Museum

No 147 (Vol XXXVII, n° 3, 1985)

De la antigüedad al arte cinético

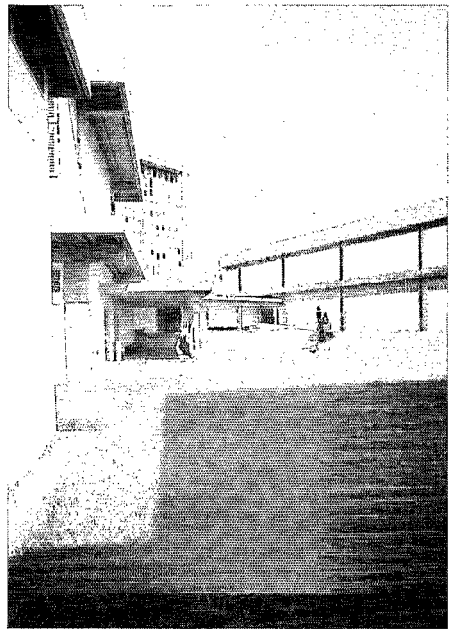
museum

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

N.° 147, 1985



Cubierta: Visitantes y guerreros. Museo de los Guerreros y Caballos de Terracota de Qin Shi Huang. (Véase el artículo de la p. 140.)



Cubierta posterior: Escultura de Lardera del jardín de esculturas del Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolívar, Venezuela. (Véase el artículo de la p. 156.)

Redactor: Yudhishthir Raj Isar
Redactora adjunta: Marie-Josée Thiel
Ayudante de redacción: Christine Wilkinson
Diseño gráfico: Monika Jost

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN

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

© Unesco 1985

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

Los autores son responsables de la elección y presentación de los datos contenidos en sus artículos y de las opiniones vertidas en ellos, las cuales no coinciden forzosamente con las de la Unesco ni comprometen a la Organización.

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

CORRESPONDENCIA

La correspondencia relativa *al contenido de la revista y a posibles colaboraciones* debe ser dirigida a:
Señor Redactor, *Museum,*
Unesco, 7 Place de Fontenoy
75700 París, Francia

SUSCRIPCIONES

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

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

De la antigüedad al arte cinético

Homenaje a George Henri Rivière 126

DE LA ANTIGÜEDAD AL ARTE CINÉTICO

Teodora Tomasevic-Buck — *Una ciudad romana y su presentación al público* 127
Bogdan Sultov — *Un museo* in situ *cerca de Pavlikeni, Bulgaria* 136
Wu Zilin — *El Museo de los Guerreros y Caballos de Terracota de Qin Shi Huang* 140
Alfonz Lengyel — *La modernización y los museos de China: un diálogo entre profesionales* 148
Patricia E. Williams y Allen S. Liff — *La acreditación: una manera de promover la excelencia profesional de los museos estadounidenses* 150
Hélène Lassalle — *El Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolívar: la Fundación Soto* 156
Arkady Matveevich Drak — *Nuestro museo es el teatro* 163

LOS MUSEOS Y LOS HORRORES DE LA GUERRA

Manfred Lachs — *Las defensas de la cultura* 167
Boris Borisovich Piotrovsky — *La destrucción y restauración de los palacios-museos de Leningrado* 169
Irina Aleksandrovna Antonova — *Una epopeya de la protección: la colección de viejos maestros de Dresde en el Museo Estatal de Bellas Artes A. S. Pushkin de Moscú* 175

Créditos de las fotografías
1: J. Guillot, París; 13: Nikolai Karchakov; 16: Petar Tarassenko; 29: ACCU; 31: Barbara Urban; 32: Richard Howard; 33: Cortesía del Cleveland Museum of Art; 34: Armando Solís; 35: Cortesía de la Chicago Historical Society; 57-65: Museo Estatal de Bellas Artes A.S. Pushkin.

ISSN 0250-4679
Museum (Unesco, París),
vol. XXXVII, n.º 3, 1985.

© Unesco 1985

HOMENAJE A GEORGE HENRI RIVIÈRE (1897-1985)



Con la desaparición de George Henri Rivière —ocurrida apenas dos meses después de la de Grace McCann Morley— *Museum* dice su triste adiós al último de los pioneros que durante la posguerra iniciaron la cooperación museológica, al último sobreviviente de un puñado de hombres y mujeres que supieron dar forma a los ideales y aspiraciones de una generación inspirada y que marcaron de manera perdurable la práctica museológica de nuestro tiempo.[1] Fueron ellos quienes concibieron el programa de la Unesco relativo al patrimonio cultural, fueron ellos quienes crearon el ICOM, fueron ellos quienes fundaron *Museum*.

George Henri Rivière modeló la revista desde el momento mismo de su aparición: ella es hija de su resuelto didactismo y de su devoción a la causa internacional. Como director del ICOM, de 1948 a 1965, mantuvo una relación estrecha, casi apasionada con *Museum*, que sólo los sufrimientos de sus últimos años pudieron quebrantar: los distintos redactores que se fueron sucediendo en la revista recibieron el apoyo constante de su visión siempre creativa, de su vasta experiencia y de su inapelable rigor intelectual. Consejero extremadamente exigente, fue a menudo mucho más que eso, siempre dispuesto a lanzarse una vez más a la preparación de un número especial con esa energía y ese afán de perfección que no podían sino despertar la más profunda admiración.

Este número mixto cubre un temario cuya diversidad habría seguramente agradado al hombre de curiosidad múltiple que él fuera.

La sección principal se abre con la descripción de un museo a cielo abierto de Suiza, organizado según los principios que él mismo definiera. A continuación se presentan otros dos sitios arqueológicos ubicados en Bulgaria y en China, el segundo de los cuales —de enormes dimensiones y de extraordinaria significación histórica— ha sido sólo parcialmente explorado y plantea a sus conservadores un desafío tan arduo como estimulante.

El número continúa con un artículo sobre las competencias profesionales y el establecimiento de normas en la materia —y es tal vez como formador y pedagogo que George Henri Rivière dio lo mejor de sí mismo— para pasar luego a la "programación" de un museo consagrado a las más recientes expresiones de la creatividad plástica y visual contemporánea, tema que nos lleva nuevamente a recordarlo, ya que el pensamiento de George Henri podía ser más audaz que el de las vanguardias y su rigor metodológico encontraba su expresión privilegiada cuando se trataba de concebir una institución de ruptura innovadora.

El lector encontrará a continuación un estudio museológico sobre nuevos métodos de presentación de la realidad teatral, lo cual nos hace recordar que si en el campo de la metodología su influencia fue absolutamente fundamental, el teatro es un terreno en el que George Henri habría podido ciertamente hacer carrera.

Por último, este número se cierra con una sección dedicada a la destrucción de los museos y de sus bienes en tiempo de guerra, tragedia siempre renovada que causara a George Henri algunos de los momentos más amargos de su vida, sobre todo cada vez que un nuevo conflicto armado violaba la integridad de un museo provocando estragos en un patrimonio que, aunque lejano, él no podía sino sentir como propio. Creemos que le habría complacido encontrar aquí los testimonios palpitantes de esta amenaza siempre presente.

Para honrar su memoria en estas páginas y en las que vendrán, deberemos mantener y en lo posible trascender los niveles de excelencia que él mismo nos señalara.

1. Véanse los homenajes en *Noticias del ICOM*, n.º 2. 1985.

DE LA ANTIGÜEDAD AL ARTE CINÉTICO

Una ciudad romana y su presentación al público

Teodora Tomasevic-Buck

Nació en Belgrado. Se diplomó en arqueología e historia antigua en la Universidad de Belgrado, en 1958. Presentó su tesis de doctorado en la Universidad de Basilea sobre la cerámica de la 13.ª Legión Vindonissa, basándose en materiales provenientes de sus propias excavaciones en un campamento de legionarios. En el curso de excavaciones posteriores descubrió un teatro en el *vicus* de Lenzburg. De 1967 a 1970 fue directora adjunta y a partir de 1970 directora de las excavaciones de Augusta Raurica. Es secretaria del Comité Internacional de Museos de Arqueología e Historia (ICMAH) desde 1979 y miembro de diversas asociaciones científicas.

La ciudad de Colonia Paterna Pia Apollinaris Augusta Emerita Raurica, más conocida con el nombre abreviado de Augusta Raurica es, junto con Aventicum (Avenches) y Equestris (Nyon), una de las tres ciudades romanas que se encuentran en territorio suizo. Situada a unos 12km al este de Basilea, fue también la primera colonia instalada en el Rin superior, lugar elegido por su excepcional posición, sumamente favorable al tráfico comercial: cruce de las principales rutas que constituían el sistema de comunicación de este a oeste, término de uno de los pasajes que de sur a norte atravesaban los Alpes, punto de partida del transporte por el Rin o de la travesía hacia la orilla derecha del río para alcanzar la red caminera que iba hacia el norte.[1]

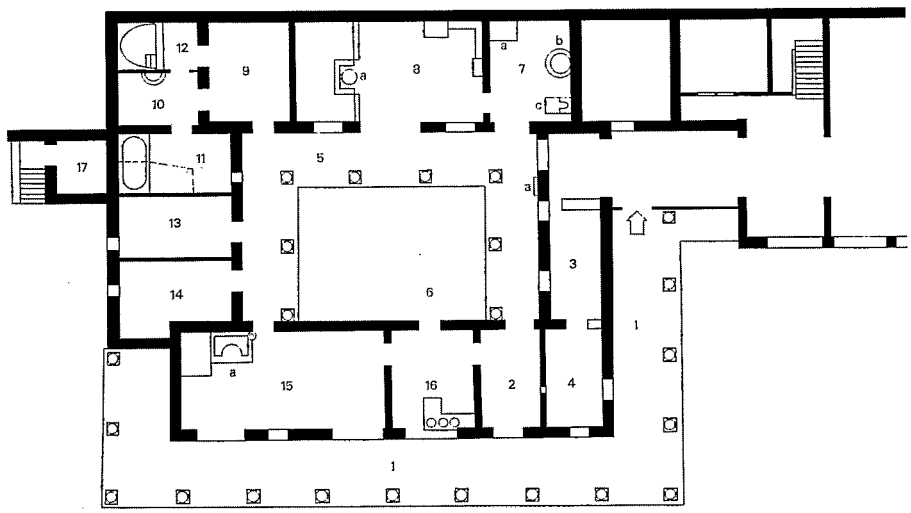
Las primeras excavaciones científicas comenzaron hacia 1800 bajo la dirección del arquitecto Aubert Parent y fueron proseguidas por una serie de arqueólogos tales como Theophil Burckhart-Biedermann (1840-1914), Karl Stehlin (1856-1934), Rudolf Laur-Belart (1898-1972) y, posteriormente, la autora de este artículo.

Algunas construcciones antiguas se fueron abriendo al público a medida que se las exhumaba. El tipo de presentación ha ido cambiando a través del tiempo y son precisamente esos cambios los que permiten determinar la fecha en que cada grupo de edificaciones se fue convirtiendo en un objeto de museo. Las ruinas del teatro, del templo sobre la colina de Schönbühl y de la curia —las primeras que se mostraron al público— siguen siendo testigos más o menos mudos de un pasado que sólo puede explorarse con la ayuda de un guía y durante las horas del día, ya que las ruinas carecen de iluminación artificial y de carteles orientadores. Las presentaciones ulteriores, tales como las de la taberna frente al teatro, los hornos de alfarería al sur de la ciudad alta, el llamado baptisterio en la ciudad baja y la exposición de mosaicos en el sótano de la curia resultan más accesibles para el visitante gracias a la información escrita. A este grupo pertenece también la copia de una casa romana junto a la cual se organizó un museo *in situ* según las pautas metodológicas que estableciera George Henri Rivière.[2] El tercer grupo, más reciente, incluye dos hornos para cocción de tejas presentados según principios que abren una perspectiva enteramente nueva no sólo a los profesionales sino también a los profanos. Debe mencionarse, además, el esfuerzo por ir más allá de la mera presentación de los objetos y descubrimientos y por propiciar una actitud dinámica según la cual el visitante deja de ser un espectador pasivo y pasa a intervenir activamente en la exposición, como ocurre con la presentación de la reconstrucción de la panadería.

1. La ciudad sucedió a la Colonia Raurica. Fundada por Lutius Munatius Plancus en el año 44 A.C., a comienzos de la primera centuria fue trasladada por Lutius Octavius al lugar donde los ríos Ergolz y Violenbach confluyen para desembocar juntos en el Rin. Las primeras construcciones de madera, que formaban una ciudad alta y una ciudad baja de diseño espacioso, comenzaron a ser reemplazadas por casas de piedra ya en la época de Claudio. El desarrollo intensivo de los oficios y el comercio contribuyó a darle un cierto grado de prosperidad, quebrado por los primeros signos de amenaza que fueron las invasiones de los alamanes desde la otra orilla del Rin hacia el año 253. Sin embargo, la ciudad no fue destruida como ocurrió con Averticum cuando los alamanes invadieron nuevamente en el año 260, sino que como ciudad de frontera permaneció habitada —aunque en pequeña escala— hasta fines del siglo III, protegida por la fortificación de su ciudadela construida antes del 260.

No tenemos ninguna referencia anterior a 1488 —cuando Félix Fabri menciona las ruinas en su *Descriptio Sueviae*— e ignoramos desde cuándo se sabía o cuándo se redescubrió que las ruinas de la ciudad alta de Augst (cantón de Basilea-Campagne) y de la ciudad baja de Kaiseraugst (cantón de Argau) eran los restos de Augusta Raurica.

2. Georges Henri Rivière, *Essai sur le musée de site*, París, ICOM, 1978. Mimeografiado, en francés solamente.



2
Plano de la "casa romana". La clave de las habitaciones se encuentra en el texto.

Las primeras ruinas presentadas

La exhibición de las ruinas comenzó antes de la segunda guerra mundial, cuando valiéndose de la mano de obra desocupada de los años treinta se emprendieron las importantes excavaciones que exhumaron los grandes monumentos del centro de la ciudad alta, entre ellos el teatro y el templo erigido en la colina de Schönbühl.

Los trabajos realizados para presentar esos monumentos se limitaron al refuerzo de los restos de los muros desenterrados y a la instalación de una balaustrada de hierro para asegurar la protección de los visitantes (figura 3).

El procedimiento era simple: para reforzarlos y protegerlos del deterioro ulterior, los muros descubiertos se revestían con piedras similares a las originales. La separación entre los muros antiguos y las adiciones se marcó encastrando entre ellos una placa de fibrocemento, recurso que también se utilizó con otros materiales conservados en Augusta Raurica. La coronación de los muros reconstruidos se cubrió con una capa de cemento. En las restauraciones muy importantes se ha colocado una placa de mármol indicando la fecha en que se efectuaron. Cuando se talaron los árboles para abrir un claro en el anfiteatro, se dejaron en pie los que estaban en las gradas más altas.

Las ruinas del teatro muestran tres periodos de construcción. El especialista puede distinguir con facilidad y por orden cronológico un primer teatro con escenario sobreelevado, un segundo con arena y un tercero también con escenario sobreelevado. En cambio, es difícil que un aficionado pueda distinguir los diferentes periodos de construcción. Faltan carteles de orientación y la información sólo puede obtenerse consultando la guía de Augusta Raurica y el folleto que se venden en el museo durante las horas de apertura.

Los árboles dan sombra a los millares de espectadores que asisten a las representaciones al aire libre; sin embargo, puede llegar a plantearse la disyuntiva entre el follaje que protege y las raíces que destruyen los muros. Las ruinas del teatro están equipadas con electricidad y asientos y escenario móviles, y es gracias a estas instalaciones técnicas y a la iniciativa del círculo cultural local Pro Augusta que las ruinas han renacido de sus cenizas. Además de los visitantes del museo —casi 80.000 por año—, hay otro público que no viene a las representaciones de obras antiguas sino al Festival Nacional de Jazz o a los conciertos que se celebran durante los meses de julio y agosto todos los sábados por la tarde y los domingos por la mañana. A intervalos irregulares hay también otros espectáculos, por ejemplo la representación de piezas clásicas utilizando máscaras. Las sumas recaudadas por el alquiler del teatro sirven para sufragar los gastos de mantenimiento.

El teatro y el templo situado enfrente, sobre la ladera de Schönbühl, forman una unidad arquitectónica cuya orientación difiere de la de las calles y las construcciones de la ciudad alta. La presentación museológica no tuvo en cuenta esa unidad. En el teatro todos los periodos de construcción son visibles, de modo que el visitante está en presencia de casi tres siglos de historia, pero en el templo sólo se restauró el último periodo, el más reciente: las escaleras monumentales, el podio del templo y las columnatas circulares. Faltan, sin embargo, carteles de orientación y lo que no se ve a simple vista resulta inaccesible para el visitante.

Como en el caso del teatro, las únicas explicaciones se encuentran en la guía y el visitante depende de ella de manera absoluta. Como paliativo se ha instalado una "alcancía" y se invita al público a contribuir a la exhumación, la conservación y la presentación museológica de los restos, medida que ha encontrado una considerable acogida.

La "casa romana" y la curia

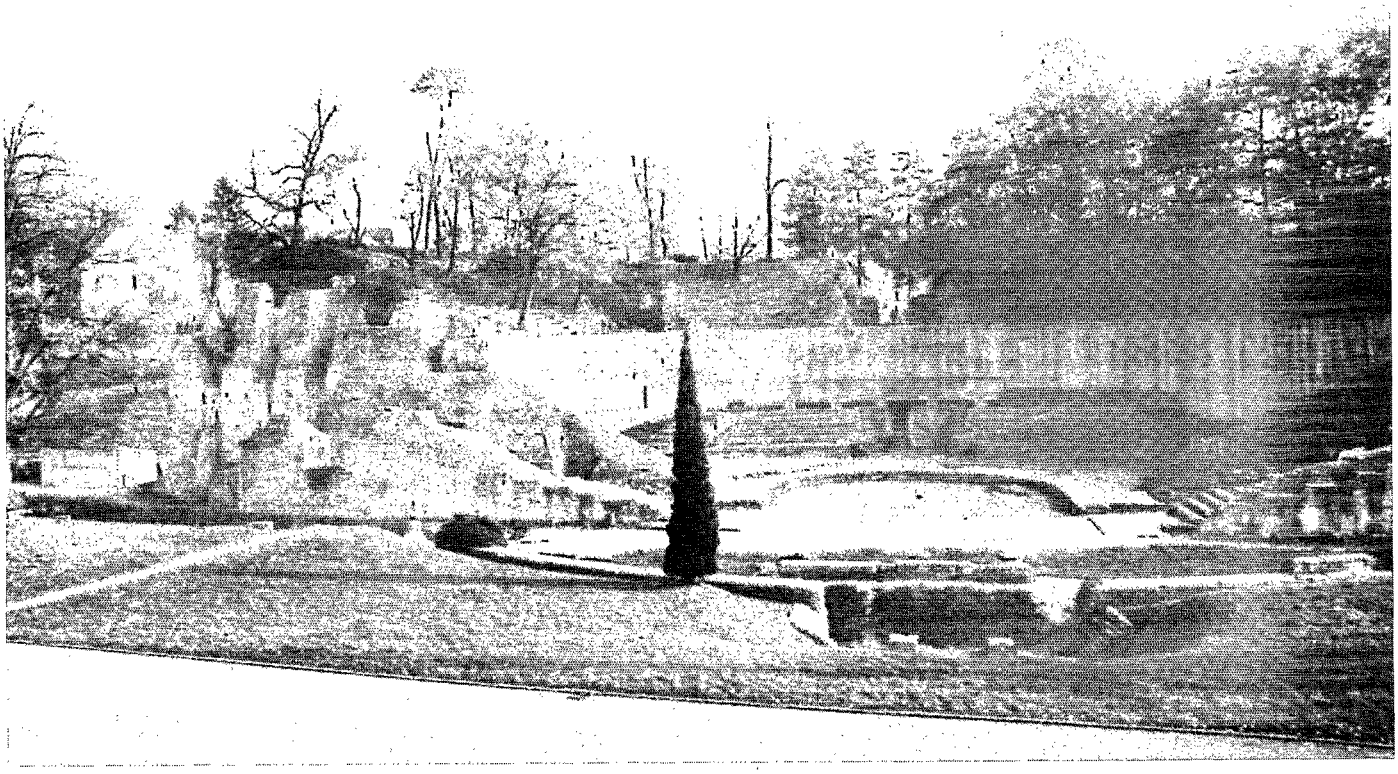
Entre los objetos presentados en el segundo periodo, figura la "casa romana".

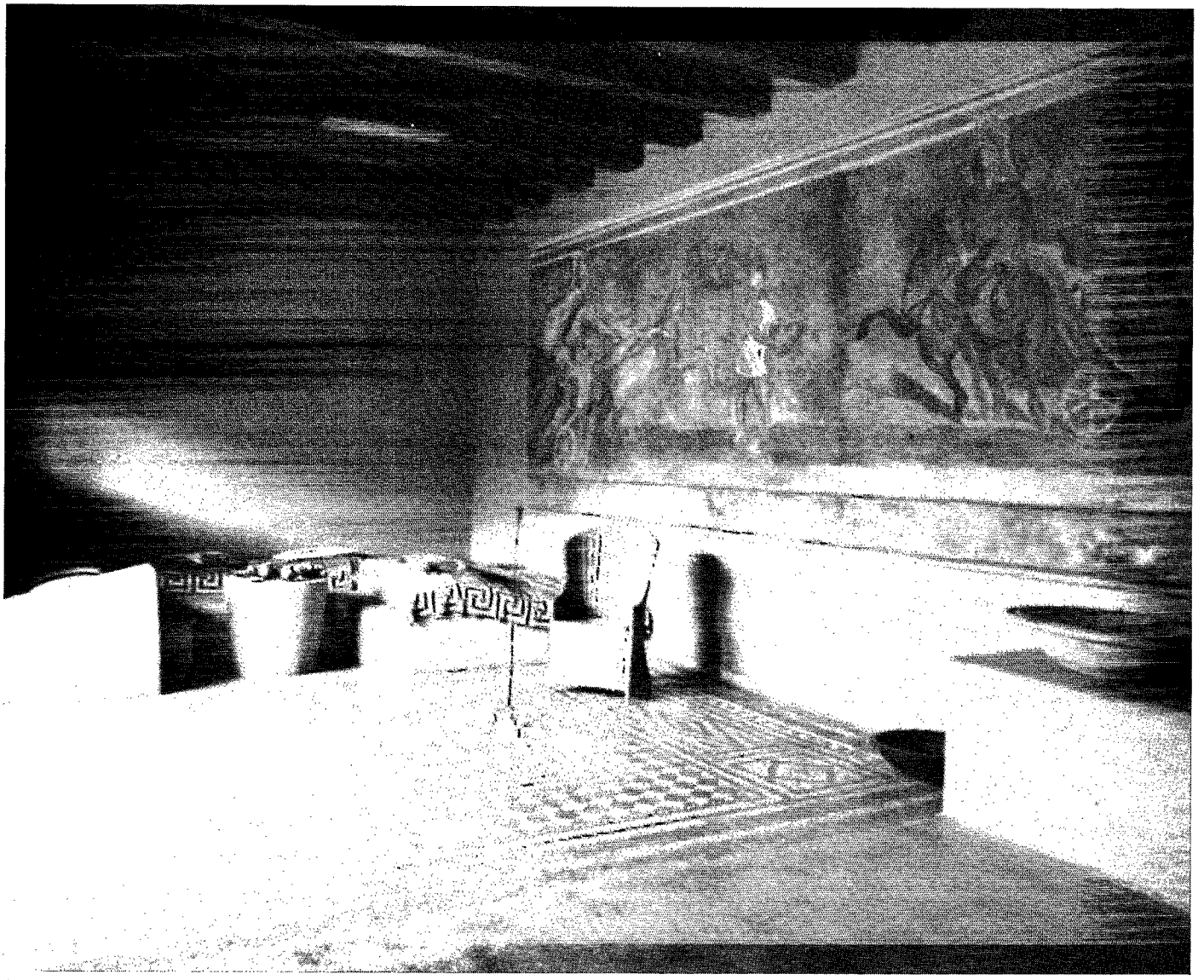
Desde hacía tiempo, los pocos mecenas que se ocupaban de Augusta Raurica (algunos particulares, la Sociedad de Historia y Antigüedades de Basilea y, desde 1937, la Fundación Pro Augusta Raurica) consideraban la posibilidad de presentar *in situ* aquellos objetos hallados en la ciudad antigua que por el momento estaban depositados en el Museo Histórico de Basilea. Como corresponde a la mejor tradición federal, la primera iniciativa fue de carácter privado. Un mecenas residente en Augst, el Dr. René Clavel, donó 100.000 francos suizos para construir una "casa romana", basándose en la idea de que para el observador común es muy difícil inferir la tercera dimensión a partir de la mera exposición de planos y fotografías. El proyecto de la "casa romana" consistía únicamente en la reconstrucción de lo que ya había quedado establecido por las excavaciones de Augusta Raurica, añadiendo solamente elementos descubiertos al norte de los Alpes, principal-

mente en Suiza, a falta de los cuales se podía recurrir a los tesoros inagotables de las ciudades del sur de Italia, Pompeya y Herculano. Desde el comienzo, sin embargo, se renunció a construir una casa que, de acuerdo al estado de los conocimientos sobre Augusta Raurica en 1955, hubiera debido ocupar la superficie de una *insula* entera de 50 × 60m y que, por consiguiente, habría resultado demasiado cara. Se decidió en cambio reconstruir parcialmente el frente de la calle de la *insula* n.° 5 donde se ubicaría la nueva "casa romana". Las condiciones actuales del tránsito obligaron a desplazar el frente ligeramente hacia el este. Se construyó una casa de una planta, con un pórtico en los lados que daban al sur y al oeste. El espesor de los muros y el tamaño de las diversas habitaciones se inspiraron en ejemplos hallados en Augusta Raurica (véase el plano, figura 2).

El techo se cubrió con copias de tejas (imbricadas y planas). El suelo se construyó principalmente con argamasa mezclada con fragmentos de tejas y las paredes se pintaron en tonos monocromos: rojo pompeyano, verde, etc. Las aperturas de las ventanas se diseñaron a partir de los ejemplos de la vecindad más próxima. Las diversas cámaras se agruparon simétricamente alrededor de un patio interior (indicado con el número 6 en la figura 2) en cuyo jardín se plantaron especies que, se sabía, existían ya en la época de los romanos. Sobre el eje central que conduce al pórtico (5), la sala principal de recepción (el *oecus*, 8) se abre al jardín con un triclinio (8a) construido según un modelo pompeyano, mucho más ricamente trabajado que los encontrados en Augusta Raurica. El comedor está decorado con paños tejidos y mobiliario (incluido un sillón de mimbre parecido a los hallados en las tumbas de Renania) y diversos objetos de uso cotidiano. Un candelabro de hierro ilumina la pieza y un trípode de bronce, descubierto antes de la construcción de la casa romana, sirve para apoyar una vasija, también de bronce. Acompañando otros recipientes de tierra cocida, la copia de una *autepsa* (samovar de bronce) descubierta en Aventicum completa el mobiliario. Un mosaico —extraído de una *villa rustica* situada a 14km de distancia— decora el piso; la pared, en cambio, está adornada con la copia de un fragmento de una pintura pompeyana que representa el entierro de Patroclo, caído en la guerra de Troya. Esta sala se comunica con la cocina (7) situada al sur y equipada con originales y copias (figura 6). Un horno (7a) con una superfie de trabajo muy alta permite mantener un fuego abierto cuyo humo sale por una abertura practicada en el techo. Diferentes

3
El antiguo teatro exhumado en los años treinta.





4
El *oecus*.

enseres de terracota, bronce y hierro dan una idea de los procedimientos de cocción utilizados. Al lado se instaló un horno para pan (7b) semejante a los que se hallaron en Augusta Raurica y, para señalar su utilización, se colocaron en su interior algunas hogazas bellamente decoradas como las que se encontraron en las excavaciones de Pompeya.

En cambio, en el sitio indicado 7c, se exhibe una auténtica chimenea baja, con el hogar aislado del piso por una hilera de baldosas de ladrillo y una pequeña protección vertical que evita la dispersión de las cenizas. La vajilla y los enseres colgados de las paredes son en parte copias; hay además un molino manual y algunas ánforas de aceite y vino.

En las cámaras que dan al sur (3 y 4) funcionan los servicios administrativos del museo, construido en 1957, dos años después que la "casa romana".

En el lado norte están los baños (9-12). En el *apodyterium* (9), se encuentra una copia en mármol de una estatua de Venus. El *tepidarium* (10), ya equipado con un *hypocaustum*, está situado entre el *caldarium* (11) y el *frigidarium* (12). Tiene un lavabo con desagüe, de mármol del Jura, copiado de otro semejante hallado en las termas del campamento de legionarios de Vindonissa (figura 5). Parte del piso y una de las paredes del *caldarium* se dejaron abiertas para mostrar a los visitantes cómo funcionaba el *hypocaustum*: el piso calefaccionado por canalizaciones de aire caliente que pasaban por debajo y por los *tubuli* que comunicaban con las paredes laterales huecas. Para el agua caliente se instaló en la bañera la copia de un mezclador semejante a los que se descubrieron en Petinesca y Pompeya. El *frigidarium* estaba tan bien diseñado que cuando en 1972 se descubrió un baño privado en la parte sur de la ciudad alta, en la *insula* n.º 42, se lo pudo desmontar y reconstruir pieza por pieza en la "casa romana". Una máscara trágica de bronce (calco vaciado en araldita) decora la gárgola que está encima de la bañera, seme-

jante a la del recipiente de desagüe de la cámara 10.

Dos habitaciones comunican con el frente norte de la casa. En una de ellas (13) se instaló el dormitorio, con una cama simple como las de Pompeya, un cofre con ornamentación de bronce, una silla de mimbre parecida a la del *oecus* y un soporte de bronce con una lámpara de aceite que, complementada por la luz de una vela, crea una atmósfera especial.

La otra habitación (14), la última del área de estar, fue concebida como despensa, con anaqueles para la vajilla de mesa y los utensilios de cocina colocados junto a un cofre copiado del que había llegado a Pompeya procedente de la Galia meridional y que estaba desembalándose cuando se produjo la erupción del Vesubio (figura 7). Apoyadas contra la pared y con sus bases puntiagudas hundidas en la tierra arenosa, hay ánforas que contienen aceite, garo y vino. Un mapa geográfico de Europa que indica el origen de los dos tipos de ánforas muestra las rutas comerciales del aceite, a partir de España, y las del vino, a partir de Italia central.

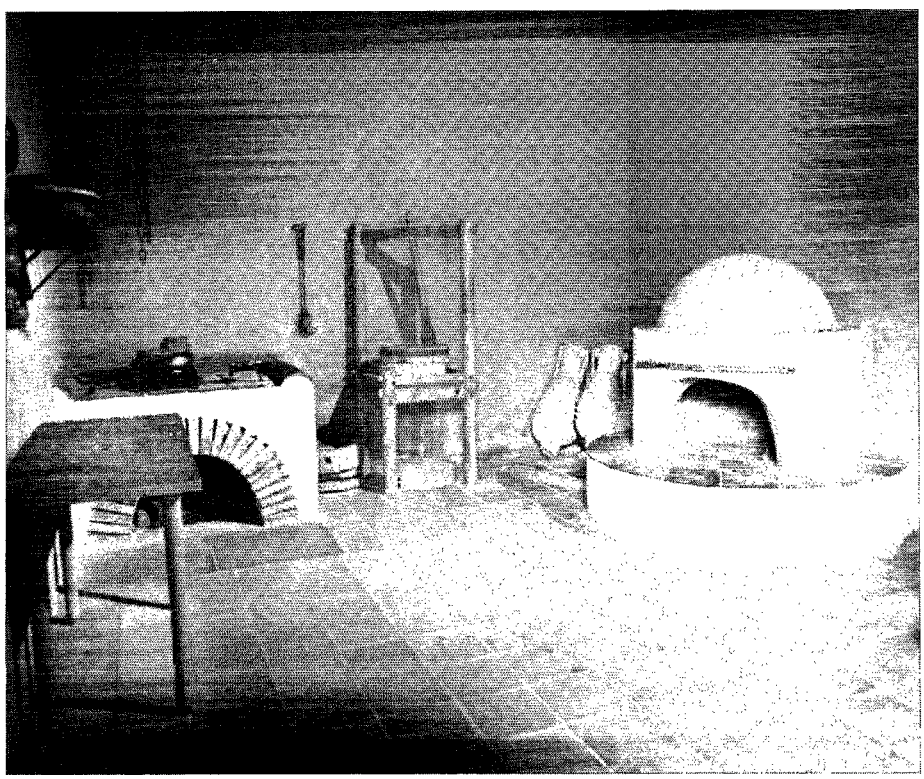
Un pequeño armario de madera, con un compartimento de seguridad en el fondo y puertas cuyas bisagras son de madera de boj, contiene los tesoros del hogar. En la parte superior del armario se exhiben una alcancía de terracota, una cajita de hueso y varios objetos de cristal, protegidos por un vidrio.

En la pared sur de la columnata, al lado de una inscripción en piedra que informa en latín —siguiendo la antigua tradición— sobre la construcción de la "casa romana", se levanta coronando una columna el busto del fundador, Dr. René Clavel (figura 8). No muy lejos, otro panel indica en latín y en alemán los nombres de las plantas del jardín, cuyas especies ya se conocían en la antigüedad, señaladas con un número para poder identificarlas con más facilidad. Sobre un altar dedicado a Apolo y proveniente de Augusta Raurica, se colocó un *lararium* como los de Pompeya, en cuyo centro se ve pintado un *togatus* dispensando gracias y acompañado de dos dioses lares.

Las habitaciones privadas y las comerciales no están separadas como era costumbre, de modo que el visitante puede entrar en las habitaciones del frente oeste (15, 16 y 2) por el patio interior. En el recinto (15), que sirve de taller, se presenta una unidad original de fabricación de embutidos y carnes ahumadas. Sobre un "fuego abierto" y suspendido de una cabria, cuelga un caldero de bronce en el que se cocían los productos antes de pasarlos al ahumadero, del que se encontraron varios ejemplares en Augusta Raurica. En la pared cercana, un fresco muestra dos hombres que llevan un ánfora esférica sostenida con una vara. Para ilustrar este procedimiento de acarreo, debajo del fresco se colgaron ánforas semejantes (figura 9). Una serie de útiles, herramientas y cerámicas arquitectónicas se exhiben junto a diversas tuberías de agua hechas de arcilla, madera y plomo.



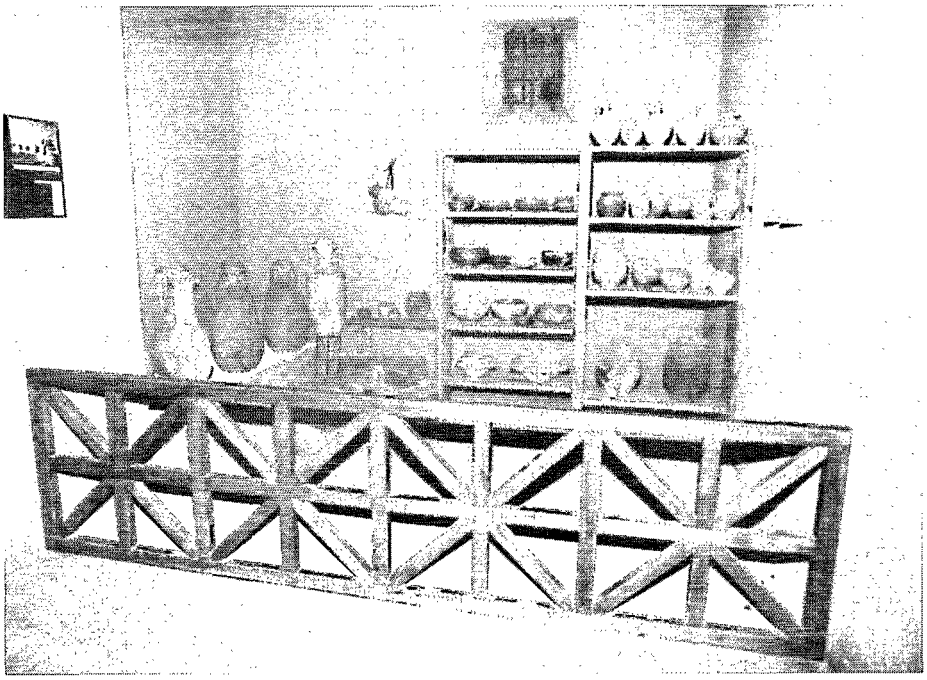
5
El *tepidarium*.



6
La cocina equipada con originales y copias.

Dentro de un arcón de zapatero copiado en madera a partir de un fresco de Herculano pueden verse, al lado de una horma de piedra, copias de diversos zapatos de cuero, entre ellos un zapato de niño de diseño galo cuyo modelo fue descubierto en el primitivo emplazamiento celta de Basilea llamado "la fábrica de gas". Una taberna (16) con un *thermopolium* (mostrador calefaccionado, como los que se encuentran con frecuencia en Pompeya), jarros colgantes para beber y una balanza para pesar los embutidos y las carnes ahumadas (de los que se presentan imitaciones) dan al visitante una idea de cómo se alimentaba el viajero que se encontraba de paso en la ciudad.

7
La despensa reconstituida.



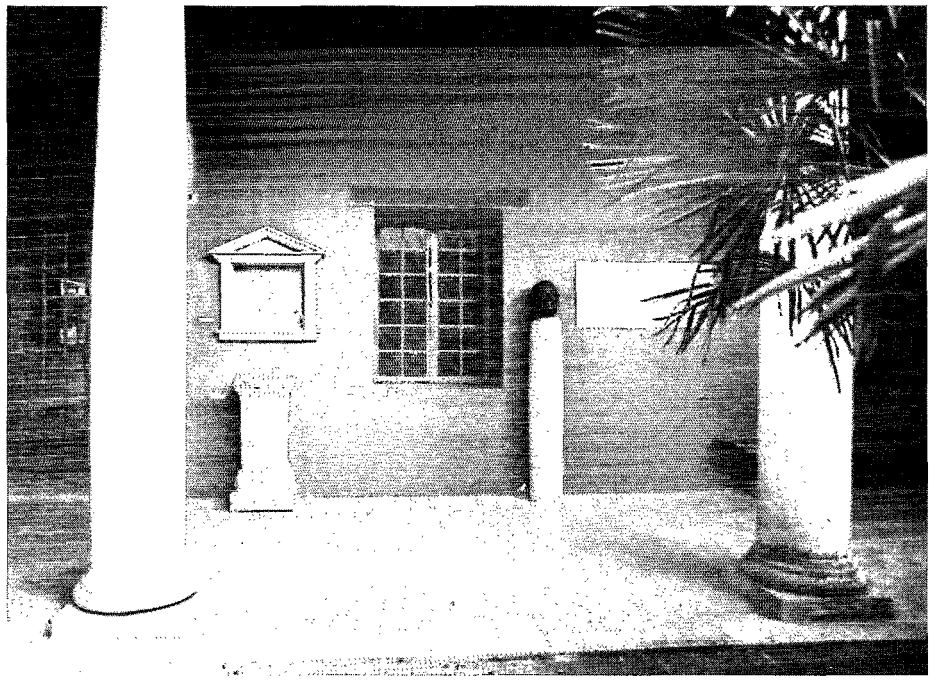
Antes de dejar esta sala, el visitante pasará sobre el fragmento de un mosaico extraído de las termas centrales del foro. La puerta de madera que conduce a la sala siguiente, copia de una puerta de Herculano, tiene una cerradura de madera de la cual el visitante puede estudiar el funcionamiento sobre el modelo que cuelga al lado, con su llave correspondiente.

