Museum

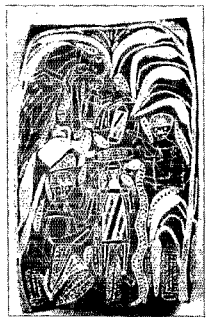
No 141 (Vol XXXVI, n° 1, 1984)

Aspectos de la práctica museológica

museum

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

N.º 141 (1984)



Fiesta con ocasión de una ceremonia funeraria; pintura sobre corteza de árbol (41 cm × 48 cm) realizada por Malangi, del grupo maharrngu de la Tierra de Arnhem, Australia, que ha servido de modelo para el billete de un dólar australiano. Esta pieza forma parte de una muy bella colección que se expone actualmente en el Museo de Artes Africanas y de Oceanía de París, en la sala renovada especialmente para el Festival de Otoño de 1983. El festival, cuyo tema central fue la Australia de 1983, reunió en París a músicos y bailarines aborígenes que no habían jamás dejado su tierra ancestral. La nueva presentación del museo intenta mostrar el arte aborigen en su contexto técnico y social. En un próximo número se publicará un artículo sobre las nuevas instalaciones del museo.

DIRECTOR
Percy Stulz

COMITÉ DE REDACCIÓN

PRESIDENTE
Syed A. Naqvi

REDACTOR
Yudhishthir Raj Isar

REDACTORA ADJUNTA
Marie-Josée Thiel

AYUDANTE DE REDACCIÓN
Christine Wilkinson

DIRECTOR ARTÍSTICO
Rolf Ibach

MAQUETA
Monika Jost

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN
Om Prakash Agrawal, India
Fernanda de Camargo e Almeida-Moro, Brasil
Chira Chongkol, Tailandia
Joseph-Marie Essomba, presidente de OMMSA
Gaël de Guichen, asistente para la formación científica ICCROM
Jan Jelinek, Checoslovaquia
Grace L. McCann Morley, consejera, Agencia regional del ICOM en Asia
Luis Monreal, secretario general del ICOM, *ex officio*
Paul Perrot, Estados Unidos de América
Georges Henri Rivière, consejero permanente del ICOM
Vitali Souslov, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

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

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

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 o del Comité de Redacción de *Museum.* En algunos casos, los títulos, textos introductorios y leyendas son escritos por el Redactor.

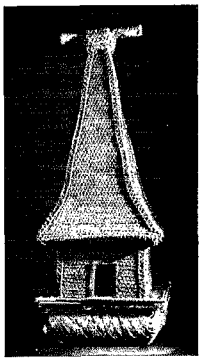
Las solicitudes de *suscripción* deben ser dirigidas a: División de Servicios Comerciales, Editorial de la Unesco, Unesco, 7 Place de Fontenoy, 75700 Paris, Francia.

Precio del ejemplar: 34 francos franceses
Suscripción (4 números o números dobles correspondientes): 110 francos franceses

© Unesco 1984

Printed in Switzerland
Imprimeries Populaires de Genève.
ISSN 0250-4979 *Museum* (Unesco, París), n.º 141 (vol. XXXVI, n.º 1) 1984

Aspectos de la práctica museológica







Makaminan Makagiansar — *Museos de hoy y de mañana: una misión cultural y educativa* 3

SOBRE EL MÉTODO

Francis Cachia — *El museo y la comunicación*
Una entrevista con el Dr. Hansgerd Hellenkemper 8

Marie-Jeanne Adams — *Mediatizar nuestro saber* 14

Haku Shah — *Las múltiples formas de la madre arcilla* 19

Grace McCann Morley — *Una presentación de nuevas perspectivas* 23

Dominique Jammot — *Rentabilidad y eficacia en un museo pequeño* 25

Beryl Morris — *Un método para registrar las consultas del público* 30

Lissant Bolton — *Inventario de las colecciones de Oceanía conservadas en Australia: problemas e interrogantes* 32

OPINIONES

Peter Gathercole — *La necesidad de contar con inventarios etnográficos* 37

Robert Browning — *El caso de la restitución de los mármoles del Partenón* 38

NOTAS SOBRE MUSEOS

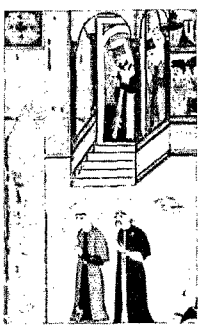
Nazan Tapan Ölçer — *El Museo de Artes Turcas e Islámicas: renacimiento de un palacio del siglo XVI* 42

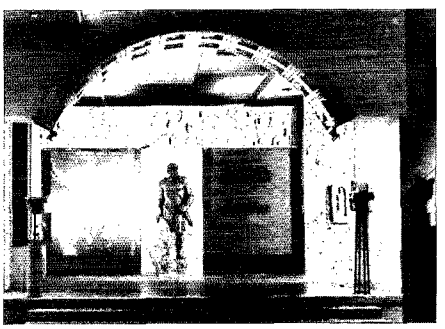
Burhan Çiraku — *El Museo Histórico Nacional de Albania* 49

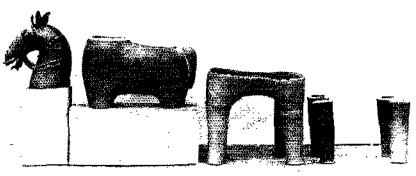
RESTITUCIÓN: COLOMBIA, ECUADOR, PERÚ

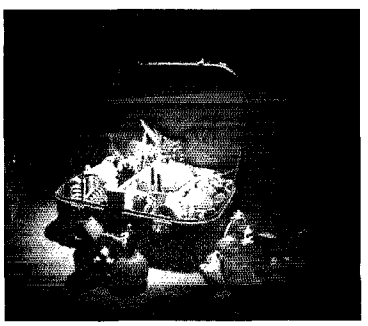
Linda E. Ketchum — *Una conservadora de museo rechaza un tesoro sacado clandestinamente de Colombia* 55
Ecuador recupera un importante fragmento de su memoria cultural 57

Lee Kimche McGrath — *Tesoros robados, eslabones perdidos: arte y alegato en una exposición* 58



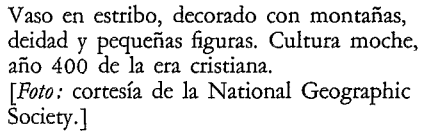






ISSN 0250-4979 *Museum* (Unesco, París), n.º 141 (vol. XXXVI, n.º 1), 1984





Vaso en estribo, decorado con montañas, deidad y pequeñas figuras. Cultura moche, año 400 de la era cristiana. [*Foto:* cortesía de la National Geographic Society.]

Museos de hoy y de mañana: una misión cultural y educativa

Makaminan Makagiansar

Ha desempeñado elevadas funciones en los campos del desarrollo científico y de la educación en su país, Indonesia. Fue designado subdirector general de la Unesco en 1976. Actualmente es responsable del sector de la cultura.

La década del ochenta permite augurar un futuro promisorio a los museos del mundo, que aparecen hoy más abiertos y accesibles a públicos más vastos que nunca. Para los niños son cada vez más un lugar donde jugar y aprender, y los adultos, por su parte, ven en ellos los depositarios privilegiados de la identidad cultural, lugares plenos de interés y estímulo, dignos de ser visitados.

Sabemos bien que no siempre ha sido así. Hasta comenzados los años sesenta los museos tenían poco que ofrecer a quienes constituían tal vez la mayoría de la población, y ciertamente no se los consideraba ni útiles ni relevantes para satisfacer las necesidades y aspiraciones de los países en desarrollo. Esta actitud obedecía a que en muchos de esos países los museos no eran una expresión genuina de la identidad cultural y no respondían a una necesidad sentida por la mayoría de su propio pueblo. En cierto modo, eran más bien un trasplante aún inmaduro del universo cultural de la Europa del siglo XIX, donde se daba por descontado que el mensaje de la "cultura selecta" sólo estaba al alcance de una minoría. Desde otro punto de vista, pese a que el personal de los museos estaba constituido sobre todo por especialistas del país, su actitud se asimilaba mucho a la de sus mentores europeos de otras épocas, es decir, constituían un grupo cerrado de eruditos con criterios elitistas, para quienes el museo existía sobre todo como instrumento de sus investigaciones. Esta actitud era especialmente inadecuada en el contexto del tercer mundo, donde prevalecía un estilo de vida "tradicional", todavía hasta cierto punto preservado de los peores rasgos de la civilización industrial, y cuya población seguía teniendo un espíritu sumamente creativo y consciente de la forma y de la calidad visual definidas según sus propias pautas culturales. El privilegio de la educación superior no confiere de ningún modo –obvio es decirlo– el monopolio de la sensibilidad ante los valores artísticos.[1] Sin embargo, hasta una época bastante reciente, nuestros museos daban la impresión de existir sólo para una élite reducida.

Hoy en día, sin embargo, un movimiento social profundo ha transformado gradualmente el mundo de los museos. En Europa y Norteamérica, la aguda competencia con los múltiples medios de comunicación que responden a las necesidades de información y esparcimiento del público en las sociedades industriales ha obligado a los museos a reconsiderar su acción desde el punto de vista del servicio a la comunidad en su conjunto. Todo indica que estos esfuerzos han dado sus frutos, ya que continuamente surgen nuevos museos que cubren todos los aspectos del conocimiento y de la actividad del hombre, financiados por fuentes muy diversas y frecuentados cada vez más, y de manera espontánea, por jóvenes que, cualquiera sea su nivel de instrucción, ven en ellos un recurso educativo. En los países en desarrollo, donde la reafirmación de la identidad cultural se ha revelado como una de las más profundas aspiraciones populares —si no la fundamental, después de la alimentación y la vivienda—, los museos han tenido que asumir responsabilidades aún más importantes. Ello se debe, en primer lugar, a que son relativamente escasos, pero más todavía al hecho de que, a diferencia de los países en que la salvaguardia del patrimonio cultural se inició hace cien años o más, en la mayor parte de la naciones del tercer mundo el

1. Como señaló con gran lucidez en cierta ocasión un escritor occidental refiriéndose a un país del sudeste asiático: "Lo que más me llamó la atención es la capacidad de crear arte sin dejarse impresionar por el pretendido arte internacional o por el turismo, es decir, sin hacer concesiones a la estética blanca: improvisaciones musicales, decorados arquitectónicos, teatro, literatura, todo se renueva permanentemente pero manteniendo una cierta continuidad cultural." (Hugues de Varine, *La culture des autres,* París, Seuil, 1976, p. 188.)

estudio sistemático y el acopio de documentación sobre el legado cultural está apenas en sus comienzos. Aún les falta determinar exactamente qué se debe conservar y cuáles son los medios de que disponen para ello. Además, en una época en que se agravan cada vez más las amenazas internas y externas contra la integridad de todas las culturas,[2] los recursos financieros y humanos para tal fin son necesariamente limitados. Ahora bien, tratándose de los países en desarrollo, la noción de salvaguardia no debe ser interpretada en un sentido puramente protector y pasivo. Estos países no están librando un combate de retaguardia. Sus culturas no están moribundas sino llenas de vida, pese a las duras pruebas a que han sido sometidas, y esta vitalidad supone una creatividad pragmática para forjar una realidad cultural auténtica alimentada por el abundante patrimonio cultural del pasado que se conserva, se utiliza y se respeta.

Esta vitalidad ha impuesto nuevas exigencias a los servicios de museos en todos los países del mundo. Pero es en las naciones recién independizadas donde durante los años sesenta y setenta las personas con sensibilidad cultural, los responsables políticos y, naturalmente, los propios encargados de los museos llegaron a la firme convicción de que los museos podían desempeñar un papel realmente decisivo en el renacimiento cultural de todos los pueblos. La posición estratégica de una organización internacional que ha sostenido activamente el concepto de desarrollo cultural nos permite captar en toda su dimensión la vastedad de las responsabilidades que debe enfrentar hoy el mundo de los museos.

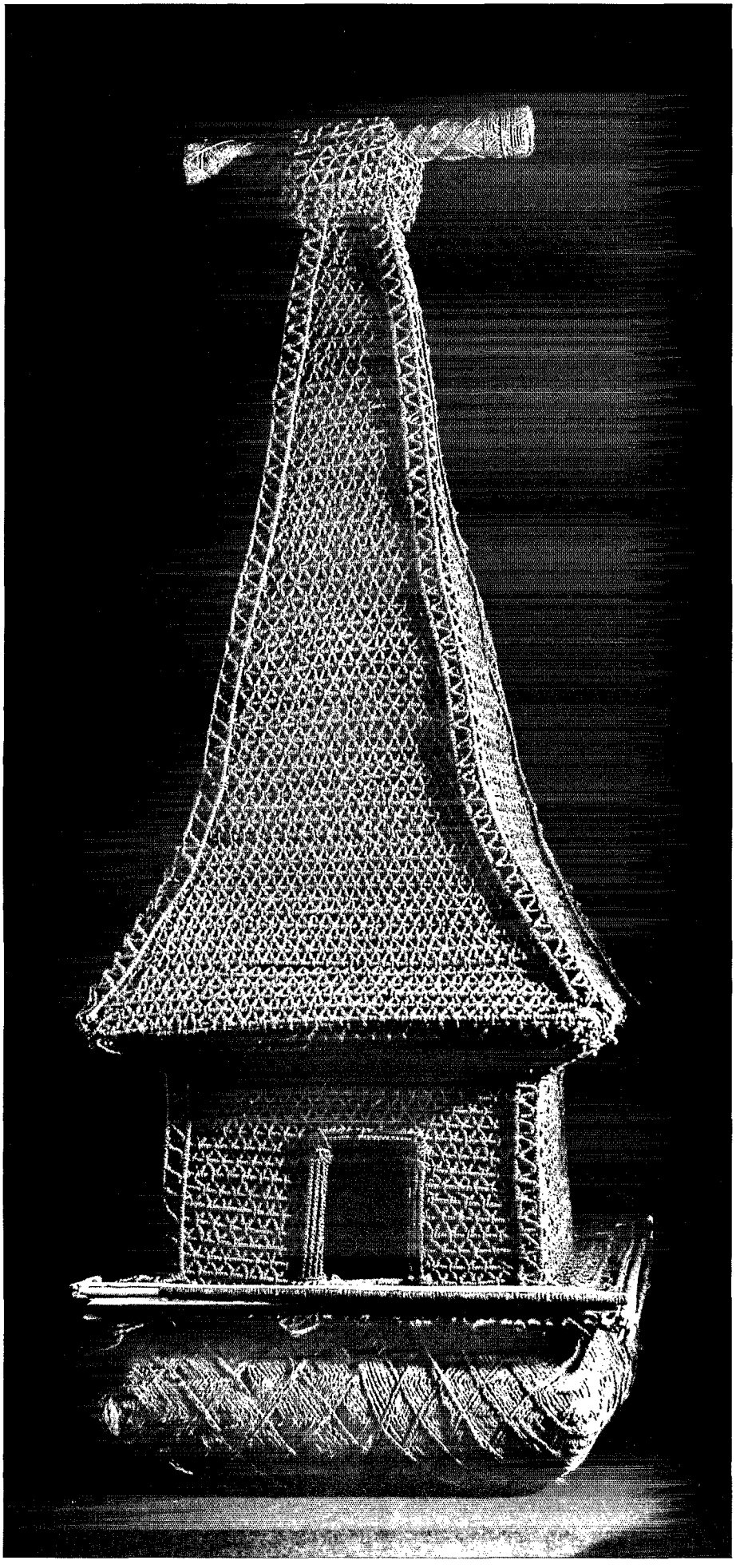
La Unesco ha seguido siempre de cerca la evolución de la teoría y la práctica de la museología, y es justo señalar que nuestra Organización, eficazmente informada y asesorada por el Consejo Internacional de Museos, ha sido una de las primeras que ha estimulado la identificación de los principales problemas de dimensión internacional y realizado un esfuerzo unificado y global para resolverlos. Así, durante los trabajos preparatorios del Plan a Plazo Medio que orientará las actividades de la Unesco durante el periodo 1984-1989, el director general y sus colaboradores se mostraron plenamente conscientes de que, dado que el museo se ha convertido indiscutiblemente en una institución clave de la escena cultural de los años ochenta, la Unesco debe hacer todo lo que esté a su alcance para promover el reconocimiento internacional de esta realidad. Todos recordamos los términos en los que hasta no hace muchos años se los describía: instituciones muertas, mausoleos culturales, y otros clisés difíciles de superar. La culpa no era solamente de los museos, pues ya se había iniciado la renovación de la práctica museológica y se habían creado nuevos museos cuyo dinamismo nadie podía negar. No, el público en general, e incluso los administradores, eran todavía víctimas de las malas interpretaciones de la época anterior que, como todas las generalizaciones, cuesta mucho desvirtuar. Por eso resultan particularmente alentadores los términos en los que el ministro de Educación y Cultura de México caracteriza al museo contemporáneo: "el escenario en el que se expresa el genio de la época y el espíritu del pueblo. [. . .] [El museo] aspira a ser laboratorio, suceso inédito, experiencia transitoria [. . .] lugar donde el público dialogue con los artistas, plantee sus dudas, solicite información, se inicie en el arte o en la ciencia y cuestione libremente lo que ve y siente".[3]

2. Refiriéndose a la brecha cada vez mayor que existe a este respecto entre los países industrializados y los países en desarrollo, en la publicación del ICOM *Museums: an investment for development* (1982) se dice lo siguiente: "Una rápida comparación entre algunas estadísticas básicas de los museos de los países industrializados y las correspondientes a los países de bajos ingresos demuestra las desigualdades de la situación actual. Los países industriales, con un 15,6% de la población mundial, albergan el 66,5% de los museos existentes; como término medio, el número de museos en cada país es de 983, y la proporción de habitantes por museo es de 30.500, lo que equivale a menos de la quinta parte del promedio mundial. En cambio, los países de bajos ingresos, con un 52,7% de la población mundial, sólo cuentan con un 3,1% del número total de museos, un promedio de 22 museos por país y 2.271.000 habitantes por museo."

"La disparidad de la situación en materia de museos entre estos dos grupos de países, lejos de disminuir, se acentúa con el transcurso del tiempo. No sólo los países industrializados disponen de más museos, cualquiera sea el criterio de comparación que se emplee, sino que los museos de esos países tienen la ventaja de existir desde hace mucho tiempo, y esto redunda en el reconocimiento de que gozan, en una experiencia en la administración y organización de museos y en el valor acumulado de los fondos que han recibido a través de los años." La situación se resume también claramente en *A world of museums* (París, ICOM Foundation, 1983, p. 35), donde se señala que las tres cuartas partes de los museos existentes se encuentran en Europa y Norteamérica. En Europa hay un museo por cada 43.000 habitantes, en tanto que en América Latina, sólo existe uno por cada 272.000; en Africa, sólo uno por cada 1.320.000 habitantes, y en Asia, uno por cada 1.420.000.

3. Fernando Solana (México), discurso pronunciado durante la apertura de la duodécima conferencia general del Consejo Internacional de Museos, celebrada en la ciudad de México, en octubre-noviembre de 1980, *Proceedings of the 12th General Conference and 13th General Assembly of the International Council of Museums, Mexico City, 25 October-4 November 1980. The world's heritage–the museum's responsibilities,* ICOM, 1981, 188 p.

Modelo de casa sagrada o templo *Bure Kalou.* Museo y Galería de Arte de Tasmania.
[*Foto:* Tasmanian Museum and Art Gallery.]



Esta visión inspira también las ambiciones de la Unesco en lo que concierne al mundo de los museos en su Plan a Plazo Medio para 1984-1989, donde se especifica que "el patrimonio cultural expresa la experiencia histórica de cada pueblo y su personalidad colectiva. Constituye el fundamento mismo de la identidad cultural en la conciencia del individuo y de la comunidad". Más adelante el plan continúa diciendo que los "monumentos y museos no son solamente lugares de investigación para los especialistas, sino que cumplen una función cultural y educativa, permiten sensibilizar a la población a las diversas formas de su cultura".

Este último aspecto relativo a las trascendentales funciones educativas del museo y sus responsabilidades como "vehículo de comunicación", que se analizaran en un número anterior de *Museum,* es a nuestro juicio absolutamente vital para el constante progreso de la institución. Algunos conservadores sostienen decididamente que su responsabilidad primordial consiste en la conservación de sus colecciones y en velar por que susciten los mejores trabajos de investigación, a fin de acrecentar nuestro bagaje de comprensión y apreciación. Pero la conservación y el alto grado de erudición no bastan por sí solos. Es cierto que pueden constituir un fin en sí para los conservadores y especialistas que no tienen mayor interés por otros problemas, pero un museo cuyo personal se orientara exclusivamente en ese sentido no podría responder a las necesidades del mundo de hoy. Es sin duda un falso dilema plantear la oposición entre la calidad de la conservación y un alto grado de erudición por un lado, y la búsqueda de un estilo de presentación capaz de transmitir placer y conocimientos a un amplio espectro de la población por otro. Ha sido precisamente porque la aparente dicotomía entre calidad y acceso ha tenido que abordarse y resolverse en primer término en el campo de la educación por lo que los especialistas de esta disciplina sostienen firmemente que esa alternativa no es válida. Uno de esos educadores, que tiene la responsabilidad de establecer lazos interdisciplinarios entre los museos, ya señaló en esta publicación que "una colección no es un museo, como una biblioteca no es una universidad. Esta última sólo puede legitimarse si funciona como institución de enseñanza y aprendizaje. Por dotados que sean los profesores y excelentes los materiales de laboratorio, el fin de la universidad es utilizar esos recursos en la tarea de la educación. Por eso, por informados que estén los conservadores y

por completas que sean las series de objetos almacenados, la finalidad del museo es compartir su colección, permitir la participación del público y su disfrute de los aspectos concretos de la cultura que representa. El museo no es simplemente un lugar que alberga una colección de objetos preciosos para que los contemple con conocimiento de causa un grupo reducido de especialistas; su tarea primordial es comunicar, no como una opción sino como un rasgo esencial al que todo lo demás debe contribuir."[4]

Es justo que este número de *Museum,* el primero que se publica en el período que abarca el segundo Plan a Plazo Medio de la Unesco, contenga una serie de reflexiones e informes sobre museos del mundo entero que ilustran algunas de las finalidades expuestas. Por eso, diversos artículos se refieren explícitamente a los métodos utilizados para transmitir —de manera sencilla pero científica— un auténtico mensaje, y a la teoría que los fundamenta. Se relatan dos experiencias, una acerca de la interacción entre los objetos de los museos y sus custodios, y otra acerca del público que utiliza el museo como un modo de descubrimiento de sí mismo y como agente de su propia educación asistemática. Otro texto alude al papel específico que puede desempeñar el museo universitario en la enseñanza de una disciplina determinada —la antropología—, mientras que un tercero se refiere a las exposiciones destinadas a lograr que la población urbana aprecie el valor de sus artesanías tradicionales. Otro grupo de artículos revela cómo los museos de Europa y de Asia están asumiendo la responsabilidad de interpretar y presentar la historia nacional. En un plano más técnico pero decisivo para adquirir y compartir conocimientos, dos artículos abordan los esfuerzos para inventariar las colecciones de objetos, no sólo con fines de recuento y clasificación, sino para permitir comparaciones y mejorar nuestra comprensión de culturas casi desaparecidas cuya memoria es indispensable para sus herederos actuales. En este número también se describe la forma en que los museos pueden contribuir a la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales y cómo los conservadores de museos están utilizando el lenguaje de los objetos para condenar esta práctica reprobable y sensibilizar a la opinión pública acerca de sus perniciosas consecuencias. Por último, pero no por ello menos importante, en este número se exponen los argumentos en favor de la devolución de uno de los más famosos bienes culturales —los "Mármoles Elgin"— y esto lo hace un especialista del propio país que los retiene.

La actitud de este especialista me lleva a formular mis propias reflexiones como conclusión. Estoy convencido de que uno de los mayores desafíos que habrán de enfrentar los museos a nivel internacional será su capacidad de *compartir* su patrimonio, no sólo dentro de una determinada sociedad, sino en la perspectiva de una circulación mucho más vasta de objetos caracterizados precisamente como "muebles". En la Unesco siempre se ha considerado que los progresos que se logren en lo que actualmente se denomina "restitución de los bienes culturales" partirán principalmente de los propios profesionales de los museos. Hoy en día hay signos alentadores de que tales progresos se están obteniendo a un ritmo cada vez más acelerado.

Como corolario de esta evolución, tienen particular importancia para la Unesco dos observaciones que se formulan cada vez más frecuentemente en los círculos de los museos. La primera emana del hecho de que muchos profesionales de los museos —y no sólo de los países "demandantes"— han empezado a reconocer inequívocamente que ciertas creaciones sobresalientes del patrimonio mundial podrían ser exhibidas y apreciadas en mejores condiciones dentro del contexto social y cultural a que pertenecen. Ahora bien, un sentido de verdadera responsabilidad hacia ese patrimonio también exige que se respete escrupulosamente el principio de la "primacía del objeto". En efecto, sabemos que en muchos casos el país de origen puede carecer de la infraestructura necesaria para garantizar una conservación y una exhibición adecuadas. Por consiguiente, cabe sostener que el gesto de solidaridad internacional que supone el retorno de un objeto no es un fin en sí ni basta por sí solo. Se requiere una cooperación entre museos mucho más amplia, que implique compartir los conocimientos y las técnicas y facilitar servicios y equipos que permitan al país de origen asegurar las mejores condiciones de salvaguardia de los tesoros más notables de su patrimonio en beneficio de la humanidad entera. Esta sería la más noble misión que podría concebirse para algunos de los grandes museos "universales" existentes en la actualidad.

El mundo moderno se caracteriza por un cada vez más alto grado de interdependencia política y económica. Recientemente, el director general de la Unesco, Amadou Mahtar M'Bow, refiriéndose a la Declaración de México adoptada por la Conferencia Mundial sobre Política Cultural, que se llevara a cabo del 26 de julio al 6 de agosto de 1982, subrayaba "la decisiva importancia de la cooperación cultural internacional sobre la que se fundan las esperanzas de nuevas relaciones entre las naciones y de verdaderos progresos hacia la paz, en vista del hecho de que las soluciones virtuales de ciertos problemas espinosos del mundo moderno parecen ahora encontrarse en el área de la cultura".

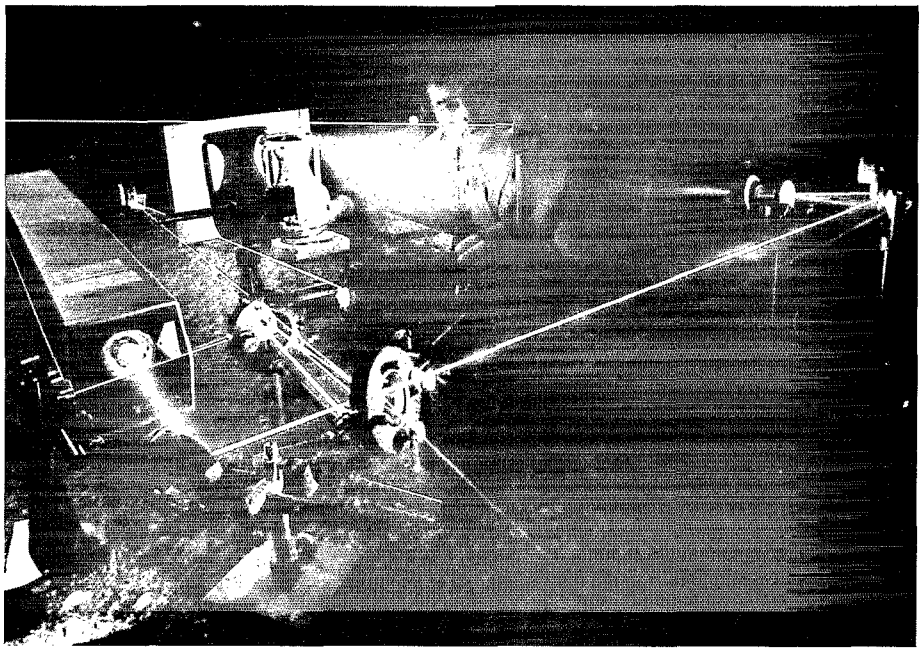
El problema de la devolución de los bienes culturales a sus países de origen es precisamente uno de los que está en el centro mismo del campo cultural, y es justamente en la búsqueda de las soluciones a estos problemas que deberíamos encontrar las huellas de esas "nuevas relaciones entre las naciones". Una manera de abrir el camino sería que los museos, especialmente los grandes museos "universales", tomaran parte activa en el desarrollo de los museos de todo el mundo. Los grandes museos están equipados de manera privilegiada para contribuir a mejorar el nivel museográfico general. Haciéndolo así contribuirían a preservar el patrimonio de la humanidad y al mismo tiempo ayudarían a reforzar la identidad cultural de muchos pueblos, una identidad cultural definida "no sólo como algo ya adquirido, un cuerpo de elementos y valores perdurables, sino como un proceso dinámico basado en la continua dialéctica de la memoria y la innovación, de la fidelidad a sí mismo y de la apertura hacia los otros que permite a una sociedad promover el cambio sin alienación y transformarse sin perder su configuración distintiva".[5]

Muchos museólogos con visión de futuro abogan por una nueva definición del alcance de los intercambios entre museos y esto me lleva a la segunda observación, que se refiere a otro grave desequilibrio en las relaciones culturales internacionales señalado por los especialistas: la ausencia de intercambios Norte-Sur y Sur-Sur.

Hoy, por ejemplo, los libros de arte pueden viajar amplia y libremente a todos los rincones del planeta, pero no ocurre lo mismo con las obras de arte. Es posible por cierto comprar los primeros —¡pero a qué precios!— en las librerías de Lomé, Montevideo o Kuala Lumpur, pero los museos de esas y otras ciudades distan mucho de poder presentar adecuadamente las culturas de otros pueblos. Todos los grandes museos "universales" de la huma-

4. James Porter, "Una nota sobre 'el museo como vehículo de comunicación'", *Museum,* n.º 138, 1983, p. 82.

5. Amadou-Mahtar M'Bow, extracto de la introducción al debate sobre la política general en la 22.ª reunión de la Conferencia General de la Unesco en octubre de 1983.



Preparación de un holograma
[*Foto:* V. B. Markov, Ukrainian National Commission for Unesco.]

nidad se han desarrollado en una misma región geocultural; como no es cuestión de desmantelarlos, es necesario imaginar la forma de lograr una circulación de las obras de arte que supere el estadio de intercambios esporádicos realizados hasta ahora y que tenga lugar a un nivel incomparablemente más amplio y sistemático. Como lo señalaba un antropólogo y conservador africano, "en toda el Africa negra, por ejemplo, es imposible encontrar un solo museo de arte oriental o una buena galería de arte moderno, impresionista o de otro tipo. La escultura griega, la alfarería azteca o la platería eslava, para dar sólo algunos ejemplos, son totalmente desconocidas para los pueblos africanos. Los museos africanos no poseen suficientes recursos para establecer un sistema amplio de intercambio o incluso de circulación temporal".[6]

La recomendación de la Unesco de 1976 sobre el intercambio internacional de bienes culturales menciona algunas medidas técnicas tendientes a facilitar dicha circulación. Pero este texto no constituye un programa de acción. ¿A qué quedan reducidas las medidas técnicas, por excelentes que sean, si no existe la voluntad de alcanzar un objetivo? La experiencia ha demostrado que desde 1976 en adelante no ha existido suficiente voluntad de acción. Debemos reconocer sin embargo que la falta de voluntad es sólo un aspecto del problema, ya que factores como el costo del seguro y del transporte de objetos frágiles o de gran valor pueden ser bastante desalentadores. Por desgracia, también es cierto que los viajes internacionales no convienen especialmente a las obras de arte, que se ven así expuestas a riesgos considerables.

Es por esto que los museos se verán obligados a concebir un intercambio internacional de objetos culturales que recurra a las tecnologías más modernas y avanzadas actualmente disponibles. Es posible que la idea de que se generalice la utilización de réplicas y reproducciones pueda parecer ridícula a un historiador del arte o a un museólogo, pero la calidad que han alcanzado en los últimos años tiene un grado tan alto de perfección, que incluso el especialista es incapaz de distinguirlas del original. Personalmente puedo citar el caso del Museo Nacional de Dinamarca, en Copenhague, donde réplicas de objetos arqueológicos de Groenlandia, realizadas mediante una tecnología sumamente avanzada y destinadas a usos educativos, parecen tan auténticas que la única manera de identificar el original, incluso para el especialista, es morder la copia y descubrir el sabor diferente.

Es posible ya observar en los mejores museos del mundo hasta qué punto se ha generalizado el empleo de fotografías y las reconstruciones de vastas estructuras como, por ejemplo, de interiores domésticos y otros. El número de obras originales de nuestro patrimonio cultural es demasiado limitado para poder compartirlas tan ampliamente como lo exige el público en la actualidad. Por consiguiente, tarde o temprano será necesario aceptar la idea de recurrir cada vez más al uso de réplicas y reproducciones de excelente calidad.

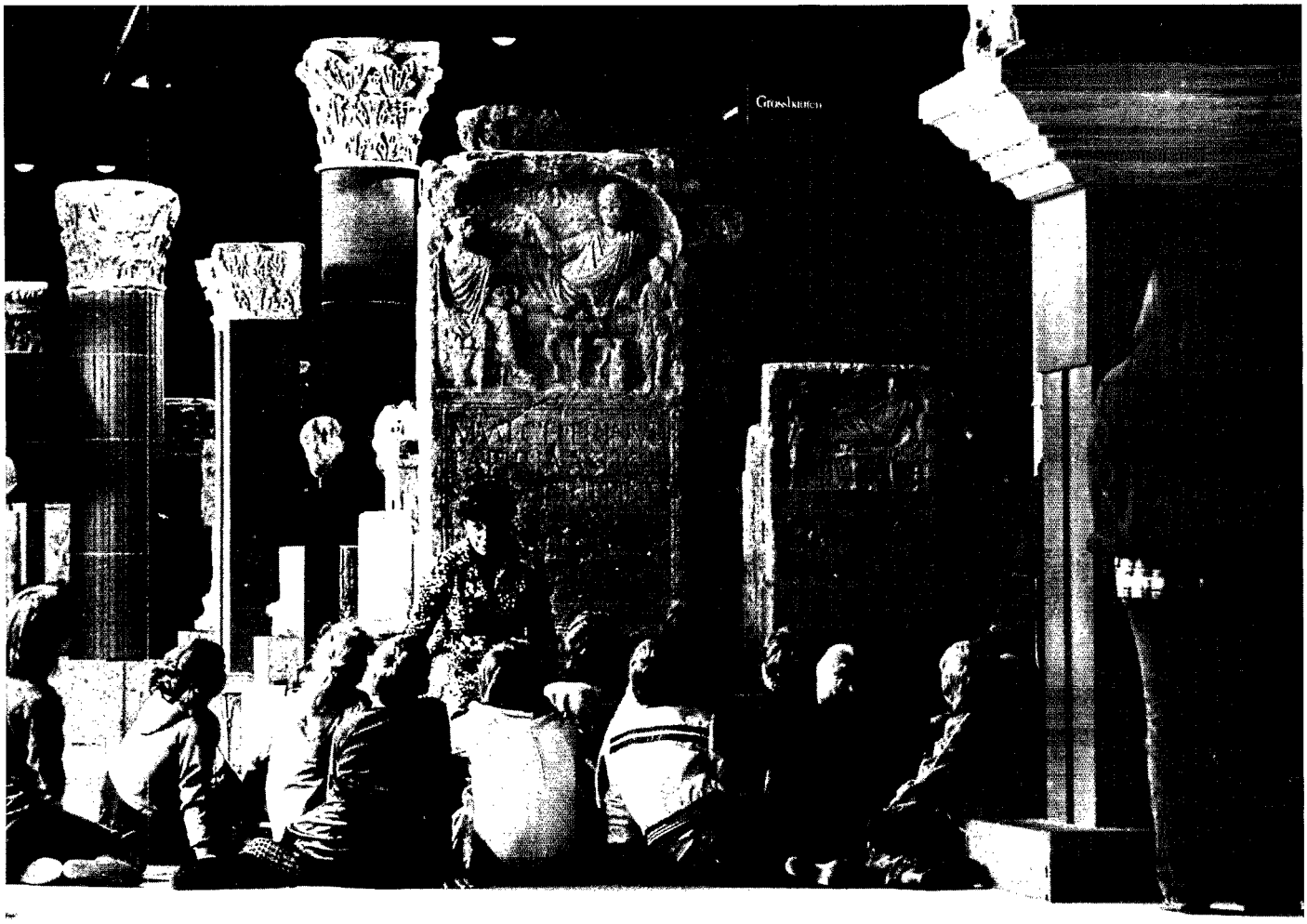
Por otra parte, la tecnología moderna ofrece las grandes posibilidades de la holografía. Y si bien la producción de hologramas se encuentra todavía en una etapa incipiente, como ocurría con la microtecnología hace sólo pocos años, la extraordinaria fidelidad de sus reproducciones y la fascinante ilusión de las tres dimensiones atraen enormes cantidades de visitantes. Y si su encanto tiene algo de mágico, no es menos cierto que reposa en la fiel representación del objeto original. La holografía constituye una verdadera síntesis de la ciencia y los valores culturales y representa una nueva manera de popularización y multiplicación de los intercambios culturales. A medida que se desarrolle, su tecnología se tornará menos onerosa y por lo tanto más accesible para los países en desarrollo, tanto para la difusión de su propio patrimonio como para la promoción de los intercambios internacionales.

