la historia de los acontecimientos de las clases dirigentes y la de las clases subalternas, y definir en la cultura material el área donde se sitúan e interrelacionan. A la imagen "áulica" de la comunidad urbana estratificada y conservada en los museos de los siglos XVIII y XIX, a la imagen "menor" del Cuarto Estado, por heroica que fuera en sus luchas y tareas, se puede y se debe añadir otra imagen que propone áreas comunes a ambas culturas y que están definidas por la relación entre el saber y el trabajo.

Puesto que los estudios y su visualización (las exposiciones) no propondrán una reconstrucción inmóvil de aspectos del pasado, la nueva institución no se dedicará únicamente a conservar objetos. Será también una vitrina del presente, un centro en el que dialogarán los problemas actuales y donde se propondrán soluciones a los mismos. El objetivo es captar las transformaciones de la sociedad cuando se producen, y hacer que la comunidad tome conciencia de ellas.

El método que guía las investigaciones históricas sobre el pasado se utiliza también para la lectura de la actualidad: la toma de conciencia pasa a través de las relaciones de las personas con lo cotidiano (el autobús, el jardín de la ciudad, la vida de una escuela, las nuevas máquinas de una fábrica, el recorrido de un certificado a través de los despachos de la Municipalidad...).

Todo esto constituye un museo, la imagen de una sociedad en movimiento.

[Traducido del italiano]

AZAFRÁN Y PIEDRA

Como hipótesis, se puede decir que una de las tareas más difíciles de un museo consiste en comunicar la herencia cultural dentro de una perspectiva que permita esclarecer la situación contemporánea. Es motivo de asombro que numerosas instituciones escapen al problema contentándose con una interpretación del pasado sin ninguna referencia al presente.

Habitualmente, tanto los países desarrollados como los que están en vías de desarrollo se ven enfrentados al mismo problema: los unos, en su preocupación por reducir los gastos del erario público, y los otros, en razón del problema recurrente de la falta de fondos. De ahí que tanto unos como otros privilegien el problema de la conservación en detrimento del desarrollo y persistan en una indiferencia de tipo académico, sin abocarse al trabajo de veras más comprometedor: establecer vínculos y conexiones culturales.

Ciertamente, la investigación de esos vínculos comporta riesgos, y es de suma importancia presentar con probidad la herencia cultural dentro de una perspectiva contemporánea. Como lo señalaba el Director General de la Unesco en la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina y las Caribes (Bogotá, 1978), la herencia cultural no es sólo la suma de los monumentos históricos sino también la creación dinámica y viviente del hombre. Ir más lejos en esa dirección requiere un mayor énfasis en el arte de la comunicación y de la interpretación.

Establecer un vínculo entre la herencia cultural y la vida contemporánea

James Porter

Becario Leverhulme, Universidad de Londres (1950-1955); diploma de sociología de la London School of Economics (1953); licenciado en letras y sociología de la educación (1955). Se dedica a la enseñanza primaria y secundaria; cursos de sociología y educación hasta 1962. Director adjunto del Conventry College (1962-1967); director del Bulmershe College of Higher Education (1967-1968). Miembro del Comité nacional de encuesta sobre la educación y la formación de maestros (1971); de la Sección de Educación del Comité de Becas Universitarias (1978); del Consejo Consultivo para la Enseñanza del Servicio de Radiodifusión Independiente; del Comité Ejecutivo del ICOM-UK; de la Sociedad Real de las Artes (1978); miembro honorario del College of Perceptors (1978); presidente del World Education Fellowship (1979); consultor de la Unesco para la enseñanza superior desde 1976; director del Commonwealth Institute. Co-autor (con N. Goble) de *L'évolution du rôle du maître. Perspectives Internationales*, Unesco, París, 1977.

El Festival de Sri Lanka en el Instituto de la Commonwealth ilustra al mismo tiempo el problema y la promesa implícita de tal enfoque. Inaugurado el 16 de julio de 1981 por S. M. la reina Elisabeth II, la manifestación final incluía tres exposiciones vinculadas entre sí, así como la utilización de la totalidad del espacio tanto al interior como al exterior del Instituto. Fue muy importante la presentación de artistas cingaleses, de películas, conferencias y seminarios sobre la política y la vida religiosa, y la continua animación del Festival a lo largo de sus dos meses de duración, lo que permitió interesar a diversos tipos de público.

La profesora van Lohuizen desempeñó un papel capital al estructurar la exposición central de modo que relacionara los diversos objetos expuestos, componentes del patrimonio cultural, con la historia de Sri Lanka. Tener en cuenta los orígenes culturales del proyecto y su concepción global contribuye a elaborar una estrategia en favor del vínculo crucial entre pasado y presente.

Orígenes

La idea original del Festival se fue desarrollando a partir de discusiones informales, llevadas a cabo en Colombo, Sri Lanka, desde 1978. De estas conversaciones, fue cobrando vida la convicción de que el Festival debería ser una proyección a nivel internacional del Triángulo Cultural de Sri Lanka[1] y, desde el comienzo, fue evidente que se debería hacer referencia a la vida cultural de la isla. El hecho de que la fecha de la exposición coincidiera con la celebración del cincuentenario de la adopción del sufragio universal en la isla, acrecentó el interés del gobierno de Sri Lanka y lo condujo a concebir una exposición complementaria concerniente al desarrollo institucional.

SRI LANKA

Preparación

La organización del Festival mostró bien pronto la necesidad de una exposición del programa así como de la de su concepción, y ello a medida que se volvía evidente que los mensajes contemporáneos sólo podían ser comunicados satisfactoriamente mediante la participación activa de lo que el Director General llama "la cultura dinámica". Esta participación se puso de manifiesto gracias a jóvenes cingaleses que sirvieron como guías y animadores, a la presentación de numerosos libros publicados e impresos en Sri Lanka y a la presencia de artesanos, hombres y mujeres, que trabajaron durante el Festival poniendo de relieve a la vez su destreza en las técnicas artesanales tradicionales y contemporáneas.

Los cingaleses que viven en Londres aportaron una contribución destacada al ofrecer platos tradicionales y al prestar su ayuda a los diferentes eventos.

Sin embargo, durante los dos años de preparación del Festival, se notó continuamente la necesidad de ciertos ajustes. En efecto, casi enseguida resultó obvio que la búsqueda de vínculos entre la herencia cultural y la vida contemporánea requiere un enfoque muy dúctil y dinámico en lo referente al proyecto de la exposición y al proceso de elaboración de programas alrededor de los temas centrales. Este proceso de ajuste permanente continuó en vigor a lo largo de las exposiciones, como fue el caso durante la Exposición de Máscaras del Instituto en el año 1980 [2].

Conservación, seguridad y exposición

La parte más importante del Festival consistió en la Exposición sobre el Triángulo Cultural descrita por la profesora van Lohuizen. La Exposición propiamente dicha presentaba objetos de gran valor intrínseco e histórico, y muchos de ellos no habían salido nunca de Sri Lanka, tenidos en alta estima sobre todo por sus vínculos con la religión. Al comienzo, se previó exponer más de ciento treinta objetos pero, finalmente, ese número fue reducido por un cierto número de razones, la más importante de las cuales: el problema de transportar objetos preciosos a tal distancia de su punto de origen y la preocupación por los posibles perjuicios causados durante el transporte.

Se consideró, pues, como vital el requisito previo de que todos los objetos deberían ser cuidadosamente controlados y registrados al ser embalados en Sri Lanka y a su llegada a Londres. Responsables de alto nivel deberían supervisar esa



Sri Lanka hoy fotografiada en la exposición. (*Foto:* Commonwealth Institute).

1. El Triángulo Cultural es una región rica en monumentos religiosos y profanos, así como en emplazamientos arqueológicos. Está delimitada por un triángulo formado por las tres antiguas capitales de Sri Lanka: Anarádhapúra, Polonnaruva y Kandy.

2. Véase: Fred Lightfoot y Allen Cobbold, Londres. La exposición de la Commonwealth Institute: "Máscaras", en *Museum,* vol. XXXIII, n.º 1, 1981.

tarea, y el mismo procedimiento debería seguirse en ocasión de volver a embalarse la exposición para su retorno a Sri Lanka. Cada persona que tuviera que manipular los objetos debería hacerlo con el máximo cuidado y consideración.

El segundo requisito importante consistía en la seguridad en el lugar de la Exposición. Todos los objetos fueron colocados en una zona de máxima seguridad, esta zona estaba reforzada por un sistema adicional de seguridad permanente, y por la instalación de un nuevo sistema de alarma. El conjunto del sistema fue supervisado y aprobado por una agencia privada.

En tercer lugar, se debatió ampliamente acerca de la manera de exponer los objetos. La solución a los diversos problemas que planteaba la exposición de objetos venidos de tan lejos sólo fue posible gracias al vínculo estrecho entre el Instituto y los representantes del gobierno de Sri Lanka. Para que todas estas opciones en juego cobraran el mayor grado de eficacia, fue indispesable que el comisario principal de exposiciones del Instituto pasara un periodo importante de tiempo en Sri Lanka, visitando los diferentes lugares donde se encontraban los objetos y colaborando con sus colegas cingaleses. Mediante la utilización de follajes y de flores y una iluminación apropiada, se consiguió transmitir a los objetos un entorno de belleza y una sensación de descanso. Una buena inserción en el espacio hizo que éstos "hablaran por sí mismos".

Otro factor que permitió una gran flexibilidad a lo largo de la preparación y durante la permanencia de la exposición: el debate público estimulado tanto en Sri Lanka como en Londres. Este debate planteó un cierto número de cuestiones, entre las cuales, el hecho de dejar que objetos de tanto valor abandonaran el país para ser mostrados en una exposición de alcance internacional, así como también la cuestión de penetrar en una esfera de reflexión verdadera acerca del vínculo entre la herencia cultural y la vida contemporánea. Tales cuestiones ilustraron la importancia de un largo periodo de preparación para el Festival y la necesidad de incluir en su preparación a todos aquellos que se sentían implicados directamente por el tema de la herencia cultural. El número de esas personas es mucho mayor del que a menudo aparece en las listas de agradecimiento. Abarca a representantes del gobierno, a jefes religiosos, arqueólogos, conservadores de museo, docentes, escritores, a representantes influyentes de la opinión pública y a aquellos que representan las principales corrientes de identidad cultural, a menudo vinculados con las minorías étnico-religiosas.

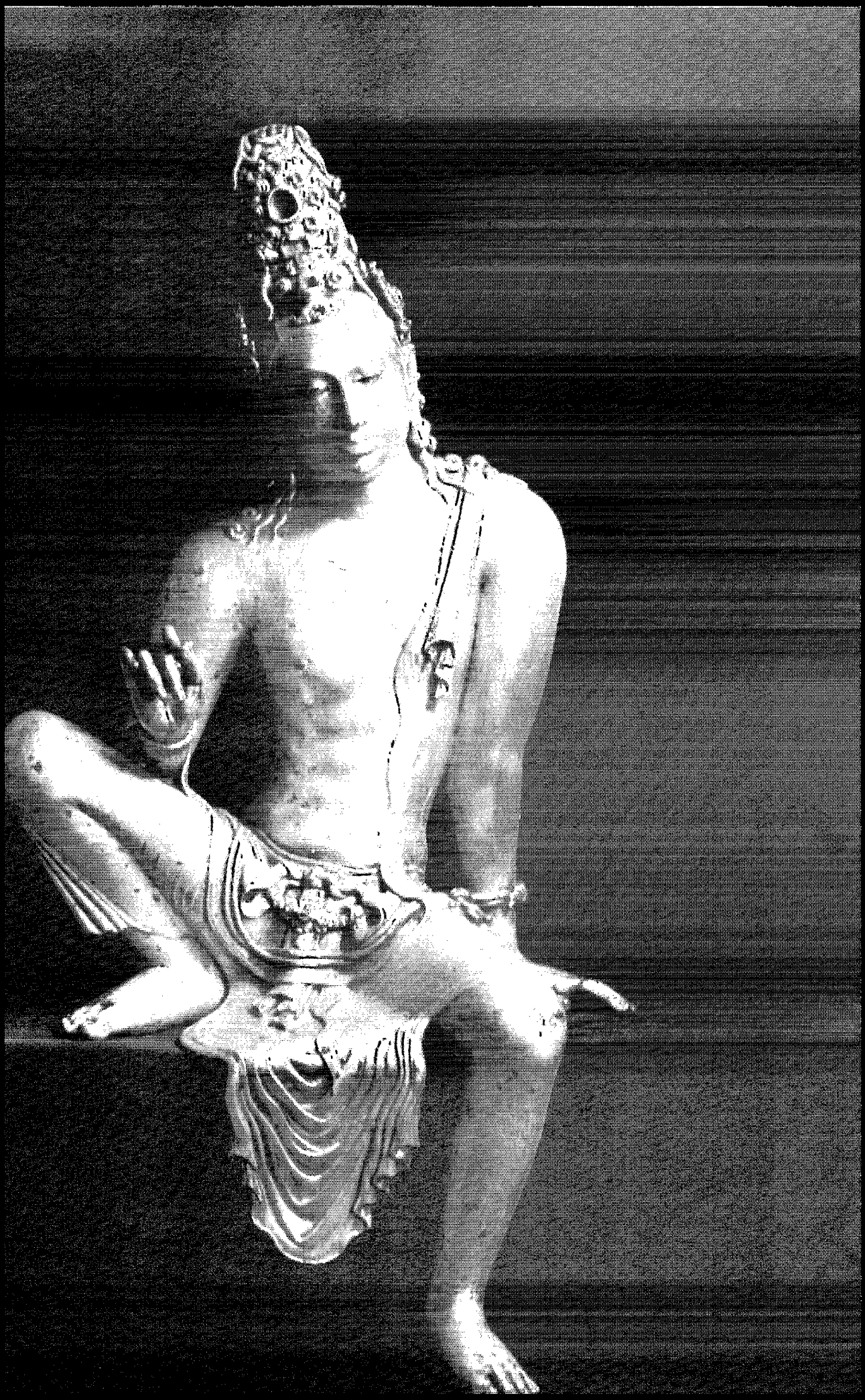
Exposición de arte antiguo de Sri Lanka, Commonwealth Institute, Londres, 17 de julio – 13 de septiembre de 1981, representación de Bodhisattva Samantabhadra sentado en la posición de reposo *(lalitasana)*, la mano derecha levantada en actitud de endoctrinamiento *(vitarkamudra)*. Bronce dorado, ojos incrustados de cristal, siglos VIII a X, Veheragala; Departamento de arqueología, Colombo, n.º V. 03, altura: 49 cm.
(*Foto:* Commonwealth Institute)

Coordinación

La estrategia para enfrentar todos estos complejos problemas requería un esquema de coordinación cuidadosamente elaborado desde el comienzo del proyecto. El diagrama que se inserta a continuación indica la naturaleza de esta coordinación, fuertemente centrada en el papel del coordinador principal, en la circunstancia el secretario del primer ministro de Sri Lanka, quien se encontraba en situación de poder coordinar a todos los niveles y de poner en relación a los diferentes grupos de trabajo interesados en el proyecto. El eminente diputado, comisario de la arqueología de Sri Lanka, desempeñó la tarea de concebir la Exposición en asociación con el comisario principal de exposiciones del Instituto. El alto comisario de Sri Lanka actuó como coordinador con sus colegas de Londres y en enlace directo con el gobierno de Sri Lanka, mientras que el director del Instituto coordinaba las contribuciones del Instituto. De este modo fue posible realizar una tarea de conjunto eficaz y práctica.

Todas las comunicaciones importantes, los telex y la copia de los informes y discusiones fueron intercambiados, las responsabilidades cuidadosamente definidas y redefinidas a lo largo del periodo de planeamiento y de desarrollo, lo que dio como resultado un verdadero proyecto de cooperación, proyecto en el cual aquellos que tenían capacidades profesionales que brindar podían ponerlas en práctica en un marco seguro, conscientes del alto nivel de interés y de compromiso que presentaba para el país este Festival. Así, la autoridad de los responsables de Sri Lanka ha sido de la mayor importancia ya que en todo momento estuvo doblada de un alto grado de eficacia administrativa. La etapa final será una evaluación completa de las actividades a cargo de todos los participantes.

[Traducido del inglés]



Situado más allá de la extremidad meridional del subcontinente indio, el antiguo Sri Lanka no es un mero puesto avanzado separado de las últimas tierras ocupadas por el hombre. Por el contrario, al borde mismo de las inmensidades oceánicas que se extienden entre la India y el Antártico, con su Triángulo Cultural, constituye el foco de donde irradia el budismo therávada y el genio cingales. Atrajo en distintas épocas a pensadores, creadores e investigadores procedentes de todo el mundo y en particular de otras regiones de Asia, para cimentar su fe o ampliar sus conocimientos, recogerse en sus monasterios, aprender con sus filósofos o trabajar con sus artistas.

"Todos los edificios, las obras, los objetos que allí subsisten -desde las majestuosas dagobas de Tuparama, Ruvanvelisaya, Abhayagiri y Jehavana, hasta los frescos espléndidos de Sigiriya, desde la Universidad de Alahana, en Polonnaruva, hasta la plaza del templo de Kandy- son otras tantas pruebas del excepcional desarrollo espiritual, cultural y técnico del Triángulo a través de los siglos"[1].

La doctora J.E. van Lohuizen de Leeuw, eminente orientalista holandesa, explora el sustrato histórico y cultural de su arte en la introducción al catálogo de la exposición. El siguiente artículo está basado en esa introducción.

El arte del antiguo Sri Lanka

J.E. van Lohuizen-de Leeuw

Obtuvo su doctorado en filosofía en 1949, con una tesis titulada "El periodo escita". Entre 1942 y 1951 enseñó el sánscrito en la Universidad de Groningen y entre 1946 y 1951 estuvo a cargo de la cátedra de historia y cultura de la antigüedad de Indonesia en la Universidad de Utrecht. En 1951, se le asignó la cátedra de arte y arqueología de la India de la Universidad de Cambridge, donde permaneció hasta su nombramiento en 1959 como profesora de arte y arqueología del sur y dul sudeste asiático en la Universidad de Amsterdam. Ha obtenido tres becas de investigación otorgadas, respectivamente, por las asociaciones universitarias de mujeres de Estados Unidos de América y de Canadá y por la Casa St. Edmund, de la Universidad de Cambridge.

Los contactos culturales y el destino de la isla

En la antigüedad el comercio entre las diferentes regiones de Asia se realizó sin orden, aunque a comienzos de la era cristiana adoptó una forma más estructurada. La principal línea de comunicación que unía al Cercano y Medio Oriente por el oeste con el sudeste asiático y el Lejano Oriente fue la ruta marítima que bordeaba la isla, con lo que los puertos de Sri Lanka se convirtieron en importantes escalas. La expansión de los contactos internacionales hizo posible que el desarrollo político y religioso del continente indio desempeñase un papel cada vez más importante en la historia de la isla. En este sentido, la decisión del emperador indio Aśoka (269-232 a. de J. C.) de enviar misionarios budistas a diferentes regiones de Asia, incluyendo a Sri Lanka, fue un factor decisivo para el destino del país. Se considera que Mahinda, el monje escogido para dirigir la delegación de Sri Lanka, pudo muy bien haber sido el propio hijo del emperador. Al llegar, visitó al soberano cingalés Davanampiya Tissa (250-210 a. de J. C.) en Mihintale, situada cerca de la capital Anurádhapúra que siguió siendo la sede del gobierno hasta fines del décimo siglo. Como consecuencia de la misión de Mahinda, el rey y su pueblo se convirtieron al budismo.

Crónica de dos milenios

Aunque es probable que los inmigrantes indios se hubiesen instalado en la isla varios siglos antes, recién en esta época la cultura cingalesa prosperó bajo la enriquecedora influencia de la nueva religión. Al igual que en la Europa medieval, los nuevos monasterios se convirtieron en centros de erudición. La mayor parte de estos establecimientos monásticos se hallaban concentrados en Anurádhapúra o sus alrededores y, con el tiempo, algunos se convirtieron en grandes centros de enseñanza. Además de transmitir conocimientos en esferas como la astronomía, la medicina, la filología, la gramática y la literatura, su misión más importante consistió naturalmente en preservar la pureza de las enseñanzas de Buda. Cumplieron fielmente con esta tarea con el resultado de que Sri Lanka sea todavía uno de los pocos países en los que el budismo theraváda, que es la forma más antigua, haya sido preservado hasta nuestros días. Además, la isla debe a estos centros monásticos un aspecto único de su cultura, pues las diversas

1. Del llamamiento por la salvaguarda del Triángulo Cultural de Sri Lanka, hecho en Kandy por el Sr. Amadou-Mahtar M'Bow, Director General de la Unesco, el 25 de junio de 1980.

crónicas llevadas por los monjes constituyen una reseña completa e ininterrumpida de los acontecimientos históricos desde el momento de la llegada de Mahinda. También han llegado a nuestras manos gran cantidad de registros que constituyen fuentes valiosas y adicionales de historia. Aparte de China, ningún otro país de Asia puede enorgullecerse de una historia tan completa y detallada, meticulosamente registrada durante más de dos milenios.