Las grandes vidrieras que cubren el pórtico oeste, que da a la carretera, permiten ver el interior de la "casa romana" incluso cuando el museo está cerrado. La última sala (2), concebida como entrada, funciona actualmente como sala de exposición de los fragmentos de mosaicos pertenecientes a la misma serie de los expuestos en el sótano de la curia, que provienen del Palazzo del Toro Tricorne situado en las *insulas* 41/47, al sur de la ciudad alta.

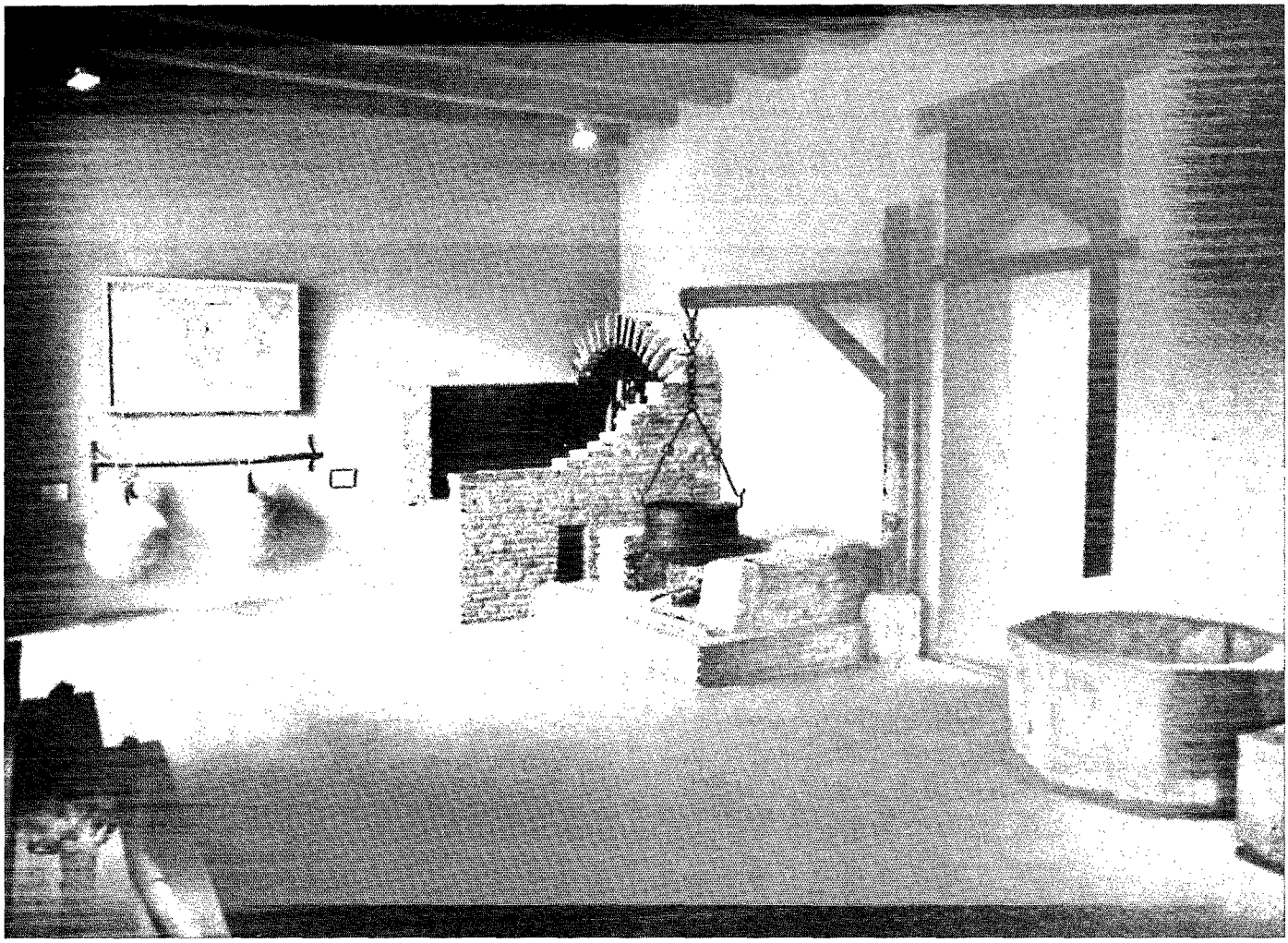
La "casa romana" y el museo constituyen la única unidad museológica de Augusta Raurica que se visita pagando la entrada, en las demás la entrada es gratuita y la contribución voluntaria.

Las excavaciones en el foro central se reiniciaron en varias ocasiones desde comienzos del siglo XX, pero las ruinas descubiertas se enterraban de nuevo cada vez. Sólo en 1960-1965 se conservó la curia, estudiada por Rudolf Laur-Belart, cuyos muros de una altura de 5m se habían desenterrado. Se restauraron las graderías de asientos y se cerró el sótano con una puerta y una ventana: después de un sueño largo como el de la bella durmiente, se instaló allí una exposición permanente de mosaicos.

Los mosaicos, dos de los cuales provienen de los depósitos más antiguos y el



8
El atrio con el busto del fundador del proyecto y una inscripción dedicatoria.



9
Taller con la unidad original de producción de embutidos y carnes ahumadas.

tercero del Palazzo del Toro Tricorne, están montados de diversas formas y suspendidos de las paredes de piedra sillar bruta. Sobre un panel de un metro de altura pintado de color rojo pompeyano, se agrupan diversos pisos de mosaicos y fragmentos de pavimentos colocados a nivel de los ojos del espectador.

La visita comienza a la izquierda de la entrada con un relato ilustrado del descubrimiento e informaciones sobre el rescate y la conservación de los mosaicos. Entre los mosaicos se han colocado planos de conjunto que explican en detalle el origen de los fragmentos, cuya ubicación en la totalidad está señalada con el mismo color rojo de los paneles. Para que los visitantes observen los mosaicos desde la mejor perspectiva y para evitar al mismo tiempo que los toquen, se fijaron al piso barras de madera colocadas a un metro de distancia de las paredes. El espacio entre la pared y la barra se llenó con las piedras volcánicas de color pardo que se utilizan en hidrocultura. Esta barrera óptica ha resultado eficaz también en las ocasiones en que la curia se utiliza con fines no museológicos, por ejemplo, cuando las salas se alquilan para fiestas privadas, casamientos, conciertos de música de cámara, etc. La sala, que puede recibir de ciento veinte a ciento cincuenta personas, está iluminada con reflectores y equipada con calefacción, de modo que puede utilizarse durante todo el año. Los servicios sanitarios se instalaron entre los arcos de los contrafuertes del muro de sostén, al este de la basílica.

Los hornos para tejas y otras atracciones

Al tercer grupo de monumentos exhibidos pertenecen los hornos para tejas descubiertos en 1972, durante la ejecución de los trabajos de construcción de un proyecto a gran escala llevados a cabo por la empresa Liebrüti AG. Como el contratista se mostrara muy cooperativo durante las exploraciones arqueológicas preliminares, se le propuso en compensación la entrega en fideicomiso de algunos de los elementos arqueológicos que pudieran encontrarse en las excavaciones, para que fueran incorporados al trazado del predio. Pero, a pesar de que una parte del solar se hallaba en el interior de las murallas de la ciudad —es decir, en el territorio de

Augusta Raurica—, resultó evidente que en la antigüedad esos terrenos no se habían urbanizado y, en consecuencia, los esperados hallazgos de fragmentos arquitectónicos no llegaron a materializarse. La recompensa inesperada fue, sin embargo, el descubrimiento de una fábrica de tejas en muy buen estado, que se decidió conservar a cualquier precio.

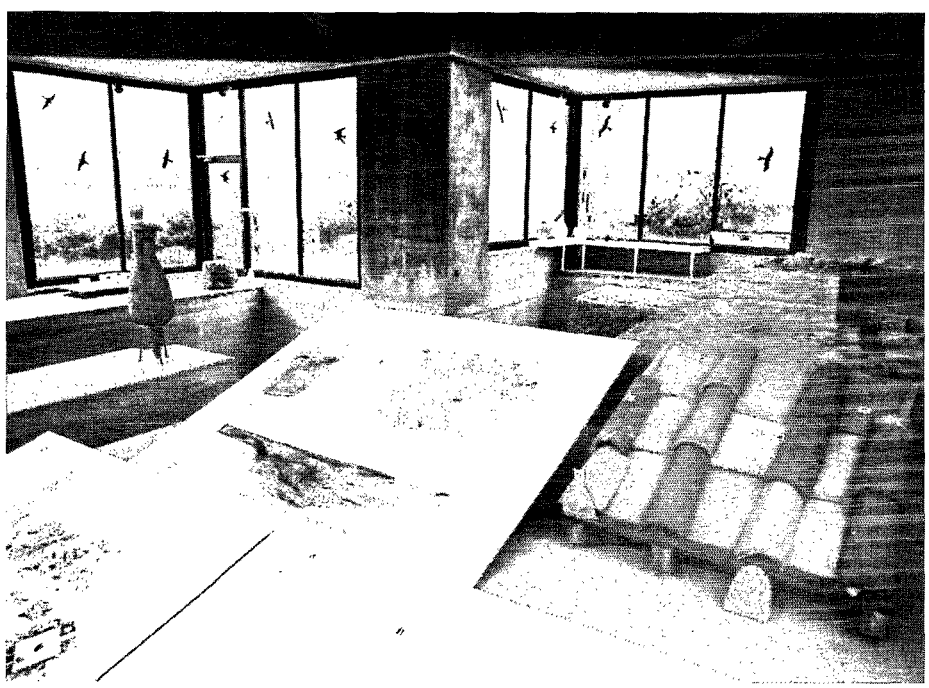
Como el problema de su integración al conjunto habitacional que se proyectaba construir no pudo resolverse de manera satisfactoria, con gran generosidad el empresario aceptó renunciar a algunos metros cuadrados y reducir su proyecto. De esta manera quedó espacio suficiente para construir un edificio especial que sirviera de protección a los hornos.

La idea de base fue darle la forma de una vitrina de dimensiones excepcionales, para que los visitantes pudieran observar los objetos y recibir todas las informaciones pertinentes a través de los vidrios de la fachada. El acceso al interior sólo se permite a los especialistas y al personal de mantenimiento. El aspecto exterior del edificio de protección se conjuga con el de las construcciones vecinas. Las aperturas practicadas en la parte superior e inferior de los paneles de vidrio evitan que el agua se condense y los hornos se enmohezcan (figura 10).

El visitante accede a esta gran vitrina por la calle situada al sudeste, a lo largo de la cual un panel informa sobre el descubrimiento y la financiación de la exhibición. Se mencionan la comuna, el cantón y la Confederación Helvética, los empresarios que participaron en el proyecto de urbanización y la Fundación Pro Augusta Raurica, que contribuyó con una suma proveniente del legado del mecenas Dr. J. Wüthrich.

Lo primero que ve el visitante es un modelo a escala reducida de los hornos para tejas, realizado en plexiglás. El sistema de iluminación puede operarse desde afuera durante toda la noche. El material transparente del modelo permite observar la infraestructura, las tuberías de calentamiento y la cámara de combustión, que en el original, muy bien conservado, no son visibles. Desde ese punto de observación se pueden ver claramente la fosa de trabajo y la llegada de las tuberías de calentamiento de los dos hornos. Doblando la esquina, el visitante se encuentra frente a la exposición *Made in Augusta Raurica* donde, protegidos por un vidrio, se exhiben objetos originales que ilustran diversos oficios, tales como los de albañil, carpintero, tallador de hueso y otros, con las herramientas que les son propias.

En una reciente publicación británica sobre hornos de ladrillos, se ilustra el procedimiento de cocción y se dan informaciones sobre los diferentes tipos de hornos. En el muro que da hacia el este se presenta un plano de conjunto y una carta detallada de las excavaciones, acompañados de dibujos en color de los dos hornos y los perfiles realizados durante los trabajos de excavación. Un trozo de tejado de aproximadamente 1m², reconstruido con tejas originales planas, imbricadas y frontales, muestra cómo se utilizaba el producto de los hornos. Por las vidrieras del lado norte se ven los hornos desde la apertura de entrada de la carga.



10
Los hornos para tejas en su enorme "vitrina".

BIBLIOGRAFÍA

FABRI, F. *Descriptio Sueviae. Quellen zur Schweizergeschichte*, Vol. 6, p. 107 y ss. Basilea. H. Escher, 1884.

HÜRBIN, W. *Le pain romain.* Römermuseum Augst, 1982. (Augster Blätter zur Römerzeit, n.° 4.)

LAUR-BELART, R. *Domus Romana Augustae Rauricae Constructa.*

——. *Führer durch Augusta Raurica.* Basilea, 1956. 4.ª ed. Basilea, Auflage, 1973.

MCWHIRR, A. *Roman brick and tile.* 1979. (BAR International Series, n.° 68.)

MARTIN, M. *Römermuseum und Römerhaus Augst.* Augst, 1981. (Augster Museumshefte, n.° 4.)

TOMASEVIC-BUCK, T. Augusta Raurica, une colonie romaine en Suisse. *Archeologia*, (Dijon), n.° 70, mayo de 1974, p. 21 y ss.

——. Ein Glasschmelzofen in den äusseren Reben, Kaiseraugst AG. *Regio Basiliensis*, Vol. XVIII, n.° 1, 1977, p. 243 y ss.

——. Die Ziegelbrennöfen der Legio I Martia in Kaiseraugst/AG und die Ausgrabungen in der Liebrüti 1970-1975. *Archäologischer Führer durch Augst/Kaiseraugst*, n.° 1, Liestal, 1982.



11
La "panadería" con sus atracciones en vivo. A la izquierda, el molino. A la derecha, la copia de un horno.

En la sección oeste, una muestra de objetos originales de Augusta Raurica y de copias realizadas a partir de fotografías ilustra los oficios de vidriero, fundidor de bronce, picapedrero y alfarero.

El visitante interesado halla informaciones suplementarias sobre los objetos presentados en el primer tomo de la guía arqueológica de Augst/Kaiseraugst que puede adquirirse en el kiosko y en el museo.

Junto al contrafuerte norte del templo de la colina de Schönbühl y frente a la casa romana y el museo, se levanta la "panadería", un edificio ligero de 8 × 13m construido en madera con techo de fibrocemento, que es la primera unidad museológica que se ofrece con animación.

Uno de los tres nichos cubiertos practicados en el contrafuerte brinda espacio suficiente como para instalar asientos y permitir la presentación audiovisual del procedimiento de fabricación del pan.

En el segundo nicho se instaló un molino proveniente de Augusta Raurica que dos robustos operarios hacen funcionar para moler el grano. En el tercer nicho se expone la copia del horno de pan que se hallara en la taberna frente al teatro. En el centro de la panadería hay una gran mesa para amasar y, al lado, dentro de un arcón que puede cerrarse con llave, están los enseres y utensilios para hacer el pan (figura 11). Sobre la pared exterior que rodea la panadería, una exposición presenta algunas muestras de cereales actuales y explica la forma en que se fabricaba el pan en la antigüedad, especialmente en Augusta Raurica. Como complemento de las actividades de la panadería, durante cierto tiempo los alumnos de la escuela agrícola de la cercana localidad de Sissach plantaron y cosecharon especies antiguas de trigo y otros cereales en la colina de las proximidades.

La panadería funciona bajo la supervisión de una animadora rentada que tanto da indicaciones útiles durante el proceso de cocción como vende la harina molida, aconseja a los que intentan moler el trigo por sí mismos y dirige las operaciones de amasado, modelado y finalmente de cocción del pan en el horno previamente calentado. A causa de su gran popularidad, las exhibiciones de la fabricación del pan se organizan y publicitan debidamente durante todo el año, exceptuados los meses más rigurosos del invierno. Los escolares que visitan Augusta Raurica como parte de sus cursos de historia las encuentran particularmente interesantes. Para preparar la visita e informarse detalladamente sobre la producción del pan, es útil leer el folleto *El pan romano*, publicado por el museo.

Al llegar, los grupos de alumnos van directamente a la panadería, preparan el pan y lo introducen en el horno. Durante el tiempo de cocción visitan la "casa romana" y el museo y, aproximadamente una hora y media después, retiran las hogazas del horno e improvisan un picnic. Recuperadas las fuerzas, ya están listos para visitar las ruinas al aire libre antes de volver a sus casas.

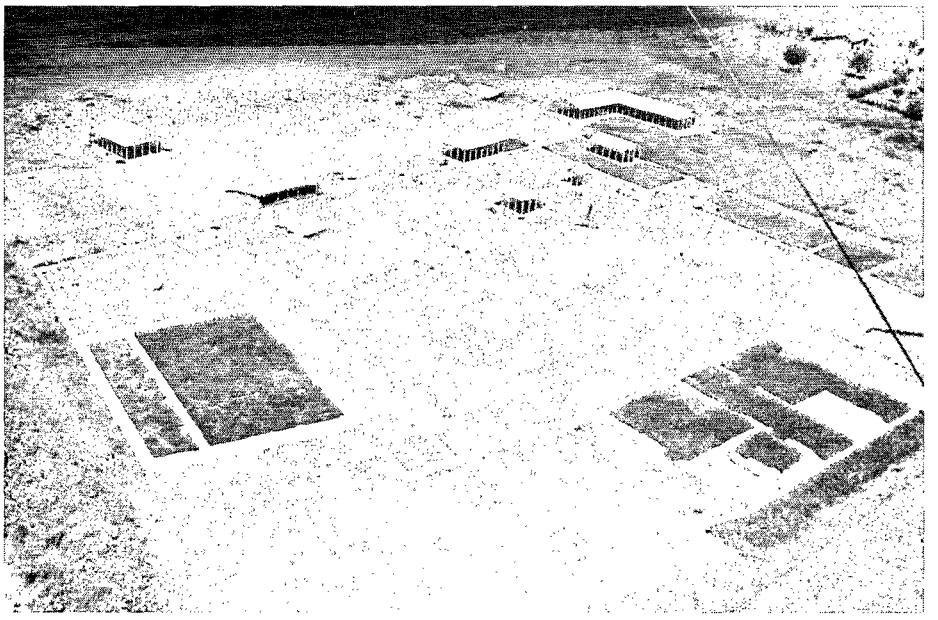
La gran cantidad de cartas, fotos y dibujos que cuelgan de las paredes de la panadería testimonian la gran aceptación que tiene entre los niños esta exposición viva.

Esta visita a la antigüedad, a la vez pedagógica y dinámica, no sólo constituye un fructuoso encuentro con el pasado, sino que contribuye a que los jóvenes comprendan mejor las lecciones de la historia y se conviertan en ciudadanos responsables e interesados en la preservación del legado cultural de nuestro pasado común.

[*Traducido del alemán*]



12
Entrada del antiguo centro de cerámica situado en las cercanías de Pavlikeni.



13
Vista general del centro.

Un museo in situ *cerca de Pavlikeni, Bulgaria*

Bogdan Sultov

Nació en 1930 y falleció en 1982. Doctorado en historia antigua y filosofía clásica en la Universidad Clement Okhrid de Sofía. Director del Departamento de Antigüedades del Museo Histórico de Veliko Tarnovo. Fue responsable de las excavaciones arqueológicas en Veliko Tarnovo desde 1955 en adelante. Entre sus principales descubrimientos se encuentran los talleres de cerámica de Pavlikeni. Fue uno de los coordinadores de los coloquios internacionales "Terra Antica Balkanica" organizados en Bulgaria en 1974 y 1979. Fue miembro de la Asociación para el Estudio de la Cerámica Romana.

El autor fue un guía invalorable de los talleres de cerámica romanos de Pavlikeni durante un encuentro de especialistas en el intercambio de información sobre la preservación del patrimonio cultural, organizado por la Comisión Nacional Búlgara ante la Unesco, en 1980. Este breve artículo llegó a nuestra redacción después de su súbita y prematura desaparición en 1982. Nos complace enormemente poder publicarlo en esta ocasión.

Al desplomarse un tractor dentro de un antiguo horno de alfarería en 1971, se descubrió un centro de cerámica cerca de Pavlikeni, ciudad del norte de Bulgaria. En realidad, este descubrimiento no constituía verdaderamente una sorpresa. Hacía ya diez años que habían comenzado las investigaciones sobre el antiguo centro de cerámica de Boutovo, único en Europa sudoriental, situado a unos pocos kilómetros de Pavlikeni. Desde entonces se suponía que en el territorio de Nicopolis ad Istrum, ciudad romana fundada a principios del siglo II por el emperador Trajano luego de su victoria sobre los dacios, se había desarrollado una producción local de alfarería fina de vidriado rojo —considerada hasta ese momento como importada del extranjero— y que seguramente el centro de Boutovo no era el único, sino que formaba parte de un vasto complejo de producción.

En estos últimos años nuestros esfuerzos se han concentrado principalmente en el estudio del centro situado en las proximidades de Pavlikeni. Hasta el momento se han descubierto más de cincuenta hornos de cerámica, varios talleres, diversos instrumentos y gran parte de las piezas fabricadas.

El antiguo centro de cerámica de las proximidades de Pavlikeni fue fundado a principios del siglo II por emigrados del Asia Menor y por alfareros tracios, y su existencia se prolongó hasta mediados del siglo III.

Centros de cerámica semejantes existieron en varias regiones del vasto imperio romano. Muchos de ellos han sido minuciosamente estudiados y descriptos, pero muy pocas veces se han hecho esfuerzos por conservar los hornos *in situ* después de descubiertos. Los investigadores que ya han estudiado material de esta naturaleza encuentran excusas para justificarse ante sí mismos y ante la sociedad basándose en la afirmación de que es difícil, incluso imposible, conservar al aire libre

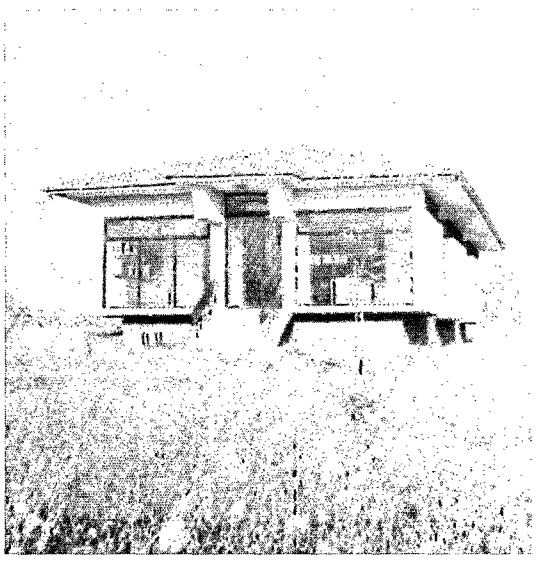
monumentos de tierra cocida. Y aquellos que intentaron tomar alguna medida al respecto se vieron obligados a renunciar, al tropezar con la barrera de la burocracia. Es así como en al siglo pasado y a principios de éste fueron desapareciendo, sepultados por las nuevas construcciones, los centros de cerámica situados cerca de Arrezo, Puzzioli y Aquicum, entre otros. Así se explica también la destrucción del centro de cerámica de Boutovo, enterrado bajo los cimientos de una aglomeración contemporánea.

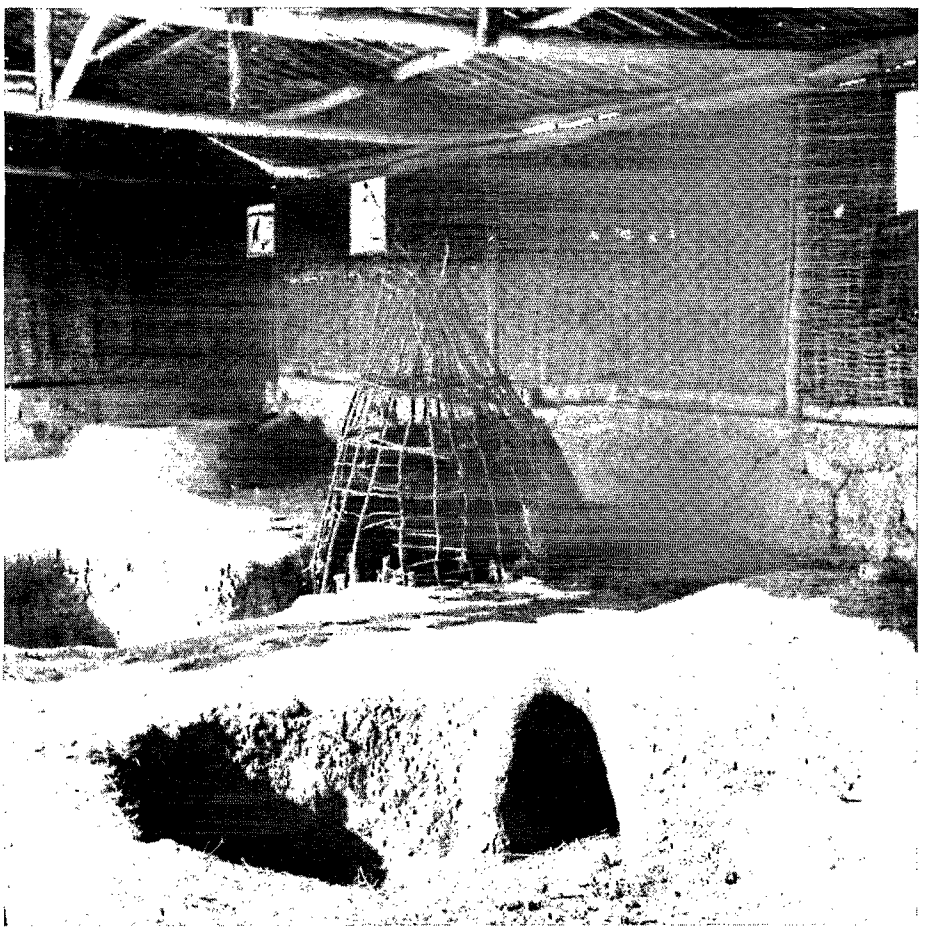
Conservación y presentación in situ

Cuando se descubrió el antiguo centro de cerámica situado cerca de Pavlikeni, nos preguntamos si una vez realizadas las necesarias investigaciones debía abandonarse el terreno a los agricultores, como había sucedido en otros centros semejantes, o si debía procederse a la salvaguardia de este monumento que los siglos habían respetado. Optamos resueltamente por la segunda solución, pese a tener conciencia de las grandes dificultades que deberíamos sortear. Ante todo, se trataba de la conservación de monumentos hechos de materiales vulnerables, que se desintegran rápida e irremediablemente bajo la acción de los procesos climáticos. A ese respecto, la práctica establecida no podía facilitarnos ejemplos ni procedimientos útiles concretos. Se limitaban a transportar los pequeños hornos de cerámica a las salas de exposición de los museos, o a colocar revestimientos aislantes provisionales para protegerlos *in situ*. Habíamos aprovechado esta experiencia para extraer, transportar y presentar hornos de alfarería en los museos de Veliko Tarnovo y Trojan. Pero ahora se trataba de conservar monumentos de grandes dimensiones dejándolos en su lugar de origen, con el riesgo de no encontrarlos en la primavera si los abandonábamos durante el invierno. Era indispensable actuar con celeridad. Las organizaciones populares y las empresas de la ciudad de Pavlikeni prestaron una asistencia invalorable, sin escatimar esfuerzos ni materiales para salvaguardar los monumentos descubiertos.

Las construcciones de metal, vidrio y fibrocemento sobre bases de hormigón resultaron ser las más apropiadas: por un lado, constituían un medio seguro de protección contra las inclemencias del tiempo y, por otro, ofrecían la posibilidad de exponer el monumento. De esta manera, gran parte de los hallazgos se dejaron en su emplazamiento original y su presentación contribuyó a infundir nueva vida a los monumentos antiguos.

14
El edificio del museo.





15
Horno de cerámica restaurado.

16
Trozo de una vasija de arcilla de los siglos II y III de nuestra era.



17
Sala de exposiciones del museo.



La sala de exposiciones, construida especialmente en el perímetro del sitio arqueológico, ocupa un lugar de relevancia en la presentación de la cerámica antigua. Allí se ha reconstruido la evolución de la producción cerámica antigua en Nicopolis ad Istrum. Además, la exposición refleja la participación de la población local en la presentación y protección de nuestro patrimonio cultural, principio que constituye el fundamento de la museología en Bulgaria.

Reconstitución de antiguos procedimientos

Durante las excavaciones arqueológicas realizadas en las inmediaciones de Pavlikeni, se descubrieron vasijas defectuosas, que en su época se arrojaban a los fosos de desperdicios y a los gredales. Todo ello, sumado a los instrumentos de alfarería encontrados, nos permitió intentar la reconstitución del procedimiento tecnológico completo de cómo se producía en la época la cerámica.

Utilizando materiales comparativos encontrados en otros sitios arqueológicos y datos concretos reunidos en el curso de distintas investigaciones, se cavaron estanques para lavar la arcilla, se restauró un taller de alfarería totalmente equipado y se siguió la evolución de las instalaciones destinadas a la cocción de la cerámica, desde el fogón descubierto hasta el horno complejo de doble cámara.

La reconstitución del procedimiento de fabricación de la cerámica es un elemento importante que completa la exposición general de este antiguo centro artesanal. Tiene importancia didáctica, sobre todo en lo que respecta a la nueva generación que se inicia en la evolución de uno de los más antiguos oficios del hombre.

Amici historiae [Amigos de la historia] es el nombre que se dio a la pared del taller de alfarería restaurado sobre la que se aplican ladrillos que llevan inscriptos los nombres de todos los que pasan por allí. Este libro de oro, único en su género, es tomado muy en serio, y al partir del lugar el visitante lo hace con el sentimiento de haber dejado allí algo de sí mismo. Volverá a buscar ese algo, ya no como visitante, sino como "amigo de la historia". Con qué satisfacción, con qué orgullo los extranjeros ven el nombre de su patria grabado para siempre en un ladrillo, en medio de otros ladrillos que llevan los nombres de amigos de Bulgaria. No es una mera atracción, sino la expresión de un gran sentimiento humano materializado en un trozo de tierra y, no obstante, lo suficientemente poderoso como para unir a los seres.

En estos últimos años el centro de cerámica próximo a Pavlikeni se ha convertido en una escuela de formación de jóvenes especialistas. En las excavaciones arqueológicas trabajan activamente alumnos del grupo de estudios científicos y prácticos de cerámica antigua de la Uni-

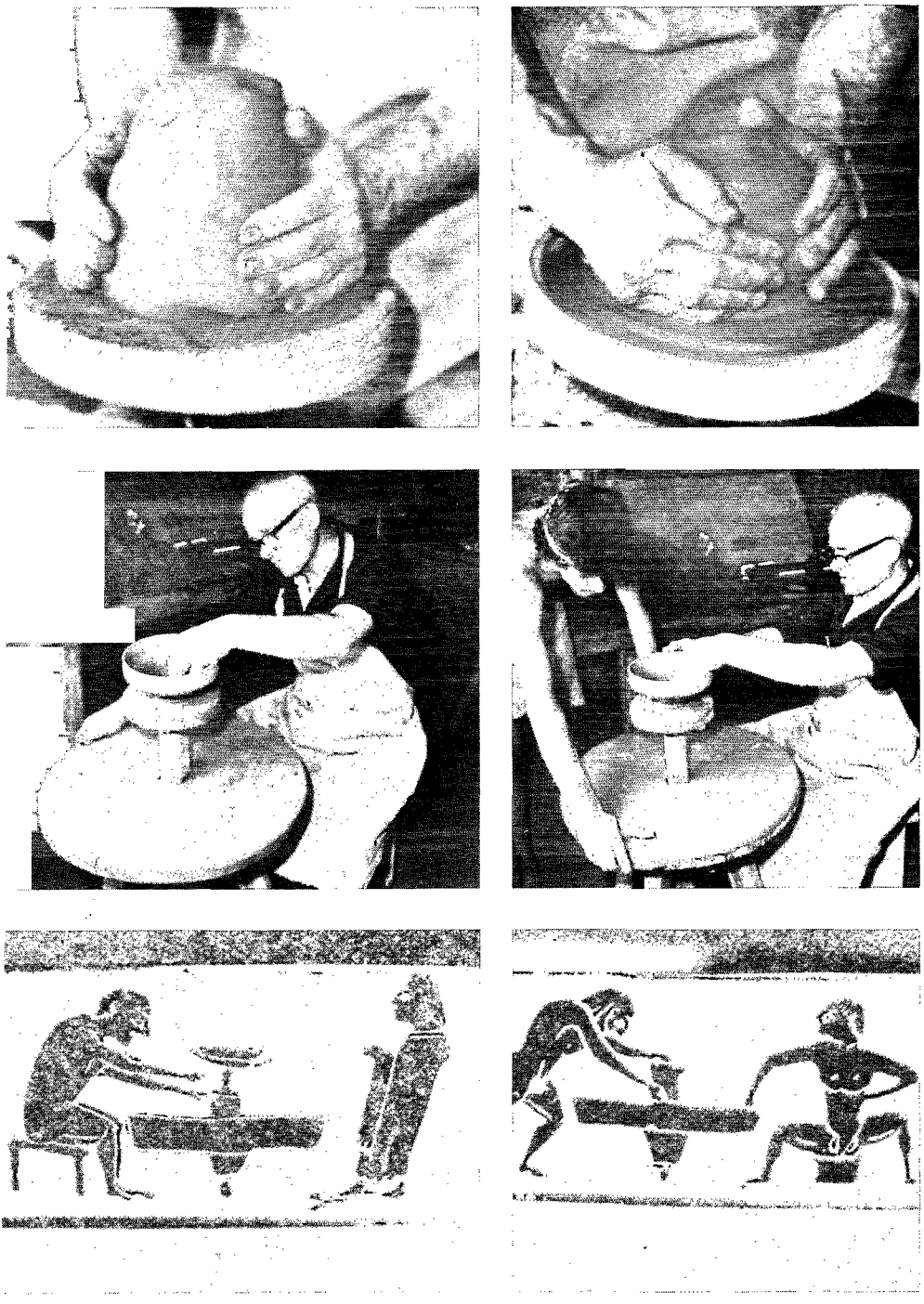
versidad de Veliko Tarnovo, que ponen en práctica durante el verano los conocimientos teóricos adquiridos en las aulas durante el invierno. A nuestro juicio, el trabajo realizado con los estudiantes debe ser ampliado y mejor dirigido, procurando atraer jóvenes especialistas de los museos de Bulgaria y del extranjero.

Los arqueólogos del mundo entero ya conocen el nombre de Pavlikeni, sobre todo gracias a los dos seminarios internacionales sobre los problemas que plantea la cerámica balcánica antigua, organizados en 1975 y 1979 en Veliko Tarnovo y Pavlikeni. La ciudad de Pavlikeni se ha convertido así en un centro de manifestaciones culturales internacionales.

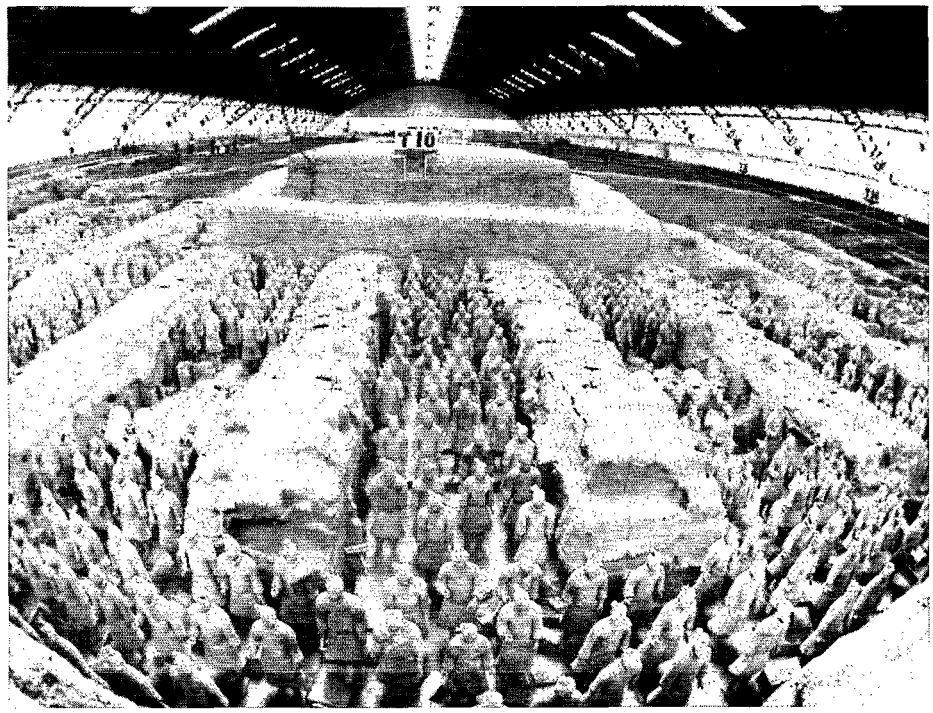
Nuestro deseo de estudiar, conservar y presentar el antiguo centro de cerámica concordaba plenamente con el proyecto que, relacionado con la protección del medio ambiente en la región, se proponía transformar el lugar en un sitio de reposo y de atracción turística. Esta idea recibió el apoyo activo de vastos sectores públicos de Pavlikeni. Se ha conservado gran parte de los prados de otras épocas; gracias al trabajo benévolo de la población local, el terreno próximo a las excavaciones ha quedado convertido en un pequeño parque donde se encuentra la base arqueológica original.

Todos los años afluyen al antiguo centro de cerámica de Pavlikeni miles de turistas búlgaros y extranjeros. Este rincón, donde la historia se encuentra en perfecta armonía con la naturaleza, se está convirtiendo en uno de los lugares predilectos de los jóvenes y de los menos jóvenes.