En los años venideros constituirán un precioso recurso para el enriquecimiento de todas nuestras culturas y para la apreciación del aporte característico de cada una de ellas. Activa ya en la coordinación de las diferentes aplicaciones de las técnicas holográficas en distintos países, la Unesco contribuirá igualmente al desarrollo de este nuevo medio de enriquecimiento de la cultura de hoy y de mañana.

[*Traducido del inglés*]

6. Henrique Abranches, *Report on the situation in Africa*, París, Unesco, 1983 (documento CLT-83/CONF.216/3, presentado en la tercera reunión del Comité intergubernamental para fomentar el retorno o la restitución de los bienes culturales a sus países de origen en caso de apropiación ilícita.)

SOBRE EL MÉTODO



RÖMISCH-GERMANISCHES MUSEUM, Colonia. Muchos de los objetos expuestos se encontraron en tumbas, pero "había que evitar a toda costa a los visitantes la sensación de hallarse en una especie de enorme cementerio donde se debe adoptar una actitud de reverencia y temor en memoria de los muertos".
[*Foto:* Rheinisches Bildarchiv.]

El museo y la comunicación

Una entrevista con el Dr. Hansgerd Hellenkemper, director del Römisch-Germanisches Museum de Colonia

Cachia. Dr. Hellenkemper, veo que el Römisch-Germanisches Museum está procediendo a la renovación de muchas de sus presentaciones audiovisuales. Como 1983 ha sido proclamado por las Naciones Unidas el Año Mundial de las Comunicaciones, me parece ésta una buena ocasión para pedirle que como director de museo dé su opinión acerca del lugar que ocupa la comunicación, tanto directa como mediatizada, en el cumplimiento de las funciones de un museo.

Hellenkemper. Permítame comenzar diciendo que para mí un museo es un lugar de encuentro altamente personalizado entre el visitante y los creadores del pasado, los propietarios y los usuarios de los objetos expuestos. Los objetos son por lo tanto los vínculos, los eslabones, en la cadena

de la comunicación. Tal como yo lo veo, un museo se apoya en tres pilares: el primero es el servicio al público; el segundo, la investigación, tanto teórica como práctica; y el tercero, la conservación y ordenación de sus colecciones. Es un error pensar que las funciones de un museo se limitan simplemente a exhibir sus colecciones al público. Yo considero que nuestro museo, por ejemplo, es la memoria y la conciencia histórica de esta ciudad. Fundado oficialmente en 1946, el edificio no fue inaugurado hasta 1974. Está situado al lado de la catedral de Colonia y por lo tanto no puede pasar desapercibido para los visitantes, al menos no más que la propia catedral. Las colecciones que alberga empezaron a reunirse ya a fines del siglo XVIII. En cuanto a la comunicación se refiere, el espíritu del museo no queda confinado entre sus muros, sino que se extiende más allá de ellos a toda la ciudad. No sólo el Consejo Municipal sino también los ciudadanos de Colonia se enorgullecen de él y le prestan todo su apoyo. De esta manera, en el plano de la comunicación personal y directa se verifica un interés común y una real cooperación en el funcionamiento de este museo. Los habitantes de Colonia se sienten hoy espiritualmente próximos a los romanos que fundaron su ciudad.

Cachia. ¿Qué hace usted para fomentar aún más el espíritu de comunicación entre los habitantes de Colonia de ayer y de hoy?

Hellenkemper. Para estimular la comunicación entre la población de Colonia actual y sus más antiguos predecesores de la época romana, cada pieza del museo va acompañada de información precisa sobre el lugar exacto donde fue hallada. En realidad, el noventa por ciento de los objetos se encontraron en excavaciones efectuadas en el área de Colonia, de modo que sus habitantes, al visitar el museo, experimentan el vivo sentimiento de que pueden considerar a los ciudadanos romanos como a sus propios vecinos. Y cuando abandonan el recinto del museo vuelven al hogar con esta sensación de estar en contacto con el pasado.[1]

Cachia. ¿De qué manera el trazado del museo fortalece ese espíritu de comunicación?

Hellenkemper. La organización espacial del museo y la disposición de las vitrinas están pensadas para potenciar ese espíritu. A mi entender no es otra cosa que una especie de "ciencia ficción a la inversa". Personalmente creo que la gente se interesa más por sus orígenes, por su pasado y por el modo en que llegaron a ser lo que hoy son, que por el futuro y por la manera en que la posteridad evolucionará en épocas venideras. El Römisch-Germanisches Museum está proyectado de tal forma que el visitante se siente incitado a recorrerlo. Los arquitectos se esforzaron por innovar en materia de reconstrucción espiritual. Había que evitar a toda costa a los visitantes la sensación de hallarse en una especie de enorme cementerio donde se debe adoptar una actitud de reverencia y temor en memoria de los muertos. De la totalidad de los objetos descubiertos en Colonia, el ochenta por ciento fueron hallados en tumbas o monumentos funerarios, pero se trata en realidad de objetos de uso diario en la época romana.

Cachia. ¿Cómo explica eso?

Hellenkemper. La respuesta es muy sencilla si uno se detiene a pensarlo. Cuando un ama de casa rompe un jarro o un objeto de cristal, se limita a echarlo a la basura, pero si el mismo objeto es colocado en un sepulcro como recuerdo de los muertos, es muy probable que permanezca intacto durante siglos. Es por eso que tantos de los objetos de cristal que descubrimos completos se encuentran en tumbas. No tienen ningún interés artístico particular ni calidad intrínseca alguna. En su mayoría son simples objetos domésticos ordinarios de escaso valor monetario, no tesoros que cuesten una fortuna. No es un sentimiento de intimidación el que tratamos de despertar en el visitante.

Cachia. Entiendo. Se intenta dar al visitante la sensación de que se encuentra en un lugar agradable, no en un cementerio.

Hellenkemper. Quien visita un museo debe sentirse relajado y experimentar un verdadero placer de estar allí si se quiere transmitirle el adecuado espíritu de comunicación con el pasado. Queremos que sienta el deseo de volver tan pronto y tan a menudo como pueda. Ya desde el anteproyecto se adoptó la decisión de presentar las piezas en amplios espacios abiertos y no en salas separadas. Es ésta una idea fundamentalmente clásica redescubierta por la arquitectura y el urbanismo modernos: espacios abiertos pero techados, con

1. Mientras Francis Cachia realizaba esta entrevista, la secretaria del Dr. Hellenkemper entró precipitadamente para anunciar que en unas excavaciones de Colonia acababa de descubrirse la cabeza intacta de una estatua romana.

Francis Cachia

Nació en Valletta, Malta, en 1928. Cursó sus estudios en Malta, en el Reino Unido, en los Estados Unidos de América, en Italia y en la República Federal de Alemania. M. A. (Oxford) y Ph. D. en 1979. Formación en producción de televisión en la BBC, en Londres y Manchester. Secretario de la Comisión Pontificia para los Medios de Comunicación Social, 1967-1972. Especialista en sociología de los medios de comunicación, conferenciante y locutor en la República Federal de Alemania desde 1973. Entre sus publicaciones figuran *Mass media: unity and advancement*, Roma, Multimedia International (1971) y *Socio-political novels to TV plays*, Valletta, Midsea Book Ltd., para la Comisión Nacional Maltesa ante la Unesco (1981). La revista de la Unesco *Culturas, diálogo entre los pueblos del mundo* ha publicado dos de sus artículos.

"Una idea fundamentalmente clásica redescubierta por la arquitectura y el urbanismo modernos: espacios abiertos pero techados, con arcadas, vestíbulos y galerías." [*Foto:* Rheinisches Bildarchiv.]





Otra amplia sala abierta para "recorrerla libremente".
[*Foto:* Rheinisches Bildarchiv.]

Vista general del Römisch-Germanisches Museum.
[*Foto:* Rheinisches Bildarchiv.]



arcadas, vestíbulos y galerías. En el Römisch-Germanisches Museum no hay flechas que indiquen el camino a seguir. Las amplias salas conducen unas a otras. Esto es deliberado. El diseño de un museo es una empresa creadora. Su concepción es un acto personal que depende de la ayuda de todos: administradores, arqueólogos, arquitectos, artistas y autoridades. Hemos tenido mucha suerte de poder contar con la cooperación de todos ellos en Colonia.

Cachia. Me sorprende lo que usted dice: que la mayoría de los objetos expuestos no tienen gran valor intrínseco. En ese caso, ¿por qué los exponen?

Hellenkemper. Creo que tenemos que volver a la idea de museo que se tenía en el siglo XIX: un lugar en el que no sólo se exponen los objetos artísticos o interesantes, sino el mayor número posible de objetos. Solamente así es posible poner de manifiesto la relación entre lo que son en la actualidad y lo que fueron en el pasado.

Cachia. ¿De modo que desean transmitir al visitante el sentido de la "función en vida" del objeto, el lugar que ocupaba en la sociedad de la época?

Hellenkemper. Exactamente. Es cierto que la mayoría de los objetos que se exponen en este museo no tienen cualidades artesanales o artísticas extraordinarias. Veamos otra vez, por ejemplo, los artículos de cristal. Llamará la atención del visitante el reiterado uso que se hacía del vidrio, sus numerosas formas y tamaños, pero no le pasará desapercibido el carácter inveterado y poco imaginativo del diseño. Los artesanos romanos se atenían siempre a las mismas formas y daban pocas muestras de poseer técnicas fuera de lo común.

Cachia. ¿Diría usted entonces que un museo no es ante todo un lugar destinado a la contemplación artística?

Hellenkemper. No, ¡eso sería ir demasiado lejos! El museo es el último refugio que nos queda para una experiencia artística profunda y muy personal, y para adquirir conocimientos estéticos. Como director de museo me pregunto sin cesar de qué otra forma puedo ayudar a los visitantes a comprender plenamente los objetos. Una visita al museo debería ser un proceso de observación y de reflexión.

Cachia. ¿Eso significa que intenta situar los objetos en su contexto histórico?

Hellenkemper. No, no; para nada. Sobre esto permítame citar a André Malraux, que decía que los objetos sacados de su contexto histórico nunca pueden volver a situarse en él. Estoy totalmente de acuerdo. Por eso en el Römisch-Germanisches Museum nunca encontrará por ejemplo, modelos hechos a escala. Simplemente la gente no comprende las reducciones a escala, la *Verniedlichung,* como decimos en alemán, que no sólo supone reducir el tamaño, sino, en cierto modo, el valor del objeto. Reducido a escala, el objeto pierde su aura particular y toda su vitalidad parece abandonarlo.

Cachia. Pero usted no se opone a las reconstrucciones. Me ha llamado mucho la atención la impresionante reconstrucción



Niños admirando una cabeza romana como la descubierta mientras se efectuaba la entrevista con el Dr. Hellenkemper; las investigaciones y excavaciones permanentes constituyen uno de los pilares del Römisch-Germanisches Museum. [*Foto:* Rheinisches Bildarchiv.]

de una carroza romana expuesta en el museo.

Hellenkemper. Sí, las reconstrucciones son otra cosa. Creo que estamos justificadamente orgullosos de la carroza romana reconstruida, realizada cuando estábamos en la línea de la arqueología experimental. Gran parte de los materiales utilizados son originales, especialmente el bronce, y el trabajo en madera se realizó con arreglo a las especificaciones exactas de una carroza romana auténtica. En el Römisch-Germanisches Museum, los objetos no están ordenados teniendo en cuenta el contexto en el que se encontraron. Se disponen con arreglo a los distintos temas: por ejemplo, transporte, artículos domésticos, ornamentos, etc.

Cachia. Pero ¿no está todo el museo construido en torno al lugar original en el que se descubrió el Mosaico de Dionisos?

Hellenkemper. Si, así es; el museo fue edificado efectivamente alrededor del Mosaico de Dionisos que cubre el piso de lo que una vez fuera el comedor de la villa perteneciente a un acaudalado romano. El propio museo ocupa el mismo espacio de esa villa, que tenía unas veinte habitaciones dispuestas en torno a un jardín. Sin embargo, ésta es la única pieza —y paradojalmente, al mismo tiempo la más importante— que todavía se halla en su lugar original. Pero aun así, los visitantes no la contemplan hoy desde los mismos ángulos en que lo hacían los romanos, y el espacio circundante también es distinto. Ha desaparecido, pues, el efecto tridimensional que tuvo en su tiempo. Por desgracia, como ya he dicho, una vez perdido el contexto histórico, está perdido para siempre.

Cachia. Sin embargo, no acabo de comprender por qué en su opinión el principal objetivo de una exposición no es volver a situar el objeto en su contexto original, en la medida de lo posible.

Hellenkemper. La razón es que la exposición debe evitar a toda costa dar al visitante la impresión de que la pieza expuesta era en el pasado exactamente lo que es hoy. En cierto sentido, el visitante debe desconfiar del objeto. Nunca debe llegar a la conclusión de que lo sabe todo sobre él, simplemente porque lo ha visto en la vitrina de un museo. Su encuentro con el objeto debería desencadenar un proceso de reflexión y llevar al visitante a comunicarse en cierta forma con el pueblo que en su época hizo uso del objeto.

Cachia. Sí, ahora comprendo. Como especialista en comunicación me interesó particularmente la sección del museo dedicada a ilustrar la vida diaria de los romanos a orillas del Rin.

Hellenkemper. Me gusta que diga eso pero, puesto a hacer autocrítica, he de confesar que la sección que representa a las mujeres romanas en el hogar está sujeta a objeción desde el punto de vista feminista, en lo que se refiere a la división de funciones entre los sexos. Pusimos todos los peines y espejos en esta sección particular, como si esos artículos destinados a cuidar de la apariencia personal fueran empleados necesaria y únicamente por las mujeres o constituyeran su principal preocupación. En cambio, estoy sumamente satisfecho con la sección consagrada a los niños, con los juguetes y objetos que llevaban a la escuela.

Cachia. Volviendo a los otros dos "pilares del museo" que usted ha citado, ¿no prueban que se interesan ustedes por la comunicación con el futuro tanto como con el pasado?

Hellenkemper. Sí, desde luego. Quiero hacer todo lo posible por ayudar a los futuros investigadores y a los administradores que me sucederán. Vea usted: el caso es que por cada respuesta que encontramos a una pregunta sobre el pasado, se nos plantean dos nuevos interrogantes. Sólo los nuevos descubrimientos y los avances de la investigación podrán situar los objetos del pasado en su verdadero marco. Para cumplir sus funciones, un museo debe ser a un mismo tiempo prudente y dinámico. Hace falta no sólo emprender sin cesar nuevas excavaciones directas, sino que se han de preservar y conservar los hallazgos de tal modo que se facilite la labor de las futuras generaciones de investigadores en la mayor medida posible. Permítame mencionar, a título de ejemplo, el monumento de Lucius Publitius, del cual se encontraron en 1896 treinta bloques de piedra y otros setenta en 1965. Gracias a ello, y aunque todavía faltan unas doscientas piezas, pudo componerse el rompecabezas y reconstruirse por completo el monumento. Lo que hoy descubrimos y todavía no podemos explicar puede situarse más tarde en su verdadero marco gracias a futuros descubrimientos y al cui-

dado que pongamos en la actualidad en preservar adecuadamente cada objeto. Los archivos arqueológicos no están destinados al público actual en general, sino a los investigadores de mañana, que sin duda un día podrán exponerlos al público de manera significativa.

Cachia. Toda esta comunicación con el pasado, el presente y el futuro, que es de fundamental importancia, como usted tan claramente lo ha expuesto, puede ser facilitada por los medios audiovisuales. ¿Cómo podemos usar esos medios de la manera más provechosa?

Hellenkemper. Dependemos en gran medida de esos medios para obtener los resultados que deseamos. Una persona necesitaría tres días para leer todos los textos impresos, y harían falta ocho horas para seguir todos los comentarios audiovisuales de dieciocho a veinte minutos que hemos preparado. Se pone especial cuidado en que los medios sean utilizados de manera profesional. Para la presentación de las notas explicativas, que comprenden más de mil ochocientas páginas mecanografiadas reproducidas en fichas, se contrató a un diseñador gráfico profesional. Actualizadas con regularidad, su objeto es dar la máxima información posible. Prestamos también una muy particular atención a la preparación de los comentarios audiovisuales, ya que las piezas expuestas no sólo no se explican por sí mismas, sino que los textos impresos no bastan para situarlas en el contexto adecuado. Por ejemplo, se pensó y discutió largamente la cuestión de la duración adecuada de las grabaciones. Personalmente siempre he sido partidario de que durasen al menos un cuarto de hora, aunque se supone que pocos visitantes permanecen delante de las pantallas durante más de cinco minutos. Es imposible explicar los problemas económicos y sociales de la época romana en menos de quince minutos sin el riesgo de incurrir en graves deformaciones. Es preferible que los visitantes se marchen con dos o tres conceptos exactos y vuelvan tal vez más tarde para escuchar el resto del programa, a que se retiren con la falsa impresión de que han asimilado un cuadro fiel y completo de toda la situación en cinco minutos.

Cachia. ¿Cómo preparan ustedes esas grabaciones?

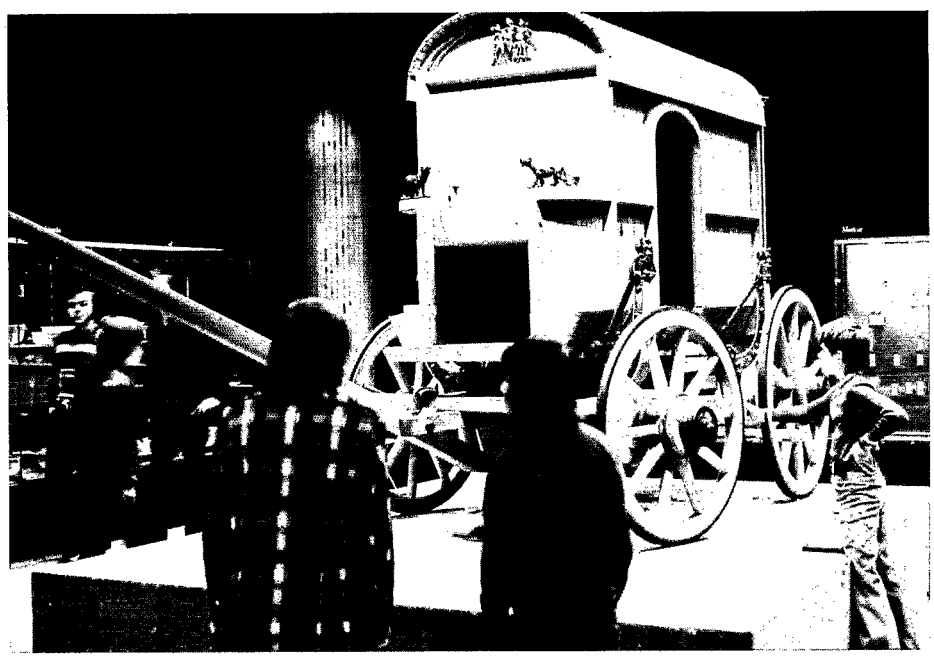
Hellenkemper. Los guiones de estas presentaciones audiovisuales se escriben al menos tres veces cada uno. En primer lugar, un especialista (arqueólogo o museólogo) redacta el borrador. Luego lo trabaja un profesional de la radiodifusión y, por último, se vuelve a revisar desde el punto de vista científico. La producción propiamente dicha se efectúa en los estudios y los textos son leídos por locutores profesionales de radio o televisión. Queremos que los visitantes se sientan perfectamente cómodos, y pensamos que cuando escuchan las voces que ya les son familiares pueden fácilmente identificarse con los locutores y sentirse relajados.

Cachia. ¿Con qué frecuencia renuevan ustedes las presentaciones audiovisuales?

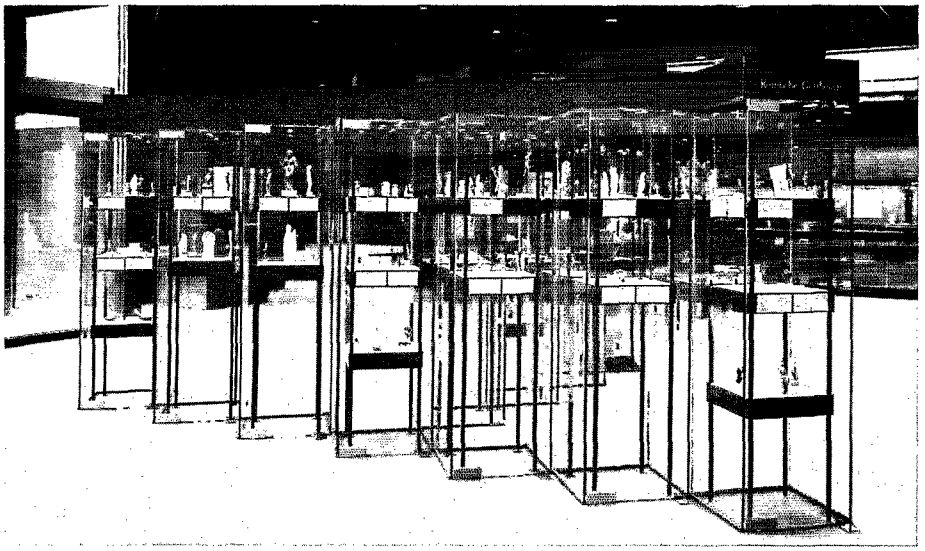
Hellenkemper. Cambiamos las diapositivas cada tres meses, ya que la carga financiera que representa mantener al día estos audiovisuales es enorme. Además de estas grabaciones en las que se comenta cada pieza en particular y los diversos aspectos de la vida en las distintas épocas romanas, existe un programa audiovisual de introducción general en seis idiomas, entre ellos el turco, el griego y el serbocroata.

Cachia. Comprendo que incluya entre esas lenguas el inglés y el francés, que son internacionales, pero ¿por qué también las otras?

Hellenkemper. No solamente porque en Colonia viven ciudadanos de esas nacionalidades, sino también porque en sus países de origen existen museos que exponen objetos de la época romana. Queremos que se sientan como en su casa —por así decir— cuando visitan el Römisch-Germanisches Museum. Algunos advierten cierta xenofobia en determinados sectores de la población alemana actual. Si este museo logra que los extranjeros que viven entre nosotros no se sientan extraños, estará cumpliendo sin duda una valiosa tarea social. He señalado antes el sentimiento de afinidad que experimentan los habitantes de Colonia cuando establecen una comunicación personal con su pasado romano. Los pueblos de los países que he mencionado también tienen un pasado romano, y mi deseo es que participen de ese espíritu de comunicación. Es más, no sólo son los visitantes quienes tienen la impresión de ser como miembros de una misma familia; existe también un sentimiento de hermandad entre los administradores de museos, vengan del norte o del sur, del este o del oeste.



Jóvenes visitantes admirando la carroza romana reconstruida con las piezas de bronce originales. La carpintería se realizó según las especificaciones exactas de una auténtica carroza romana.
[*Foto:* Rheinisches Bildarchiv.]



Algunos de los más preciados objetos del museo. La mayoría de los objetos expuestos poseen escaso valor artístico o intrínseco. [*Foto:* Rheinisches Bildarchiv.]

Personalmente, en todas partes del mundo me siento en mi elemento con todos ellos. Esta innegable camaradería entre nosotros salva las barreras de la lengua, la cultura y la procedencia geográfica.

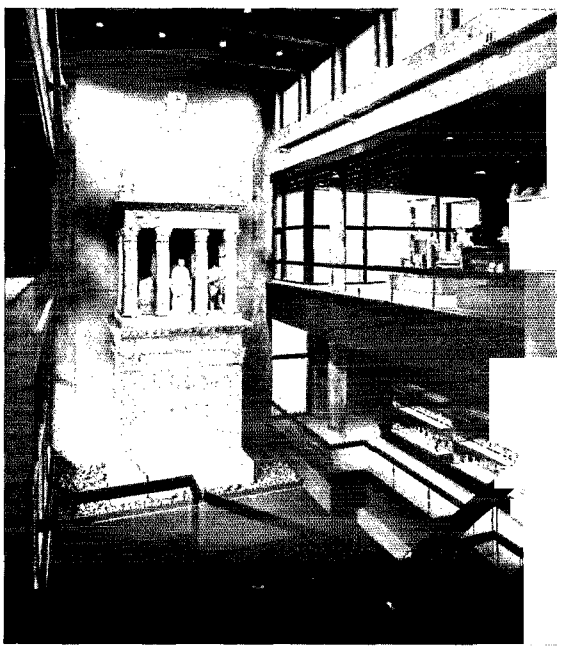
Cachia. Mr. Hellenkemper, ¿cree usted que las películas del tipo de *Ben Hur* son adecuadas para ilustrar los aspectos de la vida romana?

Hellenkemper. Aunque valoro en gran medida las posibilidades de todos los medios audiovisuales, no puedo aceptar que el museo sea una suerte de espectáculo de técnicas mixtas. En este aspecto, he de confesar que tuvimos un fracaso. En cierta ocasión intenté, como experimento, destinar una sala a los niños con una colección de historietas de Asterix, pero los niños las mancharon de tal manera de tanto manejarlas y maltratarlas que hubo que suspender el experimento por razones de higiene. En cuanto a *Ben Hur,* reconozco la utilidad de poder mostrar fragmentos de películas o producciones de televisión que reconstruyan escenas y costumbres de los tiempos romanos. Por ejemplo, la proyección de la carrera de cuadrigas de *Ben Hur* ofrece muchas posibilidades para comentar y explicar toda una serie de detalles, pero por otra parte dudo de que éste sea realmente el cometido de un museo. Como el nuestro ha ido mucho más lejos que otros en el empleo de los medios audiovisuales, me siento autorizado a hacer una advertencia. Un museo no expone objetos reconstruidos del pasado, sino los propios objetos. No creo que debamos incurrir en la exagerada tendencia contemporánea de mostrarlo todo a través del espejo de los medios audiovisuales. Estimo que se ha de hacer lo posible por facilitar el contacto directo. Me resisto a emplear técnicas que puedan privar a los objetos antiguos de su inmediatez. La vocación y la índole del museo deben tenerse en cuenta al definir el uso que se va a hacer de esos medios. Así, por ejemplo, un museo de inventos modernos hallará, naturalmente, una variedad de aplicaciones de los medios electrónicos mucho más vasta que un museo de antigüedades.

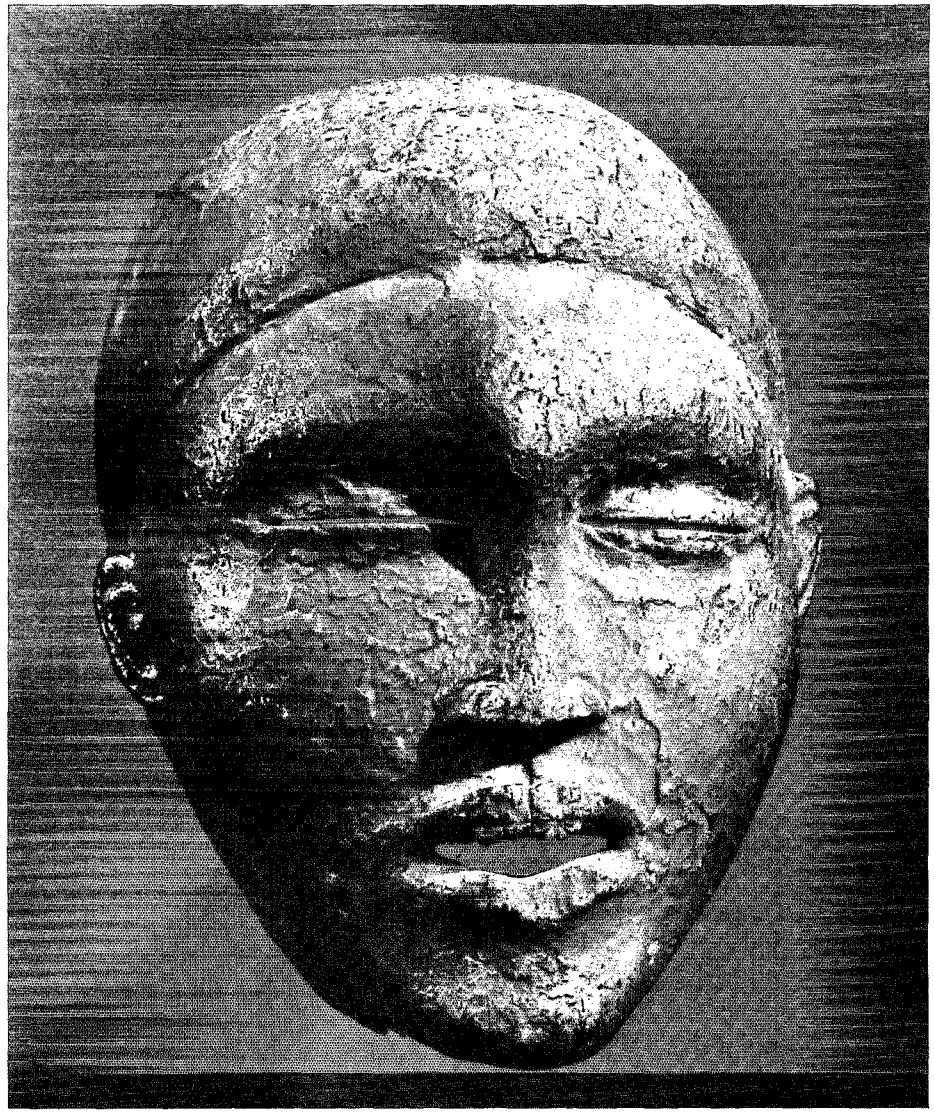
Cachia. Quisiera también preguntarle si usted cree que el empleo de magnetoscopios ofrece grandes ventajas en un museo como el suyo.

Hellenkemper. En su actual estado de evolución, el gasto necesario para instalarlos no estaría justificado. Las ventajas que reportarían no son suficientes. Las cintas que se utilizan en forma permanente pierden su calidad con demasiada rapidez y tendrían que sustituirse por otras nuevas. Cabría plantear el asunto cuando el progreso técnico haya hecho más abordable este problema financiero. Siempre se ha de mantener una actitud abierta pero razonable, sopesar los pro y los contra, y hacer proyectos a largo plazo cerciorándose de que los medios van a contribuir a facilitar la verdadera comunicación y la comprensión, constituyendo un auxiliar y no un obstáculo.

[*Traducido del inglés*]



Monumento funerario descubierto en excelente estado. Otros espacios abiertos intercomunicados.
[*Foto:* Rheinisches Bildarchiv.]



La manera de presentar estas máscaras, aisladas y cuidadosamente iluminadas, despierta una emoción estética propia de una exposición en una galería de arte. Máscara kongo de la zona ribereña del río Zaire, (Zaire-Angola).
[*Foto:* Bob Wharton, Kimbell Art Museum Fort Worth, Texas.]

Mediatizar nuestro saber

En la actualidad existe un verdadero abismo entre lo que saben los especialistas sobre las piezas reunidas en las colecciones etnográficas y aquello que el público sabe o cree saber. Sin embargo, creo que los especialistas, sobre todo aquellos que tienen responsabilidades en museos universitarios, pueden despertar el interés del público y poner sus conocimientos al alcance de todos organizando exposiciones que ilustren las concepciones de los antropólogos. Esta vía, poco explorada, constituye una nueva manera de captar la atención y el interés del público.

El criterio de considerar el objeto etnológico como obra de arte alcanzó su apogeo en los años sesenta, especialmente en Nueva York, y ese prestigio ha afectado desde entonces el estilo de presentación de los más diversos museos. Las autoridades esperan que organizando exposiciones "artísticas" sus instituciones participarán de ese prestigio y del respaldo consecuente de que goza el "arte" desde los años sesenta.

La forma más corriente de exhibir los objetos etnográficos consiste en presentarlos como experiencias visuales en un espacio neutro. Solos o en grupos, aislados por la composición espacial o por la iluminación, apenas los acompaña un mínimo de indicaciones. Se confía en la sola exposición de los objetos para mantener el interés, ya sea despertando la curiosidad personal o bien produciendo una suerte de pavor estético. La influencia de este estilo de exhibición puede observarse en los museos más diversos. Las presentaciones adoptadas por un museo etnográfico europeo recientemente reacondicionado o por un museo estadounidense de historia natural podrían citarse como ejemplos característicos de los últimos años setenta. Por su contenido y estilo de presentación, estos esfuerzos podrían compararse con las exposiciones de las galerías de arte sin que deban señalarse mayores diferencias.

Detrás de este estilo subyace una larga tradición de nuestra sociedad: la de ver el objeto singular como una obra de arte, criterio aceptable para una galería pero poco eficaz en la tarea de tender un puente por sobre la brecha de desconocimiento que se abre entre el objeto y el público. Y para un museo universitario de etnografía, o cualquier otro que presente material etnográfico, este enfoque artístico me pa-

rece poco satisfactorio, sobre todo cuando se trata de una práctica constante o del criterio de base para formular el estilo de exhibición.

Un estudio reciente [1] sobre la reacción del público en una exposición de escultura africana presentada con buen gusto en una galería de arte reveló que aun allí los visitantes se mostraban muy críticos respecto de este tipo de exhibición de los materiales etnográficos; a su juicio, las explicaciones sobre cada una de las piezas eran insuficientes —justamente, los objetos parecían no ser sino eso, piezas de colección— y la presentación en su conjunto resultaba demasiado severa. En suma, la gente quería una exposición diferente, en un marco más adecuado, con más información y basada en una selección de los objetos más reveladora de los rasgos de una sociedad.

Nuevos criterios

Algunos cambios de enfoque hablan sin embargo de una cierta inquietud al respecto en el medio profesional.

El Museo del Hombre de Londres, por ejemplo, modificó su área de exposición de manera de poder dedicar espacio a la construcción de una detallada réplica tamaño natural de una calle o recinto pueblerino, llevando así a su extremo la idea de contexto. En una reconstrucción reciente del patio interior de una casa de adobe característica de las aldeas yorubas del sudoeste de Nigeria, los techos de hierro cuidadosamente herrumbrados estaban sostenidos por una serie de pilares delicadamente esculpidos, tal como correspondería a la mansión de un gran señor, y los sombríos santuarios albergaban copas llenas de figuras talladas correctamente cubiertas de polvo.

John Povey [2] —que llama a este enfoque "estar allí"— señala que este intento de verosimilitud, esta copia de la realidad, provoca sólo una extraña sensación de estar allí sin estar verdaderamente allí. En las dos reproducciones exactas que tuve ocasión de recorrer, sentí la falta de un mínimo de orientación. Descubrir una aldea en un museo es una idea que puede despertar cierta aprobación, pero temo que la reproducción exacta no nos permita una mayor comprensión de la vida doméstica yoruba que la que lograron tantos viajeros, misioneros y funcionarios coloniales que creían comprender por el mero hecho de caminar por la aldea, en ese caso verdadera.

El museo debería entonces apuntar a algo que está entre el objeto aislado y la aldea completa. Debería ofrecer un marco más específico a la observación y dentro de eso conservar a la vez el mayor grado de autenticidad posible.

Otro criterio adoptado por el museo de Londres sigue lineamientos algo más familiares y corresponde a lo que Povey ha llamado el estilo "ahora ya se lo dijeron", es decir, un enfoque que enfatiza la información descriptiva de un conjunto de objetos. Un ejemplo reciente fue la presentación de las pesas de latón —con pequeñas figuras de hombres y animales— realizadas por los asantes de Ghana y usadas antiguamente para pesar el polvo de oro y calcular deudas y préstamos. La sección introductoria ofrecía un extenso texto sobre la historia y la significación de las figuras y luego se presentaban las pesas divididas según nuestras categorías geométricas y figurativas, acompañadas de una explicación sobre la tecnología utilizada y sobre los accesorios. El toque de actualidad de la exposición lo daba el hecho de intentar crear en el público una actitud favorable a la producción actual de estas piezas, ya que se subrayaba que el aumento del turismo ha hecho renacer esta industria que parecía ir muriendo con la pérdida de las prácticas tradicionales.

Cómo transmitir la comprensión de otras culturas

Este tipo de exposición informativa ocupa un lugar importante en el conjunto de estilos de presentación y puede satisfacer o recompensar la curiosidad de una cierta parte del público, pero tiene un alcance limitado. Como lo hace notar Povey, a pesar de la abundancia de información no se ofrece ninguna respuesta a la primera pregunta que puede plantearse el observador: ¿cómo, dada la falta de normalización geométrica, estos pequeños objetos de talla variable podían funcionar como sistema de pesas para contabilizar préstamos y deudas?

Aunque personalmente aplaudo este estilo de exposición informativa, creo que no se lo debe considerar un fin en sí. Es necesario tratar de establecer un puente entre el objeto tal cual es y la posición del espectador. La muestra podrá ser excelente según los criterios convencionales y sin embargo no cumplir el objetivo que yo le asignaría a una exposición etnográfica: transmitir mediante las colecciones de los museos los conocimientos que los espe-

1. J. Delange Fry, "On exhibiting African art", en J. Cordwel (red.), *The visual arts*, p. 535-552, La Haya, Nueva York, Mouton, 1979.