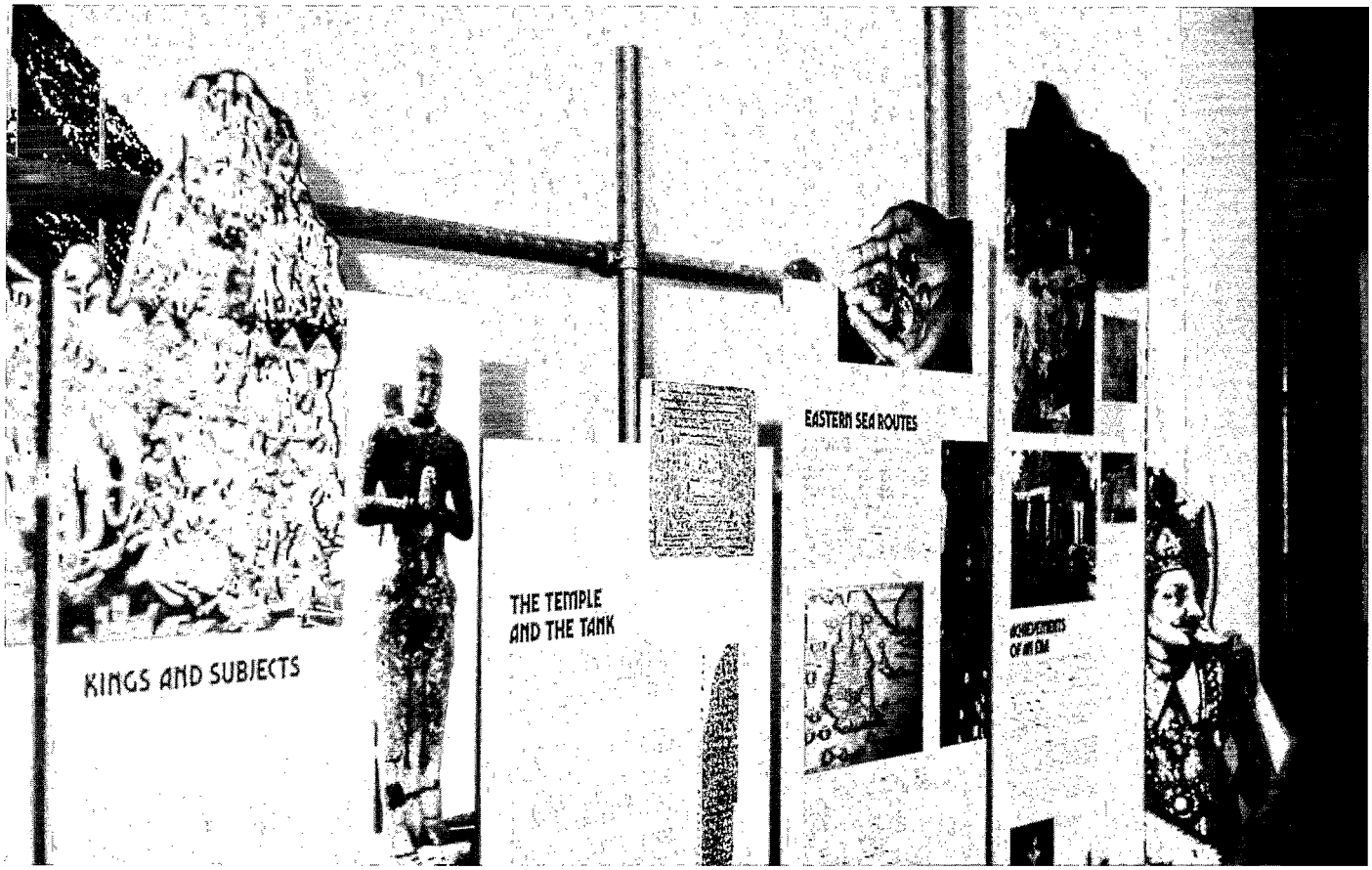
Como esas crónicas fueron redactadas por monjes, contienen mucha información sobre cuestiones religiosas. Poseemos, en consecuencia, muy buena información acerca de la ubicación y la arquitectura de los numerosos establecimientos monásticos. Más aún, la investigación arqueológica de los últimos cien años permitió descubrir vestigios que, con frecuencia, pueden ser comparados con la información dada en las crónicas. Mientras que el conocimiento de la arquitectura antigua en nuestro poder –especialmente en materia de edificios religiosos– es más que suficiente, sólo poseemos escasa información fidedigna de otros aspectos de las bellas artes como son la escultura y la pintura. Con respecto a estos temas, las crónicas ayudan poco, pues es difícil, cuando no imposible, identificar ciertas imágenes de Buda con las mencionadas alguna que otra vez en los escritos. El principal motivo de nuestro desconocimiento de la escultura y la pintura es, empero, el hecho de que en su mayoría fueron realizadas con materiales perecederos, además de que son muy escasos los descubrimientos realizados en un contexto cronológico que nos permita ubicarlos con precisión en el tiempo.

Escultura y pintura

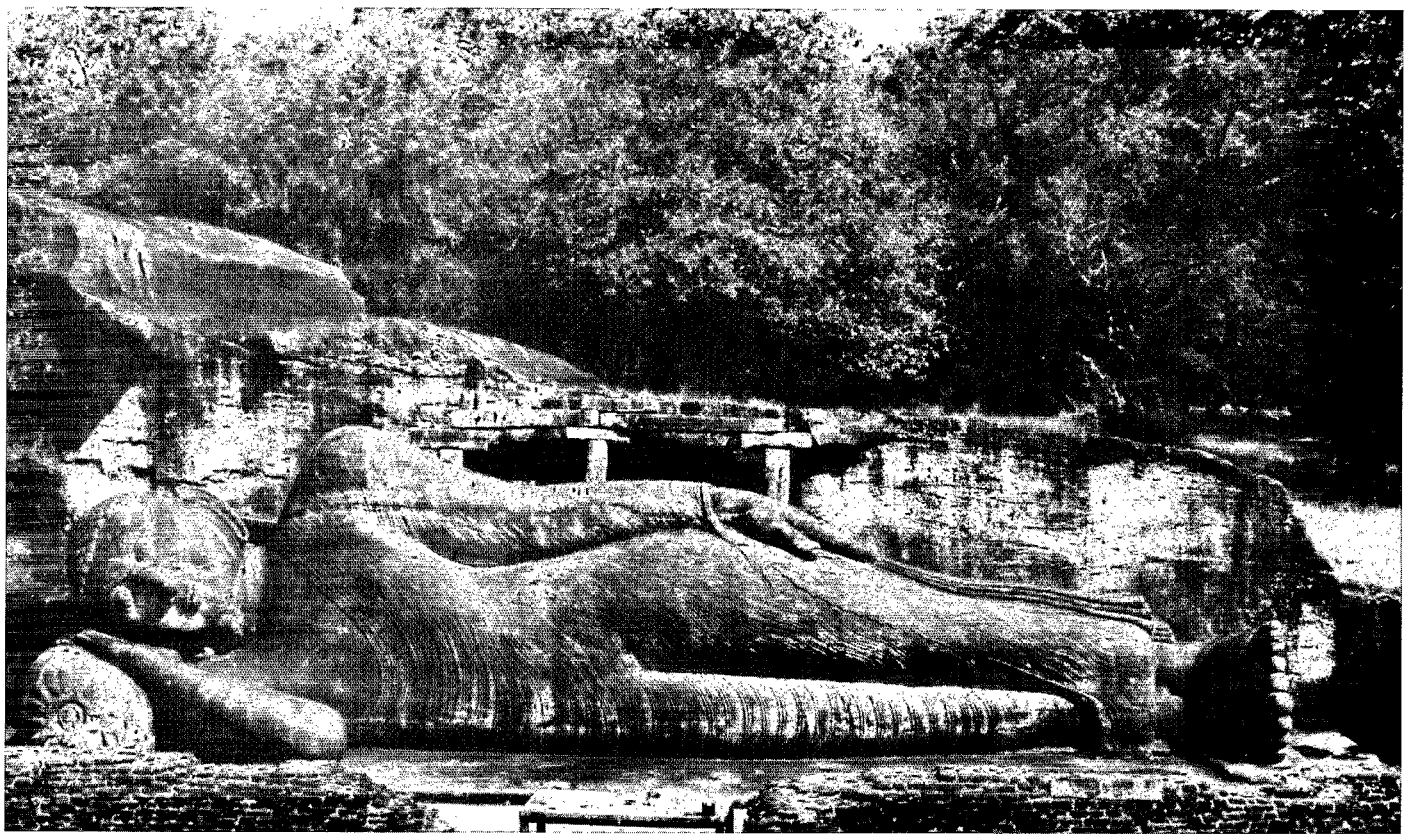
En el caso de la pintura, el carácter perecedero del material utilizado redujo desafortunadamente de manera drástica la cantidad de vestigios preservados. Los pocos ejemplos del arte pictórico antiguo que sobrevivieron se limitan a algunas pinturas murales. Pero entre ellas se hallan las mundialmente famosas pinturas rupestres de Sigiriya, que datan de fines del siglo quinto de nuestra era y que pueden sin duda ser consideradas como los mejores ejemplos del arte pictórico antiguo de todo el sudeste asiático.

En lo que se refiere a la escultura, la situación es algo mejor, aunque también en este caso la cantidad de material sea relativamente escaso, pero por otros motivos. En efecto, si por un lado Sri Lanka se convirtió en un baluarte del budismo theraváda en Asia, por otro, esta forma de budismo más ortodoxa limita casi completamente sus expresiones artísticas esculturales a imágenes de Buda. Son escasas en Sri Lanka las representaciones de los seres adorados llamados Bodhisattvas que en los países donde se profesa el budismo mahávána sobrepasan de lejos la cantidad de imágenes de Buda. Los pocos ejemplos descubiertos parecen pertenecer a los tres últimos siglos del periodo de Anurádhapúraya, cuando aparecieron ciertas influencias mahávána en la isla. Pese a la cantidad reducida de imágenes cingalesas de Bodhisattvas que existen, una de ellas es la representación más soberbia de un noble redentor de la humanidad jamás creada en todo el mundo. En general, la escultura se limitó a la talla de figuras de Buda, aunque también en estas imágenes el carácter conservador del budismo theraváda dejó su huella como podremos constatar.

En el arte indio antiguo, el Maestro no era representado bajo su forma humana, sino que era adorado a través de símbolos substitutivos como son las huellas de sus pies o el árbol "Bodhi" a cuya sombra alcanzó la Iluminación espiritual. Al empezar a aparecer las figuras humanas de Buda en la India, aproximadamente al comienzo de nuestra era, Sri Lanka siguió el ejemplo, pero la adoración de los símbolos persistió durante mucho más tiempo en la isla que en el continente. En los siglos subsiguientes, las tendencias tradicionales del budismo theraváda impidieron –o al menos retrasaron considerablemente– el desarrollo estilístico e iconográfico de la imagen de Buda. En consecuencia, resulta con frecuencia difícil atribuir una escultura determinada a una fecha o periodo específicos valiéndose sólo del estilo. Estas dudas en cuanto a las fechas se agravan por el hecho de que sólo se ha descubierto una cantidad muy limitada de esculturas y objetos en un contexto que permita ubicarlos en el tiempo. El mejor ejemplo de

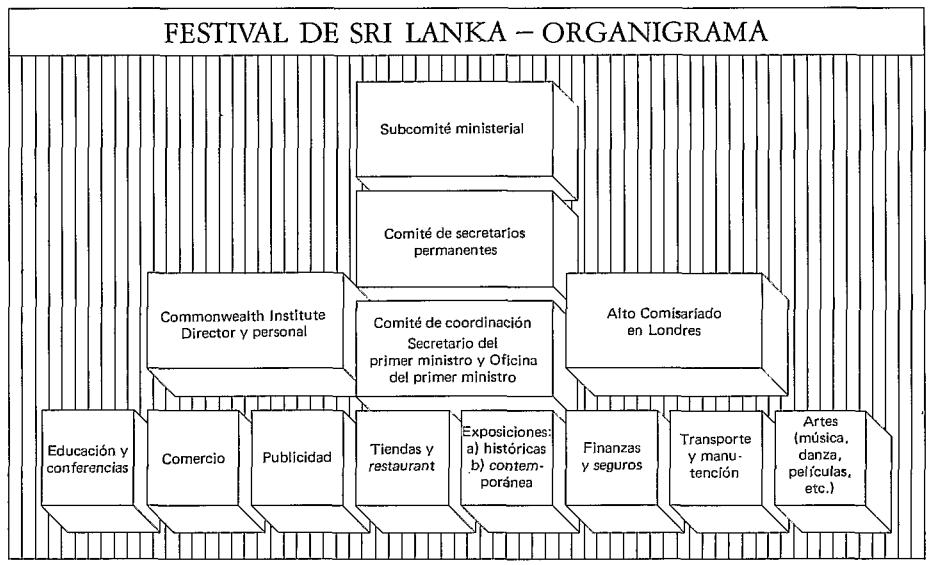


El contexto histórico del Triángul Cultural.
(*Foto:* Commonwealth Institute).





El inestimable Bodhisattva es cuidadosamente desembalado y examinado.
(*Foto:* Commonwealth Institute).



Organigrama del Festival de Sri Lanka (Dibujo del Commonwealth Institute).

Los visitantes del Festival de Sri Lanka – Herencia cultural y vida contemporánea son ◁ recibidos por una reproducción en fibra de vidrio de la estatua colosal de 13 m de Buda en estado de nirvana.
(*Foto:* Unesco/Cart).

la incertidumbre de nuestros conocimientos con respecto al desarrollo estilístico, y por ende cronológico, de la escultura cingalesa, es el hecho de que mi estimado amigo y colega, el difunto profesor Paranavitana, quien fue indudablemente la mayor autoridad en materia de arte cingalés, cambió repetidamente sus asignaciones de fechas, a veces con muchos siglos de diferencia.

Además de la representación de imágenes, las artes plásticas también se aplicaban a la decoración de edificios religiosos. Sin embargo, también aquí es evidente el carácter austero y exento de ostentación de los fundamentos religiosos de Sri Lanka, pues la escultura arquitectónica contrasta fuertemente con la exuberancia desplegada en los templos indios, con su increíble profusión de dioses y semidioses. La decoración escultórica de los edificios cingaleses se limita a algunos elementos estructurales tales como las estelas de las antiguas váhalkadas, las columnas y sus capiteles, así como los pórticos.

Aparte de ésto, algunos edificios estaban adornados con decoraciones de estuco y de terracota y, a veces, con frisos en la piedra. Entre otros ornamentos arquitectónicos, cabe mencionar las tejas de los aleros y las manijas de las puertas. Como es natural, los únicos elementos de madera que han sobrevivido no cuentan más de algunos siglos de antigüedad. Un grupo especial de piedras esculpidas es el constituido por los curiosos urinarios que parecen haber sido especialmente preferidos por cierta comunidad religiosa, aunque también se descubrieron excusados análogos en algunos de los palacios.

A diferencia de la arquitectura religiosa, la mayoría de los edificios seculares se

construyeron con materiales perecederos, por lo que han desaparecido completamente, salvo algunos vestigios más recientes. No obstante sobrevivieron ruinas de algunos palacios. A partir del material recuperado puede deducirse que su decoración arquitectónica fue probablemente bastante similar a la de los edificios religiosos.

Los stupas

Habiendo hablado ya de la ornamentación escultórica de las estructuras religiosas y seculares, es hora de mencionar la creación más importante de la arquitectura budista: el stupa o dagoba. En el arte búdico antiguo, el stupa era un montículo que contenía una reliquia de Buda o de alguno de sus discípulos. Más adelante, los stupas fueron erigidos sobre las cenizas de personas menos importantes. Cuando el budismo emprendió su conquista progresiva de grandes regiones de Asia, los stupas aparecieron a lo largo y a lo ancho de ese continente. De hecho, con el tiempo, este tipo de monumento se convirtió por así decirlo en un símbolo del budismo, en la misma medida y de forma comparable que la cruz para la cristiandad. Por consiguiente, los stupas o dagobas, como se los suele llamar en Sri Lanka, son el elemento arquitectónico más característico de la arquitectura budista de la isla. Sus tamaños varían desde unos pocos centímetros hasta enormes montículos como el dagoba Jetavana, con sus 120 metros de altura y cuya base tiene un diámetro de cerca de 112 metros.

Los relicarios depositados en estos stupas están hechos de diversos materiales como cristal, metales preciosos, bronce o marfil. Con frecuencia tienen la forma de un dagoba porque en realidad los dos son relicarios. En algunos casos la reliquia se contenía en un pequeño recipiente de cristal que se depositaba en un relicario de oro que a su vez se ponía en un cofre de bronce, y los tres objetos tenían forma de stupa. El pequeño relicario de oro descubierto recientemente en el dagoba de la cima de la colina Mihintale es naturalmente uno de los más antiguos y de los más sagrados, puesto que contenía las cenizas de Mahinda, quien trajo el budismo a la isla y a quien la colina debe su nombre. Otro ejemplo notable es el hermoso relicario adornado con piedras preciosas que el gran rey Parákramabáhu I (1153–1186 de nuestra era) depositó en el stupa erigido por él en su lugar de nacimiento, Dädigama, hacia finales de su reinado.

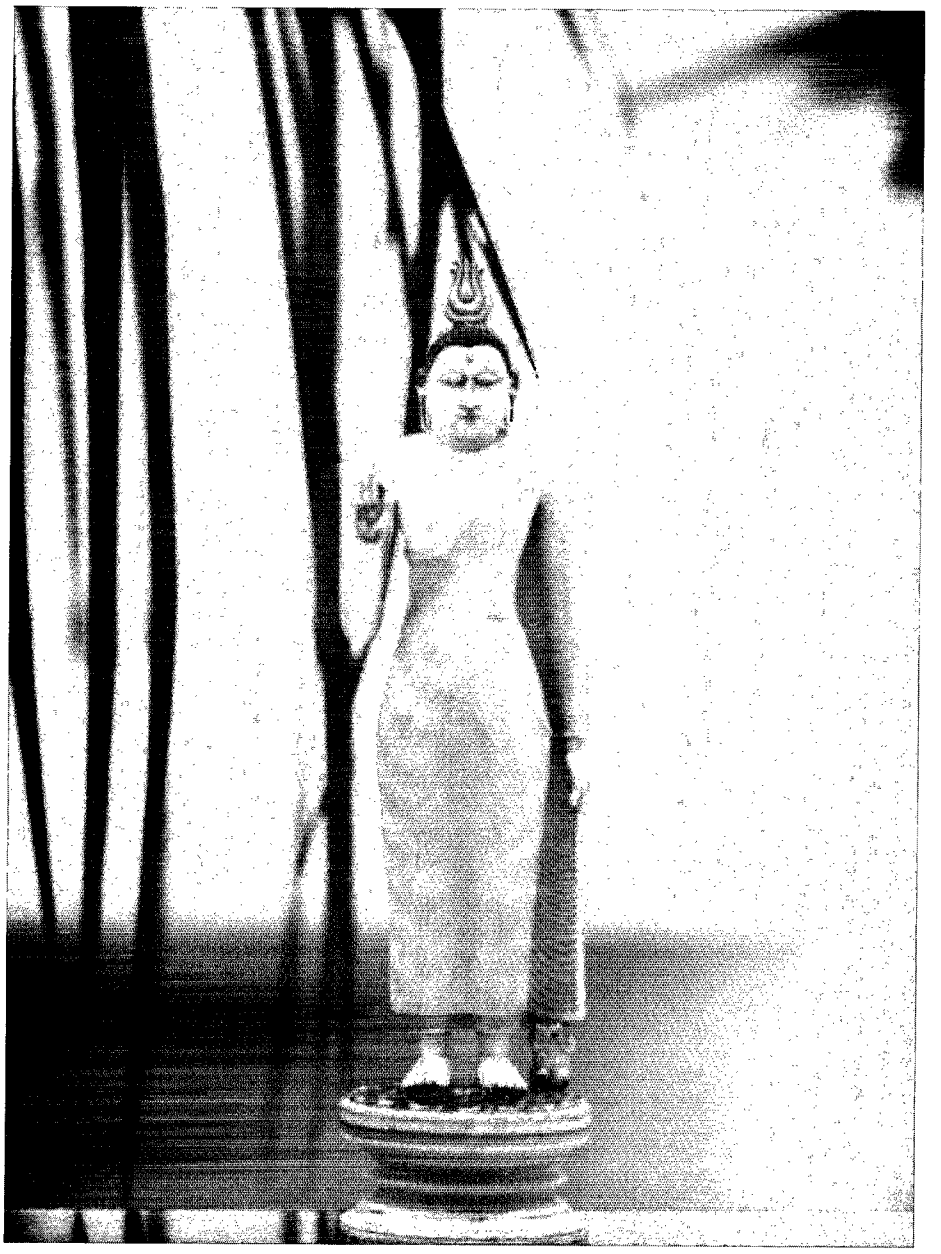
Pieza de ajedrez con forma de carroza tirada por cuatro caballos, de Mantota, marfil, siglos II y III. Altura: 1,7 cm, longitud: 3 cm. (*Foto:* J. E. van Lohuizen-de Leeuw).