[*Traducido del búlgaro*]



18
Reconstitución del procedimiento de fabricación de cerámica.



19
La sala de exposición n.° 1, situada actualmente sobre la hoya n.° 1 de los guerreros y los caballos de terracota, tiene 230m de longitud de este a oeste, 62m de ancho de norte a sur y 22m de altura. La vereda que corre a lo largo de las paredes dentro de la sala, forma un anillo en torno de la hoya. Obsérvese en lo alto del techo la claraboya de 6m de ancho por 180m de longitud. Hay también 28 tragaluces de iluminación natural de 6 x 6m. Junto con las ventanas laterales, dan luz y claridad a la sala.

El Museo de los Guerreros y Caballos de Terracota de Qin Shi Huang

Wu Zilin

Nació en 1936 en la provincia de Hunán. En 1959 se diplomó en arqueología en la Universidad del Noroeste. En el mismo año fue nombrado jefe del equipo arqueológico de Weishui, provincia del Shanxi, encargado de los sitios arqueológicos Qin de Yuncheng y Xianyang. Fue nombrado arqueólogo en jefe en Xianyang, encargado particularmente de las excavaciones del emplazamiento arqueológico Qin Shi Huang. En 1984 fue nombrado director del Museo de los Guerreros de Terracota. Es autor de numerosos artículos publicados en revistas especializadas chinas sobre el sitio arqueológico Qin, la invención del papel y los cereales de los tiempos prehistóricos. Su artículo sobre el cultivo del arroz en la antigüedad ganó el premio de estudios de ciencias sociales de la provincia del Shanxi en 1981. Es miembro de la Sociedad Arqueológica de la China.

El Museo de los Guerreros y Caballos de Terracota de Qin Shi Huang se encuentra en la provincia del Shanxi, a treinta y siete kilómetros y medio al este de Xian, ciudad célebre por su importancia histórica y cultural.

En la primavera de 1974, Yang Peiyan, Yang Weihai y Yang Pengyao, tres campesinos de la región, descubrieron el gran ejército de terracota de Qin Shi Huang, al perforar un pozo en un bosque de caquis, no lejos del muro exterior este del mausoleo Qin Shi Huang. Este extraordinario descubrimiento atrajo inmediatamente la atención de las autoridades locales y centrales. En ese mismo año se organizó el equipo arqueológico provincial de Shanxi, responsable de los objetos sacrificiales de la dinastía Qin, a fin de llevar a cabo las exploraciones y excavaciones preliminares. El equipo descubrió una hoya subterránea, hasta el momento desconocida, que contenía una inmensa cantidad de guerreros y caballos de terracota pertenecientes a la dinastía Qin.[1]

A fin de proteger debidamente la gran cantidad de excepcionales reliquias de singular interés histórico desenterradas de la hoya a fines de 1975, el gobierno decidió crear un gran museo *in situ*. Su construcción llevó cuatro años. El 1.° de octubre de 1979 se inauguró públicamente con el nombre de Museo de los Guerreros y Caballos de Terracota de Qin Shi Huang, trazado caligráficamente por Ye Jianying, antiguo presidente del Comité Permanente del Congreso Nacional del Pueblo de la República Popular de China.

Disposición del sitio arqueológico

La hoya n.° 1, que contiene los guerreros y caballos de terracota, constituye la parte

1. La dinastía Qin (221-207 A.C.) sólo duró quince años. Su fundador fue Qin Shi Huang (259-210 A.C.), el primer emperador de China. Ascendió al trono del Reino Qin a la edad de trece años y asumió personalmente el poder a los veintidós. Unificó la China a la edad de treinta y nueve años. Consagró toda su vida a la abolición del sistema de concesión de títulos y territorios a los nobles, a establecer prefecturas y condados sometidos a la autoridad central imperial y a normalizar la escritura, la ley, la moneda, la vestimenta, la longitud de los ejes de carros y carruajes y el sistema de pesas y medidas. Como primer gran unificador de la China, estableció el primer imperio feudal multinacional centralizado y desempeñó un papel fundamental —que fue cobrando cada vez mayor importancia— en el desarrollo de la sociedad feudal china.

central del museo que presenta al público el lugar de la excavación y los espectaculares descubrimientos allí realizados, así como un magnífico carruaje de bronce y otros objetos desenterrados en la pendiente occidental del túmulo del mausoleo Qin Shi Huang. El museo abarca una superficie de 60.000m² aproximadamente. Su primera sala, donde se presentan los guerreros y los caballos, tiene 14.000m² de superficie (230 × 62m). La sala de exposición del carruaje de bronce y los caballos tiene más de 300m² y las salas auxiliares, norte y sur, más de 1.200m² (figuras 19 y 21).

Al este de la sala de exposición hay una plaza con tres largos macizos florales en su centro. A ambos lados de la plaza están situadas las salas de exposición auxiliares, norte y sur, que presentan respectivamente distintos tipos de carros, caballos y guerreros de terracota, así como armas verdaderas desenterradas en las hoyas 1, 2 y 3, y en el área de la tumba propiamente dicha.

Todos los emperadores feudales de la China dieron siempre gran importancia a la construcción de sus mausoleos, que consideraban símbolos de su poderío imperial. Poco después de acceder al trono, el emperador Qin Shi Huang comenzó a construir el suyo. Tras haber unificado el país, más de 700.000 hombres fueron movilizados para levantar el mausoleo Lishan, cuya construcción duró treinta y nueve años. No se había terminado aún en el momento de su muerte, pero fue continuado por su sucesor Hu Hai.

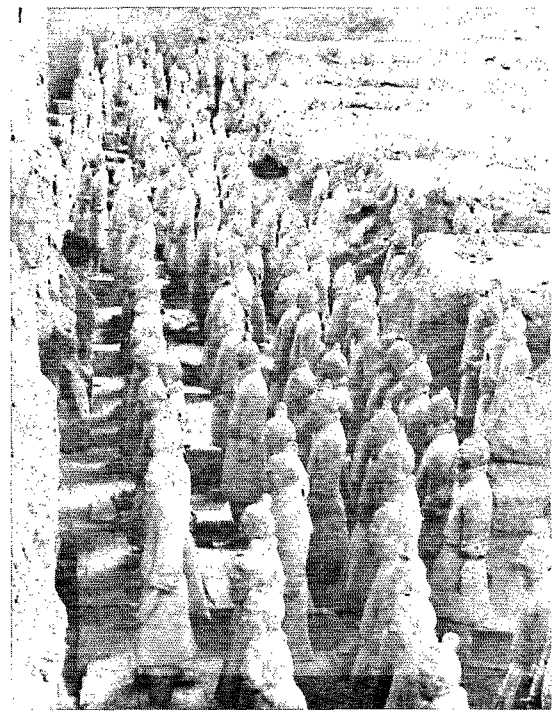
Sima Qian, gran historiador chino nacido casi un siglo más tarde, describió en su famosa obra *Anales del Gran Historiador* el mobiliario de un palacio subterráneo situado bajo el mausoleo de Qin Shi Huang: "El palacio está lleno de estatuillas de funcionarios de la corte y de objetos raros y valiosos. Hay un dispositivo diseñado para tensar los arcos, que hace que estén listos para disparar contra quienes traten de aproximarse. Cientos de hilos de mercurio se cruzan unos con otros. Entre los objetos expuestos, los hay relacionados con la astronomía y la geografía. Velas hechas de sebo de salamandra están siempre encendidas." Empero, en el año 206 A.C., Xiang Yu (líder de una rebelión popular contra los soberanos Qin) capturó Xianyang e "incendió el palacio Qin, que permaneció en llamas durante tres meses". También fue destruido el mausoleo Qin Shi Huang. En 1961, sus restos visibles constituyeron una de las primeras reliquias históricas fundamentales declaradas bajo protección estatal. El grandioso monumento ocupa una superficie de 56,25km². Al cabo de múltiples estudios arqueológicos y de numerosas perforaciones y excavaciones exploratorias, se descubrieron tumbas de esclavos inmolados, fosos que servían de establos, talleres para labrar la piedra, tumbas de criminales, fosos para la ejecución de exclavos, hoyas de guerreros y caballos de terracota de tamaño natural y otras que contenían carros y caballos de bronce.

Las hoyas de los guerreros y caballos de terracota están situadas al este del mausoleo y constituyen un importante anexo del mismo. Se encontraron tres hoyas semejantes, clasificadas por los arqueólogos según el orden cronológico de su descubrimiento. Se estima que contienen más de ocho mil guerreros y caballos de terracota de tamaño natural, que reproducen las verdaderas formaciones de la guarnición de Qin Shi Huang.

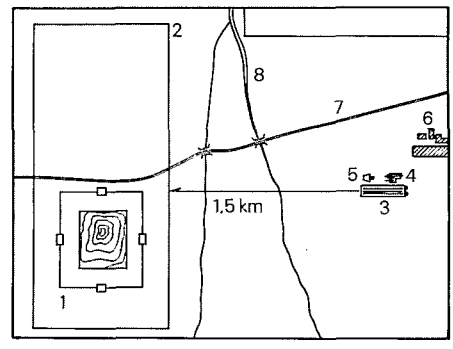
Al este de la hoya n.° 1 hay un corredor de 60 × 3,5m (figura 20) donde se alínean tres filas de sesenta y ocho guerreros de cerámica, casi todos de infantería, en formación horizontal. Detrás de ellos, una decena de tabiques dividen la hoya en once túneles que dan hacia el oeste. Hacia los extremos norte y sur, los túneles son más antiguos, con dos filas de guerreros dispuestas en su interior. Las dos filas exteriores de guerreros están orientadas respectivamente hacia el norte y el sur, con los rostros vueltos hacia afuera.

Algunos de los guerreros llevan armaduras; otros, vestimentas de combate. En medio de ellos hay algunos carros de madera; cada uno es tirado por cuatro caballos y lleva tres guerreros con armadura, de pie, uno al lado del otro: el guerrero principal, su compañero y el auriga. Casi todos miden 1,80m de altura y empuñan distintos tipos de armas: hachas, dagas, lanzas, espadas, garfios, arcos y alabardas, entre otras. Los caballos tienen 1,50m de altura y 2m de largo. En los últimos años se excavaron cinco zanjas en la hoya n.° 1 (que tiene 27 zanjas en total) correspondientes a una superficie de más de 2.000m², de donde se desenterraron 1.087 guerreros de cerámica, 32 caballos de cerámica, 8 carros y 3 tambores. Se prevé que una vez terminadas las excavaciones se habrán desenterrado seis mil guerreros y caballos de cerámica.

La hoya n.° 2, en forma de escuadra, está situada veinte metros hacia el norte. Tiene 124m de longitud de este a oeste y 98m de ancho de norte a sur y una superficie de unos 6.000m². Está dividida por tabiques en cuatro partes y tiene más de

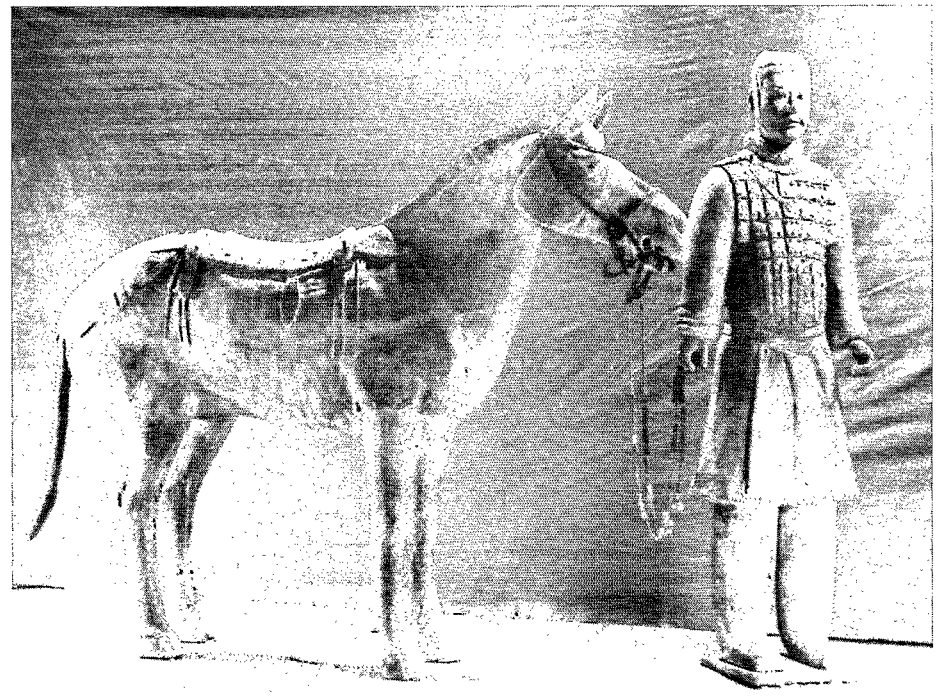


20
Corredor este de la hoya n.° 1.



21
Plano del emplazamiento del mausoleo Qin Shi Huang y de las hoyas de los guerreros de terracota: 1) muro interior del mausoleo; 2) muro exterior del mausoleo; 3) hoya n.° 1; 4) hoya n.° 2; 5) hoya n.° 3; 6) aldea Yangeun oeste; 7) carretera; 8) río.

22
Un típico soldado de caballería, que sujeta las riendas con una mano y con la otra empuña probablemente un arco. El casquete, surcado de flores de ciruelo que forman líneas de color vivo, está sujeto a ambos lados por tiras que se anundan bajo la barbilla. Obsérvese asimismo el tamaño y la constitución fornida pero no achaparrada de los caballos, con patas finas pero no endebles. Todos los caballos, de tiro o de monta, tienen dogales en sus bocas abiertas, las crines recortadas, las colas liadas, las orejas tiesas, tendidas hacia adelante, prueba de que pertenecen a una casta de corceles fuertes y rápidos, siempre alertas.





23
Guerrero de pie, tensando un arco.

24
Los arqueros constituían una fuerza independiente dentro de la infantería y ocupaban un importante lugar en el ejército de Qin. Aculillados, guerreros vestidos con armaduras tensan sus arcos, mirando, graves, a lo lejos.

1.500 piezas, entre carros, caballos y guerreros de cerámica. La hoya n.° 3, que contiene guerreros y caballos de terracota de tamaño natural, tiene la forma del carácter chino 凹 y mide 17,6m de largo de este a oeste, por 4,8m de ancho, de norte a sur, lo que hace una superficie de unos 520m². Contiene 68 guerreros de cerámica y un carro tirado por cuatro caballos. Ahora se han vuelto a rellenar ambas hoyas, por lo cual los visitantes ya no pueden ver la escena original, si bien diversas armas y algunos de los más importantes especímenes de guerreros de cerámica allí desenterrados se exhiben en las salas de exposición norte y sur.

Un ejército grandioso

Las formaciones de guerreros de terracota reflejan la organización de las unidades militares de China en el periodo de las primaveras y de los otoños (770-476 A.C.), en el de los estados combatientes (475-221 A.C.) y, especialmente, en el de la dinastía Qin. De ese modo, la primera se compone principalmente de hombres de infantería alternados con carros de guerra; la segunda sobre todo de aurigas y secundariamente de infantes y jinetes que componen una formación combinada de carros, infantería y caballería. La tercera parece haber sido un puesto de comando. Todos los guerreros y caballos de terracota de tamaño natural encontrados en esas hoyas miran hacia el este, lo cual muestra las grandes ambiciones de Qin Shi Huang: la eliminación de los seis estados y la unificación de la China.

Estos guerreros representan de manera expresiva la constitución y el porte imponentes de los hombres y oficiales de Qin. La mayoría están alineados separadamente en unidades de combate, otros detrás de carros o caballos. Son soldados a pie, visten atuendos de guerra, llevan arcos bajo el brazo y flechas a los lados; al mismo tiempo serenos y vigilantes, tienen la mirada atenta y fija hacia adelante. Cerca de los carros y los caballos, otros guerreros con armadura empuñan armas largas.

Los carros de guerra de la dinastía Qin eran abiertos y de una sola vara. Se encontraron aurigas armados sujetando las bridas, con la mirada hacia adelante, las espaldas curvadas y las piernas extendidas, en una actitud concentrada de conductor experto. Los demás ocupantes del carro están dispuestos a los costados, asidos del borde con una mano y empuñado el arma con la otra.

Las esculturas Qin constituyen un eslabón entre las dinastías precedentes (Yin y Zhou) y las posteriores (Han y Tan). El descubrimiento de los guerreros y los caballos de terracota Qin abre una página brillante en la historia de la escultura china. A juzgar por las expresiones del rostro (figura 26), el porte o las posturas, estas figuras reflejan el mundo interior y la mentalidad de personajes de edades y experiencias diferentes, pertenecientes a compañías y rangos del ejército diferentes (figuras 22-26, 28, 30), con lo cual los millares de estatuas de la hoya muestran la diversidad en la unidad y la unidad en la diversidad, cada una con su personalidad propia y todas como animadas de



24

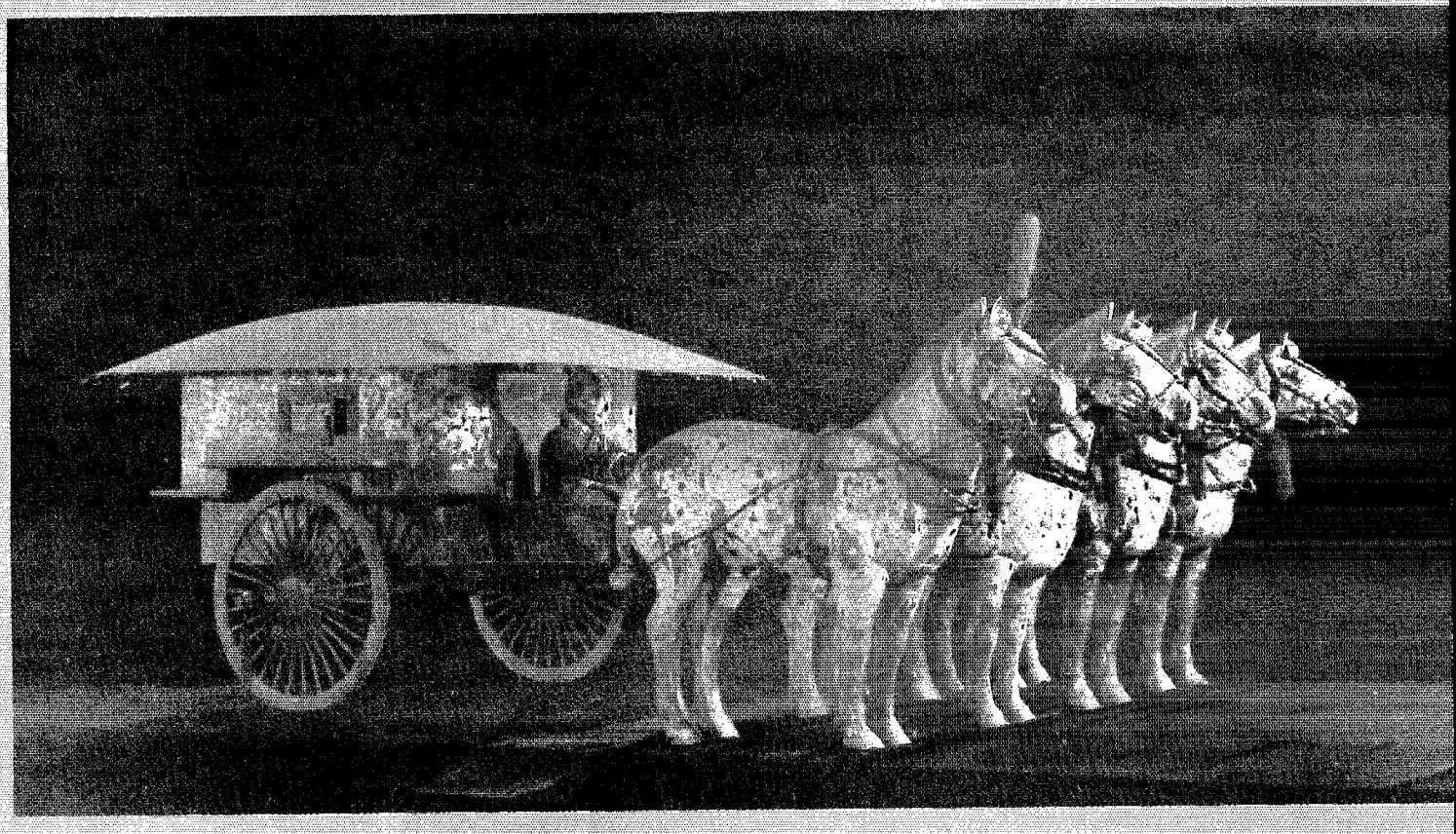
25
Guerreros y caballos de terracota encontrados en la hoya n.º 1.





26
Cabeza de un general con armadura.

27
Este lujoso carruaje de vara única tirado por cuatro caballos se compone de 3,462 piezas separadas. Consta de una cámara delantera y otra trasera. Una cortina maravillosamente pintada pende del dosel en forma de caparazón de tortuga, hasta el piso cuadrangular de la cámara posterior, decorada con nubes estilizadas y dragones sobre seda. Obsérvense las ventanas con celosías forradas de gasa. Las ventanas —a la izquierda y a la derecha— son corredizas. La puerta trasera, de una sola pieza, está montada sobre un gozne y se cierra herméticamente accionando una manivela en forma de gancho. El piso está cubierto de una colchoneta que simula una alfombra y está fabricada en cuero de gran calidad, suave y acogedor. Dentro de la cámara hay tarimas dispuestas en todos los costados para que descanse el pasajero. El tocado del oficial conductor es semejante al que lucen los generales de cerámica encontrados en las hoyas, signo de su alto rango. Obsérvese rambién su expresión de satisfacción. Los arneses de los caballos son de un gusto exquisito hasta en el mínimo detalle: a fin de imitar la textura del cuero, el metal está trabajado formando mallas enlazadas con articulaciones metálicas de distintos tamaños, para que se balanceen suavemente. Muchas piezas de los arneses son de oro o plata refulgentes.



vida. De los infantes, algunos parecen seguros y astutos, otros enérgicos y valerosos, otros fornidos y gallardos. Entre los generales, algunos muestran la serenidad que confiere la experiencia de muchas batallas, otros son toda severidad, como impávidos celadores de la observancia de la ley.

La reproducción de los detalles es meticulosa, como por ejemplo el trenzado de los diversos peinados, que muestra cada cabello en su debido lugar. Las armaduras con sus tachas están trabajadas tan minuciosamente que se pueden percibir incluso las huellas de las líneas de puntadas. Ni siquiera se descuidó la representación de los dientes de los caballos, como lo demuestra el hecho de que en su mayoría tienen seis, para indicar que apenas tenían seis años de edad. En algunos casos, los ingeniosos artesanos de la época aplicaron, si bien moderadamente, la técnica de la exageración; por ejemplo, en los bigotes, desprovistos de detalle y representados por un simple par de finas piezas de arcilla aplicadas como al descuido sobre el labio superior, algunas con las puntas marcadamente curvas.

Maravillas de la artesanía antigua

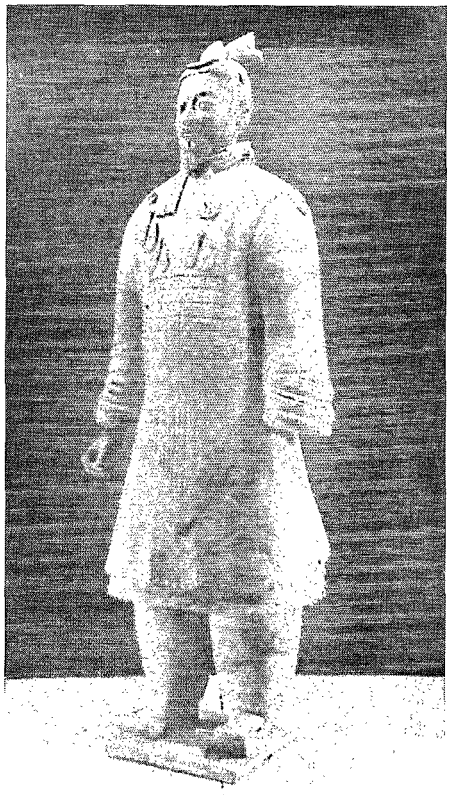
En su mayoría se trata de piezas moldeadas, si bien se recurre además a la combinación de las técnicas del vaciado y el grabado, a la fabricación pieza por pieza, al ensamblado sistemático y a la cocción en horno con la pintura aplicada *a posteriori*. Casi todas las cabezas están formadas por dos piezas de molde ensambladas; el tronco y las piernas son piezas vaciadas en arcilla y los brazos y manos moldeados o ejecutados a mano.

Cada parte se realizaba individualmente mediante vaciado, moldeado, amasado, agregado, encolado, cincelado y decoración pictórica. Por ejemplo, para la cabeza se procedía primero al vaciado de un molde con forma de cabeza que servía de base sobre la que se añadían trozos de arcilla para figurar los ojos, la nariz, las orejas, la boca y los bigotes. Lo mismo sucedía con el tronco del cuerpo: después de vaciar la base, se agregaba más arcilla que se moldeaba para darle la forma de la armadura, se cincelaban cuidadosamente las diferentes piezas y se imprimían las tachas con un molde a presión.

Para hacer los caballos de cerámica también se procedía al vaciado, agregado y moldeado pieza por pieza. Una vez fabricada cada una de las partes se unían con arcilla, se cocían y pintaban. Los guerreros tenían las manos y la cara pintadas de rosado, las armaduras eran de color verde claro, celeste, verde oscuro y pardo. En sus cuerpos de cerámica figura grabado el nombre del artesano y su número de código en el sistema de gestión del Taller Central de Cerámica de la época.

Los carros eran de madera que, si bien se pudrió y desapareció completamente con el tiempo, dejó marcadas en la tierra las huellas de las varas, el travesaño, los costados, las barras horizontales, las ruedas y los cubos. Todas las piezas de cobre de los carros se conservaron intactas. A juzgar por las huellas dejadas en las hoyas, los carros tenían una sola vara, de 3,90 a 3,96m, con el extremo delantero empinado y el de atrás completamente calzado debajo del carro. Éste es de forma rectangular, tiene el pescante al frente y la puerta detrás. La altura de las ruedas es de 1,35m. La parte delantera de la vara

28
Un general con armadura. Los generales llevan barba, son altos y de complexión robusta, lucen bonetes de dos puntas y armaduras coloridas de esmerada terminación. Su actitud es firme, resuelta y serena, reflejo de la experiencia y la confianza adquiridas en innumerables batallas.





29
Restauración de los caballos de bronce.

está unida al travesaño al que van atados un par de balancines. El carro es tirado por cuatro caballos, cada uno con un juego de arneses completo. El carro está enteramente barnizado y parcialmente pintado con distintos motivos. De acuerdo a la longitud y a las decoraciones, pueden clasificarse en carros de comando, auxiliares, de paseo y de uso general.

Se descubrieron decenas de miles de armas (espadas de bronce, hachas, lanzas, alabardas, astas, garfios, arcos, flechas y puntas de flecha), todas de factura esmerada. Algunas están aún afiladas, y las espadas en particular —que, por estar sometidas a un tratamiento de cromado, relucen como si fueran nuevas y están afiladísimas— constituyen verdaderas maravillas de la historia mundial de la metalurgia. Esto prueba el alto nivel que hace dos mil años alcanzaran en China la tecnología de la metalurgia y la fabricación de armas.

En una sala que le está especialmente destinada se expone un carruaje de bronce totalmente restaurado, el segundo de los dos que fueron descubiertos en 1980, a veinte metros hacia el oeste del túmulo de Qin Shi Huang. Ambos miden aproximadamente la mitad del tamaño real, son de una sola vara y están tirados por cuatro caballos. Los dos estaban hechos trizas cuando se los encontró. Por ejemplo, el segundo carro con sus caballos, actualmente en exposición, estaba fragmentado en 1.555 pedazos. Sólo al cabo de dos años y medio de laboriosos esfuerzos por parte de los arqueólogos pudo presentarse entera esta obra maestra de la metalurgia y la artesanía antiguas (figura 27).

Moldeados principalmente con el procedimiento de vaciado a la cera perdida, los carruajes y caballos de bronce son de una calidad excepcional. Por ejemplo, el dosel es una gran pieza en forma de caparazón de tortuga de sólo cuatro milímetros de espesor, y la ventana, que apenas tiene un milímetro de espesor, presenta una gran candidad de pequeños agujeros de ventilación. Una característica sorprendente es la utilización de técnicas múltiples, como la soldadura, el remachado, la obturación, los empalmes por muesca y espiga, el cincelado y el pulido. Al desenterrar los carruajes, se vio que su pintura lucía como nueva, resplandeciente, lo cual no pudo menos que interesar vivamente a los arqueólogos.

En la antigua China había una gran variedad de carruajes. Los pequeños y lujosos estaban destinados a los oficiales de más alta jerarquía; los de tamaño mediano, a los príncipes, nobles y ministros, y aquellos de dimensiones realmente grandes, sólo a los emperadores. El carruaje de bronce n.° 2 pertenecía ciertamente a la familia imperial; enterrado junto a la tumba de Qin Shi Huang, estaba destinado a ser utilizado en los viajes del alma del emperador. El carruaje de bronce n.° 1, con sus caballos, fue desenterrado al mismo tiempo que el n.° 2. Nuestro museo comenzará este año los trabajos de restauración, en respuesta a las reiteradas solicitudes del público.[2]

Un museo joven

Desde su inauguración, el Museo de los Guerreros y Caballos de Terracota de Qin Shi Huang ha sido visitado diariamente por miles de personas, con un récord de casi cincuenta mil visitantes en un día. Según las estadísticas, al final de 1984 habían visitado el museo más de seis millones de chinos y cuatrocientos mil extranjeros, entre los cuales se cuentan jefes de Estado y de gobierno de más de ochenta países.

Si bien los guerreros y los caballos de terracota de Qin Shi Huang pertenecen a una época histórica remota, el museo en sí es joven, puesto que el 1.° de octubre de 1984 cumplió sólo cinco años. Gran parte del trabajo del museo no ha podido ser realizada debidamente o ha quedado aplazada, por falta de tiempo. Se proyecta ampliar paulatinamente su superficie de los 60.000m² que tiene actualmente hasta alcanzar unos 300.000m² en el futuro. Se excavarán y acondicionarán las hoyas n.° 2 y n.° 3 y se construirán nuevas salas de exposición, locales de depósito, laboratorios de conservación y restauración, unidades de información e investigación, espacios para el estacionamiento de los coches y una sala cinematográfica, con el fin de presentar el magnífico panorama del conjunto de la fuerza imperial.

Las autoridades nacionales competentes preparan actualmente un plan para acondicionar toda el área del mausoleo de Qin Shi Huang. En los próximos cinco años se procederá a la construcción de una serie de unidades que comprenden el Museo *in situ* de los Carruajes y Caballos de Bronce, el Museo del Foso-Establo, el Museo de los Constructores de Tumbas y el Museo de los Pájaros Raros y los Animales Exóticos. Estos museos, junto con el de los Guerreros y los Caballos de Terracota, constituirán un complejo museológico donde se presentarán estas reliquias culturales en los lugares en que fueron descubiertas. Evidentemente se trata de un proyecto de muy difícil consecución, que exigirá ingentes esfuerzos de nuestra parte.

Conjuntamente con la realización de esta serie de proyectos, se prevé la creación del Museo del Mausoleo Qin, que supervisará el funcionamiento general y las investigaciones científicas en toda el área.

[*Traducido del chino*]

2. Véase Paula Swart y Barry D. Till, "Bronze carriages from the tomb of China's first emperor" *Arqueology*, vol. 37, n.° 6, noviembre-diciembre de 1984 [N. del R.]

30
Oficial.



La modernización y los museos de China: un diálogo entre profesionales

Alfonz Lengyel

Nació en Hungría y es actualmente ciudadano de los Estados Unidos de América. Profesor en el Rosemont College, Rosemont, Pensilvania, es miembro de la Asociación Americana de Museos (AAM) y del ICOM. Participa en las actividades del Comité Internacional de Museos de Arqueología e Historia (ICMAH) del ICOM.

En marzo de 1984, el autor presentó un trabajo de investigación sobre los museos chinos en una reunión del Comité Internacional de Museos de Arqueología e Historia (ICMAH). Una versión abreviada del documento, donde se exponen sus principales observaciones y sugerencias, se reproduce en el recuadro. A instancias de Museum, *el Dr. Lengyel expuso sus puntos de vista a Shen Zhi-yu, distinguido director del Museo de Arte e Historia de Shanghai, que se mostró complacido de tener la oportunidad de examinar el texto con el autor. El Dr. Lengyel nos ha hecho llegar un resumen de este diálogo, durante el cual se hicieron algunas aclaraciones y se intercambiaron ideas e informaciones.*[1]

El Sr. Shen empezó por destacar el hecho de que la aceptación general y la interpretación que los chinos hacen del marxismo-leninismo orienta de diversas maneras específicas la realidad museológica del país. Considera que el desarrollo cultural no puede separarse de la "civilización material y espiritual", ambos aspectos son indisociables de la construcción del socialismo chino, en la que los museos también tienen su parte. Añadió: "En 1950, teníamos un lema según el cual con el desarrollo económico sobrevendría inevitablemente el desarrollo cultural. En la actualidad decimos que construimos simultáneamente la civilización material y la espiritual. Las "cuatro modernizaciones" actuales han demostrado que la civilización material sienta las ba-

1. Esta entrevista fue organizada con la ayuda del Sr. Gau, subdirector de la Oficina de Asuntos Exteriores de la Universidad Normal de China Oriental, Shanghai. Fue intérprete del interlocutor chino la Srta. Zhou Ziuqin, y del Dr. Lengyel, su esposa de origen chino, la Sra. Hong-ying Liu-Lengyel.

La modernización y los museos

En este periodo posterior a Mao Zedong los museos chinos han llegado a una importante y nueva etapa de su desarrollo. En ninguna parte del programa oficial de modernización se especifica su cometido, pero no cabe duda de que su potencial educativo contribuirá considerablemente a su consecución.

La política de adquisiciones de China cuenta con la generosidad de sus ciudadanos, algunos de los cuales poseen valiosos objetos pertenecientes a colecciones familiares. Otra importante fuente de adquisiciones son las nuevas excavaciones. En 1950 se promulgó una ley para proteger el patrimonio cultural. Conforme a las disposiciones de esa ley, se permite conservar en las colecciones privadas los objetos que formaban parte de las mismas antes de 1949. Recientemente fueron donados a distintos museos numerosos objetos pertenecientes a colecciones privadas.

Los museos chinos son de muy diversos tipos y niveles. Los hay tan modernos como los de cualquier país industrializado. Otros distan aún mucho de llenar los mínimos requisitos modernos. Entre los grandes museos, los más modernos son el Palacio de los Museos de Beijing y el Museo de Arte e Historia de Shanghai. De los museos más pequeños, el de la Provincia de Anhui en Hefei y el Museo de la Provincia de Henan en Zhengzou son los mejores ejemplos. Cabe mencionar, entre los establecimientos más modernos, el Museo de la Historia del Comercio Marítimo de Quanzhou, el Museo de la Vida Marina de Qingdao y el Museo de Astronomía de Beijing.

Los museos provinciales y municipales se dedican a coleccionar principalmente materiales y hallazgos de interés histórico relacionados con la revolución y con los cambios ocurridos en la región. El objetivo fundamental de los museos consiste en educar a los visitantes según las pautas de la ideología marxista-leninista china. Este propósito ha venido a reforzar un poderoso sentimiento nacionalista, volcado con el mismo fervor hacia el pasado y el presente proceso histórico chino, tendencia que se ha acentuado desde la caída de la "banda de los cuatro".

Además de las colecciones históricas, en casi todos los museos hay diagramas que ilustran el origen y la evolución del hombre. Junto a los originales, además, suelen exponerse réplicas de objetos importantes. También en el Comité Internacional de Museos de Arqueología e Historia (ICMAH) del ICOM hemos insistido en la importancia de exhibir réplicas, pero hemos recomendado, no obstante, que se señalen como tales y que se indique la ubicación de los originales. En China no se ha introducido todavía la práctica de rotular los objetos expuestos.

Los principales hallazgos arqueológicos chinos son objeto de un registro centralizado en Beijing y a menudo van a parar al sector de historia nacional del Palacio de los Museos. Los demás hallazgos se conservan localmente. En algunas excavaciones importantes se establece un museo anexo y el propio sitio se protege con un techado. Se procedió de ese modo con el ejército de terracota del emperador Qin Shi Huang Di, con la aldea prehis-

ses de la civilización espiritual. A su vez esta última impulsa a la primera y garantiza su progreso. Ésta es la principal orientación ideológica en que se basa la organización de nuestros museos".

Conforme a esa idea, los museos desempeñan una triple función: *i*) realizar estudios científicos; *ii*) proteger y conservar las reliquias históricas y los especímenes naturales; y *iii*) educar a las masas. Estas funciones deben estar unidas por relaciones internas equilibradas. En su calidad de director del Museo de Shanghai, estimaba que su cometido principal consistía en desarrollar y vincular tales funciones. Para trabajar en al museo selecciona individuos de talento a quienes se imparte una formación de museólogos durante el desempeño de sus tareas, método de capacitación que resulta indispensable para responder a las urgentes necesidades en materia de personal ya que, como él mismo lo señalara, "durante los diez años de desastre muchos jóvenes se vieron privados de una educación esmerada, lo que supuso una grave pérdida".

Tras la caída de la "banda de los cuatro" en varias universidades chinas se introdujeron cursos de museología conducentes a la obtención de un diploma. La Oficina de Reliquias Culturales del Ministerio de Cultura encomendó a la Universidad Fudan de Shanghai la organización de un programa de museología de dos años, destinado a los bachilleres. Fueron admitidos cincuenta estudiantes, doce de los cuales trabajan hoy en el Museo de Shanghai. El Departamento de Historia de la Universidad de Shanghai también ofrece un programa de estudios de cuatro años de duración. La mayoría de sus estudiantes trabajan luego en los museos.

Necesidades en materia de conservación

Si bien el Museo de Shanghai tiene un laboratorio anexo de investigaciones sobre la conservación, el autor señaló que este servicio reducido no estará en condiciones de hacer frente a las crecientes responsabilidades ocasionadas por los cada vez más ambiciosos planes de construcción de China que provocarán, como lógica consecuencia, muchos descubrimientos arqueológicos importantes, a medida que se construyan carreteras, vías férreas, puentes, fábricas, viviendas e instalaciones de depósito y abastecimiento en todo el país. Es bien sabido que al construir la línea de ferrocarril de Loyang-Xian quedaron accidentalmente al descubierto los más importantes vestigios de la era de bronce china. A esto el Sr. Shen agregó que, conforme a la ley nacional de protección del patrimonio cultural, antes de proceder a la construcción de cualquier edificio es preciso hacer una investigación arqueológica exploratoria. Llegado el caso, se dispondrá después la realización de una excavación científica. El costo de las excavaciones de rescate corre por cuenta de la empresa constructora.