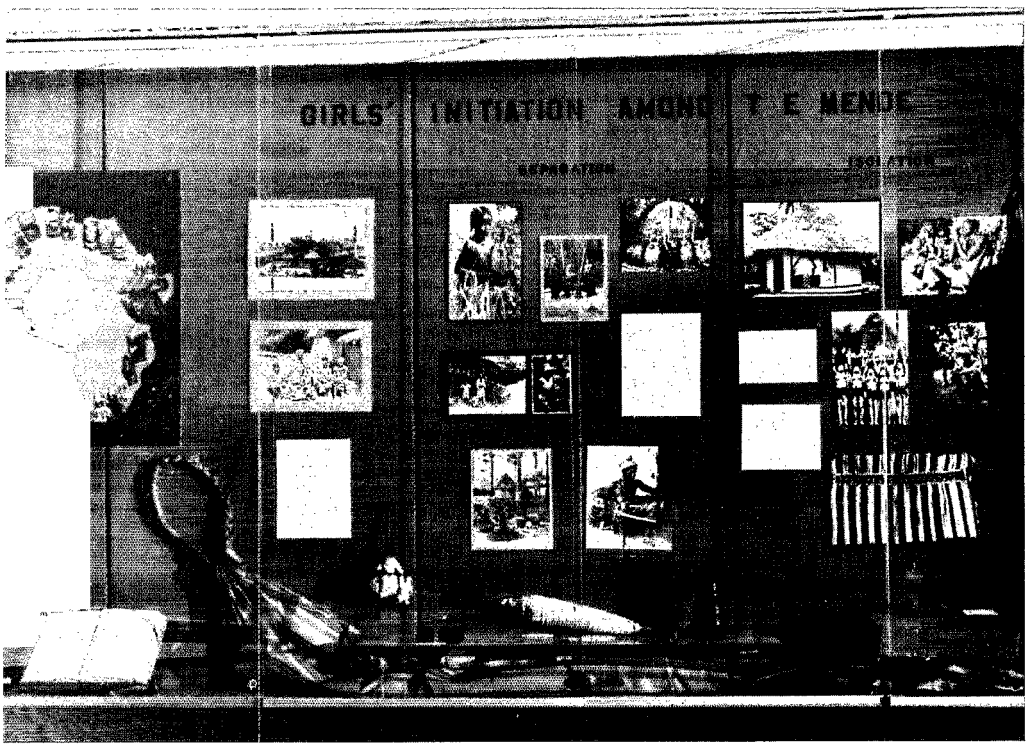
2. J. Povey, "First word", *African arts*, vol. 13, n.º 1, 1979, p. 1-6.

Marie-Jeanne Adams

Es una de las primeras investigadoras que obtuvieron un título de Ph. D. especializado en arte etnográfico en la Universidad de Columbia (1967). Autora de artículos sobre el arte de Indonesia y Africa publicados en diferentes revistas europeas y americanas, entre ellas *African arts* y *American anthropologist*. Profesora de arte y antropología, directora de la sección Africa y Oceanía del Museo Peabody de Arqueología y Etnología de la Universidad de Harvard. Actualmente es profesora en el Wellesley College, Massachussets (Estados Unidos). En 1982 organizó y compiló el catálogo de la exposición *Designs for living: symbolic communication in African art* organizada en la Universidad de Harvard. Prosigue su tarea de investigadora en el Museo Peabody.

Estudiantes voluntarios ayudan a poner orden en las hasta entonces dispersas colecciones del Museo Peabody. [*Foto:* Hillel Burger, Peabody Museum of Archaelogy and Ethnology, Harvard University.]





Exposición en la Tozzer Library of Anthropology de la Universidad de Harvard que intentaba hacer tomar conciencia —a través de los objetos, las imágenes y los textos— de la estructura del proceso de iniciación de las jóvenes, tal como lo entienden los antropólogos. En una segunda vitrina (que no está en la foto) se mostraba una figura enmascarada de tamaño natural, como las que clausuran el ritual. [*Foto:* Hillel Burger, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.]

cialistas poseen sobre otras culturas y otras sociedades.

Para tratar de responder a este problema me apoyaré en mi propia experiencia en el Museo Peabody de Arquelogía y Etnología de la Universidad de Harvard en la época en que era profesora adjunta de arte y antropología.

Lo que me propongo ahora es alentar la utilización de las colecciones antropológicas como un recurso didáctico y de comunicación y revertir la tendencia cada vez más acentuada a realizar exposiciones descriptivas o "artísticas" de materiales etnográficos.

Participación de los estudiantes

Por supuesto un museo ofrece a los estudiantes la posibilidad de adquirir conocimientos en museología, pero no es ese el aspecto que quiero abordar ahora, sino el de saber por qué medios una colección puede transmitir y enriquecer la comprensión de otras sociedades.

Para lograrlo, ante todo, es necesario que las colecciones estén bien ordenadas. Sin embargo, a pesar de tener más de cien años de experiencia, el Museo Peabody continuaba almacenando sus colecciones sin ningún método, y por eso el personal necesitó seis meses para ubicar y reunir las casi veinticinco mil piezas de las colecciones africanas. El proyecto de sistematizar los depósitos ofreció a los estudiantes la primera oportunidad de participar en las tareas del museo.[3] Gracias a este operativo nos enteramos de que la casa poseía tres grandes colecciones regionales (procedentes de Liberia, del sur del Camerún y de Uganda) y una de objetos homogéneos: la espléndida colección de instrumentos musicales. Por otra parte, al reunir y ver las piezas para reordenarlas pudimos descubrir algunos objetos de una belleza excepcional, tesoros insospechables si nos hubiéramos atenido sólo a las descripciones escritas.

Habiendo puesto así un poco de orden en las colecciones, pudimos por fin dedicarnos a planificar las actividades de conservación, investigación y exhibición.

Pero en aquel momento, sin embargo, la política del museo se limitaba simplemente a mantener la exposición permanente de ciertas piezas, a tal punto que el mero hecho de modificar las vitrinas hubiera significado ya una revolución. No obstante, pude disponer de una gran vitrina en la sala africana para que dos estudiantes de tercer ciclo de la Universidad de Boston pudieran diseñar una exposición.

Debían hacer una selección entre las ciento veinte piezas de una donación de esculturas africanas observando ciertos requisitos para mantener el espíritu del resto de la sala. Y allí residía justamente el problema, porque los objetos estaban decididamente presentados en el estilo de los años sesenta: aislados, ubicados a veces por encima y a veces por debajo de la línea de los ojos, algunos derechos, otros inclinados, y todos con un mínimo de referencias.

Logramos introducir tres grandes fotografías —que ilustraban el uso al que estaban destinados los objetos— y algunos accesorios elegidos siguiendo las indicaciones de fotografías tomadas sobre el terreno. Para que los estudiantes manipularan las piezas lo menos posible, desarrollamos una técnica especial consistente en reproducirlas a escala sobre papel, tanto en el plano vertical como en el horizontal, y en desplazar las siluetas sobre dibujos de las vitrinas realizados igualmente a escala hasta que el conjunto tomara forma y resultara visualmente interesante.

Como el respeto por el estilo general nos impedía introducir textos en las vitrinas, colocamos las notas sobre cada pieza

3. Este no es el arreglo ideal, porque los estudiantes tienen tendencia a trabajar irregularmente, según sus exámenes y horarios de actividades. Lo fundamental del trabajo debió ser realizado por Marietta Joseph, estudiante de tercer ciclo en la Universidad de Boston, nombrada con ese fin, y por el Dr. León Siroto, especialista en etnología africana. Las colecciones se ordenaron según las normas de una obra de referencia clásica sobre los pueblos y las culturas de Africa, con resultados verdaderamente notables.

—acompañadas de la correspondiente representación esquemática—, sobre un panel aparte ubicado al costado de la misma. Estos esquemas, dibujados por un estudiante, evitaban al observador interesado el tener que girar constantemente la cabeza para mirar los números indicadores.

Pero en aquel entonces la información que proporcionábamos era todavía del tipo "pastilla", o sea, por ejemplo, "pájaro que servía de casco en una fiesta de la cosecha". Por otra parte pedí a los estudiantes que prepararan un informe detallado de cada etapa de su trabajo, precisando todas sus fuentes, a fin de facilitar las tareas ulteriores a otros estudiantes.

Este éxito me indujo poco a poco a autorizar a estudiantes menos adelantados a concebir otras exposiciones, siempre limitadas a una sola vitrina de la sala africana. El primer grupo se interesó por el tema de la representación del cuerpo humano en diversos objetos africanos de tamaño reducido, que indicaban prestigio y se llevaban en la mano. Centraron entonces su exposición en este motivo visual, mostrando los distintos modos de utilización de las diferentes partes del cuerpo en estos objetos.

Dada la importancia de nuestra colección de máscaras, pedí al siguiente grupo de estudiantes que trabajara sobre el tema de la iniciación masculina. Pero ellos, después de haber examinado nuestras reservas, me propusieron una muestra de instrumentos musicales; su principal preocupación era la de presentarlos en forma artística, y sólo después de ejercer sobre ellos una cierta presión y con un poco de ayuda lograron producir un texto aceptable, fotografías y una selección de registros musicales con un dispositivo que permitía escucharlos a voluntad. Como el grupo anterior, estos estudiantes se concentraban sobre todo en el aspecto artístico, y su manera de considerar las piezas estaba condicionada por la idea de que una presentación visual de los objetos es en sí un resultado suficiente y satisfactorio.

Otra forma de asociar a los estudiantes a las actividades concretas del museo se relaciona con la preparación de los encuentros de especialistas. El Museo Peabody posee un importante conjunto de máscaras de Liberia reunidas en los años treinta y cuarenta por un médico misionero. Para estimular la investigación sobre esta región, invitamos a varios especialistas a que se reunieran y presentaran ponencias en el museo. Para este encuentro los estudiantes reunieron toda la documentación que poseíamos sobre la famosa colección de máscaras Harley, adjuntaron a cada pieza los datos más relevantes y prepararon una presentación que permitía a los especialistas obtener una visión de conjunto sobre las trescientas máscaras y realizar así las debidas comparaciones.

Por otra parte también estimulé a los estudiantes a expresar sus reacciones ante los objetos exhibidos en el museo y a trabajar en los posibles cambios, especialmente en la sala africana. Por supuesto no podíamos introducir cambios de fondo que entrañaran una verdadera renovación en el diseño, pero sí podíamos reducir el número de objetos o cambiarlos y agregar textos y dibujos. Fue así como comprendí la gravedad de los problemas de comunicación entre el público —los estudiantes, en este caso— y los objetos expuestos.

En la siguiente exposición confiada a los estudiantes, sobre las tallas en madera de los asmat, tratamos de superar este problema publicando un catálogo con trabajos sobre el contexto de las creencias, los usos de las obras de arte y la personalidad de los escultores, del cual se vendieron los quinientos ejemplares editados, en su mayor parte en la tienda del propio museo.

Uno de los problemas que entraña el realizar muestras entendidas como un proceso de aprendizaje es que, por un lado, uno quiere dejar a los estudiantes tomar iniciativas, desarrollar sus ideas y llevarlas adelante hasta su madurez, y por otro, se corre el riesgo de que el resultado final no corresponda a la presentación ideal de una exposición. Y esto por varias razones. Es mejor entonces trabajar buscando el término medio entre ambas posiciones, así una vez pasada la excitación de lo realizado los estudiantes pueden ver los puntos débiles de sus propuestas iniciales.

Hemos tratado también de hacer llegar a otras personas del medio universitario nuestras ideas sobre el museo y sus colecciones; para ello organizamos, entre otras, dos exposiciones: una en la Biblioteca Central llamada *Los especialistas del Peabody en Africa*, cuyo objetivo era mostrar cómo sabemos lo que sabemos, y otra en el edificio del Center for International Affairs de Harvard, llamada *Ornamentos africanos*, que ponía el acento en la refinada sensibilidad de las formas y los materiales en lugar de limitarse a las ya más conocidas maderas talladas a golpes de hacha.

El problema de la mediatización

Estas experiencias me habían bastado para comprobar que eran siempre los estudiantes de arte los que se proponían como voluntarios para realizar los proyectos de exposición, nunca los de antropología, como si sólo los estímulos del mundo del arte fueran suficientemente fuertes para motivarlos. Y en cada caso pude comprobar también que los resultados quedaban casi siempre comprendidos en los estrechos límites del estilo de los años sesenta.

Empecé a sentirme cada vez más insatisfecha y a lamentar todo el tiempo y el esfuerzo consagrados a estos proyectos, cuyos resultados apenas rozaban lo que yo consideraba realmente importante.

El hecho de estar por un lado enseñando arte con una orientación antropológica y por el otro trabajando en exposiciones entendidas sólo como experiencias visuales me hizo tomar conciencia de la disparidad existente entre estas dos esferas de actividad. Comencé a sentir de manera cada vez más imperiosa la necesidad de transmitir en las exposiciones mensajes semejantes a aquellos que me esforzaba por comunicar en mis clases, o que los alumnos encontraban en el curso de sus lecturas. Mis clases se situaban a un nivel completamente diferente del de la información proporcionada por las exposiciones. Y éste es un tema que nos lleva nuevamente al problema del desfasaje que existe entre los conocimientos de los especialistas modernos y los del público, y a la cuestión de saber cómo pueden ser mediatizados por el estilo de la presentación, es decir, cómo estas piezas de museo pueden ser utilizadas para ilustrar las ideas y los descubrimientos de la antropología.

En mis cursos sobre arte africano, por ejemplo, yo muestro cómo el contraste tan evidente entre la aldea y la maleza circundante es usado para categorizar y evaluar el comportamiento social y para reflejar el relativo poder de las diversas fuerzas a las cuales está sometida la comunidad. Este contraste se expresa vívidamente en la forma, el vestido y el comportamiento de las figuras enmascaradas. Deberíamos poder encontrar la manera de mostrar las máscaras acompañadas de otros materiales visuales que aclararan esta relación entre las formas físicas, sociales y espirituales.

Fue en respuesta a esta preocupación que me permití presionar a un estudiante de economía para que realizara una exposición con una orientación antropológica más marcada sobre los ndebele de Sudáfrica, donde se mostrara el contexto en el que se situaban la pintura mural y la fabricación de abalorios —ambas artes femeninas—, y los usos a los cuales se destinaban.

Con la estudiante siguiente me mostré aún más imperativa, si cabe. Como se trataba de alguien que venía del departamento de folklore, le pedí que preparara una exposición donde se ilustrara una perspectiva antropológica, ya que además la muestra se realizaría en la biblioteca de la especialidad.

El tema elegido fue "la iniciación de las jóvenes entre los mendos de Africa occidental". Ahora bien, ¿cómo tratarlo visualmente? La descripción que van Gennep[4] hace de las tres fases de la iniciación nos sirvió de eje ordenador. En la primera de las cuatro secciones de nuestra vitrina presentamos, a modo de introducción, el emplazamiento de la aldea, escenas de la vida del jefe con sus mujeres y un texto general. Cada una de las secciones siguientes se dedicó a las distintas fases de la iniciación: la separación formal, el periodo de aislamiento lejos de la aldea y la posterior reintegración, es decir, los ritos de reincorporación a la comunidad. Bastaba echar apenas una ojeada a la muestra para darse cuenta de que se trataba de un proceso estructurado, y esto me pareció un gran paso hacia la ilustración de algunos asertos de la antropología y la posibilidad de facilitar al público la comprensión de este proceso ritual.

Esta experiencia simple y hasta rudimentaria me hizo entrever más vastas posibilidades. ¿Por qué no usar como criterio para presentar las piezas las preguntas que nosotros mismos tratábamos de resolver sobre el terreno o en las bibliotecas? Por ejemplo: ¿Por qué encontramos en una escultura africana de mujer con niño accesorios que pertenecen al atuendo ceremonial de los cazadores? ¿Por qué no ilustrar concretamente las distintas interpretaciones dadas a una gran máscara dogona según las diferentes fases de iniciación para hacer comprender la complejidad de las ideas suscitadas por sus formas tan extrañas? ¿Por qué no mostrar cómo los objetos de uso cotidiano, tan fieles y seguros, son magnificados y permutados en mito y ritual para tornarse depositarios de significados más ricos, como en ese cuento dogón donde la forma del universo corresponde a una canasta del mercado que usan las mujeres, pero puesta patas arriba? A partir de esta forma primaria y de un huso para hilar algodón, los dogones construían una imagen estructurada de la sociedad.

Un proyecto aún más ambicioso podría intentar, por ejemplo, ilustrar los ritos de iniciación de los niños y —siguiendo a Victor Turner—[5] mostrar cuándo y por qué aparecen los personajes enmascarados. ¿Por qué no realizar el perfil de una sociedad de Nueva Guinea tal como la propone un antropólogo, presentándola no ya como una verdad "científicamente" establecida, sino como un modelo hipotético sobre la manera como ella parece funcionar según la interpretación de un estudioso? ¿Por qué no tomar las intuiciones del antropólogo como encuadre de la exposición?

Tal vez ninguna de estas sugerencias resulte viable, pero lo importante es proponerse como tarea fundamental la presentación de los criterios antropológicos respecto de un tema, una anomalía, un problema o un emplazamiento que tenga relación con los objetos conservados en un museo, y trabajarla con tanto cuidado y dedicación como la que pondríamos en la redacción de un artículo para una revista especializada. Deberíamos ser capaces de mostrar su espíritu y el nuestro en la obra.

Wittgenstein observó que "aquello que puede mostrarse no puede ser dicho". Y yo reconozco por mi parte la especial calidad de experiencia contenida en la percepción contemplativa de un objeto. Pero los antropólogos —en calidad de miembros de una disciplina científica— debemos hacer una selección muy aguda de los datos más reveladores de otras costumbres u otras sociedades.

No basta que una exposición muestre las obras de arte, es necesario que ella misma sea una obra de arte, en cuanto ejemplifica una elección y un ordenamiento tendientes a lograr un cierto efecto y a aseverar una cierta concepción.

La popularidad de ciertos programas de televisión de orientación antropológica como *Tribal eye, wild world* y *Odyssey* proporciona cierta información a un vasto público y estimula la curiosidad. Incluso los museos de arte han debido responder a las exigencias de un público más evolucionado. En una muestra de pintura del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, por ejemplo, había una sección que presentaba placas tomadas con rayos X que permitían comprender la manera de pintar de los impresionistas y por qué esto irritaba tanto a los burgueses de la época. Y en una exposición sobre el arte de Siberia se incluía una sección de estratigrafía donde se mostraban los materiales de los que parten los arqueólogos para reconstruir los objetos y la sociedad que los produce.

No basta presentar una escena plena de colorido o una escenografía espectacular para que los espectadores absorban algo de la magia de una sociedad exótica y lleguen así, apoyados en sus solas facultades sensoriales y sin mediaciones verbales, a tener una sensación precisa de lo que es la sociedad o la cultura africana.

Yo creo que, puesto que somos científicos, nos interesa enseñar con métodos conscientes y deliberados, sin por eso desdeñar lo que se aprehende por la experiencia sensorial, pero apelando ante todo a la inteligencia.

No deberíamos pensar que tenemos la obligación de familiarizar al público con, digamos, "todo" el arte africano; las galerías, la televisión, el cine y los decoradores permiten por su parte también una aproximación. Nosotros, sin embargo, deberíamos invitar a otro tipo de experiencia: la que nace del intento de esclarecer una situación de la que los objetos son a la vez la concreción y el reflejo.

Nosotros no proporcionamos los medios materiales para estudiar —una silla confortable y un libro para leer—, y por otro lado los objetos librados sólo a sí mismos no son capaces de transmitir el mensaje. Es necesario entonces usar juiciosamente los medios de comunicación: representaciones gráficas, fotografías, textos, secuencias fílmicas y otros instrumentos auxiliares. Es a través de los medios visuales que debemos —en principio— lograr nuestro objetivo, sin apelar a las largas conferencias sólo posibles en un aula.

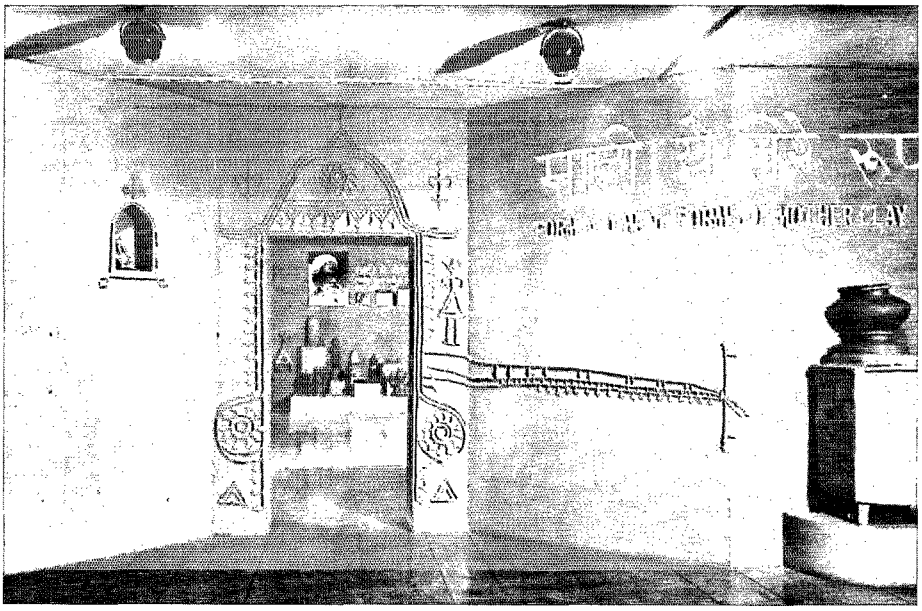
Y éste es el punto crucial del problema: ¿cómo transmitir las complejas nociones que están en el origen del arte, el mito, el ritual o el conjunto de una sociedad con el auxilio de los distintos tipos de medios audiovisuales? Estoy convencida de que estos medios no deberían tener una función meramente descriptiva. La exposición debería hacer comprender algo de la situación, el acontecimiento o el objeto. El observador debería siempre poder extraer de cada exhibición una idea o una interpretación nuevas, frutos del saber y de las investigaciones de los antropólogos que trabajan en el terreno o en los museos.

Las otras sociedades son tal vez diferentes, pero no por eso menos inteligibles, y lo que queremos es hacer aparentes los rasgos que aseguran esa inteligibilidad. Si pensamos que la antropología tiene algo que decir, es necesario que encontremos el modo de expresarlo a través de las colecciones que encierran nuestros museos.

[*Traducido del inglés*]

4. A. van Gennep, *The rites of passage*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1960.

5. Victor Turner, *The forest of symbols*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1967.



Entrada a la primera sala, donde se muestran tradiciones alfareras prehistóricas e históricas con sus equivalentes modernos. La exposición se inicia con las huellas de las manos de una alfarera, Saraladevi, en pasta de arroz. En un nicho se ve a Ganesha, el dios de la buena fortuna. El relieve de arcilla de la entrada sugiere un palanquín; al fondo se ve la tarima de introducción. [*Foto:* National Institute of Design para el Craft Museum.]

Las múltiples formas de la madre arcilla

Haku Shah

Nació en 1934 en Valod, distrito de Surat, Gujarat (India). M. A. en Bellas Artes y M.Sc. de la Universidad de Baroda. Trabajó en diferentes exposiciones sobre la India en el Museo de Arte de Filadelfia, en el Tropenmuseum, en el Museum of Mankind de Londres y en el Rietberg Museum de Zurich. Consultor del Instituto Nacional de Diseño. Titular de la beca Nehru en 1972-1973. Miembro del Comité del Museo de Artesanía de Nueva Delhi, miembro del Consejo del Museo del Hombre de Bhopal. Conservador del Museo Tribal de Gujarat, en Vidyapith, Ahmedabad. Varias publicaciones sobre etnografía y artesanía, incluidas *Rural craftsmen and their work* (en colaboración con el Dr. Eberhard Fischer), Ahmedabad, Instituto Nacional de Diseño, 1970; *Mogra dev* [Dioses cocodrilo tribales] (en colaboración con el Dr. Eberhard Fischer) Ahmedabad, Gujarat Vidyapith, 1971; *Mata no Chandarvo* (con el Dr. Eberhard Fischer y el Dr. J. Jain), Zurich, Rietberg Museum; *Pithora the God,* Zurich, University of Zurich, 1983.

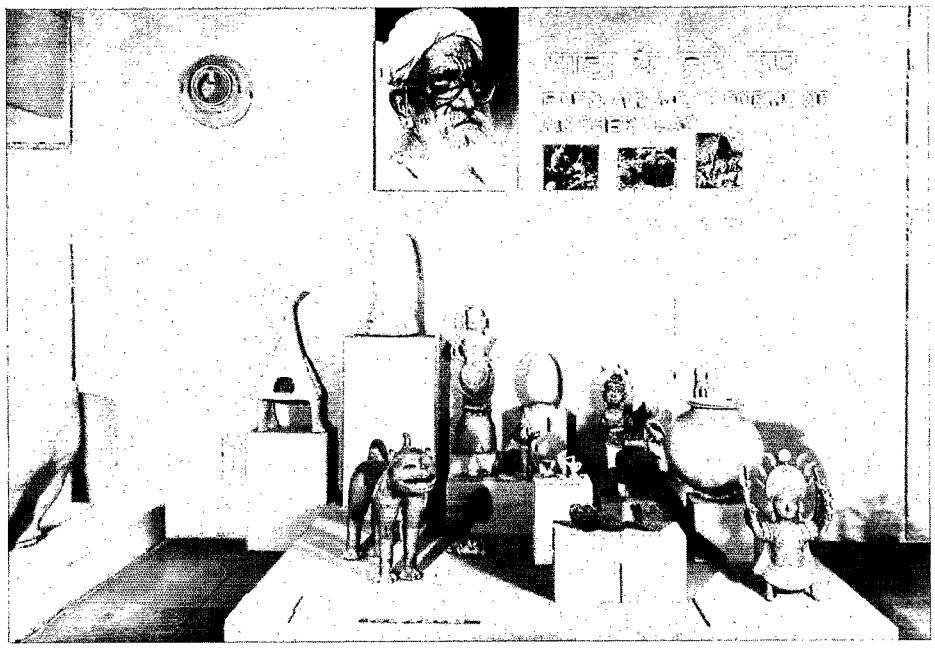
La preparación de la exposición *Las múltiples formas de la madre arcilla*[1] en el Museo de Artesanías de Nueva Delhi ofreció, en varios aspectos, la oportunidad de poner en juego el ingenio. Cuando el gobierno de la India me pidió que me hiciera cargo de la muestra, acepté sin vacilar pues se trataba de una experiencia que, en mi calidad de conservador y responsable de montaje, resultaba sumamente interesante. La exposición era fuera de lo común.[2] En países como la India, donde persiste una rica tradición cultural, no se asigna importancia alguna al hecho de beber agua de un recipiente de arcilla. Pero la factura de los recipientes y sus diversos usos encierran valiosas enseñanzas, incluso para las generaciones futuras. El proceso de fabricación es en sí mismo una ciencia. Así pues, lo primero que se debía destacar en la presentación eran las modalidades de ese proceso en los diferentes estados de la India.

El museo me atrajo inmediatamente como lugar de trabajo. Se trata de un edificio de grandes dimensiones, con salas altas, dispuestas en diferentes niveles, donde el arquitecto Charles Correa ha creado un ambiente formado por grandes espacios cuadrangulares. Mi primer impulso fue hacer fabricar una gran tinaja, de unos dos metros de alto por unos noventa centímetros de ancho, con la certeza de que luciría majestuosa en ese contexto. Efectivamente, se veía como una escultura y me pareció que el espacio estaba completo. Era una pieza interesante que, al ser ubicada en el lugar apropiado, se tornaba monumental. Ahora bien, la mayoría de las personas que trabajan en museos se resisten a incluir en las muestras piezas no cocidas; por lo general, estiman que son demasiado ordinarias y están convencidos de que son sumamente frágiles. Sin embargo, cuando pregunté a la alfarera de una tribu cuánto duraban sus vasijas me respondió: "unas pocas generaciones".

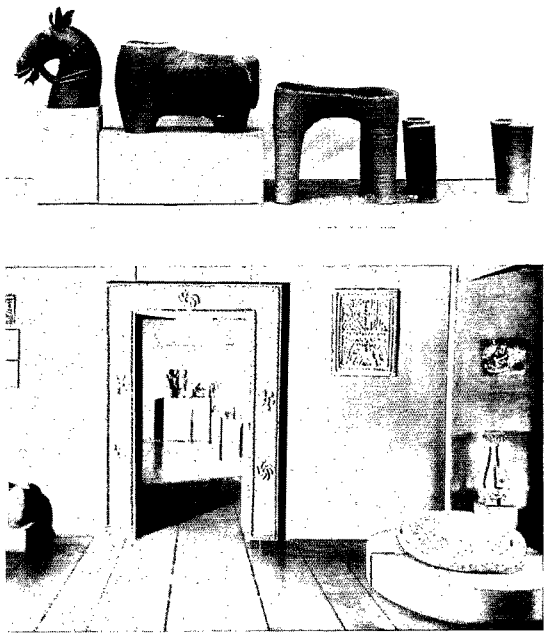
El mero hecho de que un objeto sea común en la vida cotidiana no significa que sea ordinario, ni indigno de figurar en una exposición o en un museo. Cada vasija se fabrica según una técnica rigurosa y yo quería exhibir centenares de piezas creadas por diversos alfareros. En esto me ayudaron treinta y cinco alfareros de todo el país, a cada uno de los cuales asigné una tarea específica, según sus conoci-

1. No fue fácil dar nombre a la exposición, que abarcaba no sólo objetos de terracota sino también piezas de alfarería y objetos sin cocer, y fue el Dr. Kapila Vatsyayan quien propuso el título que lleva, *Las múltiples formas de la madre arcilla (Mati ye tere rub).*

2. La idea inicial de una exposición sobre la arcilla la tuvo en realidad Pupul Jayakar, una distinguida pionera del movimiento artesanal en la India.



Evolución de la forma: un caballo de Tamil Nadu. Las patas, el cuerpo a medio hacer, el torso y la cabeza se muestran separadamente, y luego el objeto completo. La observación de este proceso tiene gran valor educativo para los estudiantes, según una tradición que se mantiene viva. El caballo, que mide casi dos metros, se hace totalmente a mano sin utilizar el torno.
[*Foto:* National Institute of Design para el Craft Museum.]



La primera sala, donde se exhibe un torno de alfarero cocido al sol y una lámpara de arcilla de Bihar. En la pared, una foto muestra a Jagdish, el joven alfarero que fabricó el torno. Las cinco huellas de manos estampadas en pasta de arroz sobre la rueda son las que el novio deja antes de la ceremonia del matrimonio. A través de la puerta pueden verse distintas formas de representación de Ganesha.
[*Foto:* National Institute of Design para el Craft Museum.]

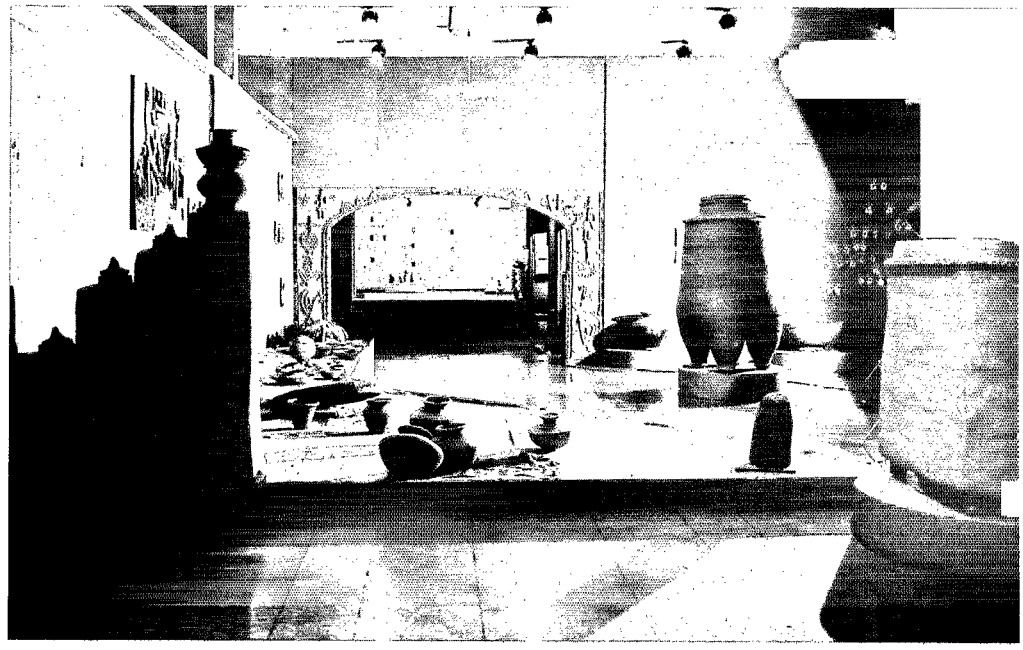
mientos y tradición, a fin de mostrar las variaciones de la forma. Se pidió a los alfareros que escogieran un tema, por ejemplo, un elefante de Bihar, una estatua de la diosa Durga de Gorakhpur (en Uttar Pradesh), Hatimaputul, la diosa madre de Assam, un caballo de Bengala, una vasija de Gujarat, y así sucesivamente. Era muy estimulante observarlos. Seleccioné varios de esos objetos para la exposición, a fin de mostrar las etapas del proceso de fabricación según el espacio disponible en los diferentes niveles.

Sobre una gran tarima, de unos quince por trece metros y medio, se exhibieron las técnicas de alfarería de las diferentes regiones. Cuando el número de visitantes lo justificaba, esa tarima se utilizaba para efectuar demostraciones prácticas. Junto con la tarima se fabricaron además dos hornos abiertos. Es importante destacar que los alfareros me ayudaron también a instalar la exposición: cuando el creador suma sus iniciativas a las del conservador o diseñador, se percibe una gran diferencia, pues se gana en autenticidad y precisión. Purushottamramji, un alfarero de Azamgarh, contribuyó fabricando un horno, escribiendo leyendas y exhibiendo un maravilloso *surahi,* vasija de la que era autor, en las diferentes etapas del proceso de producción, con la materia prima, las herramientas, el barniz y otros elementos. El responsable de montaje siempre puede equivocarse en la elección de un emplazamiento; el erudito suele incluir información superflua en la leyenda. En este caso, el alfarero sólo habló acerca de lo que había hecho, para qué servía y qué valores representaba, y lo escribió en una tableta de arcilla con simple letra manuscrita.

En esta época de rápida evolución es de suma importancia documentar la utilización de un objeto en sus diferentes formas. Para esta exposición seleccioné cuatro lugares de distintas regiones para mostrar cómo y dónde la gente coloca sus figuras votivas de terracota. Los santuarios de aldea son por lo común bastante amplios, pero yo contaba, felizmente, con espacio suficiente para dar una idea del tipo de ambiente que rodea a estas figuras. En la choza de Devra de Rajastán se dispusieron un tambor, una cadena de hierro, un incensario e ídolos en sus lugares correspondientes. Luego se practicó una pequeña abertura en la pared anterior de la choza (tal como se hace en las aldeas) para que el visitante pudiera ver la Devra. Asimismo, para recrear el ambiente de los santuarios de Tamil Nadu y Gujarat trabajamos minuciosamente en la ubicación de lámparas, banderas, etc. En algunos casos hubo que utilizar fotografías para explicar los rituales, pero se realizaron en sepia, a fin de no desvirtuar la impresión general. Por ejemplo, en las tribus se derrama la sangre de una cabra sacrificada sobre el caballo de terracota; las fotografías expuestas ayudan al visitante a darse una idea más cabal, y la música tribal contribuye a crear el ambiente.