Asimilación del hinduísmo

Aunque el budismo fue y sigue siendo la religión principal de Sri Lanka no por ello es la única. Debido a su ubicación geográfica, los elementos culturales del extranjero penetraron constantemente en la isla, y en su mayoría procedían como es natural del continente indio. Durante el primer milenio de nuestra era, cuando el budismo prosperó en la costa del sudeste de la India, los contactos entre ambos países fueron de índole religiosa tanto como política. En cuanto a esta última cabe recordar que ya en tiempos prehistóricos los colonizadores tamiles ocuparon regularmente el norte de la isla, flujo éste que perdura en nuestros días. Si bien muchos de estos inmigrantes se instalaron pacíficamente, las crónicas también nos informan de las innúmeras guerras de conquista libradas por los jefes tamiles del continente. De hecho, ya desde el segundo siglo a. de J. C., Anurádhapúraya fue gobernada por los reyes tamiles durante un corto periodo, y el último rey cingalés de Kandy, derrocado por los ingleses en 1815 de nuestra era, era también de origen tamil. Como consecuencia de esta continua corriente de inmigración india hacia el país, el hinduísmo se convirtió en la religión predominante del norte de la isla. Sin embargo, muchos de estos tamiles indios se convirtieron al budismo y adoptaron la cultura cingalesa. Debido a este lento proceso de asimilación, el budismo de Sri Lanka fue incorporando progresivamente diversos elementos religiosos procedentes del hinduísmo.

El país inició su periodo más largo y más intenso de influencia tamil cuando el poderoso soberano chola, Rajárajá I, invadió la isla, hacia el año 993 de nuestra era, saqueando Anurádhapúraya que había sido la capital al menos durante trece siglos. En tanto que el sudeste de la isla de alguna manera conservó su indepen-



Estatua de Buda docente (Vitarkamudra). Marfil pintado o maqueado de color negro, siglo XVIII, región de Kandy, Museo arqueológico, Universidad de Peradeniya, n.º G. 50. Altura: 38,5 cm. (*Foto:* Commonwealth Institute).

dencia, la mayor parte del país fue virtualmente provincia del gran imperio Chola hasta el año 1070 de nuestra era. Durante la ocupación chola, Polonnaruva fue la sede del gobierno y después de que el país recuperara su independencia siguió siendo la capital cingalesa hasta el año 1236.

Los mejores ejemplos de la arquitectura y de la escultura hindúes en Sri Lanka datan de ese periodo de dominación chola. Es casi seguro que los templos fueron construidos con la supervisión de arquitectos tamiles venidos de la India, tradición que se mantuvo hasta el siglo actual. Existen empero buenas razones para pensar que gran cantidad de los maravillosos objetos de bronce de esa época se fabricaron localmente, aunque algunos pueden haber sido importados del sur de la India. Como consecuencia de la invasión chola, la proporción de elementos hindúes en la cultura mixta de Sri Lanka aumentó, obviamente, de manera considerable. Sin embargo, hay detalles de la escultura arquitectónica que indican que la incorporación de dichos elementos formó parte de un proceso que se había iniciado varios siglos antes.

Culturas entrelazadas

Antes de la introducción del budismo, los habitantes oriundos de la isla fueron animistas y adoraban a espíritus malignos y benévolos y también a las fuerzas de la naturaleza que tenían gran influencia en sus vidas. Entre estas últimas, cabe

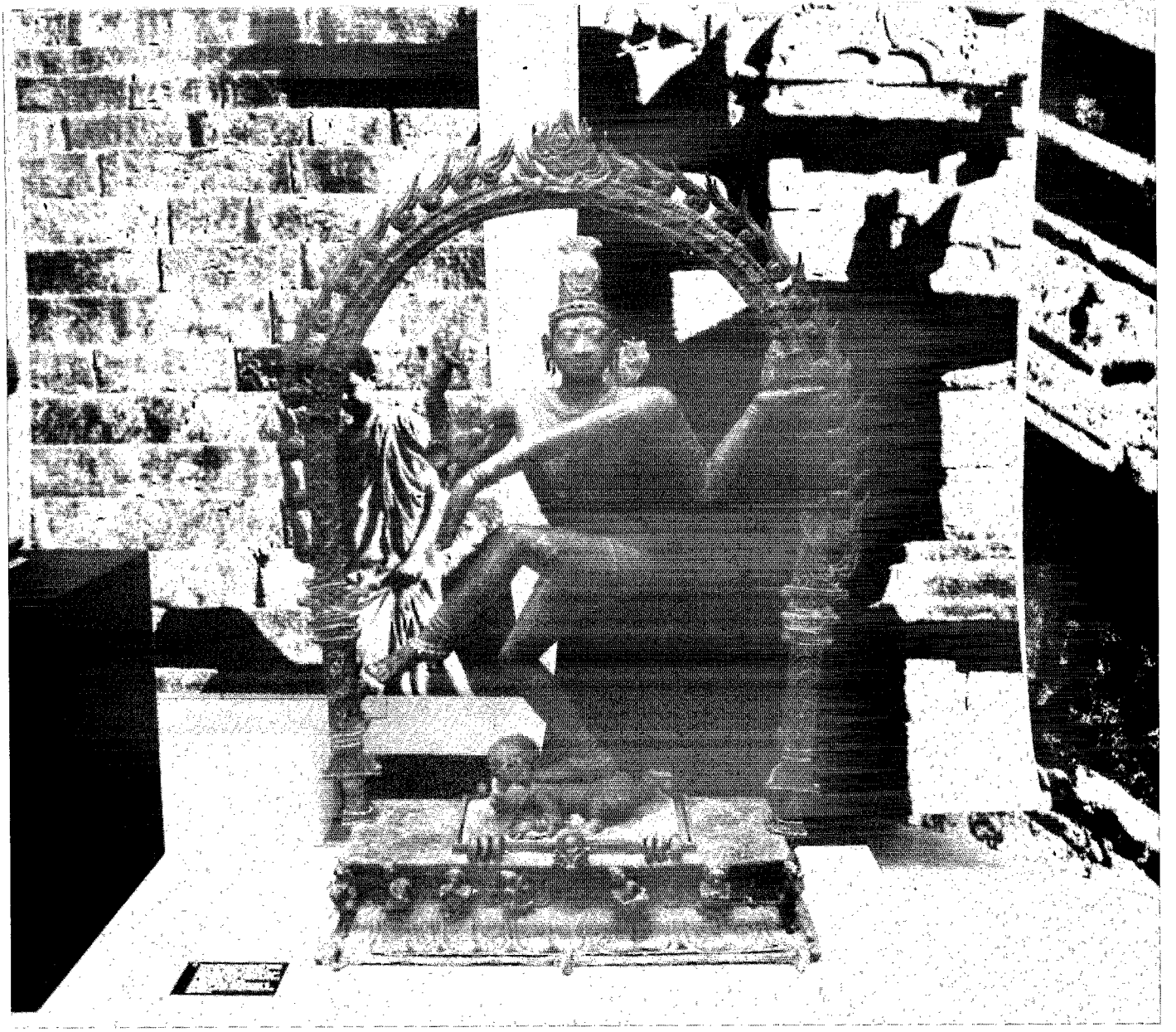
Vista general de la exposición. Una sutil combinación de luz, plantas y elementos de decoración proveen a los objetos expuestos un marco armónico y evocador.
(*Foto:* Commonwealth Institute).

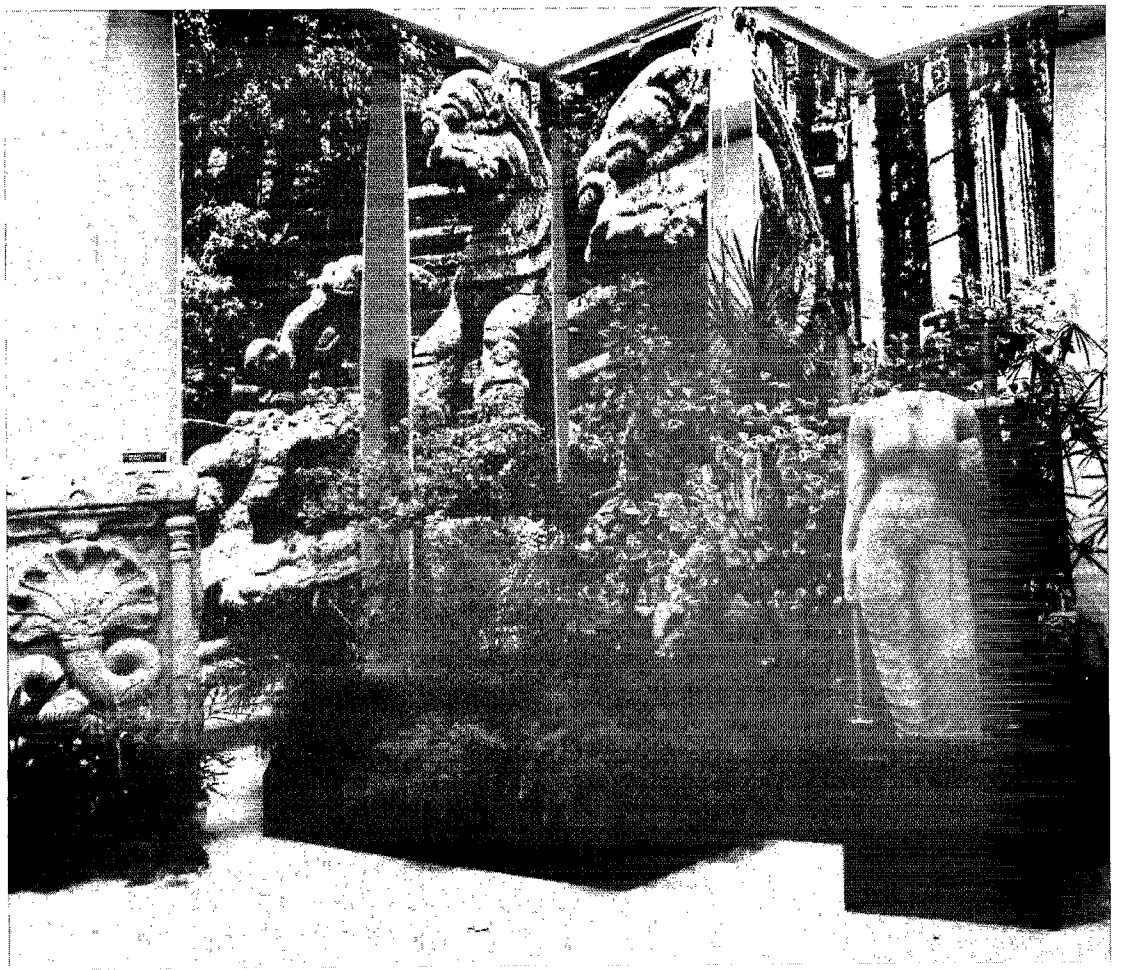


Shiva Nataraja, bronce, siglos XI a XII, Shiva Devale n.º 5, Polonnaruva, Museo arqueológico de Anurádhapúraya, n.º 379. Altura con el zócalo: 1,395 m. Se estima que esta estatua es una de las representaciones más grandes del dios de la danza cósmica. Tradicionalmente, aplasta con el pie al enano Apasmarapurusha, personificación de la ignorancia. Shiva, dios y maestro de los músicos y cantores de *ganas* que están representados en el friso del zócalo.
(*Foto:* Commonwealth Institute). ▷

Vista parcial de la Exposición. En primer plano, divinidad femenina; dolomíta de origen desconocido, siglos VI a VII, Museo arqueológico de Anurádhapúra, n.º B 78; altura: 1,15 m.
(*Foto:* Commonwealth Institute). ▷

Parvati, una de las representaciones de la esposa de Shiva, siglos XI a XII, Shiva Devale n.º 5, Polonnaruva, Museo arqueológico de Anurádhapúra. Altura: 81,5 cm.
(*Foto:* Commonwealth Institute).





mencionar especialmente a los nagas o deidades-serpientes, de las cuales se creía que garantizaban la lluvia y la fertilidad de la tierra. Como en el caso del hinduísmo, hubo elementos de estas creencias aborígenes que se incorporaron progresivamente a la cultura cingalesa, llegando en algunos casos a ser parte inseparable de ella hasta hoy día.

Aunque la cultura de Sri Lanka fue fundamentalmente budista, recibió el impulso y enriquecimiento de las otras dos corrientes mundiales del pensamiento religioso. Cuán entremezclados están estos distintos elementos lo demuestran algunos ejemplos interesantes tales como los llamados virakals o héroes de piedra. Estas esculturas fueron erigidas en el sur de la India para conmemorar la muerte de un guerrero valeroso. También se descubrieron algunas en Sri Lanka y hay casos en que podrá verse una imagen de Buda sentado en lo alto, presidiendo la escena de guerra.

En una cultura tan profundamente arraigada en la religión como es la de Sri Lanka, los objetos vinculados al culto ritual desempeñan un papel importante. De los periodos más remotos sólo sobrevivieron los objetos hechos con materiales imperecederos. Entre ellos se hallan objetos tales como las trompetas de concha, cuyo sonido acompañaba a algunas ceremonias, o los trípodes en los que se colocaban dichos instrumentos. El grupo de objetos rituales más importante es el de las lámparas, pues además de ofrecer flores o quemar incienso, los devotos podían adorar a una divinidad encendiendo una lámpara de aceite. Algunas de estas lámparas eran obras maestras de la fundición de bronce y muchas de ellas tenían formas delicadas y muy originales.

El papel del comercio internacional

Aunque a lo largo de los siglos la religión constituyó la piedra angular de la cultura de Sri Lanka, el comercio internacional resultante de la ubicación geográfica de la isla también desempeñó un papel relativamente importante y fue con frecuencia determinante para su historia. En los primeros siglos de la era cristiana se llevó a cabo un activo intercambio con el imperio romano como se ha revelado con el descubrimiento de incontables monedas romanas. Sabemos que una delegación cingalesa visitó la corte del emperador Augusto en Roma, y la isla y sus ricos comerciantes fueron muy conocidos en Occidente. Un país que mantenía un comercio intenso con tierras tan remotas como Arabia, el Imperio Romano, el sudeste de Asia y el Lejano Oriente, acuñó como no podía por menos una moneda propia. Aparte de las especias, el país fue famoso por sus productos básicos como las perlas, las piedras preciosas y el marfil. Estas mismas mercancías son las que más adelante atrajeron a los comerciantes de Europa occidental, como los portugueses, los holandeses y los ingleses, hacia las lejanas costas de Ceilán.

Pocos objetos de marfil antiguos han sobrevivido, pero la encantadora pieza de ajedrez tallada en forma de pequeña carroza tirada por cuatro caballos merece especial atención, pues es la pieza de ajedrez más antigua del mundo. Los numerosos ejemplos del excelente trabajo del marfil que datan de un periodo más reciente, cuando Kandy era la capital, demuestran que la tradición de tallar el marfil se mantuvo de manera ininterrumpida a lo largo de más de dos mil años. Lo mismo puede decirse del oficio de joyeros y orfebres, como cabía esperar de un país que siempre fue famoso por sus piedras preciosas. Piezas muy antiguas, así como ejemplos más recientes, son testimonios de igual importancia de la gran habilidad de los artesanos cingaleses.

Los eruditos de Sri Lanka y los de Occidente se han ocupado durante casi dos siglos del estudio de la rica cultura de la isla. Sin embargo, al examinar la abundancia de su arte antiguo, debemos enfrentarnos con la triste conclusión de que quedan muchos problemas por resolver y de que continuaremos ignorando numerosos aspectos del arte cingalés. Por ejemplo, existen dos imágenes maravillosas, con toda probabilidad de la misma diosa encantadora, que hasta ahora ha logrado guardar el secreto de su misteriosa identidad.

[Traducido del inglés]

CRÓNICA

Esplendores del Corán

Derk Kinnane

Para unos 700 millones de musulmanes en el mundo este año señala un acontecimiento especial. En efecto, se trata del comienzo del siglo XV de la Hégira y la salida del profeta Mahoma de la Meca hacia Medina. Entre las actividades realizadas por la Unesco en conmemoración de este aniversario, figura una exposición de notables ejemplos de manuscritos y de ilustraciones del Corán, llevada a cabo en la casa central de la Unesco entre el 16 de junio y el 3 de julio de 1981. La exposición del Corán, presentada por la Biblioteca Británica y que formaba parte del Festival del Mundo Islámico, fue probablemente la exposición más variada y completa de manuscritos islámicos originales que se hayan reunido en un mismo lugar[1]. *Es poco probable que tantas piezas originales de tal calidad se vuelvan a reunir dado el enorme costo que representa asegurar y proteger este tipo de obras de arte. Así, tuvieron la excelente idea de organizar una exposición ambulante de facsímiles fotográficos en color de la Biblioteca Chester Beatty de Dublín*[2].

En las últimas décadas se han hecho grandes progresos en cuanto a la exactitud y la fidelidad de la reproducción de manuscritos. De ahí, la extraordinaria calidad de la exposición ambulante. Corresponden en tamaño casi exactamente al original, y el fotógrafo, David Davidson, supo captar la textura de los materiales, pergamino, papel vitela, cuero, así como el esplendor del oro, de las tintas y de las pinturas.

Museum *se complace en publicar un artículo del señor Derk Kinnane, redactor en jefe de* Informations Unesco *sobre la evolución de la caligrafía coránica, que ilustra esta exposición, así como una breve nota sobre la Asociación Festival del Mundo Islámico redactada por el director de este organismo, el señor Alistair Duncan.*

La caligrafía y el Corán

La palabra "corán" podría traducirse por "lectura" o "recitación". Para los musulmanes, lo que se lee o se recita es la copia fiel de una escritura original conservada en el cielo. El *Corán* fue entregado por Dios a Mahoma, su mensajero final, a través del arcángel Gabriel. Le fue dado en árabe, para el pueblo árabe y para toda la humanidad.

El conocimiento del *Corán*, la palabra eterna de Dios, constituye la base de la enseñanza islámica tradicional. La memorización de sus 114 capítulos, representa un gran mérito para los musulmanes, y tradicionalmente los niños aprenden a leer y a escribir con el *Corán*. Dentro de la comunidad islámica, incluyendo los numerosos y diferentes pueblos no árabes que la componen, el *Corán* se lee y se estudia en árabe. No es por lo tanto sorprendente, dado este contexto, que la caligrafía se haya convertido en un arte especialmente apreciado en el mundo islámico, sobre todo cuando se la aplica a copiar el *Corán*.

La lengua árabe se desarrolló probablemente en el siglo VI d. de J. C., a partir de un dialecto arameo, el nabateo, hablado corrientemente en el norte de Arabia, que fue establecido como lenguaje escrito en el siglo VII, cuando vivía el profeta Mahoma. Esta escritura se lee de derecha a izquierda y se compone de 17 caracteres. Agregándoles puntos por encima o por debajo, se logra un total de 28 letras. Las vocales cortas están indicadas por signos colocados arriba o abajo de las consonantes o vocales largas. La forma de la letra varía según su posición al principio, en el medio o al final de la palabra.

El tipo de escritura utilizado en los textos más antiguos de la era islámica es el cúfico, cuyo nombre proviene, sin que se sepa exactamente por qué, de la ciudad de Kufah en Iraq. Es una escritura relativamente cuadrada, angular, de carácter monumental. En el siglo V de la Hégira (siglo XI d. de J. C.), el cúfico fue reemplazado para uso corriente por el naji, quizás la forma más popular de las escrituras árabes. El desarrollo de la escritura naji se atribuye a uno de los más grandes calígrafos de la época, Ibn-Muqla. Este matemático fijó el trazo vertical que forma la letra *alif* —A— como el diámetro de un círculo. Esquema que a su vez formó el módulo de base para determinar la proporción de las otras letras.