Es evidente para el autor que China necesita formar urgentemente un gran número de nuevos arqueólogos y restauradores. En la actualidad, la mayoría de los conservadores y restauradores se forman y perfeccionan en el desempeño del empleo. Desde el punto de vista técnico, son excelentes. Sin embargo, restaurar un objeto gravemente deteriorado, de construcción o composición compleja, requiere también el conocimiento de la historia del arte y de los objetos de interés arqueológico. El gran número de hallazgos accidentales previsibles podría provocar una gran acumulación de trabajo de

tórica de Ban Po cerca de Xian, y con el yacimiento neolítico de Da He Tsun.

A fin de preservar el patrimonio de sus numerosas nacionalidades, China ha abierto recientemente museos especializados como el Museo Uygur de Xinjiang o el Museo de la Región Autónoma de Zhuang en Guanxi.[1]

Numerosos museos conmemorativos, palacios y casas de interés histórico están abiertos al público. Templos budistas, pagodas, jardines célebres, santuarios subterráneos y otros responden también a la sed cultural de los visitantes.

El patrimonio cultural está protegido por ley y actualmente se realizan trabajos de restauración en todo el país. Durante la Gran Revolución Cultural se atribuyó menos importancia a la conservación del patrimonio cultural, aunque incluso entonces se realizaron algunas excavaciones importantes. Sin embargo, la falta de personal y el escaso número de especialistas debidamente capacitados retardan el avance de las actividades de conservación y restauración. Es preciso que la política de educación de China no desatienda este campo de estudio.

La situación es similar en el área de la arqueología. La mayoría de los museos realizan excavaciones arqueológicas, en parte bajo la autoridad de la Oficina de Museos y Datos Arqueológicos. La Academia China de Ciencias Sociales posee su propio Instituto de Arqueología. Las universidades y museos que dependen del Ministerio de Educación también efectúan excavaciones e imparten una formación en arqueología. Hay en China unos setecientos arqueólogos diplomados. Si se considera la ingente tarea a la que habrán de hacer frente en los próximos veinticinco años, su número es insuficiente.

La museología, la arqueología y la historia del arte son disciplinas estrechamente relacionadas entre sí. El material de las excavaciones es interpretado por historiadores y preservado por museólogos. Por consiguiente, al formar los futuros museólogos es preciso no desatender la enseñanza de la arqueología y de la historia del arte.

Asimismo, los museos deberían ampliar su función didáctica. Los guías deberían conocer bien la historia y los aspectos materiales de la cultura a que pertenecen los objetos expuestos. A cada museo debería anexarse un departamento de educación destinado al gran número de escolares, soldados y adultos en general que afluyen constantemente a los museos con fines de estudio. Para mantener vivo el interés del público, las técnicas de presentación del material deberían formar parte de las actividades de investigación de los museos, lo cual redundaría en una constante evolución innovadora.

[*Traducido del inglés*]

1. Algunas de las instituciones mencionadas han sido ya descriptas en el número especial "Museos en China", *Museum*, vol. XXXIII, n.º 4, 1980. [N. del R.]

restauración y la escasez de arqueólogos podría ocasionar retrasos en las actividades de construcción, en un momento en que para activar su proceso de modernización China necesita con urgencia nuevos edificios. El entrevistador señaló asimismo que especialistas de historia del arte, arqueólogos y museólogos conscientes de la importancia de la ayuda internacional están dispuestos a prestar su colaboración si las autoridades chinas así lo desearan. Y lo harían con la firme convicción de que es su deber ayudar, porque cada hallazgo histórico en el mundo forma parte del patrimonio universal de la humanidad.

En cuanto a la asistencia extranjera en materia de arqueología y en razón de la muy diversa geomorfología de China se necesita, a juicio del Sr. Shen, un especialista para cada región. Si un arqueólogo chino especializado en la región de las altas mesetas no resulta útil en la zona del río Yangtzé, ¿cómo podrían ser de utilidad arqueólogos extranjeros que nunca hayan estudiado o trabajado en China? Sin embargo, el Sr. Shen reconoció que sería por cierto muy valiosa la asistencia inmediata en ámbitos de alta tecnología, como las diversas aplicaciones de las computadoras en la arqueología de campo y en el sondeo y los estudios topográficos electrónicos.

Por lo que se refiere a la museología, el Sr. Shen estima que China estaría interesada en la aplicación de métodos modernos de protección y preservación de los objetos culturales, en el empleo de medios auxiliares audiovisuales y de otros dispositivos electrónicos de recepción sonora para informar a los visitantes chinos y extranjeros, y en la instalación de sistemas de alarma electrónicos.[2]

Al término de la entrevista, el Sr. Shen observó que el trabajo de investigación del autor era muy objetivo, si bien, a su parecer, eran necesarios algunos datos adicionales para dar una visión más clara de la actual situación de los museos. En el momento de la Liberación, en 1949, había en China solamente veintiún museos, y en la actualidad, alrededor de quinientos. Los museos se desarrollaron en parte antes del decenio de la Revolución Cultural, que fue muy perjudicial para esta labor especializada. En su opinión, la tarea que debe emprenderse actualmente consiste en reorganizar, reformar, enriquecer y mejorar. La respuesta del autor fue que el ICMAH podría contribuir a alcanzar esos objetivos mediante un programa destinado a formar especialistas en conservación, así como administradores y conservadores de museos.

El espíritu de las "cuatro modernizaciones" ya se ha traducido en operaciones conjuntas a cargo de profesionales chinos y de sus colegas extranjeros, en varios sectores de la industria y la tecnología. ¿Por qué no hacer lo mismo en el campo de la arqueología y la museología? En los hechos, los museos también podrían ser uno de los instrumentos de la modernización de China.

[*Traducido del inglés*]

2. Sería útil celebrar una reunión de consulta internacional entre algunos especialistas extranjeros y sus homólogos chinos, a fin de formular un plan de cooperación en estos campos.

La acreditación: una manera de promover la excelencia profesional de los museos estadounidenses

En 1970, la American Association of Museums (AAM) inició su Programa de Acreditación, creado para mejorar la calidad del desempeño profesional. Diez años después se creó un nuevo servicio, el Programa de Evaluación de Museos (PEM), destinado a proporcionar ayuda a prácticamente todo tipo de museo que deseara introducir mejoras en su funcionamiento.

Las actividades del programa respondían a preocupaciones de tres clases. Lo que interesaba —y sigue interesando— a la AAM era, ante todo, la calidad. Se consideró que la acreditación, al hacer hincapié en el buen funcionamiento de la institución, era un medio apropiado para incitar a los museos a ofrecer al público el mejor servicio posible.

En segundo lugar, era fácil comprobar que tanto los servicios estatales como los organismos de financiación se interesaban cada vez más por los museos. La AAM consideró entonces que la acreditación, al reconocer la calidad de la labor de determinados museos, contribuiría a que las entidades que lo merecieran obtuvieran una mayor ayuda financiera.

No hay que olvidar, por último, que la decisión de crear el sistema de acreditación se tomó poco tiempo antes de que se votara la Ley de Reforma Tributaria de 1969, en un momento en que la Dirección General de Impuestos de los Estados Unidos se interesaba de modo muy particular por aclarar la noción de "organización sin fines de lucro". Era menester disponer de criterios que permitieran distinguir entre los museos que proponían un auténtico servicio público y los que estaban nominalmente abiertos al público pero en realidad no eran sino pretextos para la evasión legal de impuestos. Se disponía ya de indicios que hacían suponer que si la profesión no ponía orden en sus propios asuntos, otros se encargarían de hacerlo, con el agravante de que lo que hicieran no necesariamente sería del agrado de los que trabajan en los museos.

Normas comunes

Pronto quedó claro que mal podía la AAM acreditar museos sin disponer antes de una definición precisa de lo que es un museo. Este convencimiento llevó a establecer lo que constituye la piedra angular del programa de acreditación, es decir, la definición fundamental del museo:

> A efectos del Programa de Acreditación de la AAM, se entiende por museo la institución sin fines de lucro, organizada y permanente, cuyos fines son esencialmente educativos o estéticos, que dispone de un personal especializado, posee y utiliza objetos tangibles, cuida de ellos y los expone al público con arreglo a algún tipo de plan.

Al dar esta definición, el Comité de Acreditación tomó una decisión a todas luces fundamental: la de no dictar a ninguna institución cuáles deberían ser sus fines u objetivos. Se dejó, al contrario, que cada museo determinara sus propios fines. La labor de cada museo sería así juzgada en función de los objetivos que él mismo se trazara, sin olvidar, claro está, factores tales como la ubicación, la importancia del personal, los recursos y las necesidades de la comunidad.

Es éste, a decir verdad, el único método que puede permitir a la AAM acreditar,

en el marco de un mismo sistema, a la Boise Gallery of Art en Idaho y al Museo de Arte Moderno de Nueva York. El comité quería evitar un sistema en el que se determinaran categorías de museos, con los consiguientes problemas de tener que distinguir entre museos grandes y pequeños, de arte y de historia, etc. El comité consideró que establecer distintos criterios de acreditación según los tamaños, los presupuestos, la importancia del personal y las disciplinas hubiera sido, en resumidas cuentas, irrealizable.

El comité reconoció asimismo que el criterio de la labor profesional competente no es forzosamente el mismo en todos los museos, no ya por lo que se refiere a la calidad, sino en lo tocante al grado de especialización. Por ejemplo, el director de un pequeño museo del Estado de Montana puede ser una especie de "hombre orquesta", mientras que el funcionamiento del Museo de Arte Moderno de Nueva York exige la intervención de un personal importante, con numerosos especialistas. En el sistema elaborado por el Comité de Acreditación, las mismas normas pueden aplicarse a ambas instituciones. Los modos de satisfacer las normas pueden ser considerablemente distintos, pero el criterio importante, a fin de cuentas, es el resultado obtenido.

Dos años después de su primera reunión en 1968, el comité elaboró el Programa de Acreditación de la AAM, tomando para ello como modelo los programas de habilitación universitarios. Se modificaron los estatutos de la AAM a fin de establecer un procedimiento para nombrar una Comisión de Acreditación con autoridad y responsabilidad suficientes para actuar de modo independiente y tomar todas las decisiones finales relativas a la acreditación de una institución. El presidente de la AAM escoge siete miembros de una lista de candidatos presentada por el personal de los museos y por la Comisión de Acreditación existente. Estos miembros proceden de todas las regiones del país y son competentes en todo tipo de museos. Los miembros ejercen un mandato escalonado durante un periodo de seis años. El presidente del Comité de Acreditación, que también es escogido por el presidente de la asociación, desempeña un mandato de tres años.

El procedimiento

El proceso de habilitación es un procedimiento en siete etapas, cuya realización completa suele extenderse normalmente entre dieciocho meses y dos años:

1. El museo envía una breve solicitud, así como una cuota de doscientos dólares.
2. El museo recibe un cuestionario general que abarca todos los aspectos del funcionamiento de un museo, y dispone de un año para realizar esta evaluación interna y devolver el cuestionario debidamente completado, más una cuota complementaria de trescientos dólares.
3. Esta evaluación interna es entonces examinada por una comisión que decide otorgar una aceptación provisional o bien dejar en suspenso la solicitud del museo. De decidirse la aprobación provisional, se nombra entonces un comité de inspección encargado de proceder a una evaluación sobre el terreno de la labor del museo.
4. Un Comité de Inspección, compuesto por dos profesionales de calificación superior, efectúa una evaluación *in situ* de la labor del museo. Los gastos en que incurre el Comité de Inspección corren a cargo del museo.
5. Se somete a la Comisión de Acreditación el informe del Comité de Inspección, así como un formulario de control debidamente llenado y las recomendaciones sobre la eventual acreditación, a fin de que la comisión tome las medidas apropiadas.
6. La comisión decide conceder, aplazar o denegar la acreditación.

Patricia E. Williams

Licenciada en historia con mención honorífica en la Universidad George Washington, prepara su diploma en administración en la Universidad de Maryland. Fue consecutivamente archivista, coordinadora pedagógica y jefa de personal del National Trust for Historical Preservation. Actualmente es secretaria del Comité de Acreditación de la AAM y responsable del desarrollo y la gestión del Programa de Acreditación para los museos norteamericanos y canadienses. Es autora de artículos sobre el programa publicados en *Museum News* y *Aviso*.

Allen Steven Liff

Graduado en la Universidad de Cornell, obtuvo su diploma en administración pública en la Universidad George Washington. Trabaja actualmente en la AAM, donde es responsable de las campañas de estudio de mercado para el Programa de Evaluación del Museo y el Programa de Acreditación. Ha trabajado intensamente en el sector no lucrativo y se ha especializado en el análisis de mercado sin fines de lucro.

31
WADSWORTH ATHENEUM, Hartford, Connecticut. Conservadores del Ateneo limpian con esponja un tapiz de la serie *Historia de Jasón*.



7. En un plazo que no ha de ser inferior a los cinco años, ni superior a los diez a partir de la fecha de la primera acreditación, se notifica al museo que tiene que presentar una nueva demanda de acreditación.

Entre los pasos mencionados se incluyen tres elementos de importancia fundamental en el proceso de acreditación: la evaluación interna de la institución; el examen efectuado por los pares —en este caso, un equipo de profesionales de reconocida objetividad y exteriores al museo— y, por último, un examen final efectuado por el cuerpo acreditante.

De los tres, muchos consideran que el elemento más importante es la autoevaluación que efectúa el establecimiento. "Es cierto que hemos obtenido una pequeña calcomanía y una placa que queda muy bien una vez enmarcada", dice Carl Hansen, director del Museo Histórico Frankemuth de Michigan. Pero, añade,

> lo que hemos obtenido, sobre todo, es un manual práctico de veintisiete páginas sobre la organización de las colecciones y de los servicios administrativos del museo, además de un nuevo sistema de seguridad y de lucha contra incendios, una nueva concepción de las salas de exposiciones permanentes y una mejor definición del papel del personal y del funcionamiento de la Junta Directiva del museo. Somos conscientes de lo que hay que hacer para mejorar nuestra imagen en lo referente a programas, publicaciones, búsqueda de fondos, formación del personal y publicidad. Tanto el personal como la dirección del museo han comprendido que la acreditación ha representado un momento decisivo en la vida de la institución; ha sido una afirmación de nuestro compromiso con respecto a las normas de la profesión.

Otros organismos de acreditación, en otras profesiones, han comprobado que obtenían resultados análogos. H. R. Kells, en *Understanding accreditation* (1983) presenta esquemáticamente los ocho objetivos de la evaluación interna o autoevaluación: contribuir al mejoramiento de instituciones y programas; proporcionar un fundamento a toda labor de planificación; llevar al estudio y autoanálisis permanente de la institución; fomentar la revisión de las políticas, las prácticas, los métodos y la documentación y archivo; favorecer la apertura de la institución; contribuir al perfeccionamiento del personal; evaluar el grado de cumplimiento de las normas de acreditación; proveer documentación útil para el equipo de acreditación.

Los museos que han pasado con éxito por el proceso de acreditación han conseguido todo esto y algo más. Por decirlo con palabras de Nancy Brennan, directora del Museo Peale de Baltimore (Maryland), "lo que cuenta es el profesionalismo adquirido gracias al proceso, no el premio final."

La autoevaluación de los museos que desean conseguir la acreditación comienza cuando éstos llenan el cuestionario de la comisión. En muchos casos este proceso dura un año entero, ya que el museo tiene que examinar todos los aspectos de su funcionamiento: dirección, relaciones entre la junta directiva y el personal, descripción y retribución del trabajo del personal, normas de conducta de la junta y del personal, instalaciones del museo, gestión presupuestaria, conservación de las colecciones y programas de exposiciones. Todos estos aspectos han de ser estudiados y confrontados unos con otros para proporcionar una descripción completa de la institución. Y a veces algunos se llevan sorpresas. "Yo siempre creí que todo iba muy bien", recuerda Earl James, de la Woodrow Wilson House, que depende del National Trust for Historical Preservation de Washington. "No fue sino después que comprendí que disponíamos por fin del instrumento de apreciación crítica que necesitábamos."

Otros museos descubren que les convendría poner en orden sus asuntos. Jean Taylor Federico, antigua directora del Museo de las Hijas de la Revolución Americana, también de Washington, recuerda al respecto que en su museo

> no se disponía de pautas que estipularan por escrito las atribuciones de la Junta Directiva y las funciones del personal calificado. Para conseguir la acreditación, hemos elaborado un documento en el que se define nuestra orientación general, así como el código de conducta y las pautas para nuestra política de adquisiciones y préstamos. Todas estas normas nos permiten ahora orientar a los nuevos miembros de la junta o del personal, o a los nuevos colaboradores benévolos.

Si se quiere que el periodo de autoevaluación sea realmente fecundo, habrá que planificarlo minuciosamente de modo que participen en él todos los miembros del personal y de la junta directiva; tiene que hacerse un esfuerzo serio, de todo el museo, para conseguir mejorar todos los aspectos de su funcionamiento. Si se quiere que todo marche como es debido, la dirección ha de ser eficaz y debe recaer en quien mejor convenga a la institución. Además, tanto la Junta Directiva como el personal superior deben participar activamente en el proceso y estar dispuestos a utilizar el tiempo y los recursos necesarios para que la empresa tenga éxito. La autoevaluación entraña un examen de las políticas, los métodos y los "productos" del museo: tiene que ser una actividad permanente que desemboque en mejoras también permanentes.

Por tratarse de un proceso tan riguroso, un proceso que exige un esfuerzo de coordinación tan absorbente, tanto por parte de la Junta Directiva como del personal, conviene que el proceso de acreditación sólo se inicie cuando el museo esté realmente listo para ello. "Hay que elegir con cuidado el momento adecuado para la institución" —advierte la Sra. Brennan— "ya que se trata de un proceso costoso, en tiempo, recursos y nervios del personal."

No ha de creerse empero que la autoevaluación durará tan sólo los doce o dieciocho meses que exige el proceso de acreditación. A decir verdad, puede empezar mucho antes: ocurre con frecuencia que la labor de preparación del museo lleve hasta cinco años. La autoevaluación se convierte en un ingrediente de la vida misma del museo y va a seguir efectuándose aunque haga mucho tiempo que el marbete acreditante se haya instalado orgullosamente en la puerta de entrada. La voluntad de perfeccionamiento debe integrarse en el ciclo de gestión y planificación del museo; sólo así podrán seguir alcanzándose normas de calidad elevadas y estará el museo listo, en su hora, para obtener una nueva acreditación.

Mantener los niveles de excelencia alcanzados y algunos otros problemas

Mantener determinados niveles en la labor profesional es desde luego tan importante como haberlos alcanzado.

Para cerciorarse de que la labor de los museos acreditados ha conservado la misma calidad, cada cinco o diez años la Comisión de Acreditación vuelve a someter a examen la situación del museo acreditado. La comisión se encuentra, pues, en una situación única, que le permite estar al tanto de las mejoras que se logran y ha-

cer que se beneficie de ellas toda la profesión.

Éste fue, a decir verdad, el principal problema con que tuvo que enfrentarse la comisión desde su creación: la necesidad de efectuar un esfuerzo incesante por definir las normas de acreditación. A medida que la profesión misma alcanza una mayor madurez, las normas a que debe ajustarse la labor profesional son cada vez más rigurosas. Hay que decir que la actividad profesional de los museos ha experimentado progresos notables durante estos últimos catorce años y la AAM tiene también ahora mayor madurez, como organismo profesional y como cuerpo acreditante. Al principio se pidió a los museos que respetaran las "normas mínimas de acreditación". Pero las normas son ahora más rigurosas y la comisión habla hoy por consiguiente de "normas profesionales aceptadas en la actualidad". Esto significa que los museos que desean conseguir la acreditación tienen hoy que ajustarse a normas más rigurosas que los museos que lo hicieron hace algunos años, y que la labor de un museo acreditado hace diez años, por ejemplo, tiene que haber mejorado desde entonces para poder renovar su acreditación.

También hubo que enfrentarse desde un principio con otro problema, relacionado con el anterior: cómo conseguir que las normas "objetivas" se apliquen de modo coherente cuando los que se ocupan de la evaluación sobre el terreno son inspectores con formaciones diferentes. Una de las soluciones adoptadas ha sido la de formar a los inspectores utilizando un corpus de conocimientos común. En las reuniones de trabajo y las conferencias organizadas por la AAM se hace hincapié en las normas vigentes y en la importancia de una aplicación coherente. Los miembros de los comités de inspección son seleccionados a partir de una lista de inspectores que han participado en estas reuniones de trabajo. Se consigue además que todos los museos reciban igual trato gracias a la multiplicidad de los exámenes efectuados: por el propio personal profesional, por los comités de inspección sobre el terreno y, por último, por el Comité de Acreditación propiamente dicho, cuya decisión tomará en cuenta el punto de vista de toda la profesión.

La Comisión de Acreditación ha sabido resolver otros problemas fundamentales o coyunturales relacionados con la aplicación del programa durante sus catorce años de existencia. Algunos eran de índole puramente formal o práctica. Por ejemplo, los miembros de los primeros comités de inspección eran demasiado numerosos y la evaluación sobre el terreno llevaba por consiguiente varios días. Pronto pudo comprobarse que un comité compuesto por dos personas podía, en dos días de trabajo, realizar una evaluación completa de la mayor parte de los museos.

Con el tiempo pudo comprobarse también que convenía modificar, en ciertos casos, la definición misma de lo que es un museo. Afortunadamente, la comisión había establecido un mecanismo que permitía introducir modificaciones con arreglo a la experiencia, aunque sin salirse, desde luego, del marco constituido por la definición básica. Uno de los requisitos, por ejemplo, consistía en que la institución poseyera y utilizara objetos tangibles, lo que creaba algunos problemas a los planetarios que deseaban pedir la acreditación, ya que no puede decirse

32
THE BOSTON CHILDREN'S MUSEUM. En lo alto del *Escritorio para gigantes*, donde todo es doce veces mayor, los visitantes aprenden a conocer mejor las relaciones entre volumen, forma y peso.



33
THE CLEVELAND MUSEUM OF ART.
Henry Hawlwy, conservador principal encargado de la Sección de Arte Occidental Moderno, comenta el objeto que un visitante ha llevado al museo para su identificación.



que los planetarios posean objetos tangibles en el mismo sentido en el que solemos utilizar la palabra respecto de los demás museos. Se amplió, pues, la definición para permitir la inclusión de los planetarios, sustituyéndose "posee y utiliza objetos tangibles" por "proporciona información educativa sobre astronomía y ciencias afines mediante conferencias y demostraciones". Se amplió asimismo la definición fundamental a fin de poder incluir tanto los centros de ciencias y técnicas como los centros artísticos.

La acreditación puede plantear a veces problemas jurídicos, problemas que pueden costar tiempo y dinero. Hace algunos años, un museo cuya acreditación fue suspendida por la comisión decidió entablar pleito a la AAM. La comisión, tras estudiar los diferentes documentos de una nueva demanda de acreditación del museo, había llegado a la conclusión de que la conservación de las colecciones no se adecuaba a las normas vigentes.

Durante el pleito, el museo utilizó tres argumentos: afirmó, en primer lugar, que no se había seguido en su caso el procedimiento debido; añadió que la decisión de la comisión no era justa; declaró, por último, que la suspensión de la acreditación había perjudicado su reputación y reducido, por consiguiente, su capacidad de recabar donaciones. En lo que respecta al procedimiento, la AAM afirmó a su vez que los métodos de la comisión fueron perfectamente justos y equitativos. En cuanto al segundo argumento (que daba a entender que la decisión de la comisión podía ser revisada por una instancia exterior, judicial u otra), tratábase a todas luces de un punto decisivo. Con respecto a las consecuencias negativas que para el museo entrañaba la suspensión de la acreditación, se trataba sin duda alguna de un riesgo inherente a toda demanda de acreditación. El resultado hubiera sido el mismo para cualquier otro museo que hubiera efectuado sin éxito los mismos trámites. Pese a las circunstancias, la principal preocupación de la AAM consistió en intentar transformar este incidente en una experiencia positiva, puesto que la idea de que el proceso de acreditación es algo beneficioso para los museos constituye al fin y al cabo la esencia misma del programa. Mientras duró el pleito, la comisión no dejó de instar al museo a que estudiara y aplicara sus recomendaciones, a fin de introducir mejoras en la conservación de sus colecciones.

En abril de 1982, el juez encargado del caso sentenció que la decisión de la Comisión de Acreditación no podía ser revocada por los tribunales. Dictaminó también que al examinarse la labor del museo no se había seguido el método apropiado y que debía atenderse, por lo tanto, a la demanda del museo, que deseaba presentar pruebas referentes a la situación de la colección en el momento en que se suspendió su acreditación.

Habían transcurrido casi dos años cuando el tribunal dio a conocer su dictamen; mientras tanto el museo había introducido importantes mejoras en la conservación de sus colecciones. Se envió, pues, un nuevo Comité de Inspección para que estudiara la labor del museo. La comisión, comprobando estas mejoras, decidió que procedía conceder de nuevo su acreditación al museo.

Este caso constituye una buena prueba de la enorme importancia que da la Comisión de Acreditación a la conservación y cuidado de las colecciones. Dos son, a decir verdad, las principales razones que justifican que se niegue la habilitación a algunos museos. El motivo que se menciona con mayor frecuencia se refiere a problemas relacionados con la conservación de la colección: archivo insuficiente o inexistente; catalogación incompleta de la colección, almacenamiento inadecuado y deficiencias de los sistemas de seguridad y de control de la humedad y de la temperatura ambientes. La segunda serie de razones que justifican una negativa suele estar relacionada con alguna insuficiencia en la redacción de las normas que definen la orientación del museo.

Afortunadamente, la mayor parte de las instituciones que solicitan la acreditación consiguen lo que desean. Hasta la fecha, la AAM ha concedido la acreditación a 595 museos. Sin embargo, desgraciadamente, este número representa tan sólo un porcentaje relativamente limitado del total de museos de los Estados Unidos, estimado en unos 5.500. Dos factores permiten comprender por qué hay tantos museos que todavía no están dispuestos a participar en el Programa de Acreditación: primero, el 50% de los museos de los Estados Unidos se creó después de 1960; segundo, puede decirse que, en su mayoría, los museos estadounidenses son pequeños. El 74% tiene presupuestos de menos de cien mil dólares, y de ellos más de la mitad tiene presupuestos inferiores a los quince mil dólares.

Ya señalamos anteriormente que un museo sólo debería enfrentarse con la dura experiencia del proceso de acreditación cuando esté "realmente preparado" para ello. Pero esa relativa falta de experiencia y de recursos que acabamos de mencionar significa que para muchos museos de los Estados Unidos la acreditación todavía no es una opción realista. No quiere decirse con ello que la calidad de la tarea que llevan a cabo estas instituciones sea insuficiente. La AAM es consciente de que muchos museos de dimensiones reducidas y de reciente creación están haciendo grandes esfuerzos para alcanzar o conservar un alto grado de profesionalismo. No cabe duda de que estos museos bien merecen que se les proponga una forma de ayuda alternativa.

El Programa de Evaluación de Museos

En 1980, la AAM creó un servicio general de asesoría, designado con el nombre de Programa de Evaluación de Museos (PEM). El PEM, como el Programa de Acreditación, utiliza tanto la autoevaluación como el examen efectuado por miembros de la profesión. Pero, a diferencia del otro programa, el PEM no está destinado a apreciar o juzgar la actividad de un museo. Su único objetivo es proporcionarle los consejos y la ayuda adecuados que le permitan mejorar su funcionamiento y sus programas.

En esta evaluación, el primer paso consiste en llenar un breve cuestionario destinado a iniciar el proceso de evaluación interna y a poner de manifiesto los puntos de interés respecto del funcionamiento de la institución. El cuestionario brinda al

34
THE NATURAL HISTORY MUSEUM OF LOS ANGELES COUNTY. Fichero de las ilustraciones del Servicio de Préstamos de la División de Educación. Judith Astone, encargada del Programa del Museo para Profesores Auxiliares, examina algunas fotografías bajo la mirada vigilante de una leona.



35
CHICAGO HISTORICAL SOCIETY. El área de almacenamiento de pinturas.



museo la ocasión de examinar toda una serie de aspectos: alcance y objetivos, estructura formal, personal, financiación, edificio y terreno, colecciones, almacenamiento, necesidades en materia de conservación, exposiciones y programas asociados. A partir de estos datos (y de otros como el emplazamiento, el tipo y las dimensiones del museo), los encargados del PEM proponen que un miembro de la profesión particularmente calificado efectúe una encuesta de un solo día sobre el terreno.

El consultor, antes de efectuar su inspección *in situ*, estudia la respuesta del museo al breve cuestionario enviado, así como la lista de los problemas de índole profesional elaborada por los encargados del PEM, en la que se ponen de relieve determinados aspectos del funcionamiento del museo. El encargado de la encuesta pide también que se le comuniquen los textos en los que se define la orientación del museo, la planificación a largo plazo, la política de compras y de organización de las colecciones, los organigramas y los manuales para el personal, en la medida, claro está, en que la institución disponga de ellos. Se elabora entonces un orden del día de la visita, que suele incluir reuniones con el director, con algunos miembros importantes del personal y con el presidente o el comité ejecutivo del consejo de administración, además de pasar revista a todo lo que haya que ver en el museo.

Gracias al acopio de la información así obtenida, el consultor puede redactar un estudio sobre el funcionamiento y los programas del museo, estudio que abarca tanto los programas de almacenamiento y de registro como la elaboración de políticas de dirección y de estrategias de obtención de fondos. El informe hace hincapié en las mejoras que podrían intentarse y sirve también, en muchos casos, de punto de partida para la formulación o revaluación de planes a largo plazo.

La aplicación del PEM suele durar de ocho a doce meses; no se trata, ni mucho menos, de un proceso tan riguroso ni tan concienzudo como la acreditación. Aun así, ha resultado sumamente beneficioso para los más de novecientos museos que han participado ya en él. El personal del PEM realizó durante la primavera del año pasado una encuesta entre los participantes, de la cual se desprende que el programa produce los siguientes resultados positivos.

Primero, los directores de museos afirmaron en muchos casos que gracias al PEM habían conseguido que se interesaran por su museo tanto las autoridades municipales como los miembros del consejo de administración y otras personalidades locales. Por lo general, todas estas personalidades quedaron agradablemente impresionadas al comprobar que la AAM y un miembro calificado de la profesión habían considerado que su museo era suficientemente importante como para merecer un examen cuidadoso y un esfuerzo concertado de planificación a largo plazo para garantizar su crecimiento y estabilidad.

Segundo, en el esfuerzo por conseguir un mayor profesionalismo, el PEM representó un indudable estímulo. En muchos museos, el personal manifestó que sus experiencias con las juntas, los consejos o las autoridades, poco conscientes de las necesidades específicas de los museos, les habían dejado un sentimiento de depresión y aislamiento. La visita del consultor del PEM representó por lo tanto una auténtica inyección de optimismo para muchos de estos excelentes profesionales.

Tercero, antes de la visita del asesor del PEM, la mayor parte de los museos consultados no disponían de ningún sistema de planificación. En casi todos los informes, los consultores recomendaron que se prestara la debida atención a la planificación a largo plazo y en algunos de ellos se aconsejaba la elaboración de planes de cinco a diez años.

Cuarto, señalemos también, entre los resultados positivos de la participación en el PEM más frecuentemente mencionados, el asesoramiento en lo relativo al registro, la política de compras y la organización y conservación de las colecciones. Muchos museos señalaron que habían empezado a aplicar nuevas normas de conservación. Los siguientes comentarios dan buena fe de la influencia del PEM:

> El consultor nos suministró informaciones sumamente útiles sobre la utilización de filtros ultravioletas y de telas

libres de ácidos. Todas las recomendaciones referentes a la conservación fueron aplicadas durante el invierno siguiente.

Entre las mejoras recientes, cabe señalar la instalación de un sistema de iluminación fluorescente con filtro de rayos ultravioletas, así como la adecuada presentación de alfombras y cestos indios fabricados hace ya un siglo.

El informe tuvo bastante influencia en el órgano municipal que se ocupa de los asuntos del museo. Se ha encargado a unos arquitectos la preparación de planos para nuevas instalaciones y disponemos ahora de un pequeño edificio con un sistema de control de las condiciones climáticas y un poco más de espacio para oficinas, exposiciones y almacenamiento.

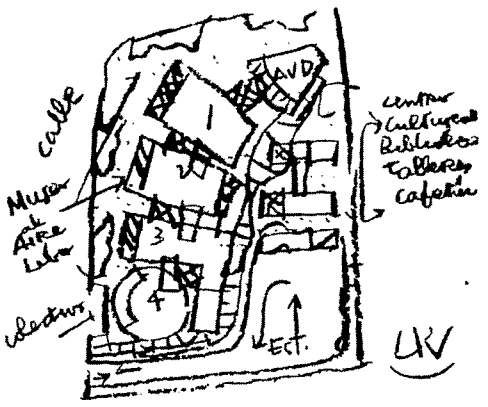
Puede decirse que tanto el PEM como el Programa de Acreditación son programas que suministran ayuda a museos que se encuentran en diferentes niveles de desarrollo. Hay un nivel en el que el PEM puede proporcionar orientación y ayuda elemental. Y hay otro nivel, el de la acreditación, en el que lo que se pone a prueba es la capacidad del museo de atenerse en su labor a las normas profesionales más rigurosas. Es verdad que entre estos niveles hay a veces una gran distancia y que no es fácil pasar de uno a otro. Tal vez, en esta primera etapa, el problema más difícil que enfrentan los museos es la introducción de mejoras en el cuidado de las colecciones.

Consciente de ello, la AAM ha elaborado un nuevo programa llamado PEM II. En virtud de este programa se propone a los participantes una evaluación global de la política de gestión de las colecciones, de los métodos con ella relacionados y de las condiciones materiales. Se hará hincapié en los problemas relacionados con los siguientes puntos: cuestiones jurídicas y éticas, documentación, cuidado y manipulación de las colecciones en depósito o en exposición, traslado de las colecciones, incluyendo el embalaje y el envío, los seguros, la seguridad y el control de los inventarios.

El museo que antes de 1970 intentaba introducir mejoras en su funcionamiento o ser reconocido dentro de la profesión no disponía de muchas opciones para ello. A partir de entonces, y gracias al Programa de Acreditación, el PEM y el PEM II, los museos estadounidenses disponen de una serie de programas, actualizados y flexibles, que han contribuido a que la profesión alcance un mayor grado de madurez. Hoy día puede decirse que prácticamente todos los museos de los Estados Unidos que así lo desean pueden obtener ayuda para introducir mejoras en su funcionamiento o conseguir que la profesión reconozca la calidad de su labor.

[*Traducido del inglés*]

El Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolívar: la Fundación Soto



36a, b, c y d
Bocetos del museo, del arquitecto Villanueva.

Era no poca audacia implantar en pleno estado de Bolívar, al borde del Orinoco, a 600 kilómetros de Caracas (de hecho, a una hora de avión) y en una región tropical desprovista de infraestructura cultural, un museo de arte moderno que fuera al mismo tiempo un centro de investigación internacional sobre el arte estructural, constructivista, geométrico y cinético, única institución en el mundo de este tipo por su concepción y funcionamiento y exclusivamente consagrada, además, a un arte considerado austero que, en un desafío lanzado al futuro, se ocuparía de promover y estudiar.

El origen de este desafío fue un concurso de circunstancias y, sobre todo, el concierto de tres voluntades: Jesús Rafael Soto, el artista cinético venezolano; su amigo, el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, y Carlos Eduardo Oxford Arias, gobernador del estado de Bolívar.

Soto soñaba con dar a su tierra natal, Ciudad Bolívar, por entonces carente de una política cultural e indiferente a la creación artística, lo que le había faltado en su juventud: un museo de arte. No un museo histórico, sino más bien un lugar de confrontación en el que se presentarán al público las tendencias más representativas de nuestra sociedad contemporánea, las realizaciones más avanzadas, las realmente más modernas: en una palabra, el arte de nuestros días.

En París, Soto no había cesado de intercambiar obras con sus amigos o de adquirirlas. Este conjunto coherente, homogéneo tanto por su estética como por su calidad, que lleva impreso el sello de una personalidad categórica y exigente, constituiría el primer núcleo de la colección del museo, que se completaría con una selección de las obras más importantes y significativas de las diferentes etapas

de la carrera del propio Soto, desarrollada a lo largo de más de veinte años de trabajo. Desde el momento de su concepción, el museo tuvo pues una orientación definida, determinada por el gusto y la selección del hombre y del artista. El tiempo y las aportaciones de otras personalidades llevarían a precisar aún más esa orientación, enriqueciéndola, pero sin apartarla nunca de su vocación inicial.

Desarrollo del proyecto

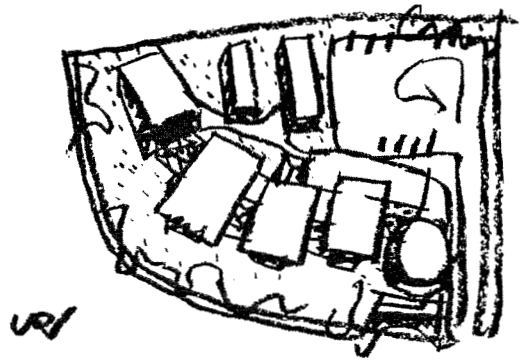
El Consejo Municipal de Ciudad Bolívar no tuvo dificultad en apoyar el proyecto de crear una Fundación Soto y, en 1968, puso a su disposición un vasto edificio neoclásico de mediados del siglo XIX, la "Casa Wantzelius", situada en el centro de la ciudad. Carlos Raúl Villanueva, arquitecto amigo de Soto, comenzó a esbozar un plan de habilitación del futuro museo. Desgraciadamente, el edificio resultó estar más deteriorado de lo previsto y, en noviembre de 1969, Carlos Eduardo Oxford Arias, gobernador del estado, propuso, a cambio, la adquisición de un solar al sur de la ciudad, situado en el límite entre la vieja ciudad histórica y la ciudad nueva.