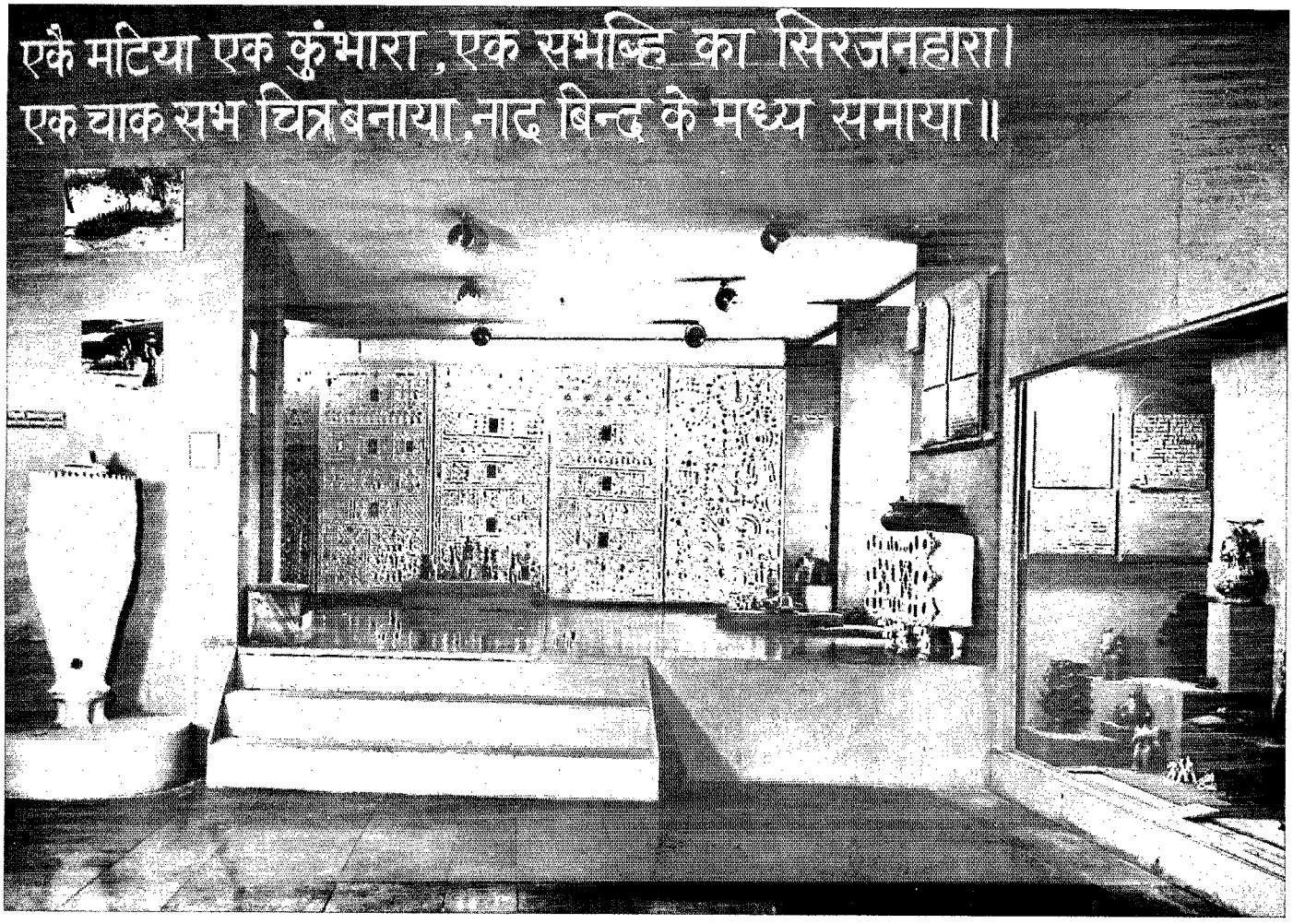
Se necesitaba simular un bosquecillo, y tanto plantar árboles como talarlos planteaba un problema. Narayansing, empleado del Museo de Artesanías, tuvo una excelente idea: luego de averiguar qué tipo de ramas se requerían, las hizo cortar del campus de la universidad y las fijó en bases de madera de sesenta centímetros cuadrados que cubrió con arcilla. Así se erigieron los árboles. De manera análoga se

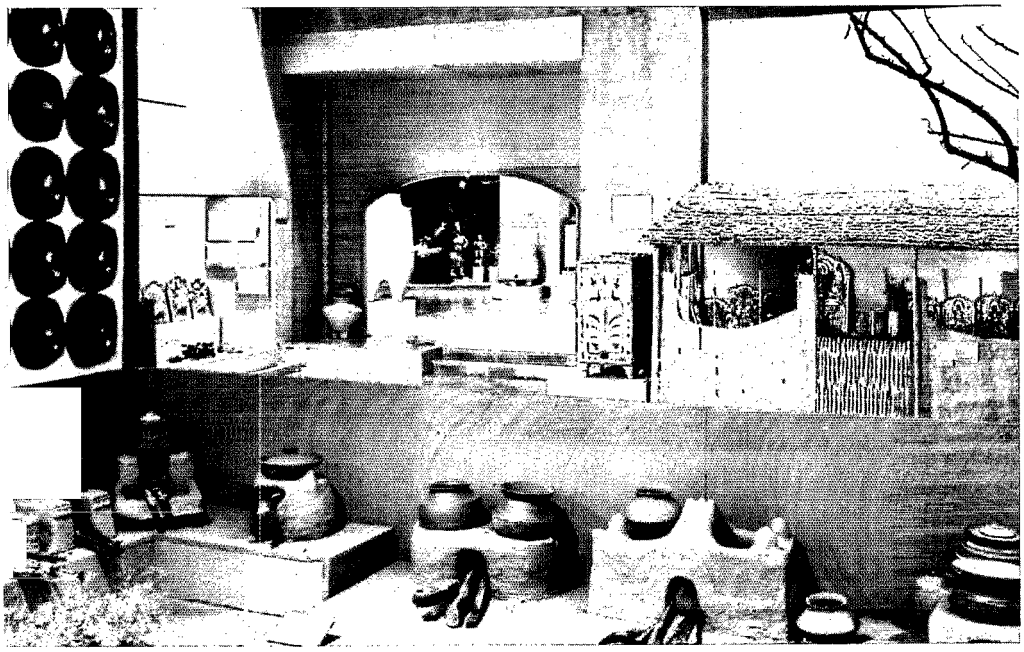
Detalle de la tarima de introducción: un terrón de arcilla en bruto, un *lingam,* un tigre de Bastar, una vasija de Gorakhpur, un juguete de Gujarat y una deidad aldeana de Tamil Nadu, diferentes formas creadas en diversas regiones de la India a partir de un simple bloque de arcilla. En la pared, fotografías de un viejo alfarero y de miembros de una tribu ofreciendo estas terracotas a sus dioses.
[*Foto:* National Institute of Design para el Craft Museum.]
◁



Al entrar a la gran sala se ve, al fondo, el relieve mural de arcilla y, sobre una gran tarima, un torno de alfarero, vasijas, el horno y otros elementos utilizados para las demostraciones. Las vasijas son algunos de los recipientes de almacenamiento que más se utilizan en las aldeas de la India.
[*Foto:* National Institute of Design par el Craft Museum.]

En las vitrinas de la derecha: alfarería de diferentes estados de la India. Pueden apreciarse tabletas de terracota con textos que explican la filosofía de la arcilla.
[*Foto:* National Institute of Design para el Craft Museum.]





Los braseros son muy corrientes en toda la India. En la exposición ocupaban un lugar de honor. El panel izquierdo está formado por fuentes laqueadas de origen tribal. A la derecha, se destaca un santuario de Devra de Rajastán en una choza, exhibido con gran autenticidad. La abertura de la parte superior de la pared permite mirar hacia adentro sin modificar el interior.
[*Foto:* National Institute of Design para el Craft Museum.]

procedió con una puerta principal ricamente tallada que se destacaba demasiado en el conjunto: se la cubrió con tablas sobre las cuales unas mujeres de la región de Kutch (Gujarat), trazaron motivos ornamentales, una especie de dosel en la parte superior y flores a los costados. A mí me parecía un carruaje en el que viajaran un anciano y las formas de la arcilla...

Se decidió colocar un torno de alfarero a la entrada de la exposición y en un principio yo buscaba un torno de madera. Pero Jagdish, uno de los jóvenes alfareros de Bihar, me explicó que entre ellos se utilizaban tornos de arcilla. La idea de tener un torno de arcilla me fascinó y Jagdish fabricó uno en diez días, mezclando fibra de coco con arcilla. En el centro del torno fijó una piedra y una cuña de madera con un tronco como base para soliviar la rueda. Recordó que, según la costumbre, el novio estampa cinco veces la huella de su mano sobre la rueda antes de la ceremonia de la boda. Esta nos pareció una excelente introducción a la exposición.

Después de preparar la arcilla, cada alfarero hace una pila parecida a un *lingam*[3] que indica el comienzo del proceso de creación, y me pareció que esto podía ser un buen elemento de enlace para dar unidad a la exposición. Así pues a la entrada, al presentar las formas, se colocó un *lingam* junto a la arcilla en bruto; una vez más, al mostrar el proceso de fabricación de vasijas en las diferentes regiones, se dispuso el *lingam* en el centro de la sala y, por último, se utilizó un tercer *lingam* al presentar las múltiples formas de elefantes y caballos. La unidad de la exposición quedaba así estructurada.

Se crearon asimismo tres murales. Yamuna Devi, de Bihar, hizo un relieve mural en arcilla con las figuras de Ganesa, Siva, Krisna y otras divinidades. Este relieve, que servía de fondo a la gran tarima donde se mostraban las técnicas de alfarería, simulaba el muro posterior de una casa. La tarima, a su vez, daba la idea de una galería, en tanto que el lugar de trabajo del alfarero y la pared posterior parecían formar parte de un gran muro. Al entrar y mirar hacia la izquierda se veía el segundo mural, cuyos espejos de mica incrustados en los relieves de arcilla resplandecían creando una atmósfera diferente según la hora del día. Este mural podía verse aun en la oscuridad. El tercer panel se colocó cerca de la gran tinaja, pero parecía demasiado vacío y yo no sabía qué hacer con él. Empecé por hacerlo recubrir con una mezda de estiércol y arcilla, lo cual le dio una textura bastante interesante. Sin embargo, hacía falta algo más. Un día se me ocurrió pedir a todos los artesanos y artesanas, jóvenes y viejos, que celebraran su aporte estampando la huella de sus manos en pasta de arroz sobre esta pared. El hijo de un alfarero, de dos años de edad, que siempre "ayudaba" a su padre, a su madre y a su abuelo —según el tradicional proceso de aprendizaje de un artesano en la India—, dejó la huella de su manita cerca de una gran vasija de más de un metro por noventa centímetros realizada por alfareros de Assam. Estas huellas diminutas en la pared, tan próximas a la enorme vasija, se convirtieron en un símbolo de bendición.

Siempre he pensado que en las exposiciones y textos de nuestros museos no se incorpora el folklore como para que forme parte integrante de la muestra. Por eso, y como en esta exposición los alfareros presentes estaban siempre cantando o tarareando melodías o canciones, tomé nota de algunas de las estrofas y las hice escribir de manera que se convirtieran en un elemento más de la presentación. En las antiguas tradiciones familiares y en los relatos épicos se afirma que escribir versos de este modo ha cambiado la vida de la gente. Por lo general, las inscripciones se hicieron en los cielorasos. También se escribieron textos con arcilla blanca sobre placas de arcilla que viraban al rojo y al blanco una vez cocidas. Este proceso, aunque riesgoso, dio buen resultado, hasta tal punto que el mapa de la exposición se hizo en terracota y el motivo del caballo del cartel se realizó en altorrelieve con el texto en la parte superior.

Los colores de la exposición eran sobrios: ocre, siena, pardo, negro y varios tonos de rojo. El muro de base y las vitrinas se recubrieron con una mezcla de estiércol y arcilla a fin de dar unidad a toda la muestra.

[*Traducido del inglés*]

3. El *lingam* es la representación estilizada del falo que simboliza la fuerza creadora, divinidad principal en muchos templos hindúes.

Grace McCann Morley

Una presentación de nuevas perspectivas

Cruda o cocida hasta convertirse en terracota, en todas sus formas y según las más diversas técnicas, la arcilla ha sido siempre el medio ideal al servicio del arte, la religión o los requerimientos de la vida cotidiana. Ningún otro material puede desafiar su disponibilidad, versatilidad y bajo costo, toda vez que sus posibilidades estéticas constituyen un venero virtualmente inagotable.

La exposición *Las múltiples formas de la madre arcilla,* realizada en el Museo de Artesanía de Nueva Delhi, mostró la variedad de formas y técnicas con que los alfareros tradicionales de distintas regiones de la India explotan hoy las posibilidades de la arcilla.

Si bien la muestra otorgaba un lugar de privilegio a los objetos realizados en la India rural contemporánea, los juguetes y utensilios en miniatura pertenecientes a la cultura del valle del Indo (*circa* 2500-1500 a. de J. C.) evocaban claramente los perdurables vínculos que existen con tradiciones que tienen a veces hasta cuatro mil años de pervivencia. Cedidas en préstamo por colecciones arqueológicas de la ciudad, estas piezas anticipan en su forma y apariencia los objetos de uso cotidiano que encontramos todavía hoy.

La muestra se proponía también ayudar a los visitantes a comprender las técnicas de fabricación y decoración. Perfecto ejemplo de esto fue el caballo de casi dos metros de altura que se exponía frente a las miniaturas del Indo. Cada una de sus partes, realizada por separado, se exhibía junto a la colosal imagen recompuesta del animal. Otros ejemplos, menos dramáticos pero igualmente instructivos, ilustraban las diferentes etapas de fabricación.

Un observador atento y receptivo no podría pasar por alto los puntos culminantes de la muestra que Haku Shah señala en su texto y que, aunque representan sólo una pequeña parte de la riqueza y variedad de las piezas exhibidas, sirven de indicadores, de jalones, podríamos decir, en este vastísimo inventario de la alfarería tradicional. La descripción del muro de arcilla texturado con la impronta de las manos de los alfareros en pasta de arroz y el emplazamiento de ofrendas votivas según la costumbre de varias regiones dan una idea de la sensibilidad y el cuidado con que fue preparada la exposición. Del mismo modo, la ilustración de objetos utilitarios tales como los *chulas* —hornos de diferentes formas según las regiones donde son fabricados y utilizados— y la referencia a las *surahi* —tinajas de agua de textura porosa que aseguran la frescura del contenido por evaporación— testimonian del esfuerzo realizado para brindar un conocimiento profundo de las diferentes maneras en que los alfareros tradicionales han escuchado y respondido a las necesidades de sus comunidades.

Las piezas exhibidas y su presentación —concebida para simular su entorno real— eran continuamente complementadas por otras actividades especiales que contribuían tanto al placer como a la información de los visitantes. La tarima para las demostraciones técnicas —útil también para exhibir cacharros y herramientas cuando no se usaba para demostraciones— no se limitaba solamente a estos usos. Las demostraciones de los alfareros eran allí frecuentes, pero también se llevaban a cabo en otros sitios dentro del museo, como parte del programa permanente de actividades organizadas en beneficio de los visitantes. Los



Taller de cerámica en el Museo de Artesanía de Nueva Delhi. Una alfarera de formación, participante en el taller, trabajando con una artesana tribal.
[*Foto:* Crafts Museum, Nueva Delhi.]



Programas escolares en el Museo de Artesanía. Alumnos aprendiendo el trabajo en arcilla de los alfareros tradicionales del estado de Haryana.
[*Foto:* Crafts Museum, Nueva Delhi.]

hornos de cerámica resultaron muy útiles a los artistas y artesanos para cocer y dar mayor durabilidad a las piezas que vendían como recuerdos —artísticos, pero de bajo precio— a un público lleno de admiración.

Así, *Las múltiples formas de la madre arcilla* fue mucho más que una hermosa y eficaz exposición; fue la ocasión de una serie continua de actividades que contribuyeron a extender su influencia y a ampliar sus posibilidades educativas.

Smita Baxi, directora del Museo de Artesanía, siguiendo su práctica habitual organizó un programa pleno de vivacidad. Las escuelas fueron invitadas a asistir y muchas respondieron enviando numerosos grupos de alumnos, que no sólo visitaron la exposición y siguieron las explicaciones y demostraciones técnicas, sino que incluso modelaron la arcilla bajo la guía de los alfareros. Hubo también conferencias especiales. Particularmente interesante resultó el taller en el que los alfareros con estudios sistemáticos —es decir aquellos que adquirieron su oficio en escuelas de arte y que practican la alfarería como vocación o como profesión— se encontraron con los alfareros tradicionales. Dado que en la región de Delhi existe un número considerable de alfareros de escuela exitosos y altamente competentes, hubo una muy buena respuesta y el intercambio de información y experiencia entre los dos grupos fue ciertamente beneficioso.

En *Las múltiples formas de la madre arcilla* los objetos exhibidos —con la sola excepción de las piezas del valle del Indo— fueron creados especialmente para la exposición, que en este aspecto se diferenció netamente de la muestra inmediatamente anterior, *Mito y ritual en la artesanía india,* la primera exhibición amplia y cuidadosamente documentada de las colecciones propias del museo, la mayor parte de las cuales había permanecido en depósito durante muchos años. Esta exposición reveló la importancia de la función del Museo de Artesanía como centro de documentación para orientación de los artesanos y referencia de los diseñadores.

Haku Shah menciona particularmente el cartel en arcilla cocida y las placas de terracota en las cuales se habían escrito los textos tanto en hindi como en inglés con caracteres en arcilla blanca que resaltaban sobre el ocre de fondo de la terracota. Esta fue una innovación eficaz y en completa armonía con el resto de la muestra, un ejemplo más de la meticulosidad creativa con la que Haku Shah y su grupo de alfareros enfocaron cada uno de los aspectos de la exposición.

Para concluir, cabe señalar que la exposición misma y los programas y actividades conexos se beneficiaron ampliamente de su emplazamiento en el Museo de Artesanía y su complejo urbano, que conformaron un entorno más que adecuado desde todo punto de vista.

[*Traducido del inglés*]

Dominique Jammot

Nació en 1941 en Clermont-Ferrand (Francia). Estudios universitarios en la Universidad de Dakar (Senegal). Diplomado en ciencias, en las disciplinas de geología y paleontología. Los temas de investigación que le han interesado particularmente son las musarañas actuales y fósiles. Director del Museo de Ciencias Naturales de Orleáns desde hace cuatro años.

Rentabilidad y eficacia en un museo pequeño

Para evaluar la eficacia de las estructuras museográficas no basta con disponer de balances de actividades en los que se recapitulen las diversas realizaciones anuales, sino que además es necesario contar con el balance financiero del establecimiento y tomar en cuenta la magnitud del equipo museográfico responsable de esas actividades. Estos diferentes elementos de apreciación se encuentran pocas veces combinados.

En este artículo hemos procurado considerar simultáneamente estos diferentes datos para tratar de traducir una gestión museológica en términos de eficacia y demostrar, si fuese necesario, la eficiencia y competitividad de las estructuras de tamaño medio. Nuestra argumentación se aplica sólo a los museos regionales medianos y pequeños.

Las unidades de producción museográfica

Por estructuras museológicas medias entendemos lo que se ha dado en llamar museos de historia natural de provincia, cuyo principal defecto es que poseen una capacidad de investigación escasa y, en muchos casos, nula.

En esta categoría cabe además distinguir dos tipos de establecimientos: los que disponen de medios para una producción permanente y los que, una vez instalados, sólo tienen estructuras de mantenimiento.

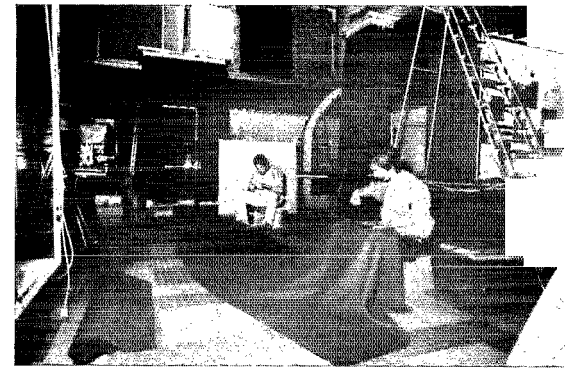
El Museo de Ciencias Naturales de Orleáns, en Francia, puede ser considerado como una unidad de producción museográfica y, tomando en cuenta esta característica, examinaremos en detalle los efectos de su gestión sobre la productividad.

Creado en 1823 y trasladado en 1966 a un edificio nuevo especialmente diseñado, el museo está situado en el número 2 de la calle Marcel Proust, próximo a la estación de ferrocarril de Orleáns, y tiene una extensión de 2.250 m² distribuidos en cinco niveles que comprenden: depósitos (500 m²), talleres, oficinas, sala de



MUSÉE DES SCIENCES NATURELLES, Orleáns (Francia). Vista general de la muestra *Había una vez Orleáns...*
[*Foto:* Laurent Arthur.]

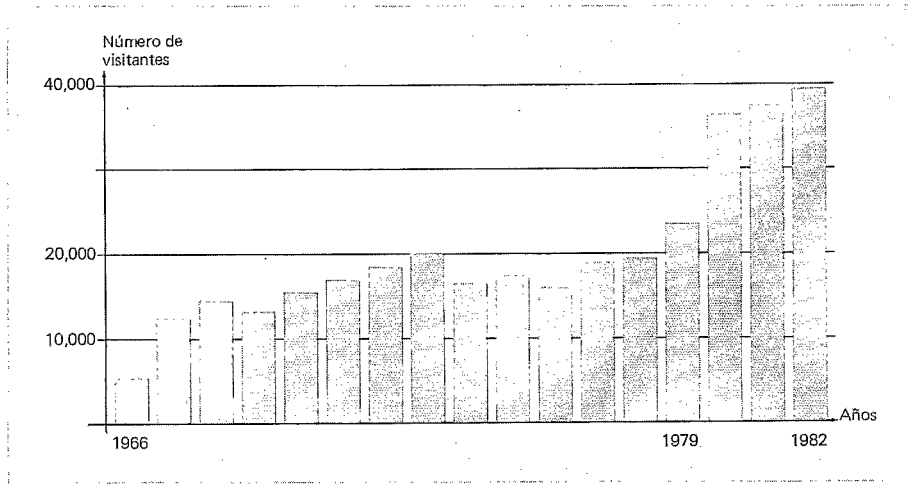
Entre las tareas que se llevan a cabo en un museo, la costura no es privilegio de las mujeres.
[*Foto:* Laurent Arthur.]





La taxidermia de los grandes mamíferos: animales con los que uno se encariña.
[*Foto:* Laurent Arthur.]

FIG. 1. Evolución del número de visitantes del Museo de Ciencias Naturales de Orleáns.



proyección (500 m²) y superficie de exposición (1.250 m²).

El museo emplea catorce personas en jornada completa y su presupuesto anual es de aproximadamente 2.200.000 francos. Está clasificado como museo de primera categoría, y como tal recibe alrededor de cuarenta mil visitantes anuales sobre una población de ciento veinte mil habitantes, que llegan a doscientos mil si se incluyen los suburbios.

Su entorno científico incluye la Facultad de Ciencias de la Universidad de Orleáns, el BRGM (Oficina de Investigación Geológica y Minera) y el Laboratorio del CNRS (Centro Nacional de Investigación Científica).

Puede añadirse que el Museo de Ciencias Naturales de Orleáns, gracias a sus exposiciones relativamente completas y a su continua producción museográfica, es el único establecimiento de este tipo realmente estructurado de la región central, y si se llevan a cabo los planes de ampliación previstos desde hace mucho tiempo habrá de desempeñar un papel dinamizador respecto de los museos satélites de menor importancia en el área.

Preparación de una muestra temporal: trabajo pluridisciplinario y cooperación permanente.
[*Foto:* Laurent Arthur.]



Objetivos limitados

Un museo de ciencias naturales puede considerarse como un conjunto de recursos —colecciones, material y personal— a disposición de diferentes categorías de usuarios potenciales. Pueden realizarse en él múltiples actividades y existe el peligro, especialmente en museos pequeños como el nuestro, de dispersarse y comprometer gravemente la eficacia. Por lo tanto, es necesario establecer opciones para ser, en lo posible, competitivos en los ámbitos seleccionados.

En lo que nos concierne, hemos optado por dos ámbitos, las actividades pedagógicas destinadas al público joven y la taxidermia, tanto en su aspecto museográfico como científico. Estas actividades se añaden desde luego a las que corresponden a su función primordial de conservación y gestión de las colecciones de nuestros establecimientos, ya que del buen estado de las colecciones dependen sus utilizaciones científicas y pedagógicas ulteriores.

Hemos escogido la taxidermia con pleno conocimiento de causa. Esta profesión museográfica está poco desarrollada, sobre todo en Francia. Son pocos los museos que disponen del personal necesario para el simple mantenimiento de las colecciones de mamíferos y aves. Por lo tanto, es conveniente conservar y, si es posible, ampliar las capacidades adquiridas en este ámbito específico, para disponer de colecciones aceptables y de una auténtica libertad respecto de las presentaciones museo-

gráficas que comprendan animales disecados.

En cuanto a las actividades pedagógicas, las hemos escogido debido a la altísima demanda del medio escolar (50% de nuestros visitantes). Un análisis estadístico sobre la edad de los visitantes de nuestro establecimiento revela que la demanda máxima corresponde a los niños de 8 a 12 años de edad.

Por consiguiente, al mismo tiempo que se llenaba un vacío, nos era posible establecer una política relativamente innovadora en un campo en el que hay una grave escasez de documentos pedagógicos apropiados. Para dirigir nuestro sector educativo nombramos un animador con un diploma equivalente a un doctorado. Su tarea consiste en coordinar las actividades del sector con los otros miembros del grupo, y trabajar en estrecha colaboración con un equipo de producción audiovisual.

Por otra parte, hemos comprobado en la práctica que la incorporación de técnicas audiovisuales en la presentación de temas de ciencias naturales confiere una dimensión complementaria a las mismas, gracias a la introducción del movimiento y de los hábitats, elementos indispensables para un enfoque correcto del conocimiento del medio ambiente.

Estas opciones se adoptaron hace ya unos diez años por razones históricas y circunstanciales que daban a nuestro establecimiento cierta originalidad, asegurándole una considerable experiencia en estos campos específicos. Desde entonces, esta política ha sido vigorizada mediante la asignación selectiva de créditos y la contratación de personal apropiado.

Ventajas de las pequeñas unidades

Nuestra experiencia cotidiana nos lleva a pensar que las pequeñas unidades funcionales y descentralizadas tienen un gran futuro, por dos motivos fundamentales. Por una parte, gracias a su implantación local, se limita eficazmente la transferencia geográfica de las colecciones, lo cual perjudica por cierto su correcta comprensión, pero evita el empobrecimiento del patrimonio cultural que, a la postre, resulta difícilmente substituible. Por otra parte, la baja dotación de personal obliga a un verdadero trabajo de equipo, impidiendo la separación, siempre nefasta en museografía, entre administradores, planificadores, ejecutores y pedagogos.

La supuesta pérdida de prestigio que estas unidades puedan sufrir, en comparación con conjuntos más importantes y forzosamente más influyentes, queda compensada por la mayor eficacia, debida a un trabajo en profundidad que llega más directamente a las poblaciones de los lugares donde se encuentran, ofreciéndoles una ocasión única de sentirse comprometidas con su propio patrimonio.

Más allá de estas razones fundamentales, el costo de funcionamiento de estas estructuras de bajos requisitos presupuestarios es muy competitivo, y esto bien podría constituir en un futuro próximo una virtud suplementaria.

Recursos humanos

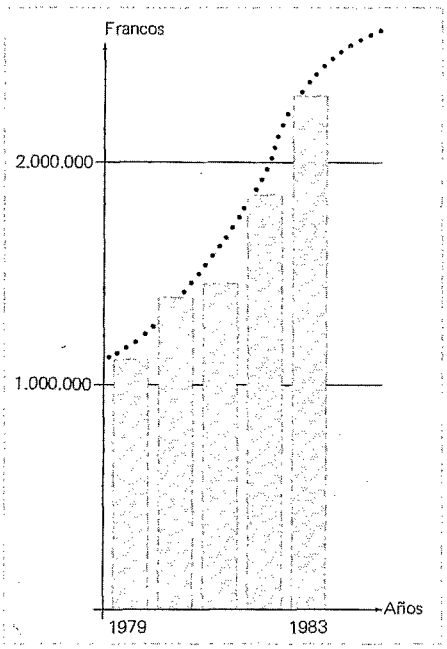
Los museos brindan, en mayor medida que otros establecimientos, posibilidades de empleo no tradicionales y marginales. Nuestro equipo dista de ser numeroso. En consecuencia, nos vemos obligados a utilizar plenamente las competencias profesionales del personal (intelectuales, manuales, artísticas, pedagógicas), cualquiera sea la especialidad de cada uno.

Teniendo en cuenta esta limitación, que no deja de tener sus ventajas, las cualidades esenciales que tenemos en cuenta para contratar el personal, además de la aptitud profesional deseada, guardan relación con las capacidades de adaptación y las posibilidades reales de trabajo en el seno de un equipo pluridisciplinario. Por lo demás, la experiencia demuestra que la heterogeneidad de la formación inicial de los miembros de un equipo es una fuente de eficacia y de una mayor competitividad. Los resultados obtenidos bastarían para explicar por qué no somos fervientes partidarios de una formación museológica previa, estereotipada y uniformizada. En materia de museología necesitamos especialistas que podamos transformar en miembros polivalentes de un equipo, más que personas polivalentes no especializadas. Se suele olvidar a menudo que, en materia de formación complementaria, los museos ofrecen un campo particularmente apropiado.

La adquisición permanente de conocimientos en nuestros establecimientos es una realidad en la que pocas veces se hace hincapié y que afecta a todo el personal. Conviene señalar que en ellos la transferencia de conocimientos se efectúa libremente y sin modalidad particular, simplemente en función del interés que se presta al trabajo cotidiano en el ejercicio de una pluridisciplinariedad de hecho y de una cooperación permanente.

Los museos de provincia tienen el privilegio de ser lugares donde el diálogo y la interdisciplinariedad no son palabras vanas ni una consigna de moda. Investi-

FIG. 2. Evolución del presupuesto del Museo de Ciencias Naturales de Orleáns.



gadores, diseñadores, pedagogos y ejecutores efectúan permanentemente una labor común que tiene una expresión material. El caso es poco frecuente y por esta razón nos preocupamos de no modificar las causas profundas de un fenómeno que se procura aplicar en muchos ámbitos con mayor o menor fortuna y, por el contrario, tratamos de sacar partido de las ventajas de esta situación. Los profesionales y los estudiantes que ocasionalmente realizan cursillos prácticos en nuestro establecimiento reconocen sin dificultad el valor de esta situación desde el punto de vista de la formación y de la enseñanza museográfica.

Si bien se admite que los equipos museográficos más numerosos no son siempre los más eficaces, no es menos cierto que las actividades posibles en un museo están directamente relacionadas con la disponibilidad de personal calificado. Existen todavía demasiadas unidades museográficas calificadas "de mantenimiento" que, por falta de personal suficiente, sólo aseguran un horario reducido en los establecimientos y permanecen con su potencial museografico subexplotado. En nuestro caso, una política moderada de contratación nos permite disponer de un equipo de catorce personas empleadas a jornada completa, cuyo organigrama aparece en el cuadro 1.

La falta de personal de vigilancia no es una omisión de nuestra parte, sino que estos puestos fueron suprimidos recientemente. Hasta ahora su desaparición no ha causado trastornos sensibles, por el contrario, ha permitido crear puestos técnicos productivos sin necesidad de incurrir en cargas financieras suplementarias. Para subsanar la desaparición de estos empleos, se convino en que cada uno de los miembros del personal debía ocuparse de la seguridad del establecimiento; las guardias del domingo y de los días feriados corren a cargo de estudiantes de ciencias naturales.

Aunque reducido, este equipo es, en el plano profesional, suficientemente diversificado como para llevar a cabo un proyecto en su totalidad. El potencial científico del equipo es bastante modesto, lo que nos obliga a recurrir a la cooperación exterior, especialmente para la gestión de las colecciones. El promedio de edad del equipo es de unos treinta y cinco años. Su composición presenta una ligera mayoría femenina. Según el principio de Peter en materia de eficacia de grupo, nuestro sistema ofrece algunas ventajas que, por lo general, caracterizan a los equipos restringidos. Estas ventajas son: toma de decisiones colectivas rápidas; coordinación efectiva en todas las fases de los proyectos (elaboración, estructuración, realización y evaluación de los resultados); menor énfasis en los horarios de trabajo y mayor hincapié en el cumplimiento de las tareas; atribución de responsabilidades preferentemente en función de las competencias reales y no supuestas; espíritu de grupo relativamente satisfactorio, con el sentimiento de que cada uno en su nivel participa en una obra colectiva tangible.

Cabe señalar, sin embargo, que estos factores positivos, y el espíritu de equipo que los acompaña, jamás son definitivos, pues dependen de un equilibrio difícil de conservar, entre otras razones porque los integrantes tienen una fuerte personalidad.

CUADRO 1. Organigrama del personal del Museo de Ciencias Naturales de Orleáns

Función	Calificación	Número de personas
Conservador	Doctor en ciencias	1
Conferenciante	Doctorado de tercer ciclo	1
Asistente	Licenciado en ciencias	1
Asistente [1]	Licenciado en ciencias/taxidermista	1
Taxidermista	"Premier Ouvrier de France"	1
Fotógrafo/camarógrafo/ sonidista [1]	DUT (Diploma universitario en tecnología)	1
Especialista en especies marinas		1
Carpintero/pintor	CAP (Certificado de aptitud profesional)	1
Técnico museógrafo herrero [1]	CAP (Certificado de aptitud profesional)	1
Secretaria	Gestión, teléfono, contabilidad, mecanografía, clasificación, etc.	2
Personal de recepción		1
Personal de mantenimiento [2]		2
TOTAL		14

1. Contratación reciente.
2. Personal puesto a disposición del museo por las autoridades comunales.

Los recursos financieros

En este trabajo no nos ocupamos del origen de nuestros recursos, ya que son tan diferentes de un país a otro que nuestro análisis correría el riesgo de ser demasiado categórico. Señalemos simplemente que, en nuestro caso, la casi totalidad de nuestro presupuesto operacional tiene origen municipal.

En cambio, haremos hincapié en el costo real de un establecimiento cultural, dando como ejemplo la evolución financiera del costo global anual del Museo de Ciencias Naturales de Orleáns durante los últimos cinco años, tal como puede verse en el cuadro 2.

A primera vista sorprende la despro-

Gastos e ingresos	1979	1980	1981	1982	1983
1. GASTOS					
Funcionamiento					
Directos	36.000	62.000	102.000	100.000	120.000
Indirectos					
Personal	446.000	512.000	526.000	747.000	960.000
Mantenimiento del edificio	160.000	129.000	245.000	302.000	420.000
Gastos de administración	491.000	611.000	505.000	666.000	700.000
Total gastos	1.133.000	1.314.000	1.378.000	1.815.000	2.200.000
Inversiones	6.000	88.000	80.000	60.000	100.000
2. INGRESOS	68.000	67.000	68.000	112.000	

CUADRO 2. Presupuesto del Museo de Ciencias Naturales de Orleáns de 1979 a 1983 (en francos franceses)

porción entre los gastos y los ingresos. Estos últimos son tanto más bajos cuanto que, a propuesta del conservador, la municipalidad otorga entrada gratuita a todas las categorías de público desde hace dos años. Por lo tanto, los ingresos sólo corresponden a la subvención anual del Consejo General.

De este importe global, el museo sólo administra por su cuenta los gastos de funcionamiento directos y los gastos de inversión. La parte más importante de este presupuesto es administrada por los servicios financieros de la municipalidad (remuneraciones del personal, mantenimiento del edificio y gastos de administración). Los gastos de inversión se consagran a procurar material científico y técnico para el museo; de esta manera, durante los últimos cuatro años hemos podido equiparnos con material audiovisual y óptico (microscopio de investigación). Este rubro del presupuesto se renueva anualmente y permite adoptar una política de dotación de equipo gradual y coordinada.

Durante los últimos cinco años los gastos globales de nuestro establecimiento se han duplicado. Se trata de un hecho coyuntural debido a la reestructuración de nuestras actividades y al establecimiento de una política de producción museográfica y de animación permanente, que sigue a lo que podría llamarse un breve periodo de mantenimiento. Una vez restablecido el equilibrio del presupuesto, que ahora corresponde efectivamente con nuestras verdaderas necesidades, su evolución anual será mucho más regular.

Hacia una utilización óptima

La museografía no es en sí misma muy onerosa si se dispone de personal calificado. En efecto, las cifras de un proyecto de realización demuestran que la mayor parte de los costos corresponde al personal; en cambio, los proyectos "llave en mano" basados en modelos teóricos que se realizan por contrato en el exterior alcanzan frecuentemente precios mayores que lo previsto y dan a menudo resultados que no corresponden a lo que se deseaba.

Este hecho parece demostrar que las realizaciones museográficas no son forzosamente un problema de mera disponibilidad financiera, sino que dependen más bien de un estricto equilibrio entre un personal diversificado y un presupuesto de funcionamiento apropiado que, basándonos en nuestras propias actividades, evaluamos hoy en diez mil francos por año y por persona.

Los museos resultan caros para los organismos que los financian. Por lo tanto, para justificar estas costosas inversiones, es conveniente hacerlas rentables. En este caso, no puede tratarse de una rentabilidad de orden financiero, ya que está claro que el costo real de nuestras actividades no recae sobre los beneficiarios y que nuestros ingresos no equilibran de ningún modo nuestros gastos. Por consiguiente, no sería de ninguna utilidad en nuestro caso evaluar el precio de nuestros servicios en materia de educación, de formación y de producción, y estimar el costo de mantenimiento de un patrimonio cultural.

En cambio, para lograr una rentabilidad de orden cultural, es conveniente valorizar el instrumento museográfico, velar por su utilización racional y proceder de manera que sea accesible al mayor número de personas posible.

A largo plazo, la aplicación de una política dinámica que pueda justificar los créditos que se nos otorgan no reside en una metodología particular, sino que es más bien función del estado de espíritu colectivo de un equipo, que será tanto más eficaz en la medida en que sea consciente de sus responsabilidades respecto de la gestión de un servicio público.

La actual crisis económica nos conduce a preocuparnos más que antes por el costo de las estructuras museográficas. Así, los conservadores, hasta el momento poco interesados en los problemas de administración, se transforman actualmente, y por necesidad, en administradores cuidadosos. La mayor presión financiera llevará pronto a los responsables de los asuntos culturales a adoptar decisiones que afectarán no solamente a la dimensión de los establecimientos que convenga crear, sino también a las asignaciones de fondos preferenciales que deban adjudicárseles. Con el tiempo, esta presión selectiva debería estimular el desarrollo de lo que hemos descrito como unidades óptimas de producción museográfica; es probable que estas unidades regionales descentralizadas, pequeñas, de un costo funcional razonable, dotadas de un personal calificado y a la vez limitado, tengan, por motivos estructurales, una mayor eficacia museográfica y, en consecuencia, sean más aptas para disminuir el costo de la cultura.

[*Traducido del francés*]

Un método para registrar las consultas del público

Beryl Morris

Director del Servicio de Información y Publicidad del Museo de Australia Meridional, de North Terrace, Adelaida (Australia).

El Museo de Australia Meridional de Adelaida creó en 1964 un centro de información destinado a responder las preguntas del público y a atender los pedidos de identificación de especímenes.