Otro gran calígrafo que trabajó en Bagdad, Ibn al-Bawwab, refinó este concepto considerando al *alif* como si fuera el perfil de una persona de pie y bien proporcionada. Como en la proporción ideal del cuerpo humano la "cabeza" debía representar un octavo de la altura total de la persona. En su caligrafía, la "cabeza" era el punto hecho por el cálamo *qalam*, caña delgada que se utilizaba para escribir. Ocho puntos daban la altura correcta del *alif*. De esta manera se lograba una escritura cuyo elegante equilibrio entre lo vertical y lo horizontal creaba un efecto de progresiva fluidez.

El tercer gran calígrafo abásido, Yaqut al-Musta'simi, resumía su arte como "una arquitectura del espíritu que se manifiesta a través de un instrumento material".

También se desarrollaron otras escrituras. Una de ellas, la *thult*, grande, majestuosa y de movimiento más bien lento, fue la forma de escritura cursiva adoptada en el siglo VII de la Hégira (XIII de la era cristiana) en algunas de las grandes copias del *Corán* usadas en las mezquitas. La palabra *thult* significa "un tercio" y se refiere al cálamo, cuyo trazo más grueso tenía el ancho de 8 pelos de mula, es decir, un tercio del cálamo de 24 pelos utilizado para los documentos de los califas abásidas de Bagdad.

Varios otros tipos de escritura surgieron, algunas de las cuales podían ser utilizadas para la transcripción del *Corán*, mientras que otras, aunque corrientemente empleadas, se consideraban poco aptas para los textos sagrados. Una de éstas, elaborada por calígrafos persas, es la *ta'liq* que significa "suspensión", dado que las palabras se suceden como si pendieran una de otra, formando una escritura de derecha a izquierda en línea descendente. Otra de estas escrituras es la *nasta'liq* que, como su nombre lo indica, es una combinación de *naji* y *ta'liq*. Fue desarrollada a fines del siglo VII de la Hégira (XIII de la era cristiana) por Mir Alí, de Tabriz. Ambas podían ser usadas para los comentarios que figuraban en los márgenes del *Corán*.

Se podría decir de la caligrafía árabe en general, como lo señaló el maestro contemporáneo iraquí A. Ghaní Alaní que, al igual que otras artes islámicas (música, arquitectura e iluminación de manuscritos), refleja un amor a la simetría y a la repetición rítmica, así como un odio al vacío.

La iluminación también desempeña un importante papel en la transcripción del *Corán*. Generalmente el calígrafo pasaba sus copias a un iluminador, aunque a veces, como en el caso de Ibn al-Bawwab, las dos artes eran practicadas por el mismo hombre. En los primeros tiempos, la iluminación se utilizaba solamente para separar los capítulos del libro sagrado. Más tarde se agregaron algunos puntos de referencia para indicar versos de capítulos y medallones marginales que señalaban los quintos y décimos versos. Otras marcas mostraban el punto cuarto y medio de cada sección del *Corán* o indicaban la prosternación ritual.

Una ornamentación más elaborada tenían las páginas que abrían secciones de texto, pero la decoración principal se desplegaba en la portada doble del comienzo o "página alfombra". Aquí el iluminador podía lucirse haciendo una virtuosa muestra de decoración geométrica abstracta impregnada de un sentido de índole metafísica. Esas iluminaciones alcanzaban las más altas cimas de la expresión religiosa.

Este tipo de arte decorativo se inspiraba en varias fuentes, muchas de ellas exteriores al mundo islámico en espacio y tiempo. Así es como vemos aparecer las palmas originarias del Egipto copto y del Irán sasánida. De China provienen el loto, la peonía y las nubes estilizadas. Los turcos otomanos de origen centro-asiático aportaron el clavel.

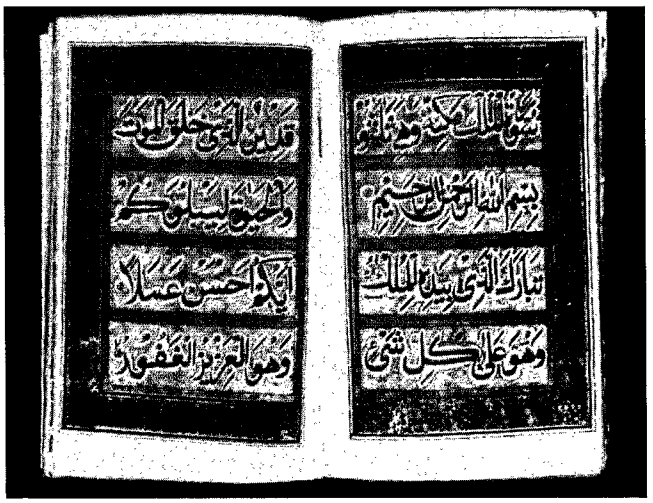
Las grandes colecciones

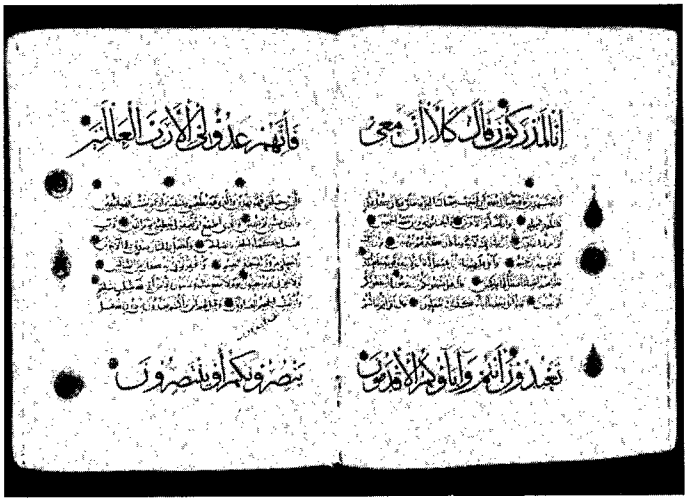
Estas obras gloriosas eran sumamente apreciadas por los musulmanes píos y cultivados, y así es como en los principales centros políticos y religiosos del mundo islámico surgieron colecciones de gran valor. El Cairo y Meshed, en Irán, cuentan con colecciones de extraordinaria riqueza; sin embargo la más bella de todas, tanto por su calidad como por su diversidad, es la del palacio Topkapi en Estambul.

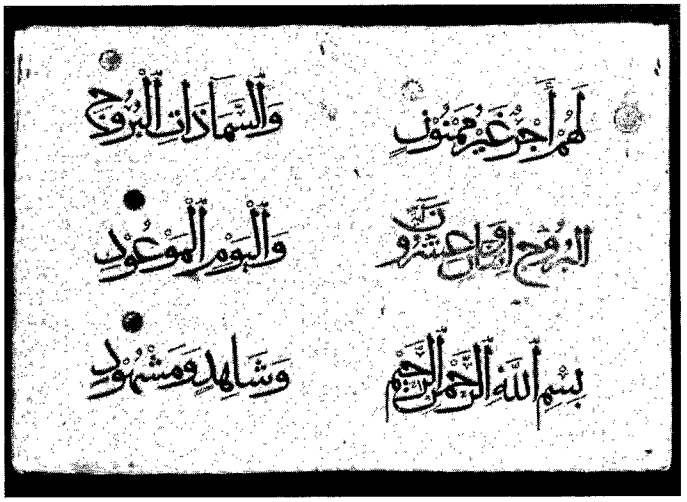
Algunos ejemplares importantes del *Corán* fueron también adquiridos para colecciones fuera del mundo islámico, como las de la Biblio-

1. Safadi Yasin Hamid, *Le Coran*, exposición organizada por la British Library, véase Museum, vol. XXX, n.° 1, 1978.

2. La Biblioteca Chester Beatty debe en gran parte su reputación a su fondo islámico, pero sus colecciones no se limitan a los manuscritos y obras de arte del Islam. Encierra tesoros de arte recogidos a lo largo de los años por el gran coleccionista de origen norteamericano, Sir Alfred Chester Beatty que le ha dado su nombre, quien a su muerte, en 1968, los legó al pueblo irlandés. El espíritu que anima a los responsables de la Biblioteca Chester Beatty está definido en el catálogo de la exposición *Islamic masterpieces of the Chester Beatty Library* [Obras maestras islámicas de la Biblioteca Chester Beatty], organizada en la Leighton Gallery, en Londres, en junio de 1981. En el prefacio de este catálogo, el S. Patrick Hendy, bibliotecario, señala: "La Biblioteca Chester Beatty no desea permanecer como una célula cultural aislada, conservando celosamente sus colecciones, sino que desea colaborar con las instituciones y organismos análogos que tienen como objetivo común la voluntad de dar a conocer el contenido de sus colecciones. El Consejo administrativo [...] se considera como el depositario de sus colecciones, no sólo para la nación irlandesa sino para todo el mundo civilizado." *Museum* ha pedido al señor Hendy que elabore un artículo sobre este propósito.









Raro ejemplo del uso de escritura nastáliq para las transcripciones del *Corán*. Obra de Malika-Jahan, princesa de Oudh, en la India en el siglo XII (XVIII).
(*Foto:* D. Davison. Biblioteca Chester Beatty, Ms 1563).

Hecho por Ahmad bin al-Surwardi en Bagdad en 1301-1302 D.C. esta copia del capítulo Al-Shúara [Los poetas] está escrito principalmente en naji, con una línea arriba y abajo en thult.
(*Foto:* D. Davison. Biblioteca Chester Beatty, Ms 1467).

Raro ejemplar de escritura tumar, hecho en Egipto alrededor del 1300 D.C. quizás obra del célebre calígrafo Ibn al Wahid.
(*Foto:* D. Davison. Biblioteca Chester Beatty Ms. 143 c).

Ejemplar de escritura maghribi, realizado en Marruecos a fines del siglo XVI.
(*Foto:* D. Davison. Biblioteca Chester Beatty, Ms 1560).

teca Británica de Londres y la Biblioteca Nacional de París. Sorprendentemente, la colección más extraordinaria que existe en un país no islámico se encuentra en Dublín, Irlanda. Un lugar poco probable, se podría pensar, situada como está Irlanda al borde de Europa septentrional y lejos del mundo mediterráneo e islámico. Más aún, los irlandeses han estado demasiado ocupados en los últimos siglos por sus propios problemas para poder interesarse en lo que era, para ellos, una cultura lejana.

Sin embargo, el estilo de vida irlandés y la belleza de sus verdes paisajes han atraído a personas de grandes fortunas. Una de ellas fue Sir Alfred Chester Beatty. Nacido en Nueva York en 1875, Beatty estudió ingeniería y, antes de cumplir cuarenta años, ya era multimillonario gracias a sus explotaciones mineras en varios países del mundo. Utilizó su fortuna para financiar la investigación del cáncer y reunir una de las más grandes colecciones de manuscritos orientales. Se cree que su pasión por estas obras surgió alrededor de 1920. Beatty residía en El Cairo por razones de salud, cuando vio por primera vez unos maravillosos ejemplares del *Corán* magníficamente caligrafiados e iluminados. Naturalizado inglés en 1933, se trasladó a Irlanda al final de la segunda guerra mundial. Allí murió en 1962, legando su colección al pueblo irlandés.

La fortuna y el entusiasmo de Beatty estaban acompañados por una verdadera erudición. El resultado es que su colección de libros sagrados musulmanes es, según algunos especialistas, la mejor en calidad después de la del Topkapi. Hay más de 250 ejemplares del *Corán* en la Biblioteca Chester Beatty. Abarcan un periodo que va desde el siglo II de la Hégira (VIII de la era cristiana) hasta el siglo XIII (XIX). Entre éstos figura una copia hecha en Bagdad en 391/1001, que es la única obra hoy existente del calígrafo Ibn al-Bawwab.

Algunos detalles técnicos

La técnica de la reproducción facsimilar

Lo esencial de la tarea que debíamos realizar para llevar a cabo esta exposición nacía de la necesidad de obtener pruebas que fueran un facsímil riguroso del original tanto en el formato como en la calidad de la reproducción de los colores, y ello exigió un control minucioso de las condiciones de cada una de las operaciones.

Todos los manuscritos fueron fotografiados de plano sobre una mesa de profesional perfectamente plana de modo a evitar las posibles tensiones de estos preciosos manuscritos y de mostrar cada doble página, tal como se la ve normalmente cuando se tiene un libro abierto. Utilizamos la misma partida de películas Varicolor 2.5. de un formato de 102 × 127 mm, la iluminación por flash electrónico logró una temperatura constante y una luz blanca de igual intensidad.

Antes de las tomas de vista, se colocó cada manuscrito a la horizontal sobre un fondo conveniente, centrado bajo el objetivo. Fuera de foco y en el mismo plano que el documento, se colocaron en posición una escala milimétrica, una escala de los grises y de las muestras de control de los colores. Ello permitía obtener márgenes correctos, una rigurosa relación de igualdad entre el documento y la copia de ese documento, y matices idénticos. Pero con todo, y si se deseaba obtener la calidad óptima del negativo para cada original, estos enfoques variaban en función de la naturaleza del documento fotografiado, y dado que una página ilumi-

nada, ricamente dorada, no impresiona la película del mismo modo que una encuadernación de cuero oscuro.

El revelado de los negativos fue objeto de controles igualmente severos. Luego, antes de sacar el positivo definitivo, se procedió a una serie de pruebas hasta que se obtuvieron los colores precisos que se deseaba obtener. Todas las tareas de revelado y de obtención de copias fueron ejecutadas en los laboratorios de Pietersee Davison International, ya que para este tipo de trabajo el fotógrafo debe seguir muy de cerca el desarrollo de las operaciones.

Se presentaron algunos problemas. Hay colores que no se imprimen en el tiraje en color directo. Por suerte, los pigmentos empleados en los manuscritos árabes no presentan dificultades insalvables desde este punto de vista, y si de vez en cuando fue necesario rectificar el equilibrio de los colores, esto no se ve.

Los modelos que tuvimos que fotografiar nos dieron más trabajo. Estábamos en presencia de formatos muy diferentes y muchos de estos documentos, los más pequeños en especial, no se abren bien. La solución más simple en estos casos consiste en colocarlos bajo una placa de vidrio, pero existe el peligro de que, además de la presión perjudicial ejercida sobre el manuscrito, el vidrio puede perjudicar las iluminaciones. En algunos casos se lo reemplazó por una hoja de *perspex*, mucho más liviana, pero en general calzamos el lomo del libro y sujetamos las tapas de las encuadernaciones de modo a poder mantener en un mismo plano horizontal las dos páginas por fotografiar. Durante la duración de la operación, nuestra preocupación constante fue la integridad de los manuscritos.

El trabajo duró varios meses; pero el resultado ha permitido a muchas personas apreciar estos magníficos ejemplares del *Corán* y tal vez ha incitado a muchos de entre ellos a venir a Dublín y visitar la Biblioteca Chester Beatty para admirar en ella otros tesoros. Los lectores interesados pueden escribir al señor David Davison a: Pietersee Davison, International Ltd., 101 Lower Rathimens Road, Dublin 6 (Irlanda).

La exposición propiamente dicha

La exposición, especialmente diseñada para viajar y adaptarse prácticamente a las condiciones de cualquier tipo de presentación, comprende 115 facsímiles muy fieles de manuscritos de la Biblioteca Chester Beatty, dispuestos en 38 paneles de exposición de 1,22 m de altura y de 1,83 m o 0,91 m de ancho, numerados por orden de montaje.

Las copias expuestas muestran la evolución del arte coránico de la caligrafía y de la iluminación, en toda la gama de los estilos que florecieron durante los grandes periodos de la civilización islámica del Magreb a la Persia. Las etiquetas están redactadas en inglés y reservan un espacio para un texto en otra lengua; una nota explicativa, en inglés, inaugura cada parte de la exposición. A pedido, los textos pueden ser redactados en cualquier lengua.

Se pone a disposición de los usuarios un catálogo completo, ilustrado; esta obra, escrita para eruditos, puede ser utilizada como instrumento de trabajo por investigadores y estudiantes. Asimismo, la exposición va acompañada de carteles, con un espacio en blanco previsto para imprimir una información de carácter local, así como de una selección de diapositivas y de tarjetas postales destinadas a la venta en el lugar de exposición. En principio, los paneles se entregan con un juego de 50 catálogos y 25 carteles. Todo el material es enviado en cajas que se pueden volver a utilizar. La Asociación asegura, en caso necesario, el aprovisionamiento de catálogos, carteles y paneles.

La exposición cuesta 6 000 libras esterlinas (con leyendas en inglés y en árabe); los catálogos (en inglés) 4,30 libras esterlinas o 3,20 libras esterlinas según el número de ejemplares pedidos; un cartel, 1 libra. Estos precios comprenden el material entregado a domicilio o muelle de embarque en el territorio de Inglaterra. Han sido establecidos para cubrir estrictamente el precio de costo, al que se agrega un mínimo margen de beneficio destinado a un fondo de inversión constituido para financiar cualquier otra empresa digna de interés.

(Para más informaciones, escribir al Director del World of Islam Festival Trust, 33 Thurloe Place, London SW 7 2 HQ, London (Reino Unido).

La Asociación Festival del Mundo Islámico[1]

Alistair Duncan

ALISTAIR DUNCAN, desde 1977 es director de la Asociación "Festival del Mundo Islámico". Anteriormente fue administrador del "Festival del Mundo Islámico" (1974-1976). Ha escrito abundantemente sobre el mundo árabe, y son conocidas sus fotografías sobre el tema, que obtuvo a partir de 1961. Sus publicaciones incluyen *The noble sanctuary* y *The noble heritage*, libros ilustrados sobre la ciudad de Jerusalén islámica y cristiana respectivamente. Es jefe del Archivo Fotográfico del Medio Oriente.

La Asociación Festival del Mundo Islámico fue creada en octubre de 1973 bajo la presidencia de Sir Harold Beeley, con el extinto Rajá de Mahmudabab, director del Centro Cultural Islámico de Londres, como vicepresidente. Su estructura es análoga a la de una fundación cultural destinada a promover el conocimiento, la apreciación y una mejor comprensión del mundo islámico por Occidente y para desarrollar y promover estudios y proyectos concernientes al mundo del Islam en un marco académico islámico y no islámico.

Su proyecto inicial fue la creación del gran Festival del Mundo Islámico de 1976. Las doce exposiciones centrales de ese Festival constituyeron acontecimientos que permitieron presentar una cultura viviente a través del Reino Unido, y ello a un grado hasta entonces sin precedente. Mediante películas, libros, catálogos y artículos de índole universitaria, el Festival tuvo un alcance mundial. Alrededor de 30 países —islámicos y no islámicos— participaron en él en diferente medida, pero la importancia de la contribución del Reino Unido en ese momento no fue apreciada en toda su magnitud. Aun tratándose de una manifestación privada, sólo una garantía financiera del gobierno británico, que se elevó a millones de libras, nos permitió reunir una colección tan importante como prestigiosa de manuscritos, objetos y tesoros de todo el orbe. Además, los "espacios" de nuestros centros de exposición fueron provistos por los museos gratuitamente y en orden de funcionamiento, así como también una parte importante del trabajo y del tiempo de sus conservadores y equipos universitarios. Una parte no desdeñable de objetos expuestos provenía de los grandes centros históricos, El Cairo, Damasco, Bagdad, Irán, y los gastos fueron cubiertos por donaciones provenientes de siete países, entre los cuales los Emiratos Árabes Unidos tomaron a su cargo más del 70 por ciento.

En 1977, la Asociación fue reorganizada con miras a proseguir su esfuerzo en una escala más modesta de actividades, y a orientar tales esfuerzos hacia dos campos de actividad principales. El primero, la prosecución de nuestra contribución universitaria en una esfera de intereses y actividades lo más amplia posible. El segundo, la conservación del patrimonio arquitectural islámico en aquellas regiones donde las autoridades no tienen ni los medios financieros, ni a veces la voluntad de emprender las obras de restauración y de preservación necesarias a partir de sus propios recursos. Se trata de una esfera de actividades extremadamente sensible y que requiere, si se quiere estar seguros del éxito, una preparación cuidadosa y medios financieros considerables.

Así, la tarea de la Asociación continúa, en gran parte al abrigo de las miradas del público, y sus actividades están condicionadas por el apoyo financiero que recibe. Mantiene una lectoría en Oxford y otras actividades académicas en la Universidad de Londres y en otras universidades del Reino Unido.