La empresa podía ya materializarse y definir sus propia originalidad. Conocedor de su alcance y su especificidad, nadie más indicado que Carlos Raúl Villanueva para dar forma al proyecto. Como coleccionista de obras de arte afines a las de la Fundación Soto, Villanueva ya había diseñado, para su uso personal, espacios que armonizaban con este tipo de creación y la ponían de relieve. Amigo de Calder, de Moholy-Nagy, de Arp, sabía apreciar su rigor formal, aunque no por eso le interesaban menos las innovaciones técnicas introducidas en las artes plásticas gracias a los progresos tecnológicos contemporáneos. Cuando trabajaba en su obra más importante, la Ciudad Universitaria de Caracas, había recurrido ya a la colaboración de artistas como Moholy-Nagy, Calder, Pevsner, Léger, Arp y Vasarely. En este complejo arquitectónico funcional, había conseguido realizar la difícil alianza del espacio de la obra con el del edificio y hallado la solución tanto para instalar obras aisladas al aire libre, como para incorporar pinturas, esculturas y elementos decorativos en el cuerpo mismo de los edificios. Sus construcciones simples y rigurosas no podían sino convenir a obras fuertes, de líneas precisas y estructuras acusadas: a obras vigorosas, arquitectura vigorosa. Era preciso que la atención no se dispersara, reducir a lo esencial los espacios interiores eliminando las vitrinas, los detalles decorativos, los pequeños objetos, los efectos laberínticos. En 1970, Villanueva describió el proceso de esta manera:

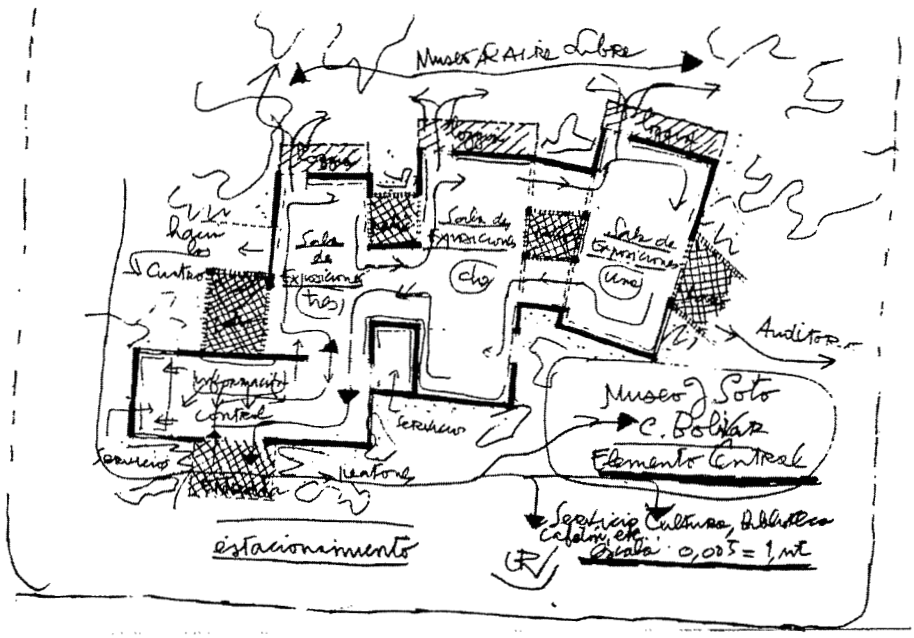
> Al proyectar el largamente esperado Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolívar, no quise limitarme sólo a las salas de exposición sino que, partiendo de una visión más amplia, más generosa y optimista, me esforcé por prever un centro cultural que incorporara un auditorio, una librería, una biblioteca, varios talleres y una cafetería, es decir, un verdadero centro cultural con sus servicios correspondientes.

Hélène Lassalle

Nació en Toulouse, Francia. Licenciada en letras en la Universidad de la Sorbona y egresada de la Escuela del Louvre. Conservadora del Museo de Grenoble y luego del Museo de Rouen, obtuvo una beca de investigación en las universidades de Nueva York y Stanford. La Fundación De Menil, de Houston, Texas, le ha encargado la preparación de un catálogo crítico de la colección de arte antiguo de esa institución. Es conservadora del Museo Nacional de Arte Moderno de París. Actualmente, al margen de su actividad como crítica de arte, sus investigaciones se dirigen principalmente al campo de la estética, la semiótica, la sociología del arte y el psicoanálisis. Es también secretaria general de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.



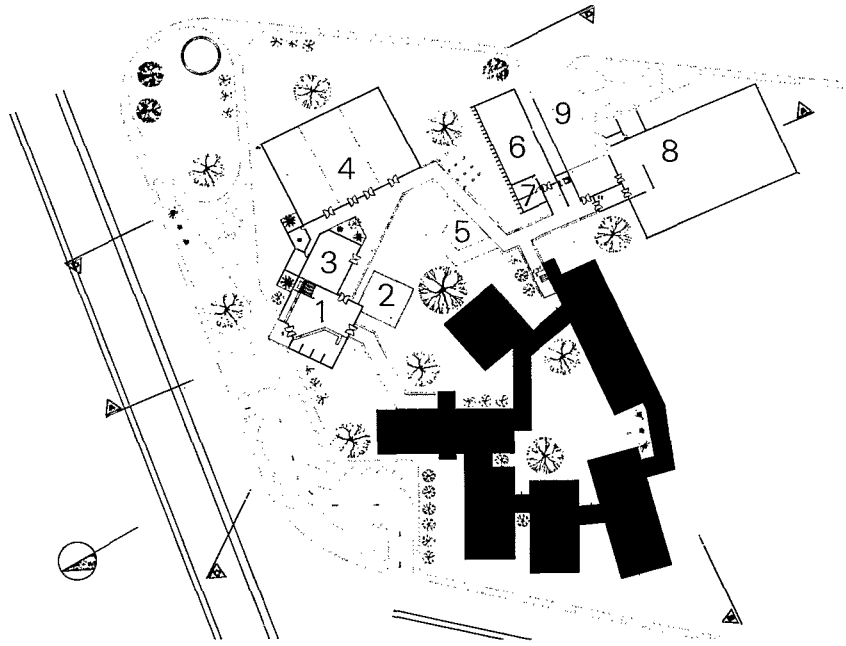
b



c



d



37
Plano del museo: las etapas de la construcción. En negro: la primera etapa (ya construida); en blanco: la segunda etapa (en construcción); en gris: el área pavimentada de circulación. 1. área funcional: entrada del museo y mostrador de venta; 2. estanque con escultura flotante; 3. la biblioteca; 4. gran sala polivalente: teatro, cine, auditorio, manifestaciones temporales; 5. restaurante; 6. laboratorios (video, fotografía, cine); sótano, aparcamiento; 7. viviendas para artistas o investigadores invitados, vivienda del director; 8. talleres de restauración, reservas, depósito; 9. entrada de servicio.

Ésta es la razón por la que concebí un sistema adaptable y extensible, que podría y debería prestarse a la construcción por etapas y a la instalación gradual de las diversas salas de exposición —cada una de dimensiones y finalidades diferentes— y, sobre todo, diseñado con respeto por la escala humana. No fue mi intención acordar valor especial alguno a los espacios y volúmenes exteriores, porque es en el interior del museo que el visitante camina, goza, aprecia y, sobre todo, entra en contacto con las obras expuestas bajo los efectos determinantes de los diversos acentos creados por la iluminación directa o difusa, sin olvidar la necesaria aereación.

Para terminar, querría mencionar la importancia otorgada a los espacios abiertos que rodean la arquitectura: jardines, árboles, flores, pasajes cubiertos y patios cuyo objeto es hacer que la construcción entera se refleje y se concentre a la vez en la naturaleza.

Las limitaciones financieras iniciales obligaron al arquitecto a una concepción que resulta, además, la que mejor se adapta a un museo: la que soñara Le Corbusier para su Museo del Siglo XX de La Défense, en París, un museo que pudiera ampliarse progresivamente.

La primera idea de Villanueva se limitó a un pequeño edificio inicial al que se añadirían luego nuevos cuerpos. El anteproyecto comprendía una sala de exposiciones, un espacio polivalente (sala de entrada, informaciones, servicios sanitarios), en el primer piso, un espacio dedicado a las tareas administrativas y, en el sótano, un espacio para reservas. El segundo anteproyecto se reducía a un solo nivel. Pero era insuficiente. Había que prever algo mayor. Gracias al interés creciente de las autoriadades por la Fundación Soto, Villanueva pudo por fin pensar en la ocupación total del terreno, con una biblioteca, un auditorio, talleres y servicios públicos (figuras 36*a* y 36*b*).

El esquema rector que terminaría en la construcción actual se iba elaborando: los edificios quedaban aislados unos de otros, pero se articulaban entre sí por medio de pasajes cubiertos. Según el edificio, variaban las dimensiones, la altura y la luz. Cada espacio tendría su función particular, su atmósfera propia. Esta estructura "en rosario", que deja al visitante la libertad de elegir su recorrido, tiene, además, la ventaja de dejar abierta la posibilidad de ampliaciones ulteriores. También se preveía un museo al aire libre. En este primer proyecto, el museo a cielo abierto y los espacios verdes quedaban limitados a la periferia (figura 36*c*).

La versión final es más compleja. La distribución, definida según las distintas funciones, integra el museo al aire libre dentro de la zona del museo propiamente dicho, que se cierra sobre sí misma en torno a un patio-jardín de esculturas, mientras que los centros de reunión y de investigación y los edificios técnicos ocupan un espacio que no es el del museo (figura 36*d*: al museo están reservados los edificios rectangulares agrupados en círculo en la parte inferior del plano, mientras que la biblioteca, los talleres y el auditorio se encuentran relegados a la parte más estrecha del terreno, en la parte superior del diseño).

Hoy, sólo el museo está terminado (figura 37, espacios indicados en negro). Inaugurado en 1973, contiene seis grandes salas de exposiciones, un patio-jardín de esculturas, así como un vasto cubo que domina los demás edificios y que alberga un penetrable de Soto de quince metros de altura.

Después de que la construcción y las actividades quedaran interrumpidas por falta de créditos y por dificultades administrativas, la fundación recobró su vitalidad con la llegada del artista Getulio Alviani como director del museo en 1981, al que pronto se unió como codirectora la joven filósofa Gloria Carnevali.

Getulio Alviani, constructivista italiano, es el director internacional del museo y como tal desempeña una doble tarea. En el exterior —en el extranjero y en el país mismo— explora las diversas posibilidades de financiación (donativos, ayudas, subvenciones) y, sobre todo, gracias a sus antiguas amistades de artista, de crítico y de teórico, se encarga de la prospección del mercado del arte y de la producción de los creadores, con el objeto de ampliar la colección de manera directa y en las mejores condiciones y hacer que los propios artistas se sientan responsables de un museo del que deberán ser elementos activos y partes interesadas. En el museo mismo, procura que la nueva fase de construcción se desarrolle convenientemente, en contacto con el estudio Villanueva de Caracas, que sigue funcionando después de la muerte de su creador.

Gloria Carnevali, venezolana, filósofa de formación, se encarga de la gestión cotidiana por un lado y, por otro, de la reflexión teórica que anima las presenta-

ciones, los programas de exposiciones, los coloquios y otras actividades educativas.

"Además del personal permanente, que es todavía poco numeroso pero irá aumentado," —dice Gloria Carnevali— "investigadores venezolanos o extranjeros se unirán periódicamente a nosotros y a los que por azar o por nuestra iniciativa van ya en la dirección de lo que queremos realizar en Ciudad Bolívar: hacer del museo una institución basada en el saber, en la que sólo tendrá poder de decisión el que proponga las mejores ideas."

Actualmente están en construcción el área administrativa, el taller de restauración, la imprenta, el laboratorio de fotografía, la residencias para los profesores invitados y los estudiantes, la biblioteca, el restaurante y un espacio polivalente que será a la vez sala de teatro, de cine y de conferencias y que comprenderá un pabellón de exposiciones. Porque el Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolívar no será sólo el centro cultural de que carecía la región de Guayana. También será un centro de investigación internacional dedicado a la "visualidad estructurada", al arte estructural, un lugar de reunión para profesores, especialistas, estudiantes y artistas, que encontrarán allí laboratorios capaces de proporcionarles los elementos técnicos, las informaciones y la asistencia necesaria para realizar obras *in situ*. La experiencia de los primeros años de funcionamiento del museo ha puesto de relieve las dificultades museográficas inherentes a este tipo de obra muy particular, así como al clima propio de la región. Por otra parte, estos años de tanteo han permitido perfilar y concretar las intenciones.

Conservación, restauración

Cuando Getulio Alviani se hizo cargo de la Fundación Soto, las obras de la colección se habían deteriorado considerablemente.

El problema de la conservación de las obras constructivistas, y sobre todo de las cinéticas, se planteó aquí dramáticamente. Estas obras están constituidas por ensambladuras frágiles que comprenden elementos metálicos, materias plásticas friables o quebradizas estiradas en fibras o en láminas extremadamente finas. Sensibles al transporte y al menor choque, las afectan sobre todo las variaciones climáticas y los cambios higrométricos que las exponen a alteraciones, deformaciones, herrumbre, torceduras, resquebrajaduras y grietas. Las obras móviles tienen dispositivos eléctricos delicados y están más cerca de los prototipos experimentales que de los mecanismos bien ensayados. También para ellas la humedad o un desplazamiento cualquiera pueden resultar fatales.

Ahora bien, el clima de la región de Guayana, bañada por el Orinoco, es particularmente húmedo e inestable, sometido a constantes cambios. Como en la mayoría de sus obras de Caracas (edificios públicos o residencias privadas), Carlos Raúl Villanueva había previsto una climatización natural para el Museo de Ciudad Bolívar. Pero en Caracas, situada más al norte y a mil metros de altitud, el clima es más templado. Las rejillas de ventilación que forman frisos de laminillas verticales a nivel de las azoteas, eficaces y estéticas a la vez y que se han convertido en cierto modo en la firma del arquitecto, resultaron inoperantes en Ciudad Bolívar. Los efectos sobre las obras fueron devastadores.

En 1981, el primer gran trabajo de la nueva fase del museo fue instalar aire acondicionado. El segundo consistió en restaurar. Cada objeto exigió un tratamiento especial. Una de las características inquietantes del arte contemporáneo es que, en caso de requerir restauración, no permite recurrir a ninguna solución ya experimentada y de probada eficacia. Cada caso es un caso especial. Para un arte tan particular y de construcción tan compleja como es el cinético, hay que ser a veces tan buen electricista o mecánico como químico o carrocero. Para cada tipo de deterioro, es preciso innovar.

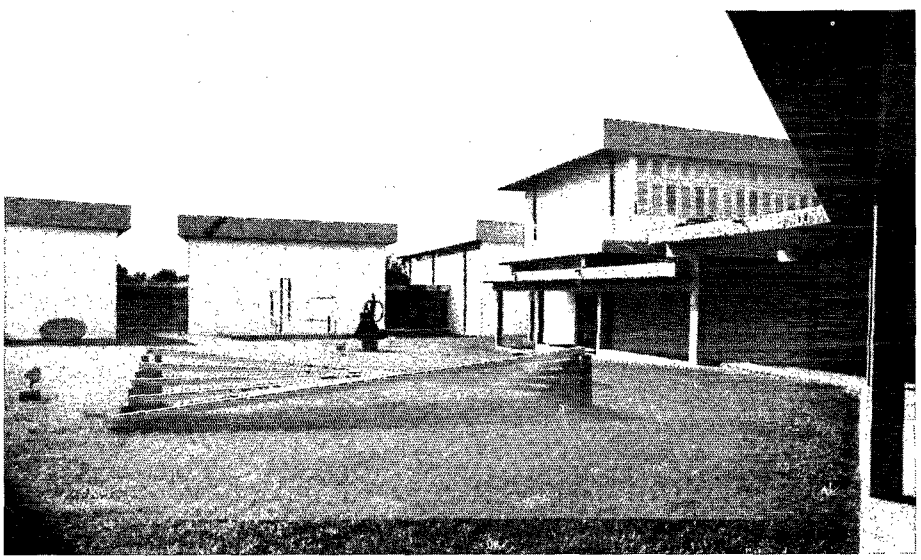
Muy probablemente, el Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolívar será un lugar de excepción para el estudio de esta importante cuestión.

Desarrollo de las colecciones: una visión internacional

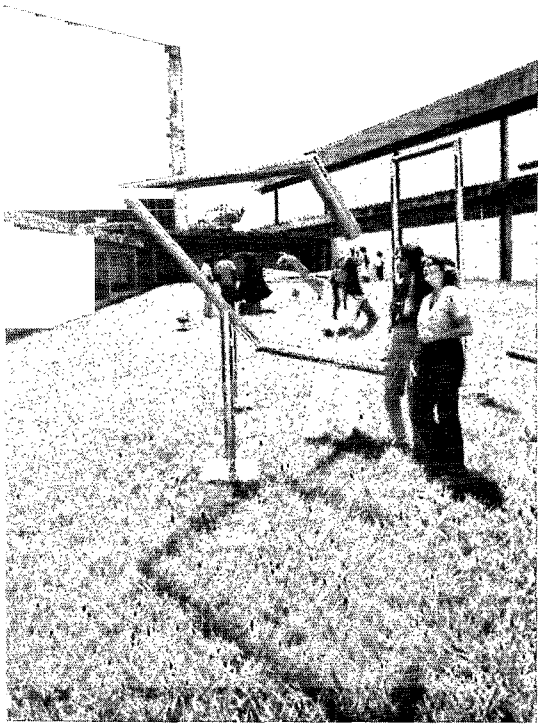
Los años de experiencia fueron también años de reflexión. El deseo de los fundadores era crear un museo de arte moderno internacional. Durante este primer periodo, en alguna medida la personalidad de Jesús Rafael Soto eclipsó a los ojos del público el designio inicial, ocultando la verdadera fisonomía del museo.

Getulio Alviani, aprovechando el trabajo de restauración de las colecciones, redujo la aportación inicial en un 20% aproximadamente, con el fin de no conservar más que las grandes obras capaces de confirmar el propósito de la empresa, evitando las divergencias y los "extravíos" —si así pueden calificarse— nacidos de la amistad o del azar. Además, se fijó un programa de adquisiciones: el museo debía ofrecer un panorama completo del arte estructural. Todo un capítulo de la historia del arte iba pues a "visualizarse" de

38
Patio-jardín de esculturas, vista sur. En primer plano, una escultura de Carrino; en el centro, una escultura de Lardera; al fondo, una escultura de Agam se destaca contra el muro del pabellón de exposiciones.



39
Escultura de Agam.



la manera más exhaustiva posible mediante producciones de diferentes épocas y de diferentes tendencias.

Los esfuerzos se centraron desde luego en los precursores: los primeros constructivistas, los suprematistas, Malevitch, Liubov Popova, Ilya Chashnik, Lagos Kassak, Natalia Gontcharova, los artistas de *De Stijil*, Theo Van Doesburg, Mondrian y también Vassily Kandinsky, Herbin, Jean Arp, Magnelli, Sonia Delaunay, o bien Josef Albers, Hans Richter, Johannes Itten. No se olvidaron las últimas generaciones: Serge Poliakoff o Ben Nicholson y los excultores como Robert Jacobsen, Max Bill e incluso Jean Tinguely y Kenneth Snelson, por diferentes que puedan ser uno del otro. Entre los artistas de las generaciones siguientes se encuentran Fontana, Gorin, Agam, Vasarely, Rickey, Schöffer y también Camargo, Cruz Díez, Tomasello, Debourg, Richter, Mack y Le Parc. Las nuevas tendencias de los artistas más jóvenes también se encuentran ampliamente representadas: Enrico Castellani, Jeffrey Steele, Ludwig Wilding, Gianni Colombo, Almi Mavignier, Grazia Varisco, Ryszard Winiarsky, Richard Anuskiewicz, Agostino Bonalumi, Marina Apollonio, Andreas Christen y Alberto Biasi. Gracias a sus corresponsales en el extranjero, el Museo de Ciudad Bolívar se ha convertido en el punto de atracción de todo lo que se realiza en este ámbito, lo cual le permite revelar creaciones que han permanecido ignoradas en su luger de origen. Fue así que una conservadora de Belgrado, Irina Subovitch, señaló la existencia del grupo Zenith, activo en los años veinte y que hoy se encuentra representado en Ciudad Bolívar. Según la fórmula de Getulio Alviani: "El programa escogido anula la aberración del lugar".

Hoy día, la colección posee obras de más de doscientos artistas, desde la vanguardia rusa hasta las últimas producciones en serie, pasando por la abstracción geométrica de la pintura de Ben Nicholson o la más sistemática del suizo Camille Graesser o la de la escultura de Gilioli, hasta los ensayos extremos de Yves Klein.

El espíritu del museo había sido forjado por un artista y un arquitecto. Le faltaban sus teóricos: definir las ambiciones y los medios para lograrlas. En ello estriba la nueva etapa.

Las lecciones de lo visible

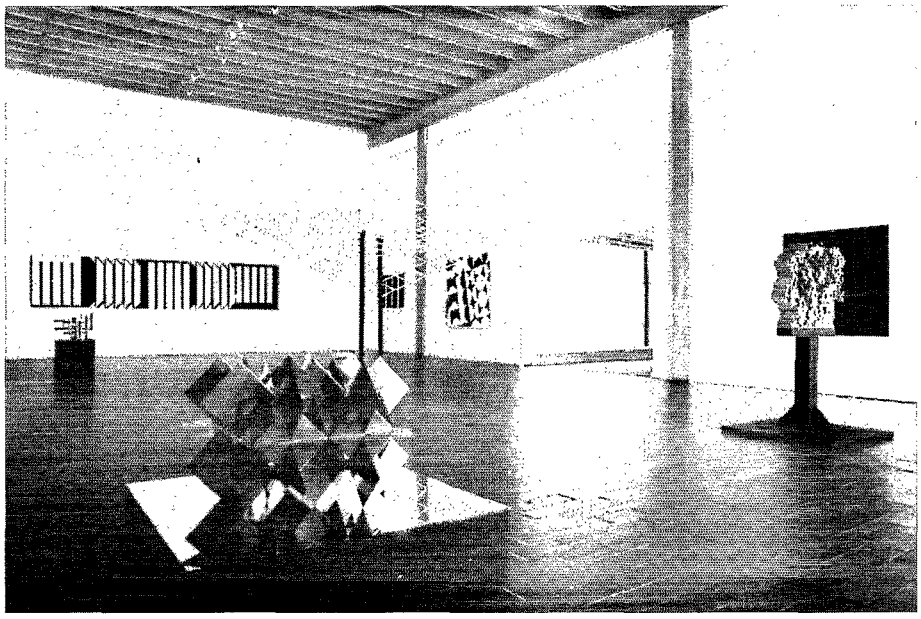
Si la fundación aspira a ser un centro de investigación, su mayor triunfo es por supuesto la colección de obras de arte. Aquí, la visión histórica no es sólo un concepto basado en documentos e ilustrado en parte por algunos elementos específicos, sino que primero y ante todo son las obras mismas las que se actualizan. Restringirse a una estética específica permite ampliar el campo de los ejemplos y establecer series, agrupaciones y oposiciones, a diferencia de un museo de alcance más general y con colecciones diversificadas y más limitadas.

La manera de colgar las obras es la primera educación de la mirada. Es la que establece tanto las semejanzas como las diferencias, las afiliaciones, las evoluciones paralelas. La visualización de la concepción teórica es el primer discurso crítico sobre las obras. Por otra parte, el museo aísla el objeto, lo coloca en el espacio, lo sitúa en una luz determinada, lo confronta a otras formas. La educación de la mirada a través de la puesta en escena del museo no es sólo la educación del juicio crítico, el aprendizaje de un conocimiento, sino también una educación de la percepción. En una época en que tanto en los Estados Unidos como en Francia se ensalza la obra de Merleau-Ponty, es revelador que se esté creando un centro especializado para estudiar y analizar de manera sistemática el arte que en el siglo XX se ha basado por principio en las combinaciones de la percepción: los valores relativos de los colores, las relaciones de fondo y forma, técnica y función, movilidad e inmovilidad, los contrastes, los efectos de transparencias, etc., fenómenos que trató el autor de *La phénoménologie de la forme, Sens et non-sens, Le visible et l'invisible* y que repiten hoy los filósofos, los teóricos del arte o de la psicología del arte, los semióticos y los semiólogos.

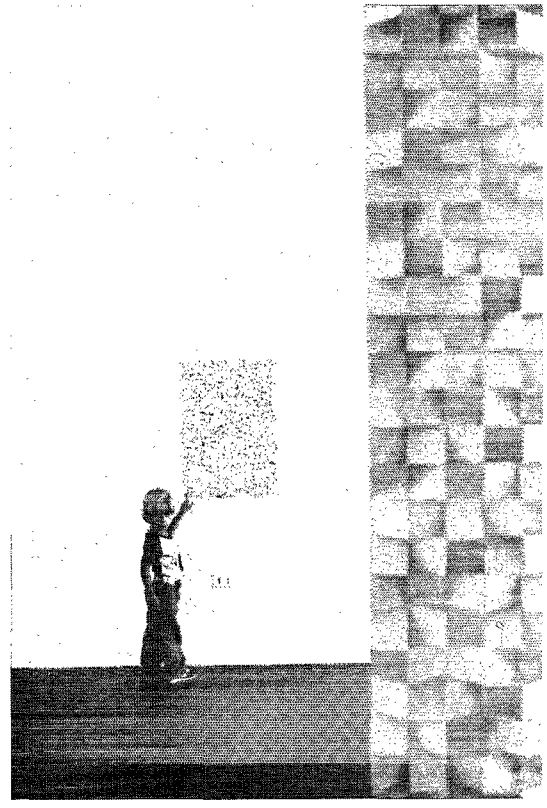
La colección del museo no será la única fuente que proporcione los materiales para estas presentaciones experimentales. Se ha establecido ya un programma de exposiciones temáticas, cada una de las cuales será objeto de un estudio histórico lo más exacto posible y servirá al mismo tiempo para efectuar estudios y experimentos de orden perceptivo, descriptivo y teórico. La primera exposición, de carácter general, planteará simultáneamente cuestiones de carácter histórico sobre la evolución y el desarrollo del arte estructural y problemas de carácter estético y epistemológico. Se prevén dos series, una de ellas relacionada con precursores como Tatlin, Malevitch, los constructivistas, los puristas y las tendencias cubistas, y la otra con las generaciones posteriores que desarrollaron o modificaron estas innovaciones. Para estas exposiciones se han retenido los nombres de catorce artistas. Más adelante se dedicarán exposiciones a una obra en particular: Albers (o el didactismo), Sonia Delaunay (más intuitiva), Michel Seuphor (la poesía) y Bruno Munari (en quien todos los aspectos del hacer se transforman en arte).

La encuesta teórica

Complementaria e indispensable, para elaborar la teoría la reflexión se confronta con las propias obras en su materialidad. Cada experimentación visual servirá también para reunir los datos proporcionados directamente por los artistas con los de los historiadores y los críticos. Estos datos servirán para apuntalar el análisis de la "puesta en situación" de las obras frente al público y de las reacciones observadas en el marco de estas confrontaciones. ¿Se crearán entonces nuevos modelos de percepción y se modificará la visión histórica tradicional? El futuro lo dirá. En todo caso, esto es lo que esperan los directores del museo: "ver para creer", como dice Gloria Carnevali.



40
Instalación de la exposición *Blanco, negro, positivo, colores* (presentación de las obras de la colección después de haber sido restauradas), 1982: Rayo, Schöffer, Sobrino, Morellet, Syckora, Richter.



41
Exposición *Blanco, negativo, positivo, colores,* (presentación de las obras de la colección después de haber sido restauradas), 1982: dos obras de Sergio de Camargo.

La investigación se nutre pues de las experiencias del museo. Cada una de ellas servirá para revisar o clarificar los elementos de la historia del arte ya asimilados y, eventualmente, dará ocasión a un nuevo enfoque metodológico. Recíprocamente, será la investigación la que oriente estas actividades: de los proyectos de exposiciones, las presentaciones y las actividades pedagógicas surgirán seminarios, coloquios, grupos de trabajo. Fue así como del encuentro con historiadores y artistas como Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Mauro Reggiani, George Rickey e Ivan Picelj surgieron las primeras propuestas de exposiciones y de seminarios. Los considerables archivos de Umbro Apollonio sobre el tema servirán de fondo inicial para la bilioteca que se enriquecerá con adquisiciones y donativos y con los elementos que aporten los debates, los seminarios y las reuniones, hasta constituir un fondo documental que reúna todas las fuentes accesibles por los medios modernos, desde la grabación de cintas magnéticas hasta el registro en video, pasando por los extractos de obras, las diapositivas y la documentación más tradicional.

El primer seminario celebrado en 1984 sobre el tema "Investigación para una nueva terminología del arte constructivista" reunió a investigadores en torno a Stephen Toulmin de la Universidad de Chicago —que fue alumno de Wittgenstein—, Hermann Bauer de la Universidad de Munich, Richard Gregory de la Universidad de Bristol —célebre por sus estudios sobre la percepción— y a artistas como el escultor Kenneth Snelson y Wilfred Wilding que prosigue sus investigaciones ópticas.

De la misma manera, en los próximos años se reunirán en torno a un tema determinado grupos restringidos de investigadores procedentes de todas las esferas de las ciencias humanas.

Los trabajos de los seminarios serán publicados. El museo prevé la más amplia difusión de sus informaciones, por lo cual en el proyecto arquitectónico se ha previsto un taller de imprenta. La labor de publicación no sólo es indispensable para fijar y divulgar el trabajo realizado, sino que es absolutamente necesaria para que el museo cumpla su función a nivel local.

Una función de alcance nacional

Hasta aquí nos hemos referido sobre todo a las ambiciones a escala internacional. Pero los dirigentes del museo no olvidan la primera aspiración de su fundador Soto: dotar a su región de un museo de arte moderno.

En colaboración con los profesores de artes plásticas se está cumpliendo una labor pedagógica cotidiana. Las publicaciones didácticas respaldarán el trabajo llevado a cabo en el museo y le permitirán continuarlo en otros sitios. El programa educativo abarcará diferentes niveles: iniciación, investigación fundamental (ya lo hemos visto) y también creación.

En efecto, frente al museo se va a abrir una escuela de diseño industrial, la primera de Venezuela. La formación de los estudiantes y su trabajo en el taller se llevarán a cabo con la participación del personal del museo y en contacto con sus actividades, siguiendo las propuestas formuladas por Getulio Alviani, que es también consejero de la escuela. Por primera vez, un centro de concepción,



42
En primer plano, una obra de Kenneth Snelson.

elaboración y fabricación totalmente venezolano podrá proporcionar una alternativa a la importación masiva de objetos cotidianos o de modelos venidos de Europa y, sobre todo, de los Estados Unidos. En este contexto, el Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolívar desempeña plenamente su función nacional.

¿Cómo realizar tantos proyectos? ¿Tendrán los responsables los medios de cumplir tan vastas ambiciones? Gracias a una subvención que concede regularmente la Corporación de Guayana (institución gubernamental para el equipamiento regional de la provincia de Guayana) está funcionando ya un fondo de operaciones que garantiza el funcionamiento del museo. Las manifestaciones culturales especiales, ya sean exposiciones o seminarios, serán financiadas por mecenas, como sucedió con el seminario sobre la terminología del arte constructivista. Como todo mecenazgo, éste es aleatorio y limitado. Por eso, una de las tareas de los directores será la de interesar en sus trabajos a posibles mecenas privados, del país o del extranjero, así como a organismos internacionales. Los directores confían en que el programa elaborado, la calidad de los primeros resultados y las promesas de los proyectos inmediatos servirán para probar la originalidad y la necesidad de la empresa y conseguirán despertar interés. Por último, se está estudiando la comercialización de las ediciones. La fundación no sólo editará obras científicas o pedagógicas, sino que también se dedicará a la fabricación de múltiples. El múltiple es una de las consecuencias lógicas de los principios creadores del arte cinético o geométrico, que es seriado, impersonal, duplicable. Es normal que los talleres que están a disposición de los artistas sirvan también para la fabricación de múltiples bajo el control de sus creadores y que sean vendidos en beneficio del museo.

El éxito de estos proyectos cobra una especial importancia a nivel nacional, si se tiene en cuenta la situación del arte moderno en América del Sur. En el continente latinoamericano, debido a las vicisitudes políticas y económicas, se propone mucho y se realiza poco. ¡Cuántos proyectos se lanzaron para ser luego barridos al producirse un cambio de régimen político o una crisis! Venezuela goza de un régimen democrático estable que permitió que en el curso de los años la empresa de Ciudad Bolívar pudiera ir tomando forma.

Concentración, confrontación: el arte cinético

Además, si bien la Bienal de San Pablo es uno de los polos de la vida artística mundial, en esta parte del mundo hay pocos museos de arte contemporáneo dotados de una colección permanente. Una de las más importantes, la de Río de Janeiro, fue víctima de un incendio. En Venezuela misma, los museos de Caracas son de creación demasiado reciente para disponer de fondos verdaderamente representativos. El Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolívar, centrado en un cierto tipo de creación, no por eso ilustra menos las grandes etapas del arte del siglo XX, según una filiación particular.

Por último, es allí, en esa vasta media luna situada en el hombro del continente sudamericano, entre la selva original de los confines del Amazonas y el crecimiento acelerado de la tecnología, donde nació el arte cinético. Y es allí donde adquiere sentido. Europa lo acogió y lo anexó, perdiendo de vista su origen.

El Museo de Ciudad Bolívar le devuelve sus padres estéticos, organiza su parentela y sus herederos, lo reubica en la genealogía artística. El emplazamiento del museo, una ciudad a orillas del Orinoco, lo retrotrae a sus orígenes propios y restablece su significación verdadera. Porque es aquí donde se encuentran sus raíces orgánicas, en este país en el que reinan la fragmentación, la discontinuidad, la quiebra del espacio (aquí jamás organizado ni jerarquizado) y del tiempo (siempre relativo, infinitamente extensible, no estructurado, no homogéneo), este país donde todo puede ser y no ser a la vez, lo mismo que esas variaciones ópticas hechas de láminas o de cubos minúsculos, esas esculturas articuladas, esas composiciones fasciculadas, estriadas, visibles pero escamotables, presentes pero inestables, país en donde el arte, como la vida, es juego, juego por el placer o juego más dramático de la interpenetración de lo real y de lo irreal, de la opacidad y de la transparencia que, en esta unión ancestral entre contrarios, se ha lanzado intrépidamente, desde que se descubrió el petróleo, a una hipotética conquista del futuro, propulsado súbitamente en todos los ámbitos a la fascinación de los sistemas, a la cabeza de las vanguardias.

¿Un desafío, el Museo de Ciudad Bolívar? ¿Un azar? Un reto, sin duda, pero con todo, justamente en ese lugar, un reto necesario.

[*Traducido del francés*]

Nuestro museo es el teatro

Arkady Matveevich Drak

Nació en 1925. Se graduó en la Facultad de Crítica Teatral del Instituto de Arte Teatral de Kiev. Desde 1952 trabaja en el Museo Estatal del Teatro, la Música y el Cine de Kiev, del cual es director adjunto y director científico de las exposiciones. Es autor de diversos estudios sobre problemas relativos el teatro.

Este artículo describe la organización de la exposición del Museo Estatal del Teatro, la Música y el Cine Ucraniano situado en la reserva histórica y cultural de la Laura de Pechersk, en Kiev. El autor describe los esfuerzos para lograr una exhibición realista, los inusuales métodos de trabajo utilizados por quienes la montaron, las nuevas modalidades de presentación adoptadas y la relación especial establecida con el público.

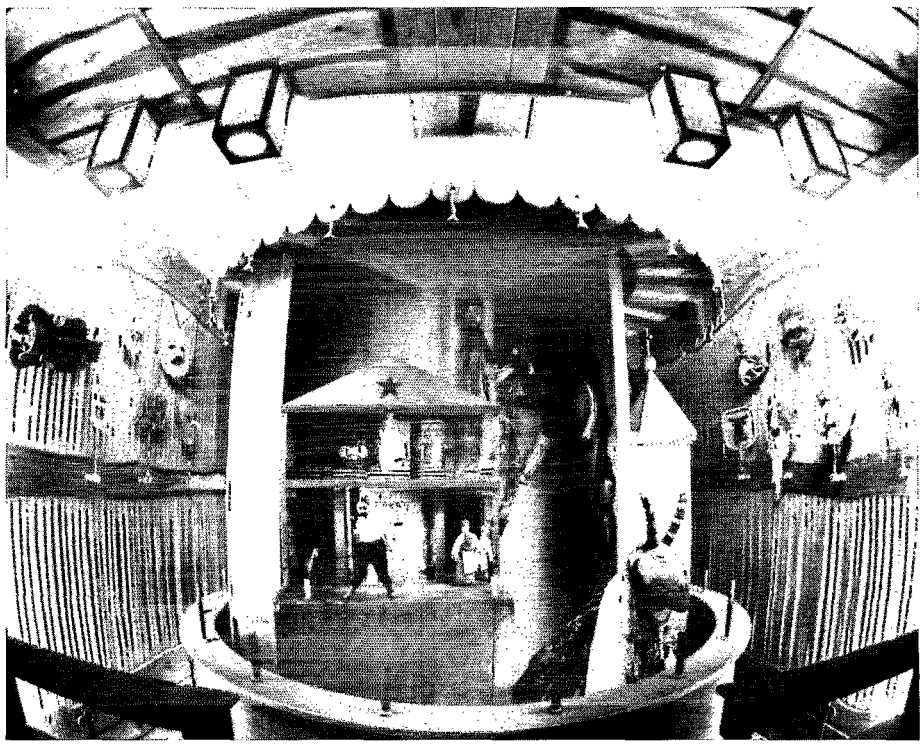
La exhibición de las colecciones de un museo se articula siempre en torno a tres elementos: los objetos que se exponen, el espacio y la presentación artística. La mayoría de las veces, los diseñadores tienen que enfrentarse con el problema que crea un museo donde el espacio y los objetos que van a exponerse se rechazan mutuamente. Parecería que cada pieza hubiese sido amputada o arrancada de su medio originario y que al presentarla se buscaran espacios que en general se adaptan poco a ese propósito. Cuanto más incompatibles son estéticamente el espacio y el objeto y cuanto más antinómicos resultan, más delicado e importante es el papel del diseñador de la presentación, cuya tarea es lograr armonizarlos por todos los medios a su alcance, teniendo en cuenta que aun si se dispone de medios muy diversos, hay que usarlos con moderación para no perjudicar lo esencial: la comunicación entre el público y los objetos expuestos.

De acuerdo con una "teoría" bastante difundida en los círculos especializados, hay objetos que tienen poder de seducción y otros que no lo tienen. Y cuanto más "feo" o aparentemente poco atractivo es considerado un objeto, más esfuerzos se harán para salvar la presentación y hacerla espectacular, introduciendo en su trama natural vidrieras coloreadas, relieves monumentales, paneles decorativos, tapices, mosaicos u otros costosos elementos de las artes decorativas monumentales.