Actualmente el centro atiende a unas once mil personas por año; algunas de ellas presentan hasta cincuenta piezas o más, o formulan otras tantas preguntas. Otras diez mil personas se limitan a visitar el centro para examinar el material gráfico sobre las especies zoológicas actuales, los ejemplares de historia natural y las fuentes bibliográficas.

Los visitantes que desean formular una pregunta o solicitar la identificación de algún espécimen son atendidos por dos encargados de información los días laborables y por los asistentes de turno en las salas de exposición los fines de semana. El personal del centro procesa todas las consultas los lunes.

El presente artículo analiza sobre todo el sistema de registro y el uso de los datos relativos a las piezas y a los visitantes que recurren al servicio, único en su género, que brinda el centro de información.

Janine Flory, miembro del personal, localiza un espécimen de colección. [*Foto:* Roman Ruehle.]



Los encargados de la información son científicos profesionales con un amplio

N.° 679 Fecha miércoles 23 junio de 1979

N.°	Nombre, apellido y domicilio	♀	♂	T	E	D	G	P	S	U	Observaciones	*
871	Sr. J. Brown 18 Queen St. Hackham 5208		✓			✓	✓				Fósil de erizo marino hallado a 8km al sur de Mannum, al pie del farallón, el 20 de junio de 1979. Lovenia forbesi. Donado al Museo.	
872	Annette Hall Mitcham 3821137	✓				✓			✓		Cómo se denomina a la hembra del cisne.	
873	Sra. E. S. Tudd 74 Acorn St. Goolwa 5324	✓			✓		✓				Detalles sobre una carpa dorada ♀ atacada por un cibrínido dorado ♂. Desea conocer causas y forma de evitarlo. Escribir.	
874	Ken Atkins		✓	✓			✓				Cómo se arrodilla una jirafa.	
875	♀	✓				✓	✓				Pidió folleto sobre limpieza de concha de abalones.	
876	♂		✓	✓			✓				Desenterró botellas antiguas en su jardín. Solicitó valor estimado. Enviado al Adelaide Historical Bottle Club.	
877	Penny Ann Dowd Escuela primaria Glossop South R2/7	✓			✓			✓			Desea folletos y fotografías para un trabajo de egiptología. Remitidos por correo.	
878	Peter Aims Port Adelaide Pest Company 2883911		✓			✓	✓				Dejó restos de una hormiga hallados en un paquete de azúcar. Desea saber qué especie es y cuáles son sus hábitos.	
879	♀	✓		✓							Solicitó recipiente adecuado para conservar arañas que colecciona para curso de zoología.	
880	Adrian Edgley 21 Flinders St. Rosetown		✓	✓			✓				Describió pájaro grande y ruidoso, de pico largo y con estrías que hizo nido en su jardín. Sugiere Anthochaera carunculata	
881	Marianne Peters 12 Third Ave. Rostrevor 5089	✓		✓			✓				Desea saber cómo mantener un dragón marino común encontrado ayer en Puerto Víctor. También solicita título de un buen libro para niños sobre ranas.	
		6	5	5	2	4	8	1	1	1		

Fig. 1. Formulario utilizado por el Museo de Australia Meridional para registrar las consultas.



En el Museo de Australia Meridional la encargada de información Judy Whitehead registra detalles de una consulta. [*Foto:* Roman Ruehle.]

bagaje de conocimientos en ciencias naturales y humanas; uno de los objetivos del centro es contestar en el acto la mayor cantidad posible de preguntas, satisfaciendo de inmediato la curiosidad y proporcionando a la comunidad un servicio eficaz que contribuye enormemente a facilitar las relaciones públicas del museo.

El centro evacúa con propiedad alrededor del ochenta y cinco por ciento de las preguntas y los pedidos de identificación. Otro cinco por ciento no corresponde a la especialidad del museo, ya que muchas personas utilizan el centro de información como trampolín al mundo del saber. El visitante es derivado entonces a la fuente competente. El diez por ciento restante de las consultas tiene directa relación con el campo específico de investigación de los conservadores de colecciones o exige que el encargado de información retenga la pieza presentada a fin de analizarla con mayor detenimiento. En cualquiera de estos casos la petición no puede ser satisfecha de inmediato.

El centro practica la política de redactar una nota sobre cada consulta, tarea que absorbe todo el tiempo de uno de sus empleados. De este modo ha sido posible precisar, entre otras cosas, los temas que más interesan al público, en qué época del año son más frecuentes las consultas, las características de quienes las hacen (como la edad y el sexo) y el medio utilizado para hacerlas (por teléfono, por carta o personalmente). Para recoger esta información se utiliza un formulario impreso (véase la figura 1).

A cada consulta se le asigna un número; la numeración parte del 1 al comienzo de cada mes. El número está precedido por una cifra que indica el mes y el año. Cuando es factible, también se anota el apellido y el domicilio de la persona que hace la petición; aunque se responda de inmediato, esos datos permiten brindar informaciones más completas que a menudo se obtienen con posterioridad.

Se consigna el sexo de la persona en la columna correspondiente; también si llamó por teléfono, si se dirigió por escrito o si concurrió directa y personalmente al centro (bajo las letras T, E y D, respectivamente). En las cuatro columnas siguientes del formulario se registran —en términos generales— la edad, la situación y el nivel de instrucción (la letra G designa a los adultos no estudiantes; la P a los alumnos de primaria o preescolar; la S a los estudiantes secundarios; la U a los que cursan estudios superiores).

Luego de llenar estas columnas, se anotan del modo más completo posible los detalles de la consulta. La última columna se deja en blanco cuando no se requieren indagaciones posteriores. Pero si hay que entrar nuevamente en contacto con la persona, se pega una pequeña etiqueta roja en esa columna. De este modo, ningún pedido pendiente deja de atenderse, porque una rápida ojeada a la carpeta de formularios permite descubrir de inmediato la presencia de una etiqueta roja. Cuando la consulta es evacuada y se comunica el resultado a la persona, simplemente se quita la etiqueta.

Las piezas que requieren un análisis posterior son retenidas en el centro y etiquetadas con el número correspondiente; en ciertas ocasiones también se agrega el nombre de la persona que hizo la consulta y así se evita la tarea de asentar todos los detalles, fácilmente asequibles en el formulario. Las piezas que deben ser identificadas o examinadas se depositan en armarios metálicos fuera del alcance del público. Las muestras perecederas se almacenan en una cámara frigorífica y su ubicación es consignada en el formulario. Se agrupa a las primeras según los distintos rubros ("mamíferos", "arañas", etc.) y un encargado de información examina en días preestablecidos la colección del museo correspondiente a cada especie, consulta al conservador de la colección del caso o procura por sí mismo la información solicitada.

El hecho de fijar estas citas de antemano permite al conservador planificar una pausa en su trabajo; así su tiempo es bien utilizado porque no atiende a un visitante del museo sino a un encargado de información con conocimientos en la materia, que sólo necesita una orientación correcta y que, además, posee la capacidad necesaria para transmitir esas informaciones con el nivel técnico adecuado.

Las muestras ya identificadas se instalan en otro armario metálico, agrupadas de idéntica manera que en el anterior, hasta que las recoge el propietario o son enviadas a su domicilio. Cuando la persona llega al museo a retirar la pieza, da su nombre y explica, por ejemplo, que viene a buscar la concha marina que había dejado dos semanas atrás. El encargado de información se dirige al armario "de las colecciones" y ubica en el estante rotulado "invertebrados marinos" el envoltorio con el nombre del solicitante y el número que remite a las consultas efectuadas alrededor de esa fecha.

También las cartas recibidas en el centro se señalan con dicho número, y en el formulario correspondiente se enumeran los detalles necesarios para evacuar la consulta aun en el caso de que la correspondencia se pierda (lo que, naturalmente, no ocurre nunca...).

La necesidad de brindar una amplia información a los visitantes del museo de la manera más eficaz posible impulsó el desarrollo de este método para registrar las consultas del público. Creo, en conclusión, que sus ventajas más evidentes son las siguientes:

Los formularios impresos tienen rubros pertinentes que permiten normalizar la información recogida; a la vez, facilitan la compilación de la carpeta de consultas, con el consiguiente ahorro de tiempo.

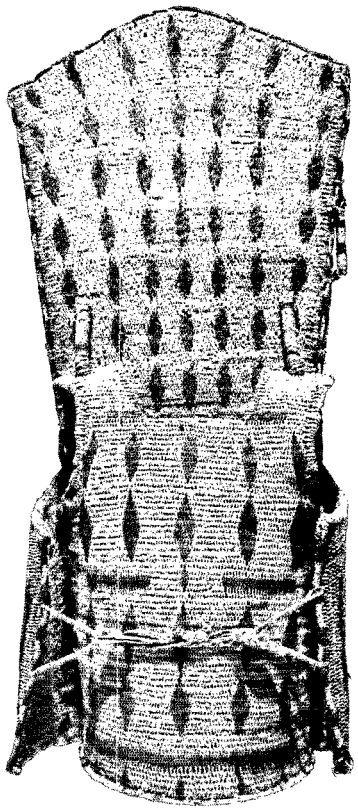
El método aplica un sencillo sistema de numeración cronológica que orienta al que necesita completar una indagación. El número indica la fecha aproximada del pedido y de ese modo posibilita la rápida localización del formulario correspondiente en la carpeta. Por ejemplo: el número 679/711 adjudicado a una pieza revela de inmediato que la consulta se realizó hacia fines del mes de junio de 1979 (ya que se registran hasta 1.200 consultas mensuales, con un promedio de 900).

El número se consigna en cada paso relacionado con la consulta; es prácticamente imposible perder la pista de los datos o del dueño.

Es fácil asentar bastante información en poco espacio.

Gracias a las etiquetas rojas, es posible seguir el curso dado a las consultas más importantes, lo cual contribuye a nuestra voluntad de eficacia y de colaboración.

Es sencillo realizar análisis estadísticos relativos a los periodos de mayor afluencia de consultas, a las características demográficas de los solicitantes, a los medios utilizados para formular las preguntas, etc. Hemos llegado a la conclusión de que esos análisis —que ya se han llevado a cabo y son materia de otro trabajo— resultan indispensables para planificar las necesidades de personal y de los recursos, así como para identificar las áreas de interés del público a las que no damos respuesta.



Armadura (Kiribati). Museo de Queensland. [*Foto:* Queensland Museum.]

Inventario de las colecciones de Oceanía conservadas en Australia: problemas e interrogantes

El inventario de los bienes culturales es un factor de contribución fundamental para el adelanto e intercambio de los conocimientos y para la promoción de la identidad cultural y de la comunicación intercultural. Cumple este objetivo antes e independientemente de su otra importante función, la de identificar los patrimonios dispersos y permitir que los países organicen seriamente las eventuales peticiones de devolución de objetos culturales que les pertenecen. Es en esta perspectiva que la Unesco ha financiado el proyecto que se describe a continuación, y no cabe duda de que la experiencia adquirida por nuestros colegas australianos será de considerable interés para otras personas empeñadas en actividades análogas.[1]

El Inventario del Patrimonio Cultural de Oceanía es un proyecto de la Unesco destinado a registrar las colecciones antropológicas del Pacífico que se conservan en las instituciones públicas australianas. Se ha concebido en primer lugar para poner a disposición de los habitantes de las islas del Pacífico información acerca de las obras de su patrimonio cultural que se conservan en otras partes del mundo.

La segunda fase del inventario se lleva a cabo actualmente en el Museo Australiano de Sydney y tiene como objetivo preparar listas completas de los objetos polinesios y micronesios que se conservan en Australia. El volumen 1, sobre la Micronesia, fue publicado a mediados de 1983, y los volúmenes 2 y 3, sobre la Polinesia, serán publicados en 1984. El

1. La versión original de este informe se publicó en el número 13, de junio de 1983, de *COMA* (el boletín de la Conferencia de Antropólogos de Museos de Australia). *Museum* agradece a la redacción de *COMA* la autorización de reproducirlo en sus páginas. El texto de *COMA* era a su vez una versión ligeramente modificada de un informe presentado en el décimo quinto Congreso de Ciencias del Pacífico, celebrado en Dunedin (Nueva Zelandia) en febrero de 1983. Una reunión especial dedicada a los museos en las investigaciones del Pacífico se celebró con el apoyo financiero de la Unesco. (Véase el informe resumido por Lissant Bolton que figura en el recuadro y la declaración presentada por el Sr. Peter Gathercole, del Narwin College, Cambridge, que también se reproduce en este número.)

presente trabajo constituye un informe sobre el desarrollo y aplicación de la fase 2.

La fase 1, financiada como parte del proyecto de la Unesco para el inventario de las culturas de Oceanía, se considera tan sólo un preámbulo, es decir, un estudio piloto sobre el cual debería basarse el inventario detallado y documentado propiamente dicho. El éxito considerable de la fase 1 (cuyos resultados fueron publicados en 1980 bajo el título *Oceanic cultural property in Australia)* sirvió para fortalecer esta impresión y para estimular el apoyo a la fase 2.

La propuesta original del proyecto en su totalidad, presentada en 1977 por el Dr. Jim Specht del Museo Australiano, sugería distintos procedimientos para establecer el inventario detallado. El primero de ellos consistía, por una parte, en contratar un asistente de investigación durante cinco años para inventariar las colecciones de objetos "más importantes" y las fotografías de archivo y, por otra, en dar a conocer los resultados en publicaciones de precio módico para su distribución en el Pacífico. El segundo procedimiento consistía en "conceder becas a personal de las islas del Pacífico para que visite Australia y realice proyectos específicos de investigación sobre la cultura material y los archivos fotográficos relativos a sus países de origen".

Estas posibilidades fueron combinadas en una propuesta para la fase 2, presentada por J. Specht y por mí en 1979, mientras la fase 1 ponía de manifiesto la magnitud de los fondos australianos. En este plan un tanto ambicioso sugeríamos que la tarea de un coordinador a tiempo completo, nombrado por cinco años, fuera apoyada y ampliada por una serie de asistentes de investigación a corto plazo. Esto no sólo daría como resultado un inventario detallado, tanto de los objetos como de las fotografías, sino que serviría además para identificar objetos y colecciones especialmente importantes, preparar publicaciones sobre la cultura material tradicional de las sociedades de Oceanía y establecer archivos fotográficos en instituciones apropiadas del Pacífico. No es sorprendente que fuera imposible obtener fondos para un proyecto de tal envergadura.

Reconocimos entonces que, desde el punto de vista financiero, no era posible documentar de inmediato todas las colecciones de Oceanía que se conservan en Australia (se calculaba entonces que comprendían más de 117.000 objetos), y tras algunos tanteos decidimos limitar la fase 2, en esta etapa, al material polinesio y micronesio. Varios factores nos incitaron a tomar esta decisión. Los fondos australianos procedentes de estas zonas comprenden más de 10.000 piezas, cifra mucho más manejable que la de 117.000 y, con todo, al documentarlas estaríamos suministrando información a la mayoría de los países del Pacífico. Además, la proximidad geográfica de Australia y Melanesia facilita el intercambio de información entre los distintos museos de la región, lo que hace menos urgente la necesidad de la fase 2.

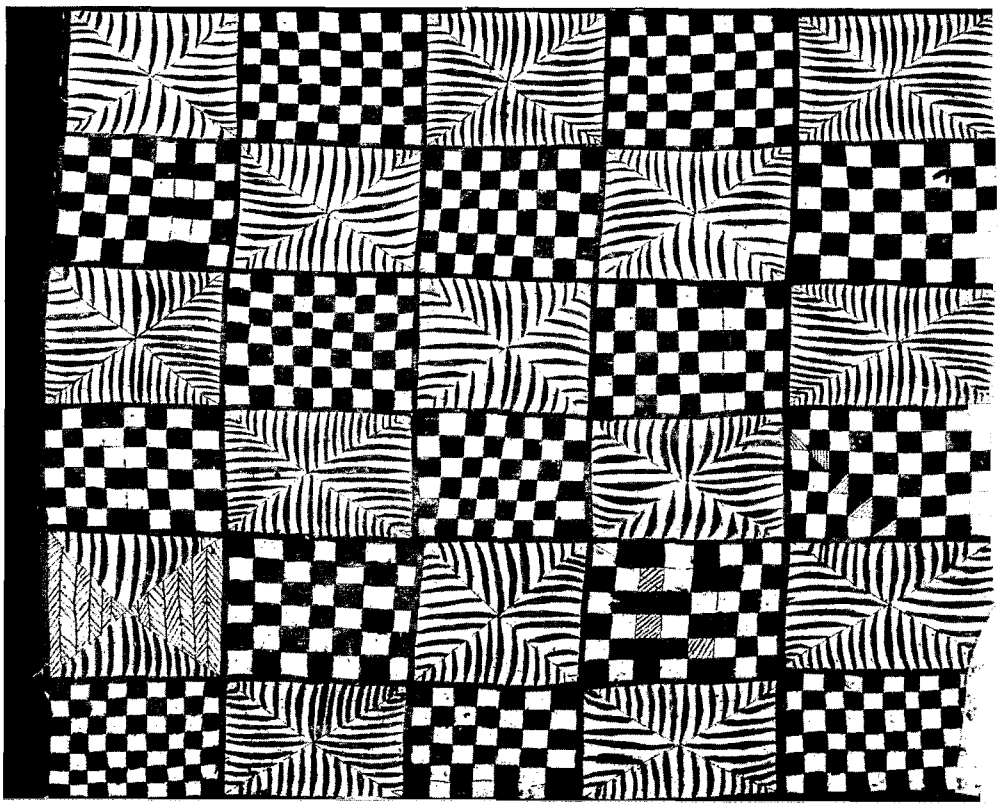
Proyecto de inventario

Esta propuesta, que es la que se está llevando a cabo actualmente, incorpora cambios no formulados (y en aquel momento, en mi opinión, no percibidos) en los objetivos de la fase 2. La primera propuesta sugería el registro de las colecciones "más importantes". La propuesta final aspira, en cambio, a ser exhaustiva. Las razones son obvias. Es demasiado costoso emplear a personas que posean el grado de especialización necesario para identificar el material valioso producido por tantas y tan diferentes culturas. No se puede esperar que los miembros del personal de las instituciones depositarias, que no son necesariamente especialistas en la materia, proporcionen esta información, cualquiera sea la situación ideal. En cambio, la fase 2 podrá suministrar un informe tan completo de los fondos australianos como lo permita el estado de los mismos.

Lissant Bolton

Graduada en la Universidad Nacional de Australia en 1977. Diploma de tercer ciclo de estudios de museología en la Universidad de Sidney (1978). Nombrada por el Museo Australiano de Sidney en 1979 para elaborar un inventario piloto de los objetos de Oceanía pertenecientes a colecciones públicas de Australia que fue publicado en 1980 bajo el título *Oceanic cultural property in Australia.* Encargada de las colecciones antropológicas del Pacífico en el Museo Australiano desde 1980. Ha publicado numerosos artículos y es redactora asociada del *Pacific art newsletter.*

Sábana hecha de fibra de corteza, proveniente de Niue. Adquirida por el Museo Australiano en 1947 (ancho: 1.36 m; largo: 1.65 m) [*Foto:* © The Trustees of Australian Museum.]



En marzo de 1982 se firmó un contrato entre la Unesco y el Museo Australiano de Sidney para la ejecución de la fase 2. Como medida para reducir los costos se especificó que el Museo Australiano debería concebir, coordinar, compilar y publicar el inventario, pero que se deberían asignar fondos a los museos estatales para contratar a una persona que registrara las colecciones en cada región.

El inventario estaba concebido en función de un cierto número de factores restrictivos, en especial la necesidad de realizar una publicación que no resultara excesivamente incómoda y que permitiera localizar fácilmente la información. Se tomó la decisión de registrar cada objeto en una ficha de catálogo. Las fichas se concibieron de manera que la publicación final pudiera ser dactilografiada directamente a partir de ellas. Se asignaba a cada categoría de información un número de código que serviría para identificar la información en cada asiento. Así, el número 1 es el nombre del objeto, el 2 el número del registro, el 3 la fecha de registro y el 4 el vendedor/donante. Un asiento en el catálogo de Fidji podría, por lo tanto, comenzar 1. Maza; 2. E.7236; 3. 10 de febrero de 1898; 4. donante: Sr. P. T. Smith. Cuando se careciera de cierto tipo de información, podría omitirse deliberadamente la categoría de la secuencia. Por ejemplo, si desafortunadamente se hubiese olvidado la fecha del registro, el asiento figuraría del siguiente modo: 1. Maza; 2. E.7236; 4. donante: Sr. P. T. Smith. La figura 1 ejemplifica cómo la información registrada en la ficha del catálogo se convierte en un asiento de la publicación.

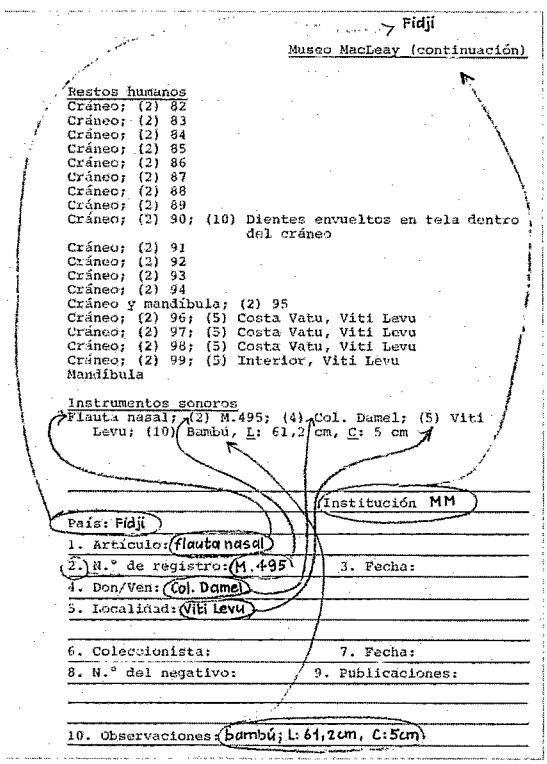


Figura 1.

Las categorías de información especificadas en las fichas son obviamente las que identifican y establecen la historia del objeto dentro de la colección. En un comienzo se propuso que se hiciera un intento de normalizar la nomenclatura de los tipos de objetos. Esta tarea, difícil en todo caso, fue prácticamente imposible de realizar debido a que, de las ocho personas dedicadas al registro de las piezas, ninguna era lo suficientemente versada en la cultura material polinesia y micronesia como para dar de modo coherente nuevo nombre a los objetos que estaban registrando. Las unidades geográficas que se utilizan son esencialmente unidades políticas actuales. Aunque puedan ser culturalmente irrelevantes, reflejan, sin embargo, las procedencias utilizadas en los registros de los museos de toda Australia. En efecto, hemos tenido que conservar algunas unidades políticas que ya no son vigentes, tales como las islas Carolinas, que no guardan relación con las divisiones actuales, puesto que constituyen la única ubicación que se le puede adjudicar a determinados objetos. Toda otra información específica respecto a la procedencia se registra, por supuesto, en la ficha del catálogo. En una propuesta anterior se había sugerido que se fotografiaran los objetos y que se enviaran copias al museo de la isla correspondiente. En este inventario en curso nos hemos limitado a registrar el número de identificación de todos los negativos existentes.

Se ha criticado el modelo de la ficha porque consigna los detalles del objeto mismo —tales como las dimensiones y la composición material— en ese casillero sorpresa que es el de las "observaciones". Esto es puramente una cuestión de disposición de las fichas. La importancia de "L: 23 cm." es evidente, lo que no puede decirse de "el 23 de enero de 1898". Este detalle refleja, no obstante, el hecho de que la mayoría de los museos poseen mayores conocimientos sobre la historia de sus objetos que sobre su fabricación o significación social.

Se enviaron fichas en blanco con una serie de instrucciones a cada uno de los museos que, agradecidos por la oportunidad de brindar trabajo a un protegido sin empleo, las llenaron de muy buena gana y las devolvieron enseguida. Actualmente se están verificando estas fichas para asegurar su coherencia en la publicación final. Al respecto es curioso ver cómo ocho personas, por más que sean individualmente admirables, pueden interpretar de modo tan diferente las mismas instrucciones. La calidad de los resultados del inventario habría sido mejor si una sola persona se hubiera ocupado de todo el registro, aplicando un método coherente y el caudal de su experiencia a cada nueva colección.

Es necesario que una publicación de esta índole sea fácil de utilizar. Nuestra tarea más ardua resultó ser la organización de los objetos en listas para que fuera fácil hallar la información buscada en la publicación. Los asientos se organizarán por unidades geográficas, en subcategorías, primero por la institución depositaria y luego por grupos de tipos de objetos. Parecía que esta última era una división más útil que aquellas que podrían imponerse con arreglo a los coleccionistas, las procedencias detalladas o la secuencia del registro. Sin embargo, como nadie ha logrado aún presentar una taxonomía universalmente aceptada de los tipos de objetos, ha sido difícil agruparlos de modo racional. Este es el eterno problema de si una vasija de piedra caliza se puede clasificar entre los recipientes o bien entre los accesorios personales, o si estas categorías son adecuadas y en qué secuencia deberían organizarse las listas. En mi opinión es mejor utilizar las categorías más sencillas y más comúnmente utilizadas para que, incluso si el usuario no las encuentra a su gusto, esté por lo menos acostumbrado a ellas. Incluiremos, por supuesto, una clave y una explicación de la secuencia que escojamos.

Problemas e interrogantes

La experiencia adquirida al preparar el registro detallado de Australia pone de relieve una serie de problemas e interrogantes que en mi opinión deberían tomarse en cuenta en otros países antes de iniciar proyectos similares. El problema más importante se refiere al tipo de resultados que se pretende obtener con la realización del proyecto. Nuestro programa es de bajo costo, destinado a producir listas completas de los fondos australianos. Podría ser imitado por otros países para producir resultados compatibles con los nuestros y que podrían entonces combinarse de alguna forma para constituir un

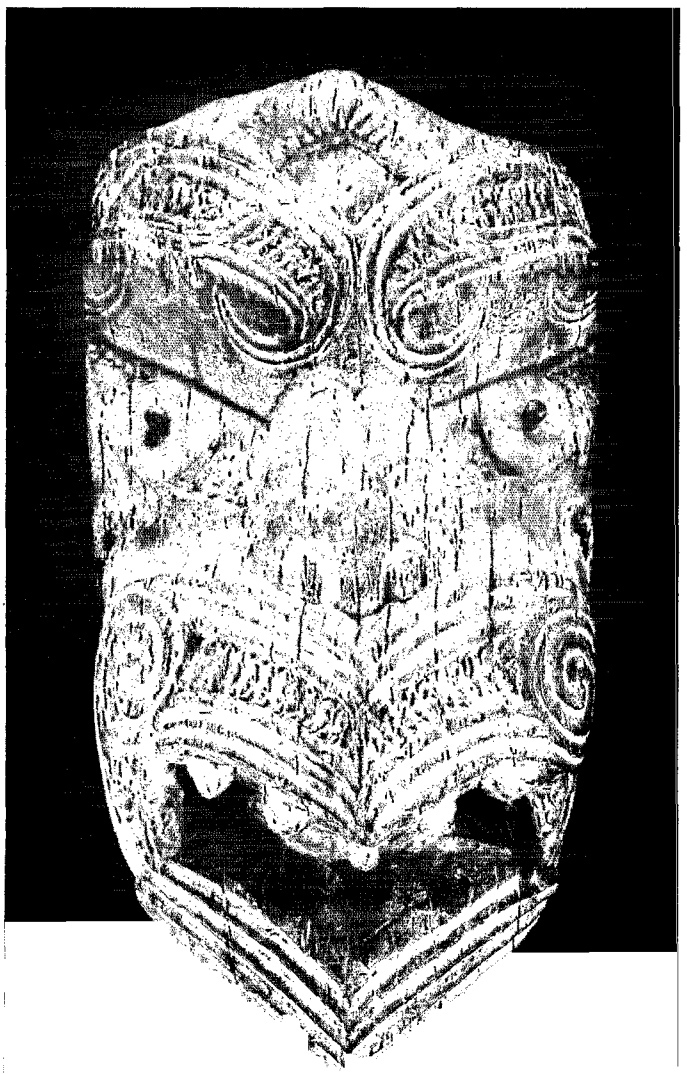
banco de datos tratados por ordenador. La calidad de la información recogida por esos países podría mejorar considerablemente si una financiación suficiente permitiera confiar todo el trabajo a una sola persona perfectamente calificada. Además, cuanto mayores sean los fondos disponibles, más tiempo se podrá dedicar al registro de cada objeto y mejores serán los resultados generales.

Ciertos países estimarán tal vez que aun tratándose de un inventario preliminar los programas de identificación y descripción de los materiales más importantes son sin embargo preferibles al establecimiento de listas exhaustivas. Acaso debería tomarse en cuenta la propuesta alternativa que se describió al comienzo de este informe. Según ese plan, deberían concederse becas de visita a las personas nombradas por los museos de las islas para que registren las colecciones de su propia zona cultural. Los resultados obtenidos de esta manera serían acaso más beneficiosos para los habitantes de las islas y para las diversas instituciones depositarias, pero no tanto para los demás. Por otro lado, este plan podría realmente llegar a constituir la fase 3.

La experiencia australiana muestra que los inventarios de las colecciones, especialmente aquellos que tratan de ser exhaustivos, no deberían fijarse objetivos demasiado ambiciosos. Aquellos que los realizan no pueden, y en realidad no deben, llevar a cabo la tarea que corresponde ante todo a las instituciones depositarias. No pueden tampoco ordenar el contenido de los catálogos de los museos, que representan a menudo el fruto de decenas de particularismos, como podría hacerse en un intento de normalizar la nomenclatura. Tampoco pueden describir cabalmente cada objeto. Sin embargo, pueden estimular a otros a que así lo hagan y en la fase 3 se podría idear un formulario que fuera una suerte de vehículo a través del cual esta documentación se pudiera realizar.

La experiencia australiana ha demostrado igualmente el inmenso valor del proyecto en su conjunto. Al proporcionar información sobre los fondos provenientes de Oceanía, las colecciones se tornan accesibles tanto a los habitantes de las islas como a los investigadores y, lo que no es menos importante, revelan a los propios museos los tesoros que poseen.

[*Traducido del inglés*]



Ornamento de tejado. Taurunga, Nueva Zelandia, Adquirido por el Museo Nacional de Victoria en 1951.
[*Foto:* © National Museum of Victoria.]

Reunión sobre los inventarios de bienes culturales del Pacífico en los museos del mundo entero

Durante los últimos diez años se ha producido un movimiento tendiente a inventariar las colecciones de bienes culturales de Oceanía que se conservan en los museos del mundo entero. Se han publicado ya tres inventarios preliminares: *Survey of Oceanian collections in museums in the United Kingdom and the Irish Republic* (1979), *Oceanic cultural property in Australia* (1980) y *Pacific cultural material in New Zealand museums* (1982). Peter Gathercole, que se encargó del estudio en el Reino Unido, propuso una reunión durante el decimoquinto Congreso de Ciencia del Pacífico, celebrado en Dunedin en febrero de 1983, para examinar los progresos realizados a nivel internacional en el proyecto de inventario. Veinte personas procedentes de nueve países y territorios asistieron a la reunión (Nueva Zelandia, Australia, Reino Unido, Estados Unidos de América, Papua Nueva Guinea, Islas Salomón, Polinesia Francesa, Malasia y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas). La reunión fue presidida por Wendy Harsant, del Museo Otago (Nueva Zelandia), y por Peter Gathercole.

Los debates comenzaron con informes sobre las actividades realizadas hasta la fecha. Refiriéndose al proyecto del Reino Unido, Peter Gathercole indicó que se podría realizar un trabajo suplementario sobre los datos que figuran en el informe para que resultara de mayor utilidad. Roger Neich, del Museo Nacional de Nueva Zelandia, distribuyó un volante que complementa la publicación de ese país, en el que se resumen los fondos de cada museo de Nueva Zelandia. Roger Neich declaró que el inventario preliminar de Nueva Zelandia representaba probablemente la medida de la participación de ese país en el proyecto. Parece que, por diversas razones, algunos museos de Nueva Zelandia no son muy favorables a un inventario más detallado. Adrienne Kaeppler se refirió a su inventario de las colecciones en los Estados Unidos y Canadá. Como fue difícil obtener financiación para este proyecto, la tarea se realizó principalmente por correo, método que entraña varios problemas harto conocidos. Actualmente, se están cotejando los resultados de este trabajo que serán publicados en un futuro próximo con la asistencia de la Unesco. Peter Gathercole presentó un informe sobre los proyectos que se llevan a cabo en otros lugares. Un inventario sobre las colecciones etnográficas de Suiza se publicó en *Helvetia,* en 1980. Jean Guiart, del Museo del Hombre, de París, está a punto de iniciar, con la ayuda de la Unesco, el inventario de las colecciones en Francia. En la URSS hay interés por realizar un estudio de las colecciones del Pacífico que allí se conservan. Henry Isa, del Museo de las Islas Salomón, Geoffrey Mosuwadoga, del Museo y Galería de Arte Nacionales de Papua Nueva Guinea, y Anne Lavondès, del Museo de Tahití y de las Islas de la Polinesia Francesa, hablaron acerca de las necesidades de los museos de las islas. Anne Lavondès señaló la importancia de la restitución de la información y del valor de los préstamos y de los intercambios de objetos. Henry Isa y Geoffrey Mosuwadoga hicieron hincapié en la necesidad de una formación sobre el terreno para su personal. Hubo algunos debates inconclusos acerca del problema de la devolución de los objetos a sus países de origen. La segunda parte de la reunión comenzó con una relación de la fase 2 del proyecto australiano publicado en estas páginas. A ella siguió un debate de vasto alcance que dio como resultado la declaración sobre la elaboración de los inventarios que se publica a continuación.

La reunión fue valiosa por diversas razones. En primer lugar, facilitó el intercambio de información y de ideas acerca de los proyectos. Por ejemplo, Anne Lavondès hizo algunos comentarios provechosos y estimulantes sobre la utilidad que para sus museos tenían los resultados de la fase 2 australiana. Además, al institucionalizarse hasta el punto de formular una declaración y de nombrar a Peter Gathercole como coordinador del proyecto a nivel internacional, la reunión se transformó en un estímulo para emprender proyectos análogos en otros países no participantes y en un punto de referencia para las actividades futuras. Los participantes no pretendieron imponer un sistema de concepción uniforme a los diversos proyectos. Si bien esta coherencia sería a todas luces muy valiosa, fue tácitamente reconocida la diversidad extrema de las situaciones en las que se realizan los trabajos, así como la dificultad de establecer cualquier parámetro. Cualquiera que sea la forma de presentación, está fuera de duda el valor de los inventarios.

Lissant Bolton

Declaración sobre la elaboración de inventarios a nivel mundial de las colecciones antropológicas y arqueológicas procedentes de Oceanía

La presente reunión de conservadores y antropólogos de museo procedentes de nueve países, celebrada durante el decimoquinto Congreso de Ciencia del Pacífico en Dunedin, el 8 de febrero de 1983, acoge con agrado las medidas que ya se han tomado o previsto en varios países relativas a la elaboración de los inventarios de las colecciones antropológicas y arqueológicas procedentes de Oceanía. Existe en la actualidad una necesidad apremiante de poner a disposición, tanto de los estudiosos como de los pueblos del Pacífico, información relativa a la ubicación, contenido y registro de estas colecciones, a fin de promover la cooperación internacional para su debido cuidado, ampliación y estudio. Nuestra reunión ha tomado en cuenta los modos en que puede ampliarse y profundizarse la elaboración de estos inventarios. Hemos observado que los niveles de trabajo varían enormemente en los distintos países. En algunos se han preparado o se están preparando listas detalladas. En otros se han llevado a cabo inventarios preliminares, mientras que en ciertos países no se ha previsto ninguna actividad hasta la fecha. Estas variaciones, que reflejan condiciones museológicas diversas, no constituyen necesariamente una desventaja en la elaboración de los inventarios a nivel mundial, ni tampoco pensamos que sea obligatorio sugerir pautas específicas (en lo que se refiere por ejemplo a la terminología o al método), aunque la observación de algunos principios rectores no dejaría de ser valiosa. Los progresos de la tecnología del almacenamiento y de la recuperación de la información indican que, si se concede esta prioridad a la recopilación y difusión de la información básica relativa a las colecciones de Oceanía, pronto será posible tratar los datos por ordenador para su utilización internacional, de modo que se sepa por lo menos dónde se encuentran y qué comprenden.

Con este fin proponemos lo siguiente:

1. Que se estimule a todos los museos que conserven colecciones importantes a que colaboren en la realización de programas de inventarios apropiados a nivel nacional.
2. Que se estimule a los colegas de los museos y universidades dedicados a inventariar las colecciones de Oceanía a que envíen informes al *Pacific arts newsletter* sobre los progresos realizados.
3. Que se publique un informe completo de la presente reunión en un próximo número del *Pacific arts newsletter.*
4. Que se tomen las medidas adecuadas para informar al Scientific Committee on Museums in Pacific Research de la Pacific Science Association sobre nuestros debates y propuestas y que se solicite su apoyo general.
5. Que se examinen debidamente los progresos realizados en los futuros congresos de ciencia del Pacífico o en otras reuniones adecuadas.
6. Que por el momento se nombre al Sr. Peter Gathercole, del Darwin College, Cambridge (Reino Unido), encargado de la convocatoria, para que asegure el intercambio de la información y facilite la obtención de apoyo exterior para el desarrollo de esta actividad a nivel internacional.