En 1980 y 1981, la actividad de la Asociación se puso de nuevo de manifiesto con la publicación de un *Handbook of Arabic inscriptions in Jerusalem* y de dos catálogos de exposiciones. Las exposiciones a que se refieren estos catálogos fueron organizadas en colaboración con la Biblioteca Chester Beatty de Dublín. La primera de ellas ha sido descrita anteriormente. La segunda era una exposición llamada *Obras maestras islámicas de la Biblioteca Chester Beatty* que tuvo lugar en Londres entre el 19 de mayo y el 27 de junio de 1981.

El año 1981 verá la publicación de la obra definitiva: *Sanā: A Southern Arabian City*. Esta edición, limitada a 2 000 ejemplares numerados es un trabajo del Centro de Estudios sobre Oriente Medio de la Universidad de Cambridge bajo la dirección del profesor R. B. Sergeant y trata de los últimos quince años de la capital de la República Árabe del Yemen. Sin lugar a dudas, a su publicación, este libro se convertirá en un objeto de colección para bibliófilos.

No es fácil prever el futuro pero si se prosiguen las orientaciones fijadas por los tres miembros islámicos y no islámicos de la Asociación, y si se evitan al mismo tiempo los aspectos políticos y teológicos de la herencia del Islam y sus implicaciones actuales, es probable que la Asociación siga alentando y apoyando los esfuerzos de las instituciones y universidades islámicas y no islámicas en favor de un mejor conocimiento de nuestras dos culturas.

[Traducido del inglés]

1. Este artículo apareció en *Arab-British trade magazine*, mayo de 1981.

El Museo de la Aldea, un centro de artesanía en la República Unida de Tanzanía

S.J. Ntiro

Nació en 1923 en Machame, Tanzanía. Diploma de ciencias de la educación en la Universidad de Makerere y en la Universidad de Londres. Miembro de la Sociedad Real de las Artes, de Londres. Doce años de experiencia docente en la Universidad Makerere y tres años en el Servicio de Relaciones Exteriores de Tanzanía como consejero y embajador. Fue consejero cultural de su país. Durante ocho años fue artista residente, profesor asociado y jefe del Departamento de Artes de la Universidad de Dar-es-Salaam. Su obra ha sido expuesta en Argel, Berlín, Dar-es-Salaam, Kampala, Moscú, Londres, Nairobi, Nueva York y Estocolmo y ha sido adquirida por diversos museos y otras instituciones de Londres, Nueva York, Uganda y República Unida de Tanzanía.

Introducción

El Museo de la Aldea, inaugurado oficialmente el 4 de julio de 1966 en Dar es Salaam, está administrado por el Museo Nacional de la República Unida de Tanzanía.

El Museo Nacional creó el Museo de la Aldea con el fin de que sirviera de centro de investigaciones y de exposición sobre la artesanía del país, destinado al público local y a los visitantes extranjeros. En gran medida, estos objetivos se han cumplido.

El etnógrafo del Museo Nacional está encargado del funcionamiento del Museo de la Aldea. Es responsable ante el Directorio del Museo del mantenimiento y el cuidado del Museo de la Aldea, así como del planeamiento de su expansión, que prosigue sin interrupciones. No obstante, se espera contar en el futuro con un etnógrafo que trabaje a tiempo completo en el Museo de la Aldea, que pueda cumplir cabalmente las funciones de recorrer el país reuniendo material etnográfico para las exposiciones y realizar las investigaciones que se requieran para construir las viviendas tradicionales que aún faltan.

Desde un comienzo se consideró que el Museo de la Aldea debía ser financieramente autónomo lo antes posible, razón por la cual se instaló un puesto de venta de artículos artesanales y se fijó una tarifa de entrada de 2 chelines de la República Unida de Tanzanía para los adultos y 1 chelín para los niños. La entrada es gratuita para los grupos escolares, previa solicitud al efecto al funcionario encargado de educación del Museo. El Museo ha sido muy visitado. Por ejemplo, durante el periodo que va del 15 de julio de 1966 al 30 de junio de 1967 pasaron por él 4 699 adultos y 585 niños que pagaron entrada, y lo visitaron gratuitamente 655 estudiantes en grupos organizados. La primera edición de la guía del Museo de la Aldea fue publicada en kiswahili y en inglés en diciembre de 1966, y es de gran utilidad para los visitantes que desean comprender cómo han sido construidas las diversas viviendas tradicionales y el proceso de las otras artesanías. Se trata indudablemente de la mejor manera de informar a la República Unida de Tanzanía y al mundo sobre la artesanía del país.

La República Unida de Tanzanía es un vasto país con una superficie de 945 346 km² y una población de aproximadamente 13 millones de habitantes que pertenecen a unas 120 tribus distintas. Hasta el momento el Museo de la Aldea cuenta con las siguientes secciones de artesanía: viviendas tradicionales, fundición de hierro Ufipa, canoas tradicionales (*ngalawa*), talla Makonde y Zaramo, fabricación de instrumentos musicales tradicionales, confección de esteras y el tejido en telar.

Construcción de viviendas tradicionales

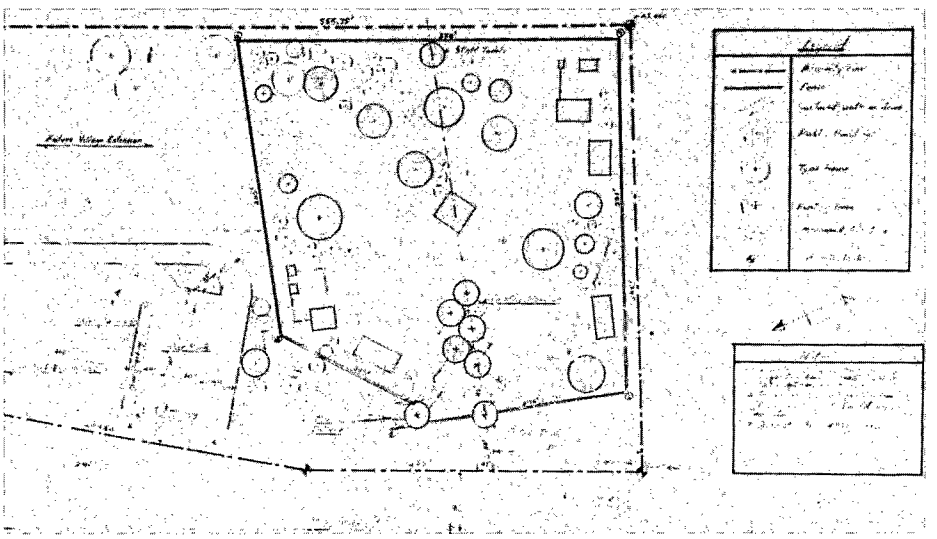
Cuando se inauguró el Museo de la Aldea, el 4 de julio de 1966, sólo se habían construido cinco viviendas tradicionales. Desde entonces se han construido siete más, doce en total, a saber: *wahehe, wagogo, wafipa, wangoni, warundi, wachagga, wanyamwezi, wahaya, wanyakyusa, wamasi, wamakua* y *wazaramo*. En los nombres de las viviendas, la forma plural del kiswahili "wa" indica el nombre de la tribu de la que provienen. La forma singular es "m".

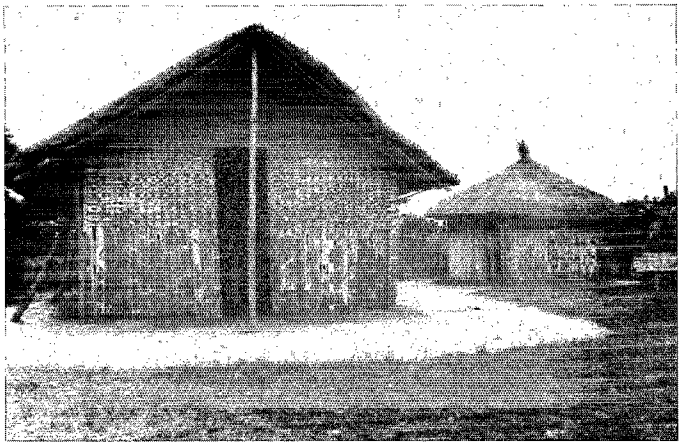
Las viviendas tradicionales son desde luego la artesanía más importante del Museo de la Aldea, en parte porque su construcción es en extremo complicada y varía según la tribu, y en parte porque están directamente vinculadas a la vida de la tribu de la región de que se trata. Las casas han sido construidas con la máxima fidelidad a los modelos, de modo que resultan casi idénticas a las originales del medio tribal. Huelga decir que cada casa es en sí misma una obra de arte, construida por las personas que la habitan. Los materiales empleados han sido traídos desde muy lejos por medios diversos de la región de origen de la vivienda, y han sido preparados por especialistas tradicionales con años en el oficio. La madera y las lianas de los bosques, la paja y la tierra de los hormigueros de las praderas han sido recogidos, dispuestos y preparados adecuadamente por constructores tradicionales con conocimientos y experiencia.

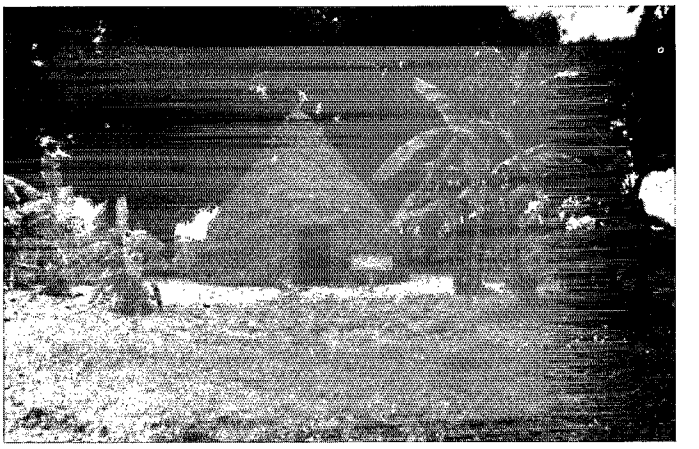
Los expertos se ocupan de que los cimientos sean correctamente excavados, de modo que los soportes verticales y aquéllos ligeramente inclinados hacia adentro constituyan la armazón sólida que la casa requiere. Las vigas horizontales y los listones que sostienen el techo se atan con lianas. Después de excavar los cimientos se preparan los soportes, las vigas y las ligaduras tomando en cuenta las diversas habitaciones que la casa va a tener. Una vez terminada una vivienda se celebra una gran fiesta a la cual asisten todos los que participaron en su construcción en la región tribal. Se invita a todos los vecinos, amigos y parientes, y el festejo se convierte en una ocasión social.

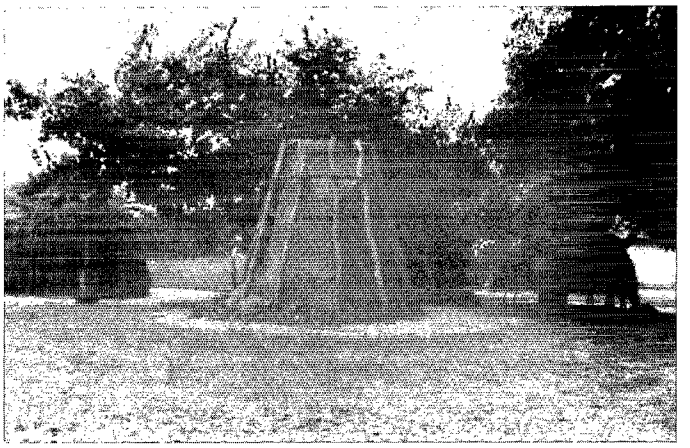
Una vivienda tradicional está dividida en habitaciones con fines diversos: cocinar, almacenar alimentos y otros objetos de uso doméstico, guardar los animales. Ninguna casa tradicional está completa sin sus cacerolas, las vasijas para el agua, las bebidas alcohólicas y los granos, y calabazas para la leche, la miel y el rapé. En las doce casas estos objetos están cuidadosamente dispuestos de manera tal que el visitante tiene la impresión de que está habitada.

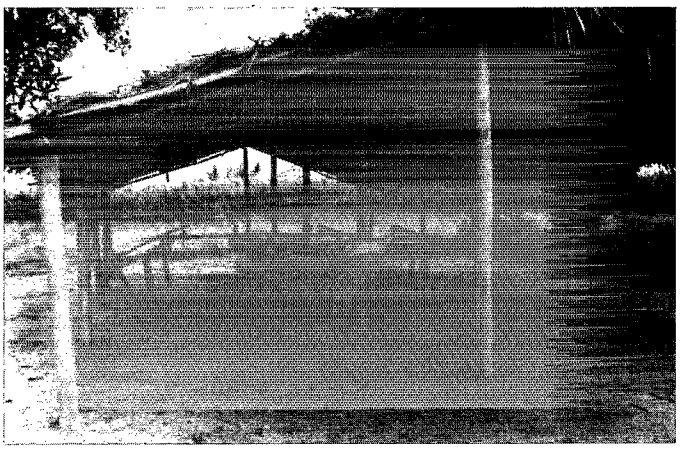
Las doce viviendas tradicionales construidas en el Museo de la Aldea son de diversos tamaños y formas. Las dos primeras, la *wahehe* y la *wagogo*, son del tipo denominado *tembe*, es decir, de techo plano. Este techo se construye con vigas y lianas y después se empareja con tierra de hormiguero o con estiércol de vaca. Las casas *wafipa, wangoni, warundi, wachagga, wanyamwezi, wahaya* y *wanyakyusa*, son del tipo llamado *msonge*, es decir, cónicas. La construcción del techo de estas casas tiene que hacerse con gran cuidado, superponiendo capas de un tipo especial de paja hasta obtenerse el acabado que se requiere. La vivienda *wamasai* es del tipo *manyatta*, de techo plano pero distinta. Otro tipo especial es el *wamakua*, llamado *mdula*. Además de los dos tipos extremos que son el











a) El Museo de la Aldea. República Unida de Tanzanía. La vivienda *wanyakyusa.* El marido la utiliza con su primera mujer e hijos. La vivienda de la derecha es utilizada por la segunda esposa y cada esposa adicional tiene su propia vivienda.
(*Foto:* Museo Nacional).

b) Horno de fundición de hierro wafipa, con una vivienda *wafipa* a la izquierda. A la derecha pueden verse dos talleres utilizados para trabajar el hierro después del proceso de fundición.
(*Foto:* Museo Nacional).

c) La vivienda cónica *wachagga* de la región este del Kilimanjaro. Los wachagga del centro y del oeste del Kilimanjaro utilizan viviendas de bóveda plana techadas con hojas secas de banana. Se ha hecho en este caso un ensayo para crear una atmósfera de bananeros, etc, base de la ecología wachagga.
(*Foto:* Museo Nacional).

d) La canoa ngalawa, tipo de embarcación que se encuentra a lo largo de la costa este africana. (*Foto:* Museo Nacional).

Plano del Museo de la Aldea.
◁ (*Foto:* Museo Nacional).

Tambor y danzas.
(*Foto:* Museo Nacional).

Tocando con dos xilófonos.
(*Foto:* Museo Nacional).







Fundición del hierro. (*Foto:* Museo Nacional).

plano y el cónico, hay tipos intermedios de formas complicadas que son más fáciles de entender cuando se las ha visto.

Hornos tradicionales de fundición del hierro

Se ha construido en el Museo de la Aldea un horno de fundición de hierro Ufipa del que se hizo una demostración durante las festividades de *Saba saba* celebradas en julio de 1967. La frase *Saba saba* significa "Siete siete" en kiswahili, la fecha de creación del partido dirigente de la República Unida de Tanzanía, TANU, la Unión Nacional Africana de Tanganyika. En el país esta fecha es un día festivo que generalmente va precedido de una semana de manifestaciones culturales. La demostración fue realizada por los señores Stepano Malimbo y Andrea Monela, dos expertos fundidores de hierro, pertenecientes a la tribu *wafipa* de Sumbawanga, al sudoeste de la República Unida de Tanzanía. Actualmente, el partido dirigente único de la República Unida de Tanzanía es el CCM, el Partido Revolucionario.

Los *wafipa*, más de 70 000 personas, viven en la región que se extiende entre el lago Tanganyika y el lago Rukwa en el distrito de Sumbawanga, al sudoeste del país. En esta región se encuentra la meseta de Lyamfipa, nombre que dio origen al de la tribu *wafipa*. Se dice que los *wafipa* llegaron a esta zona hace unos dos siglos probablemente, procedentes de África central a través del norte de Zambia y el sur de Zaire, trayendo consigo conocimientos de agricultura y técnica de fundición del hierro que habían heredado, diez siglos antes, de sus antepasados de habla bantú. Se dice que los fundadores del grupo *wafipa milanzi* eran fundidores de hierro y herreros. Actualmente, los *wafipa* cultivan diversos tipos de cereales y crían animales domésticos.

Es importante destacar que en la sociedad tradicional *wafipa* el oficio de fundidor de hierro se transmite generalmente de padre a hijo, aunque no sea estrictamente hereditario, en vista de que se exige que el iniciado alcance un alto grado de maestría, y sea capaz de demostrarla hábilmente, antes de conferirle el título de *Mwami*, o sea, fundidor de hierro profesional. Además de sus conocimientos del oficio, tiene que entender también de medicina tradicional.

Cabe señalar aquí que la fundición del hierro es un trabajo complejo para el que hacen falta grandes conocimientos y experiencia en el empleo de la madera, la arcilla, el carbón y el mineral de hierro y un enorme horno con fuelle construido científicamente.

Es lamentable comprobar que la fundición del hierro ha declinado considerablemente en los últimos años, razón por la cual el Museo Nacional decidió construir en el Museo de la Aldea el horno Ufipa y hacer demostraciones de su funcionamiento para el público, muchos de cuyos miembros jamás habían visto fundir el hierro. Hacia 1900, había fundidores de hierro en casi todas las aldeas de Sumbawanga pero los alemanes, cuando llegaron, se opusieron a esta actividad. La situación empeoró cuando los ingleses sustituyeron a los alemanes después de la segunda guerra mundial, e importaron herramientas agrícolas manufacturadas tales como azadas, cuchillos, hachas, etc. Hoy en día utilizamos en la República Unida de Tanzanía instrumentos de fabricación industrial que se rompen con cierta frecuencia. Por ello es útil revivir nuestro horno de fundición Ufipa en el Museo de la Aldea y ver si podemos obtener un hierro de mejor calidad para fabricar implementos más durables[1].

La talla de canoas

En el Museo de la Aldea hay una gran canoa *ngalawa* montada sobre soportes de concreto y cubierta por un tinglado de chapa y techo de paja. Esta canoa es similar a las que pueden verse por toda la costa oriental de África, desde el norte de Monbasa a la costa de Mozambique. Se dice que hace dos mil años que navegan por esa zona.

La estabilidad de esta canoa se obtiene con botalones fijados a ambos lados del casco. En general, la canoa se fabrica con madera de mango, árbol que abunda en todo el país. Su tamaño es variable; en las más pequeñas cabe una persona; en las más grandes, diez. La propulsión puede ser a remo o a vela.

La estabilidad de esta canoa se alcanza gracias a los botalones, pero el tallado del casco requiere asimismo particular habilidad y experiencia. Después de obtener una madera de la longitud requerida, los especialistas aplanan uno de los lados, el superior. A continuación, sirviéndose de sus conocimientos sobre las canoas, determinan la forma exacta que van a dar a la parte inferior para que, una vez en el agua, floten sin inclinarse ni a la izquierda ni a la derecha. En otras palabras, para que tengan su propio sentido del equilibrio.

Variedad de artesanías

En el Museo de la Aldea pueden verse artesanos *wamakonde* y *wazaramo* tallando toda clase de objetos, tales como figuras humanas, animales, peines, bastones y sujetalibros, generalmente en ébano negro. El trabajo de los talladores despierta gran interés entre los visitantes del museo.

En el Museo de la Aldea pueden verse también a los fabricantes de instrumentos musicales tradicionales. Fabrican dos clases de instrumentos; los unos se componen de piezas de metal que sobresalen de una caja de madera, la que se sujeta entre las manos mientras se golpean las piezas con los pulgares; los otros de piezas de madera colocadas sobre dos soportes horizontales. El primer tipo se llama *limba ndogo*, pequeño *limba*, y el segundo *limba kubwa*, gran *limba* o xilófono. Estos instrumentos están a la venta en la tienda y se emplean para acompañar las danzas tradicionales que se organizan semanalmente; los músicos tocan estos instrumentos mientras cantan y bailan. Los miembros del grupo de baile cantan y danzan también con los músicos, según la canción. Estos grupos de baile semanales tienen mucho éxito de público, especialmente los fines de semana y los días festivos. En la República Unida de Tanzanía, así como en toda África, la música se acompaña de canto y baile.