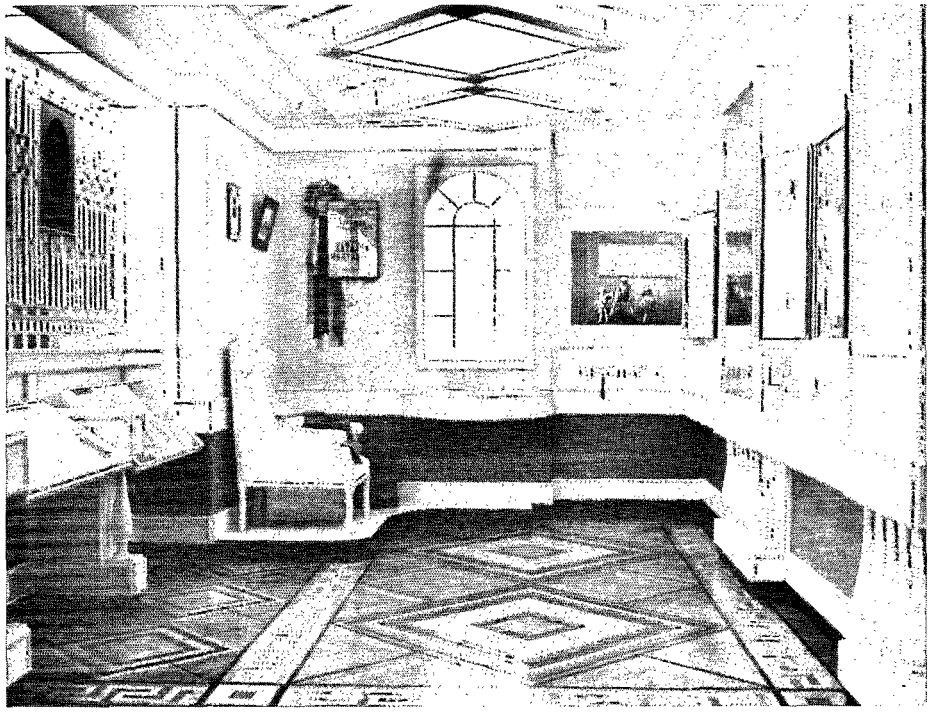
La prioridad a los objetos mismos

Al diseñar la presentación de las colecciones del Museo Estatal del Teatro, la Música y el Cine Ucraniano trabajamos sobre la base de que la prioridad debía otorgarse a los objetos mismos.[1] Partimos

1. La dirección general para la organización de la exposición se confió a V. Kozienko, director del museo, a A. Drak, director científico de las exposiciones y al arquitecto V. Baturin, jefe decorador.



43
Sala I. Los orígenes populares del teatro.



44
Sala II. El teatro de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

del postulado de que no existe el objeto antiestético: en la medida de su autenticidad, cada uno es a su manera artísticamente expresivo. La tarea del diseñador consiste entonces en revelar ese valor esencial del objeto y en comunicarlo a quien lo contempla.

Las colecciones del museo constan aproximadamente de unos doscientos mil objetos y documentos referentes al teatro, de los cuales cinco mil se exponen por temas. En su gran mayoría se trata de objetos planos: pequeñas fotografías amarillentas por efecto del tiempo, documentos, manuscritos, libros, carteles, bosquejos de trajes y decorados de teatro y dibujos. El resto (en tres dimensiones) está integrado únicamente por cofres especiales para marionetas, pertenecientes al Teatro Nacional de Títeres, accesorios de teatro, trajes, maquetas y algunos muebles cuyo valor es el del recuerdo. Aunque no tienen nada de particularmente impresionantes, son objetos únicos e irreemplazables que, sobre todo, están imbuidos de la vida del teatro y encarnan por eso el tema del museo.

Al montar la exposición hicimos un descubrimiento muy importante: la presentación de un museo es una forma espacio-temporal del arte y como tal sólo puede compararse con la puesta en escena teatral. El museo existe en el tiempo y se revela progresivamente adentrando a los visitantes en su propia acción dramática.

Sabiendo que un museo dedicado a la historia del teatro tiene que ser necesariamente teatral por la inspiración, por la manera y por el componente de simulación, decidimos crear en cada sección un ámbito expresivo y emocional que permitiera encarnar los rasgos característicos de una época y, lo que es particularmente importante para nosotros, el estilo y la atmósfera del teatro de un momento dado. Para conferir una unidad artística a la multiplicidad de ideas surgidas espontáneamente, fue preciso elaborar, de acuerdo a un plan temático bien pensado, los guiones y lo que podría llamarse la dramaturgia de una presentación de las colecciones, que tendrían por objeto desplegar ante los ojos del visitante la evolución del arte teatral ucraniano, desde sus orígenes folklóricos más remotos hasta nuestros días.

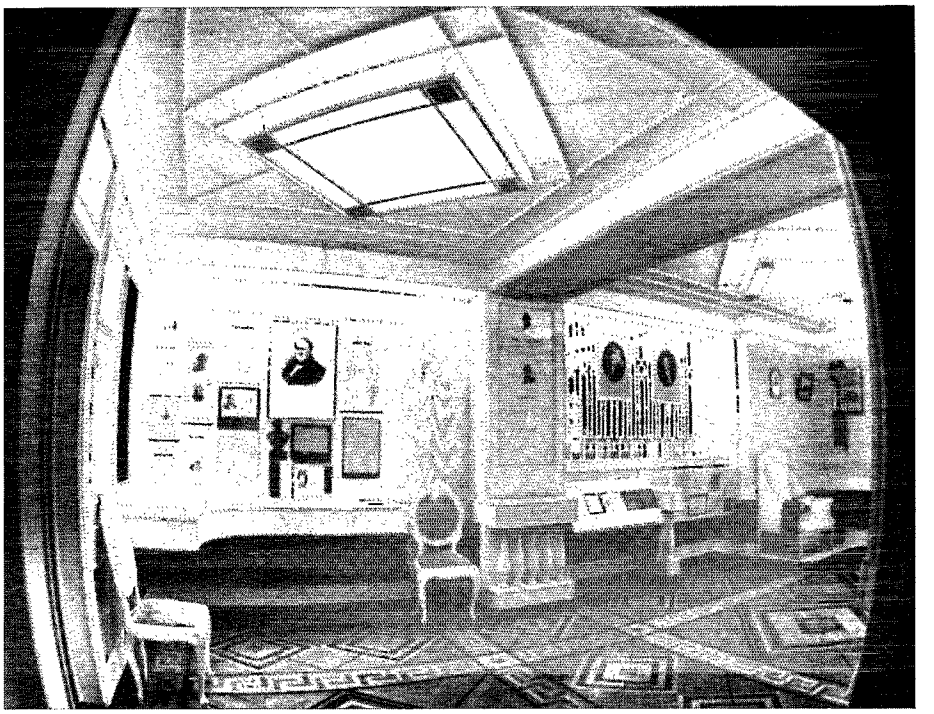
El principio de la primacía del objeto que se expone nos dictó también métodos especiales de trabajo. Contrariamente a la regla que se aplica habitualmente en la elaboración de un proyecto —según la cual hay que ir de lo general a lo particular, es decir, de la concepción global al tratamiento detallado de los interiores y los distintos centro de interés— fuimos de lo particular a lo general, partiendo del objeto expuesto para llegar a la representación de los núcleos temáticos, de los espacios interiores y, finalmente, del museo en su totalidad.

Las limitaciones del espacio y las soluciones escenográficas

Como siempre, en la realización del proyecto tropezamos con el elemento que se opone a la noción de objeto real: el espacio a ocupar. El museo tenía que instalar-

45
Sala XII. El teatro durante la segunda guerra mundial (1941-1945).





46
Sala II. El arte del actor en la primera mitad del siglo XIX.

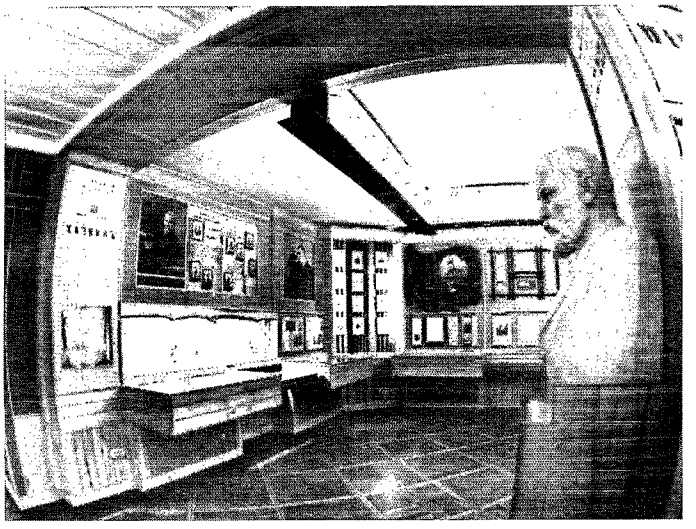
se en el antiguo lazareto de la Laura de Pechersk, edificio de dos pisos, de techos bajos —sólo tres metros de altura— y provisto de una estrecha escalera de hormigón. De inmediato resultó evidente que la arquitectura interior del edificio no se prestaba para convertirlo en museo. Por lo tanto se lo reconstruyó de acuerdo con los planos del arquitecto V. Baturin. Todo lo que no era esencial a la estructura fue suprimido, el vestíbulo y la escalera se ampliaron y revistieron con mármol y los pisos se recubrieron con parqué.

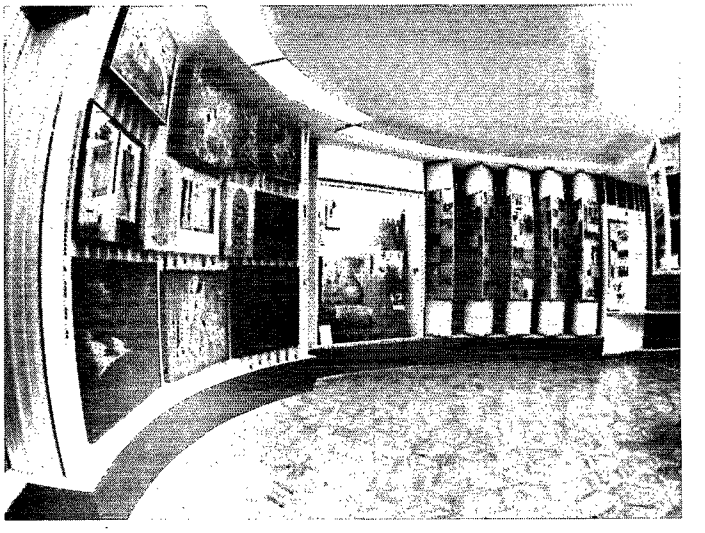
El aspecto primitivo de los interiores (paredes, ventanas y techos) se disimuló con "decorados", que crearon un "interior dentro del interior" y un "ambiente dentro del ambiente". Estos ambientes "se contradicen" unos a otros, es decir, respetan las leyes del planteo dramático. El resultado es una especie de "escenificación de atracciones" cuyos participantes son los visitantes del museo.

Así, el visitante pasa de la atmósfera de feria, de las máscaras del teatro ambulante y de los tablados populares de la primera sala a otra en la que encuentra el ambiente refinado del teatro de salón estilo imperio de principios del siglo XIX. O luego de haberse detenido un momento en la "calle" al pie de un farol salpicado de sangre por la violenta explosión de la revolución rusa de 1905, nuestro "héroe" —el arte teatral— y, tras él, el visitante, son transportados al ambiente *art nouveau* —exclusivo, refinado y algo frío— de principios del siglo XX. De allí, subiendo una escalera de mármol, el teatro se libera de su reclusión elitista y sale a la calle, se instala en las plazas públicas y en los andenes de las estaciones de ferrocarril: ha entrado en el periodo soviético.

47
Sala IV. El teatro en la segunda mitad del siglo XIX. Tema: las grandes figuras del teatro ucraniano.

48
Sala XIII (detalle). Tema: la escenografía ucraniana.





Nuestro museo se fue desarrollando con una concepción opuesta al modelo de exposición temporal que desde hace veinte años ejerce una influencia considerable en la manera de diseñar las presentaciones de museo: indiscutiblemente, tanto por sus orígenes como por su destino, la exposición temporal y el museo son radicalmente distintos.[2]

Cuando comenzamos a trabajar en la exposición, el sistema tradicional de presentación en vitrinas estaba muy en boga. Si a veces cedía lugar a los conjuntos llamados cuadros vivos (por ejemplo, la reconstitución de una escena cotidiana o de un interior) destinados a hacer una pausa en el plano de la percepción visual y mental en medio de la monotonía de una presentación temática, lo hacía rara vez y sólo de manera fragmentaria. Decidimos ir más lejos y hacer de esos cuadros vivos el eje de nuestra exposición, porque, aunque fuera por pura convención y por asociación, parecerían así haberse incorporado a su ambiente original. El visitante ya no es entonces sólo un espectador; es un actor de la "obra" que se representa en el museo.

Al tomar esta decisión, rechazamos no sólo la vitrina tradicional, sino al mismo tiempo la idea de utilizar módulos o unidades normalizadas. Los arquitectos de interior se esforzaron por organizar el espacio y la forma de cada sala o sección según los modelos que habíamos diseñado de acuerdo a la naturaleza de los objetos seleccionados. Esto tenía particular importancia en el caso del color —elemento fundamental de toda presentación artística— o, para ser más precisos, en la interrelación de la luz, el color y la textura. Utilizamos sobre todo materiales naturales, maderas y tejidos de distintos tipos, y los decoradores evitaron en lo posible los colores fuertes, "artificiales" en sí (por ejemplo, en las superficies pintadas). Al dotar cada sala y cada sección de un microclima cromático particular, crearon una atmósfera de luz y color para todo el museo. La fuente de inspiración para la presentación visual de nuestro museo se encuentra sin duda en la escenografía contemporánea.

Nuevas técnicas

En este museo se inventaron, aplicaron y utilizaron por primera vez nuevas técnicas de exhibición, tales como las tarimas giratorias, las carteleras en forma de columna (como las que se usan en publicidad), los tablados y pasarelas, los paneles giratorios horizontal o verticalmente, los prismas triédricos y los bastidores movibles; como se obervará, hasta el vocabulario está tomado de la escenografía. Estos dispositivos nuevos nos permitieron presentar un máximo de objetos y agrandar considerablemente la superficie disponible. Pero lo esencial no es eso, sino el hecho de que, con sólo tocarlos con la mano, el visitante puede poner en movimiento los paneles giratorios, en cualquier orden y en cualquier dirección, lo que le da la impresión de participar y de hacer suya la historia y, además, la sensación de ser aceptado.

Un contacto vivo y directo con el espectador, tal es la divisa del teatro actual. Como museo del teatro, nuestro museo no podía pasar por alto este imperativo categórico de nuestro tiempo. Después de visitarlo, el conocido actor soviético Georgy Taratorkin escribió en el libro de oro: "¡Vuestro museo es el teatro!".

Y nosotros nos esforzamos por merecer esta reputación. Cuando al comienzo de este artículo enumeraba los elementos estructurales que intervienen en el montaje de una exposición (los objetos, el espacio, la presentación), olvidé mencionar al hombre, el cuarto "elemento", cuya presencia se siente aquí de tres maneras. En primer lugar, el objeto lleva siempre la huella personal de quien lo fabricara o de quien lo poseyera. En segundo lugar, el visitante, para quien el objeto ha sido conservado, estudiado y expuesto. Finalmente está el guía, que crea la relación entre ellos. Y entonces ocurre el milagro: a través del objeto, el hombre del presente entra en una suerte de misteriosa relación con el hombre del pasado. La palabra humana que resuena en las salas de exposición adquiere un sentido especial en nuestro museo, puesto que tiene como misión insuflar la vida en los objetos inanimados, resucitar del pasado un acontecimiento teatral efímero pero real, que desapareció al mismo tiempo que su creador. Las explicaciones del guía, que es en sí mismo una especie de actor improvisador, pueden estimular la imaginación visual del visitante y permitirle redescubrir a través de esos vestigios el corazón vivo y palpitante del teatro.

El interior del museo se transforma con frecuencia en un pequeño escenario y sirve así de espacio escénico al "teatro de cámara" que se ha vuelto tan popular. Los colaboradores del museo se valen de los recuerdos de la historia del teatro para organizar manifestaciones literarias y musicales, con la ayuda de actores profesionales invitados. Asimismo, con la participación de los artistas del Teatro de Variedades de Kiev, hemos montado en el museo una versión experimental de la obra *Desde los antiguos titiriteros hasta nuestros días, el teatro ha sido siempre mensajero de paz*. Esta experiencia abre la seductora posibilidad de organizar visitas dramatizadas que serían verdaderas representaciones teatrales, espectáculos animados que tendrían el museo como telón de fondo.

Asistimos así al nacimiento de nuevos géneros, en la confluencia de la museología y el arte dramático.

[*Traducido del ruso*]

2. La exposición temporal tiene su origen en la feria. Puede decirse que en los albores de la civilización la primera exposición fue el puesto del mercader. La exposición es siempre la presentación pasajera de algo. Vistosa, atractiva y destinada a las multitudes, debe llamar la atención y supone el uso de medios técnicos modernos como los efectos luminosos especiales o los espectáculos de luz y sonido, por ejemplo. Asimismo, su lenguaje deriva de su movilidad y de la necesidad de poder transportarse y adaptarse con celeridad a un espacio diferente. El museo es, por el contrario, de origen elitista. El primer museo del mundo, el Mouseion de Alejandría, fue durante el periodo helenístico un centro del pensamiento académico. Los museos nacieron en el silencio de los templos, en los palacios de los reyes y de los señores y en las colecciones privadas de los mecenas. Es en nuestra época, marcada por la explosiva proliferación de los museos, que se ha hecho difícil contener el flujo torrencial de visitantes que amenazan su paz. A diferencia de la exposición temporal, la exposición de las colecciones de museo debe tener un carácter duradero y tender a revelar la naturaleza profunda de los objetos expuestos. La importancia científica de los museos, sus actividades de investigación y la singularidad de las piezas exhibidas plantean a los conservadores problemas particulares y les prohíben correr tras la última moda.

LOS MUSEOS Y LOS HORRORES DE LA GUERRA

En su vigésimo segunda sesión de octubre-noviembre de 1983, la Conferencia General de la Unesco adoptó una resolución que reconoce que "el año 1985 marca el cuadragésimo aniversario del fin de la segunda guerra mundial, la más devastadora y sangrienta de todas las guerras, que costara la vida de más de cincuenta millones de seres humanos y aniquilara indecibles riquezas creadas por el trabajo de innumerables generaciones." La resolución invita a los estados miembros a conmemorar este aniversario y recomienda a la Unesco participar también en esta celebración. La revista Museum *se asocia hoy a esta iniciativa gracias a las colaboraciones de dos distinguidos especialistas soviéticos, Irina Antonova y Boris Piotrovsky.*

Estos dos artículos nos hacen revivir aquellos años de reconstrucción y de esperanza en que naciones enteras, todavía bajo el peso de la devastación inflingida a su patrimonio cultural, se movilizaban para reconstruir sus ciudades en ruinas y en que la comunidad internacional se esforzaba por definir el primer instrumento normativo de la Unesco en el campo cultural.

La Convención para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado, adoptada en 1954 en La Haya, marca el punto culminante de los esfuerzos desplegados en el siglo XX por salvaguardar de los estragos de la guerra los tesoros históricos o artísticos excepcionales.

La convención describe detalladamente los problemas específicos que plantea la protección del patrimonio cultural y recomienda medidas prácticas para resolverlos. A pesar de eso, sólo setenta y tres estados han presentado su protocolo de adhesión o aceptación. Las guerras y los actos de agresión militar continúan empobreciendo la memoria colectiva de la humanidad, destruyendo las obras maestras de su genio creador y avasallando las antiguas estructuras de las ciudades con el poder destructor de la tecnología militar que cada día alcanza proporciones más pavorosas.

Por todo esto, la conmemoración de este año debe ser también para nosotros un llamado a la realidad, un recordatorio de los muchos esfuerzos que serán necesarios todavía en la dura lucha por "levantar en el espíritu de los hombres las defensas de la cultura", como lo dice Manfred Lachs, juez de la Corte Internacional de Justicia de La Haya, parafraseando la bien conocida afirmación del preámbulo de la Constitución de la Unesco: "Puesto que las guerras nacen en la mente de los hombres, es en la mente de los hombres donde deben erigirse los baluartes de la paz." El 14 de mayo de 1984, con motivo de la celebración del trigésimo aniversario de la Convención de La Haya, Manfred Lachs pronunció en la sede de la Unesco un discurso del que reproducimos aquí un largo fragmento (véase el recuadro).

Las defensas de la cultura

Si la paz ha sido el más íntimo anhelo del hombre desde tiempos inmemoriales, su paso a través de la historia ha estado acompañado, como todos sabemos, por frecuentes conflictos armados. Al repasar un periodo de treinta y cinco siglos, vemos que no ha habido siquiera trescientos años libres de guerras. El afán de riquezas, de pillaje y de poder, y también el deseo de libertad e independencia, han motivado el recurso del hombre a la fuerza armada. Poco hay que decir sobre el efecto destructor de las guerras en todos los continentes o sobre la miseria y las muertes que han provocado. Se han convertido, por desgracia, en parte de nuestras vidas y se consideran inevitables. Los ejércitos han llegado a convertirse en un sector importante de la sociedad, y la propia guerra se considera un arte y como tal la describen los historiadores. Evidentemente, ha sido el enemigo número uno de la cultura y de la civilización, sobre todo cuando ha devastado países enteros, aniquilando seres humanos y cuanto el trabajo y el espíritu del hombre se han esforzado durante siglos por construir.

A ello obedecen los continuos esfuerzos que se han hecho a lo largo de la historia para eliminar la guerra de sus páginas, para confinarla al pasado. En este sentido hemos progresado un poco. Hemos declarado a la guerra fuera de la ley, pero no con

mucho éxito. Incluso después de la colosal devastación provocada por la segunda guerra mundial, hemos sido testigos de numerosos conflictos armados. Al mismo tiempo que procuramos abolir la guerra, tratamos de hacerla más humana, de limitar sus posibilidades destructoras. Es cierto que los escépticos manifiestan serias dudas sobre el valor y los efectos de esos esfuerzos. Basta con recordar la famosa carta de Moltke a Bluntschli, el informe de Portalis a la Academia de Toulouse y también la carta que apareció publicada en el *Times* de Londres en 1869, en la que un famoso profesor de Cambridge afirmaba: "Intentar despojar a la guerra de sus horrores en un sueño vano y una ilusión peligrosa; dediquémonos a la tarea más práctica de convertirla en imposible."

Ahora bien, esa tarea práctica ha resultado casi inviable. Por ello, debemos hacer la guerra más humana, labor ya iniciada por grandes hombres como Francis Lieber, Jean Gaspard Bluntschli y Antoine Pillet, y que ha proseguido con la adopción de una serie de instrumentos internacionales y de la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado. Pues cabe alegar con razón que "no hay nada ilógico en procurar eliminar la guerra y regular sus operaciones". Hemos de proseguir nuestros esfuerzos para alcanzar el objetivo de un mundo sin guerras y, mientras tanto, procurar limitar sus estragos por doquier y siempre que tengamos que hacerles frente.

La exigencia de protección ha dejado ya atrás a los hombres uniformados, a los heridos, a los prisioneros de guerra y a los civiles, para llegar a los objetos que precisan particular atención. ¿Hemos avanzado algo en este sentido? En mi opinión, sí, y los primeros indicios de ello son los trabajos que se hicieron en La Haya y en Washington. Pero la convención aprobada hace treinta años bajo los auspicios de la Unesco, cuyo trigésimo aniversario celebramos esta noche, constituye en este sentido un acontecimiento muy especial.

En primer lugar, recuerda al hombre que la cultura de los pueblos es el tesoro más preciado que posee. No sólo los mausoleos reales, no sólo las momias salvadas por la historia y por el azar, sino los auténticos monumentos culturales, esto es las torres, los castillos y las iglesias, desde las tumbas de piedra construidas y reconstruidas antes de que se iniciara en Grecia la civilización micénica, pasando por la época del gótico, del renacimiento, del barroco, hasta el día de ayer. En esta materia, como en todas las demás, el enfoque eurocéntrico está periclitado: hemos de pensar en términos mundiales. Por culpa de la guerra y de otros actos despreocupados han sido destruidos numerosos tesoros de la cultura en otros continentes o han quedado escasos vestigios de los mismos. Tanto si esos monumentos son testimonio de lo que algunos historiadores llaman "el sol y la luz" o "la sombra y la oscuridad", como si no, en ellos se refleja la historia de las naciones.

Paso así a ocuparme del segundo tema, esto es, la historia y la convención de 1954. La historia, no hace falta insistir en ello, constituye una parte valiosísima de nuestras vidas. Al censurar la historia, la condenamos al olvido y privamos a las naciones de su identidad. La historia, como justamente afirmaba Jules Michelet: "Cette grande épopée nous est donnée sur les tombes, murmures des âges s'adressant au fond de chacun de nous, afin qu'il s'y reconnaisse et ce serait là, signe et critère de verité historique". Pienso en el eterno silencio provocado por la destrucción de la cultura. Y Michelet proseguía: "Adieu le passé, c'est aussi adieu la posterité". Éste es otro motivo por el que tiene tanta importancia preservar las obras de la cultura del pasado.

El tercero es el reconocimiento de que el patrimonio cultural de todos los pueblos juntos constituye el patrimonio cultural de toda la humanidad. Al proteger la cultura pasada de los demás estamos protegiendo la nuestra propia, que es parte del todo. Aquí estriba el gran sentido simbólico del logro que supuso la convención aprobada hace treinta años. Creo que hemos madurado lo suficiente para comprender el significado de estas palabras de la convención: "los daños ocasionados a los bienes culturales pertenecientes a cualquier pueblo constituyen un menoscabo al patrimonio cultural de toda la humanidad".

Así, es en esta convención donde por primera vez aparece el concepto legal de patrimonio común de la humanidad en materia de cultura, integrado de formas tan diversas. El gran historiador Jacob Burckhard pretendía que la cultura y el Estado eran dos fenómenos radicalmente distintos y que la cultura no debía estar sometida al poder, pues en ese nexo veía un mal que debía evitarse. Pero no cabe duda alguna de que la cultura se ve amenazada. ¿Quién puede protegerla sino el Estado? Es el poder del Estado el que, mediante su protección, debe producir cultura. Este aspecto reviste gran importancia en la convención de 1954, que amplía los límites de la cultura hasta el ámbito de las relaciones internacionales e introduce el concepto de "patrimonio cultural de la humanidad" en el diccionario jurídico que, con el paso del tiempo, ha ido enriqueciéndose con otros conceptos del patrimonio común, a saber, el espacio interplanetario y el fondo de los océanos. Éste es, en mi opinión, un gran logro de la Unesco por el que deseo felicitarla, ya que le ha conferido carácter legal a la cultura.

Aunque soy abogado, hasta el momento he hablado muy poco de leyes, pero esto no tiene nada de raro, ya que cuando se habla de cultura se está hablando de ley. Pues la propia ley es una parte muy importante de la cultura, ya que está obligada a defenderla. La auténtica significación de su cometido es ayudar a la historia a recuperar y rescatar cuanto esté o pueda estar en peligro. Pero su relación va mucho más allá: la historia y la cultura están íntimamente entrelazadas, y su destino está vinculado al de la ley.

La convención es muy explícita en este punto. Como ustedes recordarán, prohíbe las hostilidades directas contra los objetos de cultura. Insuflarle vida, convertirla en lo que debe ser, es la gran tarea de la Unesco.

La protección de los bienes culturales ha llegado a ser una parte generalmente aceptada de las leyes de la guerra, tanto si ésta tiene carácter internacional como si no. Estas medidas deberían haberse convertido en capítulos nuevos de las enseñanzas y de los manuales militares sobre las leyes de la guerra que se difunden entre los miembros de las fuerzas armadas. Así, el respeto a los bienes se convierte en parte de la educación del hombre. Es interesante destacar cómo se superponen aquí, al igual que en otros terrenos, las funciones y las tareas de la Unesco. La convención no es un mero instrumento que vincula a los Estados, sino que su ejecución continua implica su enseñanza, fundamental para configurar la mente del hombre y de las naciones para, trascendiendo este tema, alcanzar el destino de la comunidad internacional. Así, en las tres esferas a las que he aludido, la convención debería impregnar las mentes de cientos de miles de personas, hacerles comprender su importancia; y la futura actividad de la Unesco es vital para cumplir este cometido.

Manfred Lachs

La destrucción y restauración de los palacios-museos de Leningrado

Boris Borisovich Piotrovsky

Miembro activo de la Academia de Ciencias de la URSS. A partir de 1931 trabajó en el Museo Estatal del Ermitage de Leningrado, del que fue nombrado director en 1964. Arqueólogo, realizó excavaciones en el Cáucaso y en Egipto. Desde 1930 hasta 1971 dirigió las excavaciones del antiguo Estado de Urartu. Es autor de obras capitales sobre Urartu, el antiguo Egipto y la cultura del antiguo Oriente. Es presidente de la Sección de Leningrado de la Sociedad de Protección de los Monumentos Históricos y Culturales de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia.

Leningrado suele ser descripta con justa razón como ciudad-museo. El trazado regular de sus avenidas, sus conjuntos arquitectónicos y sus edificios construidos por los más grandes arquitectos, sus parques y jardines, sus esculturas, el ancho Neva con sus muelles de granito y sus innumerables afluentes y canales hacen de ella un conjunto único. Los habitantes de Leningrado aman su ciudad y se esmeran por conservar su fisonomía histórica.

En los primeros días que siguieron a la Revolución de Octubre de 1917, el Estado soviético promulgó varios decretos firmados por V. I. Lenin, tendientes a asegurar la conservación del patrimonio cultural y la protección de los monumentos históricos. Esta importante misión fue confiada a la Sección Museológica del Comisariato de Educación Popular de la RSFSR y a los soviets municipales, autoridades locales que disponían de sus propias secciones o inspecciones encargadas de la protección de los monumentos.

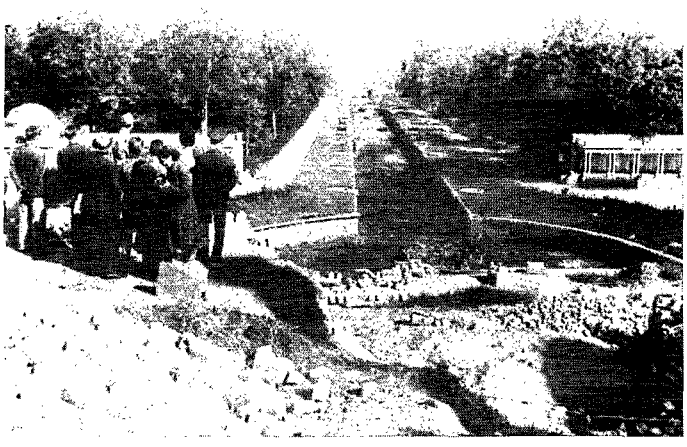
El ataque de 1941 y las medidas de urgencia

El 22 de junio de 1941, la Alemania de Hitler atacó la Unión Soviética. Los ejércitos nazis violaron la frontera soviética sin previa declaración de guerra y lanzaron una impetuosa ofensiva. Desde el momento en que se anunciara el desencadenamiento de las hostilidades, los habitantes de Leningrado se organizaron rápidamente. Muchos partieron al frente para unirse al ejército regular y a las milicias populares, mientras la población civil y los bienes atesorados en los museos eran evacuados sistemáticamente hacia el interior del país y se tomaban las primeras medidas para proteger las ciudades de los ataques de la aviación enemiga.

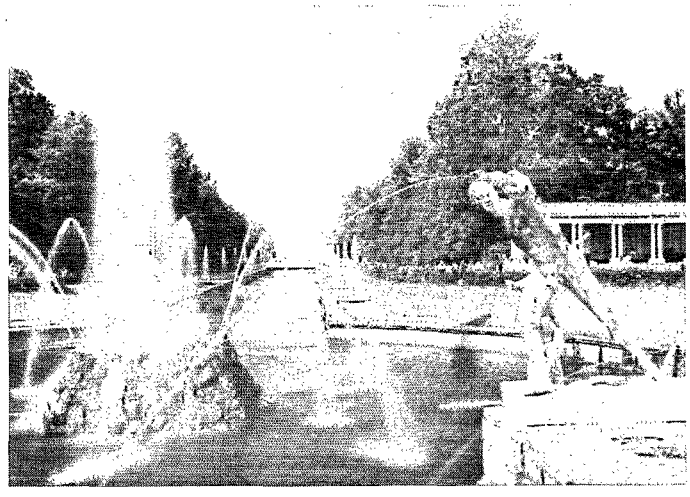
El mes de junio es en Leningrado la época de las noches blancas, durante las cuales las calles y las orillas del Neva están habitualmente llenas de gente. Pero con el comienzo de la guerra y la instauración del toque de queda, la ciudad pareció quedar desierta. En ese clima de alerta, surgía especialmente rotunda la majestad de la arquitectura de Leningrado. Los contornos de la Fortaleza de San Pedro y San Pablo, del Palacio del Almirantazgo y de la Catedral de San Isaac se recortaban con precisión contra el fondo claro del cielo y los edificios palaciegos parecían más monumentales aún. En esa atmósfera dramática, acrecentada todavía más por los gigantescos globos aerostáticos de la defensa aérea, la ciudad se hundía en la calma que precede a la tormenta.

A partir del 22 de junio de 1941, la Inspección Estatal para la Protección de los Monumentos de Leningrado emprendió sistemáticamente las tareas tendientes a asegurar la protección de la ciudad durante las hostilidades. Se elaboraron planes para proteger los monumentos y las esculturas clasificadas, así como para camuflar los edificios elevados. Se creó un destacamento de ciento cincuenta hombres destinados a reparar los daños.

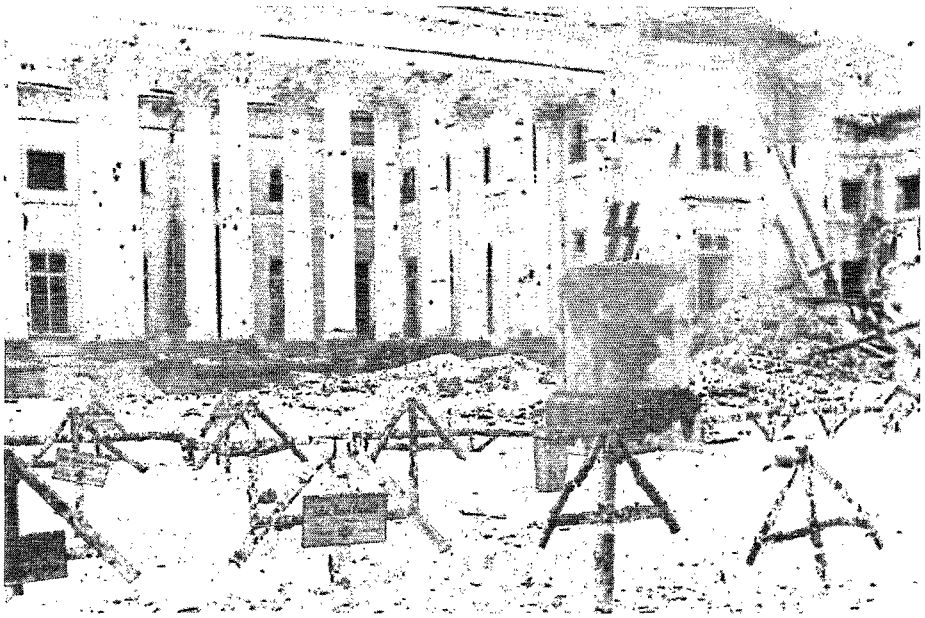
La cúpula de la Catedral de San Isaac y la aguja del campanario de la Fortaleza de

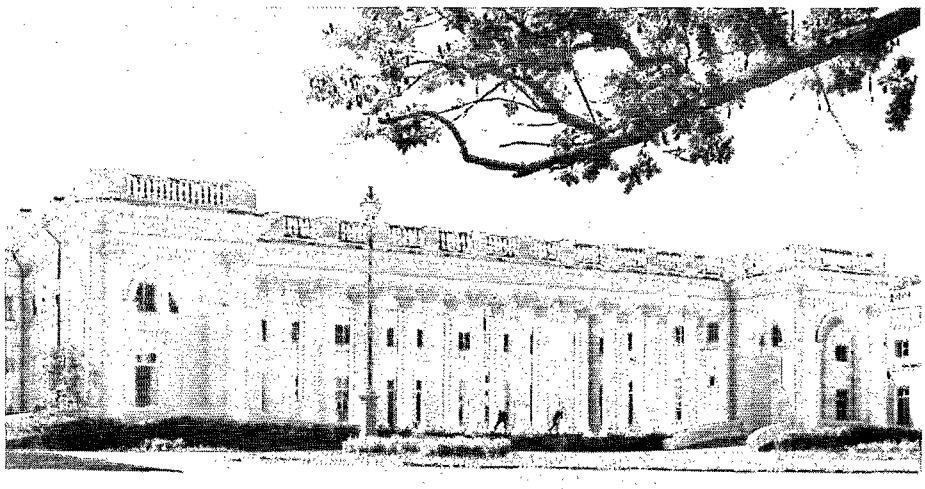


49
Petrodvorets. Las fuentes destruidas.



50
Petrodvorets. Las fuentes restauradas.





51
Pushkin. El Palacio de Alejandro, destruido durante la guerra.

52
Pushkin. El Palacio de Alejandro después de la restauración.

San Pedro y San Pablo se revistieron con pintura de camuflaje y las agujas del Castillo de los Ingenieros y del Almirantazgo se cubrieron con enormes fundas que las disimulaban. Podemos imaginar las dificultades y peligros que entrañaba esa tarea realizada sin andamios a una altura vertiginosa, y para la que hubo que recurrir a la experiencia de alpinistas.[1]

El célebre Caballero de Bronce de la Plaza del Senado, estatua ecuestre de Pedro el Grande de Etienne Falconet, y el monumento a Nicolás I de P. Klodt fueron rodeados con sacos de arena y cubiertos con tablas. Otros, como el monumento a Pedro I ubicado cerca del Castillo de los Ingenieros, obra del escultor Rastrelli —padre del constructor del Palacio de Invierno— y los célebres caballos de Klodt que adornan el puente Anichkov sobre la Perspectiva Nevsky fueron retirados de sus pedestales y colocados en fosas bien protegidas. Ambos métodos resultaron eficaces y los monumentos que son el orgullo de Leningrado permanecieron indemnes.

Hasta comienzos de septiembre de 1941, a pesar de que el frente se aproximaba cada día más, la atmósfera que reinaba en Leningrado era tensa pero calma: proseguía la evacuación de las fábricas y de la población, las librerías continuaban abiertas, la Orquesta Filarmónica continuaba dando conciertos y funcionaban todavía algunos teatros.

El 6 de septiembre la aviación enemiga bombardeó por primera vez la ciudad y destruyó algunos edificios de la Perspectiva Nevski. Dos días más tarde, durante un ataque aéreo masivo, más de seis mil bombas incendiarias cayeron sobre la ciudad y provocaron ciento setenta y ocho incendios graves. El ataque estaba dirigido contra los depósitos de víveres, que fueron enteramente destruidos conforme al plan de Hitler de someter por hambre la ciudad que resistía. Al mismo tiempo se cortaron las comunicaciones por ferrocarril con el resto del país y la ciudad quedó cercada: comenzaba el bloqueo de Leningrado, que duraría novecientos días.