Peter Gathercole,
Encargado de la convocatoria

OPINIONES

Peter Gathercole



Nació en 1929 en Norfolk (Reino Unido). Jefe del Departamento de Antropología de la Universidad de Otago, en Dunedin, Nueva Zelandia, de 1958 a 1968. Profesor de etnología en la Universidad de Oxford de 1968 a 1970. Conservador del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de Cambridge de 1970 a 1981. Actualmente vicedecano del Darwin College de Cambridge. Se interesa desde hace tiempo en la investigación sobre la región del Pacífico. Coordinador del nuevo grupo de trabajo del Comité Internacional de Museos de Etnografía (ICME) encargado de estudiar la cuestión de los inventarios de las colecciones etnográficas. Coautor (con Alison Clarke) de *The survey of Oceanian collections in museums in the United Kingdom and the Irish Republic* (París, Unesco, 1979).

La necesidad de contar con inventarios etnográficos

Es deprimente tener que escribir en una publicación museológica en los años ochenta sobre la necesidad de establecer registros de colecciones (¡sí, registros, listas, inventarios!). Pero, en lo que se refiere a la arqueología y a la etnografía, tal es el caso. ¿Qué otra profesión consagrada al cuidado y conservación de los materiales del pasado se permitiría permanecer en tal estado de desorganización que —al menos en estas disciplinas— no le permite aún poder informar al mundo lo que se halla en nuestros museos? La situación (esencialmente de ignorancia) resultaría cómica si no fuera una lamentable acusación contra la propia profesión. Los mejores objetos del mundo están por supuesto registrados, dondequiera que se encuentren, ya que aun los investigadores menos lúcidos y más elitistas han procurado que así fuera (pues —desengañémonos— los verdaderos culpables son los investigadores occidentales que, por formación y por principio, han creído siempre que lo único que cuenta es "lo mejor" y que sólo eso merece ser registrado y conocido por los entendidos). Lo que todavía hace falta es que todas las autoridades adopten las medidas necesarias para que se establezca, al menos como punto de partida, una somera lista de lo que poseen sus museos. De no hacerse así, sucede que el país no sabe lo que tiene, y no se preocupa demasiado por averiguarlo. ¡Ya es hora de que se aclare la verdadera situación!

También cabe ser optimistas. Mucho se ha hecho en numerosos países por mejorar la cantidad y calidad de los registros, tanto las listas de adquisiciones de los diferentes museos como los inventarios nacionales. Suiza, Suecia, Australia y Nueva Zelandia son ejemplos de ello. Lentamente se abre paso entre los funcionarios de los museos una actitud más responsable que, a mi parecer, obedece al número cada vez mayor de investigadores dotados de una visión más generosa, más tolerante y menos elitista, que son conscientes de la creciente demanda y razón de ser de la restitución de los objetos, y de la necesidad de satisfacer esta exigencia de una u otra manera. Naturalmente, esta tendencia se hace sentir principalmente en Europa occidental y en América del Norte, donde es más intenso el movimiento favorable a la creación de inventarios. Y —dicho sea de paso— ¿qué ocurre en el mundo comunista?

Mucho es lo que queda por hacer. La situación de los inventarios es muy desigual en el mundo, y uno de los problemas actuales consiste en hallar la manera de remediar esta situación. El dinero, el tiempo y la mano de obra son escasos. El personal de los museos de Nueva Zelanda publicó recientemente una lista de las colecciones del Pacífico existentes en los museos del país.[1] Se excluyeron sin embargo las colecciones maoríes porque no se contaba con suficientes recursos para abordar el trabajo que representaba una tan grande y desigualmente organizada cantidad de material, al cual, en lo esencial, los investigadores neocelandeses pudieron por lo menos acceder. Y así, si bien sabemos ahora lo que el Museo de la Bahía de Hawke posee de las islas Fidji, ignoramos qué alberga de la mismísima bahía de Hawke. Todos hemos tenido este tipo de problemas.

¿Qué información básica hace falta registrar? Lissant Bolton, en su precedente e importante artículo, enumera ciertas categorías fundamentales —un núcleo irreductible, el mínimo indispensable podría decirse— que deberían establecerse en primer lugar. Pero cuando llegan los momentos decisivos, suele registrarse lo que se puede, con arreglo a la historia de la colección, al factor tiempo y a los recursos disponibles. Lógicamente, a ello siguen otros pasos más pormenorizados, pero en buena parte se trata de simple sentido común aplicado. Hablando crudamente, se hace lo que se puede, cuando se puede y como se puede.

Nos hace falta un movimiento, un programa concreto que puedan seguir, por imprecisa y desigualmente que sea, los etnógrafos de todos los museos del mundo. En la reciente conferencia general del ICOM (Consejo Internacional de Museos), celebrada en Londres del 25 de julio al 2 de agosto de 1983, el Comité Internacional de Museos de Etnografía (ICME) nombró un grupo de trabajo encargado de examinar la cuestión de los inventarios, que trazó un sencillo programa inicial para los próximos tres años y cuyo resumen es el siguiente:

1. Crear un banco de datos básicos sobre las actividades en curso.
2. Prestar inmediata atención al problema de saber qué datos básicos se necesitan.
3. Determinar, con arreglo a las pautas internacionales convenidas, las grandes líneas a seguir en materia de informatización.
4. Celebrar una reunión a fines de 1984 o a principios de 1985 para analizar los progresos realizados.

Esto no es más que un simple comienzo. Confío en que en el próximo decenio dispondremos de inventarios básicos de la mayoría de los países, al menos de etnografía. ¿O acaso soy demasiado optimista?

[*Traducido del inglés*]

1. Roger Niech, *A preliminary survey of Pacific islands cultural material in New Zealand museums,* Wellington, Comisión de Nueva Zelandia para la Unesco/Art Galleries and Museums Associations of New Zealand, 1982.

El caso de la restitución de los mármoles del Partenón



Robert Browning

Nació en 1914 en Glasgow. Cursó estudios en la Universidad de Glasgow y en el Balliol College de Oxford. Graduado en estudios clásicos en 1939. Encargado de curso y profesor de griego y latín en el University College de Londres de 1947-1965. Profesor de estudios clásicos en el Birkbeck College de Londres de 1965 a 1981. Profesor honorario. Ha publicado las obras *Mediaeval and modern Greek* (1969); *Justinian and Theodora* (1971); *Bizantium and Bulgaria* (1976); *The Emperor Julian* (1976); *Studies in Byzantine history and education* (1977); *The Byzantine empire* (1980).

Cuando en el año 448 a. de J. C. la Asamblea Ateniense votó la reconstrucción del templo de Atenea en la Acrópolis, que había sido destruido por los persas treinta y dos años antes, fue claro para todos el significado de su decisión. Después de las Guerras Persas, las ciudades griegas habían acordado no reconstruir sus arrasados templos, sino conservarlos como monumentos a los caídos. Pero en el año 448, los atenienses contemplaban el futuro con confianza y orgullo, no se lamentaban del pasado. Esquilo ya había muerto. Sófocles y Eurípides se hallaban en el cénit de su gloria; Sócrates era joven; Aristófanes y Tucídides, aún niños. La Atenas de Pericles era el núcleo intelectual y artístico del mundo griego, al que acudían pensadores, artistas y escritores de toda Grecia en busca de inspiración para sí y para los demás. Herodoto de Halicarnaso, Anaxágoras de Clazómenas, Protágoras de Abdera, Parménides y Zenón de Elea, en Italia, Hipias de Elide entre los escritores y filósofos; Polignoto de Thasos, Policleto de Argos, Agorácrito de Paros entre los artistas, todos ellos pasaron años en Atenas, y muchos eran amigos personales de Pericles. Fue ésta también la primera sociedad que exploró las implicaciones de la democracia. La oración fúnebre que Tucídides pusiera en boca de Pericles refleja el optimismo, la combinación de igualdad ligada a la búsqueda de la perfección y el sentido del ideal característicos de una de las grandes eras de la historia de la humanidad.

La construcción del Partenón fue planeada y supervisada por Fidias e Ictino, el gran escultor y el gran arquitecto de Atenas. La obra tardó dieciséis años en realizarse. La total armonía de sus proporciones, la dignidad de su puro estilo dórico ponen de manifiesto una extraordinaria asimilación de los principios de la percepción visual y el modo de compensar sus errores. Nada es tan simple como aparenta. Las esculturas son parte integrante del edificio, y no elementos ornamentales añadidos después de construido. Comprenden un gran frontón en cada extremo, 92 metopas (32 a cada lado y 14 en cada uno de los extremos) y un friso de 160 metros de largo que corre en torno al muro de la cella. Los frontones representan el nacimiento de Atenea y su lucha con Poseidón por la tierra de Atica; las metopas muestran escenas de la mitología y la leyenda griegas de particular interés para los atenienses, como las hazañas de Teseo, y el friso representa la procesión al templo de las Panateneas. El conjunto iconográfico fue concebido por Fidias, que realizó asimismo la gran estatua de oro y marfil de la diosa, de doce metros de altura, destinada al culto.

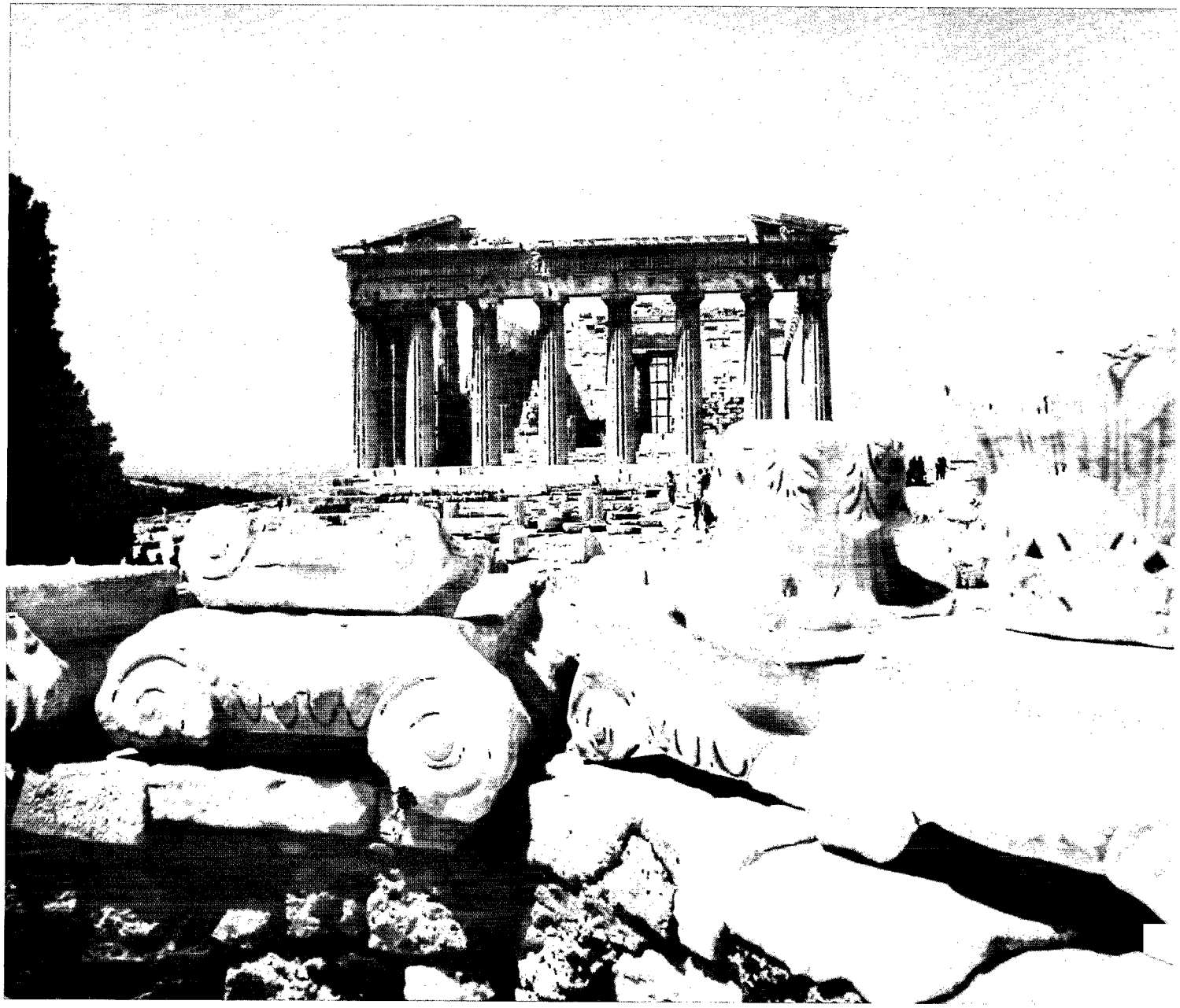
Los adversarios de Pericles y de su política le acusaron de engalanar la ciudad como a una cortesana y de gastar el dinero de los aliados de Atenas en una vana ostentación. Estos eran los mismos grupos que, durante la guerra del Peloponeso, lograron dos veces derribar por algún tiempo la constitución democrática de Atenas.

Fidias e Ictino realizaron una obra magnífica. El Partenón fue utilizado como templo por espacio de novecientos años. Era ya uno de los "puntos de interés" de Atenas cuando Pausanias escribió su guía turística en el siglo II de nuestra era. En el siglo V permaneció cerrado durante algún tiempo, debido a la clausura general de los templos paganos, y poco después fue transformado en iglesia cristiana, como el templo de Diana en Siracusa. La transformación dio lugar a algunas adiciones internas de escasa importancia, pero no se modificó su estructura. Fue probablemente entonces cuando los cristianos radicales mutilaron algunas de sus esculturas, pero el conjunto no resultó afectado. En 1204, los conquistadores latinos se apoderaron del Partenón para convertirlo en iglesia católica, y durante los dos siglos y medio del dominio romano se erigió una pequeña torre en el extremo occidental. En 1456 Atenas fue conquistada por los turcos otomanos, que instalaron una guarnición en la Acrópolis. Dos años más tarde, el sultán Mehemet II visitó Atenas y pasó cuatro días recorriendo la Acrópolis y la ciudad baja y admirando los monumentos. Algunas fuentes indican que por entonces ordenó transformar el Partenón en mezquita. Más tarde se edificó, en efecto, una pequeña mezquita dentro del templo —hoy sin techo— que aún se utilizaba a comienzos del siglo XIX. En 1687, el general veneciano y futuro dux Francesco Morosini conquistó y ocupó Atenas. En el curso del bombardeo que precedió la toma de la ciudad, una bala de cañón alcanzó al Partenón e

hizo explotar un polvorín situado en el edificio o cerca de él, provocando grandes daños, especialmente en el lado sur. Morosini trató de retirar las esculturas del frontón occidental, pero resultaron destruidas. Los venecianos y mercenarios a su servicio recogieron algunas cabezas y otros fragmentos de los escombros causados por la explosión, que en la actualidad se encuentran en varios museos europeos.

En 1799, Thomas Bruce, séptimo conde de Elgin, fue nombrado embajador de Gran Bretaña en la Sublime Puerta. Como muchos nobles de la época, Elgin era un ávido coleccionista de antigüedades. Gracias a su posición oficial y a la coyuntura política existente tras la batalla del Nilo, en la que los turcos habían de contar con la protección de Inglaterra contra los franceses, gozaba de oportunidades que superaban los más fantásticos sueños de los primeros coleccionistas. Entre 1801 y 1803 desmontó la mayor parte de las restantes esculturas del Partenón y, más tarde, las envió a Londres. Sus motivos, como los de otros coleccionistas, parecen confusos. En cierto momento, a juzgar por sus cartas, intentó utilizar las esculturas para decorar su nueva residencia campestre de Escocia. Más tarde, en una declaración que hiciera ante un comité parlamentario, aludió a su intención de salvaguardar las esculturas del abandono y los estragos de griegos y turcos. Para apoyar esta versión de sus actividades, alteró por descuido el orden de los acontecimientos. En todo caso, sus motivos nada tienen que ver con lo que aquí nos ocupa. Sí conviene recordar que el escrito oficial en el que se amparó para retirar del Partenón lo que a su juicio valía la pena —la frase es suya— era un

La fachada este del Partenón.
[*Foto:* Unesco/Dominique Roger.]



firmán del sultán promulgado en 1801, cuyo texto es sumamente vago. Al parecer, los oficiales de la corte que lo redactaron creían que el Partenón estaba decorado con pinturas y añadieron en el escrito, como algo suplementario, que Elgin podría tomar "algunos fragmentos de piedra con inscripciones o figuras". El firmán fue promulgado por una potencia ocupante, que fue expulsada de Grecia en menos de una generación por una sublevación popular. Los notables griegos de Atenas, que gozaban de una cierta autonomía bajo la soberanía otomana, no fueron consultados ni informados. Los expertos en derecho musulmán podrán quizás responder a esta pregunta: si el Partenón comprendía una mezquita, ¿tenía el sultán autoridad para enajenar parte alguna de él? Con todo, las dudas jurídicas sobre la adquisición inicial de los mármoles por parte de Lord Elgin sólo tienen un interés histórico. La situación actual deriva de una decisión del Parlamento británico adoptada en 1816, por recomendación de un comité parlamentario nombrado especialmente, de comprar los mármoles a Elgin por 35.000 libras esterlinas y donarlos al Museo Británico.

Desde el principio, en el Reino Unido se alzaron voces de protesta para condenar la acción de Elgin y pedir la pronta devolución de los mármoles a Grecia. Byron, en *Peregrinaje de Childe Harold* (1812), califica el despojo de éstos de acto de descarado vandalismo y hasta el fin de su vida mantuvo que su lugar adecuado era la Acrópolis. Edward Dodwell, viajero y arqueólogo que estuvo presente cuando las esculturas fueron retiradas del Partenón, lamentó la falta de buen juicio y el mal gusto que habían llevado a cometer tal acto. Hugh Hammersley, miembro del comité parlamentario nombrado para deliberar sobre el destino que había de darse a los mármoles, propuso que el Museo Británico los conservara en depósito y que se restituyeran a Atenas tan pronto como Grecia alcanzase la independencia, pero no logró persuadir a sus colegas. Más tarde, en el mismo siglo XIX, hombres de opiniones tan diversas como el novelista y poeta Thomas Hardy, el nacionalista irlandés Sir Roger Casement y Frederic Harrison, historiador liberal, jurista y director del influyente *Nineteenth century,* escribieron todos en favor de la devolución de los mármoles a Grecia. Otros han abrazado la misma causa en nuestro siglo. Harold Nocilson, diplomático e historiador, instó al primer gobierno laborista a que rompiera con la política de sus predecesores y entregara a Grecia las esculturas del Partenón. En 1941, durante los días más aciagos de la segunda guerra mundial, se propuso en la Cámara de los Comunes que cuando terminase la guerra se devolvieran los mármoles como tributo al aliado de Gran Bretaña, pero el gobierno rechazó la propuesta por considerarla prematura. Desde entonces, el asunto ha sido planteado repetidamente en la Cámara de los Comunes y en la de los Lores. La respuesta de los sucesivos gobiernos ha sido una negativa inflexible incluso a debatir el tema de los mármoles. Tan sólo Harold Macmillan, en su época de primer ministro, admitió que la cuestión habría de abordarse en algún momento.

La fase de la protesta personal ha quedado atrás. Las relaciones entre las grandes potencias y las demás naciones no son ya tan unilaterales como solían serlo. Las organizaciones internacionales se interesan activamente por el problema de la restitución o el retorno del patrimonio cultural. El gobierno griego ha anunciado su intención de formular una solicitud oficial de devolución de los mármoles, y en el Reino Unido un comité británico para la restitución de los mármoles del Partenón viene actuando desde el otoño de 1982 para difundir información y alentar el debate de los argumentos favorables a la devolución.[1]

Los argumentos principales son dos. El primero es el de la integridad: las esculturas del Partenón no son antigüedades movibles como pueden ser un icono o un manuscrito, no fueron concebidas ni ejecutadas para que entraran en posesión de un individuo particular o para ser compradas y vendidas en el mercado del arte, ni son una decoración añadida al exterior de un edificio después de construido. Eran y son parte integrante del Partenón, que, a su vez, forma parte del paisaje natural y artificial en el que está situado. No es simplemente que el arquitecto y el escultor lo diseñaron juntos; es que las esculturas son, con frecuencia, parte de la estructura. Y así, por ejemplo, las metopas fueron colocadas en su sitio antes de construir las cornisas, y éstas las mantienen encerradas en su debido lugar. Si la cabeza de una estatua se halla en un museo y el torso en otro, la intención de reunirlas constituye un argumento de peso. Tanto más lo será el que tiende a reunir las piezas desarticuladas en este edificio único. Si una potencia invasora autorizara el traslado del techo de la Capilla Sixtina a un museo extranjero, se ejercería una presión irresistible para que se lo devolviera a su lugar de origen.

El segundo argumento radica en el concepto de propiedad cultural, cuyos supuestos pueden prevalecer, en ocasiones, sobre los de la propiedad jurídica. El director general de la Unesco ha definido la propiedad cultural como el patrimonio cultural irreemplazable de un pueblo, las obras más representativas de una cultura, que quienes han sido desposeídos de ellas consideran de la mayor importancia, y cuya ausencia es, psicológicamente, intolerable. Aludiendo también a la propiedad cultural, el Comité intergubernamental para fomentar el retorno de los bienes culturales a sus países de origen o su restitución en caso de apropiación ilícita señala que esos bienes son objetos cargados de significado cultural, cuya pérdida priva a una cultura de una de sus dimensiones. No cabe duda de que el Partenón, desde la fundación del Estado griego, es un símbolo principal de la identidad cultural del pueblo griego y de sus vínculos con el pasado. A veces se sostiene que ese simbolismo es reciente y facticio y que obedece a la influencia de la Ilustración y del movimiento romántico de occidente. Mas si todo esto fuera cierto, en nada mermaría la fuerza del argumento. Los símbolos son invenciones humanas y el resultado de procesos históricos. Los valores culturales no son eternos. De hecho, la objeción sólo es parcialmente verdadera.

Durante la mayor parte de su larga existencia, el Partenón ha gozado de especial estima. Cuando fue construido, era el signo externo del optimismo intelectual y moral de la Atenas de Pericles y de su peculiar situación en el mundo griego. Para Pausanias, constituía una atracción turística. Plutarco registra los nombres de sus arquitectos seiscientos años después de su construcción. Para el filósofo neoplatónico Proclo, era el templo del helenismo por excelencia, y su clausura por parte de un emperador cristiano le consternó sobremanera. Convertido en iglesia cristiana, poseía un famoso mosaico de la Virgen que, según se cree, era copiado de un cuadro de San Lucas. Aunque Atenas no era sino una ciudad provincial del imperio bizantino, fue al Partenón adonde acudió el emperador Basilio II en 1018 para dar gracias por su decisiva victoria sobre los búlgaros, y tal vez para pedir perdón por haber cegado a noventa y nueve de cada cien de sus prisioneros. En el siglo XII, Miguel Coniates, arzobispo de Atenas entre 1181 y 1204, pondera una y otra vez su belleza y magnificencia, aunque, dados los principios estéticos del arte bizantino en voga en ese entonces,

1. El autor del presente artículo es presidente de este comité.

debe haber sido harto difícil apreciar un edificio clásico. El rey Pedro IV de Aragón, duque titular de Atenas en el siglo IV, califica la Acrópolis de la mayor joya del mundo, cuyo valor no podrían igualar todos los reyes de la cristiandad. Ciriaco d'Ancona, "el Schliemann del renacimiento", visitó Atenas en 1436 y en 1447 y estudió y dibujó con entusiasmo las esculturas del Partenón. El sultán Mehemet II admiró el edificio cuando fue a Atenas en 1458. Y fue en la Acrópolis donde se celebró, en 1838, la primera reunión de la Sociedad Arqueológica Griega, durante la cual el presidente, señalando el Partenón, dijo: "Estas piedras son más preciosas que rubíes o ágatas; es a ellas que debemos nuestra liberación nacional." Si hemos de buscar la continuidad de la tradición, no es difícil encontrarla.

Sólo resta responder brevemente a los argumentos que se han opuesto al retorno de los mármoles a Grecia. Se dice, con razón, que una ley del Parlamento de 1963 prohibe al Museo Británico enajenar los objetos que se hallan en su posesión. Pero lo que el Parlamento resuelve también puede revocarlo, sobre todo si, como es el caso, es el Parlamento el que confió originalmente los mármoles al museo. Es probable que en la actual reunión de la Cámara de los Lores se presente una propuesta de enmienda de la citada ley, que se espera suscite por lo menos un debate documentado.[2]

Ocasionalmente se nos suele preguntar "¿por qué llevarse los mármoles de un museo tan sólo para ponerlos en otro? Sería distinto si se pudieran volver a colocar en el edificio." A los oídos griegos, la objeción suena extraña, porque la principal razón de que no puedan volver a colocarse es el daño causado por su traslado, como lo demuestra la comparación de los dibujos realizados antes de las operaciones de Elgin con las fotografías posteriores. Las esculturas pueden comprenderse y apreciarse mejor cuando están en las inmediaciones de su lugar de origen, en el mismo clima y a la misma luz, y con la posibilidad de ir y venir entre ellas y el templo. El gobierno griego ha anunciado su intención de construir un nuevo museo al pie de la Acrópolis —a escasos minutos del Partenón— que contará con todos los medios modernos de conservación. Si, en definitiva, las esculturas (las originales o copias) pueden o deben colocarse en su sitio, será algo que la tecnología o el gusto de la posteridad han de decidir.

Suele afirmarse que la contaminación atmosférica es un obstáculo para el retorno de los mármoles. El argumento es más bien deleznable, ya que la atmósfera de Londres estuvo notoriamente contaminada por el humo hasta los años cincuenta del presente siglo y actualmente está muy afectada por los subproductos de los motores de combustión interna. En un plano más serio, hay que decir que la contaminación es un problema general de las grandes ciudades, esencialmente de carácter transitorio, y que será resuelto cuando resulte más caro hospitalizar y atender a sus víctimas humanas que eliminar sus causas. Mientras tanto, se hacen notables esfuerzos en Atenas en general y en la zona de la Acrópolis en particular por reducir el nivel de contaminación. En la Universidad Técnica de Atenas, bajo la dirección del profesor Theodoros Skoulikides, experto de renombre internacional, se están realizando activas investigaciones sobre los efectos de la contaminación atmosférica en el mármol y sobre los medios de combatirla, labor en la que colabora el Departamento de Antigüedades. Si la contaminación es la razón por la que los mármoles no pueden ser devueltos, fácilmente podrá llegarse a un acuerdo para devolverlos cuando la misma quede reducida a la proporción convenida.

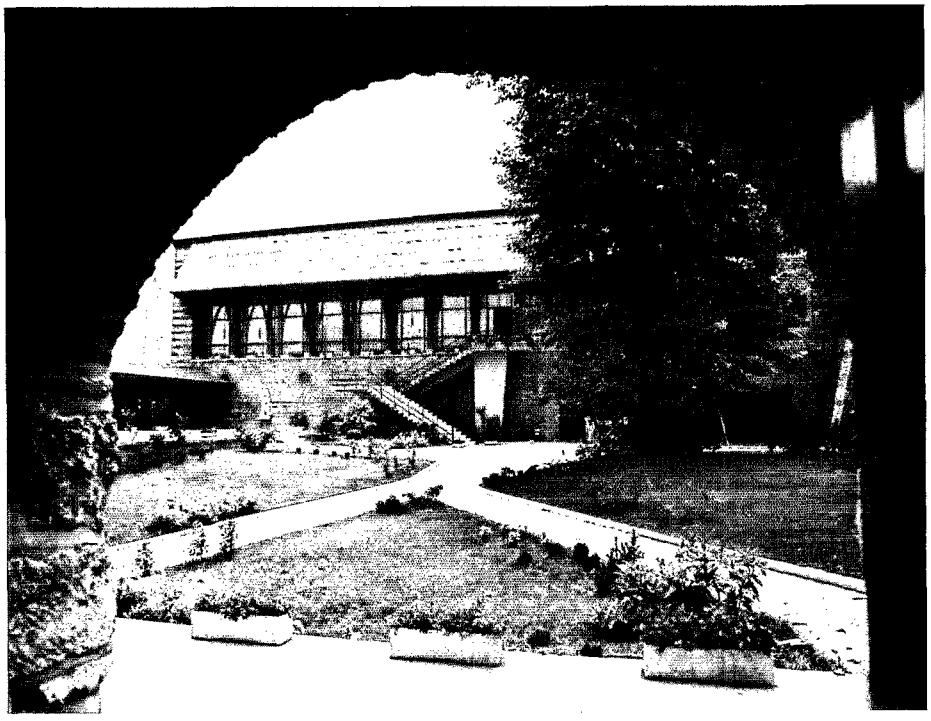
Poco cabe decir sobre los demás argumentos que se oponen a la restitución, como el de que los mármoles son más accesibles en Londres que en Atenas —¿más accesibles para quién?— o que el gobierno griego "persigue a Gran Bretaña" aunque también hay esculturas del Partenón en otros países. En cuanto al argumento de que la devolución sería "el primer paso hacia la catástrofe", y que si se enviasen los mármoles los grandes museos del mundo acabarían por vaciarse, todo lo que puede decirse es que los otros países ya están pidiendo la restitución de sus bienes culturales y continuarán haciéndolo, tanto si los mármoles del Partenón se devuelven a Grecia como si no, y que la Unesco y sus órganos se esfuerzan denodadamente por establecer pautas nacionales para favorecer ese proceso sin que los museos se vacíen.

El caso de la restitución de los mármoles del Partenón es importante y exige una detenida consideración por parte de todos los interesados. No cabe olvidarlo ni cruzarse de brazos. Un magnánimo reconocimiento del gobierno británico sobre la justicia de la petición griega cimentaría la vieja amistad existente entre los dos antiguos aliados y serviría de ejemplo al resto del mundo.

[*Traducido del inglés*]

2. Aquí se hace referencia a la reunión de 1983, pues este artículo fue escrito en agosto de ese mismo año.

NOTAS SOBRE MUSEOS



TÜRK VE ISLAM ESERLERI MÜZESI, Estambul. El patio del Museo de Artes Turcas e Islámicas, con la sala de ceremonias —el *divanhane*— y la sección etnográfica que se encuentra debajo.
[*Foto:* Ara Güler.]

Miniatura del manuscrito Surname del Museo Topkapi: los festejos de la circuncisión del príncipe heredero Mehemet en 1582. Las celebraciones duraron cincuenta y dos días y cincuenta y dos noches y el sultán Murad III las observó desde el palacio de Ibrahim Pashá, que fue también escenario de tantas festividades recordadas en grabados y miniaturas.
[*Foto:* Ara Güler.] ▷

El Museo de Artes Turcas e Islámicas: renacimiento de un palacio del siglo XVI

Nazan Tapan Ölçer

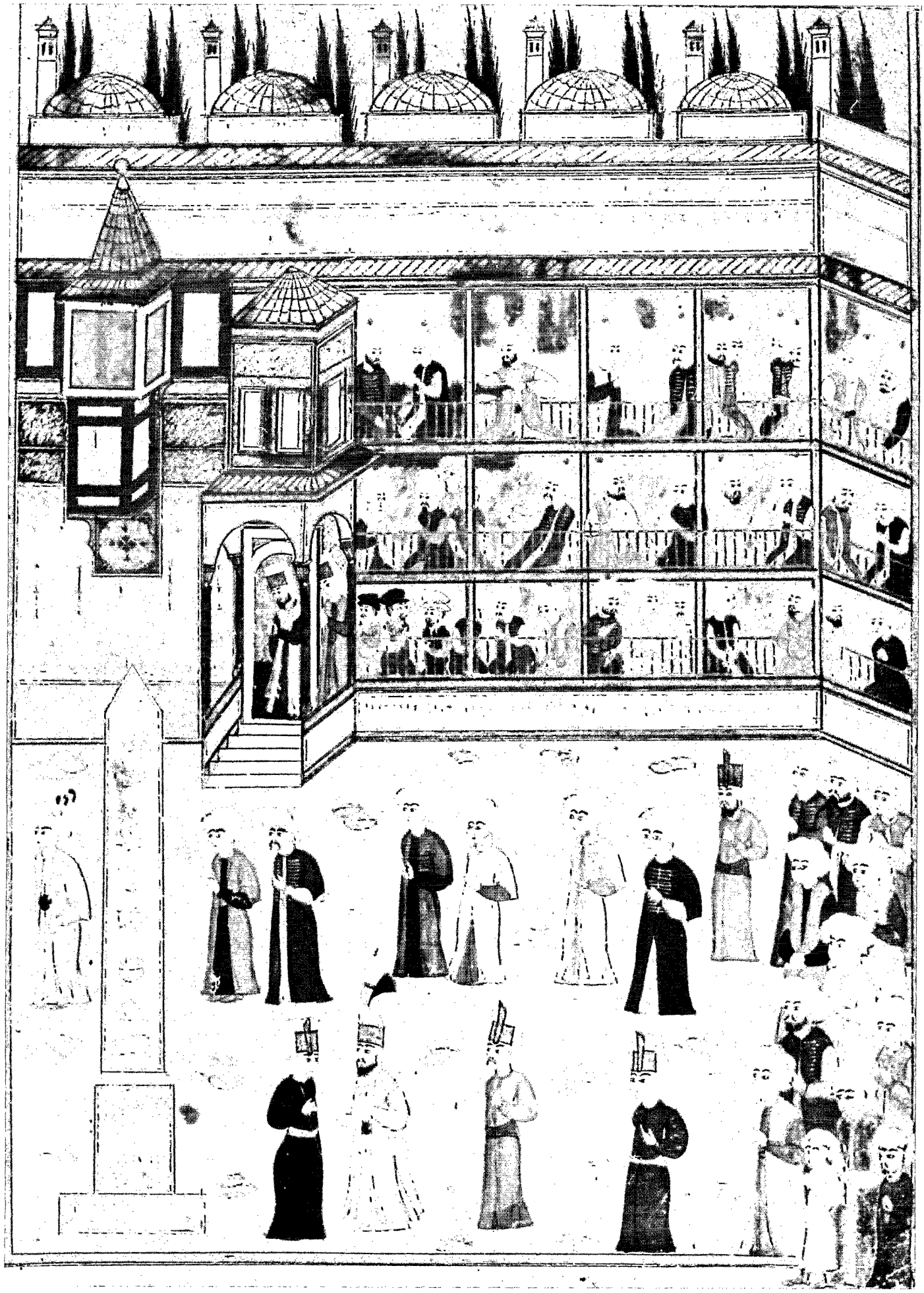
Nació en Estambul en 1942. Cursó estudios de etnología, historia y orientalismo en la Universidad de Munich, República Federal de Alemania, de 1962 a 1968. Desde 1972 presta servicios en el Museo de Artes Turcas e Islámicas, de 1972 a 1978 como conservador de alfombras y trabajos de metalistería, a partir de 1978 como director. Desde 1976 forma parte del cuerpo docente de la Universidad de Yildiz en Estambul. Ha dirigido numerosas investigaciones y excavaciones en diferentes regiones de Turquía y ha publicado trabajos sobre museología, etnografía e historia de las alfombras y los tejidos turcos.

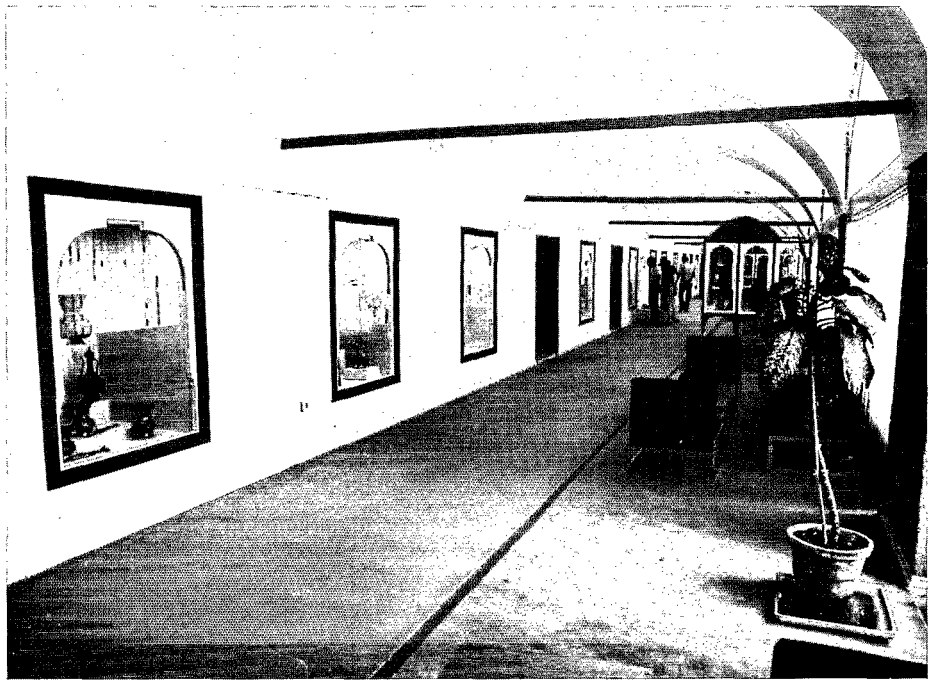
Con ocasión de la inauguración en Estambul de la décimoctava exposición bienal del Consejo Europeo *Civilizaciones de Anatolia,* el 22 de mayo de 1983, el Museo de Artes Turcas e Islámicas pasó a ocupar su nueva sede, el palacio de Ibrahim Pashá.