Las esteras del Museo de la Aldea son fabricadas por dos mujeres. Esta artesanía es común en todo el país; en su mayor parte es practicada por mujeres, aunque en algunas regiones se dedican a ella los hombres. La preparación del material es complicada. Se utilizan hojas de palmera jóvenes, que se cortan antes de que maduren, cuando aún están plegadas. Se abren a mano y se ponen a secar. Una vez secas, se preparan para teñirlas de verde, azul o rojo según la combinación de colores que se quiera lograr. Antiguamente las tintas se obtenían de semillas o de corteza de árboles, pero hoy en día se utilizan tinturas comerciales. La tintura se pone a hervir en un caldero, en el que se coloca el material, preparado previamente, que se deja en el agua hasta que toma el color. Después se lo pone a secar al sol. Cuando está completamente seco se corta en tiras correspondientes al tamaño de la estera.

Finalmente, puede verse en el Museo de la Aldea a los señores Mgoha y George, dos tejedores ciegos que fabrican hermosas telas de telar que se venden en la tienda.

No cabe duda que los fines para los que se creó el Museo de la Aldea se han cumplido. No solamente constituye un lugar de exposición permanente de las artesanías tradicionales del país, donde pueden ser vistas por visitantes nacionales y extranjeros, sino que además las exposiciones que realiza han permitido al personal del Museo Nacional estudiar el impacto social y económico de las artesanías sobre la vida de los habitantes de Tanzanía.

[Traducido del inglés]

1. J.A.R. Wembah-Rashid, *Iron Working in Ufipa. A record of traditional processes of iron smelting and forging among the Fipa of Tanzania.* Propiedad del Museo Nacional de la República Unida de Tanzanía.

R. S. Bhathal

Fue miembro del cuerpo académico de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Singapur. Actualmente es director del Singapore Science Centre. Publicó varios artículos en periódicos internacionales, tales como *Nature, New scientist, Museum, Journal of geophysical research, Physics education*, etc. También dirigió, junto con otros autores, la publicación de los siguientes libros: *The Singapore environment, Singapore in the year 2000, Government and University research, Non-formal education in Singapore, Cultural heritage vs technological development: Challenges to Education* y *Singapore science fiction.*

Los programas del Instituto Científico de Singapur

El Singapore Science Centre (Instituto Científico de Singapur) es una de las instituciones más importantes para la divulgación y la vulgarización de la ciencia entre los estudiantes, y el público en general en Singapur. Fue inaugurado en diciembre de 1977[1]. Unas 250 000 personas visitan anualmente el Centro, el 60 por ciento de las cuales está compuesto por escolares y estudiantes; el 40 por ciento restante, por visitantes adultos.

Sus objetivos son: *a*) exponer objetos ilustrativos de las ciencias físicas, las ciencias de la vida, las ciencias aplicadas, la tecnología y la industria, y *b*) promover la divulgación de conocimientos científicos y tecnológicos.

Para cumplir con sus objetivos, el Instituto

1. Jackman, Kenneth V.; Bhathal, R.S., "Le Centre scientifique de Singa pour, *Museum*, vol. XXVI, n.º 2, 1974, p. 110-116.

brinda varios medios especializados que incluyen programas de exposiciones, programas de enseñanza escolar y un programa de publicaciones científicas. A continuación se describe brevemente cada uno de los programas:

Programas de exposiciones

La idea conductora que rige la realización de exposiciones en el Instituto Científico de Singapur consiste en explicar los conceptos básicos de la ciencia y sus aplicaciones en la vida cotidiana y en la industria. Otro aspecto de la concepción de las exposiciones es lograr que la mayor cantidad posible de objetos expuestos sea tridimensional y se favorezca así la participación del público. De este modo los visitantes pueden tocar los objetos expuestos, apretar botones, girar manivelas y escuchar mensajes grabados por teléfono. Ésta es, creemos, la mejor manera de impartir conocimientos científicos a los habitantes de un área cultural no científica. La participación en un medio de aprendizaje agradable aumenta las posibilidades de adquirir tales conocimientos. Un ambiente informal de este tipo es muy útil en los países en los que el público en general aborda la ciencia con cierto temor. Las exposiciones presentadas en el Instituto Científico de Singapur se refieren a las disciplinas de las ciencias de la vida y de las ciencias físicas. La energía y la vida son los temas centrales de las exposiciones realizadas. Estos temas son adecuados puesto que los problemas actuales del mundo y de Singapur giran en torno al aprovisionamiento constante de energía y la limitación del crecimiento demográfico con sus consecuencias sociales y económicas correspondientes. El hecho de que el Instituto Científico presente exposiciones relativas tanto a las ciencias de la vida como a las ciencias físicas da coherencia a la estructura de la ciencia que es así fácilmente asimilable para el profano.

Los siguientes temas de exposición se presentan en las galerías del Instituto Científico de Singapur:

Ciencias físicas. El mundo de la energía, la energía nuclear, la ingeniería automotriz, el tiempo, los sistemas de comunicación y de información, el universo y la aviación.

Ciencias de la vida. La célula, el nacimiento del hombre, la población, la genética, la evolución y la ecología.

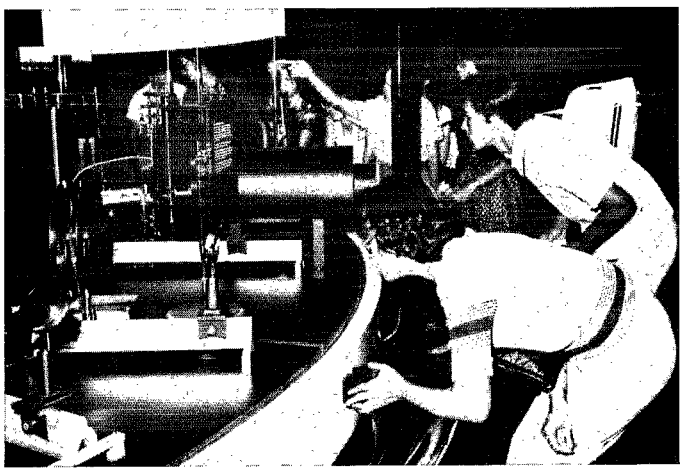
Un 10 por ciento de las exposiciones se cambia anualmente a fin de atraer y mantener una corriente continúa de visitantes al Instituto. Otra característica de este programa: presentar todos los años dos exposiciones temporales sobre temas de actualidad, de una duración aproximada de 3 a 6 meses cada una.

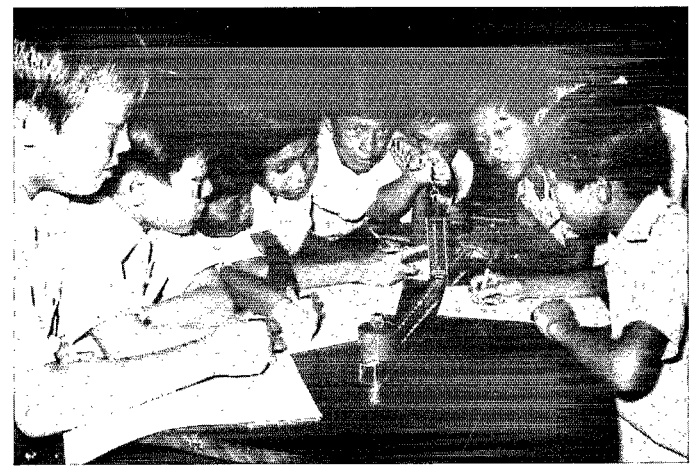
Programas escolares

El objetivo de los programas escolares es enriquecer, vitalizar y complementar el programa de estudios en la escuela, por medio de las ciencias una observación directa y de una experiencia práctica fuera de la clase. Proveen la estructura que aportará un discernimiento más profundo, una mayor comprensión y un mayor significado a aquellas esferas del conocimiento que generalmente nos limitamos a leer y discutir, pero que rara vez experimentamos.

El Instituto Científico organiza debates científicos, conferencias, demostraciones, cursos de laboratorio y proyecciones de películas para los estudiantes de las escuelas primaria y secundaria. También realiza debates y foros científicos para estudiantes de las escuelas preuniversitarias. Se ha comprobado que en muchos países en desarrollo las escuelas primarias no cuentan con un buen equipo de laboratorio. La consecuencia de esta insuficiencia es que las lecciones de ciencia son como las lecciones de historia, es decir que se aprenden de memoria. Los estudiantes no tienen oportunidad de emplear un equipo sencillo y de







Programas escolares científicos: Se alienta a los estudiantes a estudiar la ciencia por medio de experiencias prácticas.
(*Foto:* Centro Científico de Singapur).



Exposición sobre energía solar: Los visitantes aprenden la ciencia mediante una participación activa.
(*Foto:* Centro Científico de Singapur).

Campamento científico: Los estudiantes analizan las muestras recogidas en un estanque de agua dulce.
(*Foto:* Centro Científico de Singapur).

estudiar la ciencia con una experiencia práctica. El Instituto Científico puede desempeñar en esta esfera con sus laboratorios centralizados y bien equipados, un papel muy útil para la enseñanza y la transmisión de los conocimientos científicos. Para dar a conocer a los profesores las exposiciones del Instituto Científico todos los sábados se reúnen grupos de estudio en los que participan de 60 a 100 profesores para los que se efectúan visitas dirigidas por un guía para familiarizarlos con las exposiciones presentadas en las galerías y con la forma en que deben utilizarlas para complementar sus lecciones de ciencias. El Instituto también organiza grupos de estudio sobre ecología y energía para maestros de escuelas primarias. El objeto de estos grupos de estudio es mejorar los conocimientos de los maestros y mostrarles un sencillo equipo de laboratorio que pueden utilizar en sus clases. El Institutio Científico también organiza una vez por año un campamento científico para estudiantes a fin de que estudien el medio ambiente natural e inculcarles el amor a la naturaleza. Los estudiantes acampan en los terrenos del Instituto y durante la semana del campamento realizan excursiones para estudiar diferentes ecosistemas. Recogen muestras y las analizan en los laboratorios del Instituto. El último día, presentan informes sobre sus estudios de los diversos ecosistemas ante todos los participantes del campamento científico. Algunos de los ecosistemas estudiados son los siguientes: un manglar, un arrecife de coral, un estanque y un arroyo de agua dulce, etc. Junto con la Asociación de Profesores de Ciencias de Singapur, el Instituto Científico organiza una vez por año una quincena científica, consistente en diversas actividades científicas: una feria científica, foros científicos, un campamento científico, proyecciones de películas de ciencia ficción, un concurso de cuentos de ciencia ficción y una olimpiada científica.

Programa de publicaciones científicas

Otra forma útil de divulgar la ciencia a la población estudiantil y al público en general es por medio de publicaciones. El Instituto Científico de Singapur tiene un activo programa de publicaciones.

Edita una revista trimestral *The Science Centre Bulletin* que publica artículos sobre diferentes aspectos de la ciencia y una sección destinada a los niños menores de doce años. Se venden aproximadamente unos 20 000 ejemplares de esta revista al público en general y a la población estudiantil. El Instituto Científico también edita diagramas murales sobre diferentes temas científicos, tales como el *Ciclo de la vida de un polluelo*, el *Ciclo de la vida de una rana*, los *Árboles frutales de Singapur*, las *Cadenas alimenticias*, etc., que se envían a las escuelas.

Otras publicaciones son un boletín bimensual, *Science Centre News*, con informaciones sobre las actividades del Instituto, folletos relativos a las exposiciones, y una guía de las exposiciones para los profesores y conductores de grupos que desean organizar visitas de grupos al Instituto.

[Traducido del inglés]

El Centro Bharatiya Lok Kala: investigación y presentación del arte folklórico

Devi Lal Samar

Nacido en 1911. Erudito y artista, efectuó numerosos viajes con bailarines y titiriteros. Ganó el primer premio del III Festival Internacional de Teatro de Títeres, Bucarest 1965. En 1968 el gobierno de la India le otorgó el título de *Padmashri*, y en 1978 presidió la delegación cultural de la India a la URSS. Fundador y director del Centro Bhartiya Lok Kala. Ha publicado más de 30 libros sobre distintos aspectos del arte popular.

El Centro Bharatiya Lok Kala (Instituto de Arte Folklórico Indio) fue creado en 1952 en Udaipur, Estado de Rajasthan, en el norte de la India, con el objeto de llevar a cabo investigaciones y estudios sobre el terreno en la esfera del arte popular, así como de tratar los resultados y el material obtenidos para su futuro uso en la educación. En este último sentido, la creación del Museo Bharatiya Lok Kala ha constituido un éxito notable.

La realización de estudios en el Estado de Rajasthan

La realización de estudios, piedra angular de la institución, empezó pronto y en difíciles condiciones. Uno de los primeros obstáculos fue, en esa época, la insuficiencia o falta de medios de comunicación con las aldeas del interior del Estado de Rajasthan, que puso a prueba la voluntad y la dedicación de los integrantes del Centro dirigidos por su fundador, Devi Lal Samar. Los investigadores se vieron obligados a viajar a pie, cargados con sus equipos de registro visual y sonoro. En segundo término se tropezó con un problema humano: las clases educadas despreciaban el arte popular por considerarlo la obra inferior de aldeanos pertenecientes a los estratos más bajos y despreciables de la escala social; a su vez, los artistas tradicionales de la aldea eludían con temor, como suele suceder, el súbito interés que les dispensaban los visitantes de la ciudad. En algunos casos, los aldeanos se mostraron renuentes a proporcionar alimentos y alojamiento a nuestros equipos en sus chozas primitivas o a colaborar en el transporte de los equipos. Los cantantes tradicionales, que actúan en las ceremonias, temían que los micrófonos deformaran la calidad de su canto. Nuestros móviles eran objeto de sospechas, y nos costaba trabajo convencer a los artistas populares que efectuábamos investigaciones en su propio beneficio. Un ejemplo de las dificultades con que tropezamos: durante más de un mes marchamos detrás del grupo de artistas ambulantes *bhavais*[1], que cada vez que podía procuraba alejarse de nosotros pensando que éramos funcionarios encargados de cobrar impuestos sobre sus representaciones. Sólo cuando comprendieron lo que deseábamos, gracias a una intervención amistosa, accedieron a que estudiáramos sus maravillosas representaciones de danza dramática.

En otra ocasión, en la población de Kuchaman, nuestro equipo encontró a un titiritero tradicional que daba una representación callejera. Sólo tenía unos pocos títeres, pues se había visto obligado a empeñar los demás por la miserable suma de 50 rupias (unos 5 dólares). Nuestro personal se encargó de rescatar los muñecos para que el titiritero pudiera ofrecer una representación completa, y de ese modo fuimos testigos de una muestra verdaderamente fascinante del arte popular. Ese episodio sirvió para que pudiéramos estudiar la comunidad del titiritero (los *bhats*)[2], tras un largo periodo durante el cual nos había costado muchísimo entablar relaciones con dicha comunidad. (Las invitaciones que habíamos formulado a algunos *bhats* para que visitaran la sede del Centro en Udaipur habían encontrado escaso eco.)

Estudio de diversas formas artísticas

Se necesitaron nada menos que cuatro años para estudiar de esa manera la mayor parte del Rajasthan y recopilar material suficiente sobre canciones, obras teatrales y artesanía. Se documentaron y registraron las interpretaciones de diversos grupos de músicos y diferentes formas de canciones y baladas populares propias de cada zona. También se estudiaron las expresiones de los conjuntos teatrales y de baile, sin olvidar los motivos florales que ornamentan muros y suelos

1. *Bhavais*, comunidad de bailarines y acróbatas; danzan temas dramáticos para divertir a los mecenas en diferentes villorrios. En épocas señaladas del año acuden a las casas de estos mecenas y obtienen en cambio una remuneración fija.

2. Los *bhats* se asemejan a los bardos. Cantan, danzan y cuentan la vida de un personaje célebre o de una familia. Cronistas, conocen de memoria la historia de las grandes familias de las que son "clientes" del punto de vista tradicional y romano del término. Algunos, llamados *bhats titeres* divierten a sus mecenas mediante espectáculos de títeres; otros cuentan la historia de las divinidades pintadas en las puertas de los altares de madera portátiles (*kavads*).

Entrada del Museo del Centro Bharatiya Lok Kala.
(*Foto:* Bharatiya Lok Kala Mandal).



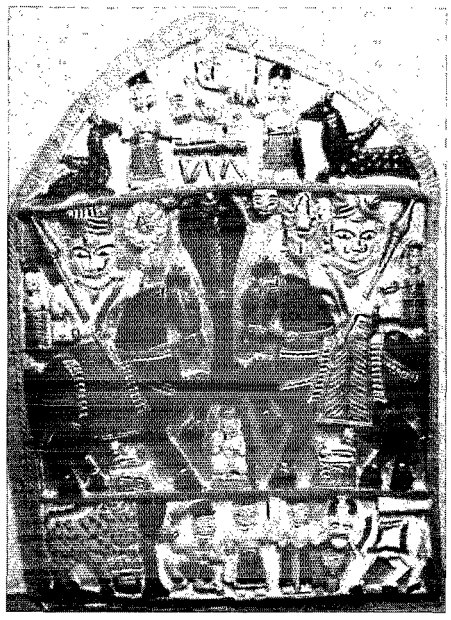
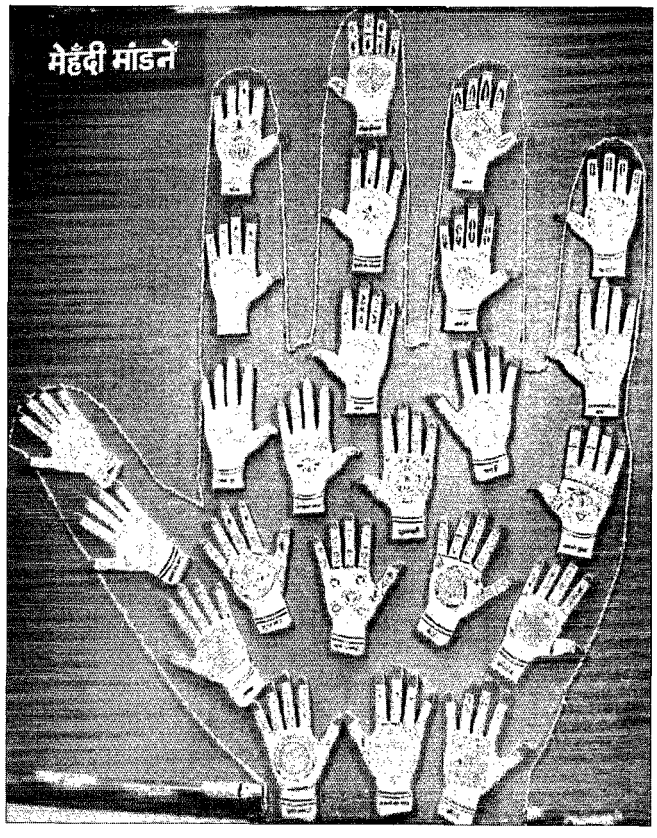


Imagen de piedra de una deidad, que se exhibe en el Museo.
(*Foto:* Bharatiya Lok Kala Mandal)

Los dibujos *mandanas menhadi* con que las mujeres adornan las palmas de sus manos.
(*Foto:* Bharatiya Lok Kala Mandal)

Títere de Andhra, para teatro de sombras, expuesto en el Museo.
(*Foto:* Bharatiya Lok Kala Mandal)





(los *alankarans*[3] *thapa, banjhi* y *bhoomi* y los *mandanas menhadi*[4]), que tan importante papel desempeñan en la vida cultural del pueblo.

Estudios realizados en las tribus

Se desarrollaron importantes actividades de investigación con motivo del estudio de las expresiones culturales de las tribus de Madhya Pradesh, Rajasthan, Tripura y Manipur, que el Ministerio del Interior del gobierno de la India había encargado al Centro, lo cual permitió observar en su medio las comunidades tribales, como los *bhils, bhilalas, madias, murias, dorlas, kodakus, kurvaas, gonds, saherias, garasias, santhals* y *baigas*, registrar sus canciones y filmar sus actividades culturales.