En el ojo de la tormenta

En la primera mitad de septiembre el enemigo estaba ya cerca de Pavlovsk, Pushkin y Peterhof. En los palacios-museos continuaba todavía la evacuación de las colecciones, aunque las principales piezas habían sido ya desde el mes de julio enviadas por el Volga hacia Siberia. Los pabellones y los palacios vacíos se tapiaron con planchas de madera, las esculturas que adornaban los parques y los edificios se enterraron en los jardines o se emparedaron en los sótanos.

Las notas registradas en aquel momento por el personal científico y sus memorias escritas después de la guerra son un testimonio elocuente del trabajo heroico y abnegado que debió llevarse a cabo. A. I. Zelenova, directora del Palacio-Museo de Pavlovsk, recuerda que al cargarse el último vehículo con los objetos que debían transportarse a Leningrado y verificar el listado de los materiales de archivo, descubrió con espanto que habían quedado olvidadas varias carpetas con los bocetos de Cameron, Gonzago, Quarenghi y Vorokhin. Se cargaron entonces y el vehículo partió por fin llevando los inestimables documentos que ser-

1. Las técnicas de protección de las estatuas se describen detalladamente en el artículo de S. Davydov y G. Matsukevich publicado en *Museum*, vol. IX, nº 4, 1956.

virían después de la guerra para restaurar el palacio y el parque devastados. Pese a todo, los trabajadores del museo permanecieron en sus puestos. El 17 de septiembre unos soldados anunciaron que los alemanes ya habían entrado en la ciudad y que las comunicaciones con Leningrado estaban interrumpidas. Ese mismo día, llevando consigo los documentos de la evacuación de las obras y los planos de los escondites de las esculturas, los trabajadores del museo partieron a pie hacia Leningrado, en la penumbra iluminada por el resplandor de los incendios que abrasaban el horizonte, donde se adivinaban las llamas particularmente vivas del Teatro Chino de Pushkin.

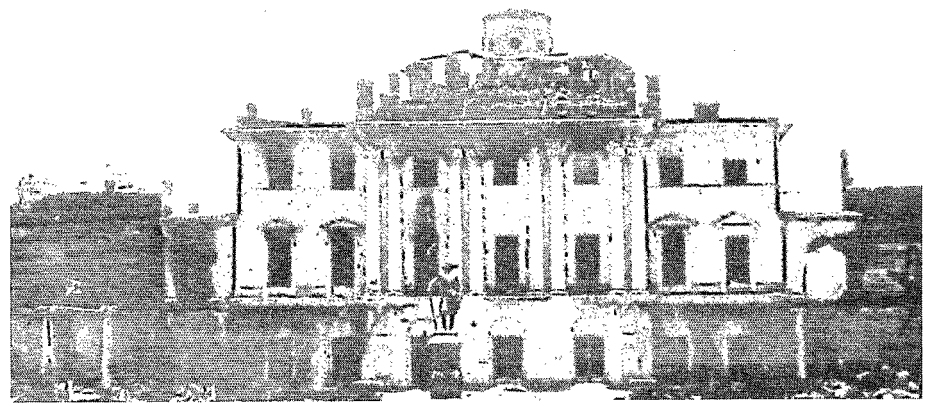
El 18 de septiembre al mediodía llegaron a la Catedral de San Isaac, donde los aguardaban con inquietud los colegas de Pushkin, que habían llegado por la mañana, y donde más tarde se les unirían también los de Peterhof. La Catedral de San Isaac se convirtió así en depósito de las colecciones de los palacios de los alrededores que no habían podido ser enviadas a la retaguardia. Parte de esos objetos fueron instalados en los sótanos de la Catedral de Nuestra Señora de Kazán, en el Museo Ruso y en el Ermitage. Los trabajadores de los museos suburbanos que se habían refugiado en la catedral permanecieron allí durante todo el sitio de Leningrado, velando por la seguridad de los tesoros que les habían sido confiados.

En los últimos meses de 1941 los ataques de la aviación enemiga se habían vuelto rutina cotidiana: comenzaban siempre a las ocho de la noche, pero cuando comenzó a oscurecer más temprano se adelantaron a las siete. Los ataques aéreos se combinaban con la artillería de largo alcance, que a intervalos diferentes lanzaba fuego de precisión y causaba grandes daños y muchas pérdidas humanas.

Durante el sitio, que duró desde septiembre de 1941 hasta enero de 1944, Leningrado sufrió enormes daños: de los 210 monumentos arquitectónicos clasificados, 187 fueron destruidos en mayor o menor grado y sólo 23 quedaron intactos. Porque aunque no se hubiera hecho blanco directo sobre el edificio, muy a menudo la onda expansiva de las bombas y de los proyectiles caídos en las cercanías rompía las ventanas y los vidrios o arrancaba los techos, lo que dejaba entrar la nieve dentro de los edificios. Por otra parte, debido a las heladas y los vientos, los interiores sufrieron grandes daños antes de que se lograra sellar las ventanas.

Casi todos los monumentos arquitectónicos importantes fueron dañados —a veces muy gravemente—, sobre todo los del sector occidental de la ciudad, el más expuesto a los bombardeos. Allí fue destruido el palacio de la isla de Elaguin, que había pertenecido al primer chambelán de la corte de Catalina II, P. I. Elaguin. El palacio había sido enteramente remodelado por Rossi en estilo clásico, cuando entre 1818 y 1822 se restauraron los viejos muros de la ciudad. Era célebre sobre todo por sus interiores, sus pinturas murales y sus paneles de falso mármol, por sus tapices multicolores, sus magníficos pisos taraceados y sus esculturas ornamentales. En enero de 1942, el Palacio Elaguin estuvo sometido a un intenso bombardeo y lo que no pudieron destruir los obuses lo aniquiló el fuego que invadió todo el edificio. Resulta difícil imaginar cómo los restauradores, después de estudiar cuidadosamente las ruinas y los materiales de archivo, pudieron reconstruir el palacio en todo su esplendor.

El Pasaje de los Mercaderes de la Perspectiva Nevski, ubicado en el centro de la ciudad, sufrió graves deterioros. Estas galerías comerciales, que habían sido construidas en 1785 según los planos de Rastrelli y Vallin De la Mothe y que habían servido de modelo para otros edificios del mismo tipo en toda Rusia, soportaron bombardeos y tiroteos sistemáticos durante casi dos años. El pasaje fue así en parte destruido, en parte mutilado, sobre todo como consecuencia del fuego provocado por bombas incendiarias. El 21 de septiembre de 1941 fue alcanzado de lleno por una bomba que causó 140 víctimas inocentes, entre muertos y heridos.





53
Pavlovsk. El Gran Palacio destruido.

54
Pavlovsk. El Gran Palacio después de su restauración.

Las crónicas de guerra señalan los graves daños que sufrieron la Fortaleza de San Pedro y San Pablo, la Casa de la Moneda, los cuarteles de Pavlovsk y el Convento de Smolny. También fueron deteriorados el Palacio de Verano de Pedro el Grande, el Palacio de Invierno, el Almirantazgo y los edificios del Ermitage.

La restauración durante el sitio

Durante los angustiosos días del bloqueo de la ciudad, en medio del frío, el hambre y la oscuridad, los habitantes de Leningrado no se rindieron pasivamente a su destino. A pesar de todas las privaciones y, sobre todo, a pesar del hambre que debilitaba y diezmaba la población, aun en las condiciones más difíciles seguían creyendo en la victoria y seguían cumpliendo sus tareas, incluso con gran entusiasmo. El personal de la Inspección Estatal para la Protección de los Monumentos, con una dotación de apenas catorce personas bajo las órdenes de N. N. Belekhov, tampoco se dejaba abatir y en lo más crudo del invierno acudía de inmediato a los lugares de destrucción, localizaba y evaluaba los daños debidos a las bombas y los obuses, fotografiaba los edificios deteriorados y tomaba las medidas necesarias para su futura restauración. Esta tarea difícil y a primera vista ingrata, se vio más tarde plenamente justificada, ya que facilitó enormemente los trabajos de reconstrucción.

Los monumentos de valor excepcional, como por ejemplo el Instituto de Minas, la Casa Laval, el Palacio Yusupov, los edificios del Senado y del Sínodo, eran desde ya objeto de reparaciones: se construían nuevos cielorrasos, se consolidaban los muros y se tapiaban las aperturas de las ventanas. Al mismo tiempo que se llevaban a cabo los trabajos de conservación y las primeras reparaciones, se seleccionaban los documentos de archivo pertinentes y se reunía información histórica sobre los edificios dañados. Los arquitectos que permanecieron en Leningrado organizaron, durante el bloqueo, una conferencia científica consagrada al tema de la salvaguarda y restauración de los monumentos arquitectónicos destruidos durante la guerra, y en septiembre de 1942 abrieron un concurso de proyectos con ese fin.

El 19 de enero de 1944, después del levantamiento del sitio, el ejército soviético entró en Petrodvorets, que había sido completamente destruida. Sobre la colina, el Gran Palacio no era más que un esqueleto ennegrecido, las fuentes habían sido salvajemente arrasadas y la estatua de Sansón y algunas otras esculturas habían sido transportadas a Alemania. En los parques —minados y cavados con trincheras— la mayoría de los árboles habían sido talados. Todas las otras construcciones —el Ermitage sobre el golfo de Finlandia, los palacios de Monplaisir y de Marly— habían sido saqueadas y destruidas.

El comienzo de una tarea titánica

Comenzó entonces la difícil y peligrosa tarea de eliminar las minas del parque, el pabellón y los subsuelos del palacio. Veinte mil minas y cien mil granadas fueron así neutralizadas en Petrodvorets.

En la primavera de 1944 nutridos destacamentos de voluntarios provenientes de Leningrado se dirigieron a Petrodvorets para retirar los escombros y ordenar el parque, mientras los arquitectos continuaban trabajando en el proyecto de reconstrucción de todo el conjunto. Este gigantesco trabajo de restauración exigía personal calificado, por lo cual en 1945 se abrió en Leningrado el Instituto Superior de Arte V. Mukhina, cuya función era formar artesanos restauradores, sin los cuales hubiera sido imposible emprender las tareas de reconstrucción.

A fines de agosto de 1945, el Comité Ejecutivo de la Ciudad de Leningrado decidió dar prioridad a la restauración de las fuentes. El trabajo era enorme, pues había que rehacer todo el sistema hidráulico, ubicar los lugares donde se habían enterrado las esculturas y restaurarlas antes de instalarlas en sus emplazamientos originales. Era necesario también ordenar la totalidad del terreno que se extendía frente al palacio en ruinas.

El 26 de agosto de 1946, día en que se pusieron en funcionamiento las fuentes restauradas, fue una fiesta nacional. Pero quedaba aún mucho trabajo por hacer. Sobre el pedestal antes ocupado por la estatua de Sansón que había sido llevada por los nazis, se levantaba un jarrón con flores. La figura de Sansón desgarrando la mandíbula del león fue reconstruida por el escultor V. Simonov un año después, pues el trabajo exigía un estudio minucioso de la obra original esculpida por M. Kozlovski.

El resultado de todos estos esfuerzos fue la reconstrucción de un total de ciento treinta fuentes, quince estatuas monumentales y más de trescientos elementos decorativos. Estas cifras son testimonio de la enorme tarea realizada por los restauradores, de diversas especialidades pero de igual maestría. No menos esfuerzos fueron necesarios para llevar a cabo la restauración del Gran Palacio y otros edificios del conjunto. Se comenzó por restaurar primero la fachada, porque serían necesarios muchos años de trabajo para reconstituir los interiores.

El 24 de enero de 1943 el ejército soviético liberó las ciudades de Pushkin y Pavlovsk, y fue entonces que se conoció, en toda su amplitud, la bárbara destrucción perpetrada durante la ocupación enemiga.

El Palacio de Catalina había sido saqueado: los cielorrasos esculpidos, los pisos taraceados, los tapices de las salas, todo fue arrancado y llevado a Alemania. Todos los adornos de la Cámara de Ámbar, obsequiados a Pedro el Grande por el rey de Prusia Federico Guillermo I, habían sido completamente desmantelados y todavía no han sido recuperados. En marzo de 1943 el palacio había sido también presa de un incendio que había destruido la Alcoba Dorada, de Rastrelli, y provocado el derrumbe de los cielorrasos de la Gran Sala. En los sótanos y en varias salas del palacio se descubrieron once bombas de acción retardada que los zapadores lograron neutralizar a tiempo. Esto evitó la explosión del edificio, que habría encubierto las huellas de la conducta criminal de los ocupantes. También en el parque los daños fueron considerables: no quedaban intactos ni un solo pabellón, ni una sola pasarela, y los árboles habían sido talados sin piedad.

Los demás palacios de Pushkin también estaban en ruinas, en particular el Palacio de Alejandro, antigua residencia del último zar de Rusia, Nicolás II.

Todo un ejército de restauradores, bajo la dirección de A. Kedrinski, trabajó durante muchos años en la reconstrucción de los pabellones y monumentos del parque, y sólo en 1959 se dedicó a la del palacio propiamente dicho. En las *Crónicas de un renacimiento* figuran los nombres de los noventa restauradores y artesanos gracias a los cuales los parques y palacios de Pushkin recuperaron su aspecto original.

Cuando el 24 de enero las tropas soviéticas entraron en Pavlovsk hallaron el palacio en llamas y ante sus ojos impotentes se desplomaban los pisos y la cúpula: los ocupantes habían provocado el incendio al abandonar la ciudad. Cuando unos dos años después visité Pavlovsk, un sentimiento de agobio, una sensación de angustiosa impotencia emanaba de las ruinas de ese palacio que yo conocía bien y en cuyo esqueleto carbonizado podía reconocer los restos de las salas construidas

55
Leningrado. El Convento de Smolny destruido durante la guerra.



56
Leningrado. El Convento de Smolny después de su restauración.



por los más famosos arquitectos. Restaurar esas piedras calcinadas parecía simplemente imposible. La misma impresión me produjeron el parque devastado y los escombros de sus pabellones.

Pero en ese entonces ignoraba que en 1944 el arquitecto F. Oleinik había sido dado de baja del ejército y que ya había comenzado a trabajar en el plan de reconstrucción en el que participaban activamente la directora del palacio de Pavlovsk, A. Zelenova y el conservador principal, A. Kuchumov. El parque fue restaurado y el palacio levantado de sus ruinas. Quien recorra hoy sus salas, difícilmente podrá creer que alguna vez sufrieron tantos estragos.

En el curso de los trabajos no sólo se devolvió al palacio su estado anterior, sino que se llevaron a buen término algunos proyectos que habían sido abandonados en el momento de la construcción. Al restaurar la Sala del Trono, por ejemplo, el cielo raso se pintó siguiendo los bocetos de Gonzago, que crean una ilusión de altura que refuerza considerablemente el efecto artístico del conjunto.

En las *Crónicas de un renacimiento*, que ya he mencionado, se hace una descripción detallada de los trabajos de restauración de los monumentos arquitectónicos de Leningrado y sus alrededores. En ese libro —publicado en 1971 por la Editorial de Documentación Arquitectónica— no sólo se describe la marcha de los trabajos de restauración sino que también figuran casi todos los nombres de quienes participaron en esta tarea invalorable.

Aun antes de terminar la segunda guerra mundial, ya en 1943-1944, se había constituido una comisión para investigar los crímenes cometidos por las tropas de ocupación, compuesta por científicos eminentes, miembros de la Academia de Ciencias de diversas especialidades, así como arquitectos, pintores, escritores y críticos de arte. La comisión estimó en más de dos mil millones de rublos nuevos el daño ocasionado a los monumentos arquitectónicos y culturales de Leningrado y sus alrededores y estableció también el plan y las pautas generales de los trabajos de reconstrucción más urgentes.

Se planteó asimismo el problema de la formación del personal especializado, indispensable para la realización de esos trabajos de enorme magnitud, y en mayo de 1945 el Consejo de Comisarios del Pueblo de la URSS decidió crear talleres especiales en las ciudades que habían sufrido daños graves durante la guerra. De uno de esos talleres creado en Leningrado surgió una asociación de restauradores especializada en la producción de obras de carácter científico.

Los recursos asignados a la restauración de los monumentos históricos y culturales ascendían ya en 1945 a tres millones novecientos mil rublos, y desde entonces no han cesado de aumentar constantemente, hasta alcanzar en el periodo 1976-1980 los veinte millones de rublos anuales. Por otra parte, la protección de los monumentos históricos y culturales había sido ya consagrada por la Constitución, la ley fundamental de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. En Leningrado dicha tarea incumbe a la Inspección Estatal para la Protección de los Monumentos, que depende de la Dirección de Arquitectura y Urbanismo, y a la Dirección

BIBLIOGRAFÍA

KEDRINSKI, A. A.; KOLTOV, M. G.; MEDERSKI, L. A.; RASKIN, A. G. *Lietopis' Vozroždenia* [Crónicas de un renacimiento]. Leningrado, 1971.

KEDRINSKI, A. A.; KOLTOV, M. G.; OMETOV, B. N.; RASKIN, A. G. *Vosstanovlenie pamiatnikov architektury Leningrada* [Restauración de los monumentos arquitectónicos de Leningrado]. Leningrado, 1973.

KUTUZOV, V. A.; LEVINA, E. G. *Vozroždenia. Vospominaija, očerki i dokumenty o vosstanovlenii Leningrada* [Renacimiento. Recuerdos, relatos y documentos sobre la restauración de Leningrado]. Leningrado, 1977. *Pamiatniki architektury Leningrada* [Monumentos arquitectónicos de Leningrado], 4.ª edición, Leningrado, 1975.

POPERNAIA, N. N. *Podvig veka. Hudotžniki, skul'ptory, iskusstvovedy v gody Velikoi Otečestvennoi Voiny i blokady Leningrada.* [La proeza del siglo. Pintores, escultores, especialistas de arte durante la gran guerra patriótica y el sitio de Leningrado]. Leningrado, 1969.

de Cultura, que depende del Comité Ejecutivo Municipal.

A este respecto cabe señalar también el invalorable aporte que brinda la Sociedad Rusa para la Protección de Monumentos Históricos y Culturales, organización social dedicada a la tarea de salvaguarda, estudio y explicación del significado de los monumentos del pasado que son ya parte integrante de la cultura socialista.

I. E. Grabar, miembro de la Academia de Ciencias y eminente especialista de la historia del arte, conmovido por el cuadro de la devastación de Leningrado y sus alrededores, escribió en su momento: "Nunca el mundo había sido testigo de una destrucción tan monstruosa de monumentos de la cultura como la que cometieron los invasores fascistas sobre el territorio de la Unión Soviética (. . .). Por primera vez en la historia, esos actos se realizaron premeditada y sistemáticamente."

Actualmente se cierne sobre la humanidad la amenaza de una guerra nuclear. Los monumentos de valor universal también corren el peligro de la destrucción total. Sin embargo, queremos creer que triunfará el buen sentido y que el venerable patrimonio del pasado será preservado, para que pueda continuar desarrollándose la cultura de todos los pueblos del mundo.

[*Traducido del ruso*]

La ciudad fue fundada en 1703 por Pedro el Grande, que la llamó San Petersburgo. La más antigua de sus construcciones es la Fortaleza de San Pedro y San Pablo, con su majestuosa colegiata erigida según proyecto de Domenico Trezzini, cuya torre se eleva hasta una altura de más de cien metros. La piedra fundamental de la colegiata se colocó en junio de 1712, pero su construcción finalizó sólo en 1732. En 1725 se levantó dentro del edificio catedralicio en construcción una iglesia de madera para la ceremonia del entierro de Pedro el Grande. Hoy en día la fortaleza alberga el Museo Estatal de Historia de Leningrado.

A partir de 1712, cuando San Petersburgo se convirtió en capital del imperio Ruso, el ritmo de construcción se aceleró y la ciudad se fue ordenando con arreglo a un plan preciso, establecido por urbanistas: sus arterias principales convergen hacia el edificio del Almirantazgo, reconstruido en 1823 por el arquitecto A. Zakharov.

Del Leningrado de la época de Pedro el Grande subsisten apenas unos pocos edificios. En el Jardín de Verano se levanta el pequeño Palacio Estival del zar —construido por Trezzini y hoy convertido en el Palacio-Museo de Pedro el Grande— y sobre la orilla derecha del Neva puede verse el más antiguo de los edificios de piedra de la ciudad, el Palacio de Alexandre Menshikov —compañero de juventud del zar y primer gobernador general de San Petersburgo—, que actualmente depende del Museo Estatal del Ermitage. Como su magnificencia superaba la del palacio del propio zar, en él se celebraban las recepciones oficiales y las famosas "Asambleas de San Petersburgo" que reunían toda la nobleza de la ciudad y los huéspedes extranjeros.

En el siglo XVIII y en la primera mitad del XIX, la ciudad se enriqueció con la obra de famosos arquitectos. Bartolomeo Rastrelli (1700-1771) construyó el Convento de Smolny, con su alta colegiata de cinco cúpulas, el Palacio de Invierno de Catalina II y el Palacio Stroganov. Giacomo Quarenghi (1744-1817) construyó el edificio de la Academia de Ciencias, el Teatro del Ermitage y la antigua Casa de la Moneda. Carlo Rossi (1775-1849) se destacó por su extraordinaria Plaza del Palacio, que reúne en un todo armonioso edificios de estilos tan disímiles como el Estado Mayor y el Palacio de Invierno, así como la calle que lleva su nombre y que parte del Teatro Alexandriski. Convertida hoy en museo, la monumental Catedral de San Isaac, cuya cúpula puede verse desde lejos, fue construida según el proyecto de A. Montferrand (1780-1853), a quien se debe también la columna coronada por un ángel con una cruz, erigida en la Plaza del Palacio para conmemorar la victoria de 1812.

En la primera mitad del siglo XIX, la ciudad se embelleció con edificios excepcionales como los cuarteles del regimiento de Pavlovsk y las caballerizas de la corte, construidos según los planos de V. Stasov (1769-1948), y la Colegiata de Nuestra Señora de Kazán, construida por A. Voronikhin (1759-1814), donde se halla instalado actualmente el Museo Estatal de Historia de la Religión y el Ateísmo.

Los palacios y residencias campestres rodeados de parques a la francesa o a la inglesa también alcanzaron fama mundial y fueron transformados en museos después de la Revolución de Octubre. Entre ellos hay que mencionar el Peterhof —hoy conocido como Petrodvorets— antigua residencia imperial construida en 1714 por orden de Pedro I. Petrodvorets constituye un conjunto grandioso compuesto por el Gran Palacio, otros edificios diversos, un inmenso parque y una multitud de fuentes ubicadas delante del palacio, que funcionan desde 1723. Las llamadas "fuentes de Peterhof" sorprenden por su esplendor y su carácter monumental y por la complejidad del sistema hidraúlico. Las fuentes están decoradas con estatuas de bronce dorado, obra de famosos escultores rusos: F. Shchedrin, F. Shubin, I. Martos, etc. La figura de la fuente principal representaba a "Sansón desgarrando la boca del león", símbolo de la victoria en la batalla de Poltava. El chorro de agua que surgía de la boca del león se elevaba a una altura de veinte metros. En 1802 se restauraron las esculturas y la primitiva estatua de Sansón fue reemplazada por una nueva, de mayor calidad artística, obra de M. Kozlovski.

En la ciudad de Pushkin (antes llamada Tsarkoie Selo) se encuentra un conjunto de palacios y parques igualmente suntuosos. El edificio principal es el Gran Palacio de Catalina II,

cuya construcción se terminó en 1756 bajo la dirección del arquitecto Rastrelli, a quien se debe también el Palacio de Invierno de Leningrado. Alrededor del palacio se extiende un enorme parque salpicado de pequeños pabellones, obras de eminentes arquitectos. Además del Gran Palacio, tanto en el siglo XVIII como en el XIX se siguieron construyendo palacios y edificios de gran valor arquitectónico en Tsarkoie Selo.

El hijo de Catalina II, Pablo, futuro heredero del trono, eligió como residencia de verano la villa de Pavlovsk, donde el arquitecto Charles Cameron, con la colaboración de Brenna y Gonzago, había construido un palacio de suntuosos interiores inspirado en el clasicismo ruso (1782-1799). En torno al palacio se creó un enorme parque que combinaba el paisajismo a la inglesa con el estilo simétrico francés de alamedas regulares adornadas con esculturas. El trazado del parque y la elección de los árboles, cuyo follaje otoñal de colores contrastantes produce un efecto conmovedor, son obra de los arquitectos del palacio.

En los alrededores de Leningrado hay otros parques y palacios magníficos, como los de Oranienbaum (actualmente Lomonosov), Gatchina, Strelna y Ropsha, pero por razones de espacio me he visto obligado a limitarme a los tres más famosos.

[*Traducido del ruso*]

Una epopeya de la protección: la colección de viejos maestros de Dresde en el Museo Estatal de Bellas Artes A. S. Pushkin de Moscú

Irina Aleksandrovna Antonova

En el otoño de 1984, en las salas del Museo Estatal de Bellas Artes A. S. Pushkin, se expusieron treinta pinturas de la famosa Staatliche Kunstsammlung [Colección Estatal de Arte] de Dresde. La exposición coincidió con la celebración en la República Democrática Alemana del cuadragésimo aniversario del fin de la segunda guerra mundial.

La noticia de que los cuadros de la galería de Dresde iban a exponerse en Moscú fue recibida con gran entusiasmo y emoción por los muchos miles de amantes del arte de la Unión Soviética que revivían los inolvidables e históricos días de la primavera de 1945, los últimos de la guerra.

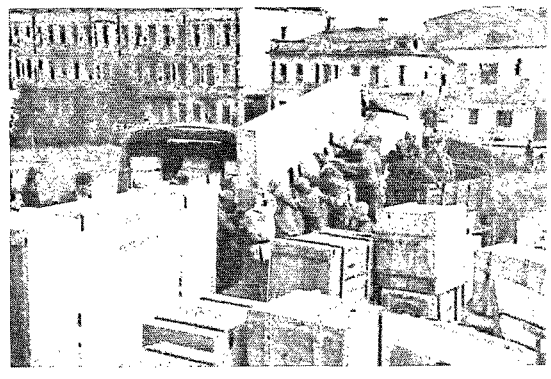
El 8 de mayo los ejércitos soviéticos entraban en Dresde y encontraban la ciudad en ruinas. Entre los escombros de la galería, famosa en el mundo entero, no había la menor huella de las pinturas. Encontrar y resguardar esas obras maestras del arte mundial fue una de las primeras y principales preocupaciones de los militares soviéticos, que supusieron con certeza casi absoluta que los cuadros habían sido escondidos a tiempo. Al emprender búsqueda, no se escatimaron esfuerzos.

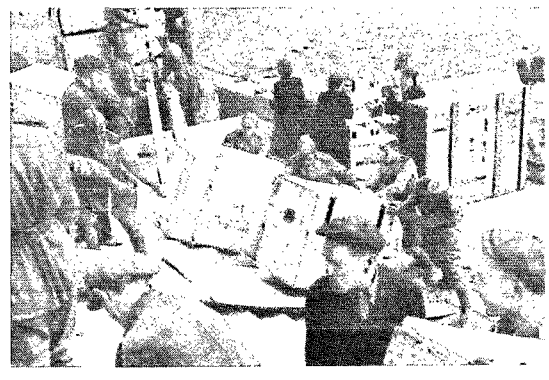
El mérito de encontrarlas correspondió a los oficiales V. Perevozchikov y L. Volynski (Rabinovich) —también profesor de pintura— que en un sótano tapiado y minado del Albertinum hallaron una hoja de papel marcada con la inscripción "secreto" y dedujeron que se trataba del mapa codificado que indicaba la ubicación de los escondrijos. Una vez descifrada la clave, identificaron cincuenta y tres lugares repartidos en ambas orillas del Elba donde los cuadros, en gran parte sin embalar, estaban enterrados en pozos, túneles y sótanos o escondidos en desvanes.

El primer escondrijo descubierto se hallaba en la aldea de Gross-Kott, a 32km de Dresde. En una cantera abandonada, dentro de un túnel profundo cuya entrada estaba minada, apareció dentro de un cajón la *Madona Sixtina* de Rafael. Al lado, posados directamente sobre el suelo y apoyados contra el muro, estaban *La Venus dormida* de Giorgione, el *Autorretrato con Saskia en las rodillas* de Rembrandt, la *Santa Inés* de Ribera, el *Altar de Dresde* de Durero, el *Cementerio judío* de Ruysdael, entre otros. El castillo de Wesenstein ocultaba cuadros de Vermeer, Mantegna, Tintoretto y Velázquez. En una mina calcárea cerca de la aldea de Pokau-Lengefeld, la *Betsabé* de Rubens, las *Cuatro escenas de la vida de San Zenobio* de Botticelli y otros cuadros de Cranach, de Tiziano y de Guercino corrían peligro de ser destruidos por una inundación y para salvarlos fue necesario extremar las precauciones.

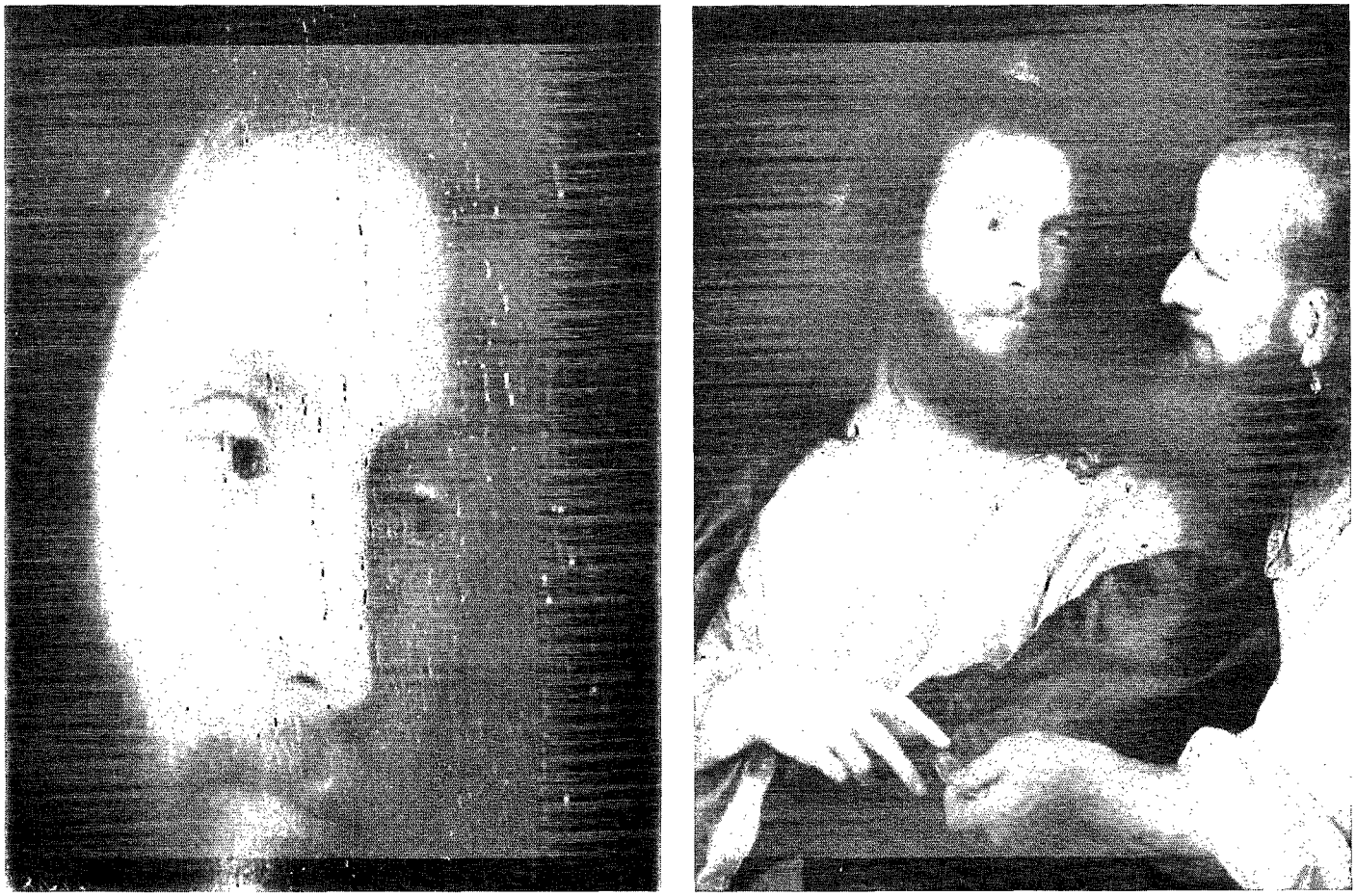
Poco a poco se descubrieron más y más escondrijos. Los trabajos, que duraron dos meses y medio, fueron llevados a cabo por un grupo de pintores, restauradores y especialistas en arte de Moscú, entre los que se hallaban el famoso restaurador S. Churakov —que luego trabajaría muchos años en el Museo Estatal de Bellas Artes

57 y 58
Llegada de las cajas con los cuadros de la galería de Dresde al Museo Estatal de Bellas Artes A. S. Pushkin de Moscú, del 10 al 12 de agosto de 1945.





59 y 60
Tiziano. *El Cristo del denario*. Detalle del cuadro (cabeza de Cristo) antes y después de la restauración.



A. S. Pushkin—, los historiadores de arte N. Sokolova y S. Grigorov, los entonces jóvenes artistas N. Ponomarev y M. Volodin, y también A. Rototaiev, colaborador del Comité de Arte del Consejo de Comisarios del Pueblo de la URSS. En muy poco tiempo el equipo llevó a cabo la tarea sin precedentes de descubrir las obras desaparecidas y prestarles los "primeros auxilios" necesarios. Las pinturas fueron trasladadas a un lugar relativamente seguro, el Palacio de Pillnitz, donde se procedió a establecer un inventario provisional. Todos los lugares que habían servido de escondite fueron puestos bajo vigilancia.

Primeros auxilios y tratamiento a largo plazo

Muchos de los cuadros hallados mostraban las consecuencias de su larga permanencia en ambientes húmedos y fríos, en estrecha proximidad con las aguas subterráneas. La superficie de algunos de ellos se habían hinchado parcialmente. La capa de pintura y el enduido habían comenzado a desprenderse por placas y el barniz empezaba a descomponerse. El dorso de las telas estaba cubierto de una densa capa de moho que en muchos casos invadía también el frente. El yeso de los marcos se había ablandado y su dorado se pegaba en las manos. El restaurador S. Churakov realizó un enorme trabajo de emergencia en el mismo lugar donde habían sido descubiertos los cuadros. Según las palabras de uno de los especialistas que participaron en la operación, Churakov organizó un verdadero hospital de campaña para obras de valor inestimable. Puso a secar los cuadros, les quitó el moho, reforzó las partes hinchadas de la capa pictórica con cola de pescado y remendó los lugares dañados con papel de seda. Conocido como el "virtuoso del embalaje de obras de arte", se las arregló para transportar todos los cuadros a Pillnitz, y más tarde a Moscú, en condiciones de absoluta seguridad.

Por otra parte, resultaba evidente que era imposible asegurar en el propio lugar la adecuada conservación y restauración de los cuadros. Además, subsistía el peligro de perderlos nuevamente. En tales condiciones, la decisión que se tomó era la única sensata. El gobierno soviético dio su autorización para que las telas de la galería de Dresde permanecieran temporariamente en la Unión Soviética para su protección y restauración. En el informe que envió a Moscú, el jefe del equipo. A. Rototaiev, decía lo siguiente:

> Deseo señalar que en el momento actual la situación es extremadamente alarmante. Todas las pinturas reunidas en Pillnitz se hallan en condiciones de conservación sumamente desfavorables. Hace mucho calor aquí. Los cuadros, que habían sido escondidos por los nazis en minas y sótanos húmedos se encuentran ahora reunidos, sin transición alguna, en un ambiente muy seco. Hemos tomado todas las medidas posibles dadas las circunstancias, pero es obvio que eso resulta absolutamente insuficiente.
>
> Nuestra mayor preocupación es, sin embargo, asegurar la protección de estas obras maestras del arte mundial. Quedan todavía algunos grupos fascistas en la retaguardia de nuestro ejército que organizan maniobras de diversión

provocando sabotajes, explosiones, incendios, etc. Y a pesar de que la protección militar de Pillnitz cubre las veinticuatro horas del día, a pesar de las frecuentes alarmas nocturnas, de la instalación de extintores de incendios y de la aplicación de otras medidas, vivimos todos en un estado de ansiedad constante.

Estamos convencidos de que ha llegado el momento de tomar una decisión urgente. Es necesario poner término a nuestro trabajo aquí y enviar las obras a Moscú.

El 12 de julio llegó la autorización oficial de trasladar las telas. No hizo falta mucho tiempo para preparar las cajas, embalar los cuadros y organizar un convoy especial. La tarea más compleja fue enrollar las telas de grandes dimensiones sobre rodillos de madera. Se preparó cuidadosamente la documentación necesaria. las grandes telas embaladas en cajones se trasladaban sobre zorras especialmente equipadas con toldos de fieltro embreado. Se aseguró la protección militar. Cabe señalar que, en muchos aspectos de su trabajo, los especialistas y militares soviéticos fueron ayudados por ciudadanos alemanes. El 31 de julio el tren se puso en marcha hacia Moscú.

A mediados de agosto de 1945, yo estaba entre los miembros del personal del Museo de Bellas Artes A. S. Pushkin que recibieron la preciosa carga. Es imposible transmitir la emoción, el sentimiento de responsabilidad y, más aún, de orgullo con que los conservadores y restauradores del museo nos abocamos a la tarea de asegurar la custodia temporaria de la famosa colección, de acuerdo con las instrucciones recibidas. La tarea distaba de ser simple. El edificio de nuestro museo había resultado seriamente dañado durante la guerra a causa de los bombardeos y en ese momento se realizaban importantes trabajos de restauración. Pocos meses antes de la llegada del convoy con los cuadros de la galería de Dresde, el museo había recuperado sus propias obras, las cuales habían sido evacuadas lejos de la línea del frente. El equipo del museo se aprestaba entonces a inaugurar una exposición permanente, y he aquí que en el mes de agosto encuentra reunidas bajo el mismo techo dos grandes colecciones. En esas condiciones, no era cuestión de ponerse a analizar cuál era la tarea más importante, los dos aspectos de nuestro trabajo resultaban urgentes. Moscú esperaba con impaciencia la inauguración de su museo favorito, de modo que el personal trabajó sin descanso para organizar una exposición que reuniera las dos colecciones y la reapertura del museo tuvo lugar en octubre del año siguiente. Pero por otra parte, las pinturas de la galería de

Irina Aleksandrovna Antonova

Diplomada de la Universidad Estatal de Moscú en teoría e historia del arte. En 1945 fue nombrada conservadora adjunta del Museo Estatal de Bellas Artes A. S. Pushkin de Moscú, del que fue directora desde 1961. Especialista en pintura italiana del siglo XVI, ha publicado una serie de trabajos sobre ese tema y diversos artículos sobre arte y museología. Es artista emérita de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia. Desde 1964 es presidenta del Comité Nacional Soviético del Consejo Internacional de Museos (ICOM). De 1971 a 1977 fue vicepresidenta del ICOM y de 1968 a 1974 presidenta del Comité Internacional del ICOM sobre la Educación y la Acción Cultural. Desde 1984 es presidenta adjunta del Comité Internacional del ICOM para Museos de Bellas Artes.

61 y 62
Van Dyck. *Retrato de hombre con pelliza*, antes y después de la restauración.





63
La ceremonia de clausura de la exposición en Moscú, el 25 de agosto de 1955.





64
Retorno de la *Madona Sixtina* de Rafael a la República Democrática Alemana, en octubre de 1955.

Dresde requerían atención urgente, ya que se trataba de salvar un importantísimo patrimonio artístico de la humanidad. De inmediato se creó en el museo una comisión especial encabezada por su director, S. Merkurov, uno de los grandes escultores de la Unión Soviética, y por P. Korin, jefe de los talleres de restauración. Dos grandes especialistas se ocuparon de la dirección científica de todos los trabajos: el profesor B. Vipper y el conservador principal del museo, A. Guber. La tarea de la recepción de las obras se encomendó a A. Chegodaiev.

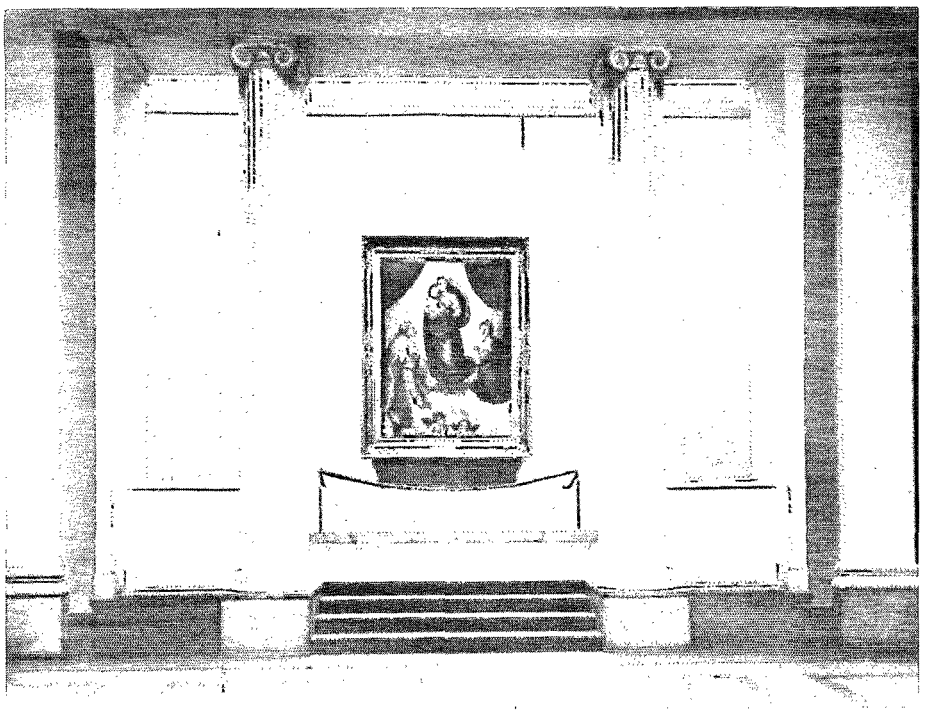
Es difícil describir con qué estado de ánimo desembalamos los cajones que contenían los tesoros de la galería de Dresde. Unas tras otras se desplegaban ante nosotros grandes creaciones del genio humano.

Nadie olvidará el día memorable en que se abrió la caja nº 100, que contenía la legendaria *Madona Sixtina* de Rafael. Al quitarse la tapa de la caja vimos el paño blanco de lana con que se la había envuelto cuidadosamente. La *Madona Sixtina* había sido objeto en Rusia de una antigua y profunda tradición de comentarios e interpretaciones. A lo largo de un siglo y medio escribieron sobre ella muchos artistas, escritores y aun simples aficionados que habían visitado la galería de Dresde. La obra había sido considerada un modelo de perfección artística y un ideal de pureza espiritual, grandeza moral y abnegación. El pintor Kramskoi la llamó "el retrato de lo que los pueblos piensan". Para el gran poeta ruso A. Pushkin era "el ejemplo más puro del encanto más puro". A. Odoievski escribió: "Uno siente nacer involuntariamente en el corazón una aspiración hacia el bien, y en la mente brotan pensamientos elevados". F. Dostoievski vio en ella "un ideal de la humanidad". N. Ogarev confesó: "Puedo llorar ante esta madona... es un momento de deleite maravilloso."

Pero en aquel día de agosto de 1945, cuando por fin se quitó la tela blanca y apareció ante nosotros el cuadro, no pudimos recordar todas esas hermosas palabras. Vimos la *Madona Sixtina*, claro está, pero tal como nadie la había visto antes que nosotros. Más allá de la joven y bella mujer de rostro amable e inquieto que apretaba tiernamente contra su pecho un niño asustado, estaba la guerra. Ahí estaban las ciudades destruidas, los millones de mujeres y niños exterminados, los centenares de miles de monumentos reducidos a escombros, los centenares de museos en ruinas. Entre los que continuaban con vida, entre los que se salvaron de una destrucción ineluctable, estaba esta mujer con un niño en los brazos.

Desde su llegada al museo, los cuadros de la galería de Dresde fueron instalados en una sala que había sido preparada especialmente. Allí fueron sometidos al examen de los conservadores y restauradores, y comenzó a establecerse la necesaria documentación de control (actas de ingreso, entradas de inventario, fichas topográficas, normas). Después de un prolijo estudio, se consignó en las actas de ingreso el estado de integridad de cada obra. Estirar las telas —que habían sido enrolladas sobre rodillos de madera para su traslado— y colocarlas en bastidores exigió bastante tiempo. También se les colocaron cristales para asegurar la protección. El museo confió la preservación de las obras recibidas a un grupo de conservadores especialmente designados al efecto.

Al examinar cuidadosamente los cuadros y al establecer las actas relativas a su estado de conservación, los especialistas del museo y los restauradores comprobaron con gran tristeza que muchos de ellos estaban deteriorados. Según el testimonio de N. Eliasberg, adjunto del restaurador principal del museo, "aproximadamente la tercera parte de los cuadros que recibimos en Moscú exigía cuidados especiales. Muchos necesitaban un tratamiento inmediato." Se estableció un plan detallado de los trabajos de restauración. Los registros del servicio de restauración del museo testimonian de la minuciosidad con que se consignaron todas las operaciones. Las más complicadas de ellas fueron fotografiadas en las diversas etapas de su realización. El problema más grave que se planteaba a los restauradores eran las hinchazones que presentaban las capas de pintura y los soportes. Cuando las maderas sobre las que muchos maestros habían realizado sus obras estaban completamente saturadas de agua, había que fortalecer con urgencia las capas de pintura, ya que se corría el peligro de que se escamaran y se perdieran definitivamente. Pero al mismo tiempo no se podía comenzar a restaurar la pintura antes de que las maderas se hubiesen secado completamente. *El Cristo del denario*, obra maestra del gran pintor veneciano Tiziano, sufrió muchísimo por esta causa. En el acta se señaló: "Combadura y escamado del soporte y de la pintura sobre la cabeza del Cristo y en su rostro, en la túnica rosada y en la capa azul", es decir, prácticamente en casi toda la superficie del cuadro. A ello hay que añadir largas



65
La *Madona Sixtina* de Rafael se expuso en una sala individual.

grietas verticales. El más mínimo choque habría provocado una descamación irreparable. El cuadro fue trasladado al taller de restauración y conservado en posición horizontal. Antes de iniciar la restauración, que duró cuatro meses, hubo que esperar dos años y medio hasta que la tabla se secase. P. Korin escribió: "las colocamos de la manera más cuidadosa en su lugar [todas las partículas que se habían desprendido de la capa de pintura y de los soportes] no dejando entre ellas ni siquiera el espacio que ocupa una punta de alfiler. Se trataba, en realidad, de una tarea de orfebre. Trabajábamos con lupa. Nos limitamos a consolidar el cuadro sin retocarlo y sin recurrir al pincel."

Entre las obras que exigieron serias intervenciones de los restauradores figuran algunas mundialmente famosas: la *Betsabé* de Rubens, *La Virgen con el Niño y San Sebastián* de Correggio, *La Sagrada Familia con Santa Catalina* de Andrea del Sarto, el *Retrato de Enrique el Piadoso* de Lucas Cranach y *La Crucifixión de Cristo* de Francesco Francia, entre muchas otras. En el caso de la obra de Francia, la madera tardó tanto en secarse que la restauración sólo pudo comenzarse en 1950. Muchas de las pinturas —como *El reino de Flora* de Poussin y el *Retrato de hombre con pelliza* de Van Dyck, entre otras— se deterioraron por la descomposición de la capa de barniz. En esos casos, para remover el barniz, las pinturas se sometieron a vaporizaciones de alcohol realizadas en compartimientos especiales.

La tarea de remover el moho, que es también muy peligroso para la integridad de la pintura, había sido comenzada en Alemania y llevó mucho tiempo. Muchos cuadros estaban completamente cubiertos, como por ejemplo el *Retrato de anciano con la cadena de oro de la Orden de Santiago* de Velázquez, *El hallazgo de Moisés* del Veronese y *La coronación del héroe* de Rubens. Todos los deterioros superficiales de los cuadros —rasguños, rozaduras, descamaciones— fueron reparados lo más cuidadosamente posible.

Los trabajos de restauración de las obras de la galería de Dresde se prolongaron sin interrupción durante diez años. Al mismo tiempo se proseguía de manera intensiva su identificación y análisis científico. No siempre fue fácil identificar los cuadros, ya que algunos llegaron desprovistos de toda indicación. Este trabajo constituyó para los jóvenes colaboradores del museo una excelente escuela de formación científica. La colección de Dresde suscitó, por su excepcional calidad, toda una serie de trabajos científicos.

Una extraordinaria exposición y el retorno a Dresde

El 31 de marzo de 1955 el Consejo de Ministros de la URSS decidió que había llegado el momento de devolver las pinturas a la República Democrática Alemana. Por iniciativa del gobierno alemán se había decidido también organizar una exhibición de los cuadros de la galería de Dresde en el Museo Estatal de Bellas Artes A. S. Pushkin de Moscú, antes de proceder a su devolución.

La solemne inauguración de la exposición, que estaría abierta al público hasta agosto de 1955, tuvo lugar el 2 de mayo. En el curso de la ceremonia se señaló que las obras de la Kunstsammlung habían sido salvadas dos veces, primero por los combatientes soviéticos y luego por los trabajadores y restauradores del museo. Durante ciento catorce días la exposición estuvo abierta de 8:30 a 22:45, o sea, quince horas diarias. La visitaron entre diez y once mil personas por día, con un total de 1.218.000 personas. La exposición exigió un enorme trabajo de preparación que se llevó a cabo en un lapso relativamente breve. Para instalarla se vaciaron catorce salas del museo. El departamento científico del museo fue encargado de establecer el plan de la exposición. Entre más de setecientas obras se seleccionaron quinientas quince para ser presentadas al público. El excelente conocimiento del material permitió montar una exposición significativa y memorable.

Los cuadros se dispusieron en las salas según las escuelas nacionales que representaban. Las obras más importantes se ubicaron en sitios destacados. La *Madona Sixtina* de Rafael se expuso en una sala individual donde los visitantes permanecían siempre en un silencio religioso. Eso me recordaba las palabras que alguien pronunciara en el ya lejano 1945, cuando en el castillo de Pillnitz se abrió el cajón y la madona quedó a la vista por primera vez después de una larga reclusión: "¡A quitarse el sombrero!".

La presentación de las obras ante el público soviético fue objeto de una cuida-

dosa preparación por parte del museo. El departamento científico preparó un manual para apoyar la tarea de los guías, que era extremadamente exigente. En una visita guiada de una duración de dos horas a dos horas y media —excepcionalmente larga, aunque resultara escasa— se debía presentar a los visitantes los cuadros más significativos de la enorme exposición, hacer referencia a las distintas escuelas nacionales, señalar las características fundamentales de las diversas etapas del desarrollo de la pintura europea desde el siglo XV hasta comienzos del siglo XX, ofrecer —en síntesis— una suerte de panorama de las más grandes obras de la pintura y de sus maestros más importantes.

Los guías estaban ocupados de la mañana a la noche. Cada uno de ellos debió aprobar previamente un examen ante una comisión especial. Durante la exposición, los consultores estuvieron permanentemente a disposición del público. En los tres meses y medio que duró la muestra, se realizaron 1.796 visitas guiadas y 1.133 consultas. Respondiendo a numerosos deseos, los especialistas del museo organizaron conferencias ilustradas con diapositivas en diversos establecimientos de enseñanza, fábricas, institutos de investigación científica y en distintos organismos del país. Se dictaron así más de mil conferencias mientras estuvo abierta la exposición. Incluso hoy, si se solicita, el museo organiza ciclos de conferencias sobre las obras de la Staatliche Kunstsammlung de Dresde.

En poco tiempo se agotaron completamente las numerosas publicaciones preparadas con motivo de la exposición. El catálogo redactado por los especialistas del museo se publicó en una edición de 125.000 ejemplares. Una guía de la que se tiraron 150.000 ejemplares se agotó en tres semanas. Se publicaron miles de ejemplares de folletos con fotos de las obras expuestas más importantes. Se prepararon además 150.000 fotografías, 120.000 reproducciones en color y 30.000 juegos de tarjetas postales. Por medio del cine se trató de asegurar a la exposición una vasta publicidad. Además de las actualidades cinematográficas, se filmaron algunas películas sobre determinados aspectos de la exposición.

Mientras el público visitaba los tesoros de la galería, los conservadores y restauradores preparaban su restitución. Una vez más comenzó a reunirse la documentación necesaria. Se estableció un certificado de registro para cada una de las obras, donde se indicaba obligatoriamente su estado de conservación hasta el día del traslado y todos los trabajos de restauración a que fuera sometida durante su estadía en el museo.

El 25 de agosto se clausuraba la exposición y el primer cuadro era expedido a las autoridades del museo alemán. Se trataba del *Retrato de un joven* (hoy denominado *Retrato de Bernhardt von Reisen*) de Durero. Esta imagen admirable de un joven del renacimiento, animado de fuego interior y de convicción inquebrantable, aparecía como el símbolo de esta epopeya sin precedentes en la historia del quehacer museológico mundial: el rescate, la restauración y la devolución de una obra de enorme valor artístico.

En los archivos del museo se conserva un Libro de Oro excepcional del que extraemos dos comentarios que los visitantes consignaran durante la exposición de 1955. Ambos pertenecen a ex combatientes de la segunda guerra mundial:

En la guerra contra los invasores nazis resulté gravemente mutilado, pero la venganza ciega es ajena al pueblo soviético y yo, junto con el pueblo de la República Democrática Alemana que ha roto para siempre con el fascismo, me alegro de todo corazón de la sabia y generosa decisión de nuestro gobierno de devolver al pueblo alemán el enorme tesoro cultural que constituye la galería de Dresde. Considero un privilegio el haber podido contemplar estas joyas del arte universal. *B. Zinov, inválido de la Guerra Patria.*

Vi por primera vez la *Madona Sixtina* y las inolvidables creaciones de los grandes maestros italianos y holandeses hace diez años, en mayo de 1945. Con tristeza me despido hoy de estos cuadros cuyo destino me fue dado compartir y que permanecen en mi corazón desde los primeros días de la posguerra, cuando se me encargó organizar su búsqueda (...). Queridos cuadros de la galería de Dresde: vivid largos siglos e infundid buenos sentimientos en el corazón de los hombres de las futuras generaciones. *D. Kotelnikov.*

En el verano de 1956, en el edificio restaurado de la Staatliche Kunstsammlung, se inauguraba la exposición permanente de los cuadros de la galería de Dresde. Y he aquí que hoy vuelven a exhibirse en las salas del Museo Estatal de Bellas Artes A. S. Pushkin. Para algunos de los visitantes del museo se trata de un encuentro con viejos amigos; para otros, de un encuentro con una historia que comienza a ser leyenda.

[*Traducido del ruso*]

A nuestros suscriptores

El alza constante de los costos de fabricación y de envío obliga a los diarios y revistas del mundo entero a aumentar sus precios de venta. Lamentablemente, *Museum* no constituye una excepción.

Muy a nuestro pesar, nos vemos forzados a anunciar que en 1986 un número de *Museum* costará 43 francos franceses en lugar de 40, y que la suscripción por un año pasará de 128 a 138 francos franceses.

Publicaciones de la Unesco: agentes de venta

ALBANIA: N. Sh. Botimeve Naim Frasheri, TIRANA.
ALEMANIA (Rep. Fed.): S. Karger GmbH, Karger Buchhandlung, Angerhofstr. 9, Postfach 2, D-8034 GERMERING/MÜNCHEN *"El Correo" (ediciones alemana, inglesa, española y francesa):* M. H. Baum, Deutscher Unesco-Kurier-Vertrieb, Besaltstrasse 57, 5300 BONN. *Para los mapas científicos:* Geo Center, Postfach 800830, 7000 STUTTGART 80.
ALTO VOLTA: Librairie Attie, B.P. 64, OUAGADOUGOU. Librairie catholique "Jeunesse d'Afrique", OUAGADOUGOU.
ANGOLA: Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.
ANTILLAS FRANCESAS: Librairie Carnot, 59 rue Barbès, 97100 POINTE-À-PITRE (Guadalupe).
ANTILLAS NEERLANDESAS: Van Dorp Eddine N.V., P.O. Box 200, WILLEMSTAD (Curaçao, N.A.).
ARABIA SAUDITA: Dar Al-Watan for Publishing and Information, Olaya Main St., Ibrahim Bin Sulaym Building, P.O. Box 3310, RYAD.
ARGELIA: Institut pédagogique national, 11, rue Ali-Haddad (ex-rue Zaâtcha), ALGER. ENAL, 3 boulevard Zirout Youcef, Argel. ENAMEP, 20 rue de la Liberté, ALGER. Office des Publications Universitaires (OPU), place Centrale Ben Aknoun, ALGER.
ARGENTINA: Librería El Correo de la Unesco, EDILYR S.R.L., Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES.
AUSTRALIA: *Publicaciones:* Educational Supplies Pty., Ltd., P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W. *Publicaciones periódicas:* Dominie Pty, Ltd., Subscriptions Dept., P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W. *Subdepósito:* United Nations Association of Australia, P.O. Box 175, 5th floor, Ana House, 28 Elizabeth Street, MELBOURNE 3000. Hunter Publications, 58A Gipps Street, Collingwood, VICTORIA 3066.
AUSTRIA: Buchhandlung Gerold & Co., Graben 31, A-1011 WIEN.
BAHAMAS: Nassau Stationers Ltd, P.O. Box N-3138, NASSAU.
BANGLADESH: Bangladesh Books International Ltd., Ittefaq Building, 1 R.K. Mission Road, Hathhola. DACCA 3.
BARBADOS: University of the West Indies Bookshop, Cave Hill Campus, P.O. Box 64, BRIDGETOWN.
BÉLGICA: Jean De Lannoy, 202, avenue du Roi, 1060 BRUXELLES, CCP 000-0070823-13.
BENIN: Librairie Nationale, B.P. 294, PORTO NOVO; Ets. Koudjo G. Joseph, B.P. 1530, *COTONOU. Librairie Notre Dame*, B.P. 307, COTONOU.
BIRMANIA: Trade Corporation n.° (9), 550-552 Merchant-Street, RANGOON.
BOLIVIA: Los Amigos del Libro, casilla postal 4415, LA PAZ: Av. de las Heroínas 3712, casilla postal 450, COCHABAMBA.
BOTSWANA: Botswana Book Centre, P.O. 91, GABORONE.
BRASIL: Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (GB).
BULGARIA: Hemus, Kantora Literatura, bd. Rousky 6, SOFIJA.
CANADÁ: Renouf Publishing Company Ltd., 61 Sparks Street, OTTAWA, Ontario K1P 5A6.
COLOMBIA: Instituto Colombiano de Cultura, Carrera 3A n.° 18/24, BOGOTÁ.
CONGO: Librairie populaire, B.P. 577, BRAZZAVILLE Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B.P. 493, BRAZZAVILLE.
COSTA DE MARFIL: Librairie des Presses de l'Unesco, Commission nationale ivoirienne pour l'Unesco, B.P. 2871, ABIDJAN.
COSTA RICA: Librería Cooperativa Universitaria, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", SAN JOSÉ.
CUBA: Solamente *El Correo de la Unesco:* Empresa COPREFIL, Dragones n.° 456 e/Lealtad y Campanario, HABANA 2. Ediciones Cubanas, O'Reilly n.° 407, LA HABANA.
CHECOSLOVAQUIA: SNTL, Spalena 51, PRAHA 1 *(Exposición permanente);* Zahranicni literatura, 11, Soukenicka, PRAHA 1. *Únicamente para Eslovaquia:* Alfa Verlag, Publishers, Hurbanovo, nam. 6, 893 31, BRATISLAVA. Para la distribución de *El Correo de la Unesco:* PNS-UED, Jindrisska 14 PRAHA 1.
CHILE: Bibliocentro, Ltda, casilla 13731, Constitución n.° 7, SANTIAGO (21). Editorial "Andrés Bello", Av. R. Lyon 946, Casilla 4256, SANTIAGO.
CHINA: China National Publications Import Corporation, West Europe Department, P.O. Box 88, BEIJING.
CHIPRE: "MAM" Archbishop Makarios 3rd Avenue. P.O. Box 1722, NICOSIA.
DINAMARCA: Munksgaard Export and Subscription Service, 35 Nørre Søgade, DK-1370 KØBENHAVN K.
ECUADOR: *Todas las publicaciones:* Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre; casilla de correos 3542, GUAYAQUIL: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Avenida 6 de diciembre n.° 794, Casilla 74, QUITO. Nueva Imagen, 12 de Octubre 959 y Roca, Edificio Mariano de Jesús, QUITO. *Periódicas solamente.* DINACUR Cía Ltda, Santa Prisca n.° 296 y Pasaje San Luis, Oficina 101-102, Casilla 112-B, QUITO.
EGIPTO: Unesco Publications Centre, 1 Talaat Harb Street, EL CAIRO.
EL SALVADOR: Librería Cultural Salvadoreña, S.A., calle Delgado, n.° 117, apartado postal 2296, SAN SALVADOR.
ESPAÑA: Mundi-Prensa Libros, S.A., Castelló, 37, apartado 1223, MADRID-1; Ediciones Líber, apartado 17, Magdalena, 8, ONDÁRROA (Vizcaya), DONAIRE, Ronda de Outeiro, 20, apartado de correos 341, LA CORUÑA: Librería Al-Andalus, Roldana, 1 y 3, SEVILLA-4; Librería Castells, Ronda Universidad 13, BARCELONA 7.
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Unipub, 205 East 42nd St NEW YORK, NY 10017. *Para ordenar pedidos*; Unipub, P.O. Box 1222, ANN ARBOR, Mi 48106. *"El Correo de la Unesco" en español únicamente*: Santillana Publishing Co., Inc., 575 Lexicon Ave. N.Y.C. N.Y. 10022.
ETIOPÍA: Ethiopian National Agency for Unesco, P.O. Box 2996, ADDIS ABEBA.
FILIPINAS: National Book Store Inc., 701 Rizal Ave., MANILA.
FINLANDIA: Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, 00100 HELSINKI 10. Suomalainen Kirjakauppa OY, Koivuvaarankuja 2, 01640 VANTAA 64.
FRANCIA: Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS (CCP 12598-48).
GHANA: Presbyterian Bookshop Depot Ltd., P.O. Box 195, ACCRA. Ghana Book Suppliers Ltd., P.O. Box 7869, ACCRA. The University Bookshop of Cape Coast. The University Bookshop of Legon, P.O. Box 1, LEGON.
GRECIA: Grandes librerías de Atenas (Eleftheroudakis, Kauffman, etc.); John Mihalopoulos & Son S.A., International Booksellers, 75 Hermou Street, P.O.B. 73, THESSALONIKI. Commission nationale hellénique pour l'Unesco, 3 rue Akadimias, ATHÈNES.
GUATEMALA: Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3.ª avenida 13-30, zona 1, apartado postal 244, GUATEMALA.
GUINEA: Commission nationale guinéenne pour l'Unesco, B.P. 964, CONAKRY.
HAITÍ: Librairie "A la Caravelle", 26, rue Roux, B.P. 111, PORT-AU-PRINCE.
HONDURAS: Librería Navarro, 2.ª avenida n.° 201, Comayagüela, TEGUCIGALPA.
HONG KONG: Federal Publications (HK) Ltd., 2D Freder Centre, 68 Sung Wong Toi Road. TOKWAWAN KOWLOON: Swindon Book Co., 13-15, Lock Road, KOWLOON. Hong Kong Government Information Services, Publication Section, Baskerville House, 22 Ice House Street, HONG KONG.
HUNGRÍA: Akadémiai Könyvesbolt, Váci u. 22, BUDAPEST V; A.K.V. Könyvtárosok Boltja, Népköztársaság utja 16, BUDAPEST VI.
INDIA: Orient Longman Ltd.: Kamani Marg, Ballard Estate, BOMBAY 400 038; 17 Chittarajan Avenue, CALCUTTA 13; 36a Anna Salai, Mount Road, MADRAS 2; 5-9-41/1 Bashir Bagh, HYDERABAD 500001 (AP); 80/1 Mahatma Gandhi Road, BANGALORE 560001; 3-5-820 Hyderguda, HYDERABAD 500001. *Subdepósitos:* Oxford Book and Stationery Co., 17 Park Street, CALCUTTA 700016 y Scindia House, NEW DELHI 110001; Publication Unit, Ministry of Education and Culture, Ex. AFO Hutments, Dr. Rajendra Prasad Road, NEW DELHI 110001.
INDONESIA: Bhratara Publishers and Booksellers, 29 Jl. Oto Iskandardinata 3, YAKARTA..
IRÁN: Commission nationale iranienne pour l'Unesco, Seyed Jamal Eddin Assad Abadi Av., 64th. St, Bonyad Bdg., P.O. Box 1533, TÉHÉRAN. Kharazmie Publishing and Distribution Co., 28 Vessal Shirazi. Street, Enghélab Avenue, P.O.B. 314/1486, TÉHÉRAN.
IRLANDA: The Educational Company of Ireland Ltd., Ballymount Road, Walkinstown, DUBLIN 12; Tycooly International Publ. Ltd., 6 Crofton Terrace, Don Laoghaire Co., DUBLIN.
ISLANDIA: Snaebjörn Jonsson & Co, H.F. Hafnarstraeti 9, REYKJAVIK.
ISRAEL: A.B.C. Bookstore Ltd., P.O. Box 1283, 71 Allenby Road, TEL AVIV 61000.
ITALIA: LICOSA (Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A.), via Lamarmora 45, casella postale 552, 50121 FIRENZE. FAO Bookshop, Via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA.
JAMAHIRIYA ÁRABE LIBIA: Agency for Development of Publication and Distribution, P.O. Box 34-35, TRIPOLI.
JAMAICA: Sangster's Book Stores Ltd., P.O. Box 366, 101 Water Lane, KINGSTON. University of the West Indies Bookshop, Mona, KINGSTON.
JAPÓN: Eastern Book Service Inc., 37-3 Hongo 3-chome, Bunkyo-ku, TOKYO 113.
JORDANIA: Jordan Distribution Agency, P.O.B. 375, AMMAN.
KENYA: East African Publishing House, P.O. Box 30571, NAIROBI.
KUWAIT: The Kuwait Bookshop Co. Ltd., P.O. Box 2942, KUWAIT.
LESOTHO: Mazenod Book Centre, P.O. MAZENOD.
LÍBANO: Librairies Antoine, A. Naufal et Frères, B.P. 656, BEYROUTH.
LIBERIA: Cole & Yancy Bookshops, P.O. Box 286, MONROVIA.
LIECHTENSTEIN: Eurocan Trust Reg., P.O. Box 5, SCHAAN.
LUXEMBURGO: Librairie Paul Bruck, 22, Grand-Rue, LUXEMBOURG.
MADAGASCAR: Commission nationale de la République démocratique de Madagascar pour l'Unesco, B.P. 331, ANTANANARIVO.
MALASIA: Federal Publications Sdn Bhd., Lot 8238 Jalan 222, Petaling Jaya, SELANGOR. University of Malaya Co-operative Bookshop, KUALA LUMPUR 22-11.
MALAWI: Malawi Book Service, Head Office, P.O. Box 30044, Chichiri, BLANTYRE 3.
MALÍ: Librairie populaire du Mali, B.P. 28, BAMAKO.
MALTA: Sapienzas, 26 Republic Street, VALLETTA.
MARRUECOS: *Todas las publicaciones:* Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohammed-V, RABAT (CCP 68.74); Librairie des écoles, 12 avenue Hassan II, CASABLANCA. *Unicamente "El Correo" (para el cuerpo docente):* Commission nationale marocaine pour l'éducation, la science et la culture, 19, rue Oqba, B.P. 420, AGDAL-RABAT (CCP 324.45). Société chérifienne de distribution et de presse, SOCHEPRESS, angle rues de Dinant & St Saens, B.P. 683, CASABLANCA 05.
MAURICIO: Nalanda Co. Ltd., 30 Bourbon Street, PORT-LOUIS.
MAURITANIA: GRA.LI.CO.MA, 1, rue du Souk X, Avenue Kennedy, NOUAKCHOTT.
MÉXICO: SABSA, Servicios a Bibliotecas, S.A., Insurgentes Sur n.° 1032-401, MÉXICO 12, D.F.; Librería "El Correo de la Unesco", Actipán 66, Colonia del Valle, MÉXICO 12, D.F.
MÓNACO: British Library, 30, boulevard des Moulins, MONTECARLO.
MOZAMBIQUE: Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), avenida 24 de Julho, 1921, r/c e 1.° andar, MAPUTO.
NEPAL: Sajha Prakashan, Polchowk, KATHMANDU.
NICARAGUA: Librería de la Universidad Centroamericana, apartado 69, MANAGUA.
NÍGER: Librairie Mauclert, B.P. 868, NIAMEY.
NIGERIA: The University Bookshop of Ife; The University Bookshop of Ibadan, P.O. Box 286, IBADAN. The University Bookshop of Nsuka. The University Bookshop of Lagos. The Ahmadu Bello University Bookshop of Zaria.
NORUEGA: *Todas las publicaciones:* Johan Grundt Tanum, Karl Johans Gate 41/43, OSLO 3. Universitets Bokhandelen, Universitetssentret, P.O.B. 307, Blindern, OSLO 3. *Únicamente "El Correo":* A/S Narvesens Litteraturtjeneste, Box, 6125, OSLO 6.
NUEVA CALEDONIA: Reprex SARL. B.P. 1572, NOUMEA.
NUEVA ZELANDIA: Retail Bookshop, 25 Rutland Street, Mail Orders 85 Beach Road, Private Bag C.P.O., AUCKLAND; Retail 159 Hereford Street, Mail Orders Private Bag, CHRISTCHURCH; Retail Princes Street, Mail Orders P.O. Box 1104, DUNEDIN, Retail Ward Street, Mail Orders, P.O. Box 857, HAMILTON; Retail Cubacade World Trade Centre, Mulgrave Street (Head Office), Mail Orders Private Bag: WELLINGTON.
PAÍSES BAJOS: *Libros solamente:* Keesing Boeken B.V., Hogehilweg 13, 1101 CB AMSTERDAM. *Publicaciones periódicas solamente:* D & N — FAXON B.V. Postbus 197, 1000 AD AMSTERDAM.
PAKISTÁN: Mirza Book Agency, 65 Shahrah Quaid-i-Azam, P.O. Box 729. LAHORE 3. Unesco Publications Center, Regional Office for Book Development in Asia and the Pacific (ROBDAP), 39 Delhi Housing Society, P.O. Box 8950, KARACHI 29.
PANAMÁ: Distribuidora Cultura Internacional, Apartado 7571, Zona 5, PANAMÁ.
PARAGUAY: Agencia de Diarios y Revistas, Sra. Nelly de García Astillero, Pte. Franco n.° 580, ASUNCIÓN.
PERÚ: Librería Studium, Plaza Francia 1164, Apartado 2139, LIMA.
POLONIA: Ars Plona-Ruch, Krakowskie Przedmiescie 7, 00-068 WARSZAWA. ORPAN-Import, Palac Kultury, 00-901 WARSZAWA.
PORTUGAL: Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua de Carmo 70, LISBOA.
REINO UNIDO: HMSO Publications Centre, 51 Nine Elms Lane, LONDON SW8 5DR. *Para pedidos;* HMSO P.O. Box 276, LONDON SW8 5DT. Third World Publications, 151 Statford Road, BIRMINGHAM B11 1RD. *Government bookshops:* LONDON, BELFAST, BIRMINGHAM, BRISTOL, CARDIFF, EDINBURGH, MANCHESTER: *Mapas científicos solamente:* McCarta Ltd., 122 Kings Cross Road, LONDON WC1X 9 DS.
REPÚBLICA ÁRABE SIRIA: Librairie Sayegh, immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, DAMAS.
REPÚBLICA DE COREA: Korean National Commission for Unesco, P.O. Box Central 64, SEOUL.
REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMANA: Librairies internationales o Buchhaus Leipzig, Postfach 140, 701 LEIPZIG.
REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DEL YEMEN: 14th October Corporation, P.O. Box 4227, ADEN.
REPÚBLICA DOMINICANA: Librereía Blasco, avenida Bolívar n.° 402, esq. Hermanos Deligne, SANTO DOMINGO.
REPÚBLICA UNIDA DEL CAMERÚN: Le secrétaire général de la Commission nationale de la République fédérale du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, YAOUNDÉ. Librairie aux Messageries, Avenue de la Liberté, B.P. 5921, DUALA; Librairie aux frères réunis, B.P. 5346, DUALA; Librairie des éditions Clé, B.P. 1501, YAOUNDÉ; Librairie St Paul, B.P. 763, YAOUNDÉ.
REPÚBLICA UNIDA DE TANZANÍA: Dar-es-Salaam Bookshop, P.O. Box 9030, DAR-ES-SALAAM.
RUMANIA: ARTEXIM, Export-Import, Piata Scientii nº 1, P.O. Box 33-16, 70005 BUCAREST.
SENEGAL: Librairie des 4 vents, 91 rue Blanchot, B.P. 1820, DAKAR; Librairie Clairafrique, B.P. 2005, DAKAR.
SEYCHELLES: New Service Ltd., Kingstate House, P.O. Box 131, MAHÉ; National Bookshop, P.O. Box 48, MAHÉ.
SIERRA LEONA: Fourah Bay, Njala University and Sierra Leone Diocesan Bookshops, FREETOWN.
SINGAPUR: Federal Publications (S) Pte. Ltd. Times Jurong, 2 Jurong Port Road, SINGAPORE 2261.
SOMALIA: Modern Bookshop and General, P.O. Box 951, MOGA-DISCIO.
SRI LANKA: Lake House Bookshop, Sir Chittampalam Gardiner Mawata, P.O. Box 244, COLOMBO 2.
SUDÁN: Al Bashir Bookshop, P.O. Box 1118, KHARTOUM.
SUECIA: *Todas las publicaciones:* A/BC. E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Fredsgatan 2, Box 16356, 103 27 STOCKHOLM 16. *Publicaciones periódicas solamente:* Wennergren-Williams AB, Box 30004, S-104 25 STOCKHOLM. *Únicamente "El Correo":* Svenska FN-Förbundet, Skolgränd 2, Box 150 50, S-104 65, STOCKHOLM.
SUIZA: Europa Verlag, Rämistrasse 5, 8024 ZÜRICH; Librairie Payot, 6, rue Grenus, 1200 GENÈVE 11. Libraries Payot en GENÈVE, LAUSANNE, BALE, BERNE, VEVEY, MONTREUX, NEUCHATEL y ZURICH.
SURINAME: Suriname National Commission for Unesco, P.O. Box 2943, PARAMARIBO.
TAILANDIA: Nibondh and Co. Ltd., 40-42 Charoen Krung Road, Siyaeg Phaya Sri., P.O. Box 402, BANGKOK; Suksapan Panit, Mansion 9, Rajdamnern Avenue, BANGKOK; Suksti Siam Company, 1715 Rama IV Road, BANGKOK.
TOGO: Librairie évangélique, B.P. 378, LOMÉ. Librairie du Bon Pasteur, B.P. 1164, LOMÉ. Librairie universitaire, B.P. 3481, LOMÉ.
TRINIDAD Y TABAGO: National Commission for Unesco, 18 Alexandra Street, St. Clair, TRINIDAD W.1.
TÚNEZ: Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, TUNIS.
TURQUÍA: Haset Kitapevi A.S., Istiklâl Caddesi, n.° 469, Posta Kutusu 219, Beyoglu, ISTANBUL.
UGANDA: Uganda Bookshop, P.O. Box 7145, KAMPALA.
URSS: Mežhdunarodnaja niga, MOSKVA G-200.
URUGUAY: Edilyr Uruguaya, S.A., Maldonado 1092, MONTEVIDEO.
VENEZUELA: Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edif. Galipán, apartado 60337, CARACAS. DILAE C.A. (Distribuidora Latinoamericana de Ediciones C.A.), Calle San Antonio entre Av. Lincoln y Av. Casanova, Edificio Hotel Royal, Local 2, apartado 50.304, Sabana Grande, CARACAS.
YUGOSLAVIA: Jugoslovenska Knjiga, Trg. Republike 5/8, P.O.B. 36, 11-001, BEOGRAD; Drzavna Zalozba Slovenije Titova C. 25, P.O.B. 50-1, 61-000 LJUBIJANA.
ZAIRE: Librairie du CIDEP, B.P. 2307, KINSHASA; Commission nationale zaïroise pour l'Unesco, Commissariat d'Etat chargé de l'éducation nationale, B.P. 32, KINSHASA.
ZAMBIA: National Educational Distribution Co. of Zambia Ltd., P.O. Box 2664, LUSAKA.
ZIMBABWE: Textbook Sales (PVT) Ltd., 67 Union Avenue, SALISBURY.