Este acontecimiento marca el final de una época para esta importante colección, que desde 1914 se hallaba alojada en el pequeño pero atractivo *imaret* del complejo Süleymaniye.

El desarrollo del Museo de Artes Turcas e Islámicas, que cuenta ahora con una de las más importantes colecciones del mundo de este género, refleja en cierto sentido la historia de los museos de Turquía. En 1846 se reunieron por primera vez en el país objetos de valor histórico, que fueron depositados en la iglesia de Santa Irene, de estructura bizantina, y posteriormente en el Çinili Khiosk, que data de la época del reino de Mehemet el Conquistador.

Entre 1882 y 1908 se seleccionaron de entre estos objetos los de carácter arqueológico y se depositaron en el Museo de Reliquias Antiguas (Asar-i Atika Müzesi), mientras que en 1914 las reliquias del periodo islámico, muchas de las cuales procedían de mezquitas, se reunieron por primera vez en el Museo de Hábices (Evkafi Islamiye Müzesi). Más tarde, este último se convirtió en el Museo de Artes





El área de exposición del corredor, con las ventanas convertidas en vitrinas.

Turcas e Islámicas, que permaneció en el mismo edificio hasta su reciente traslado en 1983. Durante el periodo que media entre ambas fechas la colección aumentó considerablemente. Muchas piezas importantes se obtuvieron en mezquitas, tumbas, monasterios y excavaciones, incluida la singular colección de alfombras. Entre otros objetos de importancia figuran manuscritos islámicos antiguos e importantes muestras de metalistería, cerámica, tallado y engaste de piedras preciosas y tallas en madera que datan de los siglos XIII al XIX.

A medida que el museo crecía, también iba aumentando su personal. Tras el establecimiento de la república, se ofrecieron puestos en el Museo de Artes Turcas e Islámicas a jóvenes arqueólogos, historiadores y especialistas en historia del arte, tal como ocurría en otras instituciones estatales.

No obstante, si había un factor que obstaculizaba el desarrollo del museo era precisamente el edificio donde se encontraba ubicado. Se trataba de un edificio pequeño que, por encontrarse en el complejo Süleymaniye, no brindaba posibilidad alguna de expansión y que gradualmente pasó a formar parte de la zona más pobre de la ciudad y a quedar rodeado de centros comerciales con los que tenía muy poco en común. Lo incongruente de esa ubicación se puso de manifiesto en el número de visitantes, que en 1977 fue de 14.681 y en 1980 de sólo 9.065, mientras que en 1981 y en 1982 la cifra se elevó a 14.700 y 18.576 visitantes respectivamente.

Pese a que se hicieron restauraciones ocasionales y que se trató de abrir nuevas áreas de exposición, los principales problemas de espacio seguían sin resolverse en lo fundamental y no había posibilidades de crear un depósito, laboratorios modernos, una biblioteca o un taller.

Un palacio de accidentada historia

La idea de trasladar la colección a otro edificio surgió a mediados de los años sesenta y tomó cuerpo al despertarse el interés por un edificio histórico situado en una de las plazas más viejas de la ciudad, el antiguo hipódromo.

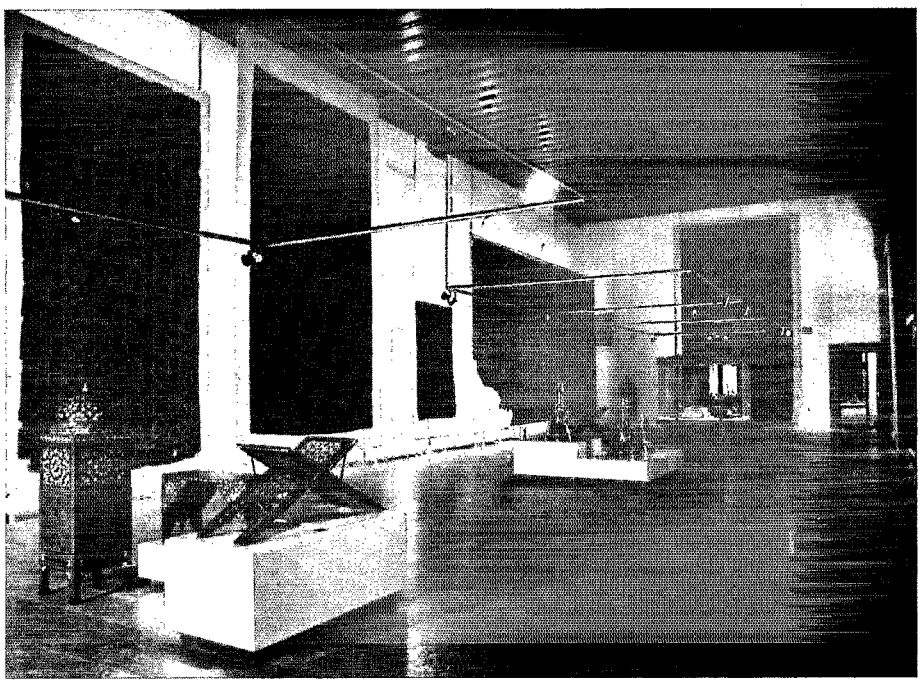
Este espacioso edificio, el palacio de Ibrahim Pashá, que gozó de gran fama en el siglo XVI por su magnificencia, y cuya historia está documentada en numerosas fuentes, es el único de los palacios del visir que logró llegar intacto a nuestros días por ser de piedra y no de madera como los otros. Se sabe también que el palacio estuvo habitado hasta el final mismo del imperio otomano.

La referencia más antigua que poseemos sobre el palacio es una inscripción de 1520 en la que se mencionan trabajos de reparación, lo que prueba fehacientemente que su construcción es anterior, pero no tenemos datos que indiquen para quién o para qué se construyó. Sabemos sí que durante su reinado, el sultán Solimán el Magnífico lo obsequió a su visir favorito, Ibrahim Pashá, que permaneció a su servicio durante trece años.

Después del siglo XVI, el palacio sirvió sucesivamente de residencia del príncipe heredero, dormitorio de los guardias jóvenes del palacio y edificio administrativo, después de haber sido utilizado por un tiempo como palacio del visir. En una pintura del siglo XVIII de Jean Baptiste van Moor que se encuentra en el Rijkmuseum, en un dibujo del Museo Nacional de Estocolmo fechado 1710 y firmado Cornelius van Loos y en un grabado de Melling de 1812 podemos ver el palacio tal como era en la época en que se lo utilizaba como edificio administrativo.

Por su sólida construcción en piedra y no en madera como las casas tradicionales del periodo otomano, el edificio sobrevivió a los repetidos incendios que devastaron la ciudad en diversas ocasiones, a los terremotos y a otros desastres naturales. Hasta el siglo XX fue utilizado como centro de la sastrería del ejército y como prisión, lo cual oscureció un tanto su glorioso pasado, con el agravante de que algunas partes se demolieron, se instaló un servicio de registro de propiedades en el patio y, en 1908, se construyó frente a él una oficina de bienes raíces.

Entre 1938 y 1940, momento en el que se buscaban terrenos para edificar un nuevo tribunal, volvió a discutirse el destino del palacio. La controversia entre los que querían preservarlo como lugar histórico y los que querían derrumbarlo para construir un palacio de justicia moderno ocupó las primeras páginas de los periódicos de la época. Pese a la vehemente oposición, una parte fue demolida y en su lugar se construyó el actual palacio de justicia, pero se salvaron los cuarteles de los hombres y el famoso *divanhane,* desde donde el sultán presenciaba las ceremonias públicas que se celebraban en el hipódromo contiguo. Es en parte gracias a las protestas que se elevaron en esa época que



El *divanhane* alberga la exposición de las alfombras otomanas del siglo XVI y trabajos en madera y metal.
[*Foto:* Ara Güler.]

Vista de los depósitos. Estantería montada sobre rieles.
[*Foto:* Ara Güler.]



el edificio fue finalmente restaurado y destinado a albergar el museo.

Los trabajos de restauración se iniciaron en 1967, al principio en pequeña escala. Es en ese periodo que las tierras aledañas al palacio pasaron a ser propiedad del Estado, al igual que los sectores del palacio que anteriormente se habían dedicado a diversas funciones; así pudo procederse a desbrozar parcialmente el lugar. Se descubrió que el *divanhane* es una galería con columnas de madera en forma de pórticos sobre uno de sus lados, muy similar a las que se conocen por las miniaturas, lo que muestra el agudo sentido de realismo de los iluminadores de la época.

Quince años de trabajos de restauración a cargo de un equipo del Ministerio de Cultura, dirigido por el arquitecto Hüsrev Tayla, sirvieron también como escuela para formar restauradores. Había muy pocos documentos de época sobre el edificio original, de manera que fue por tanteos que poco a poco el antiguo palacio salió a la luz. Vestigios de viejas puertas y rastros de antiguas divisiones fueron apareciendo como las piezas de un rompecabezas olvidado durante mucho tiempo.

La restauración, que avanzó con mucha lentitud durante diez años debido a la falta de fondos, tenía por objeto restablecer la estructura original y hallar la manera de protegerla. El ritmo de los trabajos se aceleró notablemente en los últimos cinco años, debido a la existencia de una mayor cooperación entre el personal administrativo y el equipo técnico. La operación fue enteramente financiada por el Ministerio de Cultura, que destinó 359 millones de libras turcas (equivalentes a 1.465.306 dólares en octubre de 1983), de los cuales 150 millones se gastaron en los dos últimos años.

Un programa claramente definido

Mientra tanto, la administración del museo fijaba los siguientes objetivos principales a su actividad en las nuevas instalaciones: el museo presentaría en la galería principal una importante colección de piezas turcas e islámicas de los siglos VIII a XIX, en orden cronológico. Se consideraría la posibilidad de exponer algunas de las piezas mayores de la famosa colección de alfombras y de la colección etnográfica, para lo cual por otra parte habría que encontrar un lugar adecuado, ya que esta última ha aumentado considerablemente en los últimos diez años. Deberían también instalarse depósitos modernos apropiados para las reservas, suficientes oficinas para el personal administrativo, un estudio fotográfico, un laboratorio para reparaciones de objetos pequeños, un local de fumigación, un taller de carpintería y otras oficinas técnicas. También se consideró indispensable un laboratorio para limpieza y reparación de alfombras, de vital importancia para la colección del museo. En cuanto a la distribución de las áreas restantes, se pensó crear una biblioteca con salón de lectura para uso del personal del museo y de los investigadores visitantes, una zona adecuada para exposiciones temporales con fines múltiples, un salón de conferencias, salas de descanso y salón de té y un local de venta de libros, tarjetas postales y artículos de regalo para los visitantes.



La sección etnográfica: henil tradicional donde se lleva a cabo una ceremonia de matrimonio.
[*Foto:* Ara Güler.]

Uno de los aspectos a los que se dio la mayor importancia fue a facilitar la circulación entre los gabinetes de exhibición y el acceso a la información para lo cual se colocaron paneles explicativos junto a los objetos expuestos.

Tanto los conservadores como los equipos de restauración se dieron a la tarea de devolverle al museo sus características originales, teniendo presente que, dada su importancia histórica, ninguno de sus rasgos debía quedar oculto por una exhibición permanente. Por consiguiente, al buscar una disposición moderna de las vitrinas se tuvo especial cuidado de hacerlo sin afectar demasiado lo que constituye la originalidad del edificio. En ocasiones esto significó que se exhibieran menos obras de lo que hubiera sido posible de otra manera, y en otros sitios, que la estructura restaurada se modificara para dar cabida a las piezas a exhibir.

Para facilitar la circulación, las celdas que al parecer sirvieron de alojamiento para los guardias y oficiales del palacio se unieron en grupos de tres o cuatro habitaciones demoliendo las paredes divisorias, y las ventanas que daban al corredor se convirtieron en vitrinas.

Esta solución ofrece a los visitantes que disponen de tiempo limitado la posibilidad de ver la colección en orden cronológico siguiendo simplemente el corredor, mientras que los que no tienen prisa pueden entrar y salir de las salas según deseen; por otra parte, en caso de escasez de personal, se pueden cerrar las salas. Dado el corto lapso de que se dispuso para preparar la exposición, esta solución permitió concentrar el trabajo en la presentación de las piezas exhibidas en el corredor principal y en las ventanas convertidas en vitrinas, y dejar el arreglo de cada grupo de salas para una fecha posterior.

Adaptación

Durante la fase de planificación de la exposición fue preciso hacer varias modificaciones para adaptarla a los trabajos de restauración que estaban en marcha. Por ejemplo, el corredor y las salas mencionadas, que según los planes debían albergar la sección turca e islámica clásica de la colección, tenían techos cuya altura sólo permitía exhibir alfombras pequeñas, por lo que hubo que abandonar el criterio de ordenamiento cronológico —o modificarlo— para disponer los tapices según su tamaño.

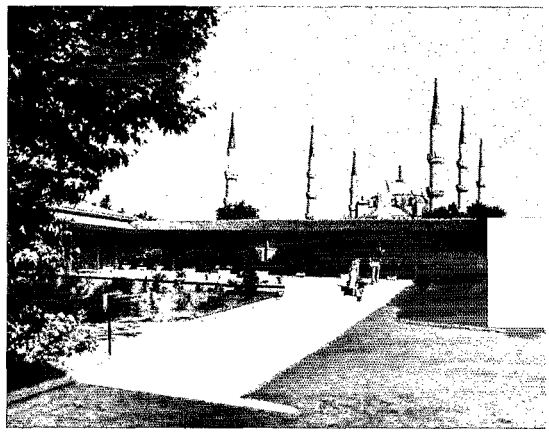
La colección de alfombras selyúcidas, que data del siglo XIII y es conocida en el mundo entero, y las alfombras otomanas

que datan de los siglos XIV, XV y XVI se exhiben junto a trabajos en madera y metal, cerámica y antiguas alfombras de Anatolia conocidas en Occidente como alfombras Holbein y Lotto. A continuación se encuentran las monumentales alfombras Usak del siglo XVI, que alternan con objetos convenientemente colocados en vitrinas.

De conformidad con los planes, la parte etnográfica de la exposición se ubicó en la sala abovedada que se encuentra debajo del salón central de ceremonias. Allí se repartió el espacio en varias recámaras y nichos y se colocaron las diferentes piezas etnográficas en una serie de reconstrucciones realistas. Hay, por ejemplo, una habitación preparada para la circuncisión, otra para una boda, otra ilustra los baños turcos tradicionales —aspecto muy importante de la cultura turca— con las obras de arte que les están asociadas. En otras salas se muestran tejidos y vestimentas tradicionales y dos tipos de tiendas de nómadas: la tienda de pelo de cabra negra y la tienda redonda de fieltro de los nómadas de Anatolia. Quizás sean éstos los últimos ejemplares existentes de este tipo de viviendas.

Para lograr un máximo aprovechamiento de los depósitos, se instalaron estantes compactos con rieles de metal. En la parte posterior del edificio, que da al patio trasero, se dispusieron los laboratorios de fumigación, la carpintería y los diversos talleres de metalistería y otras especialidades, aunque en la actualidad sólo la carpintería está funcionando; los locales para otros talleres están construidos, pero faltan aún fondos para la instalación propiamente dicha. El estudio fotográfico, los talleres de encuadernación y de restauración y el laboratorio para el lavado de las alfombras están situados debajo del corredor de exposiciones. El taller de reparación de alfombras, que se encuentra contiguo, fue el primero en ser utilizado. A partir de febrero de 1983, cuando aún se estaba reparando el edificio principal, las alfombras que iban a exponerse fueron lavadas por un equipo de expertos dirigido por Nils Ruters, del Museo de Arte Islámico en Dahlem, Berlín, cuyo laboratorio se había tomado como modelo para diseñar el de nuestro museo. Dado que hay mil quinientas alfombras en la colección del museo, cabe suponer que este laboratorio será uno de los talleres de restauración más utilizado.

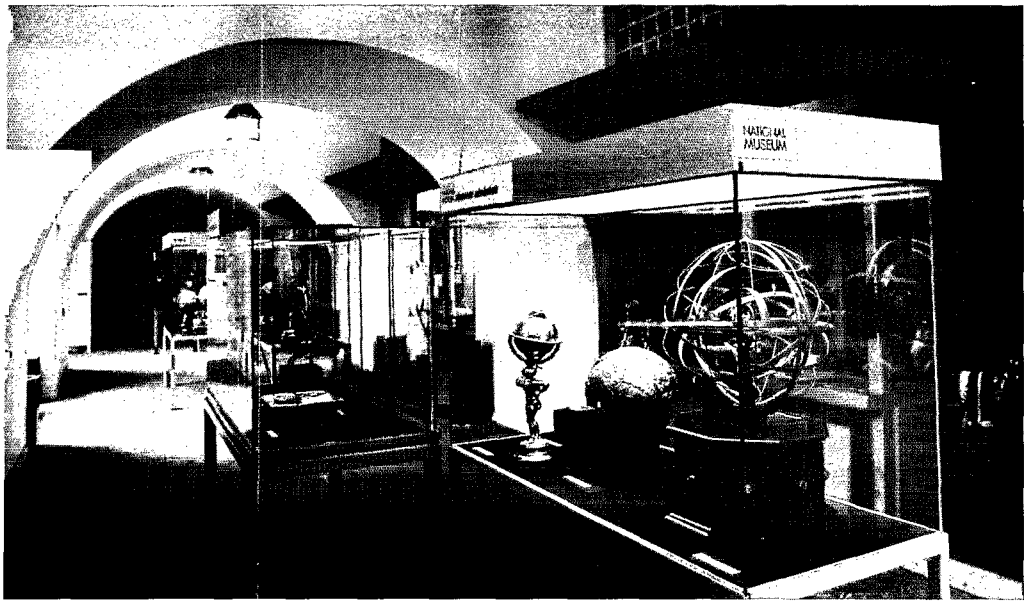
El salón de conferencias se ubicó cerca



El patio con la mezquita del sultán Ahmet (la Mezquita Azul), situada enfrente. [*Foto:* Ara Güler.]

Tienda en pelo de cabra negra de los nómades de Anatolia. [*Foto:* Ara Güler.]





Galería de exposiciones temporales: *Tesoros de la astronomía.*
[*Foto:* Ara Güler.]

de la entrada del museo. Con capacidad para cien personas, cuenta con instalaciones de traducción simultánea y tiene acceso directo desde el exterior del edificio. En el mismo piso se encuentran un puesto de venta de libros, un café turco típico y otras reconstrucciones que evocan un bazar tradicional; el amplio corredor que se extiende a lo largo de esta sección sirve para exposiciones temporales. La primera de ellas, abierta apenas un mes después de la inauguración oficial del museo, fue la exposición denominada *Los tesoros de la astronomía,* prestada por dos meses por el Museo Nacional Alemán de Nurenberg.

Para el montaje de la exposición permanente, el museo recibió apoyo y asistencia financiera de varias organizaciones privadas, bancos y particulares que contribuyeron a la restauración de las alfombras, donaron las telas necesarias para su montaje, aportaron materiales para la construcción de las vitrinas y alfombrado de los pisos, además de otros elementos útiles para la restauración misma.

El Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Federal de Alemania suministró marcos para el montaje de las alfombras, deshumectadores y materiales para uso en los laboratorios de conservación de alfombras.

Salvo estos elementos, todos los demás materiales se obtuvieron localmente, ya que se trató en lo posible de ceñirse a los límites de los materiales disponibles en el país, con la intención de que pudieran reponerse fácilmente en cualquier momento. Particularmente logrado resultó el sistema de iluminación, consistente en lámparas ajustables sobre rieles deslizables.

Tanto las piezas clásicas como las de la sección etnográfica se exhiben junto a paneles explicativos en turco y en inglés destinados no sólo a los visitantes extranjeros, sino también a los propios turcos, pues en ellos se proporciona información sobre una serie de artes tradicionales que están actualmente en vías de desaparición.

Un dato alentador, en medio de las naturales dificultades de toda mudanza, es el número de visitantes; tan sólo en el mes de junio ascendió a 10.970 personas, cifra que se aproxima a los totales anuales de otros tiempos. Cuando cada noche tenemos que recordarles a los visitantes sentados en el café tradicional —donde el café y el té se preparan sobre carbón, se consumen sorbetes que ya estaban olvidados y de vez en cuando se tocan canciones antiguas en un viejo gramófono— que es hora de cerrar, sabemos que ése es también un signo del éxito de este nuevo museo.

El Museo de Artes Turcas e Islámicas está todavía tratando de instalarse en sus nuevos locales, y aunque a veces recordamos con nostalgia el patio pequeño y tranquilo del antiguo edificio, aceptamos que toda empresa en crecimiento entraña también este tipo de sentimiento de melancólica ambigüedad. Pero, ¿acaso no hay deficiencias? Ciertamente el museo tiene aún muchas carencias, y hay mucho que criticar. En primer lugar, las largas escaleras tienden a fatigar a los ancianos e inválidos o aun a los niños pequeños, pero desafortunadamente la estructura del edificio no permite que se construya una rampa o se instale un ascensor. Por otra parte, sólo se puede llegar al piso superior atravesando el jardín del museo, y las habitaciones superiores se comunican todas entre sí con una sola entrada, lo que evidentemente causa problemas de circulación.

No obstante esperamos que estas deficiencias puedan pasarse por alto si se tiene en cuenta que en una de las zonas históricas de Estambul, en un lugar que ha sido testigo del paso de tantas culturas diferentes, se ha creado un nuevo museo que se levanta orgulloso frente a la mezquita del sultán Ahmet.

[*Traducido del inglés*]

El Museo Histórico Nacional de Albania

Burhan Çiraku

Nació en Vlorë en 1929. Cursó estudios superiores de historia en Tirana. Forma parte del cuerpo docente de la Universidad de Tirana. Ha sido investigador de la Academia de Ciencias en 1979-1981. Nombrado director del Museo Histórico Nacional de Albania en 1981.

El Museo Histórico Nacional de Albania, uno de los establecimientos socioculturales más importantes del país, fue inaugurado el 28 de octubre de 1981 con el fin de presentar la historia secular del pueblo albanés en sus aspectos económicos, sociales, políticos, ideológicos, culturales, artísticos e internacionales, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días. Una idea lo vertebra: la de que "el pueblo albanés se abrió camino en la historia con la espada en la mano".[1]

Esculturas, frescos y pinturas murales permiten comprender mejor ciertos acontecimientos y la obra de algunas de las figuras más notables de nuestra historia, sin modificar el carácter histórico del establecimiento.

Una mirada sobre la antigüedad

Sobre un total de once salas, dos están consagradas a la antigüedad y albergan objetos arqueológicos que testimonian la antigüedad de la cultura y la historia de Albania. En la primera sala, la presentación cronológica de los objetos permite al visitante seguir paso a paso la evolución económica y cultural de los habitantes de Albania. Una de sus vitrinas ofrece al público una de las más bellas colecciones de cerámicas prehistóricas, entre ellas la cerámica pintada descubierta en Kamnik, en la región de Kolonjet, que data de la edad de piedra, así como la reproducción de la pintura rupestre de Lepenicë, en la región de Vlorë, la más antigua que se conoce en Albania hasta la fecha y que comprende dieciocho figuras humanas trazadas de manera esquemática. Más allá, otra vitrina está consagrada a Maliq, el mayor hábitat prehistórico que se haya exhumado hasta hoy en nuestro país, con los objetos arqueológicos allí encontrados. Los objetos exhibidos en otras vitrinas nos remontan a la edad del cobre y a la formación de grandes grupos de población; dos nombres retienen la atención

1. Estos son los términos utilizados por el camarada Enver Hoxha, primer secretario del Comité Central del Partido Albanés de los Trabajadores.



MUSEO HISTÓRICO NACIONAL DE ALBANIA, Tirana. Una estatua del jefe ilirio Bato en la sala dedicada a la antigüedad. [*Foto:* Museo Histórico Nacional.]

del visitante: los pelasgos y los ilirios.[2] Las dos últimas vitrinas contienen objetos de la edad de hierro y del periodo que va del 1100 al 500 antes de nuestra era, etapa de consolidación de la etnia iliria. Esas características aparecen, con mayor claridad que en otros sitios, en los objetos encontrados en los túmulos funerarios descubiertos en el valle medio del Mati. Los ornamentos femeninos y las armas que se encontraron en esas tumbas muestran que los habitantes ilirios de la región eran hábiles artesanos y verdaderos artistas. También ofrecen gran interés los ornamentos y cerámicas de los túmulos funerarios del sudeste de Albania. La cerámica pintada de Devol se extendió por Epiro, Macedonia, Tesalia e incluso por Italia meridional. Su principal foco irradiador se encontraba en el valle del curso superior del río Devol, poblado por las tribus ilirias de los dasaretas.

En la segunda sala consagrada a la antigüedad se exponen objetos provenientes de las regiones de Iliria meridional que datan de los siglos IV y III a. de J. C., época en que florecieron muchas ciudades griegas, se estableció un sistema de gobierno basado en la esclavitud y se constituyeron los estados ilirios. Las vitrinas de esta sala ofrecen al público un cuadro de esta cultura urbana, en nada inferior a las demás culturas antiguas del Mediterráneo. Se presentan aquí las dos grandes ciudades del litoral, Dyrrah y Apolonia, gradualmente devueltas a la vida gracias a las excavaciones que van poco a poco develando sus estructuras. Cabe citar, entre las piezas allí encontradas, un grupo de figurinas de terracota procedentes de un santuario de Afrodita que se elevaba, hace 2200 años, en una de las colinas de Durres, así como las figuras de bronce halladas alrededor del estadio de la ciudad de Amantia (Ploçe, en la región de Vlorë). Un espacio especial se ha reservado a los utensilios de trabajo que dan cuenta del desarrollo de la artesanía y de la agricultura. Las monedas de plata y de bronce —acuñadas con los nombres de los jefes ilirios Ounoun y Gencio— de las ciudades de Shkodra, Lissos, Amantia, Byllis, Dyrrah y Apolonia, que datan de mediados del siglo V antes de nuestra era, son testimonio de un auge económico apreciable. Relieves originales de la época flanquean esta vitrina. La divinidad de Butrint ocupa un sitio especial: es una de las más bellas obras escultóricas de ese periodo y su descubridor la denominó la diosa de Butrint, aunque estudios posteriores se inclinan por reconocer en ella la cabeza de Apolo. En el piso, junto a la "diosa" de Butrint, se halla un mosaico multicolor que representa una cabeza de mujer y data de fines del siglo IV o de los comienzos del siglo III. Se trata de un raro ejemplar de ensambladura de guijarros de río, llamado la "Belleza de Durres". No sólo la figura femenina atrae la atención del visitante, sino que también lo conmueven la composición, el conjunto decorativo, la belleza de las flores que lo enmarcan, los colores cautivantes, elementos, todos ellos, que obligan a pensar que nos hallamos ante el trabajo de un verdadero maestro, una gran obra de arte, digna de una gran ciudad.

En el mismo sector puede verse una cabeza de Artemisa, estelas funerarias y otras piezas recogidas en Dyrrah, vasos ornados con figuras en rojo, el mausoleo de un príncipe con una importante colección de objetos, una ilustración de la ciudad iliria del Selce inferior, los bustos de los reyes ilirios Pirro, Teuta y Gencio, que lucharon contra los romanos. Merced a estas piezas arqueológicas, a las explicaciones que brindan los especialistas en historia antigua y a la evocación de célebres levantamientos (como la rebelión de Bato, del año 6 al 9 de nuestra era), el



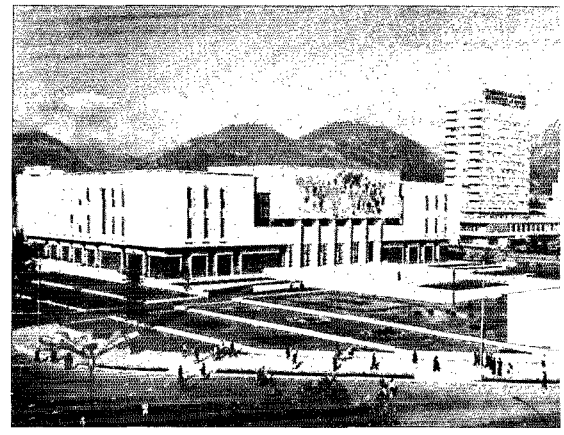
Una de las salas dedicadas a la antigüedad. La "diosa de Butrint" y la "bella de Dürres". [*Foto:* Museo Histórico Nacional.]

2. Pelasgos era el nombre dado por los escritores griegos a los habitantes prehelénicos del Mediterráneo oriental y del mar Egeo. Iliria era el nombre dado en la antigüedad a la parte norte de la costa balcánica del mar Adriático, que incluía Croacia, Dalmacia, Bosnia-Herzegovina y la actual Albania. (Nota del redactor.)



Fragmento de un mosaico del siglo V o VI proveniente de Shales, en la región de Mesaplik Vlorë.
[*Foto:* Museo Histórico Nacional.]

Vista general del edificio del museo.
[*Foto:* Museo Histórico Nacional.]



visitante puede imaginar la resistencia que los ilirios opusieron al ocupante romano. Esta resistencia armada y cultural se prolongó hasta el siglo IV, época en que se esboza la formación del pueblo albanés en Iliria meridional.

Por último, esta sala alberga objetos que datan de la baja antigüedad, del siglo IV al VII, periodo en que las regiones ilirias son recorridas por oleadas sucesivas de poblaciones "bárbaras" migrantes que dejan intacta la población autóctona, la cual conoce ya un cierto desarrollo. La original cultura de Koman, que se desarrolló en el seno de esa población —entonces parte del imperio bizantino— presenta gran interés científico.

Un periodo importante: el medioevo

Las dos salas siguientes están consagradas al periodo que se extiende desde el siglo XIII al XIX, periodo importante de la historia del pueblo albanés que a pesar de las ocupaciones extranjeras (bizantina, angevina, serbia, y otras) continuó afirmándose plenamente, con sus propias características, en los campos del desarrollo económico, social, político y cultural. Este impulso general está signado por el desarrollo de la agricultura en las llanuras de Kósovo, Shkodra, Lezhë, Elbasán, Tirana, Korsa, Delvinë y especialmente en la de Myzeqe, donde se cultivaba el trigo, destinado en su mayor parte a la exportación. Otros signos que caracterizan la época son, por un lado, la expansión de las ciudades que, meros centros administrativos y militares hasta entonces, van adquiriendo las características de las urbes con producción artesanal y mercantil y, por otro, los flujos comerciales hacia el interior y el exterior del país. Dan testimonio de este fenómeno las monedas de los principados albaneses, así como las de origen extranjero (bizantinas, venecianas, serbias, francesas, etc.), expuestas en una vitrina aparte. El desarrollo del país también se manifiesta en la gran cantidad de obras artísticas y arquitectónicas creadas bajo la influencia bizantina, tales como las fortalezas de Berat, de Shkodra, de Prizren y de Durres, así como las numerosas iglesias. El alto nivel alcanzado por las artes se observa, por ejemplo, en el epitafio de Gllavenio, realizado en 1373 por el maestro albanés Kusulilovari Arianit, una de las obras más notables de este periodo no tanto por su tema como por la gran maestría de su ejecución.

En este mismo lapso se inscribe la historia del estado de Arberia, el primer estado feudal albanés independiente, creado hacia el año 1190 y que duraría hasta 1266. La formación de los estados feudales albaneses llegó a su apogeo en la segunda mitad del siglo XIV, al constituirse los principados regidos por las familias nobles de los Balsha, Topia, Zenevis y Shpataj, cuyas respectivas capitales fueron Shkodra, Durres, Gjirokaster y Arta. Los escudos de armas de estos principados se exponen en el museo.

El impulso general que el pueblo albanés había conocido durante los siglos XIII y XIV fue parcialmente detenido por la invasión otomana. Croquis y mapas permiten al visitante descubrir cómo las tropas albanesas participaron en las primeras batallas que tuvieron lugar en territorio balcánico, especialmente en la batalla de Marica en el Epiro y en los combates librados en Macedonia. Los albaneses constituyeron el grupo de combatientes



más numeroso y activo en la gran batalla de la llanura de Kósovo donde, en el marco de la coalición antiotomana de los pueblos balcánicos y de Europa central, se batieron heroicamente en defensa de su tierra natal y para detener y desarticular la agresión otomana.

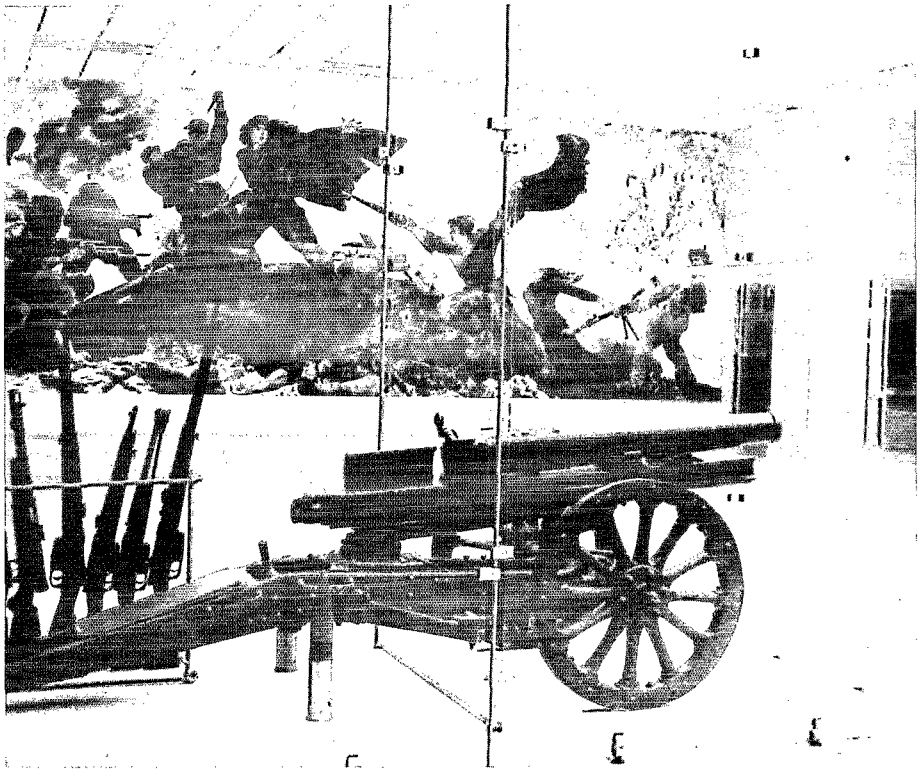
La lucha del pueblo albanés contra la dominación otomana adquirió gran amplitud en el siglo XV, cuando bajo el liderazgo de Skanderbeg debió afrontar una durísima prueba para defenderse y defender, a la vez, la civilización europea amenazada por la invasión otomana. La exposición presenta diversos materiales, documentos, obras de arte, armas y grabados que ilustran los principales momentos de la actividad política y militar del pueblo albanés conducido por Skanderbeg. Algo más lejos, se detallan las relaciones internacionales que mantenía el Estado de Skanderbeg, en particular con los estados de la península itálica: Venecia, el reino de Nápoles y otros. Pueden encontrarse allí diversas opiniones sobre la importancia de la lucha del pueblo albanés guiado por Skanderbeg; entre otras, la del caballero inglés Newport, que en 1456 escribía: "La invasión de Europa es hecho seguro —no hay ninguna otra fuerza capaz de hacerle frente— si la resistencia albanesa se desarticula."

El visitante puede más adelante admirar algunos de los mil ejemplares de obras que, en veintiún idiomas diferentes y en géneros diversos —histórico, poético, épico, trágico— fueron consagradas a esta lucha.

El museo también ilustra las presiones políticas, económicas y religiosas ejercidas por el ocupante otomano y la manera en la que el pueblo albanés, con sus rebelio-



Vista de una de las salas consagradas a la historia de la construcción del socialismo. [*Foto:* Museo Histórico Nacional.]



Vista de la sala de historia medieval. En el centro, el héroe nacional Skanderbeg. [*Foto:* Museo Histórico Nacional.]
◁

nes, logró preservar su individualidad nacional. Las obras, tales como los íconos de Onufre y de David Selénikas que datan de ese periodo tan poco conocido, suscitan la admiración del público. Una rica documentación registra el desarrollo de las ciudades e ilumina la segunda mitad del siglo XVII, cuando el imperio otomano se sumió en una crisis y se crearon dos grandes bajalatos en la región: uno en el norte, en Shkodra, regido por los Bushatli, y el otro en el sur, encabezado por el bajá Alí de Tepeleni, cuya capital era Jánina.

El renacimiento, periodo pleno de acontecimientos

Una amplia sala del museo está dedicada a presentar el renacimiento, periodo de descomposición del feudalismo y de nacimiento del capitalismo. En esta sala se ilustra el camino seguido por las industrias artesanales hacia las formaciones capitalistas, el fortalecimiento del mercado nacional, sus lazos con el mundo europeo y el desarrollo de la cultura popular. El visitante puede familiarizarse en esta sección con las actividades de los representantes más destacados de la nación albanesa —Naum Veqilharxhi, Jerónimo de Rada, Konstandin Kristoforidhi, Thimi Mitko, Zef Jubani, Elena Gjika (Dora d'Istria) y otros— y sus esfuerzos por esclarecer las mentes y difundir la cultura, creando así los fundamentos de la nueva ideología de la liberación nacional y del estado democrático albanés. Uno de los acontecimientos esenciales presentados en esta sala es la fundación de la Liga Albanesa de Prizren, el 10 de junio de 1878, la primera organización política y militar del pueblo albanés a nivel nacional, que sublevó al pueblo entero para defender los derechos nacionales contra el Tratado de San Stefano y el Congreso de Berlín.