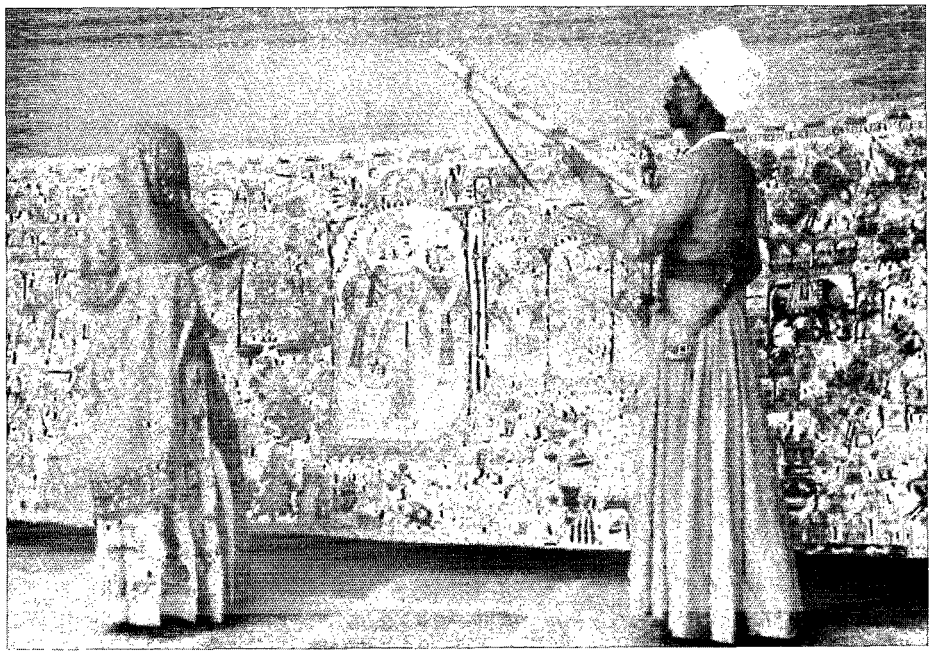
Al principio, la comunicación con las tribus tropezó con las mismas dificultades mencionadas anteriormente. En una oportunidad, al aproximarnos a una aldea con nuestros vehículos, toda la población huyó, pues era la primera vez que llegaba hasta ellos gente de la ciudad. Se decía que los funcionarios de hacienda de la zona no solían visitar muchas de esas aldeas tribales, ya que el gobierno procuraba intervenir lo menos posible en su vida cotidiana. Nos aconsejaron que no nos hiciéramos acompañar por la policía u otros funcionarios y, por consiguiente, nos presentábamos en las aldeas como gente común, muchas veces después de recorrer penosamente varios kilómetros cargados con todo nuestro equipo.

Recolección de objetos del arte popular

En veinte años de detenido estudio de las diversas formas del arte popular, el Centro ha reunido

3. Los *alankarans* son dibujos hechos a mano en el suelo o en las paredes; el alankaran *thapa* es un motivo dibujado y coloreado con productos indígenas sobre los muros exteriores de adobe de una casa de villorrio en ocasión de festividades y que pueden borrarse una vez pasada la fiesta. El *sanjhi*, obra de las muchachas casaderas, es ejecutado en los muros exteriores de la casa cada año durante el mes de agosto. Sobre un fondo de estiércol de vaca adherido al muro exterior de la casa, las muchachas pegan pétalos de flores hasta formar un motivo. Los alankarans *bhoomi* constituyen dibujos pintados en el suelo en ocasión de diversas fiestas. Cada una de estas fiestas requiere un motivo distinto.

4. Los *mandanas menhadi* son dibujos trazados en la palma de la mano de las mujeres solteras o casadas, con excepción de las viudas. Se utiliza para ello una pasta a base de polvo de hojas secas de una planta muy conocida en el Estado del Rajasthán.



Pabup ki pad, rollo pintado expuesto en el Museo con una pareja de bardos que cuentan historias de dioses.
(*Foto:* Bharatiya Lok Kala Mandal)

una colección de objetos directa o indirectamente relacionados con dicho arte. A menudo era difícil convencer a los aldeanos de que cedieran los objetos cotidianos que utilizaban en actividades tan íntimamente ligadas a su vida emocional, espiritual y ritual. En primer término, había que ganarse su confianza. El resentimiento que causaba al principio nuestra simple presencia se disolvía a medida que los aldeanos nos veían acampar bajo los árboles y preparar nuestra propia comida; entonces nos invitaban a comer con ellos y participar en sus bailes. A partir de ese momento podíamos tratar de obtener los objetos que deseábamos: broches, peines, tocados, máscaras tribales, vestidos, arcos y flechas, etc. Muchas veces surgían dificultades especiales; por ejemplo, las horquillas y los peines de las mujeres madia y muria, de Bastar, que eran obsequios de sus enamorados: cederlos equivalía a rechazar su amor.

Comienzos del Museo

Al cabo de unos años, comenzó a tomar forma la idea de crear un museo. En los primeros tiempos, el Centro contaba apenas con una colección de trajes, adornos, muñecas, títeres e instrumentos musicales, y no sólo carecía de locales sino incluso de vitrinas en qué exhibir los objetos reunidos. En esa época el Centro recibió la visita de dos ilustres personalidades: el profesor Humayun Kabir, ministro de Educación y Cultura del gobierno central de la época, y el conocido antropólogo Dr. Verrier Elwin. Ambos quedaron muy admirados, no de nuestra colección sino del celo de nuestros colaboradores. El profesor Kabir nos ayudó muchísimo en la construcción del actual edificio, y el Dr. Elwin dio valiosas orientaciones para nuestro trabajo de investigación.

Aunque el Centro se trasladó a su nueva sede en 1959, el edificio estuvo inconcluso durante cuatro años por falta de fondos, y hubo que aplazar la idea de crear un museo. Era aún difícil encontrar donantes, y por los motivos ya señalados: falta de interés en las expresiones artísticas de personas tachadas de rústicos, atrasados e incultos. En definitiva, el gobierno del Estado de Rajasthan intervino para salvar el museo e incluso aparecieron algunos donantes, con lo que se pudo establecer el núcleo del Museo. A partir de entonces, el Museo ha crecido constantemente y en la actualidad es un testimonio de los importantes estudios e investigaciones que la institución ha efectuado desde sus orígenes. Cuenta, además, con una buena biblioteca y una sección de documentación. La sección de fotografía y registro sonoro, que comenzó con elementos muy pobres, ha llegado a producir cuatro películas documentales sobre las actividades culturales de las comunidades tribales y nómades, y posee ahora un estudio de grabación donde los cantantes populares de diversas partes de Rajasthan realizan periódicamente registros que se clasifican de manera sistemática, junto con las partituras, en un archivo de bandas sonoras. En la sección de artesanía, se procede a la documentación fotográfica de raros objetos de arte y se imparte formación en documentación sobre las formas del arte popular.

La sección de títeres del Museo, que presenta un panorama completo de los títeres indios, está actualmente tan bien constituida que se ha convertido en polo de atracción para los estudiantes, los profesores y los titiriteros profesionales que vienen de todas las regiones de la India, y hasta del extranjero, para trabajar en la experimentación, la formación y la investigación. Gracias al Museo, el arte de los títeres ha sido aceptado como elemento educativo en Rajasthan, y varias escuelas lo incluyen en sus programas. Se presentan espectáculos simples en una cabina, y también se cuenta con un teatro de títeres donde se presentan espectáculos tradicionales y educativos de gran calidad.

Espectáculos de arte popular

El Museo efectúa representaciones de un grupo de bailarines y músicos populares tradicionales, ejecutantes *bhavais* y *tehratal*[5]. Se invita a grupos de teatro popular de todas las regiones del país y se ofrecen representaciones gratuitas al aire libre.

Se ha logrado establecer una floreciente sección de artesanía, donde maestros en el arte tradicional de elaborar títeres, *kavad*[6], *gangore*[7], *pad*[8] y turbantes adiestran a los jóvenes en estos recursos del teatro popular tradicional. Los visitantes interesados son autorizados a recorrer los talleres y observar cómo se confeccionan los objetos del Museo.

El Centro ya ha publicado más de 40 obras sobre diversos aspectos del arte folklórico presentados en el Museo. Muchas de esas publicaciones se han convertido en obras de consulta para los especialistas y en libros de texto de las universidades.

El Centro está reconocido oficialmente como organización especial de educación y cultura. Además de la sólida reputación que el Centro se ha ganado en el país, sus distintas secciones han representado a la India en certámenes internacionales y han obtenido varios premios.

[Traducido del inglés]

Estos dibujos se ejecutan en ocasión de fiestas especiales, cada una de las cuales exige un motivo especial.

Una vez aplicada la pasta en la palma de la mano con una astilla de bambú, seca en una hora más o menos; deja luego una huella amarilla que dura unos quince días.

5. La forma de danza *tehratal* es una danza femenina que se ejecuta en posición sentada. La bailarina utiliza trece címbalos de los cuales sostiene dos con la mano, los demás son golpeados de diversas maneras. La palabra *tehra* significa trece y trece son los estilos diferentes de esta danza, consagrada a venerar la divinidad *Ramdev*.

6. Un *kavad* es un altar portátil de madera. Sus numerosas secciones tienen pintadas la imagen de divinidades veneradas. Los *kavadia bhats* los transportan de villorrio en villorrio para presentarse ante sus mecenas y a medida que despliegan el políptico cantan y narran las leyendas referentes a esas divinidades.

7. *Gangore* es una réplica de madera de Parvati, esposa de Shiva. Está revestida de atuendos y adornos suntuosos. Venerada durante el mes de abril por las mujeres casadas y solteras, su imagen es llevada en procesión hasta la orilla de un río o lago sagrado. El rito de su culto comporta danzas y cantos.

8. Un *pad* es un rollo sagrado que ilustra la vida de varias divinidades populares. Su composición obedece a un estilo muy particular. Desenrollado, sirve como tela de fondo en las baladas que los *bhopa bhopin*, compañía de artistas de ambos sexos, interpretan para narrar la historia de las divinidades. En una interpretación diferente, la balada se canta acompañada por un instrumento de música tradicional.

Poemas de Cummings para reactivar un museo universitario

Mary Z. Maher, Adria Arch

Amigo: Esto se parece a una sardina
E.E. Cummings: Eso no es una sardina ... es un campanario
Amigo: ¿Quién lo llamó así?
E.E. Cummings[1]*:* Calder. Fue Calder quien lo llamó así.
Amigo: ¿Quién en ese llamador de campanarios llamado Calder?
E.E. Cummings: Pum – Pum.
Amigo: (Riéndose) Sí, sólo que lo hicimos al revés.
¿Puede usted creer que este impío intercambio tuvo lugar en un museo de arte ante un público de 150 personas?

Este trozo de arte dramático formaba parte de una solución más amplia a un problema que aflige a la mayor parte de los museos de arte universitarios a lo largo del país. El Museo de Arte de la Universidad de Arizona está dotado de una colección de joyas artísticas entre las cuales se destacan un Rothko, un Calder, un Arp, un Archpenko, varios Picasso, además de otras gemas contemporáneas así como una selección de pintura y escultura de la Edad Media y el Renacimiento. ¿Cuál era el problema? Los 30 000 estudiantes de la Universidad ignoraban por completo el Museo. ¡Peor aún, incluso los alumnos de la Facultad de Bellas Artes, que a diario pasaban a diez metros de la puerta del Museo, raras veces entraban a ver la colección!

En un momento de inspiración, tuvimos la idea de montar una obra que sería como una intriga amorosa, dedicada a las galerías del segundo piso del Museo con el fin de despertar el dormitabundo campus a las riquezas que yacían a sus pies. Gracias a los esfuerzos combinados del Dr. John Wilson del Programa de Danza y de los autores de este artículo, conseguimos crear un programa de contenido único, relacionado concretamente a las obras alojadas en el museo de la ciudad universitaria, y cuya finalidad sería apoyarse en la variedad de posibilidades de las que dispone un campus universitario. Las obras ligeras, gráciles y filosóficas fueron creadas a medida para entretener y educar. Se reclutaron alumnos para trabajar en dichas representaciones y ayudar en el proceso creativo de manera que formasen parte tanto de este proceso como del producto final de esta unión artística.

Fue cosa bastante sencilla conseguir colaboración para los proyectos ya que los dos profesores que participaban en ellos estaban intrigados e incluso inspirados por la posibilidad de crear una experiencia de arte dentro del contexto de un museo. Se decidió que en su totalidad las obras no deberían exceder de hora y media; que cada director planeara independientemente su parte y que en el intervalo hubiese un ágape con comida y bebida a fin de subrayar claramente la comunión de tres formas diferentes de arte, lo cual era la clave del proyecto.

Adaptar las creaciones anteriores

Cada uno de los programas era la manifestación de una manera individual y personalizada de crear. Ambos estaban caracterizados por una especie de didactismo indirecto; ambos proyectos revelaban de manera innata la necesidad del profesor/director de educar al público en cuanto a la estética. El próximo paso fue redactar una propuesta pidiendo fondos para publicidad y para filmar los ensayos generales con vistas a utilizar las películas más adelante en la enseñanza. La Facultad de Bellas Artes otorgó fondos de sus reservas para distintos fines y también se obtuvieron fondos del Colegio de Graduados. El dinero para carteles, programas y películas no sumó más de cuatrocientos dólares. Esta cantidad debiera haber sido bastante más elevada a no ser porque tanto los participantes como los directores estuvieron de acuerdo en adaptar el trabajo que había sido ya preparado para su presentación en el museo.

La parte del programa consagrada a la danza, dirigida por John Wilson, estaba basada en una obra original suya. El año anterior, Wilson había hecho la coreografía de una selección más amplia llamada *Lutero*. En ella se veía cómo una ordenada sociedad medieval era lanzada al caos, así como las *Noventaicinco tesis* de Lutero lanzaron el problema del autogobierno sobre los hombros de las masas campesinas. El propio Lutero tomaba parte en la danza simbolizando así la necesidad de interrogar a la autoridad de la Iglesia y del nuevo humanismo que iba penetrando en el Continente. Esta Reforma y su historia constituía la base de la danza original.

Wilson optó por no presentar esta obra más larga sino que extrajo de la misma ciertos principios del proceso creador. Pasó diapositivas de los óleos y grabados en madera de la época (Brueghel, El Bosco, y otros) y explicó la manera en que estos objetos de arte le habían inspirado para la orquestación de los diferentes motivos de danza que constituían el ballet *Lutero*. El resultado fue una charla-demostración representada por sus alumnos de danza que fue, además de instructiva y analítica, de enorme interés para su público. Esta charla fue una comparación del proceso creador en relación con el arte y la danza en general y con sus propios métodos de coreografía en particular.

La parte del programa hecha por el Readers Theater era de carácter sintético e imaginativo. Trabajamos con la directora, Dra. Maher, en el Centro de Poesía de la Universidad de Arizona. Nuestro primer objetivo fue buscar poemas que tenían como tema la pintura o la escultura. Encontramos mucho material, gran parte de él rebuscado y difícil de presentar en forma oral. Fue entonces cuando decidimos cambiar de trayectoria y dirigir nuestro enfoque sobre las obras maestras de la colección Galagher de arte contemporáneo del museo. Un día al salir del Centro de Poesía, le dí a la Dra. Maher un libro de los primeros ensayos de E. E. Cummings. Este gesto fortuito, de repente, nos puso en la pista para la idea del guión final, puesto que Cummings era a la vez pintor y poeta y un gran número de sus obras y artículos reflejaban esta dualidad.

En el proyecto final del Readers Theater se creaba el papel de un personaje que representaba a E. E. Cummings y otro que era su amigo. Juntos los narradores se pasearon a lo largo de la colección de pintura y escultura contemporáneas haciendo declaraciones definitivas acerca del arte y los artistas, ilustrando sus principales temas con poemas contemporáneos que se eli-

MARY Z. MAHER, nacida en 1941 en los Estados Unidos. Licenciada de la Universidad de Iowa en artes teatrales; doctorada en estudio de la interpretación por la Universidad de Michigan. Ha dado clases en todo el país en los departamentos de elocución y teatro; en la Universidad de Iowa y la Universidad de Michigan mientras preparaba el doctorado; también fue adjunta de cátedra en la Eastern Michigan University y Hofstra University; actualmente adjunta de cátedra en la Universidad de Arizona, Tucson, y de cursos de alto nivel en interpretación y sobre Shakespeare; dirige las representaciones del Readers Theater y actúa independientemente en Chautauqua, en el Centro Cívico de representaciones benéficas y recitales en la Universidad de Arizona bajo el título profesional de "Reading Allowed".

ADRIA ARCH, nacida en 1952 en los Estados Unidos. Diploma en bellas artes de la Carnegie-Mellon University y licenciatura de Arte de la Universidad de Arizona. Fue ayudante en el Museo de Arte de la Universidad de Arizona y directora del proyecto de actos especiales, incluyendo la exposición *Copper, brass, and bronze*, obra premiada en el Museo de Arte de la Universidad de Arizona. También enseña en el cursillo titulado "Artes visuales para pedagogos elementales" en el Departamento de Arte de la Universidad de Arizona.

1. E. E. Cummings (1894-1962), poeta americano cuyas innovaciones formales –espacio y longitud de los versos poco habituales, yustaposición abrupta de palabras o de sílabas y, sobre todo, puntuación ausente u original– tenían como fin chocar al lector para que naciera en él una sensibilidad poética nueva. Casi siempre, esta técnica basada en la distorsión tipográfica servía a un sentimentalismo cercano de la sensiblería aliado a un realismo casi cínico. El poeta ha llegado a ser objeto de un culto en ciertos medios universitarios americanos.

"¿Quién es este llamador de campanarios llamado Calder?"
(*Foto:* University of Arizona, Museum of Art, Tucson)



La narradora, Kate Fleming, compara su brazo a *Le Bras, 1959* de Picasso y encuentra que se parece a la vida.
(*Foto:* University of Arizona, Museum of Art, Tucson)



Flore nue, 1910 de Maillol sirvió de inspiración a los instintos cómicos de los actores.
(*Foto:* University of Arizona, Museum of Art, Tucson)



gieron por su relación a determinadas obras de la galería. A veces un poema era la verbalización de una sensación o ambiente sugerido por un determinado cuadro; otras, el poema era elegido para ampliar el contenido o la estructura de un cuadro. Por ejemplo, tres jóvenes y acrobáticos actores interpretaron el poema de E. E. Cummings, *Chanson innocente* delante del cuadro *Spring* de Appel. El resultado fue un grupo de poemas relacionados con el arte y tejidos entre sí por un encantador grupo de *vaudeville*, que sabía mucho acerca del arte. Una vez más, la acogida del público fue muy abierta para con esta mezcla de instrucción y diversión.

Los preparativos tuvieron su culminación en tres representaciones, la primera de las cuales fue destinada solamente a los alumnos de nuestras propias clases con el fin de concentrarnos en ciertas zonas problemáticas. Las representaciones fueron tan bien recibidas que incluso el catedrático jefe del Departamento de Arte nos pidió una especialmente para él y su equipo.

Problemas

Para el Museo estas representaciones establecieron un auténtico precedente. Anteriormente no se había pensado en invitar al público a representaciones de arte vivo. Nuestro proyecto precipitó nuevas olas de pensamiento entre el profesorado en cuanto al desarrollo de maneras de facilitar y controlar futuros acontecimientos. La primera responsabilidad de un museo es la conservación de sus colecciones, por lo tanto cualquier actividad que pueda poner en peligro la integridad de sus obras ha de ser cuidadosa y delicadamente vigilada. Entre otras, se tomó la precaución de trasladar cuadros y esculturas ajenas al proyecto que estaban en las galerías donde se montaron las representaciones. No se utilizó más iluminación que la existente a fin de evitar peligrosos cambios de temperatura. El problema del lugar para acomodar al público fue uno de los más difíciles de resolver ya que por una parte queríamos dar cabida al mayor número posible de espectadores y por otra existía peligro al exponer los cuadros a un público demasiado numeroso. Se podían acomodar holgadamente a unas 70 personas pero a cada representación acudieron unas 150. Como consecuencia hizo demasiado calor y hubo quejas de que no se podía ver bien. Nos dimos cuenta de que habíamos combinado varias funciones clásicas a la vez; un museo es el sitio donde se mira el arte, mientras, según la definición griega, el *theatron* es el "sitio para ver". El equipo del museo todavía está evaluando las zonas conflictivas y rompiéndose la cabeza para encontrar soluciones a fin de poder continuar con este concepto de museo compartido.

En síntesis

Cada desembolso, tanto de trabajo como de dinero, o de amor, fue compensado con creces. La danza moderna y el Readers Theater, como formas de arte, beneficiaron de un muy necesario contacto con el público; un rápido cálculo mostró que cada departamento había triplicado la afluencia de su público normal para este tipo de representación. El Museo aumentó las posibilidades informativas de su colección presentando obras abstractas a un público que había incrementado su afluencia diaria. Los diversos componentes del conjunto de bellas artes demostraron que podían trabajar juntos y brillar con una misma luz que mutuamente se reflejaban. Aunque sólo son beneficios institucionales, haberes para la dirección, estas manifestaciones por sí solas son prueba suficiente de que proyectos de esta índole deben proseguirse.