Este episodio de la lucha en defensa de la unidad nacional también está ilustrado por una llamativa composición simbólica: sobre el telón de fondo de una gran fotografía de la Prizren histórica, se halla un águila munida de armas a guisa de plumas que alberga en su corazón a los principales organizadores de la Liga, Abdyl Frasheri, Ymer Prizreni, Sulejman Vokshi. En esta sala se presentan diversos aspectos de la heroica lucha del pueblo albanés en defensa de su integridad territorial y étnica.

Se encuentran también aquí los retratos de las personalidades más destacadas del movimiento cultural albanés —los hermanos Frasheri y muchos otros—, así como las actas del Congreso de Monastir, que estableció el alfabeto de la lengua albanesa actual. Se pueden ver pertenencias de patriotas que lucharon con la pluma y con las armas y sacrificaron su vida por Albania. Una gran fotografía muestra la imagen de la legendaria garganta de Kaçanik, que los diarios de hace setenta años llamaban "las Termópilas albanesas"; cada una de sus piedras fue

Vista de la sala dedicada a la lucha por la liberación nacional. [*Foto:* Museo Histórico Nacional.]

regada con sangre durante un siglo entero y se convirtió en tumba de los invasores. Delante de la foto de Kaçanik se yergue la estatua de Isa Boletini, uno de los héroes más afamados de esta región tan cruelmente sometida por los ocupantes otomanos y por los serbios.

La evocación de la independencia proclamada en Vlorë el 28 de noviembre de 1912 por Ismail Qemal y sus compañeros cierra la exhibición de esta sala.

La independencia y la ocupación fascista

Otra sala está reservada al periodo que va de 1912 a 1939, también llamado periodo de la independencia. Están representados los momentos importantes de la historia de ese tiempo, tales como la actividad del gobierno nacional de Vlorë durante los años 1912-1914 y sus esfuerzos por organizar el estado albanés independiente y por preservar la integridad territorial del país. Una fotografía de la época retiene especialmente la atención, pues en ella se registra el momento en que Ismail Qemal, jefe del gobierno albanés, acompañado de Luigj Gurakuqi y de Isa Boletini, parte hacia Londres para defender en la Conferencia de Embajadores los derechos de la nación albanesa. Junto a la fotografía, un mapa muestra las reivindicaciones del gobierno de Vlorë respecto de las fronteras del estado albanés, las pretensiones de los monarcas de los países vecinos y los límites fijados por la Conferencia de Embajadores de las seis grandes potencias de la época que dividieron en dos al pueblo albanés, amputando al nuevo estado independiente recién creado una gran parte de su territorio.

También se evoca en esta sala la influencia que la Revolución de Octubre ejerció sobre la situación de Albania.

Los documentos, las fotografías, los mapas, los mapas en relieve y otros materiales relativos al Congreso de Lushnje de 1920 ocupan en el museo el importante lugar que les corresponde. El visitante se interioriza de todos los aspectos de este congreso que defendió los intereses nacionales y evitó al país otro desmembramiento. Se ilustra la lucha armada del pueblo albanés contra los ocupantes extranjeros en Vlorë y en el norte del país. Junto a los documentos se exhiben varias armas de la época.

Otro importante acontecimiento de este periodo, también reflejado aquí, es el movimiento democrático de 1921-1924, el primer gobierno democrático presidido por Fan Noli, su programa y su acción.

La vitrina consagrada al periodo que se extiende desde 1925 a 1930 ilustra el desarrollo económico del país en los centros urbanos y la situación de sumo atraso que padecía el campesinado albanés, pero también su lucha y sus combates por el progreso, y contra la violencia feudal del régimen Zogú y la actividad de las organizaciones opositoras en el país y en el extranjero. Imágenes y objetos evocan el movimiento obrero y sus huelgas, así como los primeros grupos organizados del movimiento comunista.

La liberación nacional

Tres salas están consagradas a la lucha antifascista de liberación nacional del pueblo albanés, que constituye una de las páginas más gloriosas de su historia. Este periodo ocupa un lugar central en el Museo Histórico Nacional y está ilustrado mediante fotografías, armas y objetos que pertenecieron a los combatientes. A través de los objetos exhibidos en estas salas el visitante puede compenetrarse de los acontecimientos más salientes de la lucha. Encuentra allí documentos originales y fotografías de la época de la Conferencia de Peza, que sentó las bases de la unión política del pueblo albanés en la lucha contra el fascismo —primera conferencia a nivel nacional, celebrada en marzo de 1943, que adoptó la decisión de pasar a la insurrección general contra el ocupante— la batalla de los guerrilleros y el eco de esa lucha fuera de nuestro país. En numerosos cuadros se representa la resistencia de los comunistas y de los patriotas albaneses en los campos y prisiones fascistas.

Se evoca también en forma particular el Congreso de Permet de mayo de 1944, que eligió el Comité Antifascista de Liberación Nacional con atribuciones de gobierno provisional, democrático y popular. Fotografías y documentos ilustran la reunión de Berat que resolvió por unanimidad la instalación del Comité Antifascista como gobierno democrático de Albania. Se reproduce la Declaración de los Derechos del Ciudadano, que garantizaba la igualdad de derechos ante la ley, la libertad de reunión, de expresión, de asociación, de prensa, la igualdad de derechos de hombres y mujeres y otros.

Por último, se evoca la lucha del pueblo albanés en la batalla final: la liberación de Tirana el 17 de noviembre, de Shkodra y de Albania entera el 29 del mismo mes.

Un vasto pabellón de tres salas está destinado a ilustrar, con documentos y fotografías, la historia de la construcción del socialismo: las llagas abiertas por la guerra, las elecciones a la Asamblea Constituyente del 2 de diciembre de 1945, donde el pueblo votó por primera vez, y la reacción que dentro y fuera del país procuró obstaculizar la construcción de la nueva Albania (en varias vitrinas se exponen elementos utilizados por los agentes de la subversión). Una emocionante fotografía de ese periodo muestra al camarada Enver Hoxha, representante del gobierno surgido de la lucha, haciendo uso de la palabra para defender los derechos del pueblo albanés en la Conferencia por la Paz celebrada en París.

La primera sala reserva un espacio importante al primer Congreso del Partido, donde se elaboró el programa científico de la construcción de la base económica del socialismo; esta tarea se prolongó hasta 1961, año en que el cuarto Congreso del Partido Albanés de los Trabajadores declaró que esa base ya se había conseguido. El quinto, el sexto, el séptimo y el octavo congreso jalonaron la continuación de la tarea de edificación de la sociedad socialista ilustrada en la segunda sala. Ambas salas presentan maquetas y fotografías que reproducen las grandes obras realizadas en nuestro país —puentes, centrales hidroeléctricas, fábricas y complejos industriales— e interiorizan al público sobre el desarrollo de las fuerzas productivas de nuestra economía y sobre la instauración y desarrollo de las nuevas relaciones de producción.

El visitante puede seguir con interés la transformación socialista del campo albanés, desde la reforma agraria de 1946 y la creación de las primeras cooperativas hasta la finalización del proceso de colectivización de la agricultura. Varios paneles describen la curva del desarrollo cultural del país, desde las primeras campañas destinadas a terminar con el analfabetismo hasta la fundación de la Academia de Ciencias, ese gran salto cultural realizado por Albania a partir de la instauración del poder popular.

Finalmente, en la tercera sala grandes fotografías en color presentan diversos aspectos del socialismo en nuestro país y, sin duda, se grabarán en la memoria de los visitantes del museo.

[*Traducido del francés*]

RESTITUCIÓN: COLOMBIA, ECUADOR, PERÚ

Linda E. Ketchum

Linda E. Ketchum es periodista independiente en Nueva York.

Una conservadora de museo rechaza un tesoro sacado clandestinamente de Colombia

El presente artículo apareció por primera vez en Stolen Art Alert *(vol. 4, n.º 4, junio de 1983), boletín que publica diez veces al año la International Foundation for Art Research, de Nueva York. Su reedición en* Museum *marca el comienzo de la colaboración entre ambas publicaciones. Cada número de* Alert *comprende: a) un editorial con información exacta sobre aspectos jurídicos de la propiedad de los bienes culturales, la seguridad, los procesos legales, las condenas, los conflictos de derechos, los descubrimientos recientes de objetos robados y la descripción de los robos más importantes; y b) listas e ilustraciones de objetos robados recientemente y un índice. Las fuentes de información de* Alert *son los particulares, los museos, las asociaciones de comerciantes, los organismos de carácter jurídico, la INTERPOL y algunos gobiernos nacionales. Refiriéndose a estos últimos, Bonnie Burnham, directora ejecutiva de la International Foundation for Art Research, dice: "Hemos tenido relativamente poco éxito en nuestros intentos por establecer contactos con organismos oficiales y ministerios encargados de la propiedad cultural. Creo que esos órganos oficiales responderían de manera mucho más regular y positiva a estos esfuerzos si fueran orientados por una organización internacional oficial como la Unesco. No sólo hace falta un vínculo oficial en el plano de la aceptación o aprobación psicológica, sino que, desde el punto de vista físico, nos es muy difícil mantener relación con los ministerios y museos extranjeros. La mayoría de los países del tercer mundo, e incluso muchos museos europeos, carecen de fondos para suscribirse a nuestro boletín. Por otra parte, nos parecen prohibitivos los gastos de correo, por lo que no podemos mantener muchos intercambios ni suscripciones de favor. En consecuencia, tenemos dificultades para mantener la comunicación internacional directa —que es para nosotros de tan vital importancia— y muchas de las personas y organismos extranjeros que podrían hacer buen uso de nuestra publicación, no pueden recibirla."*

A fin de promover esa comunicación internacional directa, Museum *desea reeditar otros artículos de* Stolen Art Alert, *así como una serie de listas trimestrales —un resumen— de los más importantes robos (y recuperaciones) de objetos culturales.*[1]

Una escrupulosa conservadora del Museo de Arte de San Antonio frustró los intentos de un contrabandista que pretendía vender una de las piezas fundamentales del patrimonio cultural colombiano: una custodia de la época colonial valuada en tres millones de dólares. Nan Kelker, conservadora de las artes del Nuevo Mundo en la Asociación de Museos, cuenta que en cuanto vio la reliquia cincelada en oro e incrustada de piedras preciosas pensó que era robada. "Su valor e importancia eran demasiado grandes como para que se encontrara en el mercado de arte norteamericano", declara.

Los archivos históricos revelan que en 1737 el Convento de Santa Clara de la ciudad de Tunja, en Colombia, había encargado al maestro orfebre Don Nicolás de Burgos la realización de la custodia. La monarquía española y los residentes de Tunja aportaron 813 castellanos de oro y unas 1.500 piedras preciosas (831 esmeraldas, 582 perlas, 42 amatistas, 37 diamantes, 6 topacios y 2 rubíes). Según el museo, los especialistas consideran esta custodia como una de las tres obras de arte más importantes que subsisten de la época colonial española.

De carácter litúrgico —como se sabe, la custodia es utilizada para exponer la sagrada hostia— la pieza mide casi un metro de altura. Había sido vendida recientemente por el convento a un anticuario colombiano que a su vez, según el director del Museo del Oro de Bogotá, la vendió a Edouard Uhart, comerciante de arte chileno conocido por sus actividades fraudulentas, que pagó por ella 95.000 dólares. Estas operaciones de venta eran legales, pero no el acto de sacar la custodia del país. De acuerdo con una ley colombiana de 1953, los bienes culturales pueden exportarse únicamente para exponerlos en instituciones culturales.

Uhart y un cómplice local se dirigieron al director ejecutivo de la Asociación de Museos de San Antonio el 28 de octubre de 1982. Cuenta la Sra. Kelker que esos dos mismos hombres se habían puesto en contacto con el museo un año antes, pero entonces no había entre el personal ningún especialista en arte colombiano. Uhart propuso un trato que ella califica de estafa: en el momento de la adquisición los inversores habrían de aportar una cantidad inferior al valor de la custodia y el vendedor se beneficiaría de una deducción de impuestos por haber donado la diferencia; el museo expondría la custodia durante un año y un día, a raíz de lo cual los inversores pasarían a ser oficialmente coleccionistas y tendrían también derecho a una deducción fiscal. La conservadora

1. La International Foundation for Art Research ha abierto recientemente una oficina en Europa (s/d. Rouvrex S.A., Avenue Ruchonnet 3, CH-1003 Lausanne). Su dirección en Nueva York es 46 East 70 Street, New York, N.Y. 10021. [*N. de la R.*]

les pidió documentos que probaran que la custodia había sido sacada legalmente de Colombia. Solamente le presentaron un formulario de un agente de aduanas en el que se declaraba que era un objeto antiguo.

Consultada la Embajada de Colombia, la Sra. Kelker supo que el país requiere una carta del Museo del Oro, filial del Banco de la República, y un permiso de Incomex, organización comercial internacional que se ocupa de los bienes culturales exportados. Escribió entonces al director del Museo del Oro, Luis Dequet Gómez, preguntándole si existían esos documentos para la custodia. "Le expliqué que no nos interesaba la pieza a menos que hubiera sido exportada legalmente", nos dijo. El Sr. Dequet hizo averiguaciones y descubrió que el comerciante había sacado la custodia de Colombia en 1981 clandestinamente.



Los vendedores habían hilvanado una historia bastante verosímil —admite la Sra. Kelker—, pero dejaron escapar sin embargo ciertos indicios que despertaron sospechas. Deseaban, por ejemplo, que si el museo adquiría la custodia no se diera publicidad nacional ni internacional; querían que solamente la comunidad local supiera del tesoro. Además, pidieron que se no hiciera pregunta alguna a las autoridades colombianas.

Otros museos del país quizá no hubiesen indagado acerca del origen de la custodia o no habrían sabido qué preguntar ni a quién, agrega la Sra. Kelker. Por desgracia para los contrabandistas, ellos dieron con un especialista en arte colombiano.

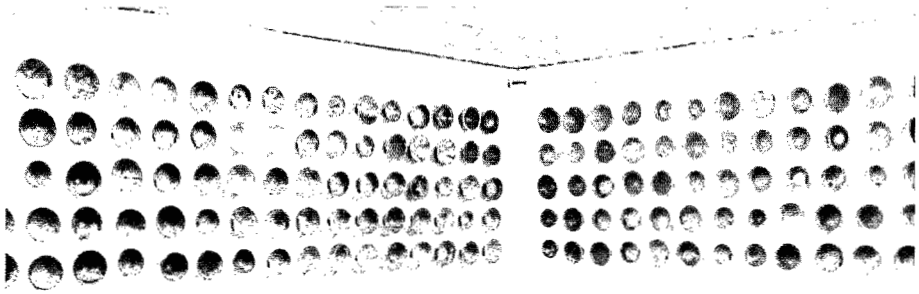
Las aduanas de los Estados Unidos confiscaron la custodia el 21 de enero de 1983. Se descubrió luego que la habían llevado a Nueva York, donde los contrabandistas falsificaron los documentos aduaneros y dijeron que el citado objeto provenía de España. Los agentes de aduanas de Nueva York y San Antonio rehusaron dar informes sobre su investigación hasta que los implicados hayan sido oficialmente acusados.

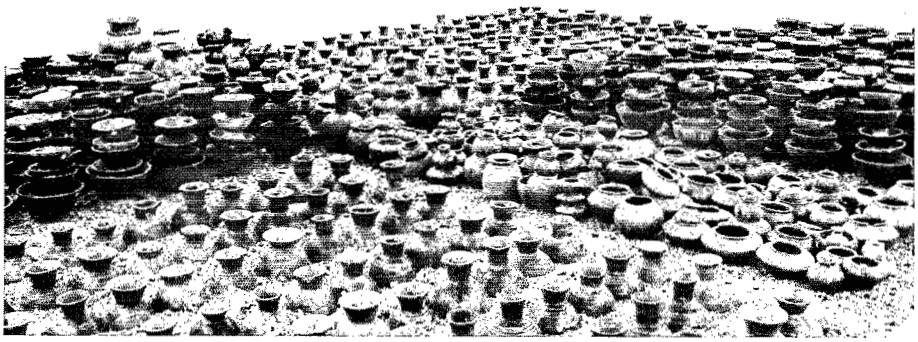
[*Traducido del inglés*]

Ecuador recupera un importante fragmento de su memoria cultural

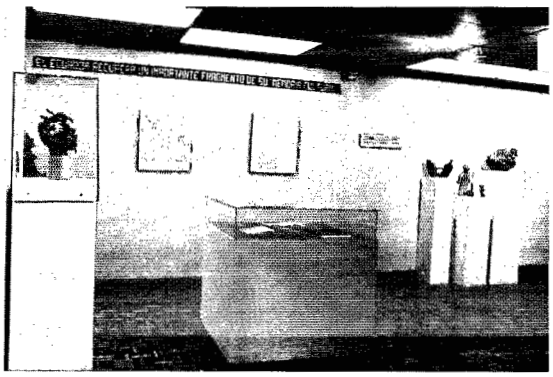
Fotos cortesía del Museo Arqueológico y Galerías de Arte del Banco Central.

Una exposición con este título se inauguró el 12 de mayo de 1983 en el Museo del Banco Central de Quito (Ecuador). La muestra reunía las piezas arqueológicas cuya restitución había sido objeto de una larga batalla legal llevada a término con tenacidad por las autoridades ecuatorianas ante los tribunales de justicia italianos, batalla descripta por Rodrigo Pallares Zaldumbide en el artículo "El tráfico ilícito: fracasos y éxitos", publicado en 1982 en el vol. XXXIV, n.º 2, de *Museum*. Gracias al dictamen de la magistratura de Turín, pronunciado en enero de 1983, la colección fue restituida a su país de origen en la primavera del mismo año. Inmediatamente se organizó una exposición especial con el fin de explicar a los ecuatorianos la significación de esta restitución y la necesidad de que los ciudadanos se comprometan en la protección de su patrimonio.











Tesoros robados, eslabones perdidos: arte y alegato en una exposición

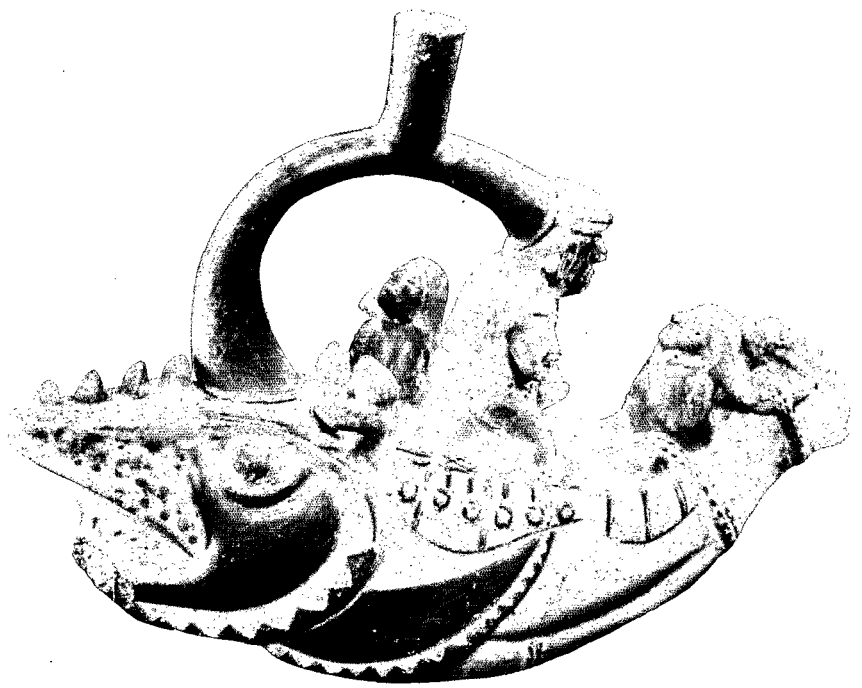
Lee Kimche McGrath

Directora adjunta encargada de proyectos especiales en la American Association of Museums hasta 1974. Directora ejecutiva de la Association of Science and Technology Centers de 1974 a 1977. En 1976, primera directora del nuevo Institute of Museum Services. Actualmente presidenta de Lee Kimche & Associates, empresa de los Estados Unidos que se especializa en la organización de exposiciones itinerantes y desarrollo de programas y que actúa como consultora en el área de la educación, del turismo cultural, de la creación de fundaciones sin fines de lucro para el desarrollo y de la colecta de fondos, como por ejemplo la Fundamuseo descripta en este artículo. Autora de numerosos artículos sobre museología.

Desde fines del siglo XVI —época en que en la Puerta del Sol los conquistadores españoles loteaban entre los cazadores de tesoros las parcelas que luego excavarían— el oro y las obras de arte precolombinas son arrancados de su sitio y de su suelo y exportados en beneficio de saqueadores y traficantes. Este comercio ilegal de antigüedades despoja a los países originarios de su legítimo patrimonio cultural, y ello no sólo por el hecho de que se roba el objeto, sino también porque, a niveles más profundos y trágicos, la práctica de la excavación clandestina destruye para siempre los emplazamientos arqueológicos y con ellos la posibilidad de restaurar el tejido histórico y la imagen de una cultura.

Las naciones del tercer mundo ricas en objetos históricos enfrentan enormes problemas en sus esfuerzos por contener el pillaje de sus yacimientos arqueológicos. Además, una vez que el contrabando aleja el objeto del país, la nación víctima —así lo prueba la experiencia— dispone de escasos recursos legales para reclamar lo robado. Aun si varios países del tercer mundo han promulgado leyes que vetan o limitan la exportación de objetos de especial significado cultural y no pocos ratificaron la Convención de la Unesco que prohibe la importación de piezas no acompañadas del correspondiente certificado de exportación, lo esencial —que casi siempre brilla por su ausencia— es la cooperación entre las naciones importadores de arte. De éstas, solamente los Estados Unidos ratificaron hasta ahora la Convención de la Unesco, con la reciente excepción de Francia, cuyo parlamento ha autorizado al gobierno a actuar en el mismo sentido. Todo, sin embargo, no está perdido. Así lo demuestra la exposición titulada *Tesoros robados, eslabones perdidos.*

Un convenio firmado en 1981 entre los gobiernos del Perú y de los Estados Unidos de América estableció un instrumento legal para impedir la importación ilícita de obras de arte peruanas. El servicio aduanero de los Estados Unidos, en un gesto que marca un hito en la historia de los litigios patrimoniales, devolvió al gobierno de Lima ochocientos objetos de arte robados que habían sido confiscados a partir de 1981 a coleccionistas carentes de documentos que explicaran su posesión. En reconocimiento por la firma del convenio, el gobierno del Perú, con el auspicio del ministro Fernando Schwalb López Aldana, acordó con la National Geographic Society la exhibición de alrededor de quinientos de esos objetos precolombinos representantes de las culturas chavín, de Huari-Tiahuanaco, mochica, nazca, chimú, paracas e incaica. La colección incluye una máscara funeraria y joyas de oro, cerámicas y tejidos. La exposición prevista para enero de 1984 seguirá un itinerario que la llevará a los museos más importantes de ocho ciudades de los Estados Unidos, entre ellos el Museo Field de Historia Natural de Chicago, el Museo de Historia Natural del condado de Los Angeles y el Instituto Carnegie de Pittsburgh.

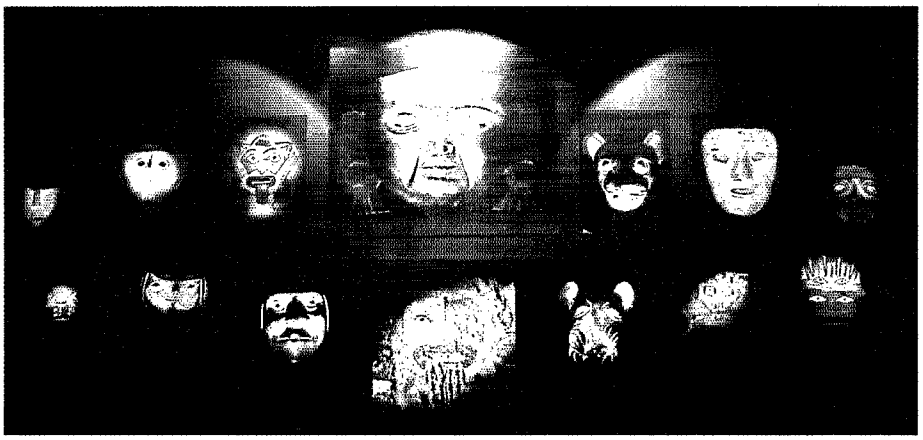


Vaso en estribo encontrado en la costa norte del Perú. Cultura moche, año 250 d. de J. C. aproximadamente. Representa un héroe mítico en un barco pesquero, con dos cautivos y compañeros zoomorfos. [*Foto:* Victor R. Boswell Jr., cortesía de la National Geographic Society.]

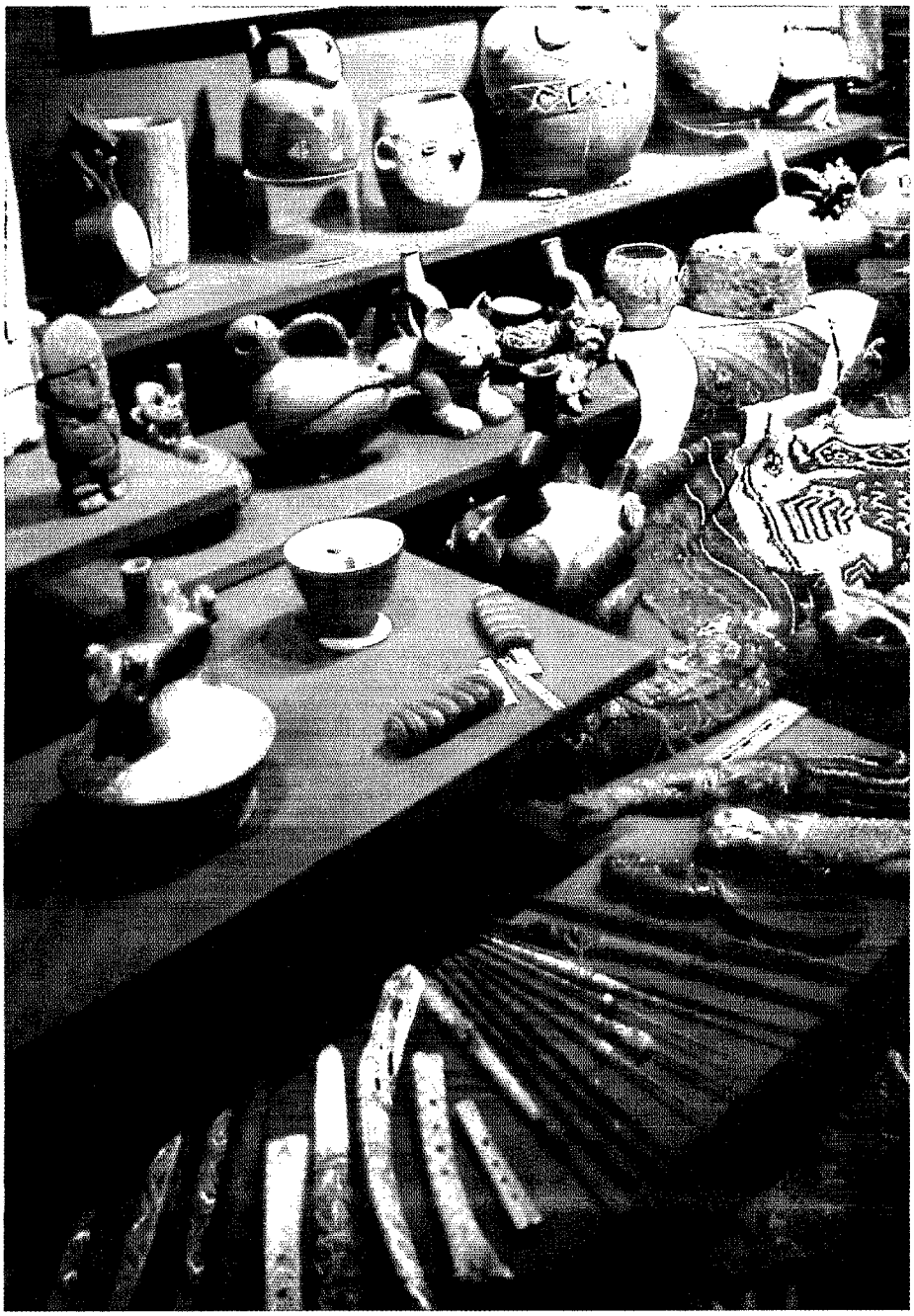
Un mensaje fundamental

David Sutton, director del Explorers Hall de la National Geographic Society y encargado de diseñar la exposición, enfrentó el doble desafío de exhibir en todo su esplendor esa colección de objetos raros y significativos y, a la vez, narrar su fascinante historia. Para ello inscribió la exposición en el marco de un mensaje fundamental: los depredadores (y por extensión, los comerciantes y coleccionistas que alimentan un mercado tan lucrativo) cometen "crímenes" contra el saber,

Máscara de oro de la cultura vicus, rodeada de máscaras diversas.
[*Foto:* cortesía de la National Geographic Society.]



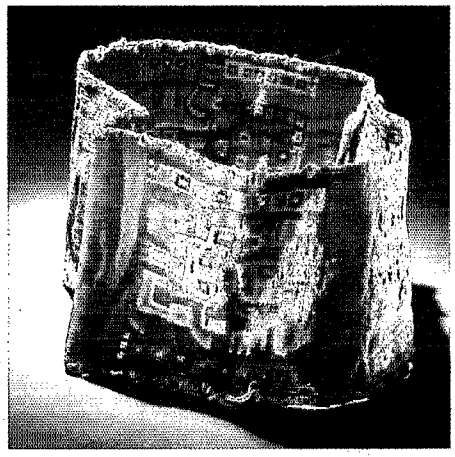
De la muestra *Tesoros robados, eslabones perdidos* organizada en 1983 en Washington por la National Geographic Society: cerámicas peruanas precolombinas, textiles y herramientas.
[*Foto:* cortesía de la National Geographic Society.]





Vasijas de cerámica de distintos tipos.
[*Foto:* cortesía de la National Geographic Society.]

Vincha tejida con motivos figurativos, cosida en forma de anillo. Cultura huari, años 700 al 1000 de la era cristiana.
[*Foto:* cortesía de la National Geographic Society.]



Valija de contrabandista convertida en objeto de exposición.
[*Foto:* cortesía de la National Geographic Society.]



contra la arqueología, la historia, el arte y la humanidad entera. Producen vacíos que jamás se llenarán, y el conocimiento del pasado y de nuestros ancestros sufre un daño irreparable. Ilustrando su argumentación con objetos histórica y culturalmente tan notables, Sutton transmite sus concepciones con eficacia y dramatismo.

La exposición se divide en cinco secciones, cada una de las cuales narra un fragmento de la historia creando una sensación de misterio y suspenso.

Las oficinas de la aduana. El visitante entra a la exposición como si estuviera entrando a la aduana de un aeropuerto internacional. Cajones y valijas se apilan en el centro de la sala; una maleta se ofrece, abierta, a la vista del público: es la que efectivamente llevaba David Berstein, el comerciante de Nueva York que arrestaron los funcionarios de la aduana en el aeropuerto Dulles en enero de 1981. El olor acre que emanaba de las momias ocultas entre sus ropas despertó las sospechas de los vistas de aduana. En la valija abierta se ven ahora asombrosas vasijas incaicas, espléndidos abalorios de oro y turquesas, bellas cerámicas que van del año 900 antes de la era cristiana hasta el siglo XVI. Teatralmente iluminada, esta sección también presenta un montaje de reproducciones ampliadas de artículos periodísticos sobre el contrabando, fotografías de los sitios despojados, reglamentaciones aduaneras y una película que muestra a los saqueadores de tumbas, o "huaqueros", en pleno trabajo, consumando la trágica destrucción de testimonios arqueológicos que habían resistido el paso de los siglos.

Culturas andinas. La sección siguiente ubica en sus respectivos contextos geográficos e históricos las culturas que se desarrollaron en las distintas regiones. Magníficos objetos originales, diagramas cronológicos y un gigantesco despliegue audiovisual permiten comparar la evolución de esas culturas con otras civilizaciones del mundo. Esta sección también muestra el desarrollo del arte andino desde la antigua cultura chavín —primer milenio antes de la era cristiana— hasta la gran civilización incaica del siglo XVI, sistemáticamente arrasada por el conquistador español Pizarro y sus hombres.

Contexto. La tercera sección opone las prácticas de los dos tipos de excavaciones. Por una parte, el método meticuloso y los instrumentos perfeccionados del arqueólogo; por otra, la destrucción causada por las sierras, las hachas, las sondas metálicas y hasta la dinamita de los saqueadores. Esta oposición es violentamente ilustrada por una vasija mochica en forma de lechuza irreparablemente dañada por el pico de un depredador; ya no podrá nunca ocupar su legítimo lugar en la historia, no será más que otro "eslabón perdido".

Significado. La cuarta sección explora las culturas andinas —sus símbolos, sus emplazamientos y objetos sagrados, sus ricas tradiciones— que, gracias a interpretaciones y estudios cuidadosos, pueden ser recreadas en beneficio de las futuras generaciones del Perú y del mundo. Se presta una atención particular a los objetos de la vida cotidiana, a los ritos y a los métodos curativos. Tejidos de Nazca, cerámicas chimú, máscaras de oro vicus y amplias capas de plumas, en hermoso despliegue, testimonian los logros, la calidad y el vigor de las culturas andinas.

La última sección exhibe una maqueta del nuevo Museo Nacional de Arqueología y Antropología del Perú que se construirá en el Parque de las Leyendas de Lima.[1] Esto también forma parte del mensaje de la exposición, ya que este verdadero resumen del patrimonio cultural peruano no sólo retornará a su país de origen al cabo de un recorrido de dos años por diversos museos estadounidenses, sino que además lo hará para ser albergado en un edificio moderno y tecnológicamente avanzado. La institución también será un centro de conservación y archivo de toda la región andina, un modelo para América Latina entera. Para este proyecto, cuyo monto asciende a treinta millones de dólares, el Banco Interamericano de Desarrollo acordó un préstamo provisional de veinticinco millones de dólares; el gobierno peruano ha destinado a su financiación una parte de los ingresos que el turismo procurará al país en los próximos dos años, y en los Estados Unidos se constituyó Fundamuseo, una fundación privada creada con el fin de reunir fondos adicionales para el Museo Nacional de Arqueología y Antropología del Perú. La exposición itinerante circulará bajo el auspicio de Fundamuseo y los ingresos obtenidos mediante la venta de reproducciones autenticadas de los objetos más notables se sumarán al fondo para la construcción del nuevo museo.[2]

Tesoros robados, eslabones perdidos es una exposición de múltiples propósitos. Procura informar a sus visitantes sobre el patrimonio cultural realmente único de los pueblos preincaicos. También aspira a iniciar al público en las responsabilidades recíprocas de los gobiernos frente al valioso patrimonio cultural que sus países albergan; es imprescindible que, tanto en las naciones que constituyen el "mercado del arte" como en aquellas de donde proceden los objetos, se tomen medidas para asegurar la protección de los tesoros arqueológicos de la humanidad. Por último, *Tesoros robados, eslabones perdidos* subraya con vigor la voluntad de los Estados Unidos de desempeñar la parte que le corresponde en la lucha por proteger el patrimonio cultural, a fin de que cese la destrucción con fines lucrativos de los emplazamientos arqueológicos.

1. Véase el artículo de Julio Gianella "El futuro Museo Nacional de Arqueología y Antropología del Perú", en *Museum,* vol. XXXIV, n.º 4, 1982.

2. Fundamuseo publicará un catálogo de la exposición, a cargo de Mary Azoy, de la National Geographic Society (Washington D.C.), que incluirá ensayos de los siguientes especialistas: Dra. Betta J. Meggers, de la Smithsonian Institution (Washington D. C.); Elizabeth P. Benson, del Institute of Andean Studies (Berkeley, California); Dr. Richard L. Burger, de la Universidad de Yale (New Haven, Connecticut); Dr. Izumi Shimada, de la Universidad de Princeton (Nueva Jersey) y Dra. Anne Paul, de la Universidad de Georgia.

Llamamiento del Museo de Barbados

De conformidad con el informe del Comité para el Desarrollo del Museo, se ha decidido no sólo extender las actividades del Museo, sino además ampliarlo para convertirlo en un Museo de Barbados, que era precisamente la intención originaria cuando se fundó en 1933, aunque desde entonces se ha convertido más bien en un museo de artes aplicadas.

Me permito hacer un llamamiento al público para solicitarle reúna los materiales que ilustren la historia y la cultura de Barbados que puedan encontrarse fuera de la isla. Es difícil precisar lo que puede ser útil al respecto, pero a título indicativo mencionaré lo siguiente:

Pinturas, dibujos, grabados y fotografías de Barbados.
Retratos y objetos personales de ciudadanos de Barbados y otros residentes.
Objetos relacionados con la historia de Barbados o sus instituciones, como la milicia, las iglesias, la sinagoga, el ferrocarril, las escuelas y colegios.
Productos artesanales del antiguo Barbados, tales como trabajos realizados con conchas o caparazones de tortugas, cerámica, cestería, señuelos para aves, maquetas y juguetes.
Arqueología de Barbados.
Cualquier objeto que ilustre el cultivo del azúcar y la esclavitud, aunque no se refiera directamente a Barbados, por ejemplo, ilustraciones de barcos o de puertos esclavistas.

David Devenish,
director del Barbados Museum and Historical Society
(St. Ann's Garrison, Barbados)