La Universidad fue una de las principales fuentes a la vez que uno de los principales beneficiarios del acontecimiento. Después hicimos un inventario de los servicios del campus que habíamos utilizado: dos profesores, la unidad de televisión instructiva, el Centro de Poesía con su extraordinaria colección, aderezos prestados por el Departamento de Arte Dramático, el servicio de imprenta del campus, la clase de artes gráficas para el diseño de los carteles y programas, los fondos de las facultades de Bellas Artes y de Graduados. Además del personal del museo, pusimos en movimiento muchos otros engranajes para pulir nuestro proyecto hasta poder darle un delicado resplandor.

Lo más importante del proyecto fue lo que dimos en llamar alegría de trabajar en común. Los co-directores gozaron de una oportunidad poco frecuente para el artista pedagogo: dar a luz una presentación viable en un contexto nuevo y totalmente estético. Los alumnos, por su parte, eran fuentes continuas de *zeitgeist* y alegría, estaban ilusionados, llegaban puntuales, eran cómicos, divertidos y era evidente que maduraban. Fuera del museo, los ensayos eran malos, adentro cobraban brío, podría decirse que las musas mismas estaban alojadas dentro de las obras de arte y animaban a los actores durante el periodo de ensayo. Tanto los profesores como los alumnos fueron ampliamente recompensados de sus esfuerzos en cuanto a reconocimiento, experiencia y elogios profesionales. Nuestra última esperanza es que tanto la Universidad como el Museo quieran continuar con este tipo de programas y contemplen futuras colaboraciones entre las distintas disciplinas con la misma sagacidad retrospectiva expresada por las palabras de E. E. Cummings en el reverso de la primera página del programa "el final no es más que el principio con sombrero puesto".

[Traducido del inglés]

TRIBUNA LIBRE
sobre el retorno y la restitución de los bienes culturales

Saqueo y restitución: a propósito de la región de Cross River, Nigeria



Keith Nicklin

Licenciado de ciencias y maestría en antropología, University College, Londres. Entre 1970 y 1978 es etnógrafo en el Departamento Federal de Antigüedades de Nigeria. Trabajo en el terreno y renovación del Museo Nacional de Oron. Autor de numerosos artículos sobre la teoría de la cerámica en el mundo, la cultura material y el arte en la región de Cross River. Ha publicado *Guide to the National Museum, Oron,* Lagos, 1977. Conservador del Powell-Cotton Museum of Africa and Asian Zoology and Ethnography desde el año 1980. Miembro honorario del Antropology and Eliot College, Universidad de Kent, Canterbury.

Mi primera reacción ante la preocupación actualmente puesta de manifiesto por la Unesco en lo referente al retorno y la restitución de los bienes culturales ha sido más bien de una amargura distante. Desde la adopción de la Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales, se observa una impotencia tal y tan lamentable para tratar de mejorar el control de este tráfico ilícito que estuve –y lo estoy siempre– profundamente inquieto, y pienso que este problema del retorno de los bienes culturales puede apartar la atención internacional de un problema mucho más grave: el saqueo permanente de objetos del arte indígena en el mundo en desarrollo. Este deplorable tráfico tiene consecuencias extremadamente perjudiciales para los propietarios originales de los bienes culturales en tela de juicio, es chocante, repelente, y causa un daño considerable a la investigación científica[1].

Mi opinión se funda en un largo periodo de servicio –ocho años– en el Departamento Federal Nigeriano de Antigüedades, que es actualmente la Comisión Nacional de Museos y Monumentos. Durante la mayor parte de este periodo he tenido las funciones de senior ethnographer (etnógrafo principal) en el estado de Cross River, una región de sabana arbolada y de foresta tropical, en el sudeste de Nigeria, región que se desarrolla con extrema rapidez. Antiguamente, esta región poseía gran cantidad de testimonios de muchos tipos de arte tradicional. Se podían encontrar máscaras de madera y personajes recubiertos de piel entre los *ejagham* y los grupos vecinos; lo que se llama los monolitos del curso medio del río Cross; las esculturas ancestrales de madera dura de Oron; los vaciados en bronce a la cera perdida. Los coleccionistas occidentales comenzaron a conocer las artes de esta región durante e inmediatamente después de la guerra civil de 1967–1970, cuando se evacuó una gran parte de estos objetos. Esta zona del país es vulnerable en razón de su proximidad con el Camerún, Estado cuya legislación no protege las antigüedades nigerianas[2]. Ahora bien, el Camerún es una de las primeras etapas en el largo viaje ultramarino de las antigüedades robadas del otro lado de la frontera.

Entre pueblos tales como los mbembe, bahumuno, yakö y biase de Obubra, se talaban los grandes árboles del bosque y con los troncos y las ramas más gruesas se hacían postes de ceremonia decorados con motivos abstractos y figurativos; grandes tambores hendidos esculpidos, ornados en ambas extremidades con formas humanas y animales; o piezas de armazón de forma figurativa o no para ornar las cabañas. Periódicamente se llevaban a cabo sacrificios en el altar, sacrificios que el culto asociaba a estas magníficas esculturas monolixas, en especial en ocasión de la siembra y de la cosecha.

Durante estos últimos años, estas obras han sido objeto de destrucciones salvajes, no por causa de agentes naturales sino de los ladrones. A menudo son demasiado grandes para poder ser movidas con facilidad, y por ello estos vándalos sierran o cortan directamente las partes más interesantes y sólo dejan un tarugo mutilado. En ciertos casos, cuando estas amputaciones han dejado el suficiente número de elementos para continuar el rito, los aldeanos empotran en el suelo lo que queda, con hormigón, o bien construyen alrededor un abrigo. Evidentemente, el valor estético de estos objetos se encuentra menoscabado así como se coarta el desarrollo natural de las ceremonias rituales. Además, estas medidas de protección imponen a pequeñas comunidades agrícolas gastos injustificables. En algunos casos, como último recurso, se ejecuta, en adobe o cemento, una réplica o sucedáneo de la obra destrozada o robada. Muchas hermosas piezas, provenientes en particular de la región Mbembe, han hecho irrupción en el mercado de antigüedades de París, hace algunos años[3].

Los ekajuk, abanyon, nnam, nselle y otros grupos de Ikom y de Ogoja, honraban a sus jefes sagrados desaparecidos mediante la erección de bloques de basalto o de piedra calcárea grabados de siluetas humanas y cuya altura variaba entre treinta centímetros y unos dos metros.

Philip Allison ha clasificado unos trescientos de estos monolitos en ocasión de una encuesta llevada a cabo entre 1961 y 1962 destinada al Departamento de Antigüedades de Nigeria[4]. Desde entonces, gran número de entre ellos han sido rotos, robados, llevados a países vecinos o deteriorados en ocasión de litigios que oponen a propietarios de la tierra donde se encuentran. Estas piedras, muy pesadas, deben ser fragmentadas para poder ser manipuladas, como, por ejemplo, para ser colocadas en un taxi. Se las rompe con una maza o por el fuego. En 1973, una tentativa de robo de algunos bellos monolitos nnam, entre los cuales un monumento nacional, pudo ser desbaratada por el jefe de clan Robert Ntool, de Alok. Los ladrones, para la ocasión, utilizaban un camión volquete, ello da una idea de las dimensiones de la empresa de pillaje.

En junio de 1980, una sala de ventas londinense ponía en subasta la parte superior de un monolito. Para autentificarlo, el catálogo[5] citaba simplemente la encuesta oficial de policía llevada a cabo después del robo del objeto, prueba, igualmente, de que éste había sido exportado de Nigeria mientras que estaba en vigor la legisla-

1. En este breve trabajo tomo de nuevo argumentos y hechos ya publicados: Véase el artículo sobre "The rape of Nigeria's antiquities", *African arts,* 1975, vol. VII, 3, p. 86–88; y la crítica del arte Eket de François Neyt, París, 1979, en *African arts,* vol. XIII, n.° 2, 1980, p. 24–27.

2. La ley nigeriana define como antigüedad cualquier objeto fabricado antes de 1918 o empleado con fines rituales "aun si ha sido fabricado ayer". Véase Dr. Ekpo Eyo, "Tourism and control", *African arts,* vol. IX, n.° 3, 1976, p. 53–54.

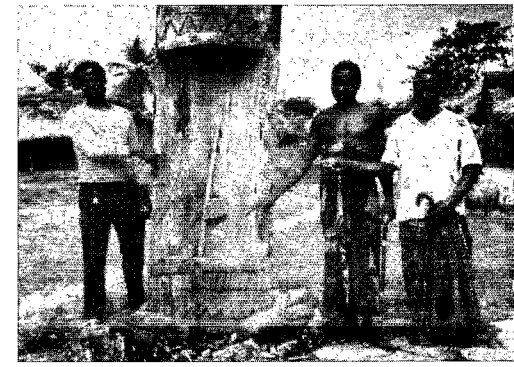
3. Hélène Kamer, *Ancêtres M'Bembe,* París, 1974.

4. Philip Allison, *Cross River monoliths,* Dpt. of Antiquities, Lagos, 1968, y *African stone sculpture,* Lund Humphries, Londres, 1968.

5. Christie, Manson and Woods Ltd., *Important tribal art,* martes 19 de junio de 1980, p. 67.



Máscara zoomórfica recubierta de una piel que representa una cabeza de leopardo. Museo Nacional, Oron.
(*Foto:* Keith Nicklin)



Poste de madera, región de Obubra. Los ancianos del villorrio indican el lugar donde se encontraba la parte grabada de una figura robada.
(*Foto:* Keith Nicklin) ▷



Extremidad de un gran tambor hendido esculpido en forma humana, región de Adadama, Obubra. Los demás objetos de este tipo que pertenecían a la comunidad fueron robados. Esta pieza conserva huellas de una sierra. En efecto, los ladrones, en el momento en que la aserraban, fueron sorprendidos y no pudieron robarla. Altura aproximada: 1,50 m.
(*Foto:* Keith Nicklin)



Bronce antropomórfico, Middle Cross River. Una de las pocas piezas vaciadas a la cera perdida que se encuentran todavía en el sudeste de Nigeria. Altura: 15 cm.
(*Foto:* Keith Nicklin) ▷



Fragmento de un personaje masculino de madera esculpida, probablemente la extremidad de un tambor hendido, según la encuesta de la policía de Obubra. Altura: alrededor de 1 m. Museo Nacional, Oron.
(*Foto:* Keith Nicklin) ▷▷

ción que lo protegía[6], hecho que, aparentemente, dejaba indiferentes a los vendedores y a los ocasionales compradores.

A menudo, los coleccionistas, para justificarse, afirman que en la actualidad los africanos no necesitan sus "ídolos" y que con mucho gusto los eliminan o los venden. Esto es falso, por lo menos en la región donde yo trabajaba. Raramente los aldeanos se mostraban dispuestos a deshacerse de los objetos de culto, aun en provecho de los museos nacionales de Nigeria. Pero los traficantes no han cesado nunca de expoliarlos para satisfacer la demanda siempre en aumento del extranjero. Durante el decenio que siguió a la adopción de la Convención de 1970, y pese al decreto de 1974 que reforzaba la legislación nigeriana, robos y saqueos continuaron en el sudeste. A veces se detuvo a algunos ladrones, ejecutantes de poca monta; por el contrario, los organizadores del pillaje, los mercaderes encubridores y sus indicadores recrutadores, casi siempre al abrigo de una frontera, nunca, o casi nunca, se vieron molestados.

La investigación sobre el arte etnográfico en África occidental se ve enormemente menoscabada por este hecho. Los aldeanos han comenzado a sospechar sobre los motivos que tiene el desconocido que se interesa por las "viejas cosas". Y el investigador auténtico es tomado por sospechoso en la misma medida que los demás. Si su buena fe le permite ganar la confianza de los habitantes, su tarea se ve de nuevo puesta en tela de juicio en cuanto los aldeanos creen que los objetos de culto tienen un gran valor mercantil.

Los problemas que se plantean a la investigación científica no se limitan a estas dificultades en el terreno. Se asiste al desarrollo de una tendencia a prescindir del trabajo en el entorno social y cultural del objeto y a basar la investigación sobre el arte africano en el estudio de las colecciones de ultramar, y ello compulsando hábilmente una bibliografía generalmente bastante aproximativa. Acaso sea a veces lo mejor que se puede hacer, puesto que, desgraciadamente, el objeto del estudio, el "arte", no existe más en el terreno. Algunos catálogos hacen hincapié en lo espectacular, tratan de dar una plusvalía financiera a los objetos, con ningún o muy escaso miramiento por otros valores. Hay quienes confunden al lector. Así, un reciente catálogo consagrado a las máscaras de Cross River se intitulaba *Les duen furaba*[7], término que define las pantallas ancestrales del delta del Níger, sin relación alguna con las obras ilustradas.

Otra tendencia peligrosa, cada vez más común: la de los coleccionistas y negociantes a patrocinar a universitarios que aceptan presentar estudios sobre la totalidad o parte de sus colecciones. En un sentido, esta práctica es fundamentalmente autodestructora, dado que la formación de una colección contribuye a destruir cualquier posibilidad de explicación de los objetos, y puesto que el valor que una comunidad otorga a su arte es el mismo que tiene la propia obra como fuente de inspiración.

¿Qué decir de tales maniobras, de la explotación ejercida contra las comunidades que hasta hace poco eran, o siguen siendo, relativamente lejanas, por lo menos geográficamente, sino que esta explotación representa una doble tragedia?

6. La *Antiquities Ordinance* fue votada en 1963 y reemplazada, en 1974, por el *Antiquities (Prohibited Transfers) Decree*.

7. Hélène Kamer, *Les Duen Fubara*, París, 1976.

Publicaciones recientes de la Unesco

Procedures and conservation standards for museum collections in transit and on exhibition, por Nathan Stolow. París, Unesco, 1981, 56 p. il. bibl. (Protection of the cultural heritage - Technical handbooks for museums and monuments, 3). 15 francos franceses.

Este pequeño manual es un resumen de la obra *Conservation standards for works of art in transit and exhibition,* del mismo autor, también publicada por la Unesco en la colección "Musées et monuments"[1].

Resume los principales problemas que plantea el almacenamiento, la manipulación, los desplazamientos y el transporte por carretera, ferrocarril, por mar o por aire, de las obras de arte y objectos de museo. Llama la atención acerca de los peligros (humedad, temperatura, luz, golpes, vibraciones) que amenazan la integridad de estas obras y objectos, en función de su naturaleza, de su forma y volumen, de su peso y, sobre todo, de los materiales que entran en su composición. Enuncia algunas reglas elementales simples y fáciles de seguir, para su expedición, recepción, y conservación en las mejores condiciones posibles.

Ilustraciones claras y croquis explícitos acompañan la descripción de técnicas de manipulación y métodos comprobados de embalaje.

Como las obras anteriores de esta colección[2], esta guía es esencialmente práctica y constituye una buena ayuda para los conservadores, en especial para aquellos que tienen a su cargo un museo de recursos limitados.

Guía para la colección de instrumentos de música tradicionales, por Geneviève Dournon, Unesco, París, 1981, p. il. bibl. (Protección del patrimonio cultural. Cuadernos técnicos: museos y monumentos, 5). 36 francos franceses.

Los instrumentos musicales forman parte de las creaciones más complejas del espíritu humano. Encarnan un patrimonio musical que ha representado siempre un elemento fundamental, tanto físico como mental y espiritual en la vida de los grupos y las personas. "La aldea en la que no hay un músico, no es lugar donde el hombre pueda permanecer", dice un proverbio dan[2], lo que es una verdad existencial para los pueblos de todos los continentes y de todas las épocas.

La función de la música y de su utensilio, el instrumento, no se reduce a producir sonidos armoniosos. Una y otro transmiten no sólo los valores culturales y espirituales más profundos de una civilización, sino también conocimientos en muchos campos. Los instrumentos, ya sean creaciones de los artesanos más expertos o bien objetos rudimentarios, aunque no por eso menos expresivos, forman parte de los bienes más significativos del patrimonio etnológico. Son testigos de culturas cuya expresión musical se perpetúa y se renueva con ellos.

En peligro de desaparecer por doquier, los instrumentos musicales tradicionales interesan a los museos de todo el mundo, sobre todo allí donde las nociones de "cultura" y "patrimonio" encuentran su significación antropológica más amplia. El Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales (CIMCIM) del Consejo Internacional de Museos (ICOM) se ocupa de ellos activamente. Las obras preparadas bajo la dirección de Jean Jenkins, *Instruments de musique ethnique* e *International directory of musical instrument collections* (Repertorio internacional de colecciones de instrumentos musicales), de las que esta guía constituye, en cierto modo, un complemento, son el fruto de esta cooperación internacional.

Geneviève Dournon, especialista bien conocida en los medios científicos, es maître-assistant en el Museo Nacional de Historia Natural de París y encargada de las colecciones de instrumentos musicales del Museo del Hombre (laboratorio de etnología, departamento de etnomusicología). En la introducción, la autora escribe: "Recoger en el terreno los testimonios materiales de una cultura es el modo más adecuado de formar colecciones etnográficas. Únicamente este procedimiento, en efecto, permite reunir de manera directa y sistemática la documentación relacionada con el objeto, lo que no favorecen otros modos de adquisición convencionales, como la donación, el legado y menos aún la compra a intermediarios comerciales (anticuarios, coleccionistas, revendedores, etc.).

La recolección en el terreno atañe en especial a esos testimonios culturales excepcionales que son los instrumentos musicales. Cada vez más y por doquier, se toma conciencia de la importancia del patrimonio musical de las sociedades tradicionales. La música y su utensilio, el instrumento, desempeñan en ellas un papel considerable, ya que intervienen en todos los niveles de la vida del grupo. Su función no se reduce a la mera producción de sonidos armónicos, sino que además transmiten los valores culturales y espirituales más profundos de una civilización, y aseguran la transmisión de conocimientos en muchos campos: religión, mitología, historia, literatura oral.

A nadie se le oculta el interés que hay en recoger, estudiar y conservar tradiciones musicales destinadas a transformarse o a extinguirse a plazo más o menos largo. Por ello, gran número de instituciones de todo el mundo se dedica a esta tarea.

El instrumento musical no es un objeto como los demás; es un utensilio a la vez productor de sonidos y portador de sentido. Su adquisición debe dar lugar a una encuesta sistemática a fondo con el objeto de reunir una serie de informaciones relativas no sólo a los aspectos musicales, sino también a todos los demás campos que constituyen su contexto sociocultural.

Recoger instrumentos musicales resulta pues una labor multiforme y compleja que conviene abordar con métodos apropiados que esta guía se propone suministrar.

La guía se compone de tres partes correspondientes a las fases del trabajo: antes, durante y después de la recolección. Las dos primeras se articulan en torno a las preguntas siguientes: ¿Por qué? ¿Quién? ¿Para quién? ¿Cómo se efectúa la recolección de instrumentos musicales? La tercera parte sirve de conclusión y resume las tareas que han de realizarse después de la recolección, en relación con los instrumentos y la documentación recogidos.

Para facilitar la encuesta que acompaña necesariamente a la recolección, dos cuestionarios -preparados en colaboración con Simha Arom- reagruparán, siguiendo un desglose en rúbricas, las principales preguntas que procede formular para constituir la documentación rela-



tiva al instrumento y a las obras musicales grabadas. Estos cuestionarios pueden utilizarse, como *vademecum*, sobre el terreno.

La presente guía se dirige a todos aquellos que han o habrán de recoger, *in situ*, instrumentos musicales para formar colecciones, es decir, series documentadas de objetos representativos destinados a un museo o a una institución especializada.

Si de la recolección se encargan a menudo especialistas de música o de ciencias humanas -etnomusicólogos, organólogos, músicos, antropólogos, arqueólogos, etc.-, no quiere decir que les esté reservada únicamente a ellos. Esta tarea incumbe en la misma medida a los profesionales de museo -conservadores y técnicos- cuya misión es la de constituir, estudiar y conservar colecciones nacionales o regionales en las que los instrumentos musicales ocuparán un lugar destacado. A esta última categoría de personas van destinadas, muy especialmente, las recomendaciones y los cuestionarios.

Para unos compendio y para otros instrumento de trabajo, esta guía se dirige de manera más general a los 'encuestadores-recolectores' de formación y de niveles de especialización diferentes, encargados, en el marco de la institución a que pertenecen (museo, conservatorio, universidad, centro cultural o instituto de investigación) de formar colecciones de instrumentos y de documentos musicales."

1. Unesco, *La conservation des œuvres d'art pendant leur transport et leur exposition,* por Nathan Stolow, 1980, 134 p., il., (Musées et monuments, XVII).

2. Citado por Abdourahmane Diop en *Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe,* obra preparada bajo la dirección de Mohamed Aziza. Les Nouvelles Editions Africaines, Dakar, 1